

BIBLIOTECA CIENTÍFICO-FILOSOFICA

Gaekler.

Lo bello y su historia.

Traducción española

DE

ANSELMO GONZALEZ

DANIEL JORRO, EDITOR

Paz, 23.- MADRID

1903

EXTRACTO DEL CATÁLOGO

- ALCALA GALIANO (D. Antonio) — «Memorias publicadas por su hijo». Dos tomos en 4.º, 6 pesetas.
- BARCIA (D. R.). — «Sinónimos castellanos». En 4.º, 8 pesetas.
- CASTELAR (E.). — «Galería histórica de mujeres célebres». Ocho tomos en 4.º, 40 pesetas.
- CABELLO Y ASO. — «Estética de las artes del dibujo» La arquitectura, su teoría estética expuesta, comprobada y aplicada á la composición, constituyendo un ensayo de teoría del arte. En 4.º, 8 pesetas.
- CASAS (Fray Bartolomé de las). — «Historia de las Indias». Cinco tomos en 4.º, 60 pesetas.
- CURTIUS. — «Historia de Grecia». Ocho tomos en 4.º, 40 pesetas.
- ESQUIVEL (D. A. M.). — «Tratado de Anatomía pictórica». En folio, con 18 láminas, 7 pesetas.
- FLAUBERT. — «La educación sentimental», historia de un joven. Dos tomos en 8.º, 5 pesetas.
- GERARD (J.). — «Nuevas causas de esterilidad en ambos sexos. Fecundación artificial como último medio de tratamiento». Un tomo en 8.º mayor, 5 pesetas.
- GONCOURT (E.) — «Les frères Zenganno». En 8.º mayor, 3,50 pesetas.
- GONCOURT (E. de). — «Los hermanos Zenganno». Versión castellana y estudio preliminar de doña E. Pardo Bazán. En 8.º mayor, 4 pesetas.
- GREVILLE (E.). — «Canto de bodas». En 8.º mayor, 2,50 pesetas.
- «Cleopatra». En 8.º mayor, 2 pesetas.
- GUERRA Y ALARCÓN (Antonio). — «Curso completo de declamación». En 4.º, 7 pesetas.
- IÑIGUEZ (E.). — «Ofensas y desafíos. Recopilación de las leyes que rigen en el duelo». Un tomo en 4.º, 5 pesetas.
- LÓPEZ BAGO (Eduardo). — «El separatista». Novela médico-social. En 8.º, 3 pesetas.
- LOTI (P.). — «Japonerías de otoño». — En 8.º, 2,50 pesetas.
- «El casamiento de Loti». En 8.º, 2,50 pesetas.
- «La historia de un Spahi». En 8.º, 2,50 pesetas.
- MALOT (H.). — «Justicia». En 8.º mayor, 3 pesetas.
- «Madre». Dos tomos en 8.º mayor, 4 pesetas.
- «Mundana». En 8.º mayor, 2 pesetas.
- MARCET (Dr. A.). — «Marruecos. Viaje de una embajada

LO BELLO Y SU HISTORIA

1170974

DN 9233

EN PREPARACION

Binet.—«El Fetichismo en el amor».

Bray.—«Lo Bello».

Ferrière.—«Los mitos de la Biblia».

—«Errores científicos de la Biblia».

Payot.—«De la creencia».

Tissié.—«Los sueños».

Guyau.—«La irreligión del porvenir».

Grasserie.—«Psicología de las religiones».

Tardieu.—«El fastidio».

BIBLIOTECA CIENTÍFICO-FILOSOFICA

Gauckler.

Lo bello y su historia.

Traducción española

DE

ANSELMO GONZÁLEZ

Fondo bibliográfico
Dionisio Ridruejo
Biblioteca Pública de Soria

7283

DANIEL JORRO, EDITOR

Paz, 23.- MADRID

1908

ES PROPIEDAD

Imprenta de A. Marzo, San Hermenegildo, 32 dupdo.—Teléfono 3.127.

CAPÍTULO PRIMERO

Definición de lo bello.

Quizás no existe en ninguna lengua palabra más generalmente empleada, ni cuyo sentido esté menos claramente definido que el adjetivo *bello*. Decimos un rostro bello, un cuadro bello, un libro bello, un carácter bello, un pensamiento bello, una acción bella. Para que á todos esos sustantivos se aplique un mismo calificativo, ¿necesitan tener un carácter común, que es lo que expresamos por el adjetivo *bello*?

¿Qué es lo bello?

Las definiciones abundan en los autores antiguos y modernos; artistas y pensadores han dado multitud de ellas, y cada día ha surgido una nueva. Esto prueba que el problema está aún sin resolver, sea porque ha sido mal planteado ó sea porque pertenece á ese orden de cosas que la ciencia no ha podido aún explicar. Se ha afirmado generalmente que lo bello es una cualidad que hace nacer en nosotros una particular sensación de satisfacción ó de dicha, mezclada con placer

y admiración. Se ha afirmado también que la propiedad, la armonía, la unidad, la variedad y la verdad son sus condiciones esenciales. Pero entre ellas, ¿cuáles son necesarias y suficientes para producir en nosotros la sensación de lo bello? ¿Qué tiene éste de absoluto, de invariable, y qué de relativo y contingente? Cosas que hoy encontramos bellas, las modas, por ejemplo, y determinado género de pintura y arquitectura, no lo parecerán mañana, y hubieran parecido ridículas hace mil años, mientras que la belleza de otras obras persiste á través de los siglos y ha sido reconocida por las generaciones más remotas. Es necesario, pues, que entre las condiciones de lo bello se encuentren algunas que sean variables y pasajeras, mientras que otras tienen un carácter fijo é inmutable que persiste á pesar de todas las peripecias de las civilizaciones humanas. Este último carácter no ha sido nunca claramente definido ni terminantemente diferenciado de los elementos variables y pasajeros que contribuyen á la realización de la belleza.

Vamos á examinar sucesivamente algunas de las definiciones de lo bello y á decir por qué no nos pueden satisfacer.

Para Platón lo bello era un reflejo de lo ideal, el esplendor de lo verdadero, una reminiscencia de la belleza suprema contemplada por el alma en una vida anterior. Según este criterio, el carácter de la belleza sería absoluto é invariable como la verdad y el ideal divino. Ahora bien: la historia del arte nos enseña todo lo contrario y nos habla de obras muy admiradas por sus contemporáneos y absolutamente desdeñadas por la posteridad. Aristóteles veía lo bello en el orden y la armonía de las partes, de donde podría concluirse que la mayor parte de los productos industriales son obras artísticas.

En su tratado de *lo bello*, el filósofo Plotino (1) ha planteado la cuestión del modo siguiente: «¿Qué es lo bello en sí? Vemos que tal ó cual forma es bella, que tal ó cual acción lo es también; pero, ¿por qué y cómo esas dos cosas tan desemejantes son bellas? ¿Cuál es la cualidad común que se encuentra en esas dos cosas y las une bajo la denominación común de bellas? Ha creído responder á esas preguntas identificando

(1) Enneade I libro 6. Plotino nació en 205 de J-C y murió en 270. Fué jefe de una escuela filosófica.

lo bello con el *bien* y con el *existir*, separándolo por completo de la materia para relacionarle con el espíritu; pero, ¿cómo puede ser entonces que la belleza sea atributo de ciertas formas, colores y sonidos. Plotino, sin embargo, ha tenido el mérito de combatir las teorías que relacionaban la belleza exclusivamente con los caracteres exteriores de proporción, orden y variedad.

Algunos han considerado al adjetivo *bello* como sinónimo de agradable. Ahora bien: agradable es lo que place á los sentidos, y cuando el sajón pretende que su leche agria tiene un *bello* sabor, juzgamos unánimemente que desnaturaliza nuestro adjetivo. Multitud de objetos pueden producir impresiones que nos agraden sin hacer nacer en nosotros el sentimiento de lo bello; beber, comer, bañarse, son indudablemente cosas gratas; pero, ¿podemos decir que son bellas? Por el contrario, la tempestad que brama, el mar embravecido por la tempestad, el discurso de un orador, pueden parecernos muy bellos sin que nuestros sentidos experimenten ninguna sensación agradable. Se deduce, pues, que la substitución es poco feliz.

En lugar de lo *agradable* se ha tratado de substituir lo *útil*. No vale la pena de discutir esa de-

finición, que confunde la industria con el arte; muchos objetos útiles están muy lejos de ser bellos, y no se comprende bien la *utilidad* de la Venus de Milo.

En el Hippias de Platón se define lo bello por la perfecta conveniencia entre los medios y el fin; lo agradable y lo útil resultan reemplazados por lo conveniente. San Agustín acepta esta definición y da el principio de la unidad como forma propia de lo bello, y el orden y la conveniencia como sus condiciones esenciales. Es evidente que si un objeto de arte debe hacer nacer el sentimiento de lo bello, necesita tener propiedad en las formas, armonía entre la idea y su expresión, y no insuficiencia ni contradicción. La conveniencia es, pues, una condición necesaria de lo bello, pero está muy lejos de ser suficiente. Se pueden decir, muy convenientemente, cosas que no tienen ninguno de los caracteres de la belleza, y se puede arreglar una habitación de un modo conveniente para su fin, sin que exista en ella nada que despierte en nosotros el sentimiento estético. ¿Dónde está, además, la conveniencia de una tempestad, de una puesta de sol ó de un paisaje alpino?

Se ha definido también muy frecuentemente la belleza diciendo que es «lo que produce á un mismo tiempo placer y admiración». Esta definición no es sino una petición de principio, puesto que define la causa por el efecto. Leibnitz, Wolf y Baumgarten (1) colocan lo bello en la perfección; pero, ¿qué es la perfección? Una esfera es perfecta, ¿es bella? Goethe, gran poeta y gran pensador, dijo: «La ley, que en su mayor amplitud y sus condiciones más esenciales se traduce por un fenómeno, produce lo bello objetivo; pero éste no puede producir efecto sino en los individuos capaces de comprenderle.» En una estatua griega, en la escuela de Atenas de Rafael, en la Iliada de Homero, en un cuadro de Teniers, busco la ley inútilmente; encuentro cualidades, sentimientos, pensamientos, hechos y costumbres expresados de modo que producen en mí el sentimiento de lo bello; pero de leyes no veo la menor traza, á menos que la verdad de la expresión y el ideal constituyan una ley. En las ciencias, la palabra *ley* se aplica á la expresión de una relación;

(1) Baumgarten fué quien dió nombre á la Estética. Definía lo bello como: *la perfección hecha sensible.*

esta es la fórmula, el modo como ciertos seres dependen unos de otros; pero el adjetivo bello se aplica lo mismo á los seres que á sus relaciones; la definición de Goethe es, por lo menos, insuficiente.

Kant creyó dar una definición nueva: Para él «la belleza es la forma de la conveniencia final de un objeto, en tanto que es reconocida en él sin el móvil de ningún fin». Esta definición poco clara distingue lo bello de lo útil y lo perfecto; pero en definitiva no hace sino reproducir una idea de Platón. Para Schelling lo bello es lo infinito expresado por lo finito; pero, ¿qué es lo infinito? Concebimos fácilmente lo bello, mientras que lo infinito no lo podemos concebir. Hegel reprodujo la definición de Schelling variando su forma. Para él la belleza tiene una verdad absoluta que es el principio de toda verdad, á saber, la identidad absoluta de lo concreto y de lo abstracto, de lo particular y de lo general, de lo real y de lo ideal, etc.; identidad concebida como la unidad que los relaciona, expresando el uno por lo otro. A esta doctrina sigue una reciente definición alemana. «La belleza es la intachable fidelidad con que el ser precedero reproduce su contenido

inmortal, el fenómeno finito su esencia infinita: el espíritu divino que le anima.» Nuestra crítica resulta ahora impotente porque la sombra huye á los que quieren apoderarse de ella. Si el autor de la definición hubiera comprendido lo que quería decir, no hubiese pedido su lenguaje á los oráculos.

Muchos filósofos modernos, y singularmente Jouffroy, hacen consistir lo bello en la *expresión*, en la manifestación de lo invisible por lo visible, de los sentimientos del alma por las formas corporales. Para Lamennais lo *bello* es lo *verdadero* manifestado en forma sensible; sin embargo, la expresión verdadera de ciertas pasiones, del odio, de la envidia, de la avaricia está muy lejos de ser bella sobre un rostro humano, y, no obstante, da lugar á hermosas obras de arte. La definición es, pues, incompleta.

En el Diccionario de la Academia (1) lo bello se define como «aquello cuyas proporciones, formas y colores placen á los ojos y originan la admiración». Esta definición excluye, por de pronto, la poesía y la música, y entra además de

(1) De la Academia francesa, naturalmente.

lleno en observaciones que hemos hecho antes.

M. Cousin, en su tratado de *La verdad, la belleza y el bien*, nos parece estar muchas veces tan cerca de la verdad, que sorprende ver que no logre apoderarse de ella. ¡Ah! La ciencia de M. Cousin se llama ecléctica, y el eclecticismo es improductivo. Todo progreso le es antipático, y tanto valdría hablar de él á un mandarín chino. M. Cousin ha puesto el eclecticismo de moda en Francia y ha sido su primera víctima. En lugar de las convicciones arraigadas, productoras de todos los heroísmos, ha sembrado la duda con todos los desfallecimientos. Leyendo su libro puede decirse que Cousin ha estado siempre bordeando la verdad, sin fuerza para cogerla y apropiársela. Sólo las almas sinceras no temen mirarla cara á cara, ni se arredran por perder caros errores que se desvanecen ante su brillo. M. Cousin, por haber querido conservarlo todo, no ha poseído nada ni ha demostrado otra cosa que su impotencia; ha pervertido el espíritu filosófico de varias generaciones.

Copio literalmente de su libro:

«Todas las teorías que relacionan la belleza con el orden, la armonía y la proporción, no son, en el

fondo, sino una sola y misma teoría que ve todo lo bello en la unidad. Y, seguramente, la unidad es bella y es una parte considerable de la belleza, pero no es la belleza entera.

»La teoría de lo bello, más aceptable aún, es la que le considera formado por dos elementos contrarios, pero de igual necesidad, la *unidad* y la *variedad*. Ved una flor bella, la unidad, el orden, la proporción, la simetría misma, existen en ella, porque sin esas cualidades, la razón no existiría, y todas las cosas están hechas con maravillosa razón; pero al mismo tiempo ¡cuánta diversidad! ¡cuántos matices en el color! ¡cuánta riqueza hasta en los menores detalles! Hasta en matemáticas, lo bello no es un principio abstracto, sino ese principio llevando en pos una larga cadena de consecuencias. No hay belleza sin la vida, y la vida es movimiento y diversidad.

»La unidad y la diversidad se aplican á todos los órdenes de belleza.»

Basta con lo copiado. Las dos condiciones proclamadas por Cousin siguiendo á Crousaz y á Lamennais, no bastan en modo alguno para producir el sentimiento de lo bello: la unidad en la variedad no nos dice nada. Se las encuentra cierta-

mente en las obras de arte, pero están muy lejos de constituir el carácter esencial de ellas ni la belleza. Tomad un círculo; inscribid en él una serie de círculos iguales alrededor del centro; pintadlos con los colores del arco iris y tendréis una obra de arte, según la definición de M. Cousin.

¡Ah! En su análisis ha hablado también del sentimiento, del movimiento, del pensamiento, de lo que constituye la vida. No la ha comprendido sino desde el punto de vista de la variedad de sus manifestaciones, de la variedad de sus formas; no ha visto sino una imagen incompleta. Ciertamente que la belleza no es posible sin la vida; lo que caracteriza al hombre es su alma, y la belleza no existe para los seres que carecen de ella; pero M. Cousin no ha visto que la vida misma es una condición necesaria de lo bello, y que allí donde ella aparece, el espíritu agita la materia, *mens agitat molem* (1). No ha visto que las formas no son bellas sino á cordición de estar habitadas por un pensamiento que nos hable; que los sonidos no son bellos sino cuando producen un sentimiento que nos emociona. En la naturaleza no ha visto

(1) Encida Cto. VI.

sino la variedad, y en el arte sólo la diversidad. El sentido profundo de las obras bellas se le ha escapado; los libros del hombre y del mundo son letra muerta para él.

M. A. Pictet, en su libro *De lo bello en la naturaleza, en el arte y en la poesía* (1), parécenos que se aproxima á la verdad definiendo lo bello como *armonia de la idea con la forma, en la expresión sensible de la idea por la forma, sin que se encamine á ningún fin útil*. Esta definición, demasiado general en su primera parte, excluye la Arquitectura en la segunda, que tiene por objeto diferenciar el arte de la industria. Además no es aplicable á la belleza moral. Para concluir, citaremos otra definición que tiene, por lo menos, la ventaja de ser una expresión bella, aunque á mi entender incompleta: *lo bello es el esplendor del bien*. Mas poética que casi todas las demás, esta definición tiene un aspecto verdadero, como veremos más adelante. Es aplicable á la belleza moral.

El instinto de los grandes artistas, el genio humano encarnado en sus obras se impone á las masas que, llamándole inspiración, le suponen ori-

(1) Página 205.

gen divino. Pero, en punto á belleza, el tiempo de la fe ha pasado. Queremos comprender al mismo tiempo que gozar; las frases huera no nos bastan, los oráculos han perdido su infalibilidad. La cuestión debe ser estudiada como si se tratara de un problema de geometría, y aunque como conclusión debiésemos hallar que el Partenón, el Laocoom, la Virgen de la Silla, la Ifigenia de Goethe, la Sinfonía pastoral, en fin, se reducían á cuestiones de cifras, no deberíamos retroceder ante ese resultado. La humanidad ha pasado ya de la edad de los ensueños y de las ilusiones, y quiere encaminarse hacia la espléndida luz de la verdad.

Hemos dicho que lo que sorprende ante todo en lo bello es á la vez su carácter absoluto é inmutable, que le ha hecho aclamar en todas las épocas, y sus expresiones contingentes y variables. Debemos comenzar por tratar de diferenciarlos; ¡interroguemos á nuestra vez las esfinges!

Coloquémonos ante una obra de arte; dejémosla producir su efecto sobre nuestro sentimiento, y démonos cuenta de la impresión producida. La primera cosa que buscamos en la obra de arte es su razón de ser, su significación, su *expresión*.

Ahora bien, la expresión no puede menos de estar relacionada con su pensamiento, una pasión, un sentimiento, una necesidad; en una palabra, una manifestación propia de esa cosa invisible que llamamos *vida*. Sin expresión, la figura más regular, la imagen más perfecta, no nos dice nada, no nos comunica ni nos interesa su emoción: es una obra industrial y no una obra artística. Cuando descubrimos el sentido oculto bajo las formas, el sentimiento que las forja, la vida que las anima, instintivamente, procuramos representarnos la expresión verdadera del fenómeno anímico encarnado en la imagen. Comparando después el resultado de nuestro trabajo personal con la obra sometida á nuestro juicio, examinamos hasta qué punto ha logrado el artista traducir fielmente su pensamiento; comprobamos si la forma corresponde al sentimiento que debe expresar, es decir, si la expresión es *verdadera*. Todo error, todo defecto, nos choca, mientras que la verdad de la expresión produce en nosotros ese sentimiento de placer y de admiración que atribuimos á lo bello.

Pero la vida es progresiva y sus manifestaciones varían con la edad del individuo lo mismo que con la edad de los pueblos. Además, el sen-

tido de las formas y de las imágenes es convencional y cambia con las evoluciones de las sociedades. Se deduce de ahí que el sentido y las formas son eternamente invariables y que la condición inimitable de lo bello está en la *verdad* de la expresión.

Es evidente que cuando se trata de reproducir caracteres típicos de la vida mediante formas no simbólicas, sino naturales, la expresión verdadera es, como ellos, inmutable: todos los tiempos la comprenden, porque ella misma forma parte de los caracteres que constituyen al hombre y á la naturaleza. Por ser así las obras maestras de la escultura griega, son inmortalmente bellas. «Nada es bello sino la verdad; sólo lo verdadero es amable».

La expresión, mediante el arte de un movimiento anímico, no puede en modo alguno producir el sentimiento de lo bello si no satisface á la condición de ser verdadero. La intervención de la vida es una condición necesaria también, pero variable. Nada nos parece bello si no encontramos en ello una manifestación de lo mejor de nosotros mismos: ninguna obra podría ser bella sin la expresión que le dé su carácter. El pensamien-

to, el sentimiento, la pasión, el movimiento, todas las múltiples manifestaciones de la vida, acusadas por la materia inerte, la forma, el color, el sonido ó las palabras, pueden dar lugar á obras bellas, á condición de que la expresión sea verdadera. La naturaleza es bella porque la animamos con nuestros propios sentimientos y vemos en ella nuestros propios pensamientos como en un espejo. Las ideas de poder, de calma, de paz, de grandeza, se leen profusamente en los paisajes y vienen á impresionarnos por un incomparable encanto. Además, ¿la naturaleza no vive? ¿No es la envoltura espléndida de la vida perdurable que circula á través de los mundos, no es la más exacta expresión de esa misma vida?

Es bella, por tanto, por lo que la damos de nuestra propia alma, y además por sí misma por su potente vida y sus formas perfectas, en cuyo conjunto se desvanecen todas las imperfecciones de detalle; bella, por último, por el soberano espíritu que le anima en todas partes.

La belleza consiste, pues, en la manifestación, la traducción, la expresión verdadera de la vida y de sus evoluciones mediante la materia y sus atributos, la forma y el movimiento.

Pero para que las formas del pensamiento y los movimientos anímicos puedan ser expresados con verdad por las formas y los movimientos de la materia, y, recíprocamente, en las imágenes poéticas, fenómenos naturales puedan ser calificados por atributos de la vida, para que pueda llamarse á la cólera una tempestad y decirse que una estrella es un ojo y los ojos son estrellas, es necesario que exista una afinidad misteriosa, una unidad, la ley de que la inteligencia no puede apoderarse ni puede comprender, pero de la que tenemos conciencia por sentimiento. Las más elevadas especulaciones filosóficas, fundadas en las últimas deducciones de la ciencia moderna, conducen á una conclusión suprema que se impone á nuestro espíritu aunque sea incomprensible, y que proclama la *unidad del ser* en la infinita diversidad de sus manifestaciones.

La revelación íntima de esta unidad es lo que eleva nuestra alma en el sentimiento religioso cuando se lanza hacia el infinito; y esa misma unidad de la vida y de la substancia finita manifestada por su unión, por la expresión exacta de lo invisible por lo visible, de lo incomprensible por el fenómeno hace nacer el sentimiento de

lo bello, (1) que hermano del sentimiento religioso, ha permanecido siempre próximo á él, con él ha sido confundido muchas veces por la ignorancia, y en todos los tiempos ha ayudado á las almas á elevarse al cielo (2).

La definición filosófica de lo bello sería, pues, ésta: *la manifestación verdadera de la unidad del ser mediante fenómenos finitos.*

Pero si la *verdad* es una condición necesaria de lo bello, importa ante todo saber qué indicamos con la palabra *verdadero*, y considerar la verdad en los diferentes papeles que con otros nombres desempeña en la naturaleza y en la sociedad.

(1) Milsand. *Estética inglesa.*

(2) Según Kant hay dos géneros de belleza: uno referible al tiempo, á esta vida, y otro á lo eterno, á lo infinito. (Stäel. Cartas alemanas.)

CAPITULO II

Lo verdadero.

Siempre que una representación sea en palabras, en sonidos, en materia confeccionada, en color, en dibujos corresponde exactamente á su objeto y le reproduce bajo forma distinta, se dice que es *verdadera*. Para reconocer la verdad de una representación, es necesario, pues, examinar si entre ella y su objeto, entre la definición y el fenómeno definido hay identidad; en otros términos: si se puede poner el signo igual (=) entre la representación y lo representado (1).

La verdad puede ser mirada desde distintos puntos de vista. Hay verdades evidentes por sí mismas que son los *axiomas*. El todo es más grande que la parte; la suma de las partes es igual al todo; son verdades que á nadie se le ocurre demostrar. Otras veces la verdad existe por defini-

(1) La verdad no es otra cosa que la exacta correspondencia entre las relaciones subjetivas y las objetivas. (Spencer. Primeros principios.)

ción, como cuando decimos: «uno y uno son dos», ó se desprende de una comprobación, de una demostración tal que nos da la convicción, la *certidumbre*. Esta última es el resultado de un trabajo espiritual que comprueba la igualdad existente entre el objeto y su expresión. Montaigne ha dicho: «Creo que uno y uno son dos; creo también que dos por dos son cuatro; pero de esto no estoy tan seguro.» Una convicción se basa en la certidumbre y resulta también de una comprobación personal de la verdad, de una demostración de la igualdad. Cuando nos es imposible comprobar la verdad por nosotros mismos, podemos, sin embargo, admitirla, estar *persuadidos*. La persuasión nos es comunicada por otras personas; es inferior á la convicción, porque á la más mínima objeción que no podemos contestar la substituye en nosotros la duda. Cuando todos aquellos á quienes juzgamos aptos para comprobar la verdad nos la afirman unánimemente, damos fe á sus palabras. Así admitiréis, si yo lo afirmo, que $a + b = c$ siempre que estéis persuadidos de que no me equivoco en el cálculo; pero esa persuasión dejará su puesto á la duda tan pronto como al quien afirme lo contrario. Pocos son capaces de

demostrar las leyes que regulan el movimiento solar; todos creemos, sin embargo, que la tierra gira en torno del sol, aunque el testimonio de nuestros sentidos parece demostrar lo contrario. Damos fe á las afirmaciones científicas, porque todos aquellos á quienes juzgamos capaces de comprobarlas están conformes en su afirmación. La *fe* es, pues, un grado más elevado de la persuasión; pero está aún sujeta á la duda cuando se presenta una contradicción seria. Sin embargo, es necesaria á la sociedad y al mundo, porque no es posible que todos lo comprueben todo.

Se dice de un hombre que tiene *buen juicio* cuando se expresa con precisión y logra fácilmente hallar el sentido verdadero de las expresiones, cuando comprende exactamente las relaciones reales que existen entre los fenómenos y las ideas y expresa con verdad las relaciones que los unen. Se dice, por el contrario, que carece de él cuando quiere representar los objetos mediante representaciones que no corresponden á ellos, cuando no comprende exactamente el sentido de las representaciones ni las verdaderas relaciones que las cosas tienen entre sí.

