

# Historia y Arte

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA

DIRECTOR

ADOLFO HERRERA

Año I

Madrid, Octubre de 1895.

Núm. 8.º

## LA LIBERTAD EN EL ARTE



**P**OETA: éstos son los sentimientos, las pasiones y las ideas de tu época: sin alterarlos en lo más mínimo, haz con ellos seres que no existan en la naturaleza y que causen las delicias de lo bello: si fueres dramaturgo, te concedo que los lienzos del escenario sean montañas, si quieres, ó lagos, templos ó castillos, y que los actores sean criaturas dotadas de caracteres como no los da la realidad en la belleza inferior que todos vemos;

Escultor, toma el cincel: éstas son las formas humanas: haz con ellas criaturas que se parezcan á las mortales por esas mismas formas, pero ¡oh escultor! cuida de que tu obra tenga el sello de lo inmortal;

Pintor: con los colores de tu paleta has de poblar de seres radiantes de belleza, aunque sean imposibles, los aires serenos, las nubes de la atmósfera, los bosques, los ríos, los profundos senos del mar, los recintos todos de la vida;

Músico: haz vibrar el aire con sonos melodiosos y dulces armonías nunca escuchadas hasta ahora, y conmueve mi ser con delicias que me enajenen, con vaguedades de lo incomprensible, con ansias de lo deseado, en frases que me hablen del querido sentimiento;

Arquitecto: levanta tus edificios de modo que yo sienta los goces de la simetría, ó el terror de lo imponente;

Ingeniero: como has suprimido el espacio y el tiempo con la locomotora, el telégrafo y el teléfono, inventa nuevos medios de aumentar los goces y las comodidades de la vida, esclavizando á mi servicio nuevas potencias del Cosmos;

Inventores todos: con las cosas existentes haced combinaciones ideales, generadoras de sentimientos que no es dado producir á la realidad y de efectos á que no llegan directamente las fuerzas del universo. Yo no sé cómo se verifica el prodigio de encarnar

## HISTORIA Y ARTE

lo ideal en lo que no lo es; pero sé que esa maravilla se logra, y por eso os lo pido para galardonaros con el aplauso universal.

Esto dice constantemente cada pueblo á sus artistas. Pide al parecer lo imposible: que con los sonidos de la escala y sin cambiar sus relaciones numéricas se den las armonías de Haydn y Beethoven; que con el rostro humano se obtengan las Vírgenes de Murillo, que con los sentimientos pasionales resulten el DON ÁLVARO, EL TROVADOR, el DON JUAN TENORIO...

Los pueblos piden estos portentos y no dan reglas, porque éstas no existen; pues si existiesen se llegaría á las obras del genio por procedimientos lógicos de la mente. Y ofrecen el aplauso que á veces no ahuyenta el hambre ni las privaciones del hogar de los que ven en su imaginación lo que el mundo no ha visto todavía.

En un hospital murió CAMOENS, el VIRGILIO portugués, autor de *Os Lusíadas*, poema que el poeta logró salvar de los horrores de un naufragio, llevándolo constantemente con la mano izquierda fuera del agua tempestuosa.

CERVANTES vivió siempre en la penuria: ¡el gran CERVANTES, el ingenio sin rival, conoció muy de cerca la miseria!!!

SAUVAGE, preso en Boulogne por deudas contraídas en sus experimentos para patentizar las ventajas de la hélice en la propulsión de los buques, se volvió loco (dicen) agarrado á los hierros de su cárcel, al ver un barco en aquel puerto maniobrando ágilmente por medio del propulsor cuyas condiciones de efecto máximo había logrado demostrar á costa de su ruína y de su crédito. Pero... baste. Una biblioteca pudiera reunirse con las biografías de los genios que han muerto en la privación.

El genio no tiene reglas para combinar. Solamente se le imponen para que se ajusten á la realidad los objetos que combina.

El músico no ha de infringir las leyes de la armonía ni el arquitecto las de los centros de gravedad; á las leyes de la perspectiva ha de obedecer el pintor; formas reales ha de reproducir el estatuario, y sentimientos humanos ha de sacar á la escena el dramaturgo. Sus obras, además, han de flotar en el ambiente de su época y de su pueblo, pues lo contrario sería tan insensato como fabricar hielo en Siberia ó estufas en el Congo.

Para la imaginación todo es posible menos lo contradictorio. En el arte, TODO ES FICTICIO; puesto que SUS COMBINACIONES NO PERTENECEN Á LA REALIDAD; y, por tanto, ninguna de sus creaciones es servil fotografía de lo existente. Pero lo ficticio no tiene término; porque sólo es artísticamente imposible en cuanto pueda contener CONTRADICCIONES dentro de su naturaleza; no en cuanto sea ARTIFICIAL. *Cáliban*, así, hijo del demonio y de una bruja, es una de las más grandes y reales creaciones del arte. Hay, pues, que proscribir cuanto no conduzca al fin de la invención. Los gritos del combate no cuadran en un idilio; ni á una Venus la musculatura de un Hércules, y es inconcebible un avaro derrochador. Cuanto no conduzca artísticamente á su fin es inadmisibile; como barco que hace agua ó cual máquina cuya caldera deja escapar el vapor.

Pero, fuera de estas restricciones, el genio es libre, completamente libre; y, cuando

## HISTORIA Y ARTE

presente al mundo lo que el mundo no ha visto todavía, sólo se le pedirá que su obra encante por su belleza, ó traiga á la realidad desde las regiones de lo desconocido algo que antes no estaba al servicio de la humanidad.

¡Libre sea la fantasía! Haber reglamentado la majestad de las esculturas de FIDIAS, hubiera sido privarnos de la más sensualmente característica de PRAXITELES, y de la eminentemente espiritual de MIGUEL ANGEL. Reglamentar como obligatoria la arquitectura griega habría equivalido á proscribir el arte gótico. Reglamentar como inflexible el teatro de ESQUILO sería proscribir el de LOPE y CALDERÓN.

La rica variedad de géneros es hija de la libertad. Y si alguien censura tal riqueza, es por haber nutrido su entendimiento en una crítica exclusiva, en gustos especiales, en alguna de las mil formas de la intolerancia artística. El romántico no quiere lo clásico, y el clásico abomina del realismo. Éste quiere prohibir el verso, aquél todo lo que llama futilidad. Quién cerraría los teatros como incompatibles con los templos: quién favorece la libertad de las tablas con sus desenfados y sus idealismos como contraste de la mojigatería farisaica y freno del escepticismo político.

¡Oh! fuera todas las intolerancias: criterios amplios juzguen siempre las obras de las artes. Si conmueven, basta: ya tienen razón de ser. ¿Quién impone reglas á la invención? ¿No hemos visto caer los cánones al parecer más sólidamente establecidos?

Va la Crítica siempre tras el Genio,  
Mas el Genio jamás siguió á su Hermana.

Cuantos han escrito de poética establecen, con rara unanimidad, que en todo poema, ya épico, ya trágico, ya cómico, ha de haber siempre un personaje que aparezca constantemente en primer término, sobre el cual se concentre exclusivamente el interés de las situaciones, y en pro del cual ó en cuyo daño se desarrolle toda la acción. Es, pues, de esencia (según los preceptistas) que en las producciones épicas ó dramáticas los personajes no tengan importancia igual. Uno ha de haber necesariamente en todo caso que, por su grandeza moral, ó por sus desventuras, ó por sus crímenes... eclipse á las demás figuras del poema. Este personaje superior y absorbente tiene su nombre: se llama el PROTAGONISTA.

Y, sin embargo, por una fulguración filosófica y como protesta á la unanimidad de los preceptos, surge SHAKESPEARE con su teatro portentoso.

El hado de un Edipo, de un Hipólito, de una Medea... puede ser una calamidad personalísima, y no una ruína necesaria á la que caminan fatalmente lo mismo ellos que cuantos tienen en su carácter la misma falta, el mismo vicio ó análoga inclinación anormal. Sólo caben enseñanzas artísticas y de índole general cuando la deducción se saca de muchos caracteres análogos, y de hechos y destinos semejantes.

Así, SHAKESPEARE no se satisface con presentar en escena un solo personaje con una deficiencia tal que fatalmente contenga el germen de una determinada clase de ruína, sino que acumula en cada drama personajes con análogas deficiencias, para hacer ver que todos corren hacia el propio abismo por idéntica necesidad moral.

No pinta, pues, el gran dramaturgo solamente en un protagonista los estragos de



## HISTORIA Y ARTE

la ambición, que alcanzan también á cuantos la consienten. *Macbeth* y *Lady Macbeth* son el mismo modelo de ambición, sin más diferencia que la exigida por la diversidad de los sexos. La ruína es, pues, idéntica. *Banquo* es otra forma de ambición que espera de los sucesos la oportunidad, y transige, mientras llega, con el crimen. *Duncan* es la ambición de un carácter débil. *Malcolm*, *Macduff*, los nobles... son ambiciosos, ya traidores, ya tornadizos, ya vacilantes, ya débiles, todos concupiscentes, que no piensan más que en sus medros personales y ofrecen variantes de esa pasión que sólo aspira al engrandecimiento personal...

En ninguna de las obras del teatro shakesperiano se ve, pues, un personaje único sobre el cual se concentre todo el interés dramático de las situaciones, y en pro del cual ó en cuyo daño se desarrolle exclusivamente la acción.

Á la infracción del canon siguió el aplauso universal.

Al hombre, como ser humano no le basta lo que la naturaleza le brinda espontáneamente: por eso no se resguarda ya de la intemperie en las cavernas naturales de los montes, sino que crea las grandes ciudades, Menfis, Tebas, Babilonia, Persépolis, Roma, Londres, París, Nueva York, Chicago...; por eso no se contenta con los frutos naturales, sino que, transformándolos con sanos y gustosos condimentos, los dispone para su más agradable y fácil asimilación; por eso no le basta pasar á nado ríos miserables y tranquilos, sino que imagina una pasmosa arquitectura naval con que domar el Océano y burlar los huracanes; por eso no se satisface con el caballo que la naturaleza pone pródigamente á su disposición, sino que inventa la locomotora; por eso no se aviene con las tinieblas periódicas de la noche, sino que se provee de eléctricas luces para sustituir al sol durante sus ausencias; por eso, en fin, el humano ser no es ya hoy un esclavo miserable de los dos grandes déspotas de la antigüedad, el Espacio y el Tiempo.

