

Genesis del Arte de la Pintura

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE

SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL SEÑOR

D. JOSÉ RAMÓN MÉLIDA

EL DÍA 25 DE MARZO DE 1899



MADRID

EST. TIP. DE LA VIUDA É HIJOS DE M. TELLO

IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.

C. de San Francisco, 4

1899



DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE

SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL SEÑOR

D. JOSÉ RAMÓN MÉLIDA

EL DÍA 25 DE MARZO DE 1899



MADRID

EST. TIP. DE LA VIUDA E HIJOS DE M. TELLO

IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.

C. de San Francisco, 4

1899

DISCURSO

DEL SEÑOR

D. JOSÉ RAMÓN MÉLIDA

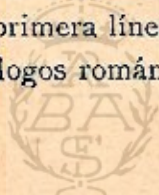




SEÑORES:

A semejanza del Príncipe de nuestros ingenios, y poniendo de antemano por excusa que el desear perfecciones es lícita ambición que no admite tasa, sin juramento me podéis creer que quisiera fuese este discurso mío el más hermoso y discreto que pudiera imaginarse, pues sólo así es como podría yo demostraros cumplidamente, mejor que con las retóricas sutilezas que el lenguaje nos presta, para encajarlas en tales casos como anillo al dedo, mi gratitud por el alto favor que me otorgáis al abrirme las doradas puertas de este excelso Senado de las Bellas Artes, y en él ofrecerme la preciada medalla que supo honrar D. Pedro de Madrazo, á quien con sólo nombrarle, sobre todo en este sitio, es en vano ensalzarle con adjetivos.

Inútil es asimismo recordaros los rasgos característicos de esa personalidad ilustre, que con tan poderoso relieve se destaca en la historia de esta Real Academia, donde el nombre MADRAZO será timbre imborrable, y en la historia de la cultura nacional, donde brilla entre los maestros más beneméritos. Bien sabéis que D. Pedro de Madrazo formó, y en primera línea, en la pléyade juvenil de nuestros arqueólogos románticos, con Amador de



los Ríos, con Caveda, con Carderera, con el inolvidable Assas, mi maestro. Bien sabéis que ninguna de las artes, ninguno de los pueblos y épocas en que ellas se manifestaron, fueron ajenas á su investigación y á su crítica, pues su privilegiado espíritu hallábase siempre dispuesto á la emoción estética y á la observación serena. Bien sabéis, en fin, que desde muy pronto y durante toda su vida, su labor preferente, practicada con apasionado amor; aquélla que le caracteriza y distingue especialmente, por lo mismo que se hallaban olvidadas las enseñanzas de Palomino y Ceán Bermúdez, fué la Historia crítica de nuestra Pintura, y en particular de nuestra pinacoteca nacional. Inútil, en verdad, enumerar aquí esos méritos imperecederos; aquí, donde tantas veces resonó su voz autorizada; su voz, cuyos ecos cadenciosos, como de inspirado cantor de la belleza, todavía no se han extinguido en estos muros; su voz, que por el raro don que poseía de dar á la palabra el sentimiento de las cosas, sabía expresar con arte exquisito los conceptos estéticos que profesaba acerca de las formas plásticas. Quede tan sólo como tributo de admiración á su preciado talento y de respeto al hombre; quede como débil muestra de gratitud en quien recibió de sus escritos provechosas enseñanzas, este recuerdo mío, cuyo único valor es el que le presta la solemnidad del momento en que vengo á rendírsele, poseído de varios vivísimos sentimientos que la palabra no puede ni debe expresar, y lleno de confusión, por lo mismo que me veo más desnudo de méritos para suceder á quien tantos supo conquistar.

Estimulado por tan alto ejemplo, pues él será sin duda

mi mejor norte en esta casa, quiero someter á vuestra consideración un tema de la Historia de la Pintura, acaso el más interesante hoy, que por virtud de los descubrimientos con que la Arqueología arroja nueva luz sobre el mundo retrospectivo, es dable inquirir la formación y desarrollo de aquel arte. Quiero hablaros, en suma, de la GÉNESIS DEL ARTE DE LA PINTURA.

Es axiomática la afirmación de que la Escultura, con las incomparables creaciones del genio helénico, esos mármoles inmortales de Fidias y de Praxiteles, fué el arte de la Antigüedad; la Arquitectura, con las aéreas y atrevidas combinaciones de la fuerza y la resistencia que nos asombran en las catedrales góticas, última palabra de la construcción, fué el arte de la Edad Media; y la Pintura, con el dominio de la línea, alcanzado por los florentinos, y el sentimiento del color, con que triunfan y nos seducen los venecianos, es el arte moderno por excelencia. Pero aunque todo esto lo comprendemos y comprobamos por la simple inspección del proceso histórico de las artes, que nos sugiere desde luego elocuentes comparaciones, echamos de menos las causas de tal fenómeno, y nos preguntamos cómo pudo ser y si, en efecto, fué así. Es que nos resistimos á creer que los griegos, que llegaron á la meta en el arte representativo, aficionados á la policromía en la Arquitectura y en la Escultura, no alcanzaran el mismo grado de adelanto que en ésta en la Pintura. Es que esa falta de sincronismo de las artes, esa diferencia y hasta independencía en su desarrollo, parece como que pugna con el espíritu de generalización del genio artístico, tal como hoy le vemos producir y como es lógico que haya producido siempre

hasta por las múltiples y constantes necesidades de la vida á que el arte ha debido responder en todo tiempo. De éstas y de otras muchas dudas que sugiere el examen de la cuestión, se deduce claramente que es forzoso y urgente razonar, no con hipótesis, sino con hechos, con ejemplos palmarios, el proceso del arte, y sobre este punto, en cuanto se refiere á la Pintura, voy á indicar los que á mi juicio deben considerarse como principales puntos de vista.

¿Es la Pintura más antigua que la Escultura? Ciertamente que no. Este es uno de los pocos hechos retrospectivos que *à priori* podemos afirmar. Antes que iluminar fué dibujar, fué grabar con punzón una figura, imagen de una idea, que luego pasó á ser signo de una palabra, la enunciación de aquella idea. Para mí es evidente que los comienzos del arte representativo están en los jeroglíficos egipcios. De la figura pequeña, y en serie ideológica, debió pasarse á la figura grande aislada, con un valor gráfico, imagen abstracta de un sér humano ó divino: para darle mayor realce, diéronle relieve; para hacer distintos á primera vista sus detalles y atributos, coloreáronla; en lo que también se adivina un proceso lógico, desde un solo color, distinto del que ofreciera el muro ó fondo, hasta los siete colores de la paleta egipcia (1). Pintadas, ó si queréis, policromadas, están las esculturas egipcias del Antiguo Imperio; los bajo-relieves que decoran las capillas de los *mastabas* ó tumbas privadas de la necrópolis de Menfis, y las notabilísimas estatuas icónicas de ese estilo realista, que allá, en los

(1) Maspero, *L'Archéologie Egyptienne*: París, 1887, pág. 185.

remotos comienzos de la Historia del arte representativo, llena de asombro y suspende al investigador. Esa policromía practicase después por los escultores tebanos y saitas, siempre que no esculpen en basalto, diorita ó granito, materiales de color obscuro ó de medio tono, á los que mostraron predilección, por extrañas relaciones entre sus inclinaciones estéticas y la naturaleza del país. El relieve egipcio, con tan poquísimo resalto como generalmente tiene, con superficies planas que debieran ser convexas, con todos los caracteres, en fin, del procedimiento que le dió origen, el Grabado, ofrece, cuando se halla policromado, los caracteres de una pintura: la Pintura, en su pristina forma, sin otra ley que la oposición de tintas lisas, empleadas para distinguir, por su color, las carnes de las ropas, las trenzas de la cabellera de las joyas y adornos indumentarios. Sustituid los surcos abiertos por el grabador con las líneas trazadas por el pincel, pues los egipcios, como los japoneses, dibujaban con pincel; iluminad este dibujo al igual que los relieves, y ahí tenéis la pintura egipcia, conforme la encontramos por primera vez en los hipogeos de los Príncipes de Meh, en Beni-Hassan, que datan de la dinastía XII. Los frescos que decoran esas cámaras subterráneas, no sólo deben señalarse como los más antiguos, sino como los mejores; fácil y elegante es, por cierto, el dibujo de las figuras, cuyo movimiento está, por lo general, muy bien expresado, y hasta dió lugar en algunas á felices escorzos. En todos aquellos gimnastas, bailarinas, tejedoras y figuras varias, resalta un sentimiento muy justo del natural. Hay, sobre todo, una composición que impresiona vivamente, porque le caracteriza una

intención pictórica completamente nueva en aquel arte y en aquel estilo. Representa una escena del harén: dos esbeltas jóvenes bailan al compás de la música ejecutada por otras cuatro, sentadas en el suelo; éstas agrupadas de un modo que nos revela el buen gusto y la originalidad del artista, el cual, no sólo buscó variedad en las actitudes, sino contraste en la colocación de las figuras; dos de éstas, que marcan el compás con las manos, están de perfil y conservan puestas sus pelucas; las otras, dos flautistas, hállanse de frente—licencia de que hay pocos casos en el arte egipcio,—y ofrecen, descubiertas y sueltas al desgaire, sus abundantes cabelleras, pintadas, no ya dibujadas, con cierta mancha de color, digna de un pintor japonés. La contemplación de la pintura egipcia que acabamos de describir, sugiere al ilustre historiador del arte antiguo, M. Perrot, estas atinadas observaciones: «No conozco, entre todos los frescos egipcios, cuadro que tenga, en el verdadero sentido de la palabra, un carácter más *pintoresco*: podría creerse, cuando se le estudia, que la pintura se va á emancipar y á libertarse; que va desde entonces á buscar aquel género de efecto, que puede producirse por medio de un concienzudo empleo de los colores (1).»

Pero no sucedió así, y si tuvo imitadores este ignorado y anticipadísimo *modernista* de la decoración mural, sus obras no han llegado hasta nosotros. Por excepción hallaréis, generalmente en obras pequeñas, como table-ros de muebles, pedazos de caliza de los empleados por

(1) Perrot y Chipier, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*: París, 1882, tomo I, pág. 794.



los jóvenes para el aprendizaje del dibujo, y papiros como el de Turín, que contiene caricaturas ó fábulas representadas (1); alguna perspectiva, en la que no se advierten los convencionalismos corrientes entonces; perfiles, y mejor trazos, que son pinceladas gruesas, á veces de feliz espontaneidad, y recuerdan las de los dibujos á pluma de algunos artistas modernos. Aquellas libertades del genio artístico de los egipcios encontraron sus limitaciones en la severa disciplina que el hieratismo impuso á la decoración pictórica ó escultórica, que sirve de complemento á la Arquitectura, y que respondía, por otra parte, á exigencias de la religión y hasta de la hechicería, que tantísima influencia tuvo entre los creyentes del Egipto antiguo (2). El hieratismo fué la causa de la repetición constante de asuntos y motivos ó símbolos, de la monotonía de las composiciones y de la falta absoluta de personalidad en los autores, que es uno de los caracteres constantes de esas obras anónimas.

Hallaréis en las tumbas tebanas composiciones en que el dibujo es bastante correcto y elegante; pero el empleo del color, en tintas uniformes, con la más infantil ignorancia de las gradaciones con que podía expresarse el modelado, coloca las figuras de esas composiciones en la misma categoría decorativa que los ornatos, que aunque estén esculpidos, están siempre policromados, con lo que prestan singular realce á aquella severa Arquitectura. Efectivamente: la policromía, de colores vivos combinados de modo que produzcan mayor efecto, se

(1) Girard, *La Peinture Antique*; París, 1892, pág. 46.

(2) Maspero, *L'Archéologie Egyptienne*, págs. 93, 118 y 148.



ofrece como una característica de los monumentos orientales; servía para realzar, de modo que pudieran diferenciarse, los miembros de la construcción, y respondía sin duda á una necesidad en un país donde la luz intensa de un sol de fuego mata el claro-oscuro.

No he de detenerme sobre este particular, que se presta á interesantes observaciones. Sólo haré constar que con iguales caracteres esencialmente decorativos encontramos la Pintura en Asia, en las civilizaciones asiria y persa, que se desarrollaron en condiciones análogas á la egipcia, la cual fué su maestra en arte. Los frescos del Palacio de Sargón, en Khorsabad, son, como los azulejos que formaban un vistoso friso en el harén del mismo Palacio, manifestación acabada de la pintura decorativa. Comparad esas obras con las egipcias, y descubriréis igual sistema é idéntico carácter en el dibujo, el mismo empleo uniforme del color. Y todo esto lo veis en la Persia de los acménidas, aplicado indistintamente al plano y al relieve; en los soberbios frisos de azulejos ó piedras esmaltadas, con figuras de arqueros y leones, que decoraron las salas de los palacios de Darío y de Artajerjes, en Susa, y hoy se admiran en el Museo del Louvre.

Tal es la Pintura en el mundo oriental de la antigüedad. Veamos en Grecia.

Hasta hace poco tiempo, siempre que se trataba de la pintura griega, los tratadistas acudían á los autores antiguos, y con las noticias que éstos dan de las famosas obras de aquel arte y de sus cultivadores á quienes elogian, era forzoso contentarse. Parecía pie forzado tratar de la materia, lo mismo que la tratan tales escritores, desde un punto de vista literario. A falta de descripcio-

nes eruditas que hablasen al raciocinio, hablábase á la imaginación del público refiriéndole fábulas, como aquella de los pajarillos que, engañados, vinieron á picar unas uvas que en un muro había pintado *Zensis*; y aquella otra de haber relinchado *Bucéfalo*, el caballo de Alejandro Magno, al verse reproducido en el retrato ecuestre de su dueño que pintó el famoso Apeles. Los antiguos, al inventar estas fábulas, en cuyo fondo palpita una sola cosa útil para nosotros, y es el realismo que sin duda alcanzaron con el color, como nos es patente que la alcanzaron con el cincel, dejáronse llevar de la impresión que el claro-oscuro producía en la masa popular, ó si se quiere indocta. Mas para juzgar de la pintura griega no nos sirven tales noticias, por puntuales que sean en otros extremos; y ¿dónde hallar las obras mismas? En Herculano y Pompeya fijaban la vista los investigadores; pero los frescos pompeyanos sólo permiten juzgar de una escuela que vivía del recuerdo, ya borroso, de lo que había sido la pintura verdaderamente clásica de la Grecia propia. Ocurría con esto lo que con la escultura egipcia antes de que Mariette descubriese las estatuas realistas del Antiguo Imperio: que contemplando solamente el arte tebano, profundamente hierático, como sabéis, dijo Nestor L'Hôte, con un acierto imposible de apreciar entonces, la época de la expedición napoleónica al Nilo: «Del Egipto no conocemos más que su decadencia.» Y no ya la decadencia, sino el resultado de ella, una nueva forma de la pintura griega, contemplaban los admiradores de las pinturas pompeyanas.

