



EL ARTE.

ENTREGA 7.^A

BARCELONA 15 DE JUNIO DE 1859.

PINTURA.

EL SAMARITANO.

CUADRO DE D. PELEGRIN CLAVÉ.

Cuando una produccion de arte ha llamado la atencion del público inteligente en exposiciones públicas á competencia con otras producciones del mismo género, se halla un placer en el exámen crítico de ella, porque uno desea darse á si mismo razon de las bellezas que encierra respecto de todas las condiciones que el arte exige. Este placer sube de punto cuando esta produccion honra al pais donde el que hace este exámen ha nacido: sin que esta circunstancia deba ser una prevencion contra la imparcialidad del juicio, porque es preciso que uno conozca lo que debe al arte como amante del arte, lo que debe al pais como amante del pais, lo que se debe á si mismo como hombre. Obrar de otro modo ni es amar al arte, ni al pais, y es rebajarse á la esfera de adulador.

Con esta protesta no deberá parecer inoportuno el exámen crítico de este cuadro que figura en el Museo de pinturas de esta ciudad, y que se reproduce en la lámina de este número.

Pensionado el Sr. Clavé para estudiar la pintura en Roma, remitió dicho cuadro al referido Museo en 1837 como obra de obligacion. El cuadro es apaisado. Las figuras tienen el tamaño natural.

Ciertamente que este cuadro es una de las mejores joyas del Museo, ya como concepcion ya como ejecucion. Se echa de ver una buena eleccion de asunto con el objeto de dar idea de los adelantos que habia hecho en el estudio del desnudo, un génio especial en haber sabido identificarse con las condiciones de este asunto, y no menos talento en el manejo de los materiales del arte; no habiendo tenido que alcanzar por un trabajo penoso la debida armonía entre el fondo, la forma y su representacion.

Concrétese primero la atencion en el asunto.

Está tomado del capítulo X del evangelio de San Lucas.

Un doctor de la ley preguntó á Jesucristo para probarle, que deberia hacer para alcanzar la vida eterna, y Jesus le contestó:—¿Que hay escrito en la ley?—y respondió el doctor:—Amarás á tu Dios de todo corazon, con toda tu alma, con todas tus fuerzas y con todo tu entendimiento, y á tu prójimo como á ti mismo.—El Señor le indicó que hiciese lo que acababa de decir y lograria lo que deseaba. Mas queriendo el doctor justificarse, preguntó, quien era su prójimo, y Jesus le contestó con esta parábola.—Bajaba un hombre desde Jerusalem á Jerico y dió en

manos de unos ladrones. Después de haberle desnudado y herido, le dejaron medio muerto, y huyeron. Acertó á pasar por allí un sacerdote, y cuando vió al herido pasó de largo. Lo mismo sucedió con un levita. Mas un samaritano, que iba de camino, se acercó á él, y luego que le vió, se movió de compasión, le vendó las heridas, habiendo echado en ellas aceite y vino: y poniéndole sobre su bestia, le llevó á una venta, y cuidó de él. Al otro día dió dos denarios al ventero diciéndole que le cuidase, y que cuanto gastase de mas corria de cuenta suya, etc. etc.

Hé aqui la parábola que dió asunto al Sr. Clavé para su cuadro.

Con la sola vista de la lámina podrá conocerse si el autor alcanzó la verdadera forma plástica del asunto, ya no como momento sorprendido á la naturaleza, sino como combinacion de actos verificados para llegar á este verdadero momento, y dejar representada plasticamente la accion, dándole todas las condiciones de inteligibilidad necesarias, y caracterizando cumplidamente asi el conjunto como las partes que entran en ella. El levita aparece en segundo término habiendo pasado sin hacer caso del paciente: lo absurdo que se halla en la lectura indican la indiferencia que ha mostrado pocos momentos antes hácia este. El sacerdote se divisa á lo lejos ¿Quién por poco enterado que se halle de la historia sagrada, no reconocerá en este cuadro la parábola del Samaritano? La compasión se halla pintada en el rostro del protagonista: el dolor físico, el abatimiento de fuerzas se halla expresado en el rostro del paciente á quien los ladrones desnudaron é hirieron.

Una observacion no estará aqui de mas, ya que puede prevenir un ataque por parte de esa clase de personas que tienen la desgracia de descubrir siempre en las cosas un defecto entre mil bellezas, para darse importancia quizá, ó quizá por un hábito athaumástico contraído que les hace pasar la vida alimentándose con las imperfecciones que quieren ver en los demás.