Cuando consideramos la verdad desde el punto

de vista del progreso, sea físico, sea intelectual ó moral, toma un nombre distinto y la llamamos *bien*. Todo lo que favorece el progreso, todo lo que esté conforme con las leyes eternas de la evolución de los seres, todo lo que representa exactamente esas leyes, es el bien. El mal, por el contrario, es, desde el punto de vista del progreso, la contraverdad. El espíritu del mal es la representación figurada que encarna en cierto modo todo lo que se opone al progreso. Satán, el enemigo del género humano y de las leyes divinas, ha sido llamado muchas veces genio de la mentira. La mentira, en efecto, es contraria á la naturaleza humana; rebela el alma y ruboriza el rostro: un hombre que miente á sabiendas, es un ser completamente degradado.

Cuando consideramos lo verdadero desde el punto de vista de las necesidades sociales ó particulares y de su satisfacción, toma el nombre de lo *útil*. La ciencia tiene por dominio lo verdadero en sí, abstracción hecha de sus aplicaciones á las necesidades; la industria es esclava de la utilidad; la ciencia y la industria son hermanas.

Por último, elevándonos, cuando consideramos las leyes que regulan la existencia de las socie-

dades y rigen los derechos y los deberes, formulándolos de tal modo que aseguran la seguridad, el bienestar y el progreso á todos los miembros de la comunidad nacional, la verdad social toma el nombre de *justicia*. Lo justo es, pues, lo verdadero, desde el punto de vista de las relaciones sociales, como el bien lo es desde el punto de vista del desarrollo progresivo de las sociedades. El bien particular, con respecto á un individuo, una familia ó una asociación especial, puede estar en oposición con lo justo, considerado como ley de la sociedad en general, como puede suceder en una expropiación por causa de utilidad pública. Frecuentemente el bien y lo justo, aunque contrapuestos en principio, pueden conciliarse: en tal caso resulta un arreglo, una transacción que, sin responder completamente á la verdad de las situaciones desde el punto de vista general, no produce daño y calificamos de *equitativa*.

Debemos cortar aquí esta excursión por los campos de la lógica y de la moral. Lo que hemos dicho, era necesario para hacer comprender y entender las relaciones íntimas que existen entre lo bueno, lo justo, lo útil y lo bello, que no son

otra cosa que aspectos distintos de lo verdadero. Lo bueno y lo justo simbolizados, personificados, representados de una manera viva y verdadera, lo mismo que lo útil servido por el arte, pueden engendrar en nosotros el sentimiento de lo bello.

Lo bello, que Platón calificaba de resplandor de lo verdadero, puede, pues, con igual razón ser llamado resplandor de lo útil, de lo justo y de lo bueno. Esta consideración justifica las expresiones *máquina bella, carácter bello y acción bella*.

CAPÍTULO III

El ideal.

Estudiando la naturaleza, los artistas se han percatado pronto de que en el conjunto de los fenómenos, formas ó sonidos, colores ó movimientos los hay accesorios, variables, que pueden cambiar siempre que la obra varíe de expresión, mientras que otros son necesarios, indispensables y tales, que su modificación implica la modificación de la expresión misma.

Tomemos como ejemplo la cólera. Para reproducir esa pasión sobre un rostro, para grabarla en él é inscribirla, en cierto modo, con caracteres verídicos é inteligibles para todos, el artista recordará las particularidades comunes á todos los rostros de hombres coléricos que haya podido observar. El fruncimiento de cejas, el brillo y la fijeza de la mirada, el hinchamiento de los lóbulos de la nariz, el rictus convulsivo de la boca, son otros tantos caracteres que acudirán á su memoria y que deberán encontrarse en su obra.

Todo lo demás podrá variar; la edad, el sexo, el color, la postura, el gesto, no son sino fenómenos accesorios que, haciendo resaltar la expresión general de la cólera y particularizándola, no pueden en modo alguno modificarla.

De una serie de realidades diversas se puede, pues, abstraer un cierto número de hechos cuya reunión, cuando es completa, constituye la más exacta expresión de un carácter, de una pasión, de una idea, de una necesidad. Esa reunión, fundida en un armonioso conjunto, recibe el nombre de ideal (1).

Se deduce de lo dicho que, á medida que una expresión artística se aleja de lo real, de lo trivial, de lo vulgar, para aproximarse al ideal más verdadero va resultando (2), sin duda que el ideal absoluto está en la naturaleza, pero repartido en lo infinito de la creación entre los infinitos seres. Es el tipo necesario deducido de su conjunto, y cada uno de ellos, en particular, se deriva de ese tipo, como el color de cada objeto

(1) Mm. Stäel. Cartas alemanas.

(2) El arte no llega á ser verdadero sino abandonando completamente la realidad para llegar á lo ideal. (Schiller.)

se deriva de la luz del sol. Colegir por la observación y el análisis las diferentes manifestaciones del ideal en la naturaleza, reunir las mediante una síntesis armoniosa y formar un ser abstracto más perfecto que todas las realidades concretas, tratar luego de dar un cuerpo á ese ser, de darle realidad mediante el arte, es la verdadera misión de todos los que quieren realizar la belleza.

He aquí cómo habla Carlos Blanc del Ideal en un artículo titulado *Ingres*:

«El ha sido (Ingres) el que nos ha enseñado con sus obras más que con sus palabras, cómo se idealiza la naturaleza purificándola de todos los detalles sin importancia y tomando sólo los rasgos significativos esenciales. El ha sido el que nos ha enseñado á descubrir en el modelo todo lo que contiene, para no tomar sino lo que conviene. Él quien nos ha enseñado que si se quiere no robar color á las formas generalizándolas, es preciso compensar la simplificación de los grandes fragmentos mediante algunos rasgos característicos tomados de hechos de la vida; que el dibujo que habla al pensamiento es superior al color que habla á los ojos; que las figuras desnudas son superiores á las figuras vestidas; que los

ropajes son superiores á los trajes; que la pintura de las pasiones humanas, en lo que tienen de eterno, es superior á la descripción etnográfica de las costumbres variables. «En una palabra, que hay un arte principal y un arte secundario.»

«Fué el primero que entrevió la verdad verdadera, á saber, que el ideal es la quintaesencia de lo real; que el estilo debe ser sacado no de la erudición, sino de la vida; que puede ser sacado de los más vulgares modelos y que debe ser *humano*, á la manera de los dioses antiguos y de los héroes griegos» (1).

El ideal se compone, pues, del conjunto exclusivo de los caracteres necesarios para la verdad de la expresión; de los caracteres que forman en cierto modo la esencia íntima, sin la cual ella no sería lo que es. El ideal es eterno; pero pocos hombres son capaces de contemplarle de cerca. Cada uno puede aproximarse más ó menos á él mediante el trabajo, la abstracción y, sobre todo,

(1) El ideal debe apoderarse del espíritu, de lo infinito y unirle á una forma corporal. (Schiller: Cartas sobre Estética.)

el sentimiento; pero no se presenta en todo su esplendor sino á las organizaciones superiores y privilegiadas. Lo que le caracteriza es que todos los hombres le reconocen, le aman y le admiran; que él es la obra del hombre; que es el hijo perfecto, á la vez humano y eterno; que permanece inmutable mientras que todo cambia, y su realización provocó el entusiasmo de todos los tiempos. Creado por el espíritu humano, parece afirmar el rayo divino que anima la materia para formar al hombre. De acuerdo con Platón, diremos que lo bello es reflejo de lo ideal.

Todo arte pasa por tres épocas.

La primera tiene por objeto único la imitación de los objetos que el artista encuentra en la naturaleza ó inventa. Es la reproducción de las formas ó de las ideas tales como ellas se presentan en su existencia real, una especie de preparación, de escuela, donde el artista primitivo, como un niño, aprende los procedimientos de su arte. Para su obra no pide auxilio más que á su memoria y á su imaginación, y no trata de obtener sino la copia literal de las imágenes que producen en él. El sentido de esas copias se deduce con mucho trabajo; son obras de industria artís-

tica, vías abiertas que aún no han conducido á su fin. Es el Realismo en su cuna.

Nos llama la atención, en primer término, durante esa época primera del arte, la sencillez de la expresión y de los medios y la crudeza de sus formas. Incapaz de elevarse por cima de las ideas, de las convenciones, de las costumbres de su tiempo, el artista se transforma en fiel servidor de ellas y las reproduce puerilesca ó servilmente. Cuando da rienda suelta á su fantasía, produce quimeras ó monstruos.

Pronto se revela el ideal. Los caracteres se definen y se fijan desprendiéndose de las gangas en que la naturaleza los envolvió, y se presentan como seres distintos; las propiedades de los objetos naturales se aíslan y toman un cierto sentido. Reproduciendo los aspectos especiales, se llega á comprender que expresan tanto más vivamente el pensamiento cuanto menos se los rodea de accesorios, más aparente es su verdad, menos vestida su forma: cada carácter representa una cualidad distinta é invariable. Por otra parte, la imaginación ha presentado al artista seres ficticios, diferentes de los que ha encontrado en la vida, y se ha entretenido en rodear de atributos

diversos. En oposición con los caracteres abstractos de la naturaleza, las creaciones de su espíritu ofrecen una unidad en la cual la idea permanece invariable é idéntica en medio de sus atributos diversos, persistiendo siempre la misma, siempre ella. Así se han creado tipos que son otros tantos «yo» diferentes. Ha colocado sus obras junto á los caracteres por él estudiados en la realidad de la naturaleza, como seres llenos de vida, junto á cualidades y modos abstractos, sustantivos junto á sus adjetivos. Cuando el tipo llega á la perfección, se convierte en la verdad misma y recibe el nombre de ideal.

La investigación de los tipos y de los caracteres constituye el período religioso del arte. La creación de los primeros es una obra enteramente espiritualista (1). «La busca de la unidad del ser por el pensamiento es un esfuerzo incesante. Por la creación sucesiva de «yos», de tipos cada vez más elevados, se llega á la concepción de ese yo perfecto y absoluto que constituye el infinito en la doctrina cristiana.»

«La determinación de los caracteres es igual-

(1) De Flette. De la soberanía del pueblo.

mente apropiada para conducir al hombre á la adoración de la divinidad de la naturaleza; no distinguimos, en efecto, los fenómenos naturales sino por sus caracteres. Llegar á comprender en esos fenómenos lo que tienen de eterno y necesario es el fin más elevado del arte; comprendido así, tal es también el fin del culto y tal el carácter que ha tenido durante todo el período pagano.»

Los genios de las religiones orientales y los ángeles cristianos que de ellos derivan, son tipos, seres definidos y completos cuya acción limitada se ejerce en todos sentidos. Las hadas de las tradiciones germánicas y los dioses griegos son otros tantos caracteres; su acción es ilimitada, pero se ejerce sólo en un sentido; representa cualidades, atributos.

Durante este segundo período, del arte el baile es el idioma de las formas y de las actitudes, la poesía la de las pasiones y las ideas; la música expresa emociones y sentimientos, y la pintura el movimiento y la vida. El baile, la música y la poesía sirven en ese período para expresar el alma, el pensamiento, el yo, mientras que las artes del dibujo están exclusivamente consagradas á repre-

sentar la naturaleza idealizada y á satisfacer necesidades.

Pero tratando de expresar caracteres, reuniendo los atributos necesarios é invariables, se nota pronto que se crean verdaderos seres. Las abstracciones toman cuerpo real y armonioso, ese cuerpo posee un alma y se convierte en una unidad, un tipo; del mismo modo, cuando el tipo ha sido realizado, el conjunto de atributos mediante los cuales el pensamiento se revela á los sentidos, envuelve al tipo en un verdadero carácter que llega á ser la expresión de su naturaleza y tiene incomparable hermosura. En otro tiempo los tipos y los caracteres no tenían nada de contradictorios; las leyes del espíritu resultaban idénticas á las leyes de la creación externa. El tipo abstracto casaba con la naturaleza, y de su unión resultaba la expresión verdadera en su concepto más elevado; nacía ese niño divino que todo verdadero artista lleva en su alma: el Ideal. Perfección última del ser, el hombre le contempla sin llegar nunca á él, y las obras humanas se aproximan sin cesar á él, sin lograr jamás realizarle.

Hoy el arte se ha librado de la dualidad que le cohibía en sus comienzos. La poesía gusta de tra-

ducir en palabras las formas y los sentimientos, á representar las situaciones de la naturaleza por las de la vida, y son la forma y la luz las llamadas á reproducir las sensaciones y los pensamientos. Las formas más perfectas y la hermosura misma son consideradas como resultado de la realización de la idea pura, y este es el sentido y el origen de la palabra ideal en la escultura antigua. Así habitaba una idea en las formas y así la forma era regenerada por una idea. En el nuevo ideal la unidad está hecha.

El ideal en sí mismo, tipo primitivo de toda belleza, expresión soberanamente verdadera (1) que parece digna de haber brotado sólo de lo Infinito, y de que todos los seres vivos no son sino reproducciones lejanas y borrosas, el ideal absoluto, en una palabra, tal como le concebían los antiguos, ¿puede ser separado del infinito en todas sus manifestaciones? ¿Qué nombre daremos al ser que Diótimo pinta así á Sócrates en el banquete de Platón?: «Belleza eterna que ni nace ni perece, ni crece ni cae, que no es bella en un lado y fea

Un realismo mal entendido, pretende oponer la verdad al ideal, siendo así que el ideal es la verdad verdadera de lo bello. (A. Pictet.)

en otro, que es bella en todos los tiempos, en todos los lugares y en todos los aspectos; que no es bella para unos y desagradable para otros. Belleza sin forma sensible, sin rostro, sin manos, sin nada corporal, que no es un pensamiento ni una ciencia particular, que no reside en ningún ser variable, como un animal, la tierra ó el cielo ó cualquier otra cosa, que es absolutamente idéntica é inmutable por sí misma, de la cual todas las demás participan, pero de tal modo, que su comienzo ó su destrucción no la producen disminución ni aumento, ni el menor cambio... Para llegar á esa belleza perfecta es necesario comenzar por las bellezas terrestres, y puestos los ojos en la belleza suprema elevarse sin cesar pasando, por decirlo así, por todos los grados de la escala, de un solo cuerpo bello á dos, de dos á todos los demás; de los cuerpos bellos á los sentimientos bellos, de los sentimientos bellos á los pensamientos bellos, hasta que de noción en noción se llega á la noción por excelencia, que no tiene otro objeto que lo bello mismo y que concluye por conocerle tal como es en sí.

¡Oh, querido Sócrates!, dice el extranjero de Mantineau; lo único que puede dar va'or á esta

vida es el espectáculo de la belleza eterna... Cuál no sería la felicidad de un mortal á quien fuera dado contemplar lo bello sin mixtificación, en toda su pureza y sencillez, no revestido de carne y color humano ni de todos esos adornos condenados á desaparecer, á quien fuese dado ver frente á frente la belleza divina.»

Al problema así planteado por Platón podemos responder hoy. Lo bello, independiente de todos los fenómenos contingentes y variables que se encuentran en la naturaleza. Lo bello eterno, como Dios y como él inmutable, el ideal de los ideales es la manifestación de la unidad del ser, es la *Verdad* sin ropajes, pero llena de vida en su casta desnudez.

CAPITULO IV

**Lo bello en sus relaciones con lo sublime y lo bonito.
El gusto.**

La definición que hemos dado de lo bello puede expresarse por fórmulas muy diversas. Según lo que precede, se puede decir que es la expresión idealmente verdadera de un movimiento del alma humana ó, en otros términos, el esplendor de la vida expresado por la verdad de las formas.

Aunque la verdad es una condición necesaria de lo bello, no basta para realizarlo; es necesario además que la idea-madre sea idealizada. En efecto, la expresión de ciertas pasiones sobre el rostro humano está muy lejos de ser bello; el rostro que le reprodujera en su más alto grado, fielmente reproducido ó visto en un espejo, daría lugar á una obra repulsiva ó, cuando menos, común ó trivial; pero que esas mismas pasiones sean idealizadas, desprendidas de la ganga material que les acompaña siempre en su brutal realidad, que sean reproducidas como tipos, y el

sentimiento de lo bello nos dará inmediatamente la verdad de su reproducción; será más verdadera que la realidad. En la vida privada, el avaro no ofrece nada interesante; es, cuando más, un curioso objeto de estudio y, sin embargo, ¡qué admirable tipo ha inspirado á Molière!

Esta definición es general, y vamos á demostrar ahora que es aplicable lo mismo á la belleza moral que á la belleza artística.

¿A qué llamamos acción bella? (1) Evidentemente, no es á una buena acción ni al resultado del deber cumplido. El ideal que forjamos de toda acción plausible sobrepuja á los actos vulgares.

Para que la acción llegue á ser bella, es necesario que resulte de una noción más elevada que la del simple deber, es necesario que el yo sea sacrificado. Lo bello, en efecto, es tanto más atractivo á medida que está por encima de la realidad y más cerca del ideal. Dar á los pobres lo superfluo es bueno; respetar sus derechos, es justo; pero sufrir uno mismo para aliviar sus penas, sacrificar el propio bienestar para compartir sus

(1) Una acción bella es una acción buena que requiere fuerza para ser realizada. (Montesquieu.)

dolores, es bello. Perdonar un enemigo es el bien que nos enseña la religión; pero darle hospitalidad y salvarle la vida con peligro de la propia, es bello. En las acciones, pues, lo bello, representa una acepción más amplia, una idealización de lo bueno y de lo justo, algo más de lo que nos impone el simple deber, y que sobrepuja á la simple obligación moral.

Lo que hemos dicho de las acciones, puede aplicarse á los caracteres humanos. Los sentimientos y los pensamientos son bellos cuando son expresión verdadera, revelación irrecusable de un carácter ideal desde el punto de vista de lo justo y de lo bueno.

La naturaleza es bella, porque en todas partes encontramos en ella la vida expresada con la más ideal verdad; porque en ninguna parte las armonías de la vida, del movimiento y de la materia, se expresan de más grandiosa manera, y porque sus manifestaciones son las de la unidad misma del ser. Unos encuentran en ellas la solemne manifestación de las eternas leyes de progreso y de orden; en todas partes encuentran el bien, es decir, el mayor efecto obtenido con el menor gasto de fuerza y de energía. Para otros, la natu-

raleza es la espléndida expansión de la vida misma, su forma más completa, su más verdadera imagen. Para otro, por último, es un reflejo de la propia conciencia, y en la naturaleza leen, como en un libro íntimo, sus sentimientos, sus ideas y sus pasiones. Si habéis pasado de la juventud, volved á contemplar un paisaje que amasteis en otro tiempo. Encontraréis las mismas montañas, los mismos valles. El niño que desciende, saltando, balbuciendo y jugando con las piedrecitas; el mismo arroyuelo que tan dulcemente os hablaba entonces; la misma frescura, el mismo cielo. Y sin embargo, ¡ah!, no es lo mismo. Os parecerá que veis la copia de un hermoso cuadro de que en otro tiempo os agradó el original. El encanto de aquella naturaleza que veis de nuevo consistirá esencialmente en recordaros las emociones de vuestra juventud, la imagen de vuestro corazón, que en otra época contemplasteis en el espejo admirable de la creación.

Vengamos ahora á la obra maestra de la naturaleza: á la figura humana. Pues bien: la figura más admirablemente proporcionada no nos dice nada si carece de expresión. Decimos que es un rostro regular, pero inerte. Un hombre que tu-

viera un hermosísimo rostro de mujer excitaría asombro, repulsión quizás; pero de ninguna manera admiración. Ese rostro no sería verdadero; no llevaría en sí el sello de los caracteres del tipo del hombre. Por último, un rostro singular puede parecernos bello cuando le ilumina la expresión de pensamientos elevados y de nobles sentimientos. La Rachel tenía un rostro muy irregular; estaba muy lejos de ser bonita; pero en escena, identificada con los tipos que representaba, se hacía arrebatadoramente hermosa. La fealdad de Mirabeau era proverbial; pero cuando ocupaba la tribuna y su palabra hacía estremecerse á los asambleístas y levantaba tempestades, el tribuno irradiaba una belleza sobrehumana. ¿Hablabamos del viejo Esopo? Aquel ser débil, jorobado y raquítico es verdaderamente hermoso por el espíritu que chispea en sus ojos, por el alma que se desbordaba en él. Hay armonía entre aquel cuerpo doliente, entre aquella envoltura delicada y el espíritu físico, sarcástico, que lo animaba; todo vive y todo habla en su obra, que es muy hermosa, porque es muy sincera, y Esopo es un tipo.

Si hemos insistido acerca del rostro humano ha sido por tratarse del objeto de arte más bello, á

nuestro entender, que ha salido de manos del Creador. No hay figuras ideales; sin embargo, algunas nos lo parecen, porque las dotamos de la expresión que ellas no tienen, sea porque las vemos mal ó porque el afecto nos obscurece la vista (1). Del mismo modo que el actor por la entonación ó por el acento de una palabra, pone en la frase una intención, un sentido que el autor no había pensado, nosotros leemos en el rostro humano cosas que sentimos en el fondo de nuestro corazón.

Una obra de arte no es bella para todos. Para gozar enteramente de ella es necesario poder comprender la pasión, el sentimiento que la informa ó la idea que la anima. Cuando esa idea no puede ser comprendida, porque está fuera del alcance de nuestro espíritu y nos da el sentimiento vago de lo infinito, decimos que es *sublime*. En tal caso, el sentimiento despertado en nosotros no es el de la belleza, y se aproxima más al sentimiento religioso. Somos anonadados, humillados, por nuestra debilidad; no admiramos, quedamos estupefactos; la admiración, en efecto, su-

(1) Testigo la Venus hotenlote.

pone la inteligencia, y nosotros no comprendemos. Sin embargo, experimentamos un sentimiento de felicidad y de satisfacción por haber llegado, ya que no á comprender, á contemplar por lo menos (1). Lo sublime nos fatiga al cabo de poco tiempo; parece que nuestro orgullo padece cuando no comprendemos. Hija de Prometeo, nuestra alma trata de elevarse hacia las regiones de la luz pura, trata de robar el fuego celeste y, cayendo siempre, acaba por confesarse vencida.

En general, lo sublime es todo lo que está por encima de la naturaleza humana, y como esta naturaleza es muy variable, los límites de lo bello y lo sublime difieren subjetivamente, según la extensión más ó menos grande de la comprensión. Así, una acción que nos parece bella puede parecer sublime á una persona excepcional que, en su fuero interno, sea suficientemente justa para reconocer que sería incapaz de realizarla y que

(1) El primer efecto de lo sublime es anonadar al hombre; el segundo, elevarle. El hombre ante el infinito, fuerza, espacio ó tiempo siente una energía interior que puede librarle por la voluntad ó la resignación, por el ejercicio ó la abdicación de su libertad moral, y esto le reanima y le envalentona. (Stäel, Cartas.)

no podría llegar al altruismo ni á la caridad que la engendraron.

Si entre lo sublime y lo bello el límite es variable, según la elevación intelectual y moral del espíritu del observador, lo bello también es concebido de distinto modo, según la edad, el sexo y la educación de cada persona, según la época en que vive y según el grado de adelantamiento de la civilización que le rodea. El niño no comprende de lo bello sino lo que le es asequible; su alma no está enteramente desarrollada; su ideal rudimentario aún no ha podido complementarse, mediante los materiales acumulados por la memoria. Pasará indiferente junto al cuadro de un maestro, y un pliego de aleluyas le colmaría de dicha. Es incapaz de comprender, de sentir lo que el pintor ha querido representar, é incapaz de comprender si ha realizado su propósito. Su memoria no le presenta aún el detalle de las formas; las ve groseramente, y cuando él las dibuja las reproduce del mismo modo, limitándose á sus caracteres más salientes. Lo mismo ocurre al hombre, cuya instrucción es inferior, incompleta, y cuya organización no es susceptible del sentimiento de lo bello. Admiramos un árbol hermoso que despierta

en nosotros el sentimiento de las armonías de la naturaleza, y en el mismo árbol un leñador no ve sino la cantidad de madera que de él se puede sacar. Algunas veces el crítico, equivocándose, emite un juicio temerario sobre una obra de arte, de la que, por prejuicios, por obstinación ó por cualquier otra causa, no ha entendido el sentido, mientras que el público, que no analiza el sentimiento que se le impone y juzga con el corazón, opina lo contrario diametralmente. Lo contrario puede ocurrir también. La música de Beethoven no fué apreciada al principio sino por algunas naturalezas selectas; el público la comprendió más tarde, cuando su educación musical fué suficientemente avanzada para permitirle comprender el sentido de las obras del maestro. Esto nos explica la boga de ciertos pintores mediocres que, pintando para los *amateurs* y para el comercio, pliegándose á las conveniencias de la época, á sus prejuicios y á sus errores, se esterilizan, mientras que los grandes artistas, demasiado dignos para rebajar su ideal ó cubrirle con las vulgaridades de su tiempo, permanecen ignorados durante muchos años, y sólo logran que los haga justicia la posteridad.

La forma da valor y utilidad á la materia: mármol, sonidos ó colores; pero la forma no es, en definitiva, sino una envoltura, un vaso, que vale por lo que contiene. Para apreciarla es necesario saber deducir lo que expresa: en una obra ante la cual el hombre vulgar pasa indiferente, el sabio descubre un tesoro. Algunas veces, sin embargo, es él mismo quien se le presta, como gusta atribuir todas las perfecciones é idealizar á las personas amadas.

Lo que hemos dicho del hombre es aplicable á la humanidad. Ciertas ideas y ciertos sentimientos parecen en su evolución histórica desaparecer y perderse en las tempestades que perturban las sociedades. Su expresión es desconocida por la multitud arrastrada hacia nuevos destinos, y que, idólatra de un nuevo ideál, resulte incapaz de comprenderla. Los bárbaros y los primeros cristianos destruyeron, sin escrúpulo alguno, las obras maestras de la antigüedad griega, que habían perdido todo su valor y carecían de sentido para ellos. Tal valor, lo repetimos, no consiste ni en la materia ni en el trabajo que las obras han costado, sino sencillamente en el sentido que ellas expresan y del que depende su belleza. En la

época del Renacimiento, el sentimiento cristiano se había perdido completamente, y las catedrales góticas no decían nada á los pueblos, siendo por esto posible que la ávida especulación pudo cubrir las con un velo de repulsivos blanqueos.