Quien sólo quiere lo real, y de lo real el retrato, va muy en camino hacia los lejanísimos evos en que el hombre primitivo dibuja sobre pizarras al extinguido mamut.

La naturaleza nos ofrece multiplicadas formas y combinaciones; pero, aunque su número sea inmenso, el cálculo nos dice que ese guarismo es insignificante junto á la suma casi infinita de las combinaciones posibles; y el ser humano está dotado de la portentosa facultad de sujetar las fuerzas del Cosmos á nuevas combinaciones á que la Naturaleza, con ser imperecedera y poderosa, no plugo dar la vida; como si la Naturaleza misma hallase íntimas complacencias en ver realizados por lo transitorio y débil los edificios magníficos é imperecederos de las ciencias y las artes.

El artista, pues, toma de la realidad la grandeza de una varonil energía, las atracciones de la gloria, las vehemencias del amor, los estímulos de la ansiedad, la bellezas de la abnegación... los «sofismas y prevaricaciones de la conciencia, las gradaciones del proceso misterioso que convierte la sensación en deseo, el deseo en estímulo, el estímulo en pasión, la pasión en resoluciones y las resoluciones en actos».

Éstos son los materiales de las combinaciones artísticas; y estas combinaciones, por serlo, no se dan ya en la naturaleza ni pertenecen á la realidad de las cosas, sino que son creaciones ideales correspondientes al mundo psíquico de la más alta poesía.

De este modo la realidad da el hierro, y el agua y el carbón... pero no da la loco-

## HISTORIA Y ARTE

motora. El carbón inerte y sin vida, vive y se anima al combinarse allí con el oxígeno; y el conjunto artificial de la combinación de hierros, cobres, agua y fuego se convierte en un ser organizado para la carrera, ante cuya velocidad y resistencia son vergonzosas las del ciervo y el caballo.

Así el arte transfigura con sus combinaciones la naturaleza de los elementos que toca la imaginación con su mágica varilla; y así también con esas combinaciones dilata sin término ni fin los reducidos espacios de la experiencia diaria, transportándonos por medio de nuestros sentidos y de nuestras emociones á la esfera de radio inmensurable donde tiene existencia cuanto aparece grande, bello, sublime, seductor y fascinante en el mundo inagotable de las posibilidades poéticas.

Y, sin embargo, talentos eminentes se han ocupado, á estilo de geodestas, en señalar los límites que en cada género no es lícito traspasar; ¡empeño parecido al de quien quisiera poner lindes y señales en la atmósfera!

Hércules, vencedor de todos los obstáculos, llega á las remotas playas de la antigua Gades; y, sin fuerzas ni recursos para seguir adelante, levanta, con la autoridad del héroe que jamás ha sufrido una derrota, jactanciosas columnas donde escribe con letras colosales de oro la más deplorable de las afirmaciones:

«Non plus ultra, non plus ultra.»

Pero no le imitéis, Hércules de la crítica: no pongáis límites á las obras del genio; porque siempre en el transcurso de las edades aparecerá un COLÓN de la belleza, que en las antiguas columnas esculpirá con letras de diamante la divisa imperecedera del progreso:

«Plus ultra, plus ultra.»

E. BENOT.





## CÓMO Y POR QUÉ SE CONQUISTARON LAS ISLAS FILIPINAS



As de veinte años habían transcurrido después de la expedición desgraciada que hizo Ruy López de Villalobos desde la costa de Nueva España á las islas de Poniente, sin que nave alguna surcara en aquella dirección el mar llamado del Sur ó Pacífico, porque trayendo á la memoria desastres de las que guiaron Magallanes, Loaysa, Alvaro de Saavedra y Fernando de la Torre, tenían los mareantes á la última por prueba definitiva de la dificultad, cuando no imposibilidad absoluta, de retroceder por aquel camino larguísimo, habiendo de luchar sin intermisión con atemporalados vientos contrarios, y se abstentían prudentemente de repetir los ensayos.

D. Luis de Velasco, al encargarse del virreinato de Méjico, trató de desarraigar esta opinión, contraria al desarrollo del comercio, reuniendo una junta de peritos que discutiera el punto y le informara, é hicieronlo personas de mucha autoridad, entre ellas el General de las flotas de Indias Pedro Menéndez de Avilés, Juan Pablo Carrión y algunos otros pilotos que, como éste, habían visitado á las Molucas.

Entre los pareceres había uno que se distinguía de los demás por la convicción, por la seguridad con que afirmaba ser, no sólo posible, sino fácil, la navegación por el Océano Pacífico de Occidente á Oriente, razonándolo con teorías novísimas, pero tan claras, tan lógicas, tan demostrativas por sí solas de un profundo estudio de los movimientos atmosféricos, que no dudó el Virrey en acogerlo y en proponer al soberano, D. Felipe II, que una vez más se aparejaran navíos encargados de la práctica investigación, según el plan y derrotero trazado.

Era autor del dictamen y proyecto de verificación Andrés de Urdaneta, guipuzcoano, que sirvió en los ejércitos del Emperador Carlos V en Alemania y en Italia, alcanzando el empleo de capitán. Había estudiado con aprovechamiento filosofía, matemáticas y astrología, aficionándose á la mar. Acompañó al Comendador Loaysa en la jornada por el estrecho de Magallanes en 1525; prestó excelentes servicios en las Molucas hasta caer prisionero de los portugueses, que le despojaron de los papeles y cartas, fruto de sus observaciones. Vuelto á Nueva España, estuvo designado para regir la armada dispuesta por Pedro de Alvarado para los descubrimientos en Poniente, pero no aceptó el cargo ni la honra que con él se le dispensaba, deseando retirarse del mundo, como lo hizo, tomando el hábito de San Agustín en el convento de Méjico el año 1553. Que no olvidó en el claustro los estudios de pilotaje, antes bien que con ellos había profundizado la marcha de las corrientes aéreas, prueba la disertación que tanto despertó la atención de D. Luis de Velasco.

En la corte, mejor dicho, en el Consejo de Indias, se juzgó excelente, y por consecuencia se determinó el apresto de embarcaciones, designando expresamente á Fray Andrés de Urdaneta por su adalid, ó sea por encargado, á título de cosmógrafo, de la ruta que habían de seguir, y aunque bien pudiera excusarlo con sesenta y dos años cumplidos de vida trabajosa, acató con reconocimiento la significación del Rey, vistos los términos notables de la cédula (1) ordenando que no se entretuvieran los navíos en contrataciones ni rescates, «porque lo principal que en esta jornada se pretendía era saber la vuelta de las islas, pues la ida sabido era que se hacía en breve tiempo».

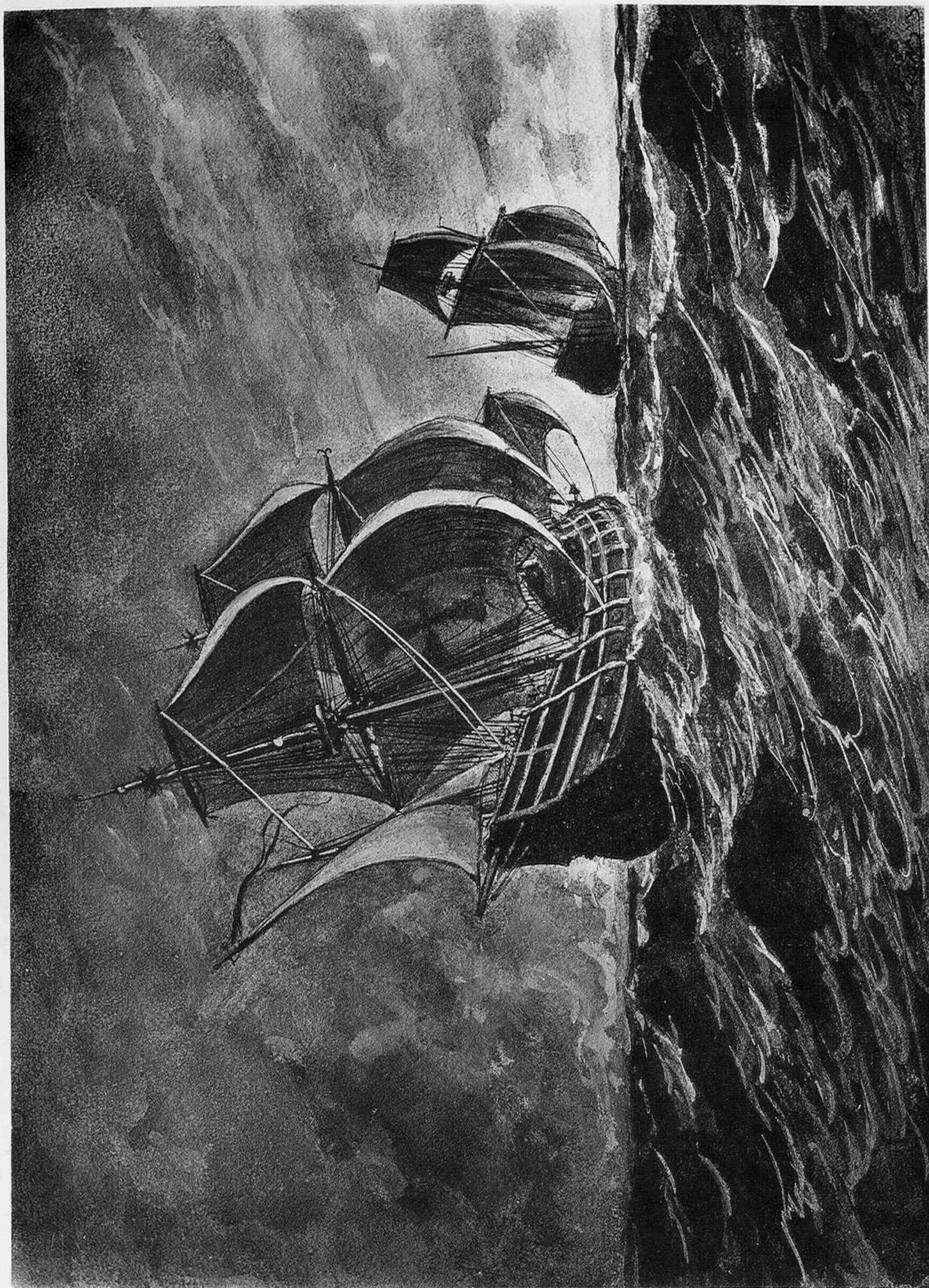
Tratábase, pues, de un viaje científico en interés general de la navegación, siendo todo lo demás secundario, como las instrucciones, redactadas minuciosamente, prescribían. Los navíos irían dispuestos de modo que, no habiendo de ofender á nadie, pudieran defenderse con ventaja de cualquiera; habían de procurar relaciones y noticias de los chinos y *japonés*, y de comprarles cartas; corregir los errores de las nuestras, adelantar los conocimientos geográficos y etnográficos; estudiar el régimen de los vientos y corrientes y escribir derroteros y descripciones.

