

colorchecker CLASSIC

x-rite

mm

III-Eza-38

Rº 2270

Valentín Picatoste.

RESUMEN DE LAS CONFERENCIAS

dadas por D. J. Ramón Méléida en el

MUSEO DE REPRODUCCIONES ARTÍSTICAS

DE MADRID

en el año de 1911



MADRID
IMPRESA DE LOS SUCESESORES DE HERNANDO
Calle de Quintana, núm. 33.
1914

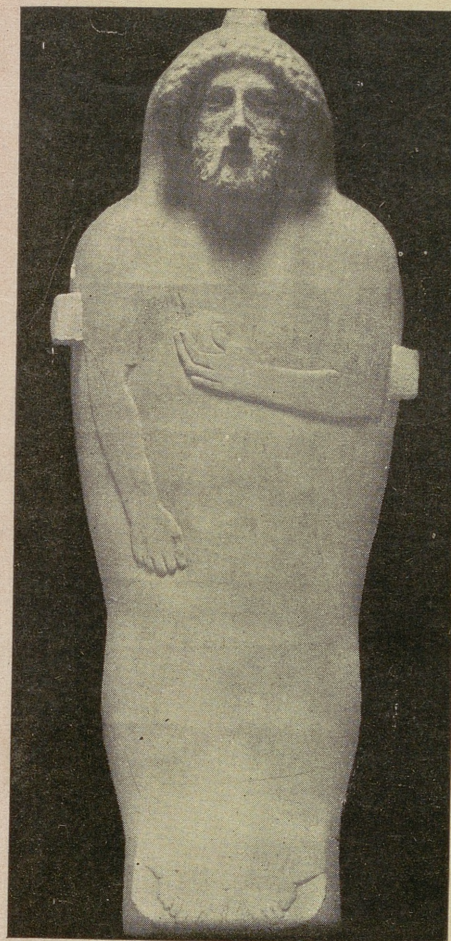
OBRAS DE D. VALENTÍN PICATOSTE

- Tradiciones de Ávila. (Agotada.)
Ávila y los Reyes Alfonsos. (Agotada.)
En el Rápido. Viaje por España y Portugal.
El General Pierna de Palo.
La Virgen de Sonsoles, Patrona de Ávila y su tierra.
Memoria presentada en el Congreso Mariano de Zaragoza.
Descripción e historia política, eclesiástica y monumental de España. Premiada en las Exposiciones de Alicante, Bellas Artes de Granada, Pedagógica de Bilbao y en la de Industrias Madrileñas e Hispano-Francesa de Zaragoza con *Medalla de oro*.
Tomos publicados: Ávila (segunda edición), Albacete, Segovia, León (segunda edición), Salamanca, Valladolid, Guipúzcoa, Zamora, Palencia, Burgos, Madrid (capital), Álava, Sevilla, Cuenca, Granada y Almería.
Resumen de las Conferencias dadas por D. José Ramón Mélida en el Museo de Reproducciones Artísticas en los cursos de 1908, 1909, 1910 y 1911.
Cartillas de educación estética.
Primera serie: *El Arte en la protohistoria*. — ARTE ORIENTAL: *China y Japón*.

Cnt.º

2270

Valentín Picatoste.



ARTE

El sarcófago fenicio de Cádiz. — La esfinge de Balazote. — Escultura ibérica. — Imágenes de cultos orientales. — Escultura hispano-romana. — La Ceres de Mérida.



Prohibida la venta.

--- MADRID: 1914 ---
IMP. DE LOS SUC. DE HERNANDO
--- QUINTANA, 31 ---

III E₂ a - 38



1003

2917

ARTE

1003

III - Eza - 38

R^o 2270

Valentín Picatoste.

RESUMEN DE LAS CONFERENCIAS

dadas por D. J. Ramón Méléida en el

MUSEO DE REPRODUCCIONES ARTÍSTICAS

DE MADRID

en el año de 1911



MADRID

IMPRENTA DE LOS SUCESORES DE HERNANDO
Calle de Quintana, núm. 33.

1914

ARTE IBÉRICO

EL SARCÓFAGO FENICIO DE CÁDIZ

Las conferencias de años anteriores nos han preparado el terreno para llegar en buenas condiciones a la exposición del arte antiguo español, asunto que nos ha de ocupar el presente cursillo.

Hasta hace unos veinticinco años, al hablar de la presencia del pueblo fenicio en la Península habíamos de contentarnos con dar las noticias que acerca de este pueblo nos transmitieron los autores de la antigüedad; referíamos cómo los sidonitas, hacia el siglo XIV antes de J.-C., fueron los primeros fenicios que pisaron nuestro suelo, cómo los tirios hacia el siglo XII establecieron factorías en nuestro litoral desde Almería a Cádiz, cómo en ellas fabricaron la púrpura, explotaron las minas, ejercieron la industria de la salazón de pescados y predicaron el culto a Melcarte, cuyo templo pusieron en Santi Petri (Cádiz), y cómo doblando las columnas de Hércules visitaron las costas occidentales de la Península. Sin embargo, las antigüedades de este pueblo, las huellas que hubo de dejar a su paso permanecieron ignoradas; no se comprobaba de una manera documental todo lo que sabíamos de aquel pueblo por boca de los historiadores griegos.

Los pocos objetos que se conocían de aquellos tiempos se miraban con curiosidad y extrañeza, y cuando más, se afirmaba de ellos que no eran romanos; las monedas que se tuvieron por fenicias se estudiaron mejor y se reputaron griegas; las cuentas de vidrio y los vasos de alabastro encontrados en Vélez-Málaga, y que se guardaron en el Museo Arqueológico Nacional, no hicieron más que confirmar la influencia fenicia en

nuestra patria; pero todo ello no era suficiente para formar un cuerpo de doctrina relativa al arte fenicio.

El alemán Hübner, que escribía en 1887 a 1888 y sentaba en *La Arqueología de España* que no se había encontrado aún ningún monumento propiamente fenicio, pudo al corregir las pruebas dar la noticia del hallazgo en Cádiz del sepulcro antropoide y llamar la atención acerca de su importancia para la Arqueología peninsular.

Y, en efecto, el 30 de mayo de 1887, en el sitio denominado Punta de la Vaca, a unos 1.300 metros de Puerta de Tierra, al Este de Cádiz, en los desmontes que se practicaban para nivelar el suelo donde había de celebrarse la Exposición Marítima Nacional, se halló una sepultura colectiva fenicia, cuyo primer estudio se debe a D. Manuel Rodríguez de Berlanga, ilustre arqueólogo malagueño, muerto hace poco, y que la dió a conocer en un apéndice a su monografía sobre los bronceos de Itálica.

Pocos años después, Jorge Bonsor, el descubridor de la Necrópolis romana de Carmona, halló cerca de aquella ciudad sepulcros antiguos de diversas clases, algunos protohistóricos, de la edad de la piedra pulimentada, con antigüedades fenicias, entre las cuales había láminas de marfil, peines, placas con huecos circulares a modo de cazoleta, sin duda para perfumes, y entonces se supuso que estas sepulturas serían de gente africana de la traída por los fenicios para los trabajos del campo (1).

Después de los hallazgos de Carmona se realizaron otros en Málaga, consistentes en sepulturas en forma de hipogeo, en las cuales se recogieron algunas joyas cuyos dibujos, hechos por D. Pelayo Quintero, tuvimos a la vista.