—En los asuntos bíblicos han querido algunos que fuesen observadas con toda fidelidad las conveniencias de lugar: han advertido (y no con poco énfasis doctoral) que el sol en Palestina extiende sus rayos con mayor intensidad de lo que se observa en muchos climas de Europa; y los tipos de la raza que hebrea eran estos ó los de mas allá.

Las consecuencias que de observar hasta tal extremo las conveniencias de lugar, podrian seguirse, quizá alterarían tradiciones y matarían ideales que el arte ha prohiado de buen grado y la religión ha sancionado ofreciéndolos á la veneracion. ¿En los cuadros en que se traten semejantes asuntos se echarán por consiguiente de menos la accidentacion de aquel país, la intensidad de aquella luz, los tipos fisiognómicos de la raza hebrea? ¿Podrá calificarse de defectuoso el cuadro en que dejen de notarse tales cir-

cunstancias? Con semejante calificación se sentaría un principio que privaría al arte de mucha parte de su libertad, viniendo sus reglas á quedar reducidas al principio de imitacion servil de la naturaleza: y á decir la verdad, en el asunto de que se trata, semejante fidelidad histórica ni puede admitirse como elemento de inteligibilidad, pues no son muchos los que pueden dar razon de aquella. Esto aun prescindiendo de la imposibilidad de reproducir el aspecto del país tal como se presentaba en la época en que podria suponerse verificada la accion.

Por consiguiente ¿que importarian todas estas circunstancias al tratarse de un cuadro como el del señor Clavé, si no podrian añadir á la representacion pintórica ninguna cualidad relevante, toda vez que la luz no es allí un objeto principal y toda vez que existe el colorido conveniente para la vitalidad y expresion? ¿que importa la luz natural en el cuadro del Sr. Clavé si existe la que el arte ha ideado para producir el debido efecto? ¿Y que importan las formas del aparato escénico cuando existen contornos determinativos de la forma que la expresion de las figuras requieren?

En cuanto al modo de ejecucion poco deja que desear: el color es pastoso, y está dejado con toda la libertad del que no siente otra necesidad que la de acomodarse al estilo propio del género que trata. Los gruesos de color no están allí colocados para hallar un efecto artificial ageno de la naturaleza de pintura, sino como un contraste entre la vida de la encarnacion y la rusticidad de la naturaleza inanimada. ¿Cuan sensible es no poder dar á los lectores una idea visible de este color? La obra de arte no se copia; y aqui no es posible reproducirla con todas sus circunstancias: y si presentamos sus lineamientos, y si indicamos los principales efectos de la luz es solo con el objeto de llamar la atencion del público y de recordar los principales rasgos de la composicion.

Y este cuadro es digno de ser conocido y debidamente apreciado mereciéndole los honores del buril como le ha merecido el que existe en Ratisbona, obra de un pintor alemán quizá menos feliz en la composicion que lo ha sido el señor Clavé. En el cuadro de El Samaritano de Ratisbona figuran los ladrones además de los personajes que se ven en el de Barcelona; pero en el de Ratisbona se hallan tan contiguos unos á otros y aun á la escena principal, que en cuanto al sacerdote y al levita mas parece que reusan tomar parte en ella, que no el que hayan sido simplemente insensibles á la desgracia independientemente uno de otro; y en cuanto á los ladrones quizá no sean tan necesarios para la caracterizacion, como á primera vista parece. Por último la disposicion del grupo principal tiende á una combinacion de líneas demasiado eurítmica.

Otra composicion hay sobre el mismo asunto. Es



El Samaritano .

la de Fortner en la quinta de las ocho bienaventuranzas: Bienaventurados los misericordiosos etc. Esta composición tiene mas analogía con la del Sr. Clavé.

No es cosa de estenderse mas en la comparación toda vez que no pueden presentarse aquí todas estas composiciones en cotejo.

El cuadro del señor Clavé figuró en la última exposición universal de Paris; y á pesar del sitio poco conveniente que ocupó, no dejó de llamar la atención de los inteligentes.

Por lo demas el señor Clavé es conocido en nuestro pais como artista de mérito por algun otro cuadro que existe en el indicado museo de esta ciudad, por algunos retratos, y por el cuadro de Caballete que posee el Sr. Ceriola: *La infanta de Castilla Doña Isabel rehusando la corona que le ofrecieron los grandes*: cuadro que estuvo expuesto en esta ciudad cuando dicho señor Clavé pasó por ella para ir á Méjico donde en union con el escultor señor Vilar dirijen con acierto las escuelas de Bellas Artes de aquella capital americana.