Para todo ello se dispuso armada de cuatro naves; la mayor, capitana, de 500 toneladas; la más pequeña, patache, de 40. Por General de todas, Miguel López de Legazpi, amigo y conterráneo de Urdaneta; por tripulación total, 380 hombres.

Salieron del puerto de Navidad después de medianoche, el 20 de noviembre de 1564, y con corta diferencia navegaron por los rumbos de la expedición anterior de Villalobos, reconociendo islas que nombraron *de los Barbudos*, *de los Placeres*, *de Pájaros* y *Hermanas*. El 23 de enero de 1565 surgieron en la de *Goam*, una del grupo *de los Ladrones*, cuyos habitantes justificaron la exactitud del nombre, acercándose con sus embarcaciones de vela latina y cometiendo hurtos y

(1) Expedida en Valladolid á 24 de Septiembre de 1559.—*Archivo de Indias*.

HISTORIA Y ARTE



NAO SAN PEDRO Y PATACHE SAN LUCAS

EN NAVEGACIÓN A LAS ISLAS FILIPINAS EN 1564

Phototypisch Haus y. Menet.-Madrid.





## HISTORIA Y ARTE

maldades en las naos. El General tomó posesión de la tierra con las solemnidades de fórmula y se detuvo algunos días dedicándose á renovar aguada y adquirir por cambio víveres. Continuó la navegación el 3 de febrero hasta el 13, en que la dió por concluída, fondeando en bahía de una isla grande, al reparo de isletas.

Hallábanse en las *Felipinas*, habiendo caminado, según su cuenta, 2.060 leguas en setenta y cuatro días, á razón de algo más de veintisiete al día, ó sea tres millas y cuatro décimos por hora, deducidos los diez de parada en Guaham, y, sin hacer mención de los nombres inscritos en el diario, fueron viendo las que actualmente se nombran Samar, Leite, Bohol, Negros, Masbate, Panay; en grupo, *islas de los Pintados*.

Mucho costó á Legazpi sentar los pies en tierra, sobre todo en Cebú, donde el reyezuelo Tupas armaba celadas y provocaba escaramuzas, rebatos y aun ataques serios; con todo, hizo población nombrada villa de San Miguel, con recinto fortificado, sobre un pueblo de indios quemado en los primeros encuentros, donde se halló una efigie del Niño Jesús, de escultura flamenca, y un verso de bronce, indicios de haber estado por allí ó por las inmediaciones los compañeros de Magallanes.

En tanto que en esto se ocupaba la gente de mar, Urdaneta, con los pilotos y un su hermano (Fray Martín de Rada), determinaban la situación geográfica del lugar con objeto de saber, ante todo, si caía ó no dentro del hemisferio asignado á los descubrimientos de los españoles. Juan Martínez, soldado de la expedición y autor de una relación muy curiosa de ocurrencias, contó ésta como sigue:

«Somos sabidores (del día y de la hora), como hombres que tenemos acá la flor y fénix de nuestra España en las matemáticas artes, que es un Fray Martín de Herrada (sic), el cual ha verificado munchas cosas que á los españoles eran ocultas, como andando el tiempo se sabrá, el cual satisfará á todas las dudas que se les pueden á los reyes ofrecer en lo tocante á la demarcación de Portugal y de Castilla, porque es cierto, más docto que yo lo podría encarecer, y así para verificación desto y de otras muchas cosas, ha hecho muchos instrumentos y diversos con que dará á entender, aunque sea á los rústicos. También el eclipse lunar que en Sevilla aconteció, según Chaves, por octubre de 66, le vimos aquí...»

Por otro lado habían dado carena cuidadosa á la nao *San Pedro*, disponiéndola para el viaje de vuelta, el importante, el que constituía el objetivo de la expedición, embarcando Fray Andrés de Urdaneta por mandato expreso de las instrucciones, pues decían: «Y porque, como sabéis, el Padre Fray Andrés de Urdaneta va en esa jornada por mandado de Su Magestad, proveheréis que agora sea volviéndoos vos á esta Nueva España con algún navío ó navíos dexando allá algún capitán con gente, ó imbiendo á otra persona acá, quedándoos vos en la tierra, que el dicho Fray Andrés de Urdaneta vuelva en uno de los navíos que despacháredes para el descubrimiento de la vuelta, porque después de Dios se tiene confianza que por las experiencias y plática que tiene de los tiempos de aquellas partes, y otras calidades que hay en él, será causa principal para que se acierte con la navegación de la vuelta para Nueva España, por lo cual conviene que en cualquiera de los navíos que para acá enviáredes, venga el dicho Fray Andrés de Urdaneta, y será en el navío y con el capitán que él os señalare y pidiere, y en ello no haya otra cosa, porque dello se entiende que nuestro Señor Dios y Su Magestad serán servidos, y vos muy presto socorrido con gente y todo lo demás necesario.»

¡Y vaya si se acertó! Habiendo salido por el canal que forman las islas de Cebú y Matan el 1.º de junio, en vez de dirigirse hacia Oriente como los predecesores habían hecho, y como parecía natural, Urdaneta granjeó hacia el Norte hasta los 24 grados de latitud, donde empezaron á soplar los vientos variables, consintiendo al navío hacer rumbos del NE. al NNE. Remontó con éstos, avanzando al E. entre los paralelos de 37 á 39 grados, de modo que, el 22 de septiembre descubrieron las costas de California, y descendiendo por ella soltaron las anclas en el puerto de Acapulco el 8 de octubre, á las 129 singladuras, habiendo caminado por su estima, desde Cebú hasta el punto de recalada en Nueva España, 1.650 leguas.

¡Qué fáciles parecen todas las cosas después que se saben! Á poco tiempo del triunfo de Urdaneta iban y volvían de Acapulco á las islas Filipinas los tres pataches *San Juan*, *Sancti Spiritus* y *San Lucas*, de porte de 80 á 40 toneladas, con una regularidad, con una seguridad relativa, que habían desterrado las preocupaciones de los marineros, como si toda la vida hubieran trillado el camino descubierto por la penetración del agustino, del sabio modesto, afable y desinteresado, en cierto modo comparable con la de Cristóbal Colón, pues, á juicio de peritos náuticos no ofuscados por los oropeles ni por las galas retóricas, no tanto se funda la gloria del ilustre genovés en haber ido á las islas Antillas, como en haber vuelto desde sus aguas á las de Europa.

Bien fueron menester, por otra parte, la energía, la prudencia, las dotes relevantes de Legazpi, ante el cúmulo de embarazos que le cercaban; la hostilidad de los naturales de las islas, las



## HISTORIA Y ARTE

intrigas y amenazas de los portugueses establecidos en las Molucas, la guerra abierta de los mahometanos piratas de las de Joló, Mindanao y Borneo, y el descontento de su propia gente, agobiada por el trabajo y desprovista de lo más necesario. Cerca de cuatro años habían pasado desde que se estableció en las Visayas, sin que la Corte sancionara la ocupación y asiento, aprobando sus actos.

¿Era acaso por olvido, ó por indiferencia? No; era sencillamente por ser D. Felipe el Segundo hombre que miraba con parsimonia los asuntos. Quiso primeramente cerciorarse de que las islas radicaban dentro de su demarcación, y al efecto mandó que le informaran junta y separadamente el cosmógrafo mayor Alonso de Santa Cruz y los maestros Pedro de Medina, Sancho Gutiérrez, Francisco Falero y Jerónimo de Chaves. Quiso después consultar á los Consejos de Estado y de Indias que, con rara unanimidad, considerada la situación del Archipiélago, tan distante de la Península y apartado de las colonias del Nuevo Mundo; la pobreza relativa del suelo, donde se buscaron vanamente las especias codiciadas que producían las islas portuguesas; la necesidad de distraer los recursos de Méjico para sostener, sin beneficio, presidios costosos; el cuidado y la complicación que introducirían en el rodaje administrativo, se oponían á la ocupación. Oídos los pareceres razonados, sensatos, como de verdaderos hombres de Estado, fué cuando el Rey, pensando el pro y el contra de la decisión, la adoptó, respondiendo á los argumentos de sus consejeros (1):

«¿Qué dirían los enemigos de España si por no rendir metales ni riquezas se privara á esas islas de la luz y de ministros que la prediquen?»

Lo que puede asegurarse es que á esos enemigos no les agradó la conquista, pues habiendo transcurrido medio siglo, Felipe IV, nieto del que la determinó, hacía declarar á sus secretarios ante las Cortes de Madrid de 1621:

«Cada año se gastan en las Filipinas más de trescientos mil ducados en sustentar la guerra con los moros y con los herejes septentrionales, y aunque S. M. no saca provecho de aquellas partes y ha tenido pareceres de abandonar aquellas islas, solamente porque no se pierda la mucha cristiandad que hay en ellas y el fruto que se ha hecho en la fe por medio de los obreros que ha enviado, no lo ha querido hacer, sino enviar socorros, con mucho gasto suyo, como lo ha hecho de la Nueva España.»