Tales fueron, en suma, los hallazgos de procedencia púnica en nuestra Península; pero antes de estudiar el más importante de éstos, el sepulcro antropoide de Cádiz, fijemos en

(1) Uno de los marfiles más curiosos por los elementos orientales y fenicios de su decoración (flores de loto, animales quiméricos, etc., etc.), es aquel en que se representa la lucha de un guerrero con un león y un grifo que le acomete por la espalda.

Estos hallazgos en las sepulturas tienen su explicación en el carácter simbólico funerario de los peines y en la tendencia que siempre tuvo la Humanidad a enterrar los muertos con los objetos que éstos habían usado en vida, por suponer que la vida de ultratumba no era más que una fase de la presente, y también se hallaron peines en las tumbas sirias y egipcias.

pocas palabras el carácter de los fenicios con relación al cultivo del Arte.

Los fenicios no fueron un pueblo artista y, por tanto, para satisfacer la necesidad social del sentimiento estético tuvieron que buscar los modelos en los pueblos creadores del Arte, esto es, en Egipto primero, poco después en el pueblo caldeo-asirio, y por último en la Grecia. Ahora bien : cuando los fenicios, hacia el siglo xv antes de Cristo, comienzan a disputar el Mediterráneo a aquel pueblo que ya hemos convenido en llamarle *pelásgico*, por llamarle algo, el mismo que fué empujado de Grecia por la invasión doria y se esparció por las islas y costas del Mediterráneo; de este pueblo, decimos, no pudieron tomar los fenicios más de lo que poseía. Más claro : los fenicios no pudieron tomar de los griegos más que el arte helénico que se había desarrollado en el período miceniano, que es lo que se conoce con el nombre de arte arcaico griego.

* * *

En Cádiz se descubrieron en el fondo de un pozo tres sepulturas, es decir, que los cadáveres habían sido depositados en un sepulcro como el mastaba del primitivo egipcio; tipo de sepultura que se empleó también en Siria y Sidón : estas tres sepulturas estaban, dos de ellas fabricadas de ladrillo y cubiertas con grandes losas; dentro de la una se hallaron huesos de hombre con restos de armas de hierro; en la otra había huesos de mujer con varias joyas.

Con la cabecera de estas dos sepulturas tocaban los pies de otra tercera que contenía una caja de mármol de forma antropoide, esto es, que en ella se dibuja la silueta humana, con su tapa, en la cual se ve en relieve la figura de un hombre cuyo rostro, si fué reproducción del original, sería, sin duda, con gran libertad; es decir, que si fuera retrato sería idealizado como se hiciera en Egipto sobre las tapas de los ataúdes. La construcción, pues, de la sepultura es egipcia, o hecha al estilo egipcio, y la forma de la caja también es egipcia; pero la factura de su cabeza es helénica, así como la manera de tratar la figura, en relieve con poquísimo resalto. Sin embargo, la obra no corresponde a la época del arte griego (miceniano), sino a otra posterior que se extiende del v al iv siglo antes de J.-C., época de arte mercenario, que empieza primero por copiar

servilmente y mal, y después ejecuta las obras dándoles el sello particular.

Sepulcros parecidos al de Cádiz se han encontrado en Sidón, los cuales se conservan en el Museo del Louvre, y en Sicilia, que enriquece el Museo de Palermo : éste es el que más se parece al de Cádiz.

De estos sepulcros los hay que reproducen sólo la cabeza, otros la persona de medio cuerpo, y otros que reproducen toda la figura.

Uno de los sepulcros del Louvre representa una mujer de trenzas finas esparcidas por los hombros y una guirnalda en la mano : ¿quién no ve en esta obra la influencia artística que produjo la mujer del frontón de Egina, que corresponde a un arte de transición entre el arte arcaico y el arte de Fidias?

Este mismo carácter hallamos en el sepulcro de Cádiz.

Estudiemos ahora el sepulcro antropoide de Cádiz en su aspecto artístico.

En la expresión de su rostro recuerda las figuras chipriotas; tiene una dulzura semejante a la representación del Baco indio, tipo afeminado con túnica de mujer que perduró hasta el siglo IV antes de J.-C.; la disposición de su bigote es idéntica a la del bigote del Zeus del templo de Olimpia; el escaso resalto de su relieve se asemeja al relieve oriental y al relieve egipcio; pero se separa del tipo egipcio en el mayor realismo de sus manos, no como las egipcias, que son puramente convencionales; la abertura del dedo gordo indica que por allí pasaba la correa que sujetaba la sandalia, de la que se conservó alguna pintura al verificarse el hallazgo. También tenía pintada una corona de laurel que lleva en la mano derecha, tendida a lo largo del cuerpo, símbolo funerario del héroe que pasa a la otra vida hallado en las tumbas, como las que decoran el cuello de las ánforas del Museo de Alejandría, y en la otra mano, colocada sobre el tórax, se ve un objeto, quizás un corazón, como si se tratara de un sacerdote que acaba de sacrificar a su víctima; quizás un higo, símbolo de la fecundidad; quizás una manzana, atributo de Venus Astarte, cuyo culto trajeron a España los fenicios.

Como se ve, el sepulcro de Cádiz tiene tres topes o asas para izar la tapa.

Dentro del sepulcro se encontraron un esqueleto de un hom-

bre de cuarenta y cinco a cincuenta y cinco años de edad, algún trozo del vestido, restos de la madera de cedro del ataúd que hubo de contener la caja marmórea, pero sin vaso ni objeto alguno; sólo dos clavos de bronce, uno de 14 y otro de 7 centímetros, sin inscripción alguna que pueda indicarnos quién pueda ser el personaje, que sin duda debió ser rico.

Dos sepulcros que también revelan opulencia se descubrieron en Siria; el uno se guarda en el Museo de Constantinopla, es de basalto y tiene inscripción fenicia, por la cual se averiguó que pertenece a Esmunezar, rey de Sidón, y el otro es de anfíbolita, está en París, perteneció al rey Tafnir, padre de Esmunezar, y ambos fueron ejecutados en Egipto y llevados a Sidón. Este hecho nos induce a sospechar si los sepulcros antropoides del Louvre (cinco o seis) y el siciliano del Museo de Palermo habrán sido hechos también fuera de la localidad en que se hallaban.

El de Cádiz, al decir de los inteligentes, es de mármol de las canteras de Huelva, en cuyo caso el artífice sería un fenicio que trabajó en España.

Después de esto cabe preguntar: ¿los sepulcros antropoides que se guardan en París, Palermo y Cádiz, serán de una misma escuela? Sería curioso e interesante un estudio comparativo de estos monumentos; pero hasta ahora sólo podemos afirmar que el de Cádiz revela mayor elemento helénico que los demás y es mejor como obra de arte, y como consecuencia de todo lo expuesto, que con los hallazgos mencionados y con el bronce de Badajoz que se conserva en el Museo Británico se puede componer una página interesantísima del arte indígena peninsular, llenando algo de la inmensa laguna que quedaba a nuestra Historia más allá de los romanos.

LA ESFINGE DE BALAZOTE

Cuando los fenicios y los griegos se establecieron en las costas de la Península Ibérica, los fenicios en el litoral del Mediodía y los griegos en Levante, ocupaba la parte alta de Andalucía el imperio de los tartesios, pueblo bastante adelantado, que tenía hasta su literatura, que estaba en contacto, de un lado,

con los fenicios de la costa, y de otro, con los bastetanos del interior (Albacete).