En tiempos recientes, en 1871, inicióse en Grecia la era de los descubrimientos arqueológicos. Estimulados

por el ejemplo de Schliemann, aquel soñador, enamorado de la epopeya homérica, y cuyo incansable ardor ha sido tan provechoso para la ciencia, pues á él debemos la revelación de toda una época de la historia griega, la época pre-helénica, diéronse los arqueólogos á las excavaciones en aquella tierra secular del arte y de la civilización, y merced á tales esfuerzos han vuelto á la faz del mundo aquellos famosos centros de culto que el arte supo embellecer con sus mejores obras. Mas ¡ay! ni en Atenas, ni en Delfos, ni en Olimpia, ni en Delos, se han hallado huellas siquiera de los maravillosos frescos que decoraron los hoy despedazados muros de sus santuarios y pórticos. Por raro contraste, y para que en este punto sea más estéril el esfuerzo de los arqueólogos, sólo entre los restos más antiguos, entre los vestigios de la civilización pre-helénica descubiertos en los palacios de las ciudades ciclópeas de Micenas y de Tirinto, en la Argólida, se han hallado frescos, coetáneos de las pinturas egipcias tebanas, y con evidentes indicios de un origen egipcio y oriental, pero al mismo tiempo con cierta libertad de factura que revelan un nuevo camino. En un trozo de estuco pintado de Micenas, veréis unos hombres con cabeza de asno, que recuerdan las indicadas caricaturas egipcias; veréis en otro fragmento, también de Micenas, una cabeza de caballo empenachado, que recuerda los de algunos relieves asirios; veréis en la conocida pintura de Tirinto, representando un toro sobre el que salta un hombre para sujetarle, marcado orientalismo en la arrogante figura del bruto, y una inferioridad verdaderamente infantil en la figura humana.

Antes de que se hicieran todos estos descubrimientos,

habíanse sacado por miles de las cámaras sepulcrales etruscas, subsistentes en la Toscana, vasos pintados de origen probadamente griego, que permitieron apreciar, desde luego, una manifestación secundaria de la pintura helénica desde los tiempos inmediatamente posteriores á la invasión de los dorios, que es el suceso capital que divide en dos épocas completamente distintas la historia de la Grecia. Desde entonces, y luego con las numerosas piezas cerámicas descubiertas en Asia Menor, en las islas y en el continente griego, las colecciones formadas en los Museos han sido estudiadas con gran detenimiento; y por lo que hace al aspecto artístico de las composiciones que decoran los vasos, se ha podido llegar á lo que quizás no podía esperarse, cual es al conocimiento de lo que fué la gran pintura. Intentarlo sólo parece una temeridad, y, sin embargo, el resultado es un hecho. Para nadie es un secreto que el examen juicioso de las descripciones que nos han dejado los autores antiguos de las esculturas debidas á los grandes maestros de su tiempo, aplicadas á la clasificación de los mármoles que se admiran en las galerías de Europa, han permitido señalar la filiación de muchos y reconocerlos como imitaciones de obras maestras. Así ha podido escribir, con datos bastante ciertos, el sabio arqueólogo francés M. Collignon su admirable *Historia de la escultura griega*, y ha podido recientemente el distinguido Profesor de la Universidad de Burdeos, M. Pierre París, reconocer en un notabilísimo mármol antiguo, de nuestro Museo del Prado, una copia, acaso la mejor de cuantas llegaron hasta nuestros días, del *diadumenos* de Policleteo, cuyo original, por desgracia, no se conserva. Casos como éste se

han repetido. Era natural que obras famosas y admiradas se copiaran é imitaran, como se copian é imitan hoy las del día.

Lo mismo que sucedió con la Escultura, sucedió con la Pintura. Las composiciones de los maestros se copiaron. Lienzos famosos de nuestra Pintura contemporánea se copian hoy también con diversas aplicaciones industriales. Los ceramógrafos han podido reconocer en los vasos antiguos copias libres de las obras más famosas de los grandes pintores de la época; de donde ha podido concluirse que *los vasos pintados son los documentos más seguros y numerosos de cuantos han llegado hasta nosotros para reconstituir la historia de la Pintura en Grecia* (1).

Tal ha sido el fundamento de la obra que ha escrito recientemente otro distinguido Profesor francés, M. Paul Girard, sobre la Pintura antigua (2), obra interesantísima por la sólida doctrina y por el campo que abre á nuevas investigaciones en la materia.

Las pinturas cerámicas griegas, inmediatamente posteriores á la invasión doria, correspondientes al estilo primitivo que imperó por el siglo VIII y parte del VII, antes de Jesucristo, descubiertas en las islas del Archipiélago y en el continente griego, incluso Atenas, donde los alfares del Cerámico produjeron las copas y vasos diversos llamados del *Dypilon*, por haberse hallado junto á la antigua puerta de este nombre, representan, con su ornamentación geométrica y las figuras humanas tan geomé-

(1) Pottier. Musée du Louvre, *Catalogue des Vases antiques de terre cuite*: París, 1896, pág. 13.

(2) *La Peinture Antique*: París, 1892. En 8.º—*Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux Arts*.

tricas como los ornatos, la fase más rudimentaria del proceso de un arte, y revelan claramente que son obra de otra gente que los decoradores de los palacios micenianos, cuya tradición se había perdido. En dicha cerámica, de la que puede juzgarse en Madrid por las copas del *Dypilon*, que nuestro Museo Arqueológico Nacional debe al celo del Sr. Rada, se revela desde luego la característica de esa pintura industrial: los motivos destacan en silueta sobre el color de la arcilla, que sirve de fondo. En los vasos que siguen en fecha, fabricados desde el siglo VII y durante el VI, obsérvanse todos los caracteres de un período de adelanto: las figuras, libres de la tutela de la ornamentación, que es más rica y variada, revelan un conocimiento, más ó menos empírico y exacto, pero un conocimiento al fin, de las proporciones, de los detalles y de las exigencias de una composición. En los vasos corintios, que son los mejores de la época, las zonas de figuras de antílopes, panteras, aves ó esfinges y flores, justifican con harta evidencia el calificativo de oriental, dado al estilo en que están concebidas y ejecutadas. Es que en aquella nueva fase de la cultura griega dióse, cual no podía menos, la repetición del caso anterior, esto es, que la Grecia pidió de nuevo al Egipto y al Asia, pueblos viriles y adelantados á la sazón, sus enseñanzas artísticas; tomó por modelos los productos industriales que el comercio fenicio importaba de aquellas tierras extrañas.

El amor propio de los griegos en los días de su poderío, tras del vencimiento de los persas, no les consintió nunca confesar lo que al Oriente debían. Por autóctonos se tenían, y producto exclusivo de su genio creían su

arte. Los autores antiguos son bien explícitos cuando señalan el origen de la Pintura, pues afirman que nació en Sicione ó en Corinto, lo cual se explica por el hecho de haber sido éstos los dos centros más importantes de la civilización helénica en aquellos tiempos. Los egipcios, con más razón, pero con exagerado cómputo, se jactaban de haber practicado dicho arte seis mil años antes que los griegos. Griego de nacimiento debió ser, á juzgar por su nombre, Filocles, un sujeto que después de larga residencia en Egipto vino á Grecia, trayendo, á lo que parece, algunos de los secretos de la pintura egipcia (1).

Si la historia del arte griego despierta hoy vivo interés, no es solamente por la soberana belleza de las obras de aquellos grandes maestros, cuyo genio inmortal las coloca fuera de todo orden histórico, al lado de las grandes creaciones del arte moderno que, como ellas, vivirán por siempre. Aquel interés está en lo que constituye el triunfo del genio helénico y la gloria de la Grecia; está en la lucha sostenida con las tradiciones del Oriente, la lucha mantenida contra el sistema rígido y amanerado del maestro, por el discípulo inquieto, indisciplinado y revolucionario por temperamento, que siente agitarse en su espíritu los gérmenes de un nuevo sistema que es la antítesis del que, á falta de otro mejor, se le había ofrecido por modelo. Para decirlo técnicamente: todo el proceso del arte griego se encierra en la lucha mantenida entre la línea recta que predomina en la figura hierática, y, por consiguiente, en toda la tradición oriental, y la línea curva, la línea de la belleza sublime, que

(1) Girard, *La Peinture Antique*, pág. 132.

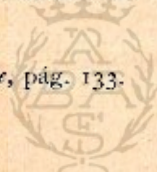


encanta á nuestros ojos y vibra en nuestro espíritu, hablándonos un misterioso lenguaje sólo descifrado por el sentimiento estético. Ese vencimiento del Oriente, esa conquista del natural en lo que tiene de más hermoso, que es el desnudo humano, con su noble gallardía y su plástica morbidez, justifica sobradamente el interés que á nosotros los occidentales, descendientes y herederos de aquella raza helénica tan intelectual, tan admirablemente dotada para la emoción estética, nos inspira lo que con sobrado fundamento consideramos como redención del arte y punto de partida de la era artística por la cual contamos todavía.

Aquella evolución del Arte ofrece caracteres y circunstancias que no es posible pasar en silencio. La pintura oriental, ya lo hemos dicho, es una pintura anónima; por el contrario, las obras de los griegos nos revelan desde bien antiguo una personalidad; están firmadas, ostentan un nombre, ¡el nombre del autor! En este rasgo veo yo el primero y precoz conato de indisciplina de los primitivos pintores helenos. Plinio nos habla del pintor Bularchos, autor de un cuadro que representaba un combate, ó sea un episodio de la guerra de los efesianos contra los magnetas; cuadro que, según dice, fué comprado á peso de oro por el Rey de Lidia, Candaulo, que vivía á fines del siglo VIII: ¡remota fecha por cierto para tan apasionada protección á las artes, y más remota aún para que valiese tanto, pictóricamente hablando, una composición coetánea de aquéllas de los vasos cuyas figuras están tratadas en silueta geométrica, es decir, del modo más rudimentario! Y por si duda nos cabe respecto de los méritos con que pudo adelantarse á su tiem-

po aquel pintor, firmados tenemos con los nombres de Khares y de Timonidas, de Corinto, vasos del siglo VII, decorados, por cierto, con pasajes mitológicos y en un estilo que, si bien bastante superior al primero que dejo mencionado, excuso decir que es aquel otro formado de lleno en la corriente oriental. Hay, es cierto, en estas pinturas de los vasos corintios, una levadura de originalidad, que hoy no sería bastante para consentir una firma. Esa originalidad estriba principalmente en la simplicidad del procedimiento. La pintura griega hasta el siglo V corresponde á lo que llama M. Girard el *arte monocromo* (1). Así fué lo que podemos llamar gran pintura, la pintura mural; así es la pintura cerámica. Al temperamento artístico de los griegos debió repugnar la policromía, para ellos abigarrada y chillona, de los orientales. La primera impresión pictórica que á los griegos había dejado la observación de la figura sobre el fondo luminoso y claro de los paisajes y construcciones de su país, era la silueta destacando por obscuro. Esa es la nota característica de toda la pintura helénica anterior al siglo V, lo mismo en el continente que en las islas y el Asia Menor. La figura negra destacando de una manera dura y violenta sobre el fondo anaranjado ó blanco amarillento, un medio tono, en suma, esa es la característica de los vasos del estilo arcáico, que sigue al oriental y se desarrolla durante casi todo el siglo VI y hasta entrado el V, representando el momento más ardoroso de la lucha del pintor griego con la tradición extraña, á la que poco á poco va venciendo.

(1) *La Peinture Antique*, pág. 133.



Este estilo, que podemos muy bien llamar la *manera negra*, debió tener en la gran pintura un carácter todavía más peregrino que en los vasos. Sabemos que á Craton, de Sicione, se le ocurrió pintar la silueta negra sobre fondo blanco, para que destacara mejor. Tras de él hay que colocar otro innovador todavía más importante: el ateniense Eumarés, que vivió, según parece, en la primera mitad del siglo vi. Consistió su innovación en pintar de blanco las carnes de las mujeres para distinguirlas de los hombres; diferencia que ya habían hecho los pintores egipcios, valiéndose de amarillo para las carnes femeniles y rojo para las varoniles.

La comprobación de todas esas noticias la hallamos en los vasos. Repasad la excelente colección de nuestro Museo Arqueológico Nacional. Ved los vasos de figuras negras, y observaréis que, á pesar de tan limitada paleta y del predominio del negro, es tal el gusto y la habilidad con que aparecen realzados los trajes, armas y arreos con la tinta violada, diferenciadas las mujeres de los hombres con el blanco amarillento, precisados todos los pliegues y recamos de las ropas, todos los detalles de la musculatura y de los accesorios con las líneas finas y delicadamente grabadas, que en algunas composiciones parece que hay más colores que aquellos cuatro. Buenos ejemplos son las pinturas de asuntos de la fábula de Piritos y los centauros, que decoran un kalpis, con bastante predominio de la tinta violada; las peregrinas representaciones de la fábula de Hércules, Yola y Dionisio, que aparecen en un ánfora, en estos momentos estudiada por el Profesor Bienkowski, de Cracovia, y el admirable cuadro, pues tal nombre merece

esta pintura, que ostenta otro kalpis con el repetido asunto de la disputa del trípode délfico. Sobre todo, en las últimas composiciones hay gran riqueza de mancha, ya que no de color, y combinaciones tan hábiles como la de la cabeza del Hércules en la hermosísima pintura del kalpis, donde se ven los blancos dientes de la cabeza del león con que el héroe cubre la suya, destacar sobre la cabellera y barba, pintadas de intento de color violado, que encuadran el negro rostro del mismo.