Posteriormente ha remitido desde aquel remoto pais dos fotografías de su cuadro de D.^a Juana la loca. Una de ellas figuró en la exposición anual de amigos de las Bellas artes de esta ciudad en el año próximo pasado. La otra la posee su pariente del mismo nombre capitalista conocido en Barcelona. Quizá algun dia se proporcione á los suscritores al Arte el gusto de conocer esta composición.

J. Manjarrés.

CARACTERES DE LA BELLEZA EN MÚSICA.

III. (a)

El P. Martini, sábio historiador del arte músico afirma, que hasta los últimos tiempos de Palestrina la armonía inherente á la tonalidad habia tenido siempre un carácter de reposo, porque el arte solo habia admitido en ella adiciones consonantes de sonidos ó disonancias facultativas, que la fantasía de los compositores usaba ó dejaba de usar á su alvedrío, sin que de ello resultase modificación de tonalidad. Pero que á fines del siglo XVI Claudio Monteverde, compositor veneciano, halló por instinto la armonía atractiva, que dió origen á la necesidad de resolución, y por consiguiente el movimiento y cadencia de las frases. Con esta armonía de nueva índole se encontró el acento apasionado que no se conocia antes, porque este acento no pudo hallarse en la atracción acendente

(a) Veanse las entregas 3.^a y 4.^a

de los sonidos y en su movimiento resoluble. Una nueva tonalidad y de un sistema enteramente distinto del que habia servido de base á la música hasta entonces; el tránsito de un tono á otro, el abandono progresivo de las combinaciones de formas, por la novedad de la expresión sentimental y apasionada; en fin la creación del drama musical con las condiciones necesarias de la cantilena, el recitado y la instrumentación, tales fueron las consecuencias de las innovaciones de Monteverde.

La música sagrada ya no pudo sustraerse á las influencias de esas innovaciones. El carácter religioso, grave y puro se alteró haciendo lugar á las combinaciones de un falso estilo que se llamó *concertante*, é invadióla despues la expresión sentimental y apasionada. Asi es, que en las composiciones sagradas del siglo XVI, segun observa el sábio Fétis, se notan las primeras luchas del sentimiento y del ideal religioso, con las tendencias apasionadas de lo mundano; los escarrios de esas tendencias, y los triunfos del génio contra la depravación del gusto, y que en aquellas se vé la belleza producida por la expresión patética en las épocas que parecen serle menos antipáticas. Berlioz, tan profundo crítico como aventajado compositor, hablando del *Ave verum* de Mozart ha dicho: «que esta composición es el modelo mas perfecto de la alianza del sentimiento religioso mas puro con la expresión tierna del misticismo: que en Mozart, lo mismo que en Palestrina, el pensamiento es sublime, y que la forma de las obras de ambos compositores, aunque de condiciones que no tienen analogía, ofrecen tipos de una perfección que nadie ha sobrepujado hasta ahora.»

Despues de los tipos de belleza ideal que en la música religiosa dejaron los compositores del siglo XVI XVII vinieron las formas de convención y el abuso de las dramáticas introducidas en el santuario. Y conviene advertir que no fueron tan solo los artistas adocenados que se desviaron de camino en la música sagrada, sino que hasta talentos de primer orden pagaron tributo al estilo sacro-profano. Una fé tibia y efímera, el contagio del ejemplo y sobre todo el prurito de causar efecto á toda costa, fueron las causas que indujeron al error á compositores muy distinguidos. A fines del siglo XVII el espíritu de combinación dominó generalmente en las obras de los compositores de música sagrada, y si el pedantismo de la forma no fué el mismo que reinó en las composiciones anteriores á Palestrina, sin embargo, no fué en esta época menos pernicioso; pues la belleza como producto del pensamiento artístico y del sentimiento, no fué el objeto principal de los compositores.

En el siglo XVIII desaparecieron las combinaciones rebuscadas; los instrumentos invadieron entonces la Iglesia, y el estilo de concierto y el dramático reinaron libremente en el servicio divino; si bien pos

compositores resistieron al torrente de la corrupcion. Tambien se ven en nuestros dias ejemplos de esa corrupcion en la música sagrada, y es sensible que algunos compositores de talento no conozcan el es-carrio á que se dejan arrastrar; pues por mas que apliquen al arte formas á veces nobles y puras, sin embargo trasportan algunos el estilo dramático al templo del Señor, pues que los textos sagrados son los temas de sus composiciones. De modo que si al oír alguna de esas composiciones pudiésemos olvidar que estamos en la iglesia, lugar de oracion y en el cual todo lo que veamos y oigamos debe contribuir á elevar nuestra alma á Dios, admiraríamos á veces la habilidad del artista en combinar los sonidos ó en los bellos efectos producidos que estarian en su lugar y brillantez propias y oportunos si las oyésemos en el teatro.—Examinemos ahora la belleza que procede del ideal puro.