Basta con lo dicho para formar idea de cómo y por qué se conquistaron las Filipinas; pero me parece curioso agregar que el día fijado en las islas por Urdaneta, Rada y los pilotos de su expedición atrasaba la cuenta de los europeos, por haber navegado siguiendo la marcha aparente del sol. Se respetó, no obstante, la suya casi por término de tres siglos, y al uniformarla proporcionó el Gobernador general á los isleños una semana de seis días, haciendo obedecer el siguiente decreto:

«Vengo en disponer, con acuerdo del Excmo. é Ilmo. Sr. Arzobispo, que por este año solamente se suprima el martes 31 de diciembre, como si realmente hubiese pasado, y que al siguiente día al lunes 30 del mismo se cuente miércoles 1.º de enero de 1845.—*Narciso Clavería.*»

La lámina adjunta representa á la nao capitana *San Pedro*, de 500 toneladas, y al patache *San Lucas*, de 40, que hicieron el viaje de ida y vuelta, desde Nueva España, dejando resuelto el problema de la navegación por el mar Pacífico en dirección de Occidente á Oriente.

CESÁREO FERNÁNDEZ DURO.

(1) Argensola.—*Conquista de las Molucas.*







*Fotografía de Hausov y Menck - Madrid.*

CABEZA DE SÉNECA

BRONCE DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

# LA CABEZA DE SÉNECA

BRONCE DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL



El concepto que ha merecido á la generalidad de las personas la obra de arte que motiva estas líneas, aparece consignado por primera vez en el *Catálogo del Museo de Antigüedades de la Biblioteca Nacional*, suscrito por D. Basilio Sebastián Castellanos (Madrid, 1847), que la incluye entre los «Objetos de carácter romano» y la describe de esta manera (pág. 41): «115.—En bronce, la cabeza, del tamaño natural, del célebre filósofo español romano L. A. SÉNECA, maestro del cruel Nerón, que le pagó sus beneficios con la muerte. Se tiene por vaciado original, y fué hallado en el *Herculano* en tiempo de Carlos III, que la regaló á este establecimiento cuando vino de Nápoles».

Los mismos extremos y afirmaciones abraza su descripción en dos obras publicadas por el Museo Arqueológico Nacional, que desde su fundación conserva dicho bronce, como todas las antigüedades que poseía la Biblioteca. Dichas obras, la primera escrita por D. Juan de Dios de la Rada, la segunda hecha bajo su dirección por varios individuos del personal del Museo, entre ellos el autor de estas líneas, son: la *Memoria histórico-descriptiva*, impresa en 1876, y el tomo primero del *Catálogo*, dado á la estampa en 1883 (1).

El ilustre profesor alemán Sr. Hübner, en su catálogo de los Museos de Madrid (2), entre ellos el de Antigüedades de la Biblioteca, guarda elocuente silencio respecto á tan importante pieza que, dada su importancia y su tamaño, no pudo pasar para él inadvertida.

En el *Catálogo* de la Biblioteca, como en el del Museo y la memoria arriba mencionados se la llama «Cabeza de Séneca», se coloca entre las obras del arte romano, y aún más, se la considera como «vaciado original», dice el Sr. Castellanos, «modelada por el natural», consigna el Sr. Rada, con lo que parece se ha querido expresar la presunción de que esté hecha por una mascarilla.

No se determina á puntualizar tanto D. José Villa-amil y Castro en la monografía por él suscrita (3), única hasta ahora que se ha dedicado á tan hermoso bronce, y, por el contrario, después de hacer razonada exposición de la iconografía de Séneca y de consignar la falta de documentos en Palacio y en la Biblioteca Nacional, donde constara la procedencia de tal obra, concluye con las siguientes palabras, en que creemos advertir cierto pesimismo que en el ánimo de tan diligente investigador parecían haber dejado las compulsas que hizo para comprobar los puntos anteriormente indicados (4): «De todas maneras, esta cabeza, represente ó no á nuestro celeberrimo compatriota y proceda efectivamente ó no proceda de las excavaciones practicadas en Herculano, siempre será un antiguo monumento escultórico notabilísimo. Por tal, y no como obra del Renacimiento, cual algunos la han considerado, debe estimarse esta cabeza...» Nada más dice el Sr. Villa-amil de los caracteres artísticos de tal bronce: ni con útiles comparaciones con otras obras naturalistas de la escultura romana trata de puntualizar el estilo para autorizar la afirmación de que es antigua, ni rebate con análogos argumentos la creencia de algunos de que sea obra del Renacimiento.

El autor de estas líneas no rehuye la parte de responsabilidad que le cabe en las clasificaciones contenidas en el citado *Catálogo* del Museo, impreso en 1883, y esto mismo le mueve á no

(1) Véanse ambas descripciones: *Noticia histórico-descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1876. 4.º, página 69: «115. Cabeza admirablemente modelada por el natural, procedente de las primeras excavaciones de Pompeya y Herculano, y que formaba parte de la pequeña pero notable colección de antigüedades traída en la recámara de Carlos III á España, que estaba en la Biblioteca Nacional. Se cree representa á Séneca moribundo, y es, á no dudarlo, sobre todo en la parte del rostro y del cuello, una de las obras realistas más perfectas que nos ha transmitido el arte antiguo».

*Catálogo del Museo Arqueológico Nacional.—Sección primera.—Tomo I.—Madrid, 1883. 8.º, pág. 222: «2.941.—BUSTO MODELADO POR EL NATURAL, que se cree representa al famoso filósofo español Séneca, en los últimos momentos de su agonía. Como es sabido, Séneca fué una de las víctimas del cruel emperador Nerón, quien le envió una orden de muerte, la cual cumplió el filósofo mandando le abriesen las venas y desangrándose en un baño, suplicio que soportó con heroico estoicismo. En este supremo instante de agonía por aniquilamiento está representado el presente busto, que es de tamaño natural, y cuya expresión y cuyas facciones, sobre todo en la parte del rostro y del cuello, son de lo más hermoso y perfecto que ha producido el realismo escultórico de la época romana. Procede de las primeras excavaciones practicadas en Pompeya y Herculano, y fué traído á España por el Rey D. Carlos III, pasando de Palacio á la Biblioteca Nacional.—Altura, 0,™ 33».—Acompaña su reproducción en lámina fototípica de la casa *Laurent y C.ª**

(2) *Die antiken Bildwerke in Madrid*. Berlin, 1862. 8.º; X, 356 p.

(3) *La cabeza de Séneca. Escultura en bronce que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.—Museo Español de Antigüedades*, tomo VII, págs. 433 y siguientes.—Lámina acuarelada por J. Nicolau, cromolitografiada por J. M. Matheu.

(4) Páginas 439 y 440.



## HISTORIA Y ARTE

callar por más tiempo lo que, después de haber sido en su ánimo una sospecha, ha llegado á ser una convicción: esto es, que el bronce llamado *la cabeza de Séneca* NO ES ANTIGUO.

Falta espacio aquí para examinar el proceso del arte y de las ideas de los antiguos que vino á producir en la escultura romana el retrato realista.

Si queremos un ejemplo de este realismo, veamos el admirable busto de Séneca, bronce auténtico de Herculano, que se conserva en el Museo de Nápoles; del cual hay un vaciado en el Museo de Reproducciones. Obsérvese que aunque retrata un tipo senil, débil y pobre (tipo nuevo en el arte clásico, que dió casi siempre á los suyos ó el vigor juvenil ó toda la fuerza de la edad madura), sus líneas generales se mantienen dentro de la corrección tradicional del arte antiguo y todos sus rasgos personales, la nariz encorvada, la boca hundida, los pómulos salientes, el cuello flácido y rugoso, y todos sus detalles, los cabellos desordenados, largos y lacios, las cejas pobladas, la barba descuidada, las arrugas que surcan su piel, especialmente en la frente y el cuello, están tratados con gran soltura, de un modo jugoso que denota lo que había adelantado el realismo; pero se advierte a la vez gran discreción en el copista del natural, que al reproducir todos esos rasgos y detalles lo hizo de una manera sobria, parca y decorosa, sin traspasar los límites, no ya de lo justo, sino de lo verosímil quizá. En este busto están apuntados no más los caracteres de la vejez caduca, y se da todavía á la persona el vigor que pedía el arte y negaba la naturaleza.

Ahora bien: ¿son esos mismos los caracteres del bronce de nuestro Museo? En él también el arte ha vigorizado el tipo, porque éste es un caso que en el arte se ha repetido y se repetirá siempre; pero si se compara con el busto de que acabamos de hablar, aparte las semejanzas que pudiéramos llamar personales, adviértese que las líneas generales del nuestro, lejos de tener la sencillez purista de aquél, ondulan tanto como lo quieren los detalles anatómicos, aquí llevados quizá al exceso. ¡Cuánto han perdido de corrección clásica los contornos del cuello, en el busto de Nápoles tan robustos! ¡la forma de los labios, en aquel tan bien hechos! ¡las líneas de la nariz, en aquél tan acusadas! ¡los arcos de las cejas, en aquel tan decididas! ¡la configuración de los pómulos, en aquel tan firmes! Nuestro busto es una hermosa obra de arte, pero concebida y ejecutada en una corriente del gusto que se complacía en estudiar y acusar la anatomía humana para engrandecer el natural, justamente al revés que lo hicieron los antiguos. Preocupado el autor de esta obra con ese naturalismo que le enamoraba, no se cuidó de buscar en las formas del busto masas de curvas severas y vigorosas; despreció las suaves ondulaciones de la piel y el conjunto clásico que de la armonía de ellas pudiera resultar, no viendo en su modelo más que los músculos de la armazón del cuello y de la cabeza. ¿Cuándo un escultor antiguo hubiera dejado tan salientes y visibles las orejas, que rompen por modo violento los contornos de los lados? ¿Cuándo hubiese encajado la cabeza en el cuello por medio de líneas tan onduladas? Obra llena de vida, atrevida de ejecución, domina en nuestro busto una cierta fantasía que no es la de la edad antigua, algo de violento y teatral que no se encuentra en el arte romano; vibran en ella palpitaciones de la vida humana que no se perciben en las de los antiguos, que sólo tenían conocimientos empíricos de la anatomía por el horror que les inspiraba la disección.