Con el sentido religioso recobramos la comprensión de aquellas hermosas obras, sin que por eso dejáramos de admirar los templos griegos y romanos. Nuestro espíritu, libre de las tinieblas de la Edad Media y desarrollado en múltiples direcciones, nos hace asequible el sentido que se respira en los símbolos de las civilizaciones pasadas.

Cuando la expresión no corresponde á un aspecto del alma humana de la vida superior, sino una de sus manifestaciones materiales que nos parecen de orden inferior, como la proporción, la soltura, la elegancia; en una palabra, las cualidades de la materia animada, decimos que es *bonita*. Un caballo es bonito cuando le contemplamos desde el punto de vista de las formas de su cuerpo, reveladoras de la fuerza, la soltura y la rapidez; es bello cuando parece que participa de nuestros sentimientos, cuando le creemos valiente, generoso. Lo bonito es un grado inferior de lo

bello; para el niño ambas cosas son una misma.

Lo *feo* es lo falso. Una figura cuyos rasgos no se conforman con las leyes de la armonía que habitualmente encontramos ó que resulta incompleta, una cacofonía musical, un cuadro desproporcionado, producen en nosotros el sentimiento de horror que atribuimos á la fealdad. «Un niño, dice Erasmo (1), que obrara y hablara como un hombre maduro, sería un monstruo necesariamente odioso.»

Cuando la expresión es falsa é incompleta, se produce lo *grotesco*: que es un error puesto en evidencia. En tal caso no se produce el horror que nos inspira la mentira, sino un sentimiento de superioridad y regocijo que provoca la alegría. Lo *cómico* nace de la falsedad de las situaciones, en que los sentimientos y los pensamientos están en desacuerdo con los hechos, las acciones en contradicción con las palabras ó las intenciones de los hombres. Declamar una obra alegre con gestos y entonaciones trágicas, ó inversamente, es grotesco; es cómico ver al «avaro», á quien

(1) Elogio de la locura.

preguntan la suerte de su hijo, preocuparse sólo de la causa que le ha llevado al peligro.

Se llama *gusto* al juicio en materia de arte, ó dicho de otro modo, la facultad de discernir lo verdadero en la expresión artística (1). Es instintivo y nace del sentimiento de exactitud y de precisión. Las ciencias exactas se han desarrollado, y muchas de ellas han nacido en Francia. Si el pueblo francés es el que tiene el gusto más cultivado, es más cierto aún que es el que en más alto grado posee el sentimiento de la exactitud y de la precisión. La lengua francesa es la más clara y la más precisa en su forma, la que más tiende á la justeza en la expresión. Un hombre de gusto dirá que una construcción es pesada ó ligera, según que, á su juicio, se hayan empleado en ella demasiados materiales ó no se hayan empleado bastantes para el objeto á que la construcción esté destinada. A simple vista dirá si una *toilette* está en armonía con la persona que la lleva y con la ocasión en que la lleva, si es presuntuosa ó está descuidada. Decir una poesía con gusto es poner

(1) El gusto no es sino un buen sentido delicado.
M. J. Chenier.

en relación las entonaciones con las palabras y con el asunto: los versos no se recitan como la prosa, ni la epopeya como la comedia.

El gusto es un don natural, pero se comprende que es desarrollable por el estudio y perfectible por el uso. El aficionado á la pintura, no pintor, que ha estudiado muchos cuadros de escuelas y de autores diferentes, llega á apoderarse con facilidad del pensamiento generador de un cuadro y á darse cuenta de cómo ha sido realizado. Por el contrario, á fuerza de ver y oír representaciones falsas, se acaba por habituarse á ellas, por atribuirles una significación convencional que no es natural, y el gusto se pervierte. Así, modas de mal gusto se extienden poco á poco, hasta el momento en que la razón vuelve á dominar, y en que ellas caen en el ridículo. Hay, sin embargo, algo de verdadero, de cómodo ó de elegante en el fondo de esas modas; convienen á personas excepcionales, y la multitud se equivoca al imitarlas. Una mujer de gusto no puede ir contra la moda, pero sabrá siempre sacar de ella, por extravagante que sea, un partido que la embellezca.

El gusto, como la concepción de lo bello mis-

mo, varía, pues, con las personas y con las épocas, pero es en todos los tiempos la facultad de discernir la belleza, de distinguir la verdad artística y de ver en el fondo de la variada diversidad de las envolturas, el eterno, inmutable ideal.



CAPÍTULO V

La memoria.—El ritmo y la simetría.

Las musas son hijas de Mnemosina; las artes apelan constantemente á la memoria; sin memoria no existiría el gusto.

Por la puerta, siempre abierta, de nuestros sentidos, penetran en nuestro espíritu y se acumulan en él como un tesoro, de que surgirá el ideal, una multitud de formas expresivas, de imágenes animadas y de realidades parlantes. El arte es, pues, imposible sin la continua intervención de esa facultad acumuladora que proporciona á la imaginación y á la inteligencia los materiales que han de utilizar.

Pero si la memoria es la amiga fiel que proporciona al artista el rico estuche de las formas con que ha de adornar sus creaciones, el artista mismo apela constantemente á la del público, que ha de contemplar, apreciar y juzgar sus obras.

La arquitectura, propóngase traducir en el

lenguaje de las piedras las necesidades á que ella ha de servir; simbolice mediante formas exteriores una idea religiosa, ó, finalmente, procure relatar la historia y la gloria de las naciones, usa constantemente estratagemas para impresionarnos por la memoria. En torno de un punto central, á los lados de ciertos planos que sirven de ejes, reproduce las mismas formas generales, agrupadas del mismo modo. Mediante ese procedimiento, obliga al espectador á hacer un trabajo inconsciente de comparacion ó de comprobación, durante el cual las formas se graban en el espíritu y obran cada vez más enérgicamente sobre el sentimiento. Al mismo tiempo descubre, sucesivamente, las bellezas de detalle y aprecia la riqueza y la conveniencia de la ornamentación. Esta disposición de los edificios ha recibido el nombre de *simetría*, y responde á una ley general de la vida. Todos los seres naturales, los mismos cristales de las rocas, son más ó menos simétricos, y toda desviación de esa ley nos sorprende y nos parece una equivocación de la naturaleza. Mediante la simetría, se acusa el orden en los edificios, como se acusa en la pintura por la perspectiva y por el ritmo en la música. Sólo

relacionando todas las líneas á una unidad principal, se puede comprender un monumento, representársele y conservar su imagen en la memoria, porque ninguna magnitud puede ser comprendida sin relacionarla con una unidad que sirva de término de comparación. Sin la simetría, las más importantes construcciones sólo serían un caos inextricable y producirían penosa impresión, no obstante la belleza y la perfección de los detalles. Leyes que frecuentemente pueden ser expresadas por relaciones sencillas, se encuentran en el fondo de toda existencia, y todos los detalles, aun los más ínfimos, se relacionan con ella. La sencillez fundamental de la disposición de un edificio no es, pues, sino el resultado de la observación de una ley natural aplicada á la construcción.

Al mismo tiempo que la simetría, el arte utiliza el *contraste*. La arquitectura moderna parece haber abandonado ése segundo medio de obrar sobre la memoria mediante la comparación. El arte gótico le ha utilizado frecuentemente, y los árabes le han empleado constantemente. Los monumentos moriscos sólo son simétricos en sus líneas generales, en las que sirven de base al edificio,

sea en su plano, sea en su elevación. En todas partes, sin embargo, el contraste nos sorprende, nos asombra y nos emociona al mismo tiempo. En una misma sala rectangular, las cuatro paredes pueden presentar aspectos muy distintos, y por misterioso encanto todos se funden en un armonioso conjunto. La mezquita de Córdoba, el Alcázar de Sevilla y la Alhambra de Granada son otros tantos sueños de las mil y una noches que el viajero siente despierto. La vivacidad de la impresión se debe tal vez á la ausencia de esa simetría majestuosa, pero monótona, á la que nos tienen acostumbrados nuestros grandes edificios. En la pintura, y más aún en la música, pudiera decirse que la armonía de los colores y de los sonidos se completa por las disonancias y las oposiciones. La tranquilidad del cielo azul contrasta en un cuadro con el movimiento de las figuras, como la luz con la sombra. Una frase musical dicha por el violín, repetida por el corno y luego por la orquesta toda, de modo que se produzcan á la vez la simetría mediante la repetición y el contraste que despierta la frase repetida, destaca así del conjunto y hace que la idea musical se grave en la memoria. Cuando el músico reprodu-

ce sucesivamente las mismas ideas, facilita al espíritu del que oye el trabajo de comprensión, sin el cual no puede nacer el sentimiento de lo bello; pero cuando al final de la ópera *El Profeta* repite frases del primer acto, que resuenan en medio de situaciones nuevas como un recuerdo de juventud y de amor, recurre á la vez á la simetría y al contraste. Pintando sus dos grandes cuadros la *Multipliación de los panes* y *Moisés hiriendo la piedra* (1), Murillo parece haber querido reproducir lo ideal del hambre y el de la sed, vestidos de diversas maneras, según la edad, el sexo y la posición social de las figuras por él creadas. La repetición de la misma expresión sobre rostros tan diferentes, exalta, por el contraste, el efecto producido por los cuadros.

En la poesía antigua todo el artificio del poeta consistía en reproducir la misma idea por imágenes diferentes y yuxtapuestas, ú oponer una idea á otra que la sirviera de contraste. Así se formula la poesía hebreaica, tal como la Biblia nos la ha transmitido. Hoy el ritmo y la rima hacen resal-

(1) Estos dos cuadros se encuentran en la catedral de Sevilla.

tar la expresión poética á la cual prestan un concurso puramente material, como unos hermosos paños, sin ocultarlas, hacen resaltar las formas ideales de una estatua.

La repetición y el contraste son empleados, sobre todo, para producir efectos cómicos que provoquen la risa. Un hombre que cae no se encuentra en las condiciones verdaderas de la situación, y su posición produce la hilaridad. Pero esa alegría sería pasajera y se borraría pronto mediante la atención si no fuese acentuada por la repetición y razonada por el contraste. Esto lo han comprendido perfectamente los autores cómicos. Un hombre no cae nunca solo, á menos que su caída contraste fuertemente con la situación general de la intriga y contribuya á desenlazarla; mas frecuentemente agarra á uno que está á su lado, éste agarra á una mesa, etc., y se produce una serie de catástrofes menudas que mantienen la hilaridad. Cuando Molière hace aparecer en escena sin absoluta necesidad un instrumento demasiado íntimo, la grotesca aparición provoca la hilaridad por contraste con las costumbres de los espectadores; pero cuando á cada instante se ha recomendado aquel remedio, ó cuando se presen-

ta una turba de matasanos provistos todos de aquel instrumento, la risa estalla y la impresión primera se multiplica por la repetición. Podríamos citar infinidad de ejemplos; pero nos limitaremos á recordar el efecto de la hilaridad, cada vez más acentuada, que Molière obtiene mediante la repetición de las distracciones del *avaro*, y por la del *¡pobre hombre!* en *Tartufo*. De este modo pone el artista constantemente á contribución la memoria del público, llamado á juzgar sus obras. Inútil es decir que para juzgarlas con gusto necesitamos hallar en nuestro espíritu las formas más apropiadas para expresar la idea del artista, apelando á la memoria por la simetría y el contraste; por la reproducción de las formas simultáneamente en el espacio ó sucesivamente en el tiempo, el arte obedece á una de las leyes del ser que podemos llamar el *ritmo*; todos los movimientos naturales son rítmicos; todas las formas naturales son simétricas. Desde la inmensa evolución de la nebulosa, que á través del tiempo se convierte en sistema solar, hasta las imperceptibles ondulaciones caloríficas y lumínicas; desde las grandes revoluciones históricas, hasta las variaciones crónicas de la oferta y la demanda, que re-

gulan los precios en los mercados, todo fenómeno natural realiza su evolución mediante una serie de ondulaciones en torno de un centro ó de un eje que en la vida expresa en cada instante la verdad. El movimiento de los planetas en torno del sol; la alternancia del día y la noche; la disposición de los miembros de los animales, del mismo modo que la de las hojas en los árboles y en las plantas, las formas de la materia cristalizada no son sino manifestaciones de la ley general del ritmo. Lo que llamamos ritmo en los sonidos, en los movimientos y en la palabra se llama simetría, y contraste en las formas y en las líneas, y armonía en los colores. Esta ley rige lo mismo los fenómenos materiales que las evoluciones de la vida; es una de las que constantemente se revelan á nuestros sentidos: la unidad que existe en el fondo de las variadas manifestaciones de la naturaleza. Ley de la materia, ley de la fuerza, ley de la vida rige el mundo de los fenómenos del mismo modo que el mundo espiritual. Su cumplimiento es una de las condiciones de la belleza y el sentimiento, que siempre ha revelado al hombre las leyes divinas que la razón no podía aún formular científicamente, se ha mostrado en la si-

metría, en el espacio, el equivalente de la ley rítmica que rige el tiempo. Esta verdad no escapó á la delicada intuición de los griegos, que llamaron *eurythmia* á la belleza de las proporciones en una estatua y en un cuadro.

En cualquier parte en que nos encontremos, el ritmo nos produce placer y nos emociona. ¿Quién no se ha sentido arrastrado por la cadencia de una música de baile, ó no ha sentido una emoción incomprensible á la vista de esos ritmos de líneas que no dicen nada á la inteligencia y nos impresionan, sin embargo, vivamente en las formas arquitectónicas y en los arabescos que las adornan?

Los mismos animales son sensibles al ritmo, é instintivamente los caballos arreglan su paso al movimiento de la música.

A medida que el artista trata de realizar su concepción, su memoria, constantemente solicitada, le presenta nuevas formas ó perfecciona las que le había presentado antes. Resulta que durante su trabajo de copia, de realización del modelo ideal que había elegido, ese modelo se perfecciona y se modifica en tal forma, que cuando está terminada la obra no reproduce el tipo que el artista llevaba en su imaginación. Superior al tipo

primitivo, del que conserva lo que poseía de espontáneo, es inferior en la perfección de los detalles al tipo final; y como el artista no se percata de la modificación insensible, pero continua, de su ideal, descubre en su trabajo imperfecciones que no le habían llamado la atención al principio, se acusa de impotente y se hace tímido, dudando del triunfo. Un verdadero artista, buscador del ideal, no admira nunca sus propias producciones por mucho placer que le produzcan; desconfía de sus fuerzas y ve constantemente la diferencia entre lo que quiso hacer y lo que consiguió realizar. La modestia es atributo del verdadero genio, porque en su espíritu crea modelos que nunca consigue realizar.

CAPITULO VI

La imaginación.

Hemos estudiado las condiciones necesarias de la belleza, el papel de la reflexión y el de la memoria. Veamos ahora si nuestro estudio es completo y si las reglas que hemos deducido son bastantes para formar un artista y producir una obra bella. Examinemos un cuadro: poseemos todo lo que la naturaleza y la sociedad han puesto á la disposición de un pintor. Los colores están dispuestos, lo estan la paleta y los pinceles; nuestras carteras están repletas de estudios, las formas más diversas con sus variadas representaciones se ofrecen á nuestra elección. ¡Manos á la obra! El lienzo espera, las formas se agitan y anhelan tomar vida, están impacientes y arden de amor, porque, alguien lo ha dicho, el amor es un niño que quiere nacer. La historia nos da asunto, la reflexión nos dice cuál ha de ser la posición de cada personaje; tenemos la unidad de idea y la

variedad de acciones. Cada actor estará dentro de su papel y la expresión será verdadera; la hemos escogido entre las copias de nuestros modelos. Vamos á producir lo bello

Tomamos las formas que mejor convienen y las yuxtaponemos cuidadosamente. Ni el menor relieve denuncia los fragmentos, las junturas son borradas y las costuras ocultas. La disposición es clara, precisa, natural; los colores, de tonos cuidadosamente estudiados, se extienden sobre la tela. ¡La obra viene, se acaba, ya está acabada!

¡Ah! Nuestra paternidad no nos produce ninguna emoción. Sin embargo, todo es verdadero, conveniente, calculado, estudiado, concluído. Falta ese algo indefinible que atrae; ese algo que se encuentra en la obra grosera del pintor medioeval, lo mismo que en los bocetos de un gran maestro, y que nos impresiona como el contacto de un alma emocionada. Nuestro cuadro resulta frío y sesudo; es copia exacta de lo que debiera ser, como el cadáver es fiel imagen del hombre que vivió.

Es que, aún estudiando y reproduciendo las condiciones de la vida, no hemos sabido sino reproducirla. En un ser vivo ponemos algo de nos-

otros mismos, y á nuestra obra no hemos sabido infundirla algo de nuestra propia alma. Penosamente hemos realizado nuestro pensamiento, pedazo á pedazo no es así como los seres vivos vienen al mundo. No hemos producido sino un cadáver, irreprochablemente formado, pero cadáver.

La unidad del ser no es comprensible y nuestra inteligencia finita no puede darse cuenta de las cosas sino detallándolas por análisis, sin que la síntesis pueda expresar sino la ley común, esa ley que deja á un lado las cosas en sí mismas. Nuestra razón es demasiado estrecha y demasiado restringida para apreciar de un golpe todos los aspectos distintos del ser, y demasiado limitada para abarcarlos. Para producir la emoción que nos proponíamos hubiera sido preciso impregnar de ella nuestro cuadro, y para ello sentirla ante todo. He aquí por qué no hemos hecho sino una copia, mientras que una obra bella es la creación verdadera del artista, el hijo en que él se ha reproducido.

Nuestro análisis ha sido, pues, incompleto, porque hemos hecho abstracción del sentimiento. Hemos preparado una linterna, pero no hemos puesto en ella bujía; falta para alumbrar, un rayo

de ese fuego que Prometeo robó en otro tiempo al cielo.

Los sentidos nos traen sensaciones que modifican nuestro ser y producen en nosotros estados determinados que relacionamos con sus causas exteriores. Cuando esas impresiones llegan á nosotros por el órgano de la vista las llamamos *imágenes*. Esas imágenes son verdaderos productos nuestros y pueden diferir, aunque se relacionen al mismo objeto y á las mismas condiciones exteriores, según el estado del alma en el momento de la impresión. Evidentemente un paisaje tendrá distinto aspecto, según que le veamos estando tristes ó estando alegres; una misma acción parecerá diferente, según que estemos predipuestos á la indulgencia ó á la severidad. Las imágenes que se presentan así á nuestra inteligencia no son realmente sino un reflejo de la realidad, modificado por nuestra alma como por un prisma coloreado. Obran sobre nuestro ser y producen estados particulares que designamos con el nombre de *sentimientos*. Entre ellas y los sentimientos existen relaciones misteriosas imposibles de definir. Hay entre ellas tantas y tan profundas afinidades, que la imagen que produce el sentimiento puede

á su vez ser producida por él: el uno es traducción de la otra. Para producir sentimientos en nosotros el arte recurre á imágenes que, para impresionarnos, deben corresponder á formas de nuestra propia alma y no limitarse á reproducir objetos exteriores; la realidad traducida por el arte es subjetiva y no objetiva. En un paisaje, el artista se representa á sí mismo; reproduce lo que él ha sentido de la naturaleza y no las disposiciones materiales de ella.

Las palabras són símbolos que expresan la imagen en su aspecto más general y nos dan la idea abstracta de ella. Para hacer comprender la diferencia que hay entre la imagen y la palabra que la representa, pondremos algunos ejemplos.

La palabra «mesa» leída en una frase no nos da sino la idea abstracta de un mueble destinado á sostener determinados objetos. No nos representamos una mesa determinada mejor que otra cualquiera, y la palabra nos deja completamente indiferentes. Si, por el contrario, necesitamos elegir una mesa y pensamos de qué forma nos convendría más, pasan por nuestro espíritu una serie de imágenes que modificamos á nuestro gusto, y cuando ya hemos elegido, experimenta-

mos el mismo placer que nos causa la vista de un lindo mueble. En las palabras «selva virgen» no encontramos habitualmente sino la idea de una selva que el hombre no ha talado aún. Una vaga imagen de algo verde y confuso pasa rápidamente ante nuestros ojos sin impresionarnos casi; pero que la descripción de un viajero nos lleve bajo las sombrías bóvedas de verdura en que jamás penetró un rayo de sol, en que la soledad y el silencio son inmensos, en que la vida parece inmovilizarse, en que el menor ruido, como el de una hoja que cae, hace correr por las venas estremecimientos involuntarios, y seguramente sentiremos el espanto que inspiran las selvas, y que Virgilio consideraba hermano del terror religioso. Por último, cuando sabemos que la luz recorre 298.000 kilómetros por segundo, que tarda más de ocho minutos en llegar á nosotros desde el sol, que necesitaría muchos años para cruzar el espacio que nos separa de las estrellas más próximas y millones de años para llegar á las demás estrellas que vemos con nuestros telescopios, nos figuramos vagamente la magnitud de las distancias que separan los cuepos celestes y experimentamos cierto asombro. Pero cuando queremos

representarnos realmente la velocidad de la luz y sondear la profundidad de los abismos celestes, nuestro pensamiento se pierde, se apodera de nosotros el vértigo y nos sentimos anonadados por la idea de nuestra pequeñez, mientras que nuestra alma se eleva y se llena de ese sentimiento, profunda admiración y bienestar á que llamamos sentimiento religioso. La imagen misma de esos espacios se nos hace imposible y deja su puesto á la vaga noción de lo infinito.

Los niños, hombres ó pueblos piensan por imágenes. El hábito de los símbolos abstractos de la palabra hace más tarde el pensamiento más rápido, más claro y más conciso, pero quita encantos á su expresión. Por esto la poesía es natural en los pueblos primitivos, su lenguaje es, aunque sencillo, figurado y nos da esas impresiones frescas de juventud y verdad que no pueden ser reemplazadas en los pueblos viejos, por los artificios de la lengua. La facultad de traducir los sentimientos y los pensamientos por imágenes verdaderas, recibe el nombre de *imaginación*. Es tan preciosa como la memoria y más noble que ella; hermana de la razón, por ella se deja guiar y la da todos los pensamientos nuevos y

las hipótesis que sirven de jalones á la ciencia. La imaginación es madre de todas las obras bellas y de casi todas las acciones bellas.

Desleñada por los modernos que no la comprenden, fué apreciada por los antiguos, que, llamándola inspiración, la atribuían origen divino. Es la más modesta de nuestras facultades, porque se desconoce á sí misma. Sus creaciones se suceden incesantemente, sin que él se dé cuenta en nuestro espíritu, porque no son otra cosa que la expresión del mismo ser pensante, de su forma y de su esencia en sí. Los sentimientos imaginados se desenvuelven ante la inteligencia en series mágicas; pero ella no ve que lo que contempla es su propio principio, y las tiene por impresiones llegadas de un mundo exterior. Frecuentemente no sabe distinguir las que son efecto espontáneo del sentimiento, de las que llegan por los sentidos y las atribuye á la memoria inconsciente, á la que supone así un papel activo que no desempeña en realidad. En esa serie, sin embargo, se presentan formas sorprendentes que nunca han sido vistas, y se desarrollan acordes de sonidos y colores que la naturaleza no produce, formándose así majestuosos y elevados pen-

samientos que nadie había tenido antes; es el sentimiento individual que se traduce por imágenes y símbolos y que ha guardado durante siglos enteros para que se lograra que se le haga justicia.

Para producir una obra bella es necesario que el artista se apropie, ante todo, el asunto, y que le deje obrar sobre su sentimiento y ser elaborado por él. Todas las concepciones de la razón desaparecen entonces; el hombre no parece dueño de su obra, es su obra la que se apodera de él. Una imagen armoniosa y verdadera se forma de golpe, confusa al principio y detallándose poco á poco, á medida que la inteligencia la contempla y se apodera de ella. Esa imagen se hace cada día más clara y más distinta, hasta que, madurada por la vida, obsesiona al artista y exige su realización. Se ha convertido en un verdadero ser vivo, y toda vida tiende á encarnar. Entonces todo es alegría y dicha en la realización de la obra, es la alegría de la madre que siente nacer á su hijo (1).

Una obra concebida así, obra en nosotros de

(1) A de Muset. *Namouna*.

una manera espontánea é inmediata. Lo bello no es la consecuencia lógica de un razonamiento; se apodera de nosotros, nos agarra, si se puede emplear esta palabra, y obra directamente como si existiera un parentesco secreto entre la imagen que se presenta á nuestros ojos y las que nosotros mismos podemos crear.

Entre el alma del artista y la nuestra restablece una casta unidad de forma, una misteriosa solidaridad. Una emoción extraña se apodera de nosotros. La verdad de la obra se impone en nuestro espíritu como un axioma; cuanto más estudiamos las formas, más se ensancha, crece y adquiere vivacidad el sentimiento inicial. Se desea ver de nuevo la belleza. Antes de juzgar como crítico la razón, juzga nuestro sentimiento, y frecuentemente, como ocurre en la música, aquélla es incapaz de fallar por otra cosa que por la impresión sentida; lo que la imaginación del artista reproduce es su propia emoción (1), y toda obra ejecutada sin intervención de ella es producto de la industria y no del arte.

Si durante los últimos siglos se ha tratado de

(1) Horacio. *Arte poética*.

proscribir del arte la imaginación y de buscar lo bello en las propiedades exteriores de las obras exclusivamente, ha sido porque entonces la filosofía, eminentemente racionalista, ha sido la expresión de una reacción contra el gran movimiento sentimental que caracterizó á la época del Renacimiento. La razón humana, orgullosa de sus triunfos, se llenó de vanidad y no consideró más que á sí misma. El sentimiento, de que tanto se había abusado en la redención, y que había sido desconocido para el feudalismo, había tenido su reacción, tal vez exagerada, y de las cortes de amor se había llegado al arte del siglo xvi. Analizando en el momento en que su fuente se agotaba, se le buscaba en todas partes donde no se le podía encontrar. De ahí resultó la decadencia del arte, que comenzó bajo Richelieu y se ha prolongado hasta nuestros días, en que nuevas audacias han hallado los antiguos caminos y han restituído al sentimiento sus verdaderos dominios. De todas las ramas de la filosofía, la estética es la más atrasada. Los filósofos tienen hábitos de abstracción que les impiden comprender lo que pasa en el alma del artista, que ellos son incapaces casi siempre de experimentar, y adop-

tan el cómodo partido de negarlo ó desdeñarlo. Así han confundido el arte con la habilidad técnica. De todas las facultades del hombre, la de sentir es la más importante y la menos estudiada; se desarrolla la primera y persiste la última; determina soberanamente las acciones y juzga en última instancia los argumentos de la orgullosa razón (1). Es el sentimiento el que guía á la humanidad hacia sus desconocidos destinos y el que revela las almas sencillas, mediante su forma religiosa, la unidad del ser infinito que tantos años ha costado á la razón descubrir. La imaginación, esa facultad de traducir los sentimientos y de transmitírselos á los demás, ha tenido sus desviaciones, como la razón sus errores; pero no por eso es menos preciosa, y los hábiles que constantemente se sirven de ella, han hecho maltratando de desdeñarla. Sin ella no hay arte, industria ni ciencia; el artista no es más que un confeccionador; la invención industrial se estaciona y el papel del sabio queda reducido á algo de diccionario.