Cuando el artista compone una obra instrumental la idealidad determina sus inspiraciones generalmente sin objeto determinado. Supongamos pues que en ese momento de la creacion ninguna idea apasionada impresiona al compositor, quien sin alegría, sin tristeza, sin celos ni ningun otro sentimiento, siente sin embargo la necesidad de manifestar su fuerza de invencion: estando el sentimiento inerte en cierto modo, solo obrará el pensamiento. El pensamiento en este caso seria la creacion absoluta si el artista no se acordase del efecto de los sonidos en el diverso modo de combinarlos y de juntarlos. El compositor se halla pues solo con el pensamiento y de él solo salen tambien todos los desarrollos de la primera frase que ha encontrado; frase que no nació bajo el influjo de una afeccion cualquiera, sino que es mas ó menos sencilla, y tal vez ni aun siquiera habrá nada en ella que la haga notable en un principio. Pero en la espontaneidad del artista encuentra luego el complemento que la transforma en período; el cual apenas formado ofrece á la imaginacion el plan de todos sus desarrollos, y nacen fácilmente los episodios que despiertan la atencion del auditorio y que dan variedad á la composicion. La primera frase, girando sobre si misma, se transforma con el tránsito de uno á otro instrumento y se enriquece progresivamente con infinitos detalles, hasta que, habiéndose sucedido todas las frases que contribuyen al desarrollo de la idea, se completa la composicion y llega á su término. La belleza asi concebida procede únicamente de la facultad imaginativa, secundada por la razon, que fija sus límites, y por el gusto que preside á los menores detalles.

Hay otro género de belleza ideal en la música, cuyo primer origen está en una especie de afeccion del *sentimentalismo*, si asi puede llamarse, porque el compositor no sale nunca de sí mismo para hallar el asunto de su obra, sino que imagina una frase que

espresa la disposicion de su alma, bajo una impresion alegre ó melancólica, tierna ó dolorosa; cuya frase desarrolla completamente, la enriquece de episodios que la poetizan y lleva á una peroracion animada y sentida hasta su conclusion.

La diferencia radical entre los dos géneros de belleza realizada de los dos modos indicados, consiste que en la primera composicion todo salió del pensamiento y en la segunda hubo una accion recíproca del pensamiento al sentimiento y de este á aquel. El primer género de belleza resulta pues de la produccion y contemplacion de la idea en ella misma; y la principal causa de la otra procede de las sensaciones ó impulsos apasionados del alma y de los recursos que la imaginacion ha explotado en ella. La belleza revelada por la primera composicion causará admiracion y un efecto agradable, pero la otra producirá impresiones mas vivas y arrancará el entusiasmo verdadero. Veamos algun ejemplo de cada una de las indicadas especies de belleza en la música.

Haydn tiene un cuarteto en *sol* mayor que empieza por una frase en el violoncelo solo, la cual gira y se reproduce en los demás instrumentos, realizada con ingeniosos accesorios, trazados con tanto ingenio y elegancia que hacen de esta composicion una de las mas agradables de su autor. En un quinteto de Mozart, en *sol* menor, descuella una idea dominante siempre en la composicion, pero que á pesar de quedar sojuzgados á ella los detalles y combinaciones de sus accesorios es una obra llena de génio y de sentimiento.—Las siete sonatas de Haydn, que tienen por objeto las *siete palabras* que dijo Jesucristo en la cruz, están basadas cada una de ellas en una frase corta y concreta, como las palabras que interpretan; pero la idea artística está espresada en ella con tanto misticismo que hace comprender el dolor, amargura y magnanimidad del Salvador en sus últimos momentos. Y luego la octava sonata es un trozo de música que sin tener por objeto la imitacion de ciertos fenómenos de la naturaleza da una idea completa del gran cataclismo que experimentarán el Cielo y la tierra á la muerte de su Criador.—El maestro Generali compuso una misa en la que la elegancia y gusto melódico de sus cantos y su armoniosa instrumentacion no bastan á imprimir al conjunto de la obra aquel sabor religioso que convida á la oracion. Conocemos tambien otra misa á voces solas con acompañamiento de órgano, composicion de Palestrina, en la que prescindiendo de cierta monotonía de tonalidad, consecuente á la época en que fué escrita, rebosa en ella tanta suavidad melódica como uncion religiosa. En la *Giovanna d' Arco* de Verdi hay un doble coro formado y alternado por la mezcla de espíritus puros y malvados: al canto de los primeros, á pesar de su armoniosa melodía, le falta mucho para tener el pretendido carácter, y carece de verdadero