Del pueblo tartesio son los llamados ídolos ibéricos, figuritas de bronce de carácter votivo; acaso los tartesios sean los constructores de dólmenes con cúpula, como el de Antequera, semejante al Tesoro de Atreo, en Grecia, pero en realidad desconocemos sus obras de arte.

Desde luego puede afirmarse que el arte ibérico recibió una doble influencia, la fenicia, ya de procedencia asiática (caldeo-asiria), ya de procedencia africana (egipcia), y la influencia helénica revelada por el Fauno del Llano de la Consolación de Albacete, cercano al famoso Cerro de los Santos, y otras antigüedades (1); pero no tenemos una obra de verdadero interés artístico que señale el cuanto de esta influencia helénica, hecha excepción del busto de Elche, cuya perfección ha hecho pensar que sea obra de un artífice griego.

En la conferencia anterior nos ocupamos del sarcófago antropoide de Cádiz, como representativo del elemento egipcio-púnico; en el arte hispano, hoy estudiaremos la esfinge de Balazote, ejemplar interesante de la influencia oriental asiática.

Es la Esfinge de Balazote una escultura de piedra arenisca que representa un toro echado, con cabeza humana, encontrada en aquel pueblo de la provincia de Albacete, y merced a las gestiones de D. Antonio Cánovas del Castillo se guarda en el Museo Arqueológico Nacional.

Obsérvase en ella un orientalismo acentuado, puesto que por su factura, por su simbolismo y por su aplicación responde al tipo oriental de la esfinge.

El concepto del toro con faz humana es muy antiguo; fué una creación caldea (en el Louvre se conserva uno de estalactita), como la esfinge fué un invento egipcio. Se ha supuesto que el toro de faz humana era el símbolo de la inteligencia y de la fuerza, representados por la cabeza de hombre y el cuerpo de toro; pero, a juzgar por algunas inscripciones, tenían un

(1) De influencia helénica son también el centauro que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, procedente de Bullas (Murcia), probablemente del siglo VI antes de Jesucristo; los vasos corintios y los de vidrio para perfume hallados en las sepulturas de Ampurias (que en un principio se tuvieron por helénicas y se reconocieron después como ibero-romanas que enriquecen el Museo de Gerona), y los restos de Cosse, ciudad medio ibera, medio helénica, emplazada cerca de Tarragona.

símbolo particular: eran los protectores de los reyes en su palacio y sus jardines.

Las esfinges en Egipto fueron un emblema solar, aplicado a la protección de las avenidas de los templos; los toros en Caldea eran un emblema particular y decorativo, y se aplicaban como quicialeras en las puertas; después los asirios trataron el mismo tema, poniendo los toros de pie, dándoles alas y coronándolos con mitra, personificando en ellos la inteligencia y el poder y utilizándolos como soportes de los arcos en los grandiosos palacios de Korsabad. La imagen del toro con forma humana, pero sin alas, pasó a Grecia y a España como representación fluvial.

La Esfinge de Balazote responde más bien al tipo caldeo del toro con faz humana que al tipo asirio, y por tanto, más antiguo; por de pronto, el animal aparece echado y no ha servido de sostén porque está hecho para estar adosado a un muro; parece más bien un relieve de mucho resalto, con la cabeza aislada y en distinto plano.

Varrón, que escribió un siglo antes de Jesucristo, menciona por este orden los pueblos que habitaron la Península: iberos, persas, tirios, fóceos y celtas, y en efecto, así lo va demostrando la Historia, reconociendo ya que en realidad los celtas no tienen la antigüedad que se les ha atribuído, ni son los constructores de dólmenes, trilitos, etc., como se creyó en un principio. Ahora bien: si los persas de Varrón fueran caldeos, ya tendríamos explicado el tipo de la Esfinge de Balazote como un ejemplo de influencia directa caldeo-asiria en la Bastitania.

Desde el punto de vista artístico, la Esfinge de Balazote es un tipo de escultura asiria: asirio es el peinado, asiria es la barba trenzada, acanalada y simétrica; pero su factura tosca indica un ibero copiadador de aquellos rizados tan bien tratados por los artífices de Korsabad, y que tal vez no supo ejecutar los postizos, tan generalizados en los toros asirios, en los cuales colgaban a manera de ínfulas a uno y a otro lado del rostro, y que no aparecen en la Esfinge de Balazote.

Un elemento ibero hemos de reconocer en esta obra: la disposición de la cola, que es la misma que se ve en los toros ibéricos. (Véase el de la plaza de Sofraga, en Ávila.)

Obsérvase también en la Esfinge de Balazote un elemento helénico, que consiste en cierto conato de expresión, realismo

incipiente y bárbaro, pero que jamás tuvieron los toros asirios, a pesar de que los orientales fueron grandes animalistas; en cambio, nunca representaron la figura humana de una manera perfecta, por la sencilla razón de que sólo tuvo para ellos un valor puramente decorativo.

¿Y qué representa esta extraña figura?

Conocida es la leyenda del robo de Gerión por Hércules y las aspiraciones de Aqueló a la mano de Dejarina, sus transformaciones ante Gerión para que le conceda la mano de su hija, tomando cuerpo de toro, y la lucha de éste con Hércules, el cual sale vencedor y le arranca un cuerno, que es el de la Abundancia.

Los griegos divinizaron el río Aqueló, dándole la representación de un toro con faz humana; en las monedas de Sagunto aparece el mismo emblema, que tal vez sea representación del río Palancia, que corría próximo a la ciudad.

¿Acaso la Esfinge de Balazote representa el Júcar, río de la región bastetana? Y su pareja, que indudablemente la tiene como elemento decorativo, ¿representaría el Turia? Sin otras figuras coetáneas, que con ésta forman la serie hasta hoy desconocida, no podemos afirmar nada en concreto.

Resumiendo: la Esfinge de Balazote es un ejemplar de tipo caldeo, por estar echada y por el fin decorativo a que estuvo destinada. Tiene carácter simbólico-religioso, relacionado con la fábula de Hércules, que es una variante de la del Minotauro; y, por último, está labrada con sujeción a la técnica oriental, puesto que su talla es dura, incisa, trabajosa de hacer, como obra cincelada con instrumentos poco perfectos en roca de considerable dureza. La manera de tratar el ojo es oriental; sin embargo, hemos de reconocer como elemento ibérico de esta obra la expresión dura de realismo, elemento que, sin llegar a la risa eginenética, es el que da más valor al arte ibérico cuando éste llega a su apogeo.

¿A qué época pertenece la Esfinge de Balazote? Difícil es determinarlo. Sin embargo, recordando que el arte ibérico antes de su completa romanización evoluciona recorriendo las etapas de aprendizaje, perfeccionamiento y decadencia, período este último que demuestran las estelas de Salas de los Infantes, puede afirmarse que la Esfinge de Balazote pertenece al período de aprendizaje, obra tal vez del siglo IX antes de Jesucristo.

ESCULTURA IBÉRICA

Hemos estudiado la influencia oriental directa en el arte ibérico, representada por el sepulcro antropoide de Cádiz, que fué una importantísima colonia tiria, y vimos en la conferencia última, al hablar de la Esfinge de Balazote, cuál fué la influencia indirecta de los griegos sobre el arte ibérico, es decir, la influencia griega mediante los fenicios. Veamos hoy cuál ha sido la influencia griega directa, esto es, la ejercida por las colonias griegas que existieron en la costa levantina de la Península.