(1) Leibnitz. Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano.

CAPÍTULO VII

Influencia de las religiones.

El arte ha sufrido siempre la influencia de las ideas y de las formas sociales, en medio de las cuales se desarrollaba; y como las ideas y las instituciones de los pueblos derivan lógicamente de un dato fundamental, que es la religión, conviene estudiarlas en su origen religioso. Las religiones, además, han aprovechado siempre los recursos del arte: el arte ha presidido su fundación, les ha acompañado en sus luchas y en su desarrollo, y ha producido sus símbolos y exaltado su ideal. Para darse cuenta de esas manifestaciones del arte, es indispensable comprender el sentimiento religioso. Es necesario esbozar aquí, á grandes rasgos, las diversas evoluciones religiosas de la humanidad. Esto es tanto más oportuno hoy cuanto que según la hermosa frase de Lamennais (1), «el mundo antiguo se disuelve, las anti-

(1) Ensayo de una filosofía nueva.

guas doctrinas desaparecen; pero en medio de un trabajo confuso, de un desorden aparente, se ve nacer á las doctrinas nuevas, organizarse un mundo nuevo; la religión del porvenir proyecta sus primeras luces sobre el género humano que aguarda y sobre sus futuros destinos; el arte debe ser su profeta».

Cuando se estudia la Historia desde el punto de vista filosófico, parece como si el carácter distintivo del hombre fuese la investigación de la divinidad. Constantemente y en todas las situaciones, el hombre ha tratado de elevarse por cima de sí mismo mediante la reflexión y la contemplación. La inmensidad en torno suyo, las fuerzas naturales contra las que tuvo que luchar al principio y de las cuales llegó á servirse en parte, las manifestaciones extrañas de fuerzas ocultas cuyas leyes desconocía, le han llevado siempre á suponer existencias superiores más potentes y más perfectas, cuyo último término era la noción del infinito.

La unidad del ser, coronamiento final y glorioso de la ciencia moderna, que ha descubierto la identidad de las leyes que regulan todos los aspectos finitos de la existencia infinita, ha sido

revelado á los hombres por el sentimiento desde los tiempos más remotos. La encontramos en el fondo de todas las religiones, como una luz primitiva que forma parte del instinto mismo de la raza humana. La investigación de esa unidad ha dado lugar á esa majestuosa evolución de la razón, que, aplicando al sentimiento religioso el más gigantesco análisis que se puede concebir, ha escrutado sucesivamente y ha convertido en práctica religiosa todos los aspectos del infinito en el tiempo y en el espacio. Ha conseguido encontrar, mediante la ciencia, lo que la ciencia había perdido. Este es el profundo sentido del mito bíblico del árbol de la ciencia, cuyo fruto no podía ser mordido sin causar la desventura de los hombres. Por haber querido comprender lo incomprendible y elevarse por la razón á las sublimidades del sentimiento, la humanidad comenzó la vasta investigación de lo absoluto, cuya síntesis social aún no se ha realizado. Esta investigación, rompiendo la unidad, ha divinizado sucesivamente la materia, la fuerza y la vida, y ha sometido á la experiencia social hipótesis sucesivas que iban aproximándole á la verdad primitiva que el sentimiento general no ha dejado de

afirmar nunca. Lo que actualmente conocemos de las leyes de la materia y de las leyes del espíritu, nos prueba que no hay en realidad sino una sola y única ley. El abismo abierto por la ignorancia le llenó el trabajo de los siglos. La escisión no existe, la herida ha sido curada por el arma misma que la infirió. Una nueva aurora se alzó en el horizonte de la humanidad; ¡si pudiera recoger los soles cuya pérdida lloraron tanto nuestros antepasados llamándolos edad de oro y paraíso!

Siempre que una escuela filosófica ha creado un conjunto de doctrinas que le parecían verdaderas, el pueblo se ha apoderado de ellas como de un tesoro inalienable, como una panacea universal, fuera de la cual no había sino error y condenación. Tal ha sido el origen de todas las religiones; pero su consagración no podía encontrarse sino en la experiencia, y la humanidad es esencialmente práctica. Las ideas religiosas resultan de la especulación filosófica, y, rodeadas del prestigio de la revelación, se tradujeron en formas sociales y encarnaron en cierto modo. De ese ensayo práctico debía salir la glorificación de la doctrina, la dicha y la perfección del creyente.

El espíritu humano, límite de sus concepciones, necesariamente sometidas á las categorías de tiempo y de espacio, es incapaz de comprender el infinito, ni de formarse idea de él; porque toda idea, toda concepción humana, es forzosamente finita. No sucede lo mismo con una noción, á la que puede elevarse mediante un cierto esfuerzo, que puede expresarse por símbolos, pero que permanece vaga é indeterminada y obra especialmente sobre el sentimiento. La noción de lo infinito, aplicada al mundo sensible, da lugar á abstracciones sucesivas que forzosamente se elevan á la del ser, suma, origen y fin de todos los seres, origen de todos los fenómenos, lugar de toda perfección. Esta noción del ser infinito y perfecto forma la base común de todas las religiones que han atendido sucesivamente á las tres manifestaciones: la materia, la fuerza y la vida inteligente, como infinitas en el tiempo y en el espacio, y estas maneras distintas de considerar los diversos aspectos del infinito, son las que han producido el antagonismo de las doctrinas religiosas.

El ser abstracto, llegando al infinito en el espacio, ha constituido el dogma fundamental de la

religión de la India. Brahma es el ser perfecto, principio de todo, eternamente inmutable, el ser que no se concibe y que no ha sido revelado. Pero admitida la noción de la existencia infinita é inalterable que se impone al espíritu, ¿cómo llenar el abismo que existe entre esa noción del ser metafísico, absoluto, ilimitado y su manifestación finita, revelada por los sentidos y los fenómenos contingentes? La contradicción fué resuelta mediante las emanaciones. Los tres aspectos, diferentes é irreductibles, bajo los cuales el ser se revela en sus manifestaciones finitas, la materia, la fuerza y la vida dieron lugar á tres emanaciones distintas y á la creación de tres divinidades principales que se repartieron el imperio del mundo. Brahma, la creación primera, la materia luminosa, tenía por emblema el sol; Vishnou, el verbo, el conservador, el espacio, tenía por emblema el agua; por último, Siva, la fuerza, el destructor, el tiempo, tenía por emblema el fuego.

Esta doctrina tenía su lógica. Los pueblos arios vivían en el interior de las tierras asiáticas; no podían concebir el infinito sino en el espacio. La materia, base de los fenómenos, no tenía límites,

según los conocimientos físicos y geográficos de la época, mientras que todas las manifestaciones de la fuerza y de la vida eran limitadas en el tiempo como en el espacio. El panteísmo indio es, pues, hablando con propiedad, el materialismo del infinito.

Una vez rota la unidad, limitado y dividido en tres el infinito con pretexto de las emanaciones, no había razón para detenerse en ese punto. La tendencia al antropomorfismo, tan natural en el hombre y que tiende á crear dioses á nuestra imagen, no tuvo límites. Las ocho direcciones del horizonte fueron confiadas al cuidado de otros tantos dioses inferiores, cada uno de los cuales tenía por servidores á dioses de otras categorías, cuyos atributos, disminuyendo constantemente con el rango, acabaron por reducirse hasta tal punto, que algunos concluyeron por ser esclavos de los hombres que sabían someterlos. Eran otras tantas imágenes de fuerzas naturales que la ignorancia popular miró durante mucho tiempo como enemigas y malhechoras y la ciencia ha sabido dominar con su cetro.

A imitación del Ser Supremo, la sociedad se dividió en castas perpetuas cuya fusión estaba

prohibida. La jerarquía sagrada se traducía en la jerarquía social, y á cada necesidad social revelada por el tiempo correspondió una encarnación divina. El ideal era la magnitud, el número, la extensión, la masa ilimitada subdividida en el detalle de sus infinitas manifestaciones.

La reforma, en el Thibet, reaccionó contra el materialismo de estas doctrinas. El pueblo, impaciente por no poder conciliar sus afirmaciones con los fenómenos contingentes y finitos que absorbían su actividad; fatigado por el recuerdo de una religión anterior que había colocado el infinito en el tiempo; cansado, en fin, de agitarse en contradicciones que parecían insolubles, negó la existencia, deificó la razón pura ó inmaterial y buscó la suprema felicidad en el reposo absoluto, el anonadamiento, el nirvana, que destruía á la vez el espacio y el tiempo. La Sociedad, enteramente utilitaria, se moldeó sobre la forma religiosa; para ella el bien era lo útil y lo agradable: lo bello no existía. El budhismo paralizó el progreso, impidiendo la elevación de las almas, en las que la nada substituía á la vida; los ritos hicieron el papel de las castas indias y la sociedad se detuvo petrificada.

La necesidad religiosa, innata en el hombre, no permitió á la filosofía atea de los chinos llegar á sus últimas consecuencias; al cabo de un cierto tiempo, el poeta se transformó en fetiche y fué adorado como un dios. Además, la antigua religión china, restaurada y reformada por Confucio, derrotó á la doctrina de la nada y la impidió producir sus efectos lógicos.

Otra reforma, anterior al budhismo, había quitado ya al brahmanismo las poblaciones progresivas del centro de Asia. La ley rítmica que rige el desenvolvimiento de las sociedades, lo mismo que el de los seres y el de las cosas, presenta en todas partes dos aspectos contradictorios y se manifestaba bajo las formas del bien y del mal. Se llegó así á admitir dos potencias contrarias que se distribuían el mundo. Por otra parte, la divinización de la materia había sido incapaz de producir el bien; al contrario, el mal y su consecuencia, el sufrimiento, existía en todas partes. Los viajes de los astros en el cielo contradecían la inmovilidad del dios indio; su influencia sobre los hombres y el mundo, demostrada por los efectos del Sol y de la Luna, era incompatible con el ateísmo chino. Consiguientemente, el hom-

bre debía buscar su apoyo en la fuerza indefinida que dominaba la materia y que, en lucha perpetua consigo misma en sus dos emanaciones opuestas, debía conducir al equilibrio final, á la conciliación, á la armonía. De esta concepción surgió una nueva verdad filosófica, y Zoroastro la transformó en dogma religioso (1).

Zervan-Akeren, el tiempo ilimitado, engendró dos hijos, Ormuzd y Ahrimane, el bien y el mal. El primero representaba la Agricultura, base de todo progreso; era el protector del Iram, de la fracción de la raza asia, representada por los medas y por los persas.

El segundo, por el contrario, era el dios del desierto, el de los pastores y los nómadas, representados por la raza turania. Comparando este mito con las tradiciones semíticas, le encontramos en la fábula de Caín y Abel, pero invertido; para las razas nómadas enemigas del Iram el mal era la agricultura, el progreso y la ciencia, á cuyo influjo no podían resistir.

La lucha entre ambas fuerzas no podía ser eterna; el resultado de semejante dogma hubiese

(1) Vendidad-Trad. del Zend Avesta, por F. Spiegel.

sido fatal á la sociedad; había de llegarse á una conciliación final entre ambos principios opuestos: á la resurrección de la carne y á la purificación por el fuego realizada por Mithra (1), el amor redentor. La religión de Zoroastro no admitía símbolos materiales; sólo el fuego, por su pureza y sus efectos purificadores, podía representar á la divinidad. Los magos, sus sacerdotes, proscribían las imágenes y destruían los ídolos, de los cuales ninguno debía representar al dios fuerte.

Por el contrario, el movimiento de los astros, efecto de las fuerzas divinas y los fenómenos naturales en sus relaciones mutuas, fueron cuidadosamente estudiados. Se buscó en todas partes la influencia de la fuerza sobre la materia y de ahí nació una ciencia, madre de nuestras ciencias naturales, que recibió el nombre de magia.

Como resultado social, la nueva religión produjo una pureza y una austeridad de costumbres, desconocidas hasta entonces, y que tiene aún representantes en los parsis, cuya reputación de probidad es proverbial en Oriente.

(1) Mithra, según Herodoto, es el Dios-sol y al mismo tiempo la venus persa.

En torno de la gran religión medo-persa se agruparon multitud de religiones secundarias. Parecían nacidas del antiguo sabeísmo ó culto de los astros, que dejó su huella en todas las religiones posteriores. Los árabes, los judíos, antes de su emigración á Egipto, los caldeos y los fenicios adoraban á los dioses fuertes y creían en su lucha contra el genio del mal. Los dogmas de la resurrección de la carne, la purificación por el fuego y la redención final por méritos de una intervención divina han perdurado hasta nuestros días y se han extendido hasta el extremo Occidente. El culto de los astros, tan antiguo como el más primitivo de los fetiquismos, se convirtió poco á poco en culto á las fuerzas naturales; Baal ó Bel, el dios del Sol, representaba la fuerza generadora; Astarté, la Luna, era la diosa de la voluptuosidad, se les adoraba en las alturas para aproximarse más á la divinidad. El fuego, símbolo del bien entre los magos, lo era también en Mesopotamia, y la religión de Zoroastro puede ser considerada todavía como una reforma del sabeísmo; una protesta contra el culto de las imágenes, la práctica de los sacrificios humanos y los escandalosos ritos que favorecían el desenfreno.

Todas esas religiones tienen por ideal la fuerza infinita en el espacio, que se traduce por un estado social en que la violencia hacía el papel de ley y en que los trastornos revolucionarios debían ser frecuentes.

Llegamos ahora á esa imponente y misteriosa religión egipcia que, modelando durante una larga serie de siglos un pueblo rico y poderoso, creó una de las civilizaciones de que la historia de la humanidad puede vanagloriarse.

El dogma egipcio admitía ante todo un gran ser, no revelado, eterno, y del que han salido todas las cosas. En Tebas se adoraba al que no había tenido principio ni había de tener fin. En el templo de Sais, la estatua velada de Isis llevaba esta inscripción: «Soy todo lo que ha sido, es y será. Ningún hombre ha levantado jamás el velo que me cubre» (1). Es el mismo Dios que hablando á Moisés, dice: «Soy quien soy» (2). En el libro de los muertos (3) se le llama arquitecto del universo, y dice de sí mismo: «Soy el padre y la madre de los dioses, soy el que creó los

(1) Herodoto.

(2) Coodo III-14.

(3) Papiro del Museo de Turín.

mundos y el que os libra de vuestros sufrimientos.»

El primer rey-dios de Egipto, nacido del Dios desconocido, fué el sol (Amoum); siguiéronle otros, Vulcano (Plah, el fuego), personajes que representaban respectivamente la luz y el calor solar. Kronos (Saturno, el tiempo) los sucedió y se casó con Rhea (la tierra), creando á Osiris (el sol visible), Isis (la luna), Hamesis (Hosus, Apolo), Tifón (el mal, las tinieblas) y Neptha.

A continuación de estos dioses simbólicos de fuerzas naturales se colocan otros siete menores representando la personificación de los planetas entonces conocidos y á los cuales atribuían virtudes diversas; luego otros doce aun, personificando los signos celestes del Zodíaco. Multitud de dioses subalternos, compañeros de Tifón, asesores del tribunal de los infiernos, etc., etc., concluían de llenar el Olimpo egipcio.

El pueblo ignoraba el sentido mítico de la teogonía, desconocía las tradiciones transmitidas por la sabiduría antigua y estaba entregado á las más groseras supersticiones. Allí, como en la India, como más tarde en Roma, la verdad y la ciencia fueron dominio de una casta que se servía de

ellas para sojuzgar á las otras, y que hacía del cielo un instrumento para conquistar la tierra.

En el mito de Osiris, luchando contra Tifón, muerto y resucitado, hallamos de nuevo la lucha de los principios del bien y del mal, y ¡cosa curiosa!, el mal sigue siendo el desierto y el mar, destructores de la vida. Però el infinito no está en la fuerza como en el Iram, sino en la duración. La fuerza no es única y pasajeramente bipartida, está indefinidamente fraccionada en sus manifestaciones y da lugar á otros tantos símbolos religiosos, cuya actividad real está representada por seres vivos, por animales. En cambio, la fuerza divina no es limitada en su duración; por el contrario, persiste eternamente, y no como en Persia, sólo durante doce mil años. Las almas de los buenos van á reunirse con la de Osiris después del juicio que pone fin á la vida y del paso por el infierno; mientras que los que no han merecido tal recompensa, vagan en nuevas emanaciones hasta que han conseguido el grado de pureza necesario; pero como todas deben resucitar un día con su verdadero cuerpo, es preciso impedir la dispersión de los miembros y conservarla por la momificación.

El dogma de la inmovilidad, de la eternidad del ser-fuerza, se traduce en la sociedad en el establecimiento de castas, ó mejor, de corporaciones, cuya separación menos rígida que en la India, no estaba determinada por la naturaleza material de los hombres, por su raza, sino por sus oficios, por sus manifestaciones virtuales.

Admitiendo el infinito en el tiempo, la religión egipcia fué un verdadero culto de la muerte. Sin embargo, favoreció el estudio de las ciencias, consideradas desde el punto de vista de la sucesión de los hechos y de los fenómenos y de sus relaciones con las magnitudes abstractas, con la sucesión de los números. La ciencia que buscaba así la unidad del ser, colocado en la cúspide del edificio religioso, llevaba el nombre de Hermética. En su seno fundaron los filósofos griegos Pitágoras, Tales y Platón, sus nociones sobre las matemáticas.

La civilización egipcia, madre de las culturas griega y romana, salió de la etiópica. Esta á su vez parece haber formado parte de una vasta civilización ante-histórica, que hubiera sido común á todas las naciones marítimas de Asia y Africa,

desde las islas de Malasia y de la Indo China hasta el Cabo de Buena Esperanza.

La religión oficial de la China recomienda, ante todo, la piedad filial, el respeto á la ancianidad y el culto á los muertos, leyes que encontramos nuevamente en Egipto. El Ser supremo, al que ofrece sacrificios el jefe del Celeste Imperio, se llama Yu; se encuentra en Egipto con el nombre de Yao, en el simbólico Jehovah de los hebreos y tal vez hasta en el Yu-pater de los latinos. La escritura jeroglífica tiene también singulares relaciones con la escritura china.

Los judíos adquirieron de los chinos la noción del Dios eterno, que les fué enseñado por Moisés; hasta entonces sólo habían conocido los dioses fuertes y todopoderosos (1) ó habían practicado el fetiquismo. Del Mardeísmo primitivo (Abraham era caldeo) sus sacerdotes habían conservado el horror á las imágenes.

Entregada al fetiquismo original, Grecia recibió sus primeros dioses de Fenicia y de Egipto. Pero la contradicción fundamental existente entre las religiones de esos dos pueblos, divinizan-

(1) Génesis XVII, Exodo VI.

do la fuerza, uno en el espacio y otro en el tiempo, impidió á los griegos adoptar ninguna de ellas. Eran, por otra parte, apropiadas al genio de las razas semíticas y malayas y repugnaban á los descendientes de los Pelasgos arios. La invasión dórica trajo un ideal nuevo (1). El lugar ocupado en Oriente por los dioses desconocidos, fué ocupada por la ley eterna, inmutable, inflexible, que dominaba á la vez á los dioses y á los hombres. Lo vago y misterioso del Ser supremo fué reemplazado por una concepción clara de la razón, por el Fatun antiguo, el destino inexorable, á la vez eterno y todopoderoso; pero el destino era la ley misma de la vida, y la vida se ofrece en todas partes en los fenómenos finitos; se llena la laguna que existía entre lo necesario y lo contingente, divinizando la vida en sus manifestaciones sensibles. Todo lo que aparenta tener movimiento y vida fué animado por espíritus: los ríos, las fuentes, los árboles. La religión descendió de las abstracciones metafísicas, y libre de sus símbolos extraños y monstruosos, se apoderó de la realidad y encontró en el mundo infinito de los fenómenos,

(1) Beulé, Curso de arquitectura.

atribuidos todos á la vida, la expresión finita, la acción constante de su dios.

Siempre en presencia de divinidades invisibles, el hombre se observó á sí mismo. Sus palabras, sus acciones, sus gestos se hicieron sobrios y medurados; se divinizó á sí mismo en los héroes, expresión superior de la vida, y buscó la perfección en la imitación de su modelo. La ley sola constituía la unidad y se limitaba á elevarse sobre la diversidad, que era de derecho divino. De ahí la ausencia completa de ideas de proselitismo en los griegos y la variedad de instituciones políticas que regían sus Estados. La democracia era la forma natural del Gobierno; el fin de las instituciones no podía ser sino la perfección del hombre en lo físico y en lo moral. El arte, siendo la expresión de la vida, debía elevarse á alturas desconocidas, porque la religión misma no era otra cosa que el culto de lo bello. «Necesidad de claridad, dice M. Taine (1), sentimiento de la medida, odio á lo vago y á lo abstracto, desdén de lo monstruoso y de lo enorme, gusto por los contornos determinados y precisos, he aquí lo que con-

(1) Filosofía del arte en Grecia.

dujo al griego á encerrar sus concepciones en formas fácilmente asequibles por la imaginación y los sentidos, logrando hacer obras que cualquier raza y cualquier siglo pudiera comprender, y que siendo humanas son eternas.»

Roma, hablando con propiedad, no tenía religión nacional; el dogma y el culto estuvieron siempre subordinados á la razón de Estado. La ciudad por excelencia se convirtió en un apeadero de dioses, en el que las divinidades vencidas encontraban un asilo y vivían fraternalmente bajo la tolerante égida de la indiferencia gubernamental. Así vemos las castas primitivas reemplazadas por formas más democráticas, dejando lugar á su vez á la monstruosa autocracia de Oriente, cuando los misterios de Mitra, Cibeles é Isis reemplazaron al culto de Júpiter y su familia. Roma no tuvo arte religioso; acogió el arte griego deformándole, y fué siempre inferior á sus maestros. Si tuvo un dios y un dogma nativo, no fueron revelados y fueron siempre un misterio para el pueblo, como las doctrinas egipcias.

Quedaba por hacer una última evolución religiosa y se realizó en el cristianismo. Derrocando el pensamiento griego, adoró la vida en su mani-

festación más elevada: el espíritu. La ley fué subordinada al milagro: no pudiendo aniquilar lo finito como Budha, le anatematizó. El infinito no existía sino para el espíritu concebido en la eternidad y fuera de la naturaleza. El mundo era el reino del mal. Esta doctrina aislada, demasiado absoluta, demasiado contraria á la razón humana que fué maldita, era también demasiado contradictoria con la revelación natural para que pudiera ser aceptada como base única de una religión. Se imaginó una encarnación del ser infinito, se dió al espíritu un hijo nacido de la mujer y á ese hijo, hombre primero, Dios en los siglos posteriores, se le dieron á la vez los atributos de Wishnou, el Verbo, y de Mitra, el Redentor. Una emanación transformó el Logos platónico en Espíritu Santo. La esposa divina sustituyó á la Isis divina, y el infinito en espacio negado á la divinidad, fué reemplazado por lo infinito en el tiempo.

Esta religión, viniendo después de todas las demás, constituía el último término de la serie, el complemento lógico de ella. Fué á la religión griega lo que el budhismo á la de Brahma y la doctrina egipcia á la de Zoroastro. La gran investigación religiosa de la humanidad estaba con-

cluída; un análisis inmenso había acumulado las pruebas y los materiales y faltaba sólo deducir las conclusiones.

El dominio supremo de un espíritu limitado en el espacio y, por tanto, personal, se tradujo en formas adecuadas en la sociedad. El poder de uno solo, subordinado únicamente á la Iglesia, fué declarado derecho divino. La justicia divina fué reemplazada por la gracia; el orden y la ley en la sociedad y en la naturaleza cedieron el puesto al milagro: la ciencia pereció. Poco á poco la tradición dominó sobre la doctrina; la ignorancia preconizada, como medio de salvación, condujo á la superstición; el pensamiento fué encadenado. La consecuencia lógica fué que la doctrina más espiritualista, el ideal más puro que se había conocido, condujeron á una especie de materialismo fetichista é idólatra.

La razón, el sentimiento y la dignidad humana, ultrajadas diariamente, se revolvieron al fin. La libertad de conciencia desprendió un ramo de la obra espiritualista, mientras que otros, para llevar á su término la experiencia social más sus últimas consecuencias, reemplazaban el siglo xv la iglesia por el papado, y concluían fabricando

Santos y Vírgenes, promulgando el dogma de la infalibilidad, por dar atributos divinos á los hombres. Todo esto era necesario para despertar las conciencias y levantar los caracteres: las más espesas tinieblas preceden siempre á la aurora del nuevo día.

Unas pocas palabras bastarán para caracterizar el mahometismo. Es un espiritualismo ecléctico templado por el dogma de la fatalidad y por la mezcla de ciertas doctrinas Magdeístas. Es más tolerante que el cristianismo y respeta más la dignidad del hombre aun profesando la misma doctrina barbarie, frente á la sociedad. Aleccionado por la idolatría cristiana, no solamente ha proscrito el culto de las imágenes, sino que ha prohibido la representación artística de los seres vivos.

Restos de dogmas y de religiones del pasado han procurado ahora reconstruir el edificio nuevo, y esta vez definitivo, donde se encerrarán los destinos de la humanidad. De esos restos es necesario tomarlo todo ó dejarlo todo, ó mejor, es necesario deducir una síntesis armoniosa que de los errores de todos los tiempos deduzca la verdad. La división del ser no es concebible, la cien-

cia le ha estudiado por todos sus lados, le ha mirado por todas sus caras y desde todos los puntos de vista, y le ha encontrado siempre uno. El arte ha proclamado ya la era nueva; el sentimiento, instinto infalible de los hombres, ha encontrado la huella de la verdad, que la razón deduce de la ciencia y de la historia.