colorido fantástico el cantabil de los espíritus malvados por la idea vulgar del motivo. Dos coros de ambos géneros encierra el *Roberto il Diávolo* de Meyerbeer; el uno por la pureza de su ideal melodía tiene propia entonación angélica ó de himno de gloria, y el otro como verdadero arranque de una imaginación fantástica infunde horror á los oyentes. En una ópera española titulada *El diablo predicador*, para pintar ó describir el infierno el pensamiento del compositor se ocupó en combinar disonancias para causar efectos rebuscados que afectan mas al oído que á la sensibilidad. Al contrario Mozart en el segundo final del *Don Giovanni*, sin imitaciones materiales y tan solo por la fuerza intuitiva de la imaginación supo describir el vértigo terrible que espementara el disoluto Tenorio en su hora postrera y hacer sentir los efectos de la expiación de sus crímenes. — En el final del segundo acto de *Atila* pintó Verdi las tinieblas y el huracán que repentinamente sobrevinieron al festín del vandálico rey con efectos causados por el horrible contraste de los instrumentos. Rossini, sin el menor ruido describió admirablemente las tinieblas que pesaron sobre Egipto en la introducción del segundo acto del *Nuovo Mosé*, con una corta y patética frase reproducida infinitamente, secundada por lúgubres y modulados fraseos instrumentales, envueltos en tristes armonías; de modo que la sublimidad de la idea artística está sabiamente hermanada con el contrapunto. Y en esta misma obra como si se hubiese inspirado su autor de la Sagrada Escritura dió al conjunto de la composición grande sabor bíblico, sin faltar al colorido dramático, rodeando la figura del gran legislador hebreo de aquella mágica aureola con que descuella en la historia. Drama bíblico es también el *Nabucodonosor* de Verdi, aunque sea otro el carácter del protagonista, y por mas que sea una de las mejores obras de su autor, mas bien que la solemne magestuosidad que requiere el género sacro-dramático domina generalmente en ella la pompa, bien que se perciba colorido religioso en las plegarias, de las cuales, sin embargo, ninguna tiene con mucho la unión que la del Moisés.

Hemos indicado que hay otro género de belleza en la música, cuyo origen está en el *sentimentalismo*, pero que no admite comparación con las clases de belleza hasta ahora deslindadas, porque aquella es la expresión del alma del compositor, que sino la siente no puede producirla, no siendo por mera imitación. El carácter de esta belleza es la que encierra la expresión de las pasiones intensas y de los sentimientos mas íntimos del corazón humano.

No cabe duda que Rossini inició este género de belleza en el tercer acto del *Otello*; que Donizetti la puso de manifiesto particularmente en la *Lucía* y en alguna otra de sus obras lírico-dramáticas; que

Mercadante dió un buen trasunto de ella en el tercer acto del *Giuramento* y que en fin otros maestros, mas bien por imitación que por intuición la han reproducido á veces en sus composiciones; pero fuerza es convenir que ellas no llevan en el conjunto aquel sello que retrata la disposición y manifestación interior del compositor. Uno nació, sin embargo con una alma sensible por excelencia y con un genio privilegiado para ser verdadero intérprete de ese sentimentalismo intenso que sentía dentro de sí, con todo el fuego de la inspiración artística y que no se salió de sí mismo cuando creó sus obras. Bellini es pues el que inculcó esencialmente en sus composiciones esa belleza especial, sino exclusivamente suya, imprimiendo en cada una de ellas el colorido particular y propio de cada pasión ó sentimiento; dejando tipos sublimes de ellas, con idealizar á lo sumo la ternura, el amor vehemente y puro, el candor y pureza virginal, la melancolía, los celos, el fatalismo, el dolor, el espíritu caballeresco y en fin hasta poetizando y dramatizando los cantos populares.

Bien puede decirse pues en conclusión que los caracteres de la belleza en música son tanto mas distintos en cuanto procedan ó no de la intuición del pensamiento; esto es, segun sea la idea artística elemento oportuno de la imaginación ó que nazca del sentimiento íntimo del compositor, ó que aquella dimanase del cálculo ó del sistema de combinación aplicados con perspicacia, ingenio ó talento.

Antonio Fargas y Soler.

ARQUEOLOGÍA.

GUIRNALDAS CONDALES.