A fin de proceder metódicamente, recordemos que del arte griego se hacen dos grandes divisiones: el arte antehelénico y el arte helénico propiamente dicho.

De éstas sólo nos interesa, por ahora, la primera época, la antehelénica, durante la cual se desarrolla en Grecia el *arte pelásgico*, es decir, el arte de aquel pueblo que fué arrojado de Grecia por la invasión de las gentes del Norte, entre ellos los dorios.

La denominación de *pelásgico* ha caído en desuso porque la procedencia étnica de este pueblo no está bien determinada, y de llamarle de algún modo podría llamársele, como lo hacen algunas inscripciones egipcias, *pueblos del mar*, los cuales, ocupando las islas del mar Egeo y las costas mediterráneas, formarían su confederación contra el enemigo común.

Pues bien: el arte desarrollado en Grecia por este pueblo tiene como fondo el arte egipcio y se reconocen en él tres períodos: primero, el *Egense*, porque se desarrolla en las islas del mar Egeo y comprende los siglos xxx a xx antes de J.-C. El segundo, el *Cretense*, que es continuación del arte anterior, que se desarrolla en Creta principalmente, y es el periodo de las fortalezas y llega hasta el siglo xv, que es cuando fué destruída Troya, y entonces el centro de aquella civilización pasó a la Argolidas y tuvo por principal centro a Micenas. El tercer período es el *Miceniario*, dura desde el siglo xv al xi antes de J.-C., cuando se verifica la invasión doria, que acaba con el dominio de los pueblos del mar en la Península, y los dorios, en contacto con el arte anterior, forman el propiamente helénico.

Sabemos que en el siglo XIV antes de J.-C., llegaron y se establecieron en Baleares los rodios, los cuales bien pudieron proceder de Creta y traer aquí los elementos de aquel arte.

En Baleares se han encontrado cabecitas de toro que, como los talayotes, fueron atribuidos a los fenicios (el general Már-mora escribió de estas cosas).

Después, hará unos veinte años, se descubrieron en Costig los restos de un santuario, de muros semejantes a los de Numancia, hechos de piedra tosca y aparejo sencillo; se descubrieron también varias piezas de cerámica de aspecto oriental y otros objetos de época romana.

Entre las cosas encontradas figuran tres cabezas de toro, de marcado orientalismo, pero que se diferencian notablemente: la una es arcaica y hierática, como indica la manera de tener tratado el ojo con arrugas profundas; otra muy tosca, hecha sin duda a imitación de la anterior, pero con menos habilidad, y una tercera más pequeña y más perfecta, con un espíritu realista y un acento de vida encantador.

El Sr. Vives ha creído que estas cabezas son de influencia egense y cretense, y podríamos añadir también miceniana; pues la pequeña se parece a los toros de los vasos de Vafio, pero sin elementos de arte helénico propiamente dicho, y se acomodan por su carácter figurativo y simbólico al arte cretense del siglo XIV antes de J.-C. El Sr. Vives cree que son obras de importación; el Sr. Mélida las estima como obra indígena, a juzgar por la manera bárbara de tratar el hocico.

Ahora bien: teniendo en cuenta que las figuras se hallaron con los restos de construcción estimados como de un templo; que las piezas son sueltas y no tienen carácter decorativo; que se repiten los asuntos sin más diferencia que la habilidad con que están ejecutadas, lo cual se explica por razón del tiempo en que se labrasen; que el toro y el hacha fueron en Creta el símbolo de la deidad masculina, como la paloma lo fué de la deidad femenina, y considerando, por último, que procedente de Costig se guarda en el Museo Arqueológico Nacional un adorno rematado por una paloma evidentemente relacionado con este simbolismo, concluiremos afirmando que estas tres cabezas con los demás objetos hallados en Costig, son figuras votivas y simbólicas de influencia antehelénica.

Con los foceos que llegaron a la Península en el siglo VIII antes de Jesucristo, los que fundaron a Marsella, Rosas y Ampurias, se inicia la influencia helénica en el arte ibérico, en cuyo proceso se conserva la técnica oriental que hemos reconocido en la Esfinge de Balazote, pero con el sello helénico.

Este nuevo aspecto del arte ibérico se desarrolla en la costa de Levante, teniendo por núcleo la Edetania y la Bastetania (de Valencia a Almería), sin que guarde relación alguna con el arte ibérico que produjo la serie de toros y cerdos de la Iberia central, que comenzando por el ídolo Miqueldé, de Vizcaya, se prolonga hasta Toledo, y por la provincia de Cáceres llega hasta Portugal. Sin embargo, en Numancia se advierte la influencia helénica en la pintura geométrica y rectilínea de la cerámica como las labores que exornan los vasos del Dipylon en Atenas, obra de los dorios. Esta cerámica es del siglo VIII, y fué hecha en Numancia, como lo atestigua la arcilla empleada.

De las primeras figuras que revelan la influencia helénica en la escultura ibérica, es el León de Bocarriente, obra greco-oriental y más oriental que griega, porque se relaciona como símbolo con las esfinges de las avenidas de los templos egipcios y como ellas debió ser figura decorativa. Otra escultura de este carácter es la cabeza del Toro de Osuna, la hermosísima cabeza de Pallas Atenea, encontrada en Denia, y la Venus de la escuela de Scopas, descubierta en Ampurias; sin embargo, éstos hallazgos no son más que eslabones sueltos de la cadena que termina en el Busto de Elche, obra votiva de gran mérito artístico tenida por obra de artista griego, aunque nosotros la creemos de mano indígena, si bien aleccionada por un aprendizaje helénico aquí en la Península o allí en Grecia. Su estilo revela una época semejante a la cerámica del siglo V y a la del Auriga de Delfos, anterior a Fidias; ofrece señales de una influencia directa griega en la policromía que vemos también en las figuras del frontón de Egina, y por su indumentaria se relaciona con las figuras del Cerro de los Santos (1).

*
**

Tienen estas figuras una larga historia : D. José Amador de los Ríos las calificó de visigodas y como tales las publicó en su

(1) Véase entre las conferencias de 1908 la relativa al Busto de Elche.

obra acerca del Arte en España. Pierre Paris las rechazó cuando fueron presentadas a la Exposición de París de 1878. Un relojero de Albacete se dedicó a fabricar figuras en vista de que se pagaban a buen precio, y hasta puso inscripciones fantásticas a las auténticas, y tal fué el descrédito de todas estas figuras, que no se rehabilitaron hasta que M. Leon Henzey, director del Museo Oriental y Griego del Louvre, llamó sobre ellas la atención de la Academia de Inscripciones y Bellas Letras de París. El Sr. Mérida, después de un escrupuloso examen, separó las auténticas de las falsificadas, y así están clasificadas en el Museo Arqueológico Nacional.

Se encontraron entre los restos de un templo griego cuyo muro interior consistía simplemente en un zócalo para colocar figuras como las catorce de mujer encontradas en Atenas pertenecientes a la acrópolis destruída por los persas y que sirvieron de relleno en la reconstrucción de Pericles.

Todas las figuras del Cerro de los Santos pertenecen a una misma escuela, mantenida por un santuario de muchos siglos; son de piedra caliza, y ninguna representa ninguna divinidad; su técnica es dura como la oriental, que no deja exenta la cabeza, como los griegos; siempre la presentan decorada, para que ofrezca mayor resistencia, y si bien la caliza es piedra blanda, el artista sigue en esto la tradición oriental, donde se trabajaba el basalto y otras sustancias muy duras; además, se atiende en ellas a la igualdad y a la simetría de la indumentaria; la labor incisa, a modo de relieve, denuncia la ausencia del sentimiento de la forma, y hasta el rostro se relaciona con las figuras egipcias, que rara vez aparecen con la cabeza libre y exenta, como en el arte griego.