CAPITULO VIII

Clasificación de las artes.

El nacimiento de las artes hay que buscarle en los orígenes de la humanidad. Antes de la invención del lenguaje el hombre pensaba en imágenes; los objetos necesarios á su pensamiento se le presentaban en su forma real, y todas las evoluciones, todos los resultados de la reflexión, tenían un verdadero cuerpo. Sin duda esta manera de reflexionar tenía inconvenientes en cuanto á rapidez y á claridad; pero cuando en épocas posteriores, después del nacimiento del lenguaje, los hombres tradujeron sus pensamientos por símbolos sonoros, conservó aún algo de la fresca y viva realidad que impregnaba el pensamiento primero. La imagen intervenía en el discurso, sobre todo cuando la lengua, demasiado pobre todavía, carecía de expresiones para representar todas las ideas. Una entonación musical daba sentimiento á la palabra, y el ritmo de las palabras servía

para representar el movimiento de los objetos naturales y de las pasiones. El primer lenguaje fué, pues, poético por excelencia, y hallamos trozos de él en la literatura de edades ya relativamente adelantadas en que la imagen, la alegoría y la parábola tienen aún mucha importancia (1).

En el fondo de toda forma nueva hay un sentido. Ese sentido convencional, á veces, sea siempre más ó menos unido á una manifestación de la vida, que nos es revelada por un instinto particular ó por la observación, los sonidos de la voz humana, los gestos, las actitudes, tienen significaciones primitivas que constituyen un lenguaje simbólico común á la humanidad entera. Un salvaje no confundiría más que un culto un grito de dolor y angustia con otro de alegría y felicidad, ni el gesto amenazador con el afectuoso. Desde el comienzo de las sociedades humanas, las ideas nuevas y los sentimientos fueron representados á medida que nacieron por gestos y símbolos vocales correspondientes, derivados evidentemente y por transformaciones que no podemos suponer de expresiones simples del estado primitivo. El con-

(1) Milsand. La estética inglesa.

junto de esas formas, sonidos, gestos y símbolos, constituye el lenguaje humano en la acepción más general de la palabra; lo mismo cuando las necesidades, las ideas, los sentimientos y las pasiones se revelan por la arquitectura y la poesía, que cuando son traducidas por la música y la pintura, ó representadas por la escultura y el baile.

Pero las artes no pueden servir indiferentemente para expresar todas las concepciones humanas. Ni se construye el amor materno, la libertad ó el dolor; ni se hace el retrato de Venus con una sinfonía; ni se dibujan las fases sucesivas de una pasión; ni se baila un rayo de sol ó esculta en marmol la obscuridad nocturna. Es, pues, natural clasificar las artes con arreglo á las diferencias generales de los procedimientos que emplean para llegar á la expresión verdadera de la unidad del ser que caracteriza lo bello.

En la antigüedad, Grecia sólo conocía tres musas: Meleteo, la reflexión; Mnemea, la memoria, y Aida el canto. El arte por excelencia era la poesía, acompañada por música y baile; más tarde el espíritu analítico y el progreso de la sociedad hicieron llegar á nueve el número de las musas, que se supusieron hijas de Júpiter y Mne-

mosina. Clio, la musa de la historia, Euterpe la de la música, Talía la de la Comedia, Melpómene la de la tragedia, Terpsícore la del baile, Erato la de la poesía lírica, Polimnia la de la elocuencia, Urania la de la astronomía y Caliope la de la poesía épica. Hoy la astronomía y la historia son ciencias, y en cambio la arquitectura, la pintura y la escultura son artes que carecen de protección en el Olimpo. De ahí que, según nuestras ideas acerca de las artes, la clasificación griega resulte incompleta.

Recientemente Taine ha clasificado las artes en dos series (1). La primera comprende la poesía, la escultura y la pintura, designadas con la denominación común de artes de imitación; la segunda abraza la arquitectura y la música, que no se consideran como derivadas de objetos naturales más ó menos imitados. Además de ser incompleta la clasificación, porque no comprende el baile, cuya importancia en la antigüedad era grandísima, resulta defectuosa, porque las artes no están destinadas á imitar la naturaleza. Que tomen del mundo exterior los materiales destina-

(1) Filosofía del arte.

dos á hacer sensibles las expresiones de la vida, no quiere decir que esos materiales sirvan para imitar objetos naturales, inimitables en su última perfección, sino para representar la obra ideal que el artista ha concebido, y comunicar á los demás las impresiones que el artista sintió.

Para llegar á una clasificación racional, vamos á recurrir al método de las clasificaciones naturales y á reunir en un mismo grupo las artes que en sus procedimientos generales tienen un carácter común que las distingue completamente de todos los demás, por serlas propio y exclusivo.

El espíritu humano está sometido á reglas fijas. Sus concepciones, sean de la naturaleza que fueren, están subordinadas á un cierto número de ideas primas que Kant ha llamado categorías del entendimiento. Todo lo que concebimos en la naturaleza y en nosotros mismos, está sometido á las dos categorías del tiempo y del espacio. Los filósofos demuestran que ni el tiempo ni el espacio existen fuera de nosotros, sino que son modos de nuestro espíritu, incapaces de concebir el infinito, y que sólo puede estudiar las relaciones de los seres en sus apariencias finitas. Ambos modos nos son revelados por el movimiento, que

tampoco es otra cosa que un modo de ser. Supongamos la inmovilidad absoluta de los seres exteriores y de nosotros mismos, y se nos harán inasequibles las ideas de tiempo y de espacio, todo quedará limitado sencillamente á la conciencia del existir, sin que podamos siquiera diferenciar las impresiones externas de las propias. Entiéndase que por movimiento entendemos sólo la traslación de los objetos materiales, sin incluir el calor ni la luz, aunque en el fondo no son otra cosa que vibraciones ú ondulaciones, movimientos de substancia.

Como todas las creaciones humanas, las artes están sujetas á las categorías de tiempo y espacio, y pueden ser clasificadas en dos series, según que se refieran á una ó á otra.

En el espacio vemos reinar la forma, propiamente dicha, la superficie con sus colores y los volúmenes, que tienen á la vez forma y color. Las tres artes que responden al espacio, y podemos llamar artes objetivas ó artes del dibujo, son la escultura, la pintura y la arquitectura.

A la forma que indica el pensamiento y revela el sentimiento que han engendrado la obra, dan el color, apariencias de vida, y la materia, utili-

dad y duración. La escultura es la más sencilla de las artes; su dominio es el de las formas puras, independientes de la materia y el color. Se complace en representar individuos aislados ó grupos de ellos unidos por una acción común. Traduce siempre un pensamiento sencillo, y á su expresión concurren una serie de formas coordinadas por actitudes. La pintura tiene por dominio la historia en su más amplio sentido, lo mismo la individual que la natural ó la de las naciones. Reproduce todos los hechos, todos los aspectos de la creación, cogidos y fijados en un momento determinado. Para un objeto tan vasto, sus medios deben ser más variados que los de la escultura. Las formas no son reales y palpables, sino ficticias, y representadas por los artificios de la perspectiva y de las sombras. La obra tiene, además, colores que dan la apariencia de vida y movimiento. Ni la pintura, ni la escultura, son capaces de satisfacer las necesidades humanas y sociales, ni de traducir aspiraciones colectivas. Esas necesidades, hijas de las ideas sociales, filosóficas y religiosas de una época, son expresadas y servidas por un arte más amplio, que une la utilidad á la pura exposición de los hechos y

de las ideas. Si el hombre aislado se siente movido á simbolizar y traducir los movimientos de su alma y los principales acontecimientos que han accidentado su vida, la sociedad humana, en su vida colectiva, tiene el mismo instinto. Sus aspiraciones y sus necesidades, sus triunfos y sus desastres, están escritos en monumentos que contarán la verdadera historia de sus peripecias á los siglos venideros.

Las artes del dibujo representan ideas y sentimientos, hechos y necesidades cuando se encuentran en un determinado estado, estable en cierto modo y desarrollando su evolución en el espacio en tal forma, que corresponde á una fase determinada. Pero lo característico de la vida es el cambio, el desarrollo, el progreso. Por las artes del dibujo no pueden ser expresadas las transformaciones de un estado á otro, sino por una serie de obras sucesivas, correspondiendo á otras tantas recorridas por el espíritu humano á otros tantos episodios de su historia. En la vida, esas transformaciones se suceden y se operan de una manera continua por transacciones graduales. Para hacer sensible ese esfuerzo progresivo en el tiempo, es necesario recurrir á una nueva serie de

artes, que se desarrollan de la misma manera que sus correlativas en el espacio. Si las artes del dibujo expresan el ideal de los fenómenos en su determinación inmutable, las artes relativas al tiempo deben mostrar las fases diversas, las variaciones, las combinaciones. Ahora bien; el tiempo no se mide ni se concibe sino por movimientos sucesivos y que en arte deben ser realizados por la intervención del ser vivo por sí mismo. Pueden, pues, ser definidas esas artes como del movimiento ó subjetivas.

Las tres artes que responden á la categoría tiempo, son: la mímica ó el baile, que corresponden á la Escultura; la Música, que corresponde á la Pintura, y el arte de la palabra ó poesía, que corresponde á la Arquitectura.

En estas tres artes, no es la materia inerte, sus formas y sus colores, lo que produce los efectos; es necesaria la intervención activa del hombre mismo, que por los gestos, los sonidos y la palabra, por actos propios á la naturaleza humana, produce la expresión y realiza de una manera sensible las evoluciones del pensamiento y de las pasiones.

Mientras que la escultura no puede producir

sino formas relacionadas por una actitud, el principio ó el fin de un movimiento, la mímica y el baile presentan una serie de actitudes sucesivas ligadas por movimientos rítmicos que sirven de transiciones naturales. La música, cuya cadenciosa melodía dibuja el pensamiento, envuelve las ideas y las emociones, así expresadas, en los colores de la armonía que los vivifica. El arte de la palabra, por último, que, como la Arquitectura, sirve á la vez las más humildes necesidades y las más elevadas funciones del hombre y de la sociedad, llama como ella, á sus hermanas más sencillas para adornarse y completarse. Las deficiencias de la palabra requieren los gestos de la mímica, han recurrido al ritmo del baile y aun á las entonaciones musicales que se encuentran en poesía, en la rima y en el ritmo. En lo que actualmente debería ser la más alta expresión del arte de la palabra, la representación del drama social, el poeta rodea sus estrofas de los encantos de la melodía, y mima la evolución de las ideas por los movimientos variados de la danza; la Arquitectura se sirve también de la escultura para adornar y vivificar la desnudez de los muros.

A las tres artes del dibujo corresponden, pues,

tres artes del movimiento. Se desarrollan paralelamente las primeras en el espacio, y las segundas en el tiempo. Si nuestra clasificación está de acuerdo con la realidad de las cosas, si en el fondo no hay sino dos especies de arte, las artes del tiempo y las artes del espacio, debemos encontrar en la historia confirmación de los principios que hemos establecido.

Remontándonos á los orígenes, encontramos la escultura y la pintura confundidas en cierto modo y siendo las dos, dependencias de la Arquitectura en cierto modo. Al principio, el arte era puramente religioso. Los templos divinos y los palacios de los reyes dioses tenían el mismo carácter porque antes de la historia, los príncipes, que aun hoy creen en su derecho divino, creían en la divinidad de su origen. Rasgos profundos dibujaban las imágenes sagradas sobre las paredes, y colores sencillos vivificaban los dibujos. Este grabado llegó á ser tan profundo, que acabó por ser una especie de término medio entre la talla y el bajo relieve. Pero las imágenes permanecían aún en los muros, no salieron de ellos sino poco á poco en las épocas siguientes, desprendiéndose en forma de estatuas. Una vez la estatuaria sepa-

rada de la Arquitectura, continuó siendo policroma durante mucho tiempo, y el divorcio, propiamente dicho, de la pintura y la escultura, no se verificó hasta el último período del arte griego. Sin embargo, la Arquitectura cristiana durante un largo período de tiempo, consideró la escultura y la pintura como vasallas, y pobló las naves de las iglesias de Cristos, Vírgenes y Santos tallados en madera y pintados. El progreso ha consistido en separar claramente las artes unas de otras, de modo que no se confunda, no obstante el apoyo mutuo que siguen prestándose.

La poesía ha seguido una evolución semejante. «El ritmo en el discurso, el ritmo en el sonido y el ritmo en el movimiento, eran, en principio, partes de una sola y misma cosa. Después, en el curso del tiempo, se hicieron distintas. En las tribus bárbaras aún las encontramos reunidas. Los salvajes acompañan sus danzas con cantos monótonos; palmoteando ó golpeando sobre instrumentos groseros; miden los movimientos, las palabras y los sonidos, y toda la ceremonia que alude generalmente á la guerra ó al sacrificio, tiene un carácter político. En los documentos antiguos de las razas históricas, esas tres formas de acción

cadente se nos ofrecen también medidas en las fiestas religiosas. En los escritos hebraicos leemos que el himno triunfal compuesto por Moisés con motivo de la derrota de los egipcios, se cantaba con acompañamiento de danzas y de símbolos. Los israelitas cantaron y bailaron en la inauguración del Becerro de Oro; se creía que su culto era una reminiscencia del de Apis y sus misterios, y es probable que la danza ante el Becerro, fuese reproducción de bailes de los egipcios en circunstancias análogas. En Siloe había una danza anual en la fiesta religiosa, y David bailaba ante el arca. Encontramos algo semejante entre los griegos; se ve, en efecto, que el canto y la representación mimica que le acompañaba, se referían á la vida del dios y á sus aventuras. Es probable que haya ocurrido lo mismo en los demás países. En Esparta los bailes eran también con acompañamiento de himnos y cantos y, en general, los griegos no tenían fiesta ni asamblea religiosa que no fuese acompañada por canto y baile.» Tal era la forma de su culto ante los altares. Los romanos tenían también danzas religiosas; entre ellas figuraban las lupercales. En países cristianos y en épocas recientes, como en Li-

moges, el pueblo bailaba en honor de los santos. Las danzas guerreras nacieron probablemente de las religiosas, y de ellas á su vez nacieron las danzas profanas. La música y la poesía unidas, se separaron luego del baile. Los poemas griegos primitivos no se recitaban, se cantaban; al principio, el canto fué acompañado por el baile, pero más tarde se prescindió de éste. Después la poesía se diferenció en dos géneros: el épico y el lírico, cuando se tomó la costumbre de recitar las poesías correspondientes al primero y cantar las líricas. Entonces nació la poesía propiamente dicha (1).

Podríamos encontrar otros ejemplos en la Edad Media, pero los citados nos parecen bastantes. Resulta de lo dicho que en su origen sólo existían dos artes que respectivamente se desarrollaban en el tiempo y en el espacio. Todas las artes actuales pueden ser consideradas como derivaciones de las dos primitivas y pueden consiguientemente ser ordenadas en dos grupos sin confusión posible. Esta división se dibujaría más claramente ante el espíritu si fuese posible una historia com-

(1) Herbert Spencer. *Primeros principios*.

pleta del arte. Desgraciadamente, las civilizaciones extintas no han dejado sino restos informes de sus manifestaciones.

La busca del ideal corresponde á la busca de Dios, y las artes, habiendo sido siempre servidoras de las religiones positivas, han visto sus obras destruidas cada vez que una nueva revelación ha reemplazado á una religión agotada ya. El sentimiento religioso y el artístico brotan de una misma fuente: la unidad del ser. Esa unidad incomprendible á la razón buscada por una ciencia imperfecta, ha dado origen á todas las hipótesis religiosas que se han sucedido y que acabarán por llegar á una conclusión que conciliará el sentimiento con la inteligencia y pondrá término á la contradicción primordial, simbolizada por el dogma de la caída del hombre.

SEGUNDA PARTE

CAPITULO PRIMERO

I a escultura.

La escultura es el arte de expresar las manifestaciones de la vida mediante las formas solamente. Las formas son el espíritu de la materia, como las ideas son las formas del espíritu. De las formas principalmente resulta la utilidad de la materia; ellas le dan la expresión que constituyen su valor real.

Llamamos forma á la relación que las superficies tienen entre sí. Es algo abstracto, una concepción del espíritu y no una simple propiedad de la materia limitada por superficies. Nos impresiona vivamente y puede reproducir nuestras impresiones.

Por la forma se tradujo el dogma egipcio en sus colosos, y mediante ella se expresa en figuras

ideales el pensamiento cristiano; sin ellas, la religión no tendría culto.

En las artes del dibujo, las relaciones de las superficies y las líneas constituyen un lenguaje natural unas veces y simbólico otras, que es hermano del lenguaje de los movimientos, del sonido y de las palabras en las artes subjetivas.

En el origen de las sociedades, las facultades hermanas, absorbidas por la necesidad constante de defenderse y nutrirse, debieron aplicarse exclusivamente á la fabricación de armas y de útiles necesarios para satisfacer tales necesidades. Viviendo en cavernas y bajo el follaje de los árboles, los hombres tenían que combatir contra las fieras, sus predecesoras en el dominio de la tierra; necesitaban defenderse de sus ataques, cazar lo necesario para su alimentación y satisfacer las necesidades de su vida. Piedras y ramas de árboles fueron sus primeras armas, más adelante utilizó los huesos de los mamíferos y las espinas de los peces; la construcción de esos útiles constituyó la industria primitiva. Pero la sencillez rústica de aquellos primeros productos, semejantes á los que encontramos todavía en los pueblos salvajes, no podía satisfacer á nuestros antepasados: lo

útil y lo cómodo no bastaban para satisfacer sus aspiraciones naturales. Desde el principio se observa ya la tendencia á la elegancia y una necesidad de ornamentación tal, que, muchas veces, el trabajo empleado en embellecer los objetos era mayor que el exigido por el fin utilitario. Esta tendencia primitiva á procurarse goces artísticos y colocarlos por cima de las conveniencias materiales, testifica la nobleza originaria de la raza humana y el sentimiento primordial de su dignidad.

Aplicando útiles imperfectos á la confección de materias duras, el arte primitivo tenía que limitarse á simples esbozos, más ó menos informes, de reproducción de los objetos naturales que le rodeaban ó á la ejecución de determinados conjuntos de líneas, presentando combinaciones geométricas, siempre muy sencillas. La dificultad en la ejecución imponía la sobriedad en los detalles y la concisión en la expresión, circunstancias favorables á la formación del gusto y á la pureza de los contornos.

La invención de la alfarería, que permitió hacer fácilmente impresiones en una sustancia blanda, libró á la fantasía artística de las dificultades y

de los obstáculos que presentaba la escultura en madera ó en hueso y, sobre todo, el grabado en piedras duras. El nuevo procedimiento dió pronto origen al arte primitivo de la cerámica, en que las formas antiguas, tan graciosas como puras, dan testimonio de una gran seguridad de gusto y hacen la desesperación de sus imitadores modernos, que las admiran.

Por la cerámica y el arte de tallar y grabar en piedras duras ha comenzado la escultura en todas las naciones antiguas. Pronto, elevándose á una concepción más alta, ha tratado de introducir y simbolizar ideas. El arma milagrosa que salvó al antepasado y le permitió salir triunfante en los combates fué piadosamente conservada por sus descendientes. Sus servicios y su valor fueron exaltados y cantados de generación en generación. Llegó una época en que el sencillo artefacto de defensa y de ataque se transformó en talismán maravilloso, en fetiche protector. Fué reproducido, engalanado, adornado, se le supusieron imaginarias virtudes y se le ofreció á la veneración de todos. Desde entonces el arte se libertó del fin utilitario que le había motivado. Abandonando á la industria, su madre, se puso al servicio de las poten-

cias sobrenaturales y se lanzó, creciendo, á la conquista de su propio porvenir.

Llamado á reproducir, á encarnar simbólicamente las ideas y las supersticiones religiosas de la época fetichista, se desarrolló lentamente, perfeccionando sus procedimientos hasta el instante en que un sistema religioso positivo pudo traducirse en las formas orgánicas y en los movimientos de una sociedad constituída.

La arquitectura, el arte plástico por excelencia, llamó entonces á la escultura para proceder á la decoración de las construcciones destinadas al culto de los dioses ó al lujo de los reyes. Unida á la pintura, comenzó por simples dibujos trazados en los muros mediante rayas coloreadas. Poco á poco, esas rayas se hundieron, los salientes se redondearon, el dibujo se hizo modelado y nació el bajo relieve. Las figuras de éste, acusándose cada vez más y saltando poco á poco del muro, acabaron por separarse de él, y en aquel momento nació la estatuaria, alcanzó la escultura la más alta expresión de su vida propia, repudiando los colores, de que, por costumbre, seguía cubriéndose á sus obras. Libre del yugo de la industria, de la tutela de la arquitectura y del concurso de

la pintura, se separó de ellas y procuró sojuzgarlas á su vez. Su triunfo no fué ya sino cuestión de tiempo.

Parece, tal vez con error, que la India fué el primer ejemplo de sociedad organizada como consecuencia de la encarnación de una concepción religiosa en las formas sociales.

Aquella concepción era panteísta, y la idea de la divinidad se presentaba con la vaguedad y la indeterminación de la idea de lo infinito en el espacio, inasequible y sobrenatural. Las tres emanaciones de Brahma, el infinito, sólo podían originar traducciones simbólicas que no podían ser expresadas con la sencillez de las formas naturales. El ideal del arte fué un monstruo, y su realización material nos extraña hoy como una aberración del espíritu humano ó nos horripila como una pesadilla. Figuras humanas con tres cabezas, con brazos múltiples, con las piernas entrelazadas, nos parecen á la vez horribles y grotescas, porque nos es imposible comprender su sentido y hallar en nuestro espíritu una forma adecuada á su realidad. La aspiración á lo infinito material debía además producir la tendencia á la amplitud y á la exageración de las di-

mensionones; los ídolos de la época son, por esa razón, notables por su magnitud y por la exageración de sus dimensiones.

La exuberancia vital de la naturaleza india, bajo un clima ardiente, fecundado por lluvias periódicas, había de reflejarse naturalmente en la ornamentación con que la arquitectura coeva cubrió los edificios religiosos. Nada iguala á la variedad, la riqueza, la profusión de formas de la capa escultural que revestía los templos. La universalidad de la vida fué simbolizada en todas partes; los muros, las columnas, los coronamientos de los edificios estaban formados por aglomeraciones de seres vivos. Contaban las encarnaciones sucesivas de Wishnou, el Verbo, y cantaban las victorias y las vicisitudes de Aryas en sus luchas contra las fieras y las fuerzas naturales personificadas ó los combates de su marcha conquistadora, desde los frescos valles del Asia Mayor hasta las brillantes orillas de los mares del S.

El arte asirio, aunque procede de otro principio religioso, presenta el mismo carácter de monstruoso simbolismo; pero hay ya progreso en el método. En lugar de recurrir á las concepciones antinaturales, se reúnen formas naturales en

seres imaginarios contrarios á las leyes anatómicas, pero no imposibles desde el punto de vista de la razón; si querían representar un rey valiente, se dibujaba su busto con el cuerpo de un león. El león y el toro representaban la eterna lucha entre el agua y el fuego, entre el bien y el mal; por último, los fenómenos astronómicos tenían su traducción en figuras vivas, cuyo sentido simbólico se ha perdido para nosotros.

Lo poco que queda del arte persa indica un simbolismo análogo, aunque más depurado. Los genios protectores de los hombres están representados con alas; el tiempo, inacabable, está representado por una serpiente que se muerde la cola formando un anillo; pero la figura humana es siempre respetada. Sus cualidades se indican por la actitud ó por los atributos exteriores, y el sentido que los relieves no expresan de un modo perfecto es completado por inscripciones. La falta de monumentos religiosos y la dificultad de simbolizar el fuego, el agua y las demás fuerzas naturales veneradas por los sectarios de Zoroastro, han puesto un freno á la imaginación de sus artistas y les han impedido extralimitarse.

La influencia de la religión sobre el arte egipcio, y singularmente sobre la escultura, fué grande. En sus orígenes encontramos un primer período, que alcanza hasta la sexta dinastía, en que el arte era realmente libre, lleno de vida y de expresión, y respondía á un grado de civilización muy adelantado. Las estatuas son exentas; sus brazos y sus piernas están libres, y los rostros tienen expresión. Después del período de confusión, cuya historia se ha perdido, y que comprende desde la sexta á la décimaprimerá dinastía, llegamos al imperio medio (Tebano), en que el carácter del arte se ha modificado profundamente. A la vida ha sucedido el canon, la regla hierática inflexible, el movimiento desaparece, los brazos y las piernas se pegan al cuerpo y se ha perdido toda la armonía de las proporciones. Se diría que un dogma nuevo ha petrificado el arte, ó que, á consecuencia de un retroceso de la civilización, el símbolo ha ocupado el lugar de la idea, la letra ha matado el espíritu. Este arte se perfecciona luego, pero sólo en lo referente á procedimientos mecánicos, se eleva en este aspecto hasta un grado tal, que la estatua gigantesca tiene el pulimento de la piedra fina tallada.

No obstante los adelantos de la ciencia moderna, sería difícil hoy lograr los resultados que se obtenían con los procedimientos antiguos.

El arte egipcio murió con los Faraones, y en vano bajo los ptolomeos se intentó un renacimiento del griego. Su carácter, exclusivamente sacerdotal y hierático, no le permitió sobrevivir á las instituciones y á las ideas que le habían inspirado durante tan largo espacio de tiempo.

En Egipto como en Asiria, la escultura adoptó el simbolismo natural, pero de un modo distinto; no era el busto humano terminando el cuerpo de un animal, sino la cabeza de un animal coronando el cuerpo humano, cuando se trataba de representar á los dioses; y lo contrario sólo ocurre cuando la figura entera, como la esfinge (1), representa una idea abstracta. En esta representación simbólica de los dioses hay que buscar el origen del culto de los animales, que correspondía á las supersticiones populares, resultado necesario del olvido de los dogmas primitivos y del misterio que les rodeó. La actitud de reposo que ca-

(1) La esfinge simbolizaba el poder real.

racteriza á la estatuaria egipcia presenta por leyes á las que no era lícito faltar; traducía con sugestiva verdad la eternidad del tiempo, atributo del ideal religioso de la nación. El mismo concepto se expresa también por la elección de materiales, los más duros y resistentes que nación alguna ha trabajado con el cincel.