Los recuerdos de costumbres que se cambian de uno á otro siglo, efecto de las nuevas influencias por que van pasando, ó de las modificaciones que los adelantos del espíritu humano dejan sentir, así en la parte moral del hombre, como en todos los objetos que le rodean y que sirven para su uso ó comodidad, quedan solo consignados, muchas veces, en las mas leves partes de un monumento, hasta que la casualidad los descubre, deduciendo por el simple signo ú objeto representado, una idea que vivió en otro tiempo. Una terminación inusitada en un escrito de una lengua hace deducir, por ejemplo, el principio de influencia de otra lengua vecina, ó acaso de una dominación política; un trozo de escultura romana en la parte interior de un muro (como se vé en esta ciudad,) nos explica una devastación de época posterior,

haciéndonos calcular, que la obra, mas que romana, es formada de restos romanos; y hasta hay quien, en las mas diminutas señales que, para su orden y colocacion, se encuentran en los sillares de vários templos y otros edificios públicos, lee caracteres combinados ó signos convencionales de antiguas sociedades amasónicas.

Esto nos enseña, que no pueden mirarse con indiferencia rutinaria, siempre que hieren nuestra curiosidad, ciertos objetos ó signos, por mas que su excesiva novedad nos parezca caprichosa; pues es muy posible que el olvido de su significado sea solo efecto de la ingratitud del tiempo, por no haberse creído superfluo consignar lo que en su época pudo ser harto conocido, ó en resúmen, por haber cambiado de tal modo las costumbres, que no nos dé lugar siquiera á recelar cual pudo ser el uso de un objeto enteramente extraño y diverso del que le ha suplido en tiempos posteriores.

La observacion de un sencillo adorno, que solo como tal pudo haberse tomado en ciertos cuadros antiguos que se conservan en Barcelona, nos ha abierto campo para una conjetura, que con mayores datos y estudio, puede llegar á ser una averiguacion histórica de importancia. La galería de retratos de nuestros soberanos, que perteneció á la antigua Diputacion ó Generalidad, y que actualmente se guardan en la Audiencia presenta á nuestros condes soberanos, antes de titularse reyes de Aragon, con un sencillo aro, ó ceñidor de oro al rededor de la cabeza, en la parte anterior del cual se levanta una pequeña presea ó plancha, en cuyo centro brilla una piedra preciosa. ¿Es aquello simple adorno, ó es distintivo? Si es lo primero, mal representada queda la soberanía, sin tener atributos que acompañen á la figura, lo que no se observa en los retratos de los reyes; y si es lo segundo ¿podria ser, acaso, capricho de pintor, para disminuir un tanto el realce é importancia de los que no tuvieron tanto poder, ni usaron de un título tan elevado, como el de reyes, que tuvieron sus sucesores? El resultado de nuestra investigacion nos justifica que no es así, que es realmente un distintivo, y que este distintivo era especial de los condes soberanos, como vamos á probar.

Sabido es que la mencionada galería es anterior al año 1590; y aun que fuese obra de esta última fecha, cuando menos, seria reproduccion de otras pinturas anteriores, que no dejarían de tener nuestros antiguos representantes del país, tan amantes de sus reyes como conservadores y respetadores de las costumbres; de consiguiente, lejos de ser el mencionado aro, un capricho, habria de ser un objeto indispensable, y de propiedad reconocida por aquellos; además de que á obrar el pintor por solo su antojo, ó á suponerle ignorante, lo mismo le costaria pintar una corona que un aro, y de seguro que hu-

biera preferido hacer otra corona tambien á capricho, que se diferenciara de la real, ó hubiera adoptado la que la heráldica designa con el nombre de corona de condes.

Admitiendo ya, pues, como distintivo el aro ó ceñidor de oro, conviene recordar, que entre las diversas formas de coronas que emplearon los romanos, ninguna se asemeja á aquel, á no ser por estar abiertas del centro; y como la institucion de los condes, no como empleados palatinos ni como generales, sino como señores de jurisdiccion, en mas ó menos altos grados de independencia, sea mas bien de origen germánico que transformacion ó degeneracion de cargos romanos, por lo mismo, nada tendria de particular que el distintivo y hasta el nombre que llevase fuese germánico tambien, y diferente del distintivo heráldico, de invencion posterior, y mas hijo del capricho.