La influencia griega se revela en los pliegues del manto, semejante al de la Minerva del templo de Egina, en los pliegues finos del manto interior, como se ve también en el bronce pequeño que sirvió al Sr. Pinazo para la reconstrucción ideal de una mujer de cuerpo entero, Busto de Elche, que es el tipo de mujer edetana.

El rostro es arcaico por la forma de los ojos, y más bien que animado tiene cierta tristeza, sin que aparezca en ella la expresión de vida que da a las figuras la risa eginética; por lo demás; responde a la interpretación del arcaísmo ibérico. Lleva el velo, indumento muy usado en toda la costa; la túnica interior es de

plegado fino, como en la Hera de Samos. El tocado recuerda los peinados altos de que hablan Diodoro, Estrabón, etc., y la diadema es como la de Javea, de sistema de cadenillas que caen a modo de las ínfulas egipcias; moda troyana o miceniana, cuyo recuerdo se ha perpetuado en las arracadas valencianas y en la indumentaria de las hebreas tangerinas.

Además de esta figura completa del Cerro de los Santos, hay de la misma procedencia otras tres cabezas femeninas, que van señalando en su factura la mayor antigüedad; teniendo en cuenta que la peor es la más distante del modelo, esto es la obra más moderna.

En estas tres cabezas varoniles y arcaicas puede observarse la misma gradación, con una circunstancia digna de mérito en la manera de tratar el cabello de la cabeza: los griegos lo hicieron en forma de bucles, y los iberos lo trataron interpretándolo a la manera oriental, de un modo decorativo, haciendo bajo-relieves de figuras simétricas.

*
* *

Otro aspecto del arte ibérico de influencia griega es el que se aprecia en los bronce ibéricos, vulgarmente llamados ídolos ibéricos; el Sr. Vives los ha estudiado y coleccionado, y en el Museo de Reproducciones Artísticas tenemos dos copias, una de la Minerva, con la mano derecha extendida para sostener el mochuelo, símbolo de la ciencia, y el Hércules Ibérico, cuya cabeza se ve en las monedas, y cuya perfección dice bien claro que se hizo en vista de un modelo griego.

Las demás piezas que tenemos de aquella época son figuras votivas que, conforme se van repitiendo en el transcurso de los siglos, se van amanerando y van perdiendo en perfección porque se van apartando más del modelo; por eso vemos que los ejemplares más hermosos y más perfectos del arte arcaico son los más antiguos.

IMÁGENES DE CULTOS ORIENTALES

Antes de entrar en la cuestión, conviene recordar la crisis religiosa por que atravesaba Grecia en el siglo IV anterior a J.-C., cuando al terminar las guerras médicas se inició aquel movi-

miento filosófico de Platón y de otros genios que trajeron el descreimiento en religión y el cambio de rumbo en el arte. Porque entre los antecesores de Fidias, y Fidias mismo y Praxíteles, hay un abismo. Hasta Fidias, el artista miraba al cielo; representaba a los dioses con sentimiento tan elevado y espiritual, que en realidad las estatuas de los dioses parecían seres sobrenaturales, mientras que Praxíteles y los artistas de su tiempo miraron a la tierra y representaron los dioses carnales y con un sensualismo que jamás conocieron los antiguos escultores.

Pues bien: en este estado artístico-social de Grecia, llega Roma y suma a las suyas propias las creencias y la cultura toda de Grecia, de Egipto, del Asia. Bien pronto se advierte un choque entre tantos y tan diversos elementos de cultura, y que podía considerarse como los albores del monoteísmo, buscado con ansia por el hombre, y el politeísmo decadente, que no inspiraba ya hondas creencias; de un lado aparecen la civilización romano-helénica descreída, para quien la religión era un rito, y del otro la civilización oriental, de profunda y arraigada fe, como la tuvieron siempre los egipcios, y entonces los jefes de Estado hubieron de preocuparse de este aspecto religioso que presentaba el problema de la gobernación, y hubieron de favorecer el culto de aquellas deidades que podían ser reconocidas igualmente por todos los pueblos sometidos; y, en efecto, Ptolomeo I protege el culto a Serapis, divinidad que sintetiza el dogma de Osiris, y del buey Apis, emblema éste de la fuerza y aquél de la energía creadora.

El culto a Serapis estaba relacionado con el de Dionisios, con el de Plutón y con el de Esculapio, dioses todos ellos de la obscuridad y de culto misterioso, a quienes se atribuía poder curativo; así se explica que los griegos tuvieran los santuarios de Esculapio en hospederías para enfermos, y que estos santuarios fueran centros de peregrinación.

El culto a Serapis se practicó principalmente en Abuki, Canopo, Menfis, mejor dicho, Sacarak y Alejandría.

El Serapeum de Alejandría (1) es, como el de Sacarak, un hipogeo para enterrar los Apis muertos, compuesto de galerías subterráneas desnudas de toda ornamentación y con algunos socavados para las ofrendas, al final de los cuales hay un recin-

(1) Véase la conferencia sobre este asunto en el año de 1909.

to al que se baja por rampa, sobre el cual cae precisamente la mal llamada columna de Pompeyo, monolito granítico de 25 metros de alto.

La importancia de este santuario consiste en ser hipogeo, y apropiado, por tanto, para el culto misterioso tal y como lo fué el de Menfis, y así pasó a Roma.

Con el culto de Serapis pasó también el de Isis (en Pompeya se ha descubierto el templo de Isis), llevado allí por los emigrantes orientales, que si en un principio lo practicaron privadamente, después los emperadores fueron tolerando todos los cultos, hasta el punto de que Heliogábalo, antes de ocupar el solio, se titulaba «Sacerdote de la piedra negra», como iniciado en uno de esos cultos misteriosos; y otro emperador reunió en su capilla las imágenes de los dioses romanos, de los orientales y de Orfeo como representación de Jesús.

En resumen: Roma adoró a Serapis, a Isis, a Magna Mátero la diosa frigia, y a Mitra, el dios persa; enriqueció su Olimpa con deidades representativas de los conceptos abstractos, como la fortuna, la paz, etc., y acabó por divinizar a los emperadores.

En el siglo III de nuestra era, los cultos consentidos en Rom, comenzaron a propagarse a las provincias del Imperio, y en la Península Ibérica dan testimonio de esta verdad las inscripciones recogidas en Ampurias, Valencia, Itálica, Mérida y Beja (Portugal). Acreditan igualmente la práctica de estos cultos las esculturas que revelan que Isis fué adorada en Tarragona y Acci (Guadix); Mitra, en Egabro (Cabra), Mérida, donde se cree que hubo un Serapeo y un Mitreo, y en Portugal, según las noticias comunicadas recientemente por el Sr. Vasconcellos, también hubo un Serapeo.