Compáremosla ahora con las obras del Renacimiento italiano, y se verá que tiene con ellas parentesco mucho más inmediato que con las de la Antigüedad. Más cerca está, en efecto, de las esculturas de Miguel Angel, en las que hay verdadera exuberancia de vida, estudio anatómico concienzudo y fuertemente acusado, grandiosidad sobrehumana; más cerca está de la famosa estatua ecuestre de Bartolomeo Colleoni, obra de Andrea Verocchio, que se halla en Venecia, y en la cual la cabeza del caballo muestra análogas valentías de ejecución; más cerca está de las obras de aquella escuela de fundidores que Donatello fundó en Padua, y que produjo en el siglo XV los bronce admirables de Andrea Briosco *il Riccio*, entre ellos el *Neptuno* y el *Caballero antiguo* de la colección Spitzer (1), que ambos, sobre todo el último, participa de análoga violencia en el movimiento. Estas y otras muchas obras del Renacimiento y aun posteriores convencen de que nuestro bronce es debido á algún artista italiano.

Varios son los bustos antiguos que se tienen por retratos del filósofo Séneca. Winkelmann (2) se ocupa de ellos, consignando que á tales atribuciones no les da valor, puesto que se hicieron á cuenta de uno de esos medallones *contorniat* que recogió Fulvius Ursinus, en el que había una cabeza semejante á la de Séneca. Cita el bronce de Herculano existente en Nápoles, que antes hemos mencionado, é indica que pudo ser hecho en vida de Séneca. Se ocupa asimismo de la pretendida estatua de Séneca, de la *villa Borghese*, que por su analogía con otra de la *villa Altieri* y otra de la *villa Pamfili*, ambas con una cesta en la mano, cree representa, como éstas, persona-

(1) *La collection Spitzer*, tomo IV, París, 1892. *La Sculpture*, planchas XV y XVII.

(2) *Histoire de l'art chez les anciens, traduit de l'allemand, avec des notes historiques et critiques de différents auteurs*, tomo II, París, an II de la République, págs. 419 á 422.

## HISTORIA Y ARTE

jes de la antigua comedia. Encuentra que dicha estatua de la *villa Borghese* no se parece á las pretendidas cabezas de Séneca, pues mientras todas éstas tienen cabellos, aquélla y la estatua de la *villa Pamfili* están *completamente calvas*, y por lo demás, dice que el haber tomado á la tal estatua de la *villa Borghese* como representación de Séneca desangrándose en el baño es porque como le faltaban las piernas la restauraron, poniéndola derecha sobre un bloque de «mármol de Africa» (1), al cual dieron forma de baño.

De tan autorizada crítica resulta que nuestro bronce también difiere de todos los demás bustos en que representa al filósofo completamente calvo, sin barba y en el momento de su suplicio, circunstancias que son precisamente en las que conviene con la estatua Borghese, que por sobra de buena fe ó de malicia se montó sobre el baño para mejor justificar su atribución.

A tales argumentos contestarán los que quieren que el busto de nuestro Museo sea antiguo con la consideración de que está hecho por un vaciado del natural; pero esta especie no merece ni la pena de discutirse, porque aparte de que las proporciones y el tamaño resultan un tanto alteradas respecto de lo que en el natural suele encontrarse, en términos que el cuello es excesivo para la cabeza, alteraciones hechas de intento y con acierto por el artista para conseguir los efectos que perseguía, es evidente que, si bien tiene verosimilitud la sospecha de que muchos si no todos los rostros ó caretas de cera de los difuntos, que según la costumbre romana se mostraban en los funerales y se guardaban en las casas, pudieran estar hechos por mascarillas, la mascarilla de Séneca sólo pudo sacarse después de muerto éste, desangrado, cuando, por lo tanto, no podía su desfigurado y flácido rostro ofrecer todos los pronunciados accidentes anatómicos que aquí se ven. Si el artista utilizó como modelo ó pieza de consulta la mascarilla de cualquier cadáver, lo cual mejor conviene á las prácticas de los modernos que de los antiguos, no puede inferirse de esto que dicho cadáver fuera precisamente el de Séneca.

Por otra parte, la misma circunstancia, en nuestro bronce más verosímil, por ser moderno, de que el artista se propuso representar en él la terrible agonía de Séneca, es otro dato en contra de su origen antiguo. Los romanos se hacían ó mandaban retratar por vanidad de perpetuar su imagen, pero no se hacían representar ni eran representados en momentos determinados de la vida. Esta costumbre moderna pugna con la sencillez y la seriedad de los antiguos. En su arte la nota dramática reservábanla para la epopeya religiosa; el drama humano no les impresionaba.

Resulta, pues, de todo esto, que la crítica arqueológica, como la artística, rechazan la probabilidad, la sospecha siquiera, de que el bronce en cuestión sea antiguo. ¿Cómo justificar entonces la creencia tradicional de que procede de Herculano? Sin documentos que así lo acrediten, no quedaría otra prueba que la mención de tan importante pieza en el conocido catálogo de los objetos descubiertos en aquella ciudad, desenterrada en tiempo de Carlos III (2), si pudiera convenir al busto alguna de las descripciones contenidas en esa obra. El Sr. Villa-amil, en su citada monografía, conjetura si pueden referirse á nuestro bronce estos dos números de ese catálogo: CLXXIII *Vechio colla testa calva*; CCXVI *Testa di filosofo*. Pero de seguro no es ninguno de ellos, pues resulta extraño que, de serlo, no se determine, si no la atribución como retrato, la postura de la cabeza, que no es corriente en esculturas antiguas, y mucho más extraño que obra tan peregrina é importante no se reprodujera en la obra monumental de que forma parte el indicado catálogo, y que precisamente se publicó bajo la protección de Carlos III.

Que éste la trajera de Nápoles es lo único que resulta perfectamente verosímil de cuanto sobre esta cabeza se ha dicho. ¿La traería en concepto de antigua? Bien pudieron engañar á los arqueólogos del siglo pasado, como á los del presente, dos circunstancias: una es cierto patinar de color verde claro que tiene todo el aspecto de ser artificial, fácil de observar en algunas partes de ese bronce, como en la barba, y que en otras partes se ha perdido por completo; y por otro lado, que, aparte de estar calva la cabeza como la estatua Borghese, que quizá sería una de las *fuentes* del autor, en lo demás y especialmente en el cuello hay un cierto parecido entre nuestro busto y el de Nápoles, y más parecido aún en su copia de la citada obra italiana (3), donde el dibujante, sin poder desechar un siglo de barroquismo que pesaba sobre su tiempo, creyendo ser fiel intérprete de la severidad y sencillez del arte clásico, quitó á las líneas y á las formas la corrección del original (4). Por lo tanto, el busto de Nápoles pudo ser otra *fuentes* que consultara el autor del nuestro, interpretándole de análogo modo que el dibujante.

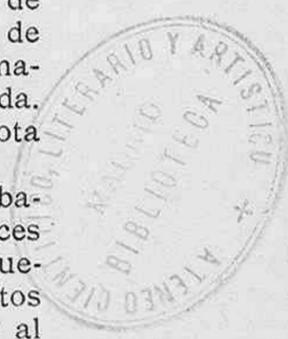
JOSÉ RAMÓN MÉLIDA.

(1) En una nota se expresa que el interior del vaso es de pórvido para imitar el color de la sangre.

(2) *Catálogo degli antichi monumenti dissotterrati dalla discoperta città di Ercolano..... composto e steso de monsignor Ottavio Antonio Bayardi.*—Napoli. Nella Regia Stamperia di P. M., 1755.

(3) *Delle antichità di Ercolano.—Bronzi.* Napoli Stany, ref. 1.767 á 71.

(4) Véase el vaciado de éste en el Museo de Reproducciones y se comprenderá mejor lo que decimos.





## HISTORIA Y ARTE



VICTORIA DE BRESCIA

total de la figura; pero por las noticias que los mismos nos proporcionan acerca de su descubrimiento, lugar en el que se encontró, otros fragmentos de mármol que le acompañaban y las posteriores exhumaciones en aquellos terrenos, cabe dudar si se trata en efecto de una representación de la diosa del amor y de la hermosura, ó si le corresponde otra apelación más propia y conforme con la efectiva idea bajo que fué ejecutada.

Existe una mano de mármol que debió pertenecer á la estatua, hallada cerca de ella, cogiendo una manzana, en griego *μηλον*, nombre de la isla; Dauriac y d'Orville nos dicen que vieron sus brazos, uno levantado, llevando en la mano la manzana, y el otro sosteniendo el ropaje ó paño que cubre sus miembros inferiores; con ella se encontró también un Hermes, que pudiera haberle servido de apoyo y que cabe muy bien en su plinto, y hasta existió un pedestal con inscripción que pudo ser el suyo: como la Venus de Arlés fué también encontrada en las inmediaciones de un teatro, datos todos muy dignos de ser tenidos en cuenta para el examen de los diversos intentos de restauración que de la estatua han ocurrido.

Porque los proyectos presentados para completarla han sido numerosísimos y muy variados, jugando de muy distintas maneras con la actitud de sus brazos, ora colocándolos en conformidad con los datos suministrados por sus dos primeros examinadores, ó sea con la manzana en la diestra y sujetándose el paño con la izquierda y el Hermes al lado, restauración debida al médico inglés Torral, que obtuvo lisonjera acogida al presentar su modelo en 1861, como también dándoles otra aplicación y postura.

No conforme con ésta el profesor de anatomía de la Universidad de Breslau, ni con que el fragmento del brazo izquierdo y la mano correspondiente de la manzana hubiesen pertenecido á la estatua, imaginó que el momento de la figura pudiera ser más bien el de entrar en el mar, sosteniendo ó levantando sus paños con la mano derecha, mientras que con la izquierda deshacía su peinado, teoría no muy feliz, á nuestro parecer, ni apenas por nadie calurosamente acogida.