La casualidad de venirnos á mano algunos datos históricos y diplomáticos, nos ha confirmado lo que acabamos de decir, desvaneciendo una duda que sentimos desde el primer momento que tuvimos la dicha de ver la apreciable galería de nuestros pasados reyes y condes. En dos documentos distintos que guardan nuestros archivos, uno en forma de inventario de las joyas del rey, y otro que consiste en una orden del monarca á un platero, para que le remita los objetos necesarios para las coronaciones, se mencionan siempre las *guirnalda* ó *guirlandas de oro*, además de la corona real, que es única; y al hablar en alguna de nuestras crónicas de las coronaciones de nuestros reyes, cuando el acto se verifica en Aragon, es decir, en el reino ó en los otros estados que llevan este título, siempre se hace mencion de la corona; mas si es en alguno de los condados, ni se emplea tan siquiera el verbo *coronarse*, pues lo suple la frase *de recibir la guirnalda*, como se verá por el siguiente trozo que se halla en el capítulo XXIX de Muntaner, al hablar del repartimiento que el rey D. Jaime I hizo entre sus dos hijos el infante D. Pedro, que le sucedió, y el infante D. Jaime, que fué rey de Mallorca. «Marchó (Don Pedro) despues á la ciudad de Barcelona, en la que reunió plena corte, y á la que acudió gente de diversas partes, recibiendo en dicha ciudad con gran gloria y alegría, la guirnalda con la cual fué creado conde de Barcelona y señor de toda Cataluña..... Lo mismo que el rey En Pedro, hizo el infante En Jaime, pues fué á Mallorca y se coronó rey de este país.... Luego pasó á Rosellon y á Perpiñan, y allí tomó la giralda de los tres condados, á saber: de Rosellon, de Conflent y de Cerdaña.»

Para corroborar lo ante dicho, falta solo observar ahora que la voz *guirnalda* ó *guirlanda* no es latina, y tiene todos los visos de ser una palabra compuesta de otras dos teutónicas, en la radical de una de las cua-

les se descubre claramente la que en nuestras lenguas equivale á *tierra ó pais*.

Sirva esta conjetura de prevención á los que tengan que presentar figuras de nuestros condes, ó á los arqueólogos é investigadores para enrobustecer con mayores datos nuestras indicaciones, ó para desengañarnos en caso de habernos preocupado.

Antonio de Bofarull.

AL VALLE DE MONCADA.

Espíritus del valle que cruzando
El humo de las chozas matutino
Traeis del horizonte purpurino
En vuestras alas el primer albor,
Si al pino en la vertiente adormecido
Despertaís removiendo su corona,
Si dais susurro al agua juguetona,
Y voz en el ramaje al ruiseñor;

¿ Porque dejais que mi abrasado labio
Clavado largos días enmudezca ?
¿ Porque dejais que mi ilusion perezca
Soterrada cual llama en el hogar ?
¿ Ya no quereis que en son de amarga queja
Preludie en el laud mi incierta mano,
Ni que llanto á los ojos de un hermano
Haga verter la voz de mi pesar ?

El valle de mi infancia con la arena
De su ancho rio entre alamedas preso
Tras quien su frente de encinar espeso
Asoma la montaña desigual ;
Sus tendidas laderas ondulosas
Donde las vides fértiles se olean,
Como verdes penachos que cimbrean
Al duro encuentro de la lid campal ;

Del pájaro la voz en sus zarzales
Enamorados besos imitando,
Los dorados insectos reflejando
La luz naciente en la campestre flor,
Posadas las blanquísimas palomas
De pajiza techumbre sobre el ala
Batiendo su plumaje en que resbala
De la neblina el líquido vapor ;

Y caprichosas líneas describiendo
El horizonte en dentellados picos,
Donde sentados sus solares ricos
Tuvieron los varones de otra edad ;
Y su aura azul y su adormido ambiente
Cuando el sol las campiñas aletarga,
Cuando los ojos y el oído embarga

Con su estupor la ardiente soledad ;

Todo ante mi empañada fantasía
En pálidas imágenes refleja,
Nada un placer á la memoria deja,
Nada le presta al entusiasmo voz ;
Que borra el pensamiento ennegrecido
Las risueñas ideas una á una,
Como ciega los rayos de la luna
El nublado tendiéndose veloz.

Amo á la flor azul de los torrentes,
Amo al rumor de la ondulante caña,
Del valle al pie de la árida montaña
En donde niño y venturoso fui ;
Porque en la flor, la caña y el torrente
Vaga un casto recuerdo fugitivo,
Porque el aroma en ellos apercibo
De la alegre inocencia que perdí.