*
* *

Todas estas divinidades orientales encierran un mismo concepto teológico: el dios *uno*, Serapis, a quien Apolonio llama «resumen de los dioses», es el dios de las tinieblas. Luz en la obscuridad, lo llena todo; su doctrina prescribe el ascetismo y ofrece a sus devotos el bienestar de la tierra y el cielo eterno. La imagen de Serapis en Alejandría era obra del heleno Periaris; era de madera chapeada de oro y plata y con piedras finas en los ojos, que brillaban a la luz de las antorchas durante los

cultos; está barbado, vestido con su manto, empuñando el cetro, teniendo a su lado al Cancerbero, y coronándose la cabeza con el modius, vaso sagrado en que se depositaba la ofrenda de la cosecha, y que sería de metales preciosos.

La cabeza de Serapis que tenemos delante fué encontrada en Mérida; tiene los ojos en hueco, que sin duda estuvieron llenos de alguna substancia vítrea, dispuestos para brillar (Luz en las tinieblas), y tiene la cabeza cortada donde tuvo el modius.

En Mérida se ha encontrado con esta cabeza una imagen pequeña, acaso ofrenda hecha a este dios, y algunas inscripciones.

*
* *

Referente al culto de Isis en España, se conserva el pedestal de Acci (Guadix), que tiene en su frente una inscripción que empieza por la palabra Isis, sigue la dedicación que hace a la diosa una dama llamada Fabiana, y una relación a modo de inventario de las alhajas y joyas de la deidad, práctica que, generalizada en la antigüedad, ha llegado hasta nosotros y no hay templo y hasta imagen de alguna devoción que no tenga su inventario de alhajas y ofrendas valiosas. En otra cara del prisma aparece la figura de Anubis vestido a la romana con su manto de pliegues, el servidor de Osiris que ayudó a reunir los restos dispersos de su esposo y a embalsamarle; aparece con cabeza de chacal, el animal que vive en las montañas de Bibak-el-Moluk, que es donde está la necrópolis; tiene delante una palmera, símbolo del Egipto, y si no supiéramos que el cuerpo de Osiris había sido hallado junto a un sicomoro, pensaríamos que lo representaba este árbol y a sus pies la cigüeña Ibis, emblema de Thot, el dios de las ciencias.

La tercera cara aparece dividida en dos campos: en el inferior, el toro Apis en relieve, y en el superior, un gavilán, y frente a él una figura varonil (le falta la cabeza) sentada, desnuda, con una clava en la mano derecha, apoyada aquélla en el suelo; acaso sea Hércules, cuyo mito nada tiene que ver con el simbolismo egipcio.

*
* *

Mitra, el dios persa, es como un intermediario entre Dios y el hombre, semejante a Buda, a Brahma, etc.; su concepto teo-

lógico encierra, como el de Serapis, la unidad de Dios y su culto consiste en la adoración del sol invicto. Mitra tenía por cabeza el cielo; por ojo, el sol; por cuerpo, la tierra, y por pies, el mar; lo abarca todo, lo comprendía todo. Se le representaba vestido a la oriental, sacrificando un toro; éste era, sin duda, el espíritu del mal, a quien vencía luchando en las tinieblas; como a Serapis, se le adoraba en subterráneos; había en su culto varios grados de iniciación, entre otros el «bautismo de sangre», y un grado superior era el denominado «el padre de los padres»; en este culto se practicaba la comunión con especie de pan, vino y agua, y debía verificarse en estado de pureza. A Mitra se le representaba como un joven adolescente, rodeado su cuerpo de una serpiente, símbolo de la tierra; con una cabeza de león en el pecho, emblema de la luz, y la cabeza de un macho cabrío al lado y que tal vez signifique la víctima del sacrificio. En Mérida se ha encontrado una imagen de Acon (genio de Mitra) con cabeza de león y con alas.

*
* *

Consideradas artísticamente las tres esculturas que hemos examinado, deducimos que son de la época de los Antoninos, sin relación alguna con la pintura clásica griega. Sin embargo, en la estatua de Acon se relaciona con las esculturas greco-orientales de la última época, y como imagen de un adolescente, no tiene la acentuación anatómica de otras esculturas de su tiempo.

El cabello y la barba de la cabeza de Serapis están tratados en rizos, como se hacía en Alejandría.

El pedestal de Acci, sin perder el carácter simbólico que le relaciona con los relieves egipcios, tiene cierto aspecto alejandrino en lo pintoresco de la composición; hay algo de cuadro en el relieve que representa a Anubis, como lo hay en la estatua del Nilo que se ve a la entrada del Museo; y es que no debemos olvidar que en Alejandría nace la Pintura: las cabezas del Fayum, los mosaicos, que tanto se extendieron en Roma, tienen ya un elemento de vida, de alegría y risueño, en contraste con la severidad hierática del arte del alto Egipto; y no debe olvidarse que también las creencias habían evolucionado en el país del Nilo.

En resumen, hemos de reconocer en estos ejemplares de escultura peninsular una doble influencia alejandrina y heleno-asiática.

ESCULTURA HISPANO-ROMANA

Hemos visto que el arte anterromano fué un arte regional que se desarrolló en la Edetania y Bastetania, como producto de lo que era entonces la población hispana.

Los romanos son los primeros que desarrollan en España una civilización completa y uniforme, haciendo que evolucione en España la civilización romana, que es, sin disputa alguna, la más grande de las civilizaciones antiguas, como lo testifican su sistema de urbanización, sus monumentos, sus construcciones y hasta sus casas, dispuestas para disfrutar de toda comodidad.

Claro es que al traernos su cultura Roma, nos trajo su arte escultórico. En un principio (primer período) no fué más que un reflejo del arte de Italia, pero después (segundo período) se acomoda a las necesidades del país y recibe el sello indígena.

Pasó entonces en España lo que había pasado antes en Roma en tiempo de la República: se puso de moda el arte griego, y no sólo se importaron estatuas griegas, sino que se estableció una corriente de emigración de artistas helénicos, y en realidad asistimos en Roma al epílogo del arte griego, y aun el arte pompeyano es un reflejo del arte alejandrino, llevado por los barcos de Alejandría al puerto de Nápoles.

Pues bien: en España hay también un período artístico semejante, en que las estatuas son importadas como objeto de comercio, de lujo y de moda, aunque sin firma del artífice que las labrara. Del tiempo de la República no hay estatuas en España, porque aquella época fué época de conquista; pero ya del tiempo del Imperio se han encontrado varios ejemplares, especialmente de aquel tiempo en que España dió emperadores a Roma, los cuales protegieron el arte de su país.

Las obras de importación son principalmente bronce, entre ellos figuras. El bronce de Santany, isla de Mallorca, de estilo griego decadente, hecho por un artista heleno del siglo II antes de Jesucristo, se creyó que fuera retrato, pero no es más que un tipo ideal, una copia del doriforo o canon de Policeto, tipo

atlético argivo, con una pierna doblada y sin que de su cuerpo haya desaparecido la ley de la frontalidad que reconocemos en las figuras egipcias. Presenta, sin embargo, una variante en la disposición de la mano derecha, que no está en actitud de empuñar la lanza. Los ojos están huecos, y probablemente los tendría incrustados.

Otra obra de importancia es el bronce de Canova (Murcia) procedente de Jumilla, y que muerto Canova pasó al Museo de Berlín.

Se le había colocado en un plinto apoyado en la pierna derecha, y entonces quedaba con la izquierda en el aire, y se estableció relación entre él y el famoso Danzarín de Pompeya.

Sin duda alguna, representa un fauno de la corriente griega de Alejandría que siguió tomando sus tipos de la Mitología; pero del tipo de Lisipo, como todas las figuras encontradas en Pompeya; v. gr.: el Mercurio, el Fauno, etc.