Pero á pesar de tan felices combinaciones; á pesar de todo el partido que supieron sacar del sistema los decoradores de los sarcófagos de barro descubiertos en Rodas y en Clazomena, cerca de Esmirna, de los cuales hay soberbios ejemplares, verdaderas obras maestras, en el Museo de Constantinopla, la *manera negra* no podía subsistir más que como elemento evolutivo, como elemento de transición. Aquella silueta dura y violenta tenía que desterrarla el arte cuando llegara á su perfeccionamiento, al equilibrio y armonía de sus elementos. Ese momento transcendental llegó para los vasos, con la inversión del sistema, haciendo el fondo negro y la figura roja. Pero este cambio parecería puramente caprichoso, y, por consiguiente, sin importancia, si además de prestar y de producir armonioso efecto, un aspecto más vivo y agradable á la figura, cuyo dibujo se hace con el color negro, no caracterizase esencialmente á tal modificación la del estilo, esto es, la ansiada libertad del arte griego, que ya formado y viril se desprende en definitiva de la tutela del Oriente, y se manifiesta dueño de sí, nuevo, pujante y vencedor. El arte de la figura negra es el arcáico; el de la figura roja es el clásico. Ya se com-

prende que dicha modificación no fué en la cerámica más que un reflejo de la revolución operada en el gran arte, y que no se efectuó de pronto. Hay vasos, como uno magnífico de nuestro Museo Arqueológico Nacional, el ánfora firmada por Andocides, pintor del siglo v, del cual hay algunas obras en otros Museos de Europa, que ofrece juntos los dos sistemas: la pintura del anverso, inspirada en la fábula de Apolo, es de figuras rojas; la del reverso, de asunto báquico, es de figuras negras, y el dibujo en ambas es el característico de un artista de transición que recibió la educación tradicionalista, todavía á la oriental, y camina, sin embargo, en la nueva corriente.

¿Qué pasaba entre tanto en la gran Pintura? Plinio nos habla de Cimón de Cleones como sucesor de Eumares, de Atenas, y como éste innovador, pero en mucha mayor escala. Cimón debía ser un genio: es el que inventa el escorzo; es, por lo tanto, el primero que presiente las verdaderas leyes de la perspectiva. Hasta entonces hemos visto la figura siempre de perfil, á la manera egipcia, lo que da pesada monotonía á las composiciones; ahora vemos más variedad en las actitudes, torsos de frente y á tres cuartos, cabezas vueltas, inclinadas ó levantadas. Cimón de Cleonés toma por modelos los atletas, que inspiraban á los escultores estatuas maravillosas; trata los paños con una soltura antes desconocida, y de la cual da buena cuenta una pintura de su estilo en mármol, la estela de Liseas, que, como los sarcófagos antes citados, suple la falta de los frescos. Habíase supuesto que fué uno de los cultivadores de la pintura monocroma; pero la perspicacia de M. Girard

crece descubrir en él un pintor polícromo (1), y lo que es indudable es que fué, ante todo, uno de los primeros que vieron el natural tal como era, y procuraron expresar su variedad inagotable, el carácter de la vida. La influencia de tal innovador vémosla en nuestro Museo, en los vasos con figuras rojas pertenecientes al primer estilo ó estilo severo: un cáliz adornado con un atleta que rasura su cuerpo antes de entregarse á los juegos; un pelike, donde aparece un citarista vuelto hacia la derecha, y la cabeza (admirable, por cierto) vuelta hacia la izquierda; un kelebe, donde otro atleta se nos muestra gallardo, cuando acaba de disparar su arco, con la pierna derecha aún levantada y semicruzada sobre la otra, y toda su actitud sumada en una curva bellísima que determina de un modo admirable el movimiento, la acción en que el artista sorprendió al natural en el estadio.

No poseemos en Madrid otros monumentos, ni estelas de mármol con pinturas, ni placas de barro pintadas. Varios ejemplares cita M. Girard en demostración del empleo de la policromía desde el siglo iv, reconociendo en ellos la natural consecuencia de las innovaciones de Cimón de Cleones. Entre ellos hay uno extraordinario, que yo he tenido la dicha de admirar en el Museo de la Acrópolis de Atenas. Es una placa de barro, bastante grande é incompleta, por desgracia; y como la materia en que está hecha la pintura no hace al caso, podemos decir que es un cuadro de caballete. Fué descubierto en 1885 junto al muro N. de aquel paraje, y tanto por su estilo, como por una inscripción que lleva, se juzga obra

(1) *La Peinture Antique*, pág. 146.

de fines del siglo vi ó principios del v. El fondo es blanco, tirando á ocre; sobre él, dentro de dos recuadros, uno negro, otro rojo, está la composición, que consiste tan sólo en una figura de guerrero, combatiendo con lanza y escudo, en el que ostenta por empresa un fauno; éste y la clámide del combatiente son negras; las carnes, amarillas; rojos otros detalles, y el dibujo, purísimo, como en los mejores vasos arcáicos del último tiempo.

Este cuadro corresponde á la época en que la afición que desde bien antiguo mostraron los griegos por la policromía, alcanzaba su manifestación más exquisita. Policrómata, bien lo sabéis, era su Arquitectura, y, lo que es más extraño, también lo era la Escultura. Sobre esto podía haber alguna duda hace pocos años; pero desde que en los días 24 y 25 de Enero de 1886, fecha memorable en los fastos de la Arqueología clásica, aparecieron ante los atónitos ojos del Sr. Kawadias, actual *éforo* de las antigüedades en Grecia, que á la sazón hacía excavaciones en la Acrópolis de Atenas, aquellas catorce estatuas de mujer, deliciosamente esculpidas en mármol de Paros y pintadas; ¡aquellas catorce maravillas que cuando se han contemplado una vez no pueden olvidarse nunca! desde entonces, y relacionando tales testimonios con otros análogos, ya no le cabe duda á nadie de que los griegos pintaron las esculturas. Cuesta trabajo convencerse; pero el hecho se impone. Creedlo: si Fidias levantara la cabeza y viese tantos y tantos mármoles modernos como se ofrecen en su fría y monótona blancura, pediría que los tiñesen con algo que, por lo menos, les diese el suave tono del marfil ó la blanda transparencia de la cera. Una visita al incomparable

Museo de la Acrópolis de Atenas, es suficiente para modificar las ideas que sobre este punto se tuviesen adquiridas por la costumbre de contemplar la estatua marmórea monocroma, y puesto que el blanco es la negación del color, incolora. Hay allí un primer grupo de obras muy arcáicas del siglo VII: toros y leones luchando; el toro más completo, pintado de un azul intenso y vivísimo; el Tifón ó monstruo de tres cuerpos, pintado de rojo y azul de hermoso tono, que ha valido á la figura el sobrenombre de *barba azul*; un Hércules con el desnudo coloreado, ahogando á Tritón. Al contemplar estatuas griegas, que tan extrañas nos parecen, al momento acude á la memoria el recuerdo de las lozas asirias y persas de revestimiento; los frisos de arqueros y leones, de cuyo orientalismo, tanto de la forma como de la policromía, hallamos allí un vivo reflejo. El otro grupo es el de las catorce estatuas de mujer, reunidas en una sala que parece un santuario del arte, donde no es posible permanecer sin experimentar profunda emoción, al ver aquellos mármoles pintados, muchos de ellos encerrados como joyas en urnas; despedazados, cual los dejaron los persas después de su devastación de la Acrópolis en 480, y aprovechados luego como material (pues que para otra cosa no servían por el momento) en tiempo de Cimón, para formar el relleno del nuevo terraplén de aquel importantísimo sitio de culto. Pertenecen estas figuras al siglo VI y al estilo arcáico en su más hermosa manifestación, cuando un sentimiento muy delicado del natural inspira esas formas de encantadora elegancia, nobles actitudes y distinguidos ropajes. Teñidas no más tienen las carnes con alguna substancia crasa, que les prestó

transparencia; pero en la cabellera, las ropas, y más aún en sus adornos, franjas de meandros y labores análogas, brillan, vivos todavía, colores verde, azul, rojo, gris violado, que aún permiten disfrutar del conjunto armonioso, y de un buen gusto bien helénico por cierto, que produce esta policromía, tan distinta de la de las estatuas anteriormente citadas, y que, lejos de empequeñecer el efecto, presta á los finos pliegues de los paños una ligereza y un realismo muy artístico.

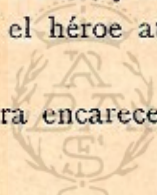
Me he detenido de intento á tratar de esta aplicación que los griegos hicieron de la Pintura. Porque la pintura griega, en sus producciones genuínas y propias, no parece, ya lo hemos visto, haber usado tan rica paleta. El gran pintor griego, cuyo nombre llena todo el siglo v, como el de Fidias en la Escultura, el inolvidable Polignoto, jefe de la Escuela ática, pintaba tan sólo—si hemos de creer á Plinio y á Cicerón—con cuatro tintas: negro, blanco, amarillo y rojo, justamente las mismas que hemos visto en la cerámica. De creer es que supiera emplear distintos tonos de tales colores, y desde luego—las estatuas pintadas lo prueban—no le eran desconocidos ni el azul ni el verde. Desgraciadamente no podemos juzgar de sus obras, perdidas irremisiblemente, puesto que ni en el Lesco de Delfos, ni en el templo de Teseo en Atenas, ni en la Pinacoteca de los Propileos de aquella Acrópolis, se han hallado las que ejecutó, y todavía admiró Pausanias en el siglo ii de Jesucristo. Por referencia de los citados autores, sabemos que lo que distinguió principalmente á Polignoto de los demás pintores, fué el realismo con que supo tratar como ninguno los sentimientos y las pasiones: la nota patética fué su fuerte, y

la extremó sin duda en escenas heróicas de la epopeya homérica, ó tenebrosas del mundo infernal, ó regocijadas de la vida de los inmortales en los Campos Elíseos; pero de su técnica apenas puede añadirse á lo ya dicho otra cosa que el haber sido él quien primeramente indicó la transparencia de las telas, los tules importados de Egipto; y aun nos resta comprobar si lo hizo con el color ó sólo con el dibujo, como lo vemos en vasos pintados de figuras rojas: en nuestro Museo un ánfora, con asunto de la fábula de Tetis y Peleo. De Polignoto, en suma, podemos pensar que fué un gran dibujante, un Rafael de su tiempo; pero se nos ofrecen grandes dudas de que fuese un Ticiano. Y al propio tiempo nos ocurre pensar que por raro contraste, y para que más resalte ante nuestros ojos el desigual desarrollo que llevaron la Escultura y la Pintura, el atraso relativo de ésta, acaso aquella riqueza y aun brillantez de colores sólo se empleaba para pintar las esculturas; y la pintura griega, como la japonesa en muchas obras, atendía sobre todo al dibujo, y era, hasta por intencionada teoría y gala de los maestros, sobria de color.

Este, sin embargo, hizo su evolución. Entre los pintores de la escuela ática contemporáneos de Polignoto, tenemos á Micón y Panainos: éste es el hermano de Fidias y á quien se debe la invención de las exposiciones de cuadros que se celebraban en Delfos y en Corinto, con motivo de los juegos que tanto nombre dieron á aquellos centros de culto, donde se reunía gente de todas partes. Si los autores antiguos nos hubieran transmitido noticias más puntuales acerca de tales certámenes, ellas bastarían para reconstruir la historia que per-

seguimos. Sin pararnos á analizar lo poco que dicen, tomaremos en consideración solamente el estado de cultura que supone la celebración de exposiciones. Y por cierto que al inventor de ellas, ya nombrado, le fueron poco favorables, pues en Delfos no le premiaron. Hay noticia de análogas decepciones, y también de que el cargo de Jurado ocasionaba ya entonces muchos disgustos. Micón fué lo que llamaríamos hoy un pintor de batallas, un verdadero *pintor de historia*, pues él puso en moda los asuntos históricos. Famosa fué su composición de la *Lucha de Teseo contra las Amazonas*, que pintó en un muro del Peccilo de Atenas, junto á la *Toma de Troya*, pintada por Polignoto, y la *Batalla de Maratón*, que pintaron juntos el mismo Micón y Panainos. En unos frisos esculpidos de Gjölbacki, que datan de fines del siglo III, se reconoce una imitación de estas famosas composiciones, y mejor aún, en cuanto al conocido episodio de la guerra de las Amazonas en los vasos pintados, como el admirable arybalos de Cumas, conservado en el Museo de Nápoles, y verdadero modelo por la corrección del dibujo; un oxibaphon del Museo Arqueológico Nacional, donde aún hay otro vaso mucho mejor, que está en la misma corriente de estilo y de asuntos. Me refiero á la soberbia copa de Ayson, pintor de quien no conocemos otra obra ni noticia alguna, y el cual, inspirándose en algunas pinturas de Micón ó de su escuela, decoró el exterior del vaso con los pasajes más culminantes de la fábula de Teseo, y el interior con una medalla en que aparece el héroe ateniense vencedor del Minotauro.

No hay palabras para encarecer la valentía y la pu-



reza del dibujo de las composiciones de esta copa: el torso del Teseo, con los finos diutornos que acusan la musculatura, es de los mejores trozos que se conservan del clasicismo ático del siglo v. Obsérvase también en estas pinturas que, á pesar de la severidad del sistema decorativo de la cerámica de esta época, la mejor de las figuras rojas, que hace poquísimo uso del rojo oscuro y del blanco, las cabelleras están trazadas con una ligera mancha de negro, algo clara en algunos puntos, lo que anuncia desde luego que el sentimiento del claro-oscuro empezaba á ganar terreno entre aquellos dibujantes tan puristas.