Tampoco resulta muy inspirada la restauración propuesta por el arqueólogo alemán Mr. Veit Valentin, que presentaba á la diosa en desairada actitud de sorpresa, suponiéndola más bien una Artemis encontrada en el baño por Acteon, pero de la que dice Reinach en su trabajo, que apenas se hallará quien vea á una bañista alarmada en la severa diosa de Milo.

Más convincente y estética es la propuesta por los Mrs. Quatremere de Quincy y Ravaisson, de los cuales, el último acepta como consecuencia de sus estudios la idea del primero, de agrupar la Venus al lado de un Marte, al que detiene por un hombro con su mano izquierda, mientras eleva la derecha como para hablar con el dios de la guerra, modelo realizado por el escultor alemán Zur Strassen. La última teoría ha sido inspirada por su comparación con la Victoria de Brescia, el más hermoso bronce de la época romana que guardan los museos italianos, recordadora tanto por sus líneas y postura de la estatua que nos ocupa, pero empleando su brazo izquierdo en sostener un escudo, en el que escribe los nombres de los héroes, y que ha sugerido á Millingen y d'Overbeck la idea de considerar á la de Milo como una *Venus Victrix*, con su escudo también, en el que apunta sus victorias sobre toda la humanidad masculina.

Hasta aquí Salomón Reinach, exponiendo estas teorías, sin decidirse por alguna, antes más bien combatiéndolas todas: no consigue ninguna convencerle,



IMPRONTAS DE UNAS PIEDRAS GRABADAS

realizado por el escultor alemán Zur Strassen. La última teoría ha sido inspirada por su comparación con la Victoria de Brescia, el más hermoso bronce de la época romana que guardan los



MONEDA DE FAUSTINA, HIJA



## HISTORIA Y ARTE

por lo visto, prefiriendo dejar sin brazos á la hermosa, y subsistente el misterio del empleo que de ellos hiciera, antes que permitir que profanas manos intenten reparar la obra del tiempo; pero no por esto debemos desistir de someter á la crítica las expuestas teorías, ni dejar de esperar alguna luz de los datos reunidos y del mayor número de ejemplares á la vista con que contamos, mediante la aplicación del método comparativo y deductivo, por el que al principio abogábamos.

Entre todas las restauraciones presentadas, la que más seduce y parece satisfacer al ánimo es la de colocar á la Venus al lado de su amante el dios de la guerra, opinión que adquiere gran fuerza al examinar los documentos que la apoyan. La indudable existencia de un grupo antiguo así compuesto está comprobada por monumentos indiscutibles, por más que Reinach nos manifieste lo contrario, ocupando primer lugar el reverso de la moneda que anteriormente reproducimos, en la que tan claro puede contemplarse el grupo de los dos olímpicos amantes.

La moneda es romana, de cobre, perteneciente al Imperio de Marco Aurelio, marido de Faustina, cuyo busto aparece en el anverso con la leyenda FAVSTINA AVGVSTA, ocupando el reverso el grupo de Marte y Venus, «ésta medio desnuda con los trazos de Faustina, de pie á la derecha, tratando de detener á Marte, desnudo, de pie á la izquierda, que lleva un escudo, y algunas veces un *parazonium* con la leyenda VENERI VICTRICI—S—C—» (1).

Trátase, pues, de una moneda acuñada por el Senado (S. C.) en honor de Faustina, la mujer del Emperador filósofo, de la graciosa Faustina, más graciosa que conviniera á una Emperatriz y cuyo curioso reverso, que reproduce, como otros muchos, famoso grupo escultórico muy conocido por sus acuñadores, ha sido motivo de los mayores comentarios entre los numismáticos, á veces poco piadosos con la memoria de la imperial pareja.

Vienen en segundo lugar á confirmarnos su existencia varias piedras grabadas cuyas improntas nos dan relieves tan preciosos como los que reproducimos, procedentes de distintos museos; y aunque á alguna de ellas pudiera tachársela como de labor italiana del Renacimiento, las demás acusan indudable procedencia antigua, quizá contemporánea á la moneda de Faustina. Por último, en el Museo de Florencia existe, aunque bastante destrozado, un grupo antiguo de Venus y Marte, en el que la amorosa deidad sujeta por el hombro con su mano izquierda al soldado del Olimpo, mientras con la derecha le coge el tahalí de la espada, como queriendo desarmarlo. Existió, pues, un famoso grupo de Venus y Marte, tan notable que llegó á figurar en el reverso de una moneda, donde la diosa, que ofrece gran semejanza con el mármol de Milo, hace uso de sus brazos amorosamente para retener á un gallardísimo guerrero que, muy satisfecho de su triunfo, parece intentar desprenderse de su conquista, grupo que debió ser en bronce, como tantos otros eximios originales griegos perdidos, y de mano de uno de sus más insignes maestros.

Su trascendencia debió ser tal, que produjo entre todos los escultores de la antigüedad una verdadera obsesión, hasta el punto que, al concebir otras representaciones femeninas, la figura de la Venus del grupo de Marte aparecía con tal fuerza estética en su fantasía que, involuntariamente la repetían con pequeñas variantes en sus nuevas representaciones.

Infinidad de estatuas antiguas nos la recuerdan al punto, ora sin más paños que los de la presente, ora completamente vestidas, ya aladas á manera de victorias, ya, en fin, con variadísimos atributos, en relieves y grabados. ¿Qué más? Hasta en nuestros días la vemos aparecer con frecuencia en más de un proyecto, boceto ó grupo moderno, ostentando diversos atributos y simbolismo.

Entre las antiguas tenemos nosotros la llamada Venus del Prado, en este Museo, la que, aun vistiendo su torso delgadísima túnica, aparece por su aspecto como exacta reproducción de la de Milo, y como ésta igualmente sin brazos. Hermoso fragmento nos la recuerda también en la magnífica colección de mármoles italicenses de Sevilla, y en los museos extranjeros ninguna presenta mayor semejanza con ella que la Venus Falerone del Louvre, que parece una reproducción de la del Prado, y la Venus de Capua, desnuda en su mitad superior, ocurriendo también igual idea al contemplar la Victoria de Brescia, ya citada, tan común con ella en sus líneas, aunque ésta ya sea *ptera*, es decir, alada, representación muy conocida sin duda por el escultor que talló la columna Trajana en Roma, pues allí la encontramos de nuevo como copiada de aquella servilmente.

Fácilmente podemos explicarnos estas repeticiones. Como todos sabemos, hubo dos períodos principalísimos en la producción del arte griego, dejando por ahora el primitivo de preparación ó arcaico; fueron éstos el gran siglo de oro, período de concepción original, inspirado y genial, constituido por los soberanos esfuerzos de aquellos famosísimos autores llamados Fidias, Praxiteles, Scopas y otros eminentes maestros, y una segunda época de imitación, de prolongación de aquel impulso, en la que, agotada la inspiración y el arte hecho algo industrial, reproduce aquellos soberanos modelos del gran siglo, cuando quiere acometer nuevas representaciones, transformando así en mil personajes á los dioses y los héroes eternizados por los más espontáneos y

(1) Cohen. Monnaies frappées sous l'empire romain. Faustina, hija, n.º 226.

## HISTORIA Y ARTE

originales maestros del gran siglo. Los tipos y las formas van sufriendo lenta descomposición durante todo el resto de la época clásica, aunque sin perder jamás del todo su primera idea, siendo curiosísimo estudio el seguir en todos sus pasos este proceso iconográfico.

Si tales derivaciones han surgido de aquellas inspiradísimas obras maestras del genio griego en sus mejores tiempos, ¿hemos de creernos ante el modelo de tantas imitaciones cuando contemplamos á la llamada Venus de Milo? ¿No pudiera ser esta famosa escultura una de las derivadas de aquel asombroso original, conocido de nosotros por la moneda de Faustina?

Los críticos franceses, poseedores de la joya escultórica, ni la discusión aceptan sobre este punto, considerándola como producida en la mejor época del arte griego; pero los ingleses y alemanes, más desapasionados, no participan, al examinarla y clasificarla, de tan entera fe, creyéndola más moderna, de aquella segunda etapa de la Grecia, en la que el arte helénico, conservando aún mucho de su pasado esplendor, revive al ejecutar las más apreciables copias de sus soberbios modelos, época llamada helenística ó de expansión helénica, inaugurada por las grandes conquistas de Alejandro y á la que debemos obras tan celebradas como el Torso del Belvedere y el Gladiador combatiendo.

Tendríamos un dato decisivo de la cuestión en este sentido á no haberlo hecho desaparecer intencionadamente quien pretendió dar así mayor nobleza á la obra descubierta en Milo. La hermosa Venus ostentaba la firma de su autor, que fué perdida, aunque no por eso su texto, gracias á uno de sus primeros copistas, redactado en los siguientes términos: «Alexandros (ó Agesandros), hijo de Menides, de Antioquía del Meandro, hizo esta obra» (1).— Siglo III antes de J. C.

No fué, por lo tanto, ejecutada la hermosa figura por ninguno de aquellos más celebrados maestros del siglo V, que era lo que sentía el destructor de dato tan importante, sin ver que nos privaba de noticia tan valiosa y de poder añadir un nombre más á la inmortal serie de los artistas griegos. Pero entonces, se nos dirá, resulta algún desprestigio, alguna depreciación estética para la que teníamos como obra acabada de inspiración valentísima: nosotros, á fuer de más justicieros que galantes, así lo reconocemos. Aunque admiradores de la joya del Louvre, aunque teniéndola siempre por tal, á pesar de los nuevos descubrimientos de obras helénicas, después de contemplarla días y días, de examinarla detenidamente, concluimos por encontrar en ella ciertos defectos que nos afirman más en la creencia de ser derivación feliz de superior modelo.