Producto de esta misma escuela helénico-romana, que vino de Alejandría, es el Negro del Museo de Tarragona. Es un lampadario de mejor factura que el bronce de Canova, porque además de la perfección griega, en él se tratan muy bien los rasgos de la raza, lo cual señala una tendencia realista muy lógica en Alejandría, donde había mercado de negros.

Con tales elementos comienza la formación del arte español, y si en Roma no pudimos precisar escuelas propiamente dichas, menos podemos hacerlo en España. Sin embargo, como el Levante y el Mediodía era el mejor preparado para recibir la cultura romana por la acción repetida de las colonias, allí tendremos que buscar las manifestaciones artísticas, pues en el Noroeste de la Península es grande hasta ahora la pobreza artística romana.

Tres centros de producción artística romana vamos a estudiar: el tarraconense, representado principalmente por Tarragona; el bético, por Itálica, y el lusitano, por Mérida y Portugal. Y así como en la escultura romana, señalamos dos periodos, uno del tiempo de la República, de preparación del arte etrusco al romano, y otro propiamente romano. El primero, que podríamos llamar de devoción estética a todo lo griego, en el cual se representaron los dioses al estilo griego, reprodujeron los tipos clásicos Hércules, Venus, Juno, etc., aunque con algunas variantes nacidas de la originalidad del artista y del gusto de la

época; el segundo período, eminentemente realista, en el cual impera el retrato como una necesidad social, y no podía menos de suceder así en un pueblo que sacaba en cera las mascarillas de los antepasados para guardarlas en la casa, y claro es que nada más fácil que reproducir en mármol o en bronce tales mascarillas, y precisamente cuando el realismo se exagera y el Arte se convierte en oficio dentro de los talleres, es cuando se ha perdido el espíritu helénico; en una palabra, del arte helénico que buscó el efecto en la totalidad de la figura, se pasó al arte romano, que lo buscó en el rostro.

No pretendemos encontrar obras de arte español pertenecientes al período republicano, sino desde Augusto a los Antoninos, un par de siglos.

De este primer período tenemos la cabeza de la Minerva de Denia en mármol, que es una reproducción de la de Fidias, con el casco de esfinge (beocio), de visera fija con la indicación para los ojos; el torso de la de Tarragona, figura varonil (una fotografía), de mano griega hecha en Ampurias o por artista educado en Ampurias; una Flora (fotografía), cuyas túnicas transparentes recuerdan las victorias áticas; una Venus, de la que no tenemos reproducción, y el Baco, ambos de la corriente ática que produjo en Roma la escuela neoclásica de Praxiteles. Baco tiene al pie una pantera en actitud de saltar quizá para coger un racimo de uvas que le daría el dios que se aproxima a un tronco donde tiene la piel de cabrito. Esta figura tuvo por modelo el Hermes de Praxiteles; es la negativa de aquel mármol, como diríamos en términos fotográficos, porque la figura está en posición contraria; pero el tipo gracioso está más acentuado, lo cual se explica por haber llegado a nosotros al través del arte alejandrino.

La Venus es la reproducción de la Venus de Milo y, por tanto, en la misma actitud que la de Médicis y la Capitolina.

En estos talleres, donde tan respetuosamente se guardaba la tradición de los buenos maestros, es lo probable que se formarían algunos artistas indígenas que diesen a las obras salidas de sus manos el sello de sus propios elementos estéticos, y seguramente a estos artistas se deben los relieves de *Cástulo*, del Museo Arqueológico Nacional, y la *Minerva de Sigüenza*, bronce del tipo de Fidias, pero algo rechoncho, por lo cual guarda cierta relación con las figuras del Cerro de los Angeles, así

como por la dureza de los paños y la sequedad de la figura denuncia ya un arte en que aparece manifiesta la mezcla de los elementos hispanos y romanos lo mismo que en la Cabeza de Ampurias, bronce con ojos incrustados, y en los bustos imperiales de Tarragona (fotografía), aquélla y éstos ejecutados por artistas indígenas; y, por último, en el mismo grupo tarracónense, donde se rindió culto al clasicismo y se hallaron figuras del tipo de Policleto, aparece ya el elemento pintoresco, como lo atestigua la Venus de Zaragoza (fotografía).

El grupo bético tiene un carácter pintoresco: su centro está en Sevilla, donde se formó la colección Bruna, que pasó al Museo Arqueológico Nacional o de Sevilla. Dominan en ellos los asuntos mitológicos y tipos varoniles desnudos elegantes; es que a Itálica llega el arte más romano. De la primera época es una *flora* de influjo semiático, y después hay una serie de figuras con paños muy plegados para producir el efecto del clarooscuro.

Del tiempo de Adriano se conserva una estatua de este emperador, un torso del mismo mejor que la estatua, pero ésta tiene la ventaja de estar completa, aunque es algo teatral.

Procedente de Itálica, y perteneciendo al estilo pintoresco y gracioso, se guarda en el Museo Arqueológico Nacional una bacante que abraza a un fauno y un dios Pan que debió servir de centro a una fuente y evidentemente relacionado por su estilo pintoresco con el Danzarín de Pompeya y algo anteriores a Adriano.

Adriano, que fué muy culto, influyó personalmente en el Arte haciendo viajes a Egipto y Atenas, llevando consigo artistas y haciendo que copiasen las obras de la antigüedad; así produjo una corriente neoarcaica o estilo arcaico con una elegancia particular, como se ve en el mármol de Huétor (Granada) que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional. Representa una bacante de túnica fina con piel de cabrito y guirnaldas de flores; esta figura guarda relación con las mujeres pintadas de la Acrópolis, por la colocación de sus piernas, por el plegado de sus paños y por el pecho algún tanto cuadrado; parte del plegado es muy parecido al de la Minerva de Egina.

Esta estatua, obra de un arcaizante, o fué importada o se labró por un artista educado en aquella corriente producida por la moda.

El torso de la Academia de la Historia que guarda el Museo Arqueológico Nacional, y cuya procedencia se ignora, se parece en algo a las figuras de Elche y tiene mucho del arte gracioso alejandrino.

No tenemos reproducciones de las figuras que produjo el taller de Baena y que se guardan en el Museo Arqueológico Nacional, y creo fueron desde luego obra de un artista de segunda fila. Tampoco las tenemos de los bustos de mujer hallados en Carmona, que son de un realismo sencillo y sobrio.

Grupo lusitano. — En las esculturas halladas en Mérida se acentúa el carácter pintoresco; no hay tipos clásicos como en Tarragona; por el contrario, el retrato tuvo singular importancia. Este fenómeno se explica teniendo en cuenta que la ciudad fué fundada por Agripa, de orden de Augusto, cuando imperaba en Roma la moda del retrato; en efecto, retratos son las estatuas encontradas en Mérida en un edificio grande, seguramente basilica, y no templo, como alguien creyó. Una de estas estatuas es la de Agripa con la clámide de hondos pliegues y bota militar; los pliegues de su clámide rivalizan con los del Hermes de Praxiteles, que se tienen por modelo de plegado. Se sabe que es de Agripa por la inscripción que lleva.

Otra figura togada, y también sin cabeza, lleva la firma de Cayo Aulino, del tiempo de Augusto, técnico habilísimo. Y para terminar diremos que los relieves pueden estudiarse en el sepulcro de Husillos (Palencia), al que dedicaremos una conferencia.

LA CERES DE MÉRIDA

Antes de entrar en la cuestión diremos dos palabras de Mérida y sus monumentos.