La civilización griega tuvo sus raíces en Oriente y en Egipto; en esos lugares hay que buscar también los orígenes de su arte. Si las tradiciones históricas no nos dieran la seguridad de ello, nos lo probarían suficientemente el coloso de Rodas, las dimensiones de las primeras representaciones de los dioses y los procedimientos empleados; pero el espíritu griego reaccionó contra las reglas del arte importado, y su perseverante acción hizo que la escultura realizase la maravillosa evolución que la transformó en dueña y señora de las formas expresivas. En Egipto, en Asiria y en la India, la escultura estaba tan unida á la arquitectura, á la cerámica y á la metalistería, que se confundía con ellas y era como una dependencia suya. Los templos indios son como el producto de una gigantesta orfebrería, y se duda si la construcción entera ha sido motivada por la escultura

ó si este arte ha sido empleado únicamente para decorar el monumento.

Entre los griegos como en todos los pueblos, el ídolo, en su origen, no era más que un fetiche, un talismán. Un trozo de madera que se decía caído del cielo, representaba en los primeros tiempos las virtudes de la Minerva del Lindo y del Poladio de Troya. Según Tertuliano, la Palas Atica tenía el aspecto de un pie informe, y Pausanias cuenta que Eros era una piedra informe caída del cielo, un aerolito; pero pronto el arte de trabajar los metales, aprendido de los fenicios, y el uso de las materias duras que les enseñaron los egipcios, así como el gusto nacional por la escultura decorativa y ornamental, crearon la necesidad de dar á los atributos divinos representantes menos uniformes. El ébano, el marfil y el oro sirvieron de materia prima á las estatuas.

Más tarde, la concepción de la forma, espiritualizándose cada vez más, hizo que Praxiteles adoptase el mármol blanco, único digno, por su pureza, de recibir la impresión del pensamiento.

Hasta entonces (1), el arte griego procedía más

(1) 50.^a Olimpiada 576 (a J.-C.)

ó menos del oriental y del egipcio, cuyo ideal inasequible é indeterminado confundía la belleza con la acumulación, la riqueza y el brillo; desde aquella época el ideal residió en la expresión de las formas y de las actitudes; el ideal, humanizándose, se hizo asequible á las imaginaciones, y el símbolo desapareció ante la verdad.

La acción del espíritu griego se hizo sentir desde el principio. Inmediatamente después de importadas las estatuas exóticas, despertaron del letargo egipcio y se despojaron de sus atributos monstruosos; con Dédalo aprendieron «á andar, á ver y hablar como los hombres». El héroe griego resultó el tipo ideal, y sobre el héroe se modelaron los dioses. No fueron ni la idea abstracta ni los mitos teológicos los que revistieron las formas de los seres finitos; fueron las entidades vivas las que sirvieron de modelos y de tipos. El infinito se reveló en la vida, y la perfección del ser vivo sirvió de ideal. Desde ese momento pudo preverse que su reproducción resultaría al cabo independiente del arte de construir y le dominaría al fin, imponiéndole sus conveniencias.

Estudiando en la vida la función correspondiente á la idea, los griegos notaron que la fun-

ción se verificaba con tanta mayor perfección cuanto más perfecta era la forma del órgano encargado de realizarla. Llegaron así á la concepción abstracta de la forma pura, independiente de la cantidad de materiales y de sus propiedades variables. Cuando el arte egipcio quería representar un dios fuerte, no se preocupaba de la forma de los brazos; esa forma era típica y común á todas sus imágenes, sino que colgaba de ese brazo el símbolo jeroglífico de la fuerza vital y ocultaba así á la muchedumbre el verdadero sentido de la obra que sólo conocían los iniciados. Los griegos, por el contrario, notaron que la fuerza se acusaba por el desarrollo de los músculos que, elevándose bajo la piel, indicaban su potencia activa por la magnitud de sus dimensiones. La forma traducía así la función vital, y la vida misma era traducida por la forma.

Llegado á su apogeo, el arte griego se dividió en dos escuelas. La una, puramente humana, se dió por misión expresar los pensamientos, los sentimientos y las pasiones de los hombres, es decir, los fenómenos contingentes de la vida tal como ella se muestra en la naturaleza. El Laóconte y el Esopo pertenecen á esa escuela. La

otra era enteramente religiosa, con la finura de intuición artística que caracterizaba á los griegos, para quienes los dioses eran personificaciones de fuerzas vivas de la naturaleza; trataba de expresar, no el fenómeno accidental, sino la facultad eterna y sobrehumana. Por eso el ángulo facial de Júpiter le figuraban exagerado, y las formas de Venus eran la perfección misma; pero la expresión de los rostros era de absoluta calma, de serena majestad, propia de dioses que contemplan á hombres. Así la vida se manifestaba, de un lado, por el acto transitorio y pasajero, y se afirmaba, de otro, por sus facultades y sus leyes: de un lado la expresión momentánea y activa de la figura natural; de otro, la calma grave y serena del poder eterno. El ideal tenía punto de partida en las formas desnudas del atleta dórico (1), pero distinguía el atleta humano en acción del atleta divino que no ha abandonado su reposo. En estas condiciones el arte griego era ante todo verdadero, y cumplía así la condición más necesaria de la belleza.

(1) Según Vinkelman, pocas obras de arte griegas son posteriores á Homero, excepto las Heraclidas.

Hija del misterioso Egipto, la escultura griega fué adoptada y cultivada por las dos razas que se repartieron Grecia, y que hicieron de ella su hija predilecta. El genio severo y espiritualista de los dóricos se infundió en las condiciones de la dúctil Jonia, como un alma hermosa en un cuerpo perfecto. La escultura, separada de la arquitectura y de la industria, aclamada por el entusiasmo de toda una nación de artistas, dominó á su vez á las demás artes y llenó Grecia con sus obras maestras. Fidias fué el estatuario que dirigió los trabajos de Calícrates y de Ictino, los arquitectos del Partenon, y los metales fueron fundidos y cincelados para vestir á las estatuas cuyas robustas formas se modelaban en arcilla.

Jamás ha sido igualada siquiera la perfección de la escultura griega; jamás la belleza se ha ofrecido con formas más perfectas, y es que su ideal era determinado y procedía de la materia viva, que buscando la perfección de las formas proclamaba la ley de unidad de existencia. Tendía á separar de las infinitas manifestaciones de la naturaleza el tipo divino de la creación misma del hombre, y lograba, realizándole, un reflejo de la verdad eterna.

Durante cinco siglos el ideal griego encarnó en el mármol, y así dió más tarde al imperio romano aquellas innumerables obras maestras, que ni la barbarie ni la guerra han podido destruir por completo; luego iluminó con un último resplandor el reinado de Adriano y pereció en el hundimiento colosal en que desapareció la sociedad romana. Había aparecido un nuevo ideal, y los dioses antiguos fueron arrojados de sus templos.

La razón humana parecía anonadada por la catástrofe que resultó de la acción combinada de la invasión de los bárbaros y de la extensión del Cristianismo. Las artes volvieron á la barbarie. La escultura quedó reducida á producciones semejantes, á los torpes esbozos de los pueblos salvajes. Su papel único consiste en trazar figuras informes sobre piedras tumulares, en desbistar, con pretexto de cualquier santo, bloques que quedaban sin vida ni expresión, ó en producir figuras quiméricas que, con el nombre de diablos, servían de *gárgolas* á los tejados de las iglesias.

Dominada de nuevo por la arquitectura, la escultura comenzó nuevamente á revivir en la ornamentación de los capiteles romanos y góticos,

que revelan un progreso realizado por la cristiandad entera. La uniformidad simétrica del estilo desapareció, el arte sufrió la influencia individual del artista, y el sentimiento personal se afirmó en las producciones groseras de un cincel cuya marcha guiaba la libre fantasía. El arte gótico hizo renacer la estatuaria. El interior de los monumentos se llenó de imágenes policromas, impregnadas del espíritu del dogma reinante. Consistían, ante todo, en la reproducción de la fisonomía dolorida del Hombre-Dios, de la severa imagen de la Madre del Verbo y de las de los santos mártires, con sus atributos simbólicos. En el exterior de los edificios la escultura acompañó, llena de gusto y de elegante fantasía, á la escuadra del albañil. Traduciendo la idea religiosa por los cardos de las columnas, por la delgadez y la longitud de los cuerpos, jamás desnudos, y que parecían tender hacia el cielo, tanto por sus proporciones como por la expresión ascética de las figuras: así interpretó la ciencia y las ideas de la época. Hizo de las fachadas de las catedrales verdaderas enciclopedias simbólicas de los conocimientos humanos, é inscribió al lado de los textos sagrados páginas satíricas é irónicas

contra los dogmas impuestos. Eran otros tantos testigos de la incredulidad de aquellos tiempos que quieren presentarnos como épocas de fe y de devoción.

En el siglo xv la contradicción entre la razón y la fe llegó al mismo Vaticano; la incredulidad ocupó la cátedra de San Pedro. La Iglesia fué herida desde fuera por la Reforma, y desde dentro por el Papado, y para desastre final, el Cristianismo perdió Constantinopla: pero los torrentes que destruían la religión cristiana dieron por resultado elevar la humanidad de su rebajamiento secular y libertar el arte. El estudio del antiguo regeneró el sentimiento de la forma. Brunelleschi, Miguel Angel y Juan Goujón iniciaron un nuevo arte. Rodearon los funerales del Cristianismo de una apoteosis inmortal y abrieron nuevas vías en las que la expresión espiritualista debía encontrarse y unirse con la de la vida griega en la pureza y en la verdad de las formas.

El arte nuevo no ha alcanzado todavía su definitivo desarrollo. Adivinos á la manera de los «vates» antiguos, los artistas superiores no pueden sino presentir las evoluciones sociales, y en sus obras indicar tendencias, pero sin formular

doctrinas. «No pueden lo que puede el hombre aislado, individual; no sabrían dar á la sociedad lo que la falta; la conciencia de una fe, de que carece; y para que el arte sea lo que ha de ser en el porvenir, es preciso que las creencias se funden y se propaguen; es preciso que de una concepción más amplia, más clara de Dios y del Universo, de la humanidad de sus leyes, de sus funciones y de sus destinos, salgan los nuevos tipos que ha de realizar (1).

(1) Lamennais. *Esquisse d'une Philosophie nouvelle.*

CAPÍTULO II

La pintura.

Si el dominio de la escultura es el de las formas puras, la pintura es la soberana de los colores; pero de un color al inmediato, no se pasa por una gradación insensible de tintas que se funden; están separados unos de otros por límites bruscos, por algo que no tiene más que una dimensión, una existencia negativa en cierto modo que se llama *línea*. El conjunto de líneas constituye el *dibujo*, que es la proyección de las líneas y de los relieves, la representación plana de las formas en el espacio. Del mismo modo que esas formas dan la expresión de la materia, el dibujo, que es su equivalente, da á la obra del pintor un sentido particular, expone su motivo y explica su pensamiento.

Pero el dibujo sólo produce contornos: es un esqueleto descarnado; para ser bella es necesario que la obra sea viva y verdadera, es preciso que

tenga cuerpo. Las sombras naturales que faltan han de ser suplidas por formas ficticias; sobre la superficie que sirve de fondo es necesario crear artificialmente profundidad, mediante la que los objetos tomarán apariencias de realidad en el espacio. De ahí la perspectiva lineal, cuya observación es indispensable para revestir la obra con las apariencias de la existencia real.

No basta con eso; el dibujo, la perspectiva lineal y las sombras no producen sino apariencias de formas esculturales que es necesario completar con apariencias de vida dándolas color. Ese color le vemos en la realidad á través de un medio diáfano, más ó menos transparente, más ó menos agitado, más ó menos cargado de vapores, y cuyos tonos cambian con el estado de la atmósfera. Varían según estén iluminados por la luz blanca y viva de un sol de verano, por la opaca luz de un cielo tempestuoso, la pálida claridad lunar ó la llama vacilante de antorchas ó de bujías. El color, además, es modificado por el reflejo de los colores inmediatos, por el tono del cielo, del paisaje ó de los muros de las habitaciones; resultan de ahí otros estudios que el pintor ha de hacer, y que son los de la perspectiva aé-

rea y los reflejos de los colores. La primera le enseña á darse cuenta del espesor y de la naturaleza del medio en que el objeto está representado, á través del cual es visto; la segunda, á modificar los tonos naturales conforme á la mezcla que resulta de la reflexión de los rayos lumínicos coloreados por los objetos inmediatos. Esto último es más importante de lo que generalmente se cree, y el efecto de un cuadro depende muchas veces del color de un accesorio.

Con las armas que saca de esos estudios el pintor, es, en cierto modo, dueño de la creación ó de la naturaleza muerta, del mismo modo que los aspectos de la vida quedan sometidos á su pincel. El espacio no tiene para él los límites en que encerraba á la escultura; su obra, como el pensamiento humano, abarca á la vez la tierra y el cielo. Reproduce el paisaje, las escenas familiares de la vida humana y resucita la historia, cuyos héroes ensalza. El mundo de la pintura le forman los *hechos*.

El origen de este arte debe ser buscado en la cerámica. En la época primitiva de sus comienzos, la rudimentaria industria de los pueblos era incapaz de dar al pintor útiles ni colores; todo se re-

ducía al dibujo. Se notó un día que ciertas tierras cocidas tomaban matices particulares, y que superponiéndolas á las que servían de materia prima á la alfarería común, se obtenían dibujos coloreados, cuya vistosidad realzaba y embellecía la forma de los vasos. Se obtuvo así la pintura monócroma tal como la encontramos en los vasos etruscos.

A la misma época parecen remontarse también los primeros mosaicos. Los artistas antiguos pedían á la piedra colores y matices que la industria no sabía aún producir artificialmente.

Las diferentes tierras, sometidas al fuego, producían colores diversos y agrupándolas se obtenían materias apropiadas para ser aplicadas sobre las superficies de las construcciones con un fin decorativo. La invención del vidrio y los esmaltes perfeccionó también singularmente los procedimientos pictóricos y ensanchó su dominio, dando á los artistas los materiales de un colorido rico, vivo y duradero.

De las producciones del arte antiguo sólo nos quedan vestigios. La tradición sólo nos ha transmitido el eco del entusiasmo producido por las obras de Apeles, de Parrasio, de Teusis y de al-

gunos otros, hechas en el pueblo griego. Ha olvidado hasta el nombre de sus predecesores de Egipto y de Oriente. Los restos mutilados que exhumamos de los templos indios, de las tumbas egipcias y de las ruinas de Pompeya, y que no pertenecen á ninguna obra maestra, ofrecen una gran pureza de líneas y un exquisito sentimiento de la forma; las caracteriza además un colorido brillante y atrevido y el total desconocimiento de las perspectivas y sus armonías. Las figuras están bien agrupadas, la sensación está bien dada, la expresión es verdadera; lo que falta es la parte científica del arte, el artificio deducido de la observación, que permite revestir la verdad de la expresión con las verdaderas apariencias de la vida.

El imperio romano sólo tuvo artistas griegos. Cuando el Occidente fué invadido por los bárbaros, las tradiciones y los procedimientos industriales de la pintura se conservaron en Bizancio; pero el nuevo ideal religioso traído por el cristianismo, sustituyendo á los tipos griegos, tipos espiritualistas cuya expresión no estaba hallada, hirió al arte en la esencia misma de la belleza, en la verdad de la expresión, que no se había

inventado aún. Proscrita de la vida privada por prescripciones religiosas y por preocupaciones de orden positivo, la pintura cayó en la barbarie como la escultura, y no produjo sino obras inocentes y, sin embargo, llenas de afectación como las niñerías de los viejos.

La creación de sus tipos absorbió al arte cristiano hasta el siglo XII, en que la pintura despertó. Cándida aun en sus formas romanas, y grosera en sus procedimientos, estaba ya impregnada de ese ideal espiritualista que, colocado por encima de los sentidos, parecía deber escapar siempre á una expresión sensible; Cimabué, Giotto y Fra Angélico fundaron la escuela florentina, que no fué sino la continuación de la de Bizancio, y en ella encontramos, con más expresión en las figuras, la misma sencillez, la misma ausencia de vida. Sólo dos siglos más tarde, después que Van Eyck inventó la pintura al óleo (1428) y el arte nuevo pudo librarse de las tradiciones. Sustituyendo entonces la naturaleza al símbolo y el espíritu á la letra, se lanzó á nuevos destinos.

Pareció en esa época que la belleza, muerta hacía algunos siglos, volvía al mundo por virtud de aquella resurrección súbita de todas las artes,

que se llamó el Renacimiento. Las formas antiguas salieron de las tumbas del olvido y fueron objeto de un estudio lleno de ardor y de entusiasmo; las creencias fueron discutidas y la tradición se hizo sospechosa. Cosa sorprendente: el sentimiento religioso, ganando en amplitud lo que perdía en intensidad, daba nuevo sentido á los símbolos, y el Cristo dolorido que moría con dolores humanos, dejaba lugar al Hombre Dios, al Cristo transfigurado. Mediante el impulso de Leonardo de Vinci, de Miguel Angel y de Rafael, obras enteramente nuevas por sus procedimientos, fueron base y punto de partida de nuevo arte, cuyas vicisitudes y esplendores están aún lejos de haber llegado á su término.

Bajo el cielo azul de Italia, entre los restos y las tradiciones de la belleza antigua, en medio de un pueblo culto, formas ideales vinieron á expresar el pensamiento nuevo. Llena de savia y de juventud llegó á un colorido admirable que ninguna nación había conocido. Aquel colorido era sobrio, medido, ponderado, por decirlo así, de tal suerte, que la sensación que producía no dañaba nunca á la expresión del pensamiento. Descendiendo de las sublimes, pero estériles cunas de la

fe, el arte había vuelto á ser humano; expresaba de nuevo la vida en lugar de abstracciones y hallaba nuevamente la belleza en los caminos terrenales después de haberla buscado en vano en los celestes.

Y es que lo bello es cosa enteramente humana, que participa de lo eterno por el ideal y de lo terreno por la forma; el soplo vital le anima como anima al hombre, y la tierra presta amorosamente para realizarle sus materiales más perfectos. La verdad de la expresión es su fin, como el fin del hombre es el bien, la verdad del progreso.

Pensamientos de infinito amor, de misericordia y de sacrificio revestían formas vivas, y de los campos áridos de la escolástica descendían al mundo fenomenal. Seres perfectos, seres que nadie había visto jamás y que los hombres querían con entusiasmo y amor, nacían bajo el pincel. Se anunciaba una nueva era llena de grandeza. Antes de la ruina definitiva del edificio social y religioso de la Edad Media, los productos mágicos del arte parecían ser los gérmenes precursores de las mieses que nacerían un día sobre las ruinas próximas.

Los dos factores cuya unión constituyen la pin-

tura, el dibujo y el colorido, representando respectivamente el papel del espíritu y el de los sentidos, han dado origen á dos escuelas distintas que reciben los nombres de colorista é idealista, según que predomine una ú otra cosa. La primera de esas escuelas, persiguiendo sobre todo la expresión clara y pura del pensamiento, nació en Italia, y procuró sobre todo la corrección de la línea, la pureza del dibujo. Para ella el color no era sino un manto encantador que cubría las formas reveladas por la línea, pero sin ocultarlas jamás; era la transparente máscara de la naturaleza colocada sobre las concepciones ideales del pensamiento, la amiga, la compañera que acompañaba siempre á la forma, pero siendo siempre su esclava. La exageración del idealismo produjo, sin embargo, frecuentemente cierta sequedad en la expresión, cierta monotonía de aspecto, cierta falta de vida y de color, que disminuían el encanto y producían la impresión de una obra incompleta. Para realizar la belleza es necesaria la verdad entera de la vida. Observemos que las obras engendradas por la pura luz de las tierras meridionales pierden, cuando las examinamos bajo los cielos grises del Norte, una luz me-

nos ardiente, disminuye la vivacidad de los tonos y parece velar como una gasa el chispear brillante de los colores. La armonía nativa es destruída por el destierro: son flores delicadas que sufren los embates de la brisa.

En un clima menos propicio, en pueblos más jóvenes y de una exuberancia vital algo bárbara aún, el arte debe dirigirse más al sentimiento que á la inteligencia, y más á la sensación que al sentimiento. Subordina la forma al color, la pureza de expresión á su vivacidad. En esto eran verdaderos: los pintores se pintaban á sí mismos, pintaban su época y su raza. El dibujo, frecuentemente incorrecto, reproducía un ideal menos potente, pero también más grosero y más carnal; ideal á veces sin nobleza y sin distinción (1), casi siempre pletórico de color y de vida por efecto de la riqueza del colorido, el empleo apasionado de los maravillosos efectos de clarooscuro y de atrevidas contraposiciones de luces y sombras. Se llegó hasta copiar los más vulgares aspectos de la vida social, idealizándolos y prestándoles tales apariencias de vida, de sentimiento y de

(1) Taine. El ideal en el arte.

verdad, que aún respiran el encanto incomprendible que nos asombra, á pesar nuestro, en las obras de Teniers, Rubens, Van Dick y Rembrandt; han sido los grandes maestros del colorido y de la luz; en pos de ellos una cohorte de artistas admirables ha reaccionado por la magia de su color contra el predominio de la línea.

El arte flamenco, por consecuencia de las relaciones de los Países Bajos con la corona ibérica, produjo su efecto en España. Casó, por decirlo así, con el arte italiano y engendró una escuela particular, que traducía inspiraciones extrañas con la energía y los medios de una raza que acababa de reconquistarse á sí misma y con la rudeza de su propio genio.

La escuela francesa, circunscrita en su desarrollo por una corte limitada y una etiqueta minuciosa, nació de la de Florencia. La de Colonia, fundada por Alberto Durero y procedente de la holandesa por Van Eyck, no tuvo sino un brillo momentáneo, y se apagó en la impotencia de una nación que aún no había pasado de la Edad Media.

No quiere esto decir, sin embargo, que las dos aspiraciones opuestas en pintura se han repartido

el mundo según las razas y los climas, no; en cada país ha habido representantes de ambas escuelas, y lo que hemos dicho demuestra sólo la influencia del medio sobre las maneras de los grandes maestros. Esto confirma el dicho antiguo de que en cuestión de escuelas artísticas, como en otros muchos, lo que es verdad á un lado de los Alpes puede ser falso al otro.

La dualidad ha persistido hasta nuestros días y persistirá siempre. El arte es producto de los hombres y producido por ellos; lleva el sello de sus preferencias, de su naturaleza, de su gusto, y en el mundo entero se puede siempre clasificar á los pobladores en dos grupos: hombres que piensan y hombres que sienten. Son rarísimos los que unen á elevadas facultades intelectuales el sentimiento justo y profundo de la naturaleza y de la vida; en los que el ser anímico tiene todas sus facultades igualmente ponderadas, igualmente perfectas; en los que, por último, cada idea corresponde á un sentimiento y cada sentimiento á una idea.

Esta ponderación es la que hace al artista genial que sabe dar á la expresión la necesaria verdad, equilibrando con justa medida: la forma y el

color, el pensamiento y el sentimiento, transportando el ideal á la vida. Representantes meritísimos de una y otra escuela han sido, respectivamente, Ingres y Delacroix; sus condiciones reunidas hubieran formado un pintor ideal del siglo XIX. El desconocimiento teórico de lo bello ha producido otras dos tendencias opuestas, pero igualmente erróneas, y cuyo triunfo haría al arte desviarse de su verdadero camino. La reacción religiosa consiguiente á la gran negación del siglo XVIII, ha falseado el sentimiento y el gusto y ha desnaturalizado el ideal exagerándole. De ahí ha resultado una escuela que, sin repudiar la naturaleza y su verdad, ha intentado colocarse por encima de ella, tratando de perfeccionarla, de sustituir á sus puras expresiones formas más convencionales que reales, y ha producido así las obras un poco monstruosas del *romanticismo*. Campeones al principio del espiritualismo, los adeptos de esta escuela han tratado de restaurar por el arte una doctrina dormida, y no han hecho sino contribuir á su definitiva caída, demostrando su absoluta inutilidad una vez más.

La ley del ritmo es general; toda acción provoca una reacción en sentido inverso, y la imper-

fección ó la debilidad de la naturaleza humana no permiten á éstas atender siempre á la medida justa que constituiría la verdad. La protesta contra el romanticismo produjo el *realismo*. Esta escuela, indignada por las mentiras de un falso ideal, llegó hasta negar el ideal mismo, é intentó volver el arte á sus orígenes bárbaros, limitándole á la servil reproducción de la naturaleza.

Actualmente la pintura es todavía en Francia hija de la escuela florentina. La persistencia de la escuela de Roma atestigua que el arte oficial francés no ha olvidado que Italia fué su madre y que debió sus primeras lecciones á los discípulos de Leonardo de Vinci. La decrepitud social que gangrenó al país durante el reinado de Luis XV, produjo una degeneración correspondiente en la concepción del ideal y fueron precisas las sacudidas revolucionarias, nada menos, para reintegrar el arte á los puros orígenes de la antigüedad.

Después de un período de sequedad clásica, el arte francés se ha decidido á ser puramente humano. Ha abandonado la pintura sentimental, mitológica y simbólica del siglo XVIII para lanzarse á la pintura de historia, de género y de paisaje; ha entendido también la pintura religio-

sa de un modo enteramente nuevo, y confundiéndola resueltamente con la de historia, ha ilustrado sobre todo los hechos salientes de las épocas más notables del desarrollo del cristianismo.

Desde hace algún tiempo el público parece desdeñar la pintura de historia; los aficionados se disputan los cuadros de género y de paisaje: estos últimos, cuyo origen se remonta á Claudio Lonain, han llegado á adquirir una importancia tal, que conviene investigar la causa de esa evolución del gusto.

El abandono de la pintura dramática, de historia, ha coincidido con la decadencia de la tragedia. La crisis de la vida social se refleja en la vida de las familias. El drama está en torno nuestro, en la realidad íntima de los hechos; las emociones nos buscan diariamente y nos ahorran el trabajo de ir á buscarlos en el arte. El instinto del contraste y la necesidad de reposo nos llevan á decorar nuestras casas con cuadros que procuran calma á nuestros espíritus y á nuestros corazones. Arrastrados por la fiebre del trabajo, minados por nuestro deseo de aislarnos en el asilo siempre abierto de la naturaleza, queremos tener cerca de nosotros algunas páginas idealiza-

das del gran libro de la creación y releerlas en su serena y apacible majestad. Queremos olvidar las luchas de la vida.