Otro paso importante en el proceso de la Pintura dió, á lo que parece, en aquella misma época Agatarco, de Samos, de quien nos dice Vitrubio que pintó una decoración para una tragedia de Esquilo. Antes la escena se había improvisado con tapices; pero exigencias teatrales, primero de Sófocles, luego de Esquilo, que reclamaban fondos apropiados á las acciones dramáticas que desarrollaban, motivaron la invención de Agatarco, el cual, teórico y práctico á la vez, escribió una Memoria razonando dicha obra suya pictórica, en la que M. Girard presume que la perspectiva debía ser lo más importante, y cita en su apoyo unos relieves de tumbas licias, en los que se observan conatos de tan importante elemento del arte representativo. Desde luego es de tomar en cuenta la circunstancia de que Agatarco debía ser un efectista, por cuanto pintaba muy de prisa y de ello se jactaba. Es verosímil, por tanto, que fuese el primer escenógrafo, y con su invento debió facilitar un paso más, paso verdaderamente gigantesco, del que vamos á ocuparnos inmediatamente.

Tenemos, pues, que al comenzar el siglo iv la pintura griega era dueña del dibujo, conocía el escorzo y había descubierto la perspectiva. Faltábale, para iniciarse en todos los secretos del color, ver y expresar el claro-oscuro, y ésta fué la invención del ateniense Apolodoro, *σκιαγράφος*, *sombreador*, que le llaman los autores antiguos, que floreció en la primera mitad del siglo iv, y que con ella produjo una revolución en el arte de la Pintura, cuyo proceso toma desde entonces un rumbo completamente nuevo y muchísimo más rápido. Si las obras de Apolodoro y de sus primeros imitadores ganaron en efecto pictórico lo que perdían en corrección de dibujo respecto de las de Polignoto y Micón, como presume M. Girard; si, por el contrario, fué el iv el siglo del claro-oscuro y no el siglo v, la buena época de la Pintura, al contrario de la Escultura, y por la misma razón de que mientras ésta decaía se engrandecía y manifestaba aquélla como un nuevo arte, á ninguna de estas cuestiones es dable contestar aquí de una manera resuelta. Sólo haré notar por el pronto que los más estimables vasos pintados del siglo iv, y sin duda los mejores de cuantos produjeron los griegos, son los lekytos blancos atenienses. Y siguiendo el sistema que me he impuesto de buscar, como más inmediatas y patentes, las pruebas de mis asertos en la colección cerámica que poseemos, tengo que llamar vuestra atención respecto de uno de esos vasos; pieza tan excepcional, tan única, que por mi parte no tengo noticia de nada semejante, y ni en el Museo de Atenas, que posee la colección más numerosa de lekytos, hallé nada que pueda comparársele. Es, de cierto, el lekytos blanco de Madrid la mejor conquista que para

nuestro Museo Arqueológico Nacional alcanzó, entre tantas, el Sr. Rada. Dicho vaso, no sólo es extraordinario por su tamaño, bien desusado por cierto; lo es mucho más porque sus figuras—como es consiguiente grandes también, de proporciones *pusinescas*—están francamente modeladas, igual que aquéllas de las pinturas murales ó de los cuadros coetáneos. Por desgracia, el mal estado de conservación del vaso sólo permite disfrutar de dos de las tres figuras que le adornaron, y cuyos colores, en algunos sitios, evidentemente por la acción del tiempo y de los agentes exteriores, se modificaron. El asunto no es nuevo en esta clase de vasos fúnebres, que la piedad de los antiguos colocó en las sepulturas del Atica, fuera de cuya región, y especialmente de Atenas, no se han hallado. Es la ofrenda póstuma. El muerto, representado en una figura de mancebo, de tipo atlético, aparece sentado ante la estela funeraria, con el tórax y el brazo descubiertos y desnudos, el resto del cuerpo envuelto en un manto blanco. La estela hállase coronada de hojas de acanto, y en medio de ellas dijérase que por un abanico de plumas de pavo real, lo que sólo parece una palmeta formada por hojas vegetales amarillas y verdes. Dicha figura está vuelta hacia el lado izquierdo, donde se halla frente á ella la oferente, una mujer velada con manto azul violado, que permite distinguir el rostro, de noble perfil, y el pelo, cuyos rizos en ambas figuras están bastante detallados. De la tercera figura que seguía á la oferente, sólo se conserva un trozo de los pliegues de la túnica, de color amarillo. Una ancha faja de este color, de tono ocre, corre por bajo de las figuras, prestándoles apoyo. Toda la composición destaca sobre el fondo blan-

co, ligeramente opaco, de la panza del vaso, que fué pintado después de haber sufrido la cochura. El procedimiento es parecido á la aguada, empleada casi siempre con el color bastante espeso. Donde mejor se aprecia el modelado es en los rostros, cuyo tono se halla algo oscurecido. El dibujo, muy suelto, es correctísimo, y en ambas figuras, nobles de actitud, hay un sentimiento religioso delicadamente expresado. Perdonadme tanta prolijidad, y permitidme tan sólo deciros que no debe relacionarse precisamente esta pintura ática, cuya importancia queda indicada, con los cuadros de Apolodoro, sino más bien con los de Parrasio, pintor de la escuela jónica, como Zeusis su contemporáneo, y que se cree trabajó en Atenas; en efecto: se le designa como al artista que rompió en la Pintura con el persistente arcaísmo, y trató las figuras con una libertad, la composición con un acierto, ponderando bien los elementos, los rostros con una expresión tan justa, y, sobre todo, entendió tan hábilmente las degradaciones de las tintas para producir el modelado, que, á juzgar por tales noticias, debe señalársele como el Fidias de la Pintura, y considerar, en efecto, el proceso de este arte como independiente y de fecha un tanto retrasada respecto del de la Escultura.

Dueños los antiguos de la técnica del color, desarrollaron una pintura original, la verdadera Pintura clásica, que trató todos los géneros y nos ofrece todas las gradaciones y tendencias que en el Renacimiento habían de tratarse. No seguiremos aquí la historia de ese arte en el período de su desarrollo ni en el de su decadencia. Baste recordar que los frescos de Herculano y de Pom-

peya nos ofrecen una pintura que puede considerarse como griega, pues no sólo lo son sus asuntos y su estilo, sino que muchas composiciones son copias de determinadas obras griegas, lo cual se explica, no sólo por el origen griego también de muchos de los decoradores pompeyanos, sino por el hecho de haber sido transportados á Roma, en virtud de la conquista de la Grecia, multitud de cuadros de los grandes maestros helénicos, cuadros que, pasando de mano en mano, fueron algunos pagados á un precio que, por lo crecido, puede mantenerse al lado de los precios que hoy alcanzan los lienzos de los pintores de fama. Trataron los dichos decoradores pompeyanos el género religioso, el heróico ó histórico, el de costumbres, en el cual, pidiendo á la Mitología sus amorcillos y á la *Antología* sus epigramas, desarrollaron asuntos llenos de gracia picante, como *La vendedora de amores* y famosas caricaturas; hicieron fondos de paisaje y marina, empleando tintas finas y transparentes para copiar aquéllas que se les ofrecían en las floridas vegas de la campiña napolitana ó en el diáfano y luminoso espacio de cielo y de mar del admirable golfo; en la corriente del realismo, que por tan moderna se considera, llegaron, como animalistas, á producir el conocido mosaico de *Las palomas de Plinio*; y por lo que toca á la perspectiva, las aéreas cuanto caprichosas construcciones en que la fina perspicacia de M. Heuzey ha reconocido la estructura y disposición de las decoraciones teatrales de los antiguos, dan notoria prueba de cómo la conocían, y al propio tiempo, de su dominio del arte decorativo. La única muestra que de éste poseemos en el Museo Arqueológico Nacional, es una pintura mural, también traída

al Museo por el Sr. Rada, aunque, desgraciadamente, en fragmentos, según pudo arrancarse de un muro romano en Cartagena, bajo la dirección de D. Adolfo Herrera. Sus pequeñas figuras dan poca cuenta del perfeccionamiento que en ellas alcanzaron los antiguos. En las de los frescos pompeyanos hemos hecho una observación, y es que hay muchos personajes, especialmente mitológicos, que revelan evidente parentesco con la Escultura. El Baco que encuentra á Ariadna en la isla de Naxos, es copia evidente de algún mármol antiguo. El hecho se razona, á nuestro modo de ver, por la simple consideración de que la Escultura, como arte formado de más antiguo, es el que dió los tipos de las deidades, que la tradición religiosa conservó y diputó como invariables, y además de que, por haber nacido de ella y crecido á su amparo la Pintura, era natural que no se borrarse en ésta ese recuerdo de origen.

Pero esto era en lo decorativo, y aun así hay ejemplos, como un mosaico de la colección de Herculano, que posee nuestro Museo Arqueológico Nacional, ilustrado, así como las pinturas de Cartagena, por la vasta erudición del Sr. Rada, que nos muestra dos figuras, por desgracia incompletas, de mineros, desnudos y vigorosos, que, á pesar de no estar ejecutadas por la libre marcha del pincel, pueden mantenerse dignamente junto á cualquier buen trozo de la pintura romana del Renacimiento.

Maestros fueron también los antiguos en el retrato, como ha venido á demostrarlo el crecido número de ellos descubiertos con las momias, supliendo á la máscara fúnebre de tiempos más antiguos, en Egipto, en el Fayum.

Son retratos de busto, en tabla, pintados á la encáustica, por manos griegas ó romanas helenizadas, pues algunos datan del tiempo de Domiciano. Sorprenden estas pinturas, de que hay buenos ejemplares en Viena, Londres, París y Atenas, por el naturalismo de su estilo, que buscó y supo hallar felizmente la expresión de la vida y el carácter. La ejecución es franca y jugosa. Alguno de estos retratos, hasta por lo indisciplinado de la factura, recuerda el retrato de Máiquez, debido al inmortal Goya.

Ese naturalismo de las tablas del Fayum, marca el término de la evolución del arte antiguo. Los restos de él se sepultaron en las Catacumbas, de donde, según la frase exactísima del Sr. Fernández Jiménez, salió transformado en un arte distinto.

Con efecto: la nueva sociedad que surgió de las Catacumbas ha desarrollado un nuevo proceso del arte, en el que vemos repetirse el proceso del antiguo. Sigue esos mismos pasos. Respecto de la Pintura, veis en los mosaicos de fondo dorado que cubren los muros de las basílicas, el arte oriental con todas sus galas decorativas; la lucha larga y empeñada del genio occidental, alimentado ahora por la tradición antigua, que se mantiene latente, y el vencimiento al fin, la reconquista del natural. Sólo que ahora seguís paso á paso todo el proceso en las obras que por fortuna se conservan; no tenéis que daros cuenta de las obras de los grandes maestros por las copias, como pasa con los antiguos. Reconocéis directamente en las vírgenes del Cimabue la rigidez arcaica; en los frescos del Giotto, nuevo Polignoto, la expresión patética; en Rafael, nuevo Parrasio, la soñada

libertad del arte y triunfo del arte clásico. ¡Lástima que no nos sea dable poder comparar á Zeusis con Ticiano, para apreciar hasta qué punto se igualaron en su condición de coloristas el arte antiguo y el moderno, en el que justamente ella es la que se proclama como su propia y genuína gloria!

HE DICHO.





DATOS BIOGRÁFICOS

DEL ACADÉMICO

EXCMO. SR. D. PEDRO DE MADRAZO

Nació en Roma á 11 de Octubre de 1816.

Murió en Madrid á 19 de Agosto de 1898.

Fué bautizado en la iglesia de San Pedro, en Roma, teniendo por padrino á su tío, por línea materna, D. Pedro Kuntz.

Cuando sus padres, D. José de Madrazo y Doña Isabel Kuntz, se trasladaron á España, D. Pedro y su hermano mayor D. Federico ingresaron, por el año de 1827, en el Seminario de Nobles, donde fueron educados, teniendo por compañeros á D. José Zorrilla, que ya entonces daba muestra de su inspiración poética, y á los hermanos D. Marcelino y D. José Antonio de Aragón Azlor, después Duque de Villahermosa y Conde del Real, respectivamente. La familia Madrazo conserva un retrato que D. José hizo, en grupo, de sus dos hijos, ambos vestidos con el uniforme del mencionado Colegio. D. Pedro estudió luego Derecho en Toledo, y después pasó á París, donde permaneció algunos años, completando su educación. Allí tuvo ocasiones de cultivar bastante la amistad de Alejandro Dumas (padre), Víctor Hugo y otros célebres literatos de aquel tiempo. Este ambiente literario en que transcurrieron los primeros años de la juventud de D. Pedro y el ambiente artístico de la casa de su padre, el insigne D. José de Madrazo, en quien comienza la historia de nuestra pintura moderna, determinaron desde luego las dos tendencias ó inclinaciones de sus trabajos intelectuales,

las cuales vemos ya manifestarse en el semanario que bajo el título de *El Artista*, «paladín de las nuevas ideas,» ó sea del romanticismo, soplo de nuestra regeneración intelectual, fundaron los dos jóvenes Madrazos con D. Eugenio de Ochoa en 1835 y mantuvieron durante el año siguiente. Poesías y narraciones romancescas son las primeras producciones que D. Pedro publicó en dicha revista, y poco después aparecen en las columnas de la misma sus trabajos sobre historia de la Pintura, que desde entonces constituyó la especialidad de sus conocimientos sobre Bellas Artes, en los que verdaderamente no hubo rama en que su espíritu perspicaz no se fijara para ilustrarla con la vasta erudición que durante su larga vida, consagrada por entero al estudio, supo atesorar. No dejó por eso hasta en sus últimos años de rendir culto á la poesía, y también escribió de Derecho y otras materias; pero demostrando siempre su afición á las investigaciones históricas. Muy vasta y varia es, por lo mismo, su bibliografía, en la que llevan buena parte los trabajos académicos; pero deseosos por nuestra parte de poner de relieve la significación de D. Pedro de Madrazo en la historia y crítica de las Bellas Artes, á ésta nos hemos circunscrito en la lista que sigue, procurando añadir á los títulos de las obras algunas indicaciones del contenido, esperando que se nos perdone la brevedad de ellas, en gracia de la sana intención que nos las ha dictado.