Mérida ha estado en completo olvido, dada su importancia como capital de la Lusitania. Nació ennoblecida y opulenta a la voz de Augusto, que ordenó su fundación al general y yerno suyo el culto Agrippa, siendo su legado Augusto Casirio, en el año 23 antes de Jesucristo, para ser morada de los veteranos eméritos de las legiones quinta y décima, que hicieron la conquista de las Galias.

Una cloaca de catorce vertientes en el Guadiana y ocho transversales contribuían a su higiene; dos pantanos y dos

acueductos le abastecían de agua, que se distribuía por las calles desde el canal de la muralla; dos puentes, uno sobre el Guadiana y otro sobre el Albareva, en el centro de las vías, le ponían en comunicación con la Tarraconense, la Bética y Olisipo, y un circo, un anfiteatro y un teatro daban esparcimiento a los habitantes de aquella urbe de excepción y privilegio imperial.

El teatro ha sido el monumento más estudiado de Mérida; sus sillares sirvieron en el siglo xvii para la reconstrucción del puente sobre el Guadiana; en el siglo siguiente lo estudió el marqués de Valdeflores, D. Juan José Velázquez, por encargo de la Academia de la Historia, donde se conserva el manuscrito, y creyó que tenía forma semicircular, a juzgar por la parte visible que tenía fuera de la tierra.

Carlos III concedió una autorización para utilizar el teatro romano de Mérida para plaza de toros, y entonces se rellenó para igualar el piso y se completó el semicírculo, quedando de forma circular.

El portugués Villena hizo pequeñas excavaciones (una sola zanja) en 1893 a 1895, y dice que se encontró una fuente (que no ha parecido; tal vez sería el perfil circular del proscenio) y una inscripción en una piedra en que cuenta la fundación del teatro por Agrippa.

Por otra inscripción, de la que sólo se conservan restos, uno hallado en las Navas del Marqués y regalado al Museo Arqueológico Nacional por la duquesa de Denia, visto por el Sr. Mérida, sirvió a Hühner para interpretar toda la inscripción, en la que se consigna que Trajano y Adriano reconstruyeron los *cunei*, o sea trozos de la gradería, porque habían sido destruidos por un incendio.

En resumen : por la inscripción de Agrippa sabemos que el teatro es del tiempo de Augusto, y por la inscripción, completada por Hühner, sabemos que los *cunei* y el escenario se restauraron por Trajano y Adriano.

Se componía el circo de la *cábea*, o gradería superior, para el pueblo y los esclavos; la media para el pueblo, con una entrada común; un podio o pasillo con cinco puertas, separa estas dos cábeas de la inferior, de veinticuatro gradas, que las ocupaban los privilegiados; era la entrada de preferencia, con entradas independientes, y dispuesta con tanta maestría, que

resolvía perfectamente el problema arquitectónico de desalojar en poco tiempo aquel edificio capaz para 10.000 espectadores; debajo de la cábea inferior estaba la orquesta, y de frente el escenario.

El teatro de Mérida se parece al de Herculano y Pompeya, y más aún al de Tuga, en Argelia. Tienen la misma planta: a la terminación del semicírculo hay dos cuerpos que avanzan a la manera de palcos proscenios, con salida en arco al hemicírculo de la orquesta, la cual, como es sabido, funcionaba frente al escenario. En una de estas puertas está la piedra con la inscripción de Agrippa, en que consta que el teatro se hizo el año 16 antes de Jesucristo.

El perfil del proscenio ofrece la particularidad de estar formado por semicírculos y rectángulos como el de Tuga y apartándose en esto de los de Herculano y Pompeya.

El escenario tiene tres puertas, conforme a las leyes de Vitrubio: la de frente se perfila por cuadrado, y es asombrosa la riqueza que el escenario ostenta en su decoración.

Antes no se usaban decoraciones pintadas; a lo sumo se valían, para dar carácter a la escena, de un prisma triangular que se colocaba en el hueco de las puertas y cuyas caras se pintaban para calles, paseo, jardín, cortina, etc.; consistía el resto de la decoración en columnatas de balaústres ligeros (generalmente de madera) con entablamentos y arcos de carácter decorativo, pero que nunca impedían la vista de la gran fachada.

La fachada del escenario del teatro emeritense es en verdad opulenta: el basamento estaba revestido de mármoles y decorado con una cornisa; las columnas corintias que sobre él se alzaban tenían sus vasos y capiteles de mármol blanco, sus fustes de mármol gris; y sobre esta columnata corría otra más pequeña, en cuyos intercolumnios había estatuas (probablemente de musas, a juzgar por los trazos que se han recogido), mientras que en el intercolumnio inferior, a un lado de la puerta central del escenario y colocada a la altura del basamento, estuvo la escultura de que vamos a ocuparnos.

*
* *

Por de pronto, la Ceres de Mérida no es un retrato, sino un tipo ideal; los retratos se colocaban raras veces en estos edifi-

cios, a no ser como en el de Pompeya, donde estaban los retratos ecuestres en bronce de los Balbos, porque a ellos se debió la construcción.

Es un tipo ideal, decimos, como la matrona de Herculano y las Mnemosinas (1); es una deidad, como la Venus praxitiliana encontrada también en Mérida. Representa una matrona, velada, con la expresión de tristeza en el rostro, que en seguida nos recuerda a la Demeter de Gnido (la Tierra), apenada por la pérdida de su hija Proserpina (el fruto); mito griego de una idea religiosa que cae dentro de la corriente escultórica de Scopas, y que persiste en el culto y en el arte. Tal es la significación y la filiación artística de la estatua que nos ocupa.

La Ceres de Mérida está velada y triste en momento solemne y misterioso, con la amplitud de formas correspondiente a una dama. Todos estos caracteres los hallamos también en la Demeter, diferenciándose de ella en que la Ceres de Mérida es una figura más alargada.

¿Qué razón tuvieron los emeritenses para colocarla en el teatro? Ceres, la madre Tierra, tuvo un culto íntimamente relacionado con Baco, que era el dios que en Grecia presidía el teatro, y quizá en las excavaciones sucesivas aparezca alguna otra estatua que represente a Baco o a Proserpina, cualquiera de las cuales bien podría haber formado pareja con la de Ceres en el teatro de Mérida.

En su aspecto artístico nos recuerda desde luego a la Demeter de Gnido; sin embargo, es obra romana hecha con sujeción a la tradición griega, muy en boga en tiempo de Adriano, que por su cultura y gustos produjo un renacimiento helénico. Las líneas de su rostro nos recuerdan también la Venus de Milo, que, como ya sabemos, está dentro de la corriente de Scopas, y en sus proporciones cae dentro de Lisipo (figura alargada).

Como estatuas halladas en Mérida, cuyos dibujos o fotografías tenemos a la vista, observamos también en ésta la propensión a lo pintoresco de los paños, lo mismo que vemos en la de Agrippa, y que se acentúa en las de los ciudadanos togados (verbigracia, la estatua descubierta por el marqués de Monsalud), pero con un acento de energía, firmeza y vigor, como

(1) Véanse conferencias de 1910.

hecha para la vista al aire libre (carácter pintoresco y vigor de los paños propios de la escuela emeritense).

La Ceres, pues, fué hecha en tiempo de Adriano, cuando se completó la decoración del escenario, quizá por un griego que tuvo presente la Demeter o por un indígena del renacimiento griego promovido por Adriano.