El alma, herida á cada instante, necesita replegarse sobre sí misma, salir del círculo ardiente de sus preocupaciones constantes; aspira á la calma, á la esperanza, al reposo.

Para satisfacer esas aspiraciones y curar aquellas heridas, el arte, ese gran Mago, ha saqueado la naturaleza y nos ha traído su botín al hogar.

CAPÍTULO III

La arquitectura.

Nacido de las necesidades del hombre y llamado constantemente á servir las, el arte de construir presenta un aspecto industrial en el que, en sus comienzos, estuvo encerrado por completo. Durante el largo tiempo en que sus obras no tenían otro fin que proteger de las fieras el sueño de las familias y abrigar á éstas contra las inclemencias del tiempo, llevaron exclusivamente el sello de utilidad que caracteriza á las obras industriales. La experiencia enseñaba las nociones científicas, muy sencillas por lo demás, necesarias para construir. La resistencia de los materiales y su estabilidad en obra, la medida de las longitudes y las propiedades más elementales de las superficies, formaban todo el bagaje científico que bastó, durante muchos siglos, á los constructores para resolver los problemas planteados por las necesidades. Se creó así, por influencia de los recursos que ofrecían los lugares habitados, un cier-

to número de formas típicas y primitivas. De su desenvolvimiento lógico, de su combinación y de su interpretación nacieron las formas de los monumentos, como nació el lenguaje de los sonidos instintivos que emitía la voz humana en los tiempos primitivos.

La arquitectura busca sus móviles y sus fundamentos, no en el espíritu de los hombres ni en los hechos de la vida privada, sino en una unidad superior: en la sociedad y en sus necesidades.

No ha podido nacer, por tanto, sino después de que las tribus primitivas se hubieron aglomerado en naciones más ó menos organizadas. Cuanto á sus formas, como no puede sacarlas de la naturaleza, las deriva de algunos tipos fundamentales, verdaderos órganos del arte, que resultaron de la primitiva aplicación de la ciencia á la industria.

Una necesidad social no es nunca simple como un pensamiento, un sentimiento ó un hecho; abarca funciones diversas, servicios variados, concurrentes todos á un mismo fin, pero subordinados unos á otros. Su expresión arquitectónica debe responder á esa multiplicidad de funciones y conservar su jerarquía. Para hacer esa expre-

sión verdadera y facilitar la comprensión del móvil, el arquitecto debe buscar ante todo la conveniencia en la disposición de las distintas partes del edificio y su subordinación, puesta en armonía con su objeto. El orden y la sencillez serán, pues, las condiciones primeras de la concepción del monumento; la simetría, que resultará naturalmente, facilitará al espíritu la inteligencia de la idea dominante y la clasificación de las subordinadas. Finalmente, las formas empleadas reproducirán algunos tipos sencillos y familiares, que permitirán darse cuenta fácilmente de la estabilidad y la perdurabilidad.

Edificado con estas condiciones de verdad de expresión el edificio, será siempre bello; pero el sentimiento que despertará en nosotros será sencillo y severo, respondiendo á la idea filosófica de la necesidad servida, y las masas monumentales no hablarán á nuestros sentidos de la vida social, á cuyas necesidades, sin embargo, deben satisfacer. Nuestra construcción no es, pues, aún completa; no contentándonos con una verdad tan sencilla, tan poco adornada, demasiado desnuda, dotamos al edificio de una decoración expresiva, que impresiona el espíritu por el movimiento de

las líneas y de las figuras, y anima sus formas con una vida íntima que sin su empleo les faltaría. Parte casi necesaria, pero no indispensable del arte, la decoración debe siempre quedar subordinada al pensamiento principal, al fin útil del edificio. Es la liana que sube rodeando al árbol, que oculta sus heridas y su ruda corteza, le presta el encanto de sus graciosas volutas, pero que se apoya en sus ramas y no puede vivir sin él.

La arquitectura es, pues, un arte complejo que expresa menos la personalidad individual que el alma colectiva, si puede decirse así, de la ración. Su ideal responde á un dato social y abstracto, y no son las formas naturales las que idealiza para reproducirlos. Sin otros materiales que algunos tipos primitivos, la obra procede por completo del espíritu humano y se realiza con el concurso indispensable de las funciones de lo verdadero y de lo útil, de la ciencia y de la industria. Entre las barreras que resultan de los datos severos que impone el fin utilitario de la concepción, la fantasía tiene, sin embargo, campo más amplio que en la escultura y la pintura. Siembra á manos llenas la vida en las fachadas y en los techos, da movimiento á sus rígidas lí-

neas y las cubre con el más apropiado vestido para hacer valer la pureza de las formas y la armonía de las proporciones.

Desde el punto de vista de su dependencia respecto á la ciencia y á la industria, buscando siempre métodos nuevos y procedimientos perfeccionados, representa siempre con exactitud los progresos realizados por la sociedad á que sirve. Usos, conocimientos, costumbres y religiones son fielmente interpretados por los monumentos que los hombres dejan en pos de sí y que nos cuentan su historia.

Las primeras habitaciones de los hombres fueron los bosques y las cavernas, los huecos de los árboles, y sus ramas inclinadas les servían de refugios. El crecimiento de la población hizo crear abrigos artificiales para compensar la insuficiencia de los que la naturaleza había facilitado; con el perfeccionamiento de las herramientas las habitaciones pudieron ser más cómodas. La mano del hombre ahuecó cavernas ó las imitó, superponiendo trozos de rocas, tal como los vemos en los dólmenes célticos. Cabañas de ramajes ó techos de hojas, apoyados contra el tronco de los árboles y resguardados en los costados por tabi-

ques groseros, fueron las primeras construcciones de madera. Muchos miles de años más tarde, cuando las grandes aglomeraciones de hombres y el establecimiento de las primeras religiones positivas hubieron organizado las primeras sociedades, las viviendas de los dioses fueron levantadas á imitación de las de los hombres.

Algunos templos subterráneos de Egipto y de la India parecen ser los monumentos más antiguos que las civilizaciones han construído para el servicio religioso. El panteísmo materialista de la India alzaba sus templos en el seno mismo de su divinidad, y se aprovechaba del terror involuntario que inspira la obscuridad en vastos espacios cerrados para exaltar el sentimiento religioso é impresionar las almas por el misterio. Las inmensas grutas en la provincia de Bombay, pobladas de fantasmas de piedra, fueron la residencia de la Trimurti india. El ídolo salía de la tierra, generadora de los seres, para recibir los sacrificios de los hombres, y volvía á entrar para reanudar su historia mítica, contada por las decoraciones sin fin de las paredes subterráneas. En aquella remota época, en que la sociedad estaba dominada por una casta teocrática, el arte

servía sólo á las necesidades religiosas; el hombre no era nada, el ídolo lo era todo; por eso no se encuentra ningún otro monumento que respondiera á las necesidades sociales de la época. Las ruinas de inmensas ciudades testifican una vasta expansión de la vida social; pero de esas ruinas no pueden deducirse sino nociones no muy exactas de la civilización coeva, porque las construcciones no ofrecían bastante solidez para resistir la acción del tiempo.

El templo indio conservó después algo de la pesadez característica de las construcciones subterráneas. Los soportes de las techumbres son pilares macizos, cargados de esculturas vivas, en que la imaginación erraba buscando la unidad. Lo rebuscado de las figuras, la magnitud de las proporciones y la falta de orden aparente en el detalle infinito de las formas, son expresión fiel de las ideas religiosas de la época, del panteísmo materialista en el espacio.

La forma de la pagoda budhista es completamente diferente. Es, mejor que un templo, un abrigo magnífico que puede derivarse, mejor que de la caverna, del toldo de hojas. Sirve de alojamiento al sacerdote y está rodeada por numero-

sos depósitos de agua, que sirven para las abluciones. Frecuentemente contiene ahora la estatua gigantesca del poeta deificado, pero primitivamente era una casa y no un templo, porque Budha, razón perfecta, eterna é inmaterial, no tenía nada que hacer en las habitaciones construídas para los hombres. Toda la arquitectura china parece derivarse del mismo tipo primitivo, cuyo desarrollo se encuentra en las construcciones japonesas, y cuyo origen está en los cobertizos de Java.

El arte asirio y el de los medo-persas, que proceden del mismo origen, han dejado pocas ruinas capaces de dar idea de ellos; las guerras y las revoluciones han colaborado en el trabajo de destruirlas por completo. Además, los ladrillos de que forzosamente habían de servirse en las extensas llanuras del Eufrates y el Tigris, carecían de la resistencia y la duración de las piedras empleadas en los lugares montañosos. Sin embargo, el palacio subterráneo de Nemrod, el templo de Bell, en Babilonia, y los jardines colgantes de Semíramis, nos presentan la arquitectura; imitando la gruta, Semíramis elevaba en las terrazas montañosas artificiales, cuyas laderas estaban vaciadas. La imponente majestad de los antiguos monumen-

tos de Korsabad (1), está testificada por la extensión de sus ruinas, que forman verdaderas colinas y demuestran que sus autores se preocupaban más de la magnitud y la magnificencia que de la duración de sus construcciones. El simbolismo tenía importante papel en este arte, y los siete recintos de Ecbatana, pintados con sus siete colores, lo mismo podían representar al arco iris rodeando el firmamento, que á los siete planetas conocidos en aquella época.

De los pocos monumentos que nos quedan, puede deducirse que la forma de Gobierno no era teocrática, sino férreamente despótica, engendrada por la divinización de la fuerza que coronaba el edificio social; pero, no obstante lo cual, quedaba ancho espacio para el desarrollo de las ciencias. Fundada por la fuerza, por la fuerza había de perecer; la autoridad, desde los primeros momentos, había degenerado en poder.

El arte religioso en Egipto procedía del tipo caverna, por los templos subterráneos, y del tipo abrigo, por los monumentos con columnatas. Ar-

(1) Según Botta, este pueblo estaba situado cerca de Nínive.

boles de igual altura, palmeras con su follaje, sostenían una terraza que hacía el papel de cubierta; este es el pensamiento primitivo que parece haber producido el tipo nuevo, caracterizado por la columna (1). Fué facilitado por la excelencia de materiales que producían las canteras de Elefantina, por los medios de transporte que proporcionaba el Nilo y por extensas relaciones del comercio egipcio, que ponía á disposición del arte los productos y procedimientos de todas las naciones conocidas, transformadas por la industria local y la ciencia indígena; pero como el follaje de la palmera era difícil de imitar, y en arquitectura, sobre todo, el arte se libra pronto de la reproducción servil de las formas materiales, se le reemplazó por las graciosas hojas del simbólico loto.

En Egipto, como en la mayor parte de las naciones antiguas, se disputaban el poder la raza de los guerreros y la de los sacerdotes. Durante siglos, se eclipsó el poder sacerdotal para reaparecer más tarde y lograr un triunfo definitivo; desde entonces se admitió en la casta de los sacerdotes

(1) Los templos de Karnak y Longsov semejan bosques de columnas; bosques sagrados reproducidos con piedra.

al rey elegido en la de los guerreros, á cada cambio de dinastía. Para consolidar su poder, los sacerdotes necesitaron afirmarse en las masas sociales cuyos derechos defendieron y cuyo bienestar procuraron. Así se crearon ciudades espaciaosas y cómodas de las que Tebas, con sus cien puertas, era la reina, y se hicieron obras de utilidad pública, como el canal que unió al Nilo con el Mar Rojo, y el lago que servía para regularizar las inundaciones.

El poder real era proclamado por extensos palacios; el laberinto, los obeliscos y las esfinges, por el lujo y los recintos de las ciudades y por el de los mausoleos. Templos inmensos é inmensas necrópolis subterráneas atestiguaban el poder innegable de los sacerdotes. Mientras que todos estos monumentos correspondían á los tipos de la caverna y de la columna, un tipo singular y enteramente primitivo, se estableció en proporciones gigantescas y aspiraba á un porvenir arquitectónico que no le fué dado lograr.

Últimas moradas de los reyes, las pirámides, por su grandiosidad y su masa parecían expresar la eternidad del tiempo y la importancia de su destino. Las de Menfis se remontan á la cuarta

dinastía y parecen reproducir formas de la tienda, abrigo de los pueblos pastores, como si éstos hubieran impuesto, desde el origen y mucho antes de la invasión de los Hyksos, reyes á Egipto. Sea como fuere, de los diferentes tipos nuevos introducidos en el arte de construir por la antigua civilización que se desarrolló en las orillas del Nilo, uno solo conquistó el porvenir; hizo la gloria de los monumentos religiosos de Grecia y Roma, y sobreviniéndose, forma aun hoy un órgano indispensable de los edificios, una de las principales bellezas; ese órgano es la columna.

Los sacerdotes egipcios habían comprendido el arte, sobre todo, desde el punto de vista de su incomparable acción sobre el sentimiento religioso; le reglamentaron y le impusieron leyes que no era dable conculcar. A partir de la dozava dinastía (1), el progreso sólo se manifiesta en los procedimientos de ejecución. M. Viardot dice á este propósito (2): «Platón pudo decir en su tiempo que la escultura y la pintura cultivadas en Egipto durante tantos siglos no habían producido al fin na-

(1) 2.500 a de J. C.

(2) Maravillas de la escultura.

da mejor que al principio, y en nuestra época M. Denon tiene razón sobrada para hacer una reflexión parecida.» Un lapso de tiempo, dice, debiera haber podido producir algún perfeccionamiento artístico; pero cada templo es tan igual en todas sus partes, que parecen todos haber sido construídos por una misma mano, nada mejor ni nada peor: nada de negligencias ni de adelantos por parte de un genio más distinguido.»

Los templos egipcios carecen de la vida que da tantos encantos á la belleza. La impresión que producen es atrayente, solemne y grandiosa como sus proporciones; pero no produce sino un sentimiento de admiración profunda, mezclada con tristeza y espanto. La afirmación constante de la eternidad del tiempo unida á la inmovilidad, el sentimiento de lo infinito exhalado por piedras gigantescas, produce el efecto de lo sublime mejor que el de lo bello; el entusiasmo y el transporte, mejor que la deliciosa emoción que nos producen los seres vivos; la estatua de Isis está cubierta por un velo, su belleza eterna sustraída á las miradas de los hombres de tal modo que sólo su existencia puede ser comprobada.

La columna transportada de Egipto á las orillas

del Helesponto, constituyó la base de un arte nuevo que debía elevarse hasta la perfección misma, y realizar la belleza por la armonía de las líneas y la gracia perfecta de las formas. La cubierta del monumento conseguida en Egipto por un simple techo, no bastaba en el clima más rudo de Grecia; las casas tuvieron tejado y los templos frontones. Además, la madera entraba en las construcciones, la ciencia de la resistencia de materiales había adelantado, el gusto se había hecho más delicado. Resultó de todo ello que las pesadas columnas egipcias se alargaron poco á poco y tomaron formas tanto más elegantes cuanto más elevadas y esbeltas se fueron haciendo.

Una raza vigorosa llena de savia y de juventud infundía su propia vida á las importaciones del arte y galvanizaba los símbolos metafísicos de Oriente transformándolos en verdaderos seres animados. La escultura, dueña de la forma viva, reaccionó sobre la arquitectura. En Oriente y en Egipto, donde el cincel se aplicaba, sobre todo, á la decoración de monumentos y á la reproducción simbólica de los dioses, y donde, guiado por reglas hieráticas, trataba de impresionar, más por la can-

tividad que por la calidad de las formas y de crear lo grande, lo innumerable, más que lo bello, estuvo siempre subordinado á la arquitectura. En Grecia reivindicó su derecho de primogenitura y la afirmó en el Partenón, que fué construído por un escultor á quien ayudaron los arquitectos.

Así nació el monumento más perfecto en su género, que ha salido de mano del hombre; morada ideal de la divinidad viva según la comprendían los griegos.

La evolución del arte griego presenta tres épocas distintas, caracterizadas por el empleo de tres órdenes de columnas: dórico, jónico y corintio, al mismo tiempo que el Partenón atestiguaba la perfección del arte dórico; en su espléndida severidad y en la exquisita pureza de líneas, deducidas de la casa de madera, el aumento de la riqueza social y del bienestar público producen un arte nuevo más apropiado á las conveniencias de los pueblos y á las costumbres dominantes. La columna fué cada vez más esbelta y alzada en una base más elegante; el capitel dórico, sencillo, pero racional, con respecto á la resistencia de materiales, se hizo más rico y se adornó con suaves volutas; los triglifos, por último, desapare-

cieron del entallamiento, aligerado, y dejaron lugar á los bajo relieves. Desentendiéndose de la verdad típica en la reproducción de la casa de madera, y olvidando el sentido simbólico de las volutas, la arquitectura ocupó en el arte jónico el preponderante lugar á que tenía derecho, y procuró alcanzar en formas más libres creadas por ella, la perfección ideal que la escultura había alcanzado reproduciendo formas naturales.

El Erecteón, uno de los más acabados modelos de ese arte, fué colocado, junto al Partenón como para protestar de su perfección y proclamar desde lo alto de la Acrópolis, que los destinos del arte de construir no estaban aún definitivamente terminados.

La severidad primitiva de las formas, su expresión demasiado utilitaria, se engalanó así con meditadas elegancias; se gustaba aún de la verdad, pero se la quería vestida.

La prosperidad pública seguía aumentando. La vida exuberante, producto de la abundancia de bienes, encontró una expresión nueva buscando la belleza en el lujo. Las columnas se hicieron aún más ligeras, la estabilidad fué sacrificada á la gracia, el fin al efecto. El follaje del capitel

corintio, y su elegante composición engendraron formas cada vez más atrevidas para que estuvieran de acuerdo con la idea principal; exigieron una decoración tan rica que fué difícil contenerla en el justo límite.

El templo desapareció ante las columnas, el sentido del monumento se perdió, su fin se transformó en un accesorio de la decoración. La verdad, oculta primero por la ornamentación, acabó por desaparecer por completo, y al desaparecer produjo la decadencia.

Las artes, como todo lo vivo, pasan así por tres épocas: al principio, la juventud que estudia y aspira á la verdad; luego, la edad madura que aspira á realizar y á gozar; por último, la vejez reducida al goce que precede á la decrepitud.

Aparte de las obras religiosas, los griegos nos han dejado pocos monumentos. La afortunada situación de los Estados griegos con sus límites bañados por el mar, y la fertilidad de su montañoso suelo, la dispensaron de recurrir á los canales. La forma republicana y las instituciones democráticas impidieron la edificación de esos palacios suntuosos que atestiguan el poder personal ó el de una aristocracia potente. Los monumentos ci-

viles quedaron reducidos á los propileos, á los gimnasios y á los baños, á los pórticos de las ágoras ó plazas públicas; y, por último, á los estadios, teatros é hipódromos, que eran descubiertos. Los templos, por el contrario, abundaban en todas partes y servían además de Museos y de tesoro público.

De las tres fases del arte griego, la primera es la más importante, y al mismo tiempo la que engendró á las otras como soberbios vástagos de un origen común. El arte dórico estaba supeditado á la escultura, y el templo se construía con arreglo á la imagen del dios. Era lógico: la habitación estaba construída para el habitante. La estatua debía ser vista desde fuera y presentar el aspecto más favorable para producir el efecto que debía causar en las multitudes; el templo no era sino un marco armonioso destinado á avalorar al dios. Aunque exiguo en apariencia, tendía á la grandeza y buscaba la apariencia de ella cuando menos. Los artistas dóricos conocían las reglas de la perspectiva lineal y las aplicaron á la construcción del Partenón de tal modo, que colocado en lo alto de la Acrópolis y visto desde abajo, parece más grande de lo que en realidad es, por haber

aprovechado los arquitectos el artificio que usa la pintura para producir esa ilusión. Esta disposición, bien porque fuere producto de un secreto bien guardado, bien porque los emplazamientos hayan sido menos favorables á su empleo, ó porque el profundo sentimiento de la verdad artística que caracteriza á los griegos se haya opuesto á ello, no se encuentra en obras posteriores.

De los monumentos griegos deducimos que aquel era un pueblo que vivía al aire libre, era democrático y sociable, resolvía sus negocios en el ágora y celebraba las fiestas religiosas y nacionales en los bosques sagrados, tan propicios para la reunión de grandes concursos. El clima no exigía lugares cubiertos, y los que hubieran podido serlo habrían resultado siempre insuficientes para satisfacer las necesidades públicas. Viendo á los dioses en medio de la naturaleza y viviendo familiarmente con ellos los griegos, no sentían el temor misterioso que significaba el poder de los dioses en Oriente y en Egipto. Nada, por otra parte, tendía á elevar al alma por encima del ideal humano: el héroe. Por eso en la arquitectura griega dominan las líneas horizontales; no hay nada que suba hacia el cielo. El exquisito senti-

miento de las proporciones, hasta tal punto exactas, que el menor cambio perturba la armonía quizás ha tenido por fundamento la resistencia de los materiales y las condiciones de estabilidad deducidas de la casa de madera. En tal caso, responderían á cálculos numéricos muy complicados. En todo caso, jamás problema alguno ha sido resuelto con tanta seguridad y magnificencia; jamás la religión ha hecho hablar á las piedras, como aquélla que concedía vida consciente aun á los objetos inanimados; jamás cantó alguno de alegría expresó como el arte griego en general la dicha de vivir y la tendencia á la perfección numana.

Importado en Roma al mismo tiempo que la religión de los griegos, aquel arte se modificó y perdió desde el principio su pureza nativa. Como los romanos no tenían religión autóctona, dejaron á la religión importada sus formas características, aunque degradándolos á medida que el ideal se degradaba él mismo. Lo útil era el fin perseguido por el pueblo rey, y para alcanzarlo empleaba la fuerza. Por eso, ¡cuánta grandeza en las manifestaciones monumentales de su vida civil!

Los romanos dejaron las formas griegas para uso exclusivo de la religión. No convenían, por otra parte, para cubrir grandes espacios, sobre todo en lugares donde eran frecuentes los terremotos. Era difícil encontrar piedras, cuyas dimensiones pudieran convenir á las platabandas, y éstas no tenían suficiente elasticidad para resistir á los movimientos del terreno. Un nuevo órgano era necesario, y surgió la bóveda.

La invención de la bóveda en Italia es remotísima. Oriente parece no haberla conocido y Grecia tampoco, á no ser que consideremos como bóvedas las cubiertas formadas por capas de piedras horizontales, descansando unas sobre otras, y sostenidas por apoyos colocados en las partes empotradas, y aun de este sistema hay escasísimos modelos, de los que los más importantes son la bóveda del canal de Nemrod y la del Tesoro de Atsea. Los egipcios, que conocían las bóvedas redondas lo mismo que las ojivales y las elípticas, las usaron muy poco. Sea como fuere, los etruscos emplearon antes que nadie las bóvedas con clave, y de ellos las aprendieron los romanos, de tal modo, que llegó á constituir la característica de su arte, imprimiéndole su sello de origi-

nalidad é independencia que le distinguió claramente de todos los demás.

Grandes conquistadores y grandes administradores los romanos, emplearon la bóveda en construcciones de utilidad pública, que al mismo tiempo que afirmaban las conquistas, les conseguían el derecho á la gratitud de los pueblos subyugados. Puentes, acueductos, pórticos, palacios de Justicia y puertos de mar, fueron construídos al mismo tiempo que teatros, circos y naumaquias; Arcos de triunfo celebraban por todas partes el poderío de los dominadores del Mediterráneo. Todos aquellos edificios tienen un carácter de solidez que jamás ha sido sobrepujado, y una corrección de formas igualmente alejadas de las pesadas construcciones de Oriente que de las ligeras columnatas del arte griego. Los romanos emplearon casi exclusivamente, como línea directriz de sus bóvedas, la circunferencia, y aplicaron una decoración copiada de los techos de los templos griegos. Como ornamento de la plaza pública, el obelisco fué reemplazado por la columna, y sus jeroglíficos por bajo relieves; muchas veces la base estaba adornada con rostros, y la cúspide sostenía estatuas. Aplicado principalmente á sa-

tisfacer las necesidades de un imperio inmenso, el arte romano, en sus creaciones tan numerosas como variadas, supo mantenerse á la altura de su misión; sus obras son admirables, pero hacen entender inmediatamente que la utilidad y la solidez ha reemplazado al ideal religioso.

La arquitectura romana, como el arte griego, recorrió tres fases distintas: «Fué sencilla y sincera durante la república; elegante en los primeros tiempos del imperio; rica sobre todo después, para llegar así á la decadencia del arte y del imperio» (1).

Los monumentos romanos caracterizan un pueblo que gusta más de los placeres del lujo y de la dominación, que de los goces refinados que producen las bellas artes; un pueblo vigoroso que constantemente ejercitaba sus fuerzas y que las aumentaba constantemente también; acostumbrado á luchar y á vencer, á destrozarse los obstáculos mejor que á esquivarlos. La iniciativa y la perseverancia reemplazaban á la invención; se apropiaban el genio ajeno y lo hacían suyo mediante modificaciones no siempre felices. Gusta-

(1) L. Reynaud. *Traite d'architecture*.

ban del arte, pero carecían de artistas, porque no tenían ideal; pero no importaba, los pueblos dominados pagaban su tributo de arte como de oro. Además, no tenían gustos demasiado delicados, y las emociones cruentas del circo eran, entre todas, las más buscadas. Por último, las puertas del templo de Jano rara vez estaban cerradas, y los ciudadanos se debían al noble oficio de las armas y á la agricultura, que hacía vivir la ciudad, antes que á nada.

En el arte romano todo es claro y preciso; la decoración es sobria y sin símbolos ni nada que recuerde el misticismo oriental: es la razón petrificada; las obras, en su utilidad práctica, sirven aun hoy de modelos que no han sido jamás superados.

Las creencias religiosas son indispensables al hombre. Cuando la necesidad que le impulsa á buscar á Dios no la satisfacen las doctrinas que están á la altura de la civilización, de la época y del grado de adelanto de las ciencias y de las artes, la superstición viene á instalarse en el lugar de la religión, y creciendo como una mala hierba, establece en todas partes prácticas repulsivas ó grotescas, é infiltra en todas las capas sociales el

veneno de sus errores. Así ocurrió en Roma. El pueblo romano, desprovisto de una religión engendrada por ideas filosóficas, entregado únicamente al culto de la fuerza en sus instituciones civiles, era á la vez el pueblo más poderoso y el más supersticioso de la tierra. Sin embargo, el contacto de las civilizaciones griega y egipcia y la extensión de la filosofía platónica en Roma, ilustrando á las clases superiores, hacía sentir cada vez más el vacío religioso y la necesidad de una renovación: la plaza estaba abierta y el cristianismo se encargó de tomarla.