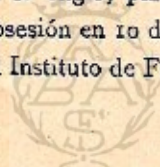
Personalidad caracterizada por tan varias aptitudes, D. Pedro de Madrazo estaba desde luego llamado á brillar en las Academias. La de los *Arcades* de Roma le nombró supernumerario, llamándole *Musseo*, y numerario en 1.º de Agosto de 1835 con el nombre de *Museo Bético*.

El día 13 de Febrero de 1842 le abrió sus puertas esta Real Academia de San Fernando, donde tantos y tan relevantes fueron sus servicios, y donde desempeñó tantos cargos, últimamente el de Director.

Ingresó en la Real Academia de la Historia en 13 de Enero de 1861, que le había elegido en 11 de Febrero de 1859, concediéndole la medalla núm. 33. Le eligió su Secretario perpetuo en 1879.

La Academia Española le eligió, para ocupar la silla *i*, en 18 de Marzo de 1874, y tomó posesión en 10 de Abril de 1881.

Era correspondiente del Instituto de Francia y del Arqueológico de



Berlín y de Roma, y miembro honorario de la Academia de Bellas Artes de Lisboa.

En cuanto á su carrera administrativa, bastará recordar que muy joven desempeñó el cargo de Oficial primero en el Ministerio de la Gobernación; que muy luego ganó por oposición la plaza de Abogado Fiscal del Consejo de Estado, en donde ha servido á la Nación más de cincuenta años, ejerciendo sucesivamente, á partir de dicho cargo, los de Secretario, Consejero, Presidente de Sección y Presidente interino de tan alto Cuerpo.

Era Senador del Reino por la Real Academia de San Fernando.



BIBLIOGRAFIA

DE LOS TRABAJOS SOBRE MATERIA DE

BELLAS ARTES

PUBLICADOS POR EL

EXCMO. SR. D. PEDRO DE MADRAZO

HISTORIA DE LA PINTURA

El Real Museo de Madrid y las Joyas de la Pintura en España.—Colección selecta de cuadros pertenecientes á la Corona, á la Iglesia, al Estado y á las más notables galerías particulares, copiados de los originales por los primeros dibujantes-litógrafos de Europa, y explicados con noticias históricas sobre el desarrollo y vicisitudes de la Pintura, por..... Publicada bajo la Real protección de S.M. el Rey Don Francisco de Asís María de Borbón, por D. Juan José Martínez, litógrafo de S. M.—Obra premiada en la Exposición de Artes é Industria de París de 1855.—El texto es bilingüe, español y francés; en este idioma bajo el título *Le Musée Royal de Madrid et les diamants de la Peinture en Espagne.*—Madrid, imp. y lit. de Juan José Martínez, 1857.—Folio (0^m,61 × 0^m,43): 25 láminas litográficas, representando otros tantos cuadros del Museo del Prado, que en el plan general de la obra corresponden á la *Serie 1.^a, Tesoro de la Corona*, y otros tantos artículos, que contienen los respectivos análisis crítico y sabio elogio del cuadro, en dos, tres y aun cuatro páginas, á dos columnas, por estar dicho texto redactado en castellano y en francés.

La publicación no llegó á terminarse.

Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España.—Desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid, Por.....—Fotografados de Laurent,

Joarizti y Mariezcurrena.—Volumen de la Biblioteca *Arte y Letras*.—Barcelona, Cortezo y Compañía, 1884.—8.º, 317 páginas é índice.—Tela estampada.

Este libro, acaso el más interesante entre las obras de conjunto que escribió Madrazo, y á pesar de haberle dado pequeña extensión, ofrece un precioso resumen de todo lo que investigó el autor, sobre todo en los Archivos Reales, acerca de la formación de las pinacotecas de nuestros Reyes, que reconstruye Madrazo ante los ojos del lector, narrando discretamente las vicisitudes por que pasaron, trazando después un interesante bosquejo de la historia de la Pintura.

Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M., redactado con arreglo á las indicaciones del Director actual de este Real establecimiento. Por.....—Madrid, Aguado, 1843.—8.º, xiv-433 páginas.

Comprende solamente la primera colección expuesta al público, compuesta de 1.833 cuadros de los 1.949 que formaban el total de los clasificados. Dicho Director, de quien eran las indicaciones utilizadas, era D. José de Madrazo. En el Prólogo declara el autor haberse valido también del Catálogo que á su muerte dejó hecho D. José Musso y Valiente sobre las escuelas flamenca y holandesa.

Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid, seguido de una sinopsis de las varias escuelas á que pertenecen sus cuadros y los autores de éstos, y de una noticia histórica sobre las colecciones de pinturas de los Palacios Reales de España, y sobre la formación y progresos de este establecimiento.—Parte primera: Escuelas italianas y españolas:—Madrid, Rivadeneyra, 1872.—8.º, Lxiv-713 páginas é índice.

Comprende este Catálogo 1.145 cuadros, de los cuales 628 son italianos. Los enumera siguiendo dentro de cada escuela orden alfabético de autores. Una breve y substanciosa biografía de cada uno de éstos precede á sus obras, y la historia de cada una de éstas, á veces ilustrada con preciosas noticias y útiles indicaciones, figura al pie de la descripción correspondiente. En el Prólogo expone la historia de las colecciones que componen el Museo, la distribución de ellas en éste y el sistema seguido en el Catálogo. Al final ha puesto una *Tabla general de autores italianos y españoles*, con la numeración antigua y moderna de los cuadros y la indicación del sitio que cada uno de éstos ocupa.

Este libro es de los más importantes del autor, de cuya competencia en la materia y labor exquisita de rebusca de noticias da cuenta muy cabal.



Lo escribió por encargo oficial, que le fué conferido el 7 de Septiembre de 1869. Con fecha de 21 de Febrero de 1871 se le encargó que lo continuase. Por desgracia, el segundo tomo no pareció nunca.

Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid.—Compendio del Catálogo oficial descriptivo é histórico, redactado por el mismo autor.—Madrid, imp. de la *Biblioteca de Instrucción y Recreo*, 1873.—8.º, x-428 páginas é índice.

Este Catálogo es completo en la parte de Pintura, pues comprende, además de las escuelas italiana y española, que componen el anterior, las escuelas germánicas, la francesa y los cuadros de dudosa clasificación, más un Apéndice en que se enumeran los cuadros retirados á los depósitos y los que en 1872 fueron llevados del Museo de la Trinidad. Una *Tabla general de autores* facilita el manejo del libro.

Como se trata de un compendio redactado para la masa común del público, las noticias biográficas de los autores están reducidas á las fechas y lugares de nacimiento y muerte, y la historia individual de cada cuadro, reducida también á la indicación de su procedencia.

El Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga.—Cuadro en tabla del siglo xv, atribuído á Juan Van-Dyck.—*Museo Español de Antigüedades*, 1775.—Folio, tomo IV, págs. 1 á 40.—Es el cuadro núm. 2.188 del Museo del Prado.

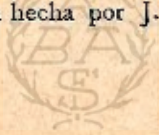
Explica el asunto y la composición, y examina con fina crítica las razones en que se funda la atribución al célebre pintor flamenco y las que inclinan á tener el cuadro por copia.

Acompaña una reproducción sacada de una copia hecha por Domínguez y cromolitografiada por J. M. Mateu.

El Descendimiento.—Retablo pintado por Roger Vander-Weyden el *Viejo*.—*Museo Español de Antigüedades*, 1875.—Folio, tomo IV, págs. 263 á 282.

Examina cómo se representó este asunto por los pintores del tiempo pasado; analiza la composición Vander-Weyden el *Viejo*, y de los tres ejemplares de ella existentes en España; señala como auténtica la del Monasterio del Escorial; como copia de Miguel Coxcyen, el cuadro núm. 1.818 del Museo del Prado, y como otra copia hecha por un artista de la segunda generación de Roger, y «acaso por el segundo Roger, nieto de aquél» (el *Viejo*).

Acompaña una reproducción del cuadro núm. 1.818 del Museo del Prado, sacada de una copia hecha por J. Martí, cromolitografiada por J. Mateu.



Pintura mural en la Almoina de Barcelona, perteneciente al siglo xv (?).—*Museo Español de Antigüedades*, 1875.—Folio, tomo V, págs. 93 á 108.

Después de algunas consideraciones históricas sobre la Casa canónica ó de los canónigos de Barcelona, desde el siglo xii llamada de la *þía Almoina*, en cuyo refectorio se hallaba en la fecha de esta monografía la pintura mural (hoy perdida, según nuestros informes), hace un detenido examen de ésta y la cree (contra la opinión de Piferrer, que la creyó de fines del siglo xvi) obra de fin del xv, de autor influido por los pintores coetáneos de la Toscana.

Acompaña una copia de la pintura por Serra, cromolitografiada por Aznar en la litografía de Donon, en Madrid.

La Coronación de la Virgen.—Cuadro en tabla de Vicente Juan Macip, vulgarmente llamado Juan de Juanes, existente en el Museo del Prado de Madrid. Es el cuadro núm. 758.—*Museo Español de Antigüedades*, 1875.—Folio, tomo V, págs. 439 á 444.

Juicio de su mérito, interpretación de su estilo y procedimiento y noticia de la procedencia.

De la pintura mural de los templos.—*La Ilustración Española y Americana*, 1883 (año XXVII), 1.º, págs. 102, 118, 131, 147, 170, 214, 231, 295, 322, 335, 347 y 363.

Esta serie de artículos componen una interesante historia de la *pintura mural*. Hállase dividida en capítulos, cuyo sumario es como sigue:

I. Preliminares sobre la decoración pictórica de las iglesias.—II. Razón histórica del bizantinismo.—III. La pintura mural antes del siglo xi. Datos y conjeturas.

Joyas sueltas del arte antiguo y moderno.—*La Ilustración Española y Americana*, 1874.—Serie de artículos semanales, en cada uno de los cuales se describe y analiza una obra de arte, á saber:

TOMO DEL 1874.—*La Melancolía, grabado en cobre de Albrecht Dürer*, pág. 246.—*La Adoración de los Santos Reyes, tríptico de Hieronymus Bosch* (Museo del Prado, núm. 1.175), pág. 326.—*Los desposorios de la Virgen, de autor anónimo de la Escuela de Brujas del siglo xv* (Museo del Prado, núm. 1.854), pág. 391.—*El auto de fe. Tabla española del siglo xv, atribuida á Pedro Berruguete* (Museo del Prado, núm. 2.148), pág. 470.—*Las tentaciones de San Antonio Abad. Tabla flamenca del siglo xv de Joachin Patinir* (Museo del Prado, núm. 1.523), pág. 549.—*Venus reclinada, por D. Diego Velázquez de Silva* (colección de M. Morrit, en Rokeby, Yorkshire), pág. 643.

TOMO DEL 1875.—*La Santísima Trinidad, cuadro en lienzo de Jusepe de Ribera (Spagnoletto)* (Museo del Prado, núm. 997), pág. 62.—*La salida de vísperas, cuadro en lienzo por D. Raimundo de Madrazo* (colección de M. Cutting, Estados Unidos), pág. 131.—*¡Ya pareció aquello! Carta vindicativa dirigida al Sr. D. Abelardo de Carlos* (explica un error de pluma del artículo anterior), pág. 222.

Los cuadros del Escorial en el siglo XVIII.—Rectificación.—Al Sr. D. Juan Pérez de Guzmán.—Madrid 3 de Agosto de 1885.—*La Ilustración Española y Americana*, 1885 (año XXIX), 2.º, pág. 74.

Rechaza por erróneo y disparatado un manuscrito de la primera mitad del siglo XVIII, que en el número anterior de la misma publicación había dado á conocer la persona á quien se dirige.

Pintura.—Dibujante.—Colorista.—Bello ideal. (Firmado P. M.)—*El Artista*, 1835.—Tomo I, pág. 289.

Artículo en que, bajo forma literaria, expone la contraposición de aquellos dos elementos de la obra de arte y la relación de los mismos con el efecto, y el mayor ó menor idealismo de la expresión.

Pintura.—*La Ilustración Esp. y Americana*, 1892 (año XXXVI), 2.º

Estudio de la moderna evolución de dicho Arte. Publicado en varios artículos con los siguientes respectivos epígrafes que declaran las materias que comprenden:

Elección de asuntos.—Mal gusto general.—La Escuela inglesa moderna (reconoce la supremacía de esta Escuela), pág. 138.—La Escuela inglesa moderna.—Los pre-rafaelistas, págs. 160 y 180.—Caracteres de la Escuela inglesa moderna, págs. 199 y 218.

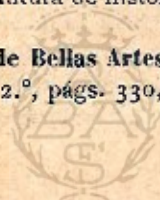
Pintura.—Cuarta Exposición bienal del Círculo de Bellas Artes.—*La Ilustración Española y Americana*, 1894 (año XXXVIII), pint. 343.—Examen crítico.

Bellas Artes.—Algo de moderna crítica y de Arte moderno.—*La Ilustración Española y Americana*, 1891 (año XXXV), 2.º, pág. 374, y 1891 (año XXXVI), 1.º, pág. 27.

Consideraciones acerca de la novísima evolución de la Pintura y del *modernismo* francés, y de la pintura de historia en Inglaterra.

Exposición internacional de Bellas Artes de 1892.—*La Ilustración Española y Americana*, 1892, 2.º, págs. 330, 350 y 387.

Juicio crítico.



La Elocuencia.—Techo pintado por Mad. Lacroix para el Ateneo de Madrid.—*La Ilustración Española y Americana*, 1891 (año XXXVI), 1.º, pág. 398.

Examen y elogio de la obra.

Acompaña la reproducción de ésta en fotograbado (pág. 404).

Penélope y Ulises.—Pintura de una pared, descubierta en Pompeya.—*El Artista*, 1835.—Tomo II, pág. 88.—Firmado P. de M.

Describe la pintura. Acompaña un dibujo de ésta por D. F. de M., litografiado en la Real Litografía de Madrid.

David Teniers.—*El Artista*, 1835.—Tomo II, pág. 49.—Firmado P. de M.

Breve noticia del artista.

Visión de San Pedro Nolasco, por Zurbarán.—*El Artista*.—Tomo II, pág. 232.—Al pie se lee: *Colección litográfica*.—P. de M.