Mas hoy solo silencio en mi memoria,
Solo afan opresor hay en mi pecho,
El vergel de la infancia está deshecho :
Quedan los troncos sin ramaje en pie,
Espíritus, decid : si quebrantada,
Si seca está del corazon la vena
Con frente melancólica y serena
Mi laud para siempre arrojaré ;

Mas si en mi alma hierve todavía
De la pasión el abrasado aliento,
Si he de cruzar el porvenir que siento,
A darme voz espíritus venid ;
Y mi canto sin glorias ni esperanzas
Como un eco perdido entre ruinas
De otro valle á las márgenes divinas
Con sobrehumano vuelo conducid.

Bajad, bajad : mi estremecida frente
Sacudirá una lágrima cobarde,
Como la lluvia en tormentosa tarde
En el roble sacude el huracan.
Bajad y confiadme las historias
Pavorosas tal vez ó lisonjeras
Que el olvido borró de estas riberas
Y que vida por mi recobrarán.

Entonces al morir enrojeciendo
Los ribazos, el sol, la harpa prestadme ;
Y en aéreos grupos rodeadme
Cuando cante al poder de mi ilusion ;
Y si es mortal el aura de vuestra ala
Que con suave rumor la frente azota,
Si bebeis la existencia gota á gota
Abridme hasta agotarle el corazon.

José Luis Pons y Gallarza.

VARIETADES.

Descubrimiento arqueológico.—En las excavaciones para la vía férrea de Madrid á Zaragoza se están descubriendo restos de la romana vía numantina, medallas, sepulcros y otras preciosidades arqueológicas. En Peñahora, al escavar los cimientos del puente, hoy en construcción, se han hallado en el lecho del río gruesas piedras de fábrica antiguas, y al hacer la alcantarilla del otro lado de la peña se ha descubierto el zócalo del ángulo de la muralla romana primitiva, idéntico á las ruinas que se conservan aun por el lado del río: en las excavaciones que ha necesitado la esplanación se han hallado piedras de antiguas construcciones, si bien ninguna bien definida; herramientas, un dedal de bronce terminado en punta, como para el dedo pulgar, según sus grandes dimensiones; monedas romanas y restos de osamentas, restos todos encontrados en las inmediaciones del puente, lo que parecía indicar que su destrucción debió ser desastrosa y violenta.

Cuatro kilómetros mas allá se han descubierto monedas romanas, en frente de Espinosa, y en un sitio llamado las *Santas gracias* descubre un desmonte de la vía los cimientos de una construcción extraordinaria, que aun no puede clasificarse por lo poco avanzado de las excavaciones: los restos hallados son trozos de búcaro y de vidrio plateado, pedazos de tejas y ladrillos romanos mezclados con otros árabes, pequeños ladrillos romboidales, tal vez procedentes del *opus reticulatum*; un trozo de columna de finísimo mármol blanco, y, finalmente, una moneda romana de cobre y estañada en uno de los sepulcros allí descubiertos. Filas de sepulcros enterrados se hallan en estos parajes, y ellos han suministrado los materiales de construcción de la presa del molino de Espinosa; en uno de aquellos se ha encontrado una condecoración notable de un águila de dos cabezas, de cobre y esmaltada.

Por último, otros cuatro kilómetros mas allá, la vía férrea vuelve á tropezar con otros sepulcros en línea. De uno de los dos ya descubiertos se ha recogido un brazalete de cobre. El ilustrado ingeniero Sr. Rodríguez y Arroquia opina que la segunda sección del espresado ferro-carril sigue generalmente la dirección de la vía romana numantina.

Las investigaciones arqueológicas que se han hecho

en Crimea, han proporcionado el descubrimiento, cerca de Rertch, de un sepulcro egipcio, cuyo monumento construido de piedra labrada, presenta la forma de un paralelogramo de cuatro metros de largo, sobre dos metros y medio de ancho y tres de elevación, conteniendo un magnífico mansoleo de madera de ciprés adornando por todo de ricas esculturas. Junto á él se ha encontrado un vaso pintado, dorado y lleno de relieves perfectamente conservador. Por las costas del Bóstoro existen, además, infinitos túmulos, en la mayor parte de los cuales se cree que hay encerrados sacrófagos antiguos.

ADVERTENCIAS.

A fin de que los señores suscriptores puedan hacer todas las reclamaciones que crean convenientes podrán dirigirse á la librería de los herederos de Mayol, calle de Fernando VII, enfrente del pasaje Madoz.

En adelante los recibos para el cobro de la suscripción irán firmados por el Editor y llevarán una contraseña particular de la Dirección.

Por lo no firmado,

Jaime Jepús.

Editor responsable.—Jaime Jepús.

Barcelona.—Imprenta Nueva, de Jaime Jepús y Ramon Villegas, calle de Petritxol, número 14; piso 1.º