Su cabeza, falta en verdad de femenil belleza, nariguda y demasiado ancha, de boca incorrecta y barba dura, es sostenida por un cuello inverosímil por lo largo y cilíndrico que no acaba de encajar bien sobre su torso, más bello éste por las espaldas que por su frente, ofreciendo cierta pesadez que le priva de juventud y de gracia; sus paños, si bien correctamente plegados, no son valientes ni sueltos en su ejecución, notándose en toda la obra la ausencia de aquella vida y energía que vemos en las de Fidias y demás primeros maestros. Por todas estas razones, que no somos los primeros en apuntar, la Venus de Milo, el más hermoso modelo de desnudo de mujer que nos legó el cincel griego, aunque poseyendo bellezas admirables, no deja de descubrirnos ya la mano imitadora, que aprovecha, por lo demás, tan bien aquel trozo de mármol, en tiempos en que late aún la vida del genio, antes de comenzar la decadencia, cada vez más fría é infecunda en nuevas inspiraciones.

Pero volviendo á las primeras teorías sobre la significación de la estatua, se nos pedirá al cabo la decisión por alguna de las consignadas ó por otra que pudiera ocurrirnos. En este caso puestos, significamos francamente nuestras simpatías por la que propone que debió representar el numen ó ninfa propia de la isla de Milo (μυλον), ostentando la manzana en su mano izquierda como signo local parlante y sujetándose los paños con la derecha, sin formar grupo con otra figura, sino estando sola, aislada, aunque la inspiración de su autor Alexandros se viera supeditada al realizarla por la incontrarrestable influencia de la Afrodita del grupo de Marte, tan admirado por la antigüedad entera hasta el punto de repetirla tantas veces.

Sea de ello lo que quiera, muy orgullosos deben estar sus custodios de poseerla, porque al contemplarla nos revelará siempre cuánta fué la belleza que alcanzaron á dar á la forma humana aquellos inimitables artistas, que hicieron del desnudo sereno motivo de pura emoción estética, expresiva de armonía y majestad, de perfección y grandeza, sin que quede lugar para más livianas emociones, ante tan soberanas obras artísticas, revestidas por el genio de casta inocencia, como serenas concepciones de la mente, realizadas con el más puro amor por la más alta realización de la belleza.

NARCISO SENTENACH.

(1) Murray, Hist of Greek Sculpture. Tomo II. Mitchell, Hist of ancient scult, pág. 596 y W. Fröhner. Not. de la sculp. ant., pág. 168.



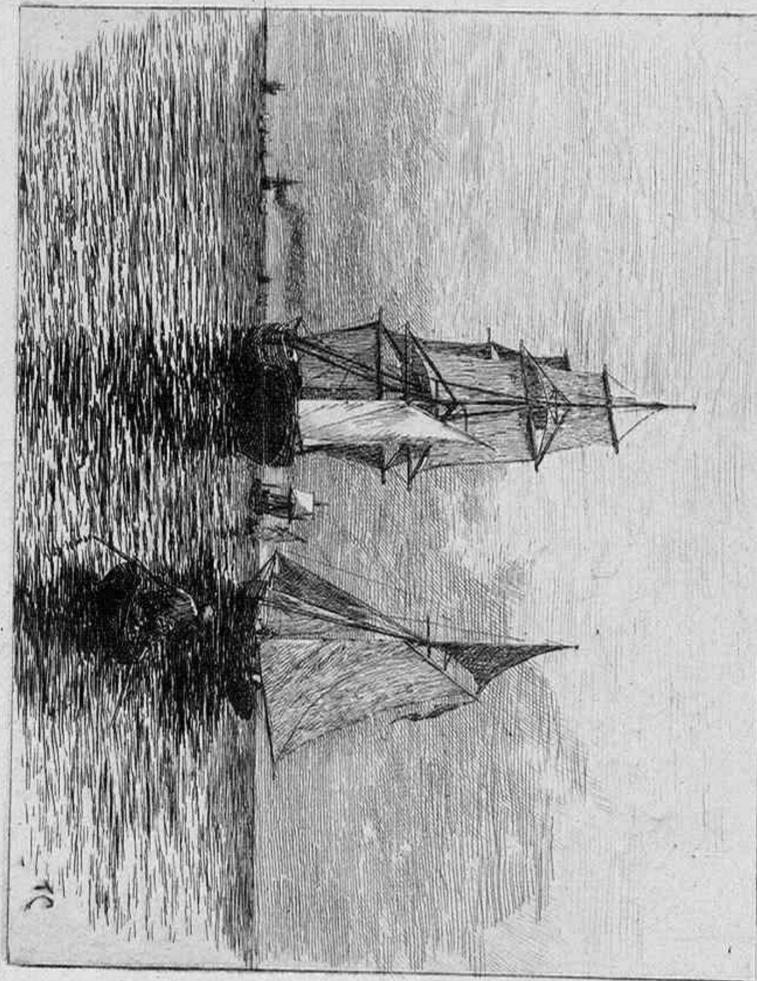


Vanidad, ambición, placeres, sueños  
— En la sombra gigantes de cien codos —  
Mirados á la luz son tan pequeños  
Que en esta estrecha cárcel caben todos.  
César, del Capitolio en el camino,  
Logró encerrar el mundo en su mirada;  
Porque el mundo del hombre es tan mezquino  
Que cabe en esta cuenca descarnada.  
En Nod al hijo de Caín el tierno  
Chocar de un beso impúdico extasía,  
Y da forma al pecado, que es eterno,  
Por esta boca ruin que dura un día.  
La desnudez de Diógenes se esfuerza  
Alejandro en cubrir; no ve sin duda  
Que al fin llega un mañana en que, por fuerza,  
La majestad del hombre se desnuda.  
Los despojos contempla que sirvieron  
De alcázar fuerte á la mundana cuita;  
Y, pues hoy eres tú lo que ellos fueron,  
Que has de ser lo que son, mortal, medita.

ENRIQUE GASPAR.



HISTORIA Y ARTE



EN PLENA MAR

AGUA FUERTE DE TOMÁS CAMPUZANO

# TOMÁS CAMPUZANO

## AGUAFUERTISTA



Todo el que haya ascendido alguna vez por la elegante escalera del Ateneo de Madrid, recordará, sin duda, la hermosa marina que decora uno de los muros. Representa una *Vista de la ría de Bilbao*, y así por lo pintoresco del conjunto como por lo justo del colorido, y sobre todo por la brillantez, ligereza y frescura de las aguas, basta para acreditar á su autor como artista de buena raza y excelente escuela, que domina el medio técnico elegido para comunicar al espectador las impresiones que le sugiere el concienzudo estudio de la naturaleza.

Con efecto, todas estas cualidades y otras muchas no menos recomendables, entre ellas la de la más exagerada modestia, caracterizan la personalidad artística de Tomás Campuzano, conocido de sobra entre los inteligentes, por infinidad de cuadros que le han dado justo renombre de paisista y marinista meritísimo.

Y, sin embargo, el epígrafe que encabeza estos renglones indica claramente que no voy á tratar de las condiciones de Campuzano como pintor, sino como grabador, pues lo es también, y de tal fuerza, que en este concepto puede ponerse su firma al lado de las de Haes, Martínez, Galván, Maura, Lemus y algún otro maestro de los muy contados que constituyen la reducidísima falange de artistas españoles que avaloran el empleo del agua fuerte en la época contemporánea.

Porque hay que tener presente que el mencionado sistema de grabado, como ya hice notar al ocuparme de Carlos de Haes—con análogo motivo,—requiere excepcionales facultades, muy diferentes de las del pintor en general, y hoy he de añadir que semejante habilidad ofrece, por otra parte, escaso resultado y menor recompensa material al que logra poseerla, dado que son contadas las ocasiones que se presentan de utilizarla con algún éxito inmediato, siendo también muy pocas las personas que aprecian el agua fuerte como es debido, creyendo la generalidad que no se trata más que de un pasatiempo artístico.

Buena prueba de ello nos ofrece lo sucedido con la inestimable colección de vistas y escenas marítimas que Tomás Campuzano presentó en la última Exposición de Bellas Artes como una muestra de su indiscutible maestría. Es necesario haber examinado detenidamente la interesante serie de aguas fuertes, para aquilatar el valor de aquellas composiciones que reproducen lo mismo risueñas playas que encantadoras campiñas; tan pronto pavorosos acantilados contra los que se estrella el furioso oleaje, como las tranquilas riberas de pintoresca ría, cuando no grandes masas de agua surcadas por ligeras embarcaciones pescadoras ó pesados barcos mercantes. Pues bien, á pesar del mérito de los referidos grabados, que en otro país más culto hubieran proporcionado á su autor un espontáneo y legítimo triunfo, el público apenas se fijó en ellos; pasaron también inadvertidos para la mayoría de los críticos ó que de tales ejercen el oficio, y el Jurado, á quien no podía ocultarse el valor de la colección, se limitó á proponer á Campuzano para una condecoración que, al cabo, no sé por qué razones, tampoco le fué otorgada, quedando así sin recompensa un artista benemérito, digno de alto galardón, toda vez que en anteriores certámenes había obtenido ya numerosos y bien ganados lauros; pero si el premio oficial no coronó los esfuerzos de nuestro aguafuertista, el aplauso y la consideración de las personas competentes no le ha faltado, y la colección de vistas y escenas marítimas, felizmente adquirida por el Estado, quedará como obra clásica para cuantos aprecian en su justo valor el grabado al agua fuerte.

Por esta causa, la revista *HISTORIA Y ARTE*, atenta siempre á dar á conocer las obras que mejor caracterizan el movimiento artístico contemporáneo, ha solicitado de Tomás Campuzano la facultad de publicar alguna de sus aguas fuertes inéditas, y en tal concepto, figuran en el presente número las dos tituladas *En plena mar* y *Costa del Cantábrico*.

Representa la primera las tranquilas aguas de mar adentro, animadas por un bergantín y una balandra que se deslizan sobre la rizada superficie, en la que reflejan su velamen. Las dos embarcaciones y una lanchita que á ellas se dirige á fuerza de remo son, con algunos barcos lejanos, todos los elementos empleados por Campuzano para dar vida á su composición y, sin embargo, el resultado no puede ser más sorprendente, pues el grabado expresa, como la mejor y más entonada pintura, el efecto que producen las grandes masas de agua; tal es la maestría con que está ejecutado.