Descripción.

Bellas Artes.—**Biografía.**—**Pedro Pablo Rubens.**—*El Artista*, 1836.—Tomo III, pág. 86.—Sin firmar.

Indica que el nuevo gusto por Rubens se debe al movimiento romántico.

Bellas Artes.—**Martirio de San Bartolomé.**—Por Ribera.—*El Artista*, 1835.—Tomo II, pág. 181.—Al pie se lee: *Colección litográfica*.—P. de M.

Descripción.

Bellas Artes.—**Nicolás Pussino.**—*El Artista*, 1836.—Tomo III, página 109.—Firmado P. de M.

Breve noticia del artista, de sus obras y escritos.

Discurso en contestación al del Excmo. Sr. D. José María Huet.—Madrid, Tello, 1866.—8.º, pág. 65.

Trata de la escuela sevillana de Pintura, y en especial de Murillo.

Discurso inaugural leído ante la Real Academia de San Fernando en la sesión pública celebrada el 20 de Noviembre de 1870.—Publicado en el «Resumen de las Actas y Tareas,» leído por el Secretario general D. E. de la Cámara.—Madrid, Tello, 1870.—Pág. 89.

Trata del inmortal Velázquez y de su significación en el arte.

Páginas para un libro pensado y no escrito.—*Almanaque de la Ilustración Española y Americana*, 1883.—Pág. 11.

Se ocupa del retrato del escultor Montañés pintado por Velázquez y existente en nuestro Museo del Prado.

Almanaque literario.—Prólogo.—Juan de Juanes.—Alonso Sánchez Coello.—Dominico Theotocopuli (*El Greco*).—Jusepe de Ribera (*El Españoleto*).—Francisco de Zurbarán.—D. Diego Velázquez de Silva.—Alonso Cano.—Bartolomé Esteban Murillo.—Juan Bautista Martínez del Mazo.—D. Juan Carreño de Miranda.—Claudio Coello.—Don Francisco Goya y Lucientes.—*Almanaque de la Ilustración Española y Americana*, 1880.—Pág. 16.

Serie de interesantísimas biografías. Cada una lleva por cabecera el retrato del pintor respectivo, grabado en madera.

Un día afortunado.—*Almanaque de la Ilustración Española y Americana*, 1889.—Pág. 58.

Refiere el hallazgo de un cuadro de Murillo en Ayamonte.

Los retratos de Moratín.—Al Sr. D. Bernardo Rico.—*La Ilustración Española y Americana*, 1872, pág. 391.—Juicio y noticias de los dos retratos de Moratín que posee la Academia de San Fernando.

Del pintado por Goya acompaña grabado en madera en la pág. 393.

Murillo y Rafael.—Discurso pronunciado en la velada que se celebró con motivo y en celebración del segundo centenario de Murillo, el 3 de Abril de 1882.—*Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*.—Tomo II, 1882, pág. 112.

HISTORIA DEL ARTE MONUMENTAL

Córdoba.—Volumen de la obra *Recuerdos y Bellezas de España*, obra destinada á dar á conocer sus monumentos y antigüedades, en láminas dibujadas del natural por F. J. Parcerisa.—Madrid, Repullés, 1855.—4.º, 450 págs. Con láminas dibujadas por Parcerisa y litografiadas por Donon, en Madrid.

Nueva edición en la obra *España, sus monumentos y artes*, su naturaleza é historia, publicada por el editor Cortezo, en Barcelona, 1884.—8.º, 546 páginas.

Según declara Madrazo en una nota puesta al final de la edición de Parcerisa, las primeras 64 páginas están escritas por el Sr. Pí y Mar-

gall, que se había propuesto incluir en el volumen las tres provincias de Córdoba, Sevilla y Cádiz, á las que se refiere la Introducción; pero creyó conveniente el continuador consagrar todo el volumen á Córdoba, atendida la importancia de su historia monumental, y, en efecto, pudo así extenderse en consideraciones acerca de la historia de la Arquitectura, en las que hace resaltar la importancia de los monumentos de aquella tierra, especialmente de la Mezquita-Aljama, luego Catedral.

Sevilla y Cádiz formaron otro tomo en el plan de Madrazo.

Sevilla y Cádiz.—Volumen de la obra *Recuerdos y Bellezas de España*, obra destinada á dar á conocer sus monumentos y antigüedades en láminas tomadas del natural por F. J. Parcerisa. — Madrid, López, 1856.—4.º, 615 págs. Con láminas dibujadas por Parcerisa y litografiadas por Donon, en Madrid.

Nueva edición en la obra *España*, sus monumentos y artes, su naturaleza é historia, publicada por el editor Cortezo, en Barcelona, 1884.—8.º, 838 páginas.

Narración histórica en la que se da la mejor parte á la descripción de los monumentos, sazónada con las apreciaciones críticas de su autor, que luce en todo el libro las galanuras de su estilo.

Navarra y Logroño.—Volúmenes de la obra *España*, sus monumentos y artes, su naturaleza é historia.—Fotografiados y heliografías de Joarizti y Mariezcurrena.—Dibujos á pluma de M. O. Delgado y Parros.—Cromos de Xumetra.—Barcelona, Cortezo y Compañía, 1886.—Tres tomos en 4.º, 576, 552 y 757 págs.

Aunque el autor declara al comienzo de la obra su pensamiento de que ésta sea más literaria que didáctica y científica, supo vestir con las elegancias de su pluma las doctrinas y observaciones críticas que tanto avaloran sus escritos en materia de arte antiguo.

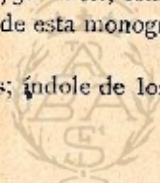
Die Baukunst Spaniens in ihren hervorragenden Werken dargestellt.—Dresde, 1897-98.—Fol., 69 láminas, fototipias de Junghaendel y texto explicativo de Madrazo.

Se describen y reproducen en la obra nuestros más importantes monumentos arquitectónicos de España.

San Salvador de Leyre, panteón de los Reyes de Navarra.—*Museo Español de Antigüedades*, 1875.—Fol., tomo V, págs. 207 á 233.

El interesante contenido de esta monografía especificalo el autor en el siguiente *Sumario*:

I. Preliminares históricos; índole de los vascones; el cristianismo



en Navarra. Combátese el origen visigodo del Monasterio legerense. Su probable erección á fines del séptimo siglo.—II. Los monasterios de la Vasconia de aquende el Pirineo en tiempo de San Eulogio, y progresos del cristianismo en Navarra.—III. Historia conocida del Monasterio de Leyre; su reedificación por Inigo Arista en el siglo ix. Leyre, residencia de los obispos y reyes de Pamplona, y panteón real. Larguezas de los demás reyes de la dinastía Jimena para con el Santo Cenobio, y privilegios extraordinarios que le concedieron.—IV. Historia desconocida de Leyre. Estudio de su panteón real. Profanaciones de que ha sido objeto. Traslación de los despojos reales á la iglesia de Yesa. Carácter apócrifo de la nómina de reyes puesta en la urna de madera de Leyre y conservada en la nueva urna de Yesa. Rectificaciones de errores históricos vulgarizados acerca de la sucesión de los primeros reyes de Navarra. Conjeturas acerca del primitivo enterramiento de aquellos célebres caudillos.—V. La cripta de Leyre y su cámara contigua. Su construcción no es anterior al siglo xi; pero se aprovecharon para ella fragmentos del siglo ix y aun del siglo vii. Traslación de los despojos reales de la cripta al templo en el siglo xiii (?). Su emparedamiento á principios del siglo xvii (?). Reyes verdaderamente enterrados en Leyre antes de la reedificación del siglo xi. Dificultades que ofrecía esta materia y solución que hoy prevalece.—VI. Descripción de la iglesia del siglo xi y de su cripta: ejemplo notable de la arquitectura benedictina anterior á la cluniacense florida. Error de los que consideran esta cripta como la *iglesia primitiva* de San Salvador de Leyre. Defínese con claridad el estilo á que pertenecen los capiteles de esta parte del edificio. Implantación probable del arte carlovingio en la Vasconia de aquende el Pirineo. Insinuación del capitel iconístico en Leyre. Inserción curiosa de las dos arquitecturas cluniacense y cisterciense en este templo.—VII. Examen analítico de los bajo-relieves antiguos incrustados en la portada de San Salvador de Leyre. Pruébese que no son anteriores ni posteriores al siglo xi, ni su estilo otro que el de las escuelas benedictinas que florecían en la tierra del Ebro al Garona en la época carlovingia. Proyecto de trasladar los despojos reales á la Catedral de Pamplona. Propone la Comisión de Navarra que vuelvan á Leyre, y las Academias de la Historia y de Bellas Artes aprueban esta idea, con la condición de que se erija á San Salvador de Leyre en parroquia rural.

Acompaña una lámina dibujada y cromolitografiada por Fúster.

De los estilos en las artes. — *La Ilustración Española y Americana*, 1888 (año XXXII), 1.º

Serie interesantísima de artículos, cuyos sumarios son como siguen:

Artículo primero.—Abuso que se hace de los calificativos.—El comparatorio de los legos.—El mudejarismo.—La arquitectura bizantina. Nociones generales, págs. 262 y 295.

Artículo segundo.—Proceso histórico de los estilos bizantino y románico en Europa y su introducción simultánea en España.—Salamanca, Zamora y Toro, pág. 315.

Bellas Artes.—*Demolición de Conventos.*—*El Artista*, 1836.—Tomo III, pág. 97. Firmado P. de M.

Clama justamente por la conservación de los edificios y riquezas de arte de las suprimidas Comunidades religiosas.

(Este artículo se había publicado anteriormente en dos periódicos de Madrid.)

La Universidad Complutense (en Alcalá de Henares).—*Monumentos Arquitectónicos de España*. Editor, D. José Gil Dorregaray.—Monografía.—Madrid, Fortanet y Calcografía Nacional, 1878.—Folio mayor, 25 págs.

Texto á dos columnas, español y francés, y siete láminas grabadas en cobre, que representan alzado y detalles de la fachada de la Universidad Complutense y sepulcros del Cardenal Cisneros y del Arzobispo Carrillo.

Comprende este interesante trabajo una indicación general de lo que fué el Renacimiento, especialmente en España; la historia de la Universidad Complutense; descripción del edificio; idea del primitivo que trazó Pedro Gomiél; examen de la decoración del Paraninfo; noticia de la Capilla y de los artistas que trabajaron en ella, y descripciones de los sepulcros de Cisneros y del Arzobispo Carrillo.

Discurso en contestación al del Ilmo. Sr. D. José Amador de los Ríos.—Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando.—Madrid, Tello, 1872, pág. 41.

Trata del estilo mudéjar en Arquitectura.

Contestación al discurso de D. Juan Facundo Riaño.—Discursos leídos ante la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. Juan Facundo Riaño.—Madrid, Aribau y Compañía, 1880.—8.º, pág. 35.

Versan los discursos sobre *los orígenes de la arquitectura arábiga, su transición en los siglos XI y XII y su florecimiento inmediato.*



ESCULTURAS E INDUSTRIAS ARTISTICAS

Orfebrería del siglo xvi.—*Alhajas del Delfín de Francia*, hijo de Luis XIV y padre de Felipe V.—*Salero de ónice oriental.*—*Museo Español de Antigüedades*, 1875.—Folio, tomo IV, págs. 419 á 433.

Hace la historia de estas joyas hasta su traslación (por laudable iniciativa de D. José de Madrazo) al Museo del Prado, y examina el salero: reconoce en él un precioso producto de la orfebrería de la primera mitad del siglo xvi, y conjetura que sea de mano de orífice francés.

Acompaña una copia del salero, hecha por Nicolau y cromolitografiada por R. Soldevilla en el taller de Mateu.

El soldado de Marathon.—Stela marmórea del segundo período de la escultura griega.—*Museo Español de Antigüedades.*—Madrid, Fortanet, 1873.—Tomo II, págs. 179 á 199.

Examina los caracteres peregrinos de este monumento y los generales del arcaísmo ático á que pertenece. Hizo este estudio sobre la fidelísima reproducción que de este monumento hicieron en Atenas los Sres. D. Juan de Dios de la Rada y Delgado y D. Ricardo Velázquez Bosco para el Museo Arqueológico Nacional, donde se conserva.

Acompaña una lámina, dibujada por Latorre y cromolitografiada por Letre.

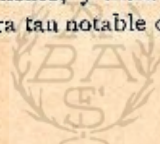
La diosa Minerva.—Pequeña estatua de mármol itálico, existente en el Museo de Escultura del Prado de Madrid.—*Museo Español de Antigüedades*, 1875.—Folio, tomo VI, págs. 353 á 366.

Expone el mito de Minerva; analiza su traje y armas, y estima la figura copia romana de un bronce griego de estilo arcáico, hecha (como lo cree el Sr. Hübner) en tiempo de Adriano.

Acompaña una copia, dibujada y litografiada por D. F. Aznar en la litografía de Donon, en Madrid.

Mausoleo de los Reyes Católicos D. Fernando y Doña Isabel en la Capilla Real de Granada.—Obra de Bartolomé Ordóñez.—*Museo Español de Antigüedades.*—Fortanet, 1872.—Tomo I, págs. 431 á 447.

Aduce la prueba de ser dicho artista el autor, por mucho tiempo ignorado, de dicho monumento, y traza la biografía del artista burgalés, que labró en Carrara tan notable obra del Renacimiento espa-



ñol, la cual describe luego, analizando sus caracteres y su historia.

Acompaña una lámina dibujada por D. F. Aznar y litografiada por Donon.

Vasos italo-griegos del Museo Arqueológico Nacional.—*Museo Español de Antigüedades.*—Fortanet, 1872.—Tomo I, págs. 293 á 324.

Este interesantísimo trabajo, primero de la materia que se escribió en España, está dividido en las siguientes partes:

Ojeada preliminar, que comprende una exposición bastante completa de la ciencia ceramográfica.

I. *Anfora báquica* (núm. 11.009 de la colección del Museo Arqueológico Nacional).—Propone la denominación de *corágico*, para el estilo pseudo-arcáico de las figuras rojas que decoran el vaso.

II. *Crátera con figuras del cielo heróico* (núm. 11.010 de la colección del Museo Arqueológico).—Se inclina á creer este vaso obra del siglo iv.

Acompañan dos láminas, dibujadas por J. Nicolau y cromolitografiadas por E. de Letre.

Orfebrería de la época visigoda.—*Coronas y cruces del tesoro de Guarrazar.*—*Monumentos Arquitectónicos de España.* Editor, D. José Gil Dorregaray.—Madrid, Aribau y Compañía y Calcografía Nacional, 1879.—Folio mayor, 104 páginas y tres láminas, que reproducen dos de ellas coronas y cruces (al cromo), y otra fragmentos arquitectónicos de Guarrazar, dibujadas por Aznar y litografiadas por Ruffié las primeras, y dibujada por Arrando y grabada en cobre por Camacho la última.

Este extenso trabajo comprende una noticia del hallazgo, explicación y origen de la costumbre de ofrendar coronas en los templos; descripción analítica de los objetos que constituyen el tesoro de Guarrazar, especialmente la corona de Suintila, y clasificando todas estas piezas como de arte latino-bizantino, refuta la opinión de M. de Lasteyrie, que las creyó de arte bárbaro ó germánico; analiza asimismo los demás objetos, y, para reforzar sus afirmaciones, acaba con un examen del arte ornamental en los pueblos bárbaros del siglo v al viii.

Espada del gran Duque de Alba D. Fernando Alvarez de Toledo y Osorio, existente en el Palacio del Excmo. Sr. D. Santiago Fitz-James (Duque de Berwick y de Alba).—*Museo Español de Antigüedades*, 1878.—Folio, tomo IX, págs. 159 á 181.

Después de un Discurso sobre la significación de la espada en los tiempos caballerescos, y eruditas consideraciones acerca del lujo y

producción de las armas en el siglo xvi, describe detenidamente la espada, que considera arma de ceremonia, de tipo morisco, y examina y comenta los hechos de armas representados en los grabados que la decoran, á los cuales alcanza la vida del Duque de Alba, que ilustra por fin con documentos curiosos.

Inclínase á crear la espada copia moderna de la verdadera; pero bastante fiel para consentir el estudio histórico que le dedica.

Acompañan dos láminas dibujadas por Arredondo y grabadas en cobre.

Retablo de esmalte incrustado del Santuario de San Miguel de Ex-celsis, en la cumbre del monte Aralar, provincia de Navarra.—*Museo Español de Antigüedades*, 1875.—Folio, tomo VI, págs. 415 á 433.

Después de hacer la historia y ligera descripción del Santuario, examina detenidamente el retablo, que cree obra de alguna de las escuelas del Rhinzuel (siglo xi), y se extiende en consideraciones sobre el esmalte y su tecnología.

Acompaña una lámina dibujada por Serra y cromolitografiada por Fúster.

Tapíz de «La Rendición de Granada,» por la Sra. Doña Catalina Narváez de Ruiz.—Renacimiento de la tapicería bordada de la Edad Antigua.—Consideraciones históricas sobre la tapicería bordada y la tapicería tejida.—Su estado actual.—Su porvenir.—*La Ilustración Española y Americana*, 1898, 1.º, pág. 238.

Elogio de la obra y eruditas consideraciones sobre el bordado aplicado á los fines suntuarios.

Acompañan dos grabados que reproducen el bordado, al que sirvió de cartón el cuadro de D. Francisco Pradilla, *La Rendición de Granada*.

Tapicería llamada del Apocalypsi (propiedad de la Corona Real de España), obra flamenca del siglo xvi.—*Museo Español de Antigüedades*, 1880.—Folio, tomo X, págs. 284 á 419. (Hay una tirada aparte.)

Precede una *Introducción*.—*Ensayo histórico sobre el Arte de la Tapicería* desde la antigüedad hasta el siglo xvi.—Analiza luego el *Apocalypsi* como tema artístico, y después examina la *Tapicería*, cuyos cartones cree de pintor flamenco que se inspiraba en Durero, y trae curiosas citas de solemnidades en que se hizo uso de ella. Por último, llena prolijamente muchas páginas con la «Descripción y explicación» de cada uno de los ocho paños que la componen.

Acompañan ocho láminas de tamaño doble, dibujadas por D. Juan de Barroeta y grabadas en cobre por D. Domingo Martínez.

Las dos grandes épocas de la Tapicería flamenca en la Exposición histórico-europea. — *La Ilustración Española y Americana*, 1893 (año XXXVII), 2.º, págs. 6, 26 y 39.

Observaciones sobre los tapices, considerados desde el punto de vista artístico, señalando los dos tipos: gótico (*Historia de David y Bethsabé*, etc.) y el de Renacimiento (Tapicería de los *Hechos de los Apóstoles*, tejida por cartones de Rafael).

Toledo.—Bajo-relieve de D. Alonso Berruguete. — *El Artista*, 1835. — Tomo II, pág. 107. — Firmado P. de M.

Descripción breve del relieve en mármol que representa la Anunciación, existente al pie de un sepulcro junto á la puerta de los Leones en la Catedral de Toledo.

Acompaña dibujo del relieve firmado J. M., grabado en la Real Litografía de Madrid.

Bellas Artes. — Landa del Arzobispo de Burgos D. Anastasio Rodrigo Justo, obra de D. Juan Samsó. — La escultura religiosa. — Necesidad de un Museo de vaciados de la Edad Media. — *La Ilustración Española y Americana*, 1885 (año XXIX), 2.º, pág. 115.

Examen crítico y comparativo, con obras de arte antiguo, del monumento; estímulo á los escultores para formar una escuela idealista, y proposición de que para ofrecerles fuentes de inspiración se funde un Museo que sea respecto de la Edad Media lo que el de Reproducciones artísticas era ya del arte clásico.

Anfora báquica, por D. Mariano Benlliure. — *La Ilustración Española y Americana*, 1889 (año XXXIII), 1.º, pág. 222.

Juicio de la obra y eruditas comparaciones con otras análogas de la antigüedad.

En la pág. 228 acompaña un grabado de la obra, que la había adquirido el señor Conde de Valdelagrana.

La Inmaculada Concepción. — Estatua policroma gemmata del escultor D. Juan Samsó. — *La Ilustración Española y Americana*, 1881 (año XXV), 2.º, págs. 334 y 374.

Contestación al discurso de D. Manuel Olíver y Hurtado. — Discursos leídos ante la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Manuel Olíver y Hurtado. — Madrid, Du-brull, 1881. — 8.º, pág. 47.

El tema tratado es *la escultura cristiana española*.



CURIOSIDADES

Alberto Struzzi y su ejército.—Almanaque de *La Ilustración Española y Americana*, 1884, pág. 58.—Descripción de un juguete antiguo.

Bellas Artes.—*La Ilustración Española y Americana*, 1889 (año XXXIII), 1.º

Artículos de crítica en los que señala las inexactitudes que con frecuencia se cometen al hablar de aquella materia. Las indica bajo estos subtítulos: I. Remitencias.—Errores biográficos, pág. 111.—II. Conviene machacar, pág. 123.

Protección debida á las Bellas Artes.—*El Artista*, 1835.—Tomo II, pág. 50. Firmado P. de M.

Lamenta la falta de afición á las artes por quienes podían ser sus Mecenas.

Afecto á las Artes.—Afecto á los empleos.—*El Artista*, 1835.—Tomo II, pág. 29. Firmado P. de M.

Combate el pobre concepto que del arte y de los artistas suele tener el vulgo.

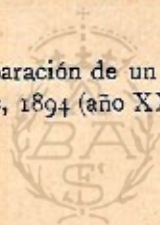
Pintura.—*El Artista*, 1835.—Tomo II, pág. 14. Firmado P. de M. Combate la falta de cultura artística.

Bellas Artes.—*Galería de Ingenios contemporáneos.*—D. Santiago de Masarnau.—*El Artista*, 1836.—Tomo II, pág. 133. Firmado P. de M. Biografía.

Los periódicos ilustrados de Madrid.—Alegación de vivos y muertos llamados á juicio con motivo de una declaración de mayor edad.—*La Ilustración Española y Americana*, 1882 (año XXVI), 1.º, pág. 7.

En este artículo hace, bajo una forma amena, el juicio crítico de las publicaciones periódicas ilustradas, de Madrid, desde *El Artista* hasta *La Ilustración*, cuyo 25.º aniversario de su existencia conmemora de este modo.

D. Alfonso Bergaz.—Reparación de un injusto agravio.—*La Ilustración Española y Americana*, 1894 (año XXXVIII). 2.º, pág. 23.



Biografía de este notable escultor de la segunda mitad del siglo XVIII, Teniente Director de esta Real Academia, no incluido por Ceán Bermúdez (que, sin embargo, recogió noticias suyas) en su *Diccionario*, y autor, entre otras obras que se enumeran en el artículo, del grupo del tritón y la nereida de la parte inferior de la fuente de *la Alcachofa*.

Reminiscencias de Martín Rico.—Una parroquia del Madrid viejo.—*La Ilustración Española y Americana*, 1894 (año XXXVIII), 2.º, página 59.

Remembranzas de Martín Rico á propósito de la parroquia de San Justo, y con motivo de esta reivindicación y elogio del *arte barroco*.

Bellas Artes.—Aún hay vándalos.—Urge amparar las ruínas.—*La Ilustración Española y Americana*, 1893 (año XXXVII), 2.º, pág. 262.

Historia de una acuarela.—*La Ilustración Española y Americana*, 1893 (año XXXVII), 1.º, pág. 419.

Cuenta galanamente un episodio de la vida artística de Fortuny, Martín Rico (autor de la acuarela) y la familia Madrazo.

Acompaña un grabado en madera que reproduce la acuarela *Un rincón de Venecia*, pág. 424.

La estatua de Etienne Marcei.—*La Ilustración Española y Americana*, 1888 (año XXXII), págs. 87, 106 y 119.

Narración y juicio de la época en que floreció aquel personaje francés á propósito de la estatua que le erigían en París.

El sepulcro de César Borja.—*La Ilustración Española y Americana*, 1885 (año XXIX), 1.º, pág. 387.

Da noticia de los caracteres que ofrecía el monumento y de su destrucción.

El cenotafio de Fortuny.—Carta á la Sra. Doña Cecilia de Madrazo, viuda de Fortuny, residente en París.—*La Ilustración Española y Americana*, 1876 (año XX), 2.º, pág. 407.

Describe el monumento labrado por el escultor D. Juan Roig, en mármol, erigido en la capilla del Santísimo de la iglesia parroquial de San Pedro de la ciudad de Reus, para contener el corazón de aquel insigne artista, idea que se debió á D. Pedro de Madrazo.

Contestación al discurso de D. Francisco Fernández y Gonzá-

lez.—Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes en la recepción pública del Sr. D. Francisco Fernández y González.—Madrid, 1875.

El tema fué: *Influencia de lo real y lo ideal en el Arte.*

Ilustraciones á la obra *España artística y monumental*, colección de reproducciones fototípicas, por J. Laurent y Compañía, dividida en cuatro series: I. El arte moderno español.—II. Museos de España.—III. Monumentos arquitectónicos de España y esculturas.—IV. Tapices de la Casa Real. Real Armería de Madrid.—Madrid, Viuda de Rodríguez, 1889.—Fototipias en folio, texto en 4.º.—Las *Ilustraciones* son descripciones comentadas.

Publicación interrumpida. Cesó cuando llevaba cada serie 16 láminas y las correspondientes ilustraciones.

En esta bibliografía, que á pesar de ser tan extensa acaso hayamos omitido algún trabajo de D. Pedro de Madrazo, no hemos incluido los *Informes* que aparecen insertos en el *Boletín* de esta Academia, ni los trabajos que hizo en la Real de la Historia, que tengan relación con las Bellas Artes y que de seguro tendrán allí su puntual comentarista.





CONTESTACIÓN

DEL EXCMO. SEÑOR

D. JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO





SEÑORES:

Al cumplir el honroso encargo de dar la bienvenida, en nombre de la Academia, á nuestro nuevo compañero, temo no hacerlo dignamente, porque, embargado mi espíritu por la emoción que este acto me produce, más está para sentir que para pensar.

Y el sentimiento que casi absorbe por completo las fuerzas de mi inteligencia, es hijo del triste contraste que la vida humana nos ofrece, en la que todo anda revuelto y confundido, la risa y el llanto, el placer y el dolor; sentimiento de tan diversa índole, que dudo mucho pueda dejarme espacio para raciocinar, sin saber cómo decidirme, por los diversos motivos que me confunden y solicitan.

Entra el Sr. Mérida á ocupar la vacante de un hombre tan querido y respetado por mí como D. Pedro de Madrazo; y al sentir la paternal alegría de ver coronada una laboriosa vida de estudio, de investigación y de perseverancia con el lauro académico, acude á mi memoria aquella doliente expresión de un poeta:

Entre cantar y gemir,
No sé si gemir ahora.

Pero no enturbemos con el denso velo de la tristeza

por el amigo perdido, por el sabio eminente, por el eximio literato, el hermoso y despejado cielo que hoy brilla esplendoroso para nuestro nuevo compañero. Perdóneme el Sr. Mérida si he turbado por un momento la merecida dicha que hoy disfruta, y permítame que, pagado aquel tributo á la veneración y al cariño que me inspiraba y me inspirará siempre el recuerdo de su antecesor, vuelva á causarle nueva contrariedad, ofendiendo su natural modestia con mis elogios. Elogios de que no puedo prescindir, porque son justos, y que le tributo con tanto mayor placer, cuanto que recaen en uno de mis más queridos discípulos.

Y bien lo sabéis los que, como yo, habéis consagrado vuestra existencia á la enseñanza. Entre el maestro y el discípulo se establece tal corriente de simpatías, que el cambio constante de las ideas, la labor penosa y grata á la vez del primero, y la impaciente y asimiladora del segundo, acaban por formar un verdadero parentesco espiritual, no definido ni mencionado siquiera en los códigos, pero real, efectivo, con su fondo peculiar de ternura, que le asimila no poco á las dulcísimas é inexplicables relaciones del padre y del hijo. De mí sé decir que no puedo encontrar á un alumno que haya asistido á mis clases, sin que experimente una emoción de ternura que tiene mucho de los santos afectos de la familia.