No es más complicada la segunda composición, reducida á un trozo de playa pedregosa, defendida por varios peñascos de las acometidas del mar que se precipita con violencia contra el natural obstáculo. Algunas marineras de enérgica silueta recorren el espacio sin temor á las ráfagas de viento que las combate con violencia, buscando mariscos entre las rocas ó contemplando la

## HISTORIA Y ARTE

vasta extensión del líquido elemento, en la que tal vez tratan de descubrir la embarcación tripulada por los seres más queridos.

En ambas aguas fuertes, así como en las demás de Campuzano, notará el inteligente, no sólo la labor natural del agua acidulada, sino una fuerza de claroscuro y un vigor en los tonos que así lo requieren, que indican el empleo de la punta de acero con repetidos retoques, merced á los cuales los grabados que nos ocupan sobrepujan en gran manera á tantos otros que corren de mano en mano, debidos á gente inexperta que, fiándolo todo á las mordeduras del ácido é inhábiles, por otra parte, en el manejo del buril, se contentan con unas obras débiles é incoloras que apenas expresan lo que el grabador pretendió representar.

A este propósito, y por la exacta aplicación que tiene al artista que me ocupa, paréceme oportuno reproducir un párrafo del excelente trabajo del Vizconde Henri de Laborde, titulado *La gravure*, en el que el ilustre crítico francés hace análoga observación con referencia á Lucas de Leyden y otros grabadores holandeses de principios del siglo XVI. Dice así: «Lo que caracteriza las obras de Lucas de Leyden y en general las de la escuela de la cual es el jefe, es un vivo sentimiento de los fenómenos producidos por la luz. Alberto Dureró y hasta el mismo Marco Antonio han desdeñado ó desconocido esta parte esencial del arte. Apenas en sus trabajos una ligera degradación de tonos indica la perspectiva aérea, y se podrían citar algunas estampas de estos maestros en las que los objetos relegados al último término son casi tan precisos como los objetos que figuran en el primero. Lucas de Leyden concibió la idea de debilitar sensiblemente las tintas en razón de las distancias, de dar á las sombras, según los casos, más transparencia ó intensidad, y á las luces y á las medias tintas más de vivacidad relativa ó de delicadeza. Un cálculo tan bien fundado, pues que tenía por base los ejemplos mismos de la naturaleza, fué la causa principal de los éxitos del joven maestro holandés. Sin embargo, cualidades de otro orden se juntan, en las numerosas planchas que ha dejado, al mérito de esta innovación. La expresión variada de las figuras, la justedad de las actitudes y de los gestos, no son menos notables que la armonía del efecto y lo que podría llamarse las intenciones naturalistas del colorido»... Pues bien, todas estas cualidades se encuentran en las aguas fuertes de Campuzano, y á ellas, ó sea á la habilidad técnica del grabador experto, hay que añadir los méritos del paisajista de reconocida competencia, á quien no inspira tampoco temor alguno la representación de la figura humana, pues la mayoría de sus planchas reproducen escenas de la vida marítima fielmente estudiadas del natural y notables por la exactitud con que representan los tipos y actitudes de la gente de mar que puebla las costas abruptas de nuestras provincias del Norte.

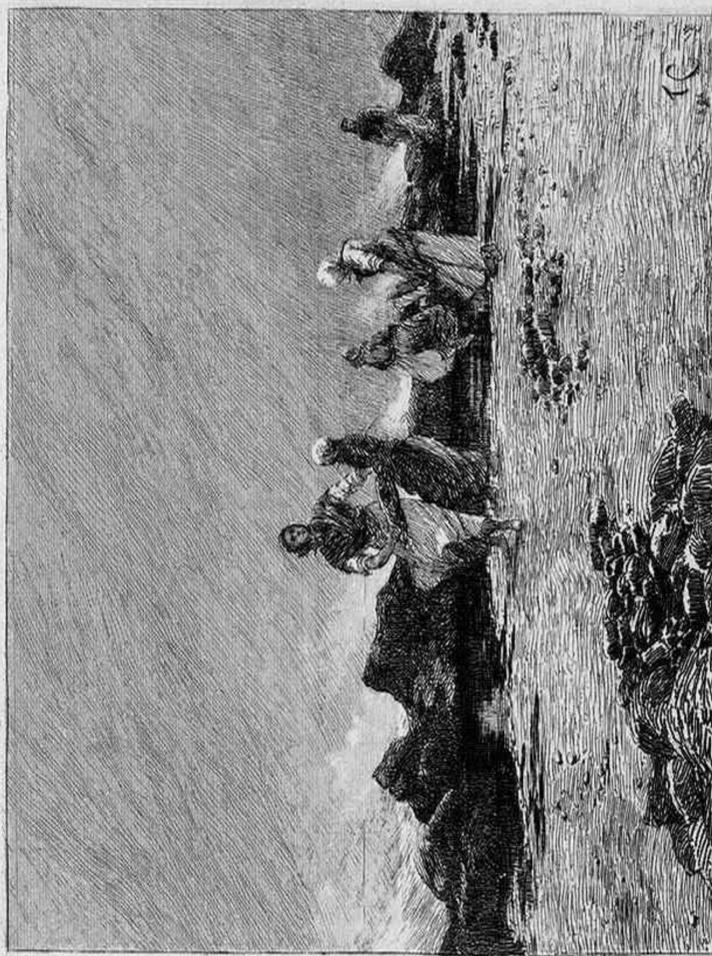
En cuanto al gusto en la elección de los paisajes reproducidos y á la manera de *sentir el natural* y expresarlo, con decir que Tomás Campuzano, á más de ser discípulo en la parte técnica del grabado de Eugenio Lemus y de Bartolomé Maura, lo es también, y de los mejores, de Carlos de Haes, queda explicada su bondad y el culto que profesa á la representación verídica de la belleza natural.

Como tal discípulo del venerable restaurador de la pintura de paisaje en España, Campuzano demuestra en sus obras que no es de esos artistas que pretenden reproducir la hermosura de la naturaleza cómodamente instalados en su casa y á cubierto de las inclemencias y rigores del tiempo, combinando y modificando fotografías y apuntes ajenos ó propios de pasadas épocas, sin más aspiración que la de que sus obras sean bonitas, aunque tengan escaso carácter del natural. No; nuestro artista sigue la opinión del gran paisista valenciano Juste (cuya prematura pérdida deplora el arte patrio) que, consultado en cierta ocasión por un aficionado que se lamentaba de que las marinas que salían de sus manos no tenían sabor del natural, contestó: «Todo consiste, amigo, en que la piel de su cogote adquiera el color del cuero de Córdoba á puro darle el sol, haciendo estudios en la playa». Esto es lo que ha hecho Campuzano, y por eso sus obras, tan sentidas, impresionan de tal suerte y son tan apreciadas, ora las ejecute con el pincel, ora valiéndose del procedimiento del agua fuerte, porque son siempre trozos del natural magistralmente interpretados.

Para terminar, daré á mis lectores aficionados al agua fuerte la grata nueva de que Campuzano, además de otros trabajos artísticos de diversa índole, se ocupa en la actualidad en el grabado de varios paisajes de buen tamaño que sin duda alguna formarán una colección tan interesante como la que antes he mencionado y á la que con todo mi corazón deseo un éxito tan grande como en justicia se merece el simpático Administrador de la Calcografía Nacional.

A. DANVILA JALDERO.

HISTORIA Y ARTE



COSTA DEL CANTÁBRICO

AGUA FUERTE DE TOMÁS CAMPUZANO







Modesta y recogida, yo tengo una vivienda,  
y en ella, sobre el campo se asoma un mirador.  
Pomposa allí una parra me ofrece verde tienda,  
del sol amortiguando las luces y el ardor.

Debajo de la parra, mi mesa y mi banquillo,  
y allí todos los días, á la primera luz,  
yo tomo el chocolate que humea en un pocillo  
con ínfulas de taza y honores de arcaduz.

Mi pan muy tostadito, mis higos muy maduros,  
mi vaso de agua fresca que empaña su cristal,  
y el pecho y alma abiertos á los requiebros puros  
y á todos los amores del aura matinal.

## HISTORIA Y ARTE

Mas cuando el vaso empino y á fuer de catalejo  
me muestra reducidos al ruedo de su hondón  
el campo y el paisaje, gozoso el vaso dejo,  
y exclamo:—¡Es Cataluña magnífica región!

El sol inunda en tanto los vallés y colinas,  
y el prado con sus galas me quiere deslumbrar  
tendiendo un dibujillo de pintas blanquecinas  
que el alforfón esparce, sus brotes al quebrar.

Más ropas y más galas el campo fértil muestra;  
ya rasos y brocados, tendidos en tapiz,  
ya el verde terciopelo de la campiña nuestra,  
con toques de amapolas de enérgico matiz.

Se van abriendo puertas de chozos y masías  
y empieza sus labores el rústico payés;  
acá sachan algunos, labor de pocos días,  
allá dos bueyes aran, sin levantar los pies.

Según sazón y tiempo, dan fuego á las hormigas,  
ó siegan ó vendimian ó danse á escamondar.  
Lo cierto es que no paran, ni hay huelga á sus fatigas,  
ni á tanta diligencia momento de vagar.

Ó bien resuena el tiro de un cazador que pasa,  
ó bien cruje entre peñas la honda del pastor;  
la esquila se oye lejos, que sigue un ható en masa,  
y del zagal el grito, despierto guardador.

Se escucha la campana, y abriéndose más chozos  
se ven capillos blancos que brillan por doquier;  
son nuestras doncellitas, que en paz con nuestros mozos,  
á misa se encaminan, que es su primer quehacer.

Así las madrugadas dió á Cataluña el cielo,  
así despierta el día juntito al Llobregat,  
y yo, bajo mi parra, feliz cual reyezuelo,  
no pido más regalo, ni más felicidad.

JOSÉ FELIU Y CODINA.

---

EDITORES: HAUSER Y MENET.—*Ballesta, 30.*

---

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

(DERECHOS RESERVADOS)