Maestro; discípulo. Palabras que encierran un mundo entero de relaciones intelectuales y morales. Por algo se llamó al gran Evangelista de Patmos el discípulo amado, y aceptó para sí el Salvador del Mundo el título de Maestro.

No extrañéis, pues, señores Académicos, que en este



día, cuando veo entre nosotros al que hace algunos años se sentaba en las aulas de la Escuela de Diplomática; al que desde que obtuvo el título de Archivero, Bibliotecario y Anticuuario, é ingresó en el Cuerpo facultativo de aquel nombre, he tenido casi constantemente á mi lado en el Museo Arqueológico Nacional, asistiendo al desenvolvimiento de sus grandes aptitudes, de su verdadero amor á estos estudios, que tan enlazados se encuentran con los de las Bellas Artes, me encuentre verdaderamente emocionado, y apenas acierte á formular ésta mal llamada contestación al luminoso y erudito discurso, que con tanta justicia habéis aplaudido y ha aplaudido la distinguida concurrencia que asiste á este acto.

Desde 1881, en que, después de haber obtenido las primeras notas en la Escuela, y de cerca de cinco años, que pudiéramos llamar de prácticas, en el Museo Arqueológico Nacional, ingresó en el Cuerpo, ascendiendo otros cinco años después, en 1886, á Jefe de la Sección primera del mismo, cargo en que continúa, ha demostrado tal celo, tanta constancia en clasificar y catalogar los numerosísimos objetos que se cuentan por miles en ella, y que pertenecen á civilizaciones primitivas, ó llámense prehistóricas ó protohistóricas; á las que nos dejaron los grandes imperios orientales, comprendiendo en ellas el Egipto; á las griegas y romanas, y especialmente á las ibéricas, que no sólo están ordenadas de modo que la sola visita, hecha con algún detenimiento, equivalga á una lección de Historia, de Arqueología y de Bellas Artes, sino que todas, convenientemente numeradas, constituyen un catálogo que consta ya de varios volú-

menes manuscritos, los cuales sólo esperan medios y ocasión propicia para su publicación.

Bien es verdad que en esta parte sus dignos compañeros en el Museo, adscritos á las demás Secciones, tienen en igual estado de adelanto sus trabajos, no siendo aventurado asegurar que en muy poco tiempo pudieran imprimirse los numerosos catálogos de todas las Secciones, incluso el de la escogida biblioteca de aquel establecimiento científico.

Pero Mérida en su Sección ha hecho un trabajo especial que revela su gran fuerza de voluntad y su incansable amor al estudio. Entre las muchísimas antigüedades que la avaloran, hay muchas egipcias, con inscripciones jeroglíficas; y como en España, á pesar de los esfuerzos que para establecer enseñanzas de Egiptología y Asiriología ha hecho el que tiene el honor de dirigiros la palabra, no hay tales enseñanzas, Mérida ha emprendido él, por sí solo, el difícil estudio de aquella simbólica, ideográfica y fonética escritura, y consultando á veces con sabios de otros países el resultado de su investigación, ó fijándola, cuando la ha considerado desde luego acertada, presenta lecturas que demuestran siempre, aun estando sujetas á error, como todo trabajo humano, y más hecho con tan difíciles y deficientes medios, toda la firmeza de carácter, toda la tenacidad de su espíritu, cuando marcha entre las tinieblas de lo desconocido á la investigación de la verdad.

Así no es extraño que cuando sabios tan eminentes como el ilustre Dr. Hübner conoció á Mérida en uno de sus frecuentes viajes á Madrid, apreciando en lo que valían tan relevantes dotes, le propusiera para individuo

correspondiente del Instituto Arqueológico de Berlín y de Roma.

Apreciando también el Gobierno español las dotes de ilustración y de organizador que tanto distinguen á Mérida, cuando se celebró la Exposición de Arte retrospectivo en Portugal el año de 1882, le nombró para representar á España en aquel concurso, y hacer las instalaciones y catálogos de los objetos españoles en el mismo expuestos; encargo que desempeñó á maravilla, mereciendo por sus trabajos, del Gobierno de la nación vecina, el honroso y codiciado nombramiento de Oficial de la Orden de Santiago.

Al año siguiente fué enviado también por nuestro Gobierno á París para estudiar las riquísimas colecciones de sus Museos; y después de su vuelta, alternando con los trabajos asiduos de nuestro Arqueológico Nacional, y comprendiendo que hoy la tendencia de todos los hombres de buena voluntad por el progreso humano es vulgarizar los conocimientos, que hace algunos años parecían patrimonio de contados hombres de ciencia, no ha descansado en contribuir á tan noble propósito, dando conferencias públicas, así en dicho Museo como en el Ateneo científico y literario, formando parte de aquel docto Claustro privado de su Escuela de Estudios superiores, y publicando artículos y monografías en periódicos literarios y hasta políticos, pero siempre sobre sus predilectos estudios arqueológicos y de historia del Arte.

Recientemente, en el año último, fué comisionado por el Gobierno español para hacer un viaje á Grecia y Turquía, organizado por la *Revue general de Sciences*, de París, con objeto de conmemorar (visitando las ruínas



descubiertas en Grecia y reunidas en sus Museos y en el de Constantinopla) el cincuentenario de la fundación de la renombrada Escuela francesa de Atenas; comisión que le dió origen para luminosas conferencias á su regreso, y á una interesantísima Memoria presentada al Ministerio de Fomento, que acaba de imprimirse. El Gobierno francés, por su colaboración en revistas de aquel país consagradas á las ciencias históricas, otorgó á nuestro recipiendario las palmas de oro de la Instrucción pública.

Recientemente también ha publicado la *Historia del Arte griego* y la del *Arte egipcio*, habiendo hecho antes la traducción de un *Vocabulario* de términos del Arte, de Adeline, pero aumentado con más de 600 voces, definidas con grande exactitud y acierto.

Fruto también de su fecunda pluma son notables folletos sobre los vasos y esculturas de barro del Museo; la historia del Casco; una monografía sobre el célebre cáliz griego, á que ha hecho referencia en su discurso, y cuya importancia y autenticidad tuvo la fortuna de poner en claro cuando formé el catálogo de la colección Salamanca, y otras muchas, como ya dijimos, que esmaltan periódicos, no sólo nacionales, sino extranjeros.

Pero no se crea que Mélida sigue en sus obras ciegamente las nociones que encuentra en autores de otros países: esto no es exacto, ni, por lo tanto, justo. Mélida busca, como es natural, donde las encuentra, las fuentes del conocimiento; pero lejos de beber en ellas desde luego, las analiza, las estudia, las compara con los mismos monumentos siempre que tiene ocasión de ello, y entonces se asimila lo que cree verídico, y rechaza lo que no con-

sidera bastante depurado en el crisol de su crítica. Éste es el medio de alcanzar la verdad, ó por lo menos lo que nuestro criterio nos presenta como tal, y no es simple copia de lo que otros hicieron, sino depuración de lo verdadero y de lo falso, que no puede hacerse sin el conocimiento de lo que otros expusieron acerca del objeto en que recae la investigación y el estudio.

Y buena prueba tenéis de que este procedimiento es el empleado por Mérida en sus estudios arqueológicos y de historia del Arte, en el discurso que acabáis de aplaudirle. Buscaba los orígenes del arte pictórico, principalmente entre los griegos, y lejos de seguir lo que otros dijeron, ha entrado en el examen de los monumentos mismos para fundamentar sus conclusiones.

Demasiado conocía los datos que la erudición nos ofrece acerca de la Pintura entre los griegos; demasiado sabía que, según el testimonio de Plinio, los griegos no conocieron la Pintura sino después del sitio de Troya, puesto que Homero nada dice acerca de productos de este arte; que, pueblo más dado á las artes plásticas, á la Escultura, que á la Pintura, apenas producía en tiempo de Pausanias poco más de ochenta cuadros y cuarenta retratos, mientras el mismo Pausanias, que consigna estos datos, enumera más de dos mil ochocientas estatuas; sabe cumplidamente lo que se nos refiere del célebre cuadro de la batalla de los Magnesios en Lydia, atribuído á Bularcos al principio del siglo VII, antes de la Era cristiana; sabe que después cultivaron todos los géneros de Pintura, y hasta que Parrasio conoció la miniatura; que pintaron al fresco y á la encáustica; que conocieron los que llamamos hoy cuadros de caballete, que expor-

taban á lejanos países; y que, aunque perdidas la mayor parte de sus obras, los vasos pintados y los frescos de Pompeya, aun siendo de época decadente, nos permiten reconstituir la historia de la Pintura entre los griegos; sabía también, porque hace más de setenta años que viene sosteniéndose, la idea de que la generación del arte griego viene del Egipto, y que á más recientes épocas pertenece la teoría de que también influye en los comienzos de aquel arte, el Asirio; pero todo esto que ha podido encontrar en obras como las que cita y en algunas otras, no lo ha querido presentar como nociones propias, sino que ha ido á buscar la base de su estudio, la fuente de su investigación, en los mismos monumentos.

Mélida busca el génesis de la Pintura, y acude á los monumentos para encontrarlo en el Egipto y en las civilizaciones Caldea y Asiria, sin que por esto deje de traer á colación para su propósito los datos que la crudición le ofrece, demostrándonos de este modo la riqueza de sus conocimientos y la acertada observación de su crítica. Acaso si tratara de llevar muy atrás las analogías que le inducen á pensar con acierto en la génesis egipcio-asiria del arte pictórico griego, le pudiéramos decir que en los primeros albores de las civilizaciones de los pueblos todos los productos de las manifestaciones de la actividad humana se parecen, aunque no hayan existido relaciones de ningún género entre aquellos pueblos, como se parecen los primeros esbozos que hacen los niños queriendo representar los objetos que les son más familiares, sean los niños ingleses, alemanes, rusos ó españoles, que tal es la índole del espíritu humano en su unidad primitiva; pero esto no sucede cuando ya los

pueblos avanzan en su rápido ó lento desarrollo, tomando entonces caracteres propios, que no pueden imitarse si no son conocidos de los que los imitan, los varían ó se los asimilan, dándoles á su vez los caracteres propios y peculiares de su personalidad.

Tres elementos esenciales forman el arte de la Pintura: el dibujo, la composición y el colorido; y de éstos no vacilamos en afirmar que el color fué el primero que atrajo las miradas del hombre. El color tiene tal encanto, que le ha servido para procurar el embellecimiento, desde su cuerpo en la infancia de la tribu, hasta las obras monumentales en las naciones más adelantadas. Los salvajes se pintan, y hasta en los pueblos civilizados conservan esta costumbre de pintarse, las mujeres sobre todo, no sólo para ocultar los estragos del tiempo, como en Europa, sino para dar más alicientes á su belleza, como sucede á las odaliscas y mujeres de los harenes orientales, que se pintan, además del rostro, las manos por el dorso, y hasta las uñas, con miniaturas á veces muy notables, á fin de que presenten más atractivo al tocar la guzla ú otros instrumentos de cuerda.

De la pintura de los cuerpos pasó el color á la pintura de los muros, de las pilastras, columnas y otros miembros arquitectónicos, y de aquí también á caracterizar personajes del Amenti, como sucede en Egipto, dando á los dioses colores de significación hierática, de donde por natural evolución había de resultar el color, que, aplicado á las figuras, forma la base del verdadero colorido, que con su gran sentido artístico puede asegurarse en justicia que lo emplearon los primeros los griegos, hasta donde se lo permitían los procedimientos de

que disponían en la que pudiéramos llamar la técnica de su Arte.

En mi modesta opinión, los egipcios, los caldeos y asirios, emplean el color; pero el color no es el colorido, sino que éste se forma de la compenetración y mezcla de los colores para formar las medias tintas, que el natural ofrece siempre mejor que colores absolutos; paso inmenso en las esferas del arte pictórico que estaba reservado á los griegos, y más adelante, cuando nuevos procedimientos facilitan el empleo del mismo con el descubrimiento de la pintura al óleo, á los artistas de fines de la Edad Media, del Renacimiento y sus sucesores.

No es esto decir que antes del afortunado descubrimiento, y aun después del mismo, no se presente el colorido con toda su admirable lozanía en la pintura al fresco: si tal dijéramos, pronto nos harían enmudecer en nuestra osada afirmación el sublime pintor de la Biblia, Miguel Angel, y el inspirado pintor del Evangelio, Rafael, artistas que en esa difícil pintura, llamada por el primero la pintura de los hombres, por la gran virilidad que revela, pues no caben en ella arrepentimientos, demostraron tanta profundidad de pensamiento y de sensibilidad como los más célebres filósofos y poetas.

Pero veo que me aparto más de lo que quisiera de mi propósito, que no es otro sino dar la bienvenida á nuestro compañero, pues siempre he creído que en este acto la misión del que contesta al recipiendario no es la de aprovechar la ocasión de leer un discurso más ó menos extenso sobre el tema propuesto, sino presentar á la concurrencia que viene á honrarnos los méritos del nuevo elegido y la justicia de la elección, confirmada por el lu-

minoso trabajo, que como primera ofrenda presenta á la Academia. El día de la recepción debe pertenecer todo entero al recipiendario.

Pocas palabras para terminar. Es casi creencia admitida la de que á estos centros científicos ó artísticos sólo se llega á fuerza de años, supliendo á veces con ellos méritos discutibles; y el acto de hoy y los que han tenido lugar con repetición en recientes días, y alguno que está próximo, nos demuestran el espíritu abierto que anima á nuestra Academia, llamando á su seno á artistas y á literatos jóvenes y en la plenitud de sus aptitudes. Mérida viene á aumentar ese número; y cuando me veo rodeado de eminencias artísticas ó literarias que ofrecen gran porvenir de esperanzas ya justificadas por realidades, mi corazón, que siente como joven aunque encerrado en cuerpo casi viejo, exclama con verdadero entusiasmo: «Paso á la juventud.»

HE DICHO.