Toda religión nueva tiende á renovar las formas sociales, y sus primeros adeptos lo son con tanto más ardor cuanto más grande es la resistencia que á las doctrinas nuevas ofrecen las instituciones caducas y las creencias anteriores. Y como el hombre da tanto valor á los símbolos hasta cuando su significación se ha borrado, los primeros cristianos se esforzaron en destruir todos los monumentos que representaban la antigua fe. Los dioses habían salido de sus templos y los templos fueron destruidos. El cristianismo destrozó los monumentos religiosos del arte antiguo, y esta destrucción, por lamentable que estéticamente

considerada parezca, fué, tal vez, necesaria para permitir á la humanidad cumplir su última fase en la investigación de lo absoluto.

El ideal metafísico de la nueva religión no podía ser menos apropiado para dar origen á un nuevo arte; la necesidad hizo, sin embargo, que se abriera un nuevo camino en el que la arquitectura religiosa había de progresar. Desde el principio se hicieron necesarios grandes espacios, cerrados y cubiertos, para las reuniones del culto, las lecturas en comunidad y los sermones. Se utilizaron las basílicas, que servían de pretorios para la administración de justicia, y aquel fué el centro habitual de reunión. Se instaló en el salón la silla del prelado, «la cátedra»; el altar se instaló bajo el arco del centro, que recibía el nombre de «arco triunfal», y por su posición determinó la del coro. Esta transformación de las basílicas en templos se hizo probablemente en el siglo IV, cuando el cristianismo, dueño al fin de sus destinos sociales, pudo salir de las catacumbas y mostrarse á la luz del sol.

Las disposiciones interiores de las basílicas respondían tan perfectamente á las conveniencias del nuevo culto, que durante muchos siglos no

fueron modificadas. Por eso la basílica de Santa Sofía fue construída por Justiniano con sujeción estricta al modelo antiguo. Durante seis siglos el cristianismo, incapaz de encontrar formas correspondientes á sus aspiraciones, no hizo sino usar las reliquias del arte romano. La creencia en el próximo fin del mundo, anunciado para el año mil, habia esterilizado á la sociedad, que no quería producir obras destinadas á perecer tan pronto, y se cuidaba sólo de procurarse la salvación. Pero los augures cristianos se habían equivocado, y su manifiesto error fué el primer choque perturbador de la cándida fe de una sociedad caída de nuevo en la barbarie.

Todas las grandes conmociones del espíritu humano combatido en sus creencias, han repercutido en el arte, que ha sido fecundado por ellas. ¡Desgarrando el seno de la tierra es como se la hace fértil á las siembras de primavera!

Las Cruzadas, por una parte, y la invasión sarracena, por otra, habían producido una forma nueva de bóveda. La ojiva se introdujo en Bizancio en el arte cristiano, y llegó á ser la base de una arquitectura exótica, religiosa y civil, cuyos productos levantaron los Arabes en los terrenos

conquistados. Italia resistió á la forma bizantina; pero puesto en acción el espíritu de rivalidad, reveló su genio por una transformación del arte romano; produjo así la admirable arquitectura románica, de formas severas como el dogma, místicas y solemnes como el silencio de sus campanarios, tristes como la miseria de los tiempos, pero perfectamente apropiadas, que se encargaron de inmortalizar el cristianismo de los siglos XI y XII.

La columna griega, simplificada y frecuentemente emparejada, sosteniendo el arco romano que se apoyaba en el capitel: tal es la disposición característica de este arte. Una gran sencillez en las partes inferiores del edificio y hacia el vértice de los campanarios algunas flores abiertas, simbolizando la esperanza en algo ultraterrestre. Rudimentaria y casi bárbara en sus principios, la arquitectura románica produjo, cuando llegó á ser dueña de sí misma, tipos perfectos.

El arte románico, cuya cuna se encuentra en la soledad monástica, no fué sino la matriz fecunda de donde había de salir un arte nuevo, cuyas magnificencias coronarían al cristianismo con la aureola de belleza constituida por las catedrales góticas.

En aquellos momentos se verificaba una revolución. El esclavo milenario de la sociedad cristiana, el siervo, que no tenía como el esclavo romano la familia y el patronato para defenderse, el hombre de la gleba utilizable á capricho, comenzaba á sacudir el yugo. Las Cruzadas habían alejado á los señores bárbaros y los habían puesto frente á la clerecía, única que había conservado la tradición remota de los trabajos anteriores de la humanidad y de la ciencia adquirida en otros tiempos. El poder sacerdotal derrotó el poder feudal de los conquistadores y tendió á sustituirle. Aprovechando aquella contienda y aliándose unas veces á unos y otras veces á otros, los municipios alzaron la bandera de su independencia. Bajo la égida de las libertades municipales, el arte salió de las sacristías y celebró su liberación con himnos de piedra, cuyos acordes se lanzaron hacia el cielo en inimitables flechas.

Las formas de la basílica no podían ya responder á los sentimientos de las multitudes cristianas; las bóvedas románicas resultaban insuficientes para cubrir los amplios espacios donde los esplendores del culto y la necesidad de orar reunía á los creyentes. Eran necesarios para cubrir la

inmensidad de las naves arcos más ligeros y con menos tendencia á hundir sus soportes; la ojiva, que respondía á estas necesidades, fué la encargada de satisfacerlos.

Las columnas se modificaron de nuevo. Destinadas á sostener bóvedas inmensas, no estaban ya ni aisladas ni en parejas, sino formando haces que se elevaban como plantas vigorosas. Contra lo que ocurrió en el arte griego, en que las bases fueron perfeccionándose sucesivamente, las de las columnas góticas, hundiéndose cada vez más bajo el peso de cargas formidables, acabaron por desaparecer completamente. La bóveda, en hoja de trébol primero, cuya abertura era igual á la flecha, copió el desarrollo de la columna griega, haciéndose cada vez más esbelta, graciosa y ligera. Huía de la tierra y obligaba á la mirada á elevarse á las regiones donde se suponía la residencia del Ser supremo. Si la expresión romana parecía llorar aún la caída del género humano y la pérdida del Paraíso, la gótica pareció desdeñar la tierra y cantar la conquista del cielo por la redención.

La decoración primitiva, derivada de la hoja de cardo, símbolo de la penitencia, se hizo cada

vez más rica; una nube de estatuas se suspendió de los pórticos, y se repartió por las fachadas la alegoría y el símbolo; florecieron y engendraron una enciclopedia completa de las creencias y de los conocimientos humanos. En aquel armonioso concierto la duda vino de vez en cuando á hacer sonar su nota discordante, y contó á los iniciados que la fe que animaba al trabajador no era ya la misma de los maestros que le dirigían; que la razón, oprimida durante tantos siglos, recobraba sus derechos, y que doctrinas secretas aún, estaban bastante repartidas y tenían suficiente influencia para colocar sus símbolos entre las figuras de los santos y sus atributos.

En el siglo VIII, en efecto, la ciencia, necesaria á los maestros de obras, había desarrollado suficientemente su inteligencia para hacerlos comprender que el cristianismo no podía satisfacer al ideal social que todo hombre lleva en su corazón. Cierto que la religión predicaba la fraternidad y la igualdad de los hombres; pero aquellas enseñanzas eran letra muerta: la igualdad sólo existía ante la justicia divina y existió siempre ante la muerte; fraternidad era una palabra vana. Los señores clericales sabían perfectamente mantener

sus privilegios é invocaban la fuerza secular para mantener la servidumbre. En el siglo xi la asociación de los francmasones tenía fuerza bastante para que en Inglaterra fuese su jefe el príncipe Edwin, hermano del rey, y en el siglo xiii fué encargado de construir la catedral de Strasburgo, en la persona de Erwin, uno de sus maestros.

La doctrina masónica negaba el milagro y veía en Dios el gran legislador, el supremo ordenador del Universo; proclamaba la igualdad y la fraternidad de los hombres al mismo tiempo que el orden social y la jerarquía de las funciones: finalmente, proclamaba la libertad, es decir, la negación de los obstáculos que la impedían realizar su ideal. El triunfo de estas doctrinas era forzoso, sobre todo en las clases inteligentes, y así, al comenzar el siglo xiv, todos los lores ingleses eran francmasones.

La arquitectura gótica, producto de la ciencia de una corporación que no compartía las creencias oficiales, nacida en centros poderosos que reaccionaban contra el antiguo orden social, servida por trabajadores en camino para librarse del yugo del feudalismo, señaló el origen de una revolución social. Fué la armoniosa expresión del

sentimiento de la independencia reconquistada, de la aspiración claramente manifiesta á levantar á la humanidad de su secular rebajamiento, á realizar en el orden social las promesas de Cristo y á lanzar, en cierto modo, un puente que uniera el cielo y la tierra para siempre reconciliados. Proclamó la victoria definitiva de las ideas y de las doctrinas cristianas interpretadas por la filosofía de las necesidades. El arte romano expresó esas ideas desde el punto de vista de las instituciones eclesiásticas; fué el arte hierático por excelencia; el arte gótico, por el contrario, encarnó esas doctrinas en la forma poética y grandiosa de la concepción laica. El primero salió de los conventos y tuvo por maestros á los sacerdotes; el segundo nació en el seno mismo del pueblo, y en sus venas circuló la savia poderosa y siempre joven de la población civil y activa.

La mayor parte de las obras góticas relatan el desarrollo completo de aquel arte y llevan en sí la huella de las distintas fases por que él pasó, demasiado grandiosas para ser terminadas en poco tiempo, sobre todo con los medios de que entonces se disponía, fueron comenzadas al concluir la época románica y concluídas, cuando

llegaron á serlo, en el momento en que el progreso lógico de las formas ojivales llegó á su fin.

El arte gótico no tuvo decadencia. Profeta de los nuevos destinos de la humanidad, buscando la unidad al tender hacia el cielo, desapareció en medio de la gran expansión del género humano, producida en la época del *Renacimiento*.

El arte gótico había anunciado indudablemente que un gran movimiento se preparaba en el mundo; pero había creído que después de diez siglos de barbarie, de esfuerzos inauditos aunque estériles, de gigantescas luchas y de numerosos desfallecimientos, la humanidad concluiría por encontrar el bien y sellar una suprema alianza con los poderes celestiales. No ocurrió así. De las serenas alturas de la fé cayó de nuevo á tierra; del ideal divino que había invocado vanamente, vino replegándose sobre sí misma, hacia su pasado; del espiritualismo hacia la naturaleza real, de la hipótesis á la verdad de los hechos. La nueva evolución tuvo destinos especiales: no se produjo por gradaciones lentas, por una transformación lógica y regular, como las sociedades

en sus formas constitutivas; fué una repentina revelación, un apoderamiento general de los espíritus, una encarnación inmediata del ideal nuevo en el esplendor mismo de su perfección.

El descubrimiento de América, la invención de la imprenta, la decadencia del feudalismo que sucumbió á los golpes de la monarquía, el despertar de las conciencias había conmovido profundamente los espíritus en Occidente; el campo estaba preparado para recibir las últimas semillas de la civilización griega, que el huracán de las conquistas arrastraba á las tierras latinas. Al mismo tiempo que la escultura y la pintura volvían á las formas antiguas, las hacían renacer también en arquitectura Bramante y Miguel Angel volviendo á la primitiva basílica y adornándola con todas las riquezas salidas de las minas que abrieron el arte griego y el gótico. Palladio y Vignola encontraron en Vitrubio las reglas de la Belleza, y de la vuelta á las leyes concebidas por el genio helénico y de su aplicación á las nuevas necesidades, nació un arte apropiado, humano en sus expresiones y perfecto en sus formas.

Mientras que Alemania perpetuaba las tradiciones góticas y España las degradaba, Italia y Francia marchaban á la luz del nuevo sol y se llenaban de obras maestras. Los palacios y los castillos del tiempo de Francisco I quedaron como modelos de las formas no religiosas del *Renacimiento*; el Louvre, obra de Filibert, es tan perfecto en su género como el Coliseo, el Partenón y el templo de Karnak.

El mármol, excluído de los edificios góticos, tomó el soberano puesto que sus condiciones le hacen merecer entre los materiales empleados en la construcción; la columna griega encontró de nuevo su galbo, y las bóvedas románicas, del mismo modo que los domos de las basílicas, volvieron á ser las formas usuales en arquitectura. Las líneas de los monumentos se establecieron lo mismo entre las verticales, que aspiraban al cielo, y las horizontales, que se ligaban á la tierra; la unión se hizo mediante un concierto y la bellèza surgió de la verdad de la solución.

El Renacimiento introdujo en las disposiciones de los monumentos una libertad desconocida para los antiguos. Los monumentos griegos, como

las catedrales góticas, eran productos de determinadas corporaciones, expresión de ciertas doctrinas consagradas, cuyos tipos generales eran invariables, y tanto más perfectos cuanto que eran la obra colectiva de la corporación. Con el Renacimiento, la fantasía que griegos y romanos sólo admitían en la decoración, recobró sus fueros, y cada maestro pudo imprimir á su obra el sello de su originalidad. Sin embargo, las obras de arte posteriores al Renacimiento, siguieron en su evolución el mismo camino que hemos observado para las anteriores. Austeras, bajo Enrique IV y Luis XIII, elegantes bajo Luis XIV, ricas bajo Luis XV, la decadencia llegó bajo el primer imperio. El Renacimiento no introdujo una forma nueva; su esencia y su razón de ser fueron la libertad, la liberación de todas las formas y el derecho igual para todos de colaborar en la belleza.

La época moderna, con su gigantesco desarrollo industrial, ha producido necesidades nuevas, las estaciones, los mercados, las bibliotecas públicas exigían que se cubrieran vastos espacios donde las necesidades sociales reunían á las multitudes y en los que debía haber profusión de aire y de luz. Ninguno de los tipos primitivos

empleados hasta entonces podía satisfacer á aquellas necesidades de la civilización progresiva, y los materiales sociales, la madera y la piedra no tenían las condiciones necesarias para conducir á una solución racional del problema; pero al mismo tiempo que nacen las necesidades, la sociedad inventa formas nuevas y produce medios de satisfacerlas; la ciencia y la industria, hermanas mayores del arte, le tienden constantemente la mano. El empleo del palastro y del hierro ha permitido franquear grandes espacios cubriéndolos sólida y ligeramente y resolviendo así el problema científico y el industrial; al arte compete ahora encontrar las formas armoniosas que han de cuadrar á los tipos nuevos. La estación del Norte (en París), los mercados centrales, la biblioteca de Santa Genoveva y otros muchos monumentos de la época, testifican las nuevas tendencias; el esplendor de esos ensayos promete un porvenir brillante. Vivimos en época crítica: en la dolorosa fase de los alumbramientos sociales. En tales momentos el arte se ha adelantado siempre á su época y ha iluminado el camino; nunca su papel habrá sido ni más grande que hoy ni más santo. La hora de las definitivas redenciones ha llegado;

el espíritu humano, ensanchado por la magnitud de las obras que quedan por realizar, no dejará de cumplir su destino; el período infantil de la humanidad ha concluído. Pronto veremos la juventud y su primavera.

CAPÍTULO IV

El baile.

Cuando en el corazón del niño, demasiado pequeño para contener tanto regocijo, rebosa la alegría, los impulsos de su alma se traducen en movimientos de su cuerpo; la unidad de su ser se manifiesta y la vivacidad de los gestos reproduce la vivacidad de las impresiones. Salta, brinca, canta, gesticula desordenadamente ó marcándose el ritmo con palmadas, produciendo un placer extremo, porque todo aquello es sincero. Lo mismo ocurre con los pueblos jóvenes; siempre que una impresión violenta los anima; sea el buen éxito en la caza, una cosecha abundante, la guerra, la victoria y aun la muerte de un jefe, los sentimientos de la multitud se traducen en fiestas y ceremonias, y entre los salvajes, lo mismo que entre los hombres civilizados, no hay fiesta verdadera sin baile. El baile es, pues, la satisfacción de una necesidad inherente á la naturaleza hu-

mana. Mediante gestos, actitudes y movimientos variados, expresa impresiones anímicas, y mediante la verdad de la expresión realiza la belleza.

Pero no es eso todo: La vida del hombre no es exclusivamente individual y subjetiva, es colectiva en la familia, el municipio y la sociedad en general de que soporta las influencias y sobre la que, á su vez, actúa. Cuando un determinado número de hombres se ocupan durante un cierto tiempo en una misma tarea, parece que cada individualidad particular es absorbida por una individualidad colectiva en que se funden las inteligencias y las conciencias para constituir una unidad superior. ¿Quién desconoce los entusiasmos, los transportes y los pánicos de las multitudes? El hombre mejor templado, de más firmes convicciones y de más recto carácter, parece como enervado por impulsos á los que se esfuerza vanamente en resistir. Hay cierta especie de placer en vivir fuera de sí mismo, la vida ajena, en sentirse arrastrado por el torbellino de una acción común á renunciar á la propia individualidad para transformarse en órgano de una individualidad compuesta. Esto explica el placer ex-

tremo que produce el baile, en que el ritmo arrastra á todos los actores en un mismo torbellino de movimientos. La promiscuidad de los sexos es un atractivo más; pero no es indispensable. La diversión es la misma entre mozas ó mozos solos, y su reunión en el movimiento rítmico es una invención relativamente moderna y desconocida aun hoy de los orientales.

Ahora bien; para que la unidad colectiva de que hemos hablado pueda establecerse, es necesario que todas las personas que han de formarla estén unidas por el mismo sentimiento, que sus almas tengan la misma forma que ha de tener el alma colectiva. En las muchedumbres reunidas por la casualidad sería necesario mucho tiempo para poner á todos en el mismo diapasón sentimental si se tratara de hacerlo mediante la palabra, y la tarea resultaría casi imposible. No ocurre lo mismo cuando se recurre á una ley común al espíritu y á la materia haciendo vibrar al unísono las fibras carnales y las espirituales, que en cada persona tiene un instrumento siempre afinado y que no desea sino sonar. Esa ley que se impone á todos como condición general de existencia, á que obedecemos instintivamente y que

con frecuencia nos arrastra, á nuestro pesar, es el movimiento rítmico. El sentimiento de placer que experimentamos entonces es análogo al que nos impresiona ante la belleza, apoderándose de nuestra alma siempre que la ley de unidad del ser se nos presenta en forma sensible.

De los bailes que regocijaban á las muchedumbres en las fiestas divinas á los bailes simbólicos, no había más que un paso. En las fiestas de los muertos el baile mimaba los actos de su vida y tal vez también la esperanza en la inmortalidad; en las fiestas de los vivos y en los bailes guerreros reproducían los móviles que los habían producido. Hijo de los sentimientos íntimos y de las emociones de los pueblos, refleja constantemente los hábitos, las costumbres y el carácter.

En los primeros tiempos, y entre los salvajes actualmente aún, cada bailarín expresa sus sentimientos con la mímica que le parece más apropiada. Improvisa los pasos, las actitudes y los gestos, según sus fuerzas y según sus facultades naturales, y siempre de la manera más expresiva; pero como la acción es colectiva, el lazo natural que une todos los movimientos ha sido encontrado espontáneamente en el ritmo. Hubo, sin duda,

jefes de baile como guerreros jefes y maestros de ceremonias, y si la voz ha desempeñado algún papel en las emociones populares, ha sido la voz del jefe del baile ordenando la repetición de los movimientos generales. Entonaciones de esa voz, acompañadas por el ritmo de las palmadas, han formado aires que respondían al sentido del baile, repetidos posteriormente en *coro* por todos los bailarines.

Pero el hombre no es siempre joven: llega á una edad en que la sensación se embota y la fuente de las emociones comienza á agotarse. De actor se convierte entonces en espectador. Del conjunto de actitudes y movimientos separa los más sinceros; observa que los cuerpos bellamente proporcionados prometen movimientos graciosos, y realiza la formación de un grupo de bailarines elegidos, jóvenes, hermosos y ágiles, para los cuales el baile se convierte en un arte, que le recordará las emociones de otros tiempos y le procurará otras nuevas completamente distintas. El baile, en efecto, obra directamente sobre el sentimiento, sin que podamos explicarnos el por qué. Aun haciendo abstracción del ritmo, sus actitudes nos gustan, sus movimientos nos entu-

siasman y su conjunto nos emociona deliciosamente, sin que podamos encontrar á esas actitudes ni á esos movimientos ningún sentido lógico. Parece como si nuestra alma encontrara en ellos algo que existiera también en ella y se diera cuenta del parentesco. Si la satisfacción es viva y el goce profundo en la contemplación de un baile, es porque en sus evoluciones encuentra nuestro sentimiento una manifestación de la ley de unidad que le relaciona con todos los seres finitos.

En el baile se manifiestan desde luego dos funciones distintas: la primera es la del placer que procura al bailarín mediante la expresión de sus emociones personales, y el sentimiento de la vida colectiva, es la propiedad de cada individuo, del pueblo entero; la segunda está encaminada á excitar el placer y la emoción del espectador inmóvil, á despertar en él el sentimiento de lo bello, mediante el orden, la propiedad y la gracia de los movimientos y de las actitudes: es propio de artistas especiales que solicitan el aplauso público. La primera representa el lado útil, la segunda el aspecto artístico del movimiento rítmico.

Pero no se limitan á esto las funciones del arte de los movimientos y de las actitudes; éste com-

prende la mímica entera. ¿No se avalora la palabra mediante el gesto y la pantomima? La naturalidad y la verdad son aun aquí las primeras condiciones del buen éxito, y un sentimiento puro y elevado de la conveniencia es el más seguro guía para lograrle; pero en la mímica el estudio desempeña tan importante papel, que ha hecho de ella casi una ciencia. Su importancia es tan grande que Demóstenes, á quien se preguntaba cuál era la primer condición del orador, respondía: ¡La acción! ¿Y la segunda? ¡La acción! ¿Y la tercera? ¡La acción! La acción es, en efecto, el elemento sensible de la elocuencia, lo que hierre la vista y el oído, lo que emociona orgánicamente, la expresión directa de la pasión, el lazo que une simpáticamente al orador y á los que le escuchan (1).

El baile popular se desarrolla con la historia de los pueblos. Instintivo al principio poco á poco fué sujetándose al ritmo y á la medida, variables con las ideas á que estaban ligadas sus manifestaciones. Hubo bailes guerreros, bailes funerarios, bailes religiosos y bailes de fiestas particulares.

(1) Lamennais: Essai d'une philosophie nouvelle.

Ignoramos en qué consistió el baile en la antigüedad, no obstante el importante papel que desempeñó en la sociedad. Los griegos clasificaban todos los bailes sagrados y profanos en tres grupos principales. La *orquística*, baile noble y regular, sin movimientos ni gestos violentos; la *esferística*, baile saltante como una pelota elástica y, por último, la *cibística*, que consistían en ejercicios de fuerza semejantes á los ejercicios acrobáticos. Platón decía que el baile debe buscar las actitudes nobles y los movimientos dignos, que sostienen entre las partes del cuerpo relaciones armoniosas, y huir de la agitación desordenada y de la imitación de los seres contrahechos y ridículos. En esta prescripción se revela todavía el gusto delicado del pueblo griego, que estimaba en tanto la decencia, la sobriedad y la conveniencia en todas las cosas. «En la acción oratoria y dramática, dice M. Boutuny (1), el griego no tenía necesidad de movimientos violentos; Pericles hablaba con la mano envuelta en los pliegues de su manto; hasta Cleon, todos los oradores conservaron la misma actitud, el célebre demagogo fué el primero «en tener la mano libre y el pueblo

(1) Filosofía de la Arquitectura en Grecia.

calificó de mono al primer actor que se permitió hacer gestos imitativos.»

Los bailes cambian de pueblo á pueblo con el carácter nacional. En España los bailes populares tienen el fuego pasional de un pueblo sombrío y concentrado; en Italia y en Grecia son vivos y alegres como la luz de su cielo azul; en Francia son rondas alegres, pero ordenadas, mientras que en Alemania la vivacidad de los movimientos se ahoga en un balanceo sensual. Los bailes de las clases superiores de la sociedad fueron reflejo de las formas gubernamentales, mientras la etiqueta cortesana se extendió de los habitués de los palacios á lo que se ha convenido en llamar *gran mundo*. Libre y alegre durante el reinado de Enrique IV, el baile se hizo severo y mesurado bajo Luis XIV y en nuestros días ha perdido por completo su sentido, materializándose por completo y no conservando de los pasos graciosos de nuestros antepasados sino el ritmo y el movimiento del cuerpo.

Los bailes han venido á ser orgías de movimiento en que la decencia se sostiene trabajosamente. Para que sigan siendo indispensables á las diversiones juveniles, es preciso que consti-

tuyan una verdadera necesidad de la naturaleza humana, una función indispensable de la vida social.

Mirando al baile desde el punto de vista artístico, vemos desde la más remota antigüedad corporaciones especiales encargadas de dar representaciones privadas y públicas, y de bailes figurados y simbólicos. Los sacerdotes de todas las religiones, tan expertos en conocer las necesidades del hombre, no han dejado de dar al baile un carácter religioso. Las bayaderas en la India y las almeas en Egipto, son residuos de esas instituciones en cuyos programas figuraban todas las grandes evoluciones de la naturaleza. El movimiento de los astros, el paso de las estaciones, los atributos mitológicos de los dioses y su historia, eran representados sucesivamente por evoluciones de grupos simbólicos, figuras expresivas y maravillosos pasos.

Pero donde el culto sacó principalmente partido del baile, fué en Grecia. Los dioses, dice Apuleyo, gustan de que se les honre con bailes. Con bailes dió gracias á Apolo Teseo cuando regresó de Creta; con bailes sacrificó Aquiles á los manes de Patrocles, y con bailes se celebra-

ban lo mismo los misterios que las fiestas Panateneas. Las procesiones y los bailes parecen resumir todo el culto griego. Un clima grato, músculos desarrollados por la gimnástica, espíritus abiertos á todas las impresiones artísticas, una religión, en fin, alegre y feliz parecían, por otra parte, invitar al pueblo á festejar á los dioses por la expresión más viva de los sentimientos alegres de la vida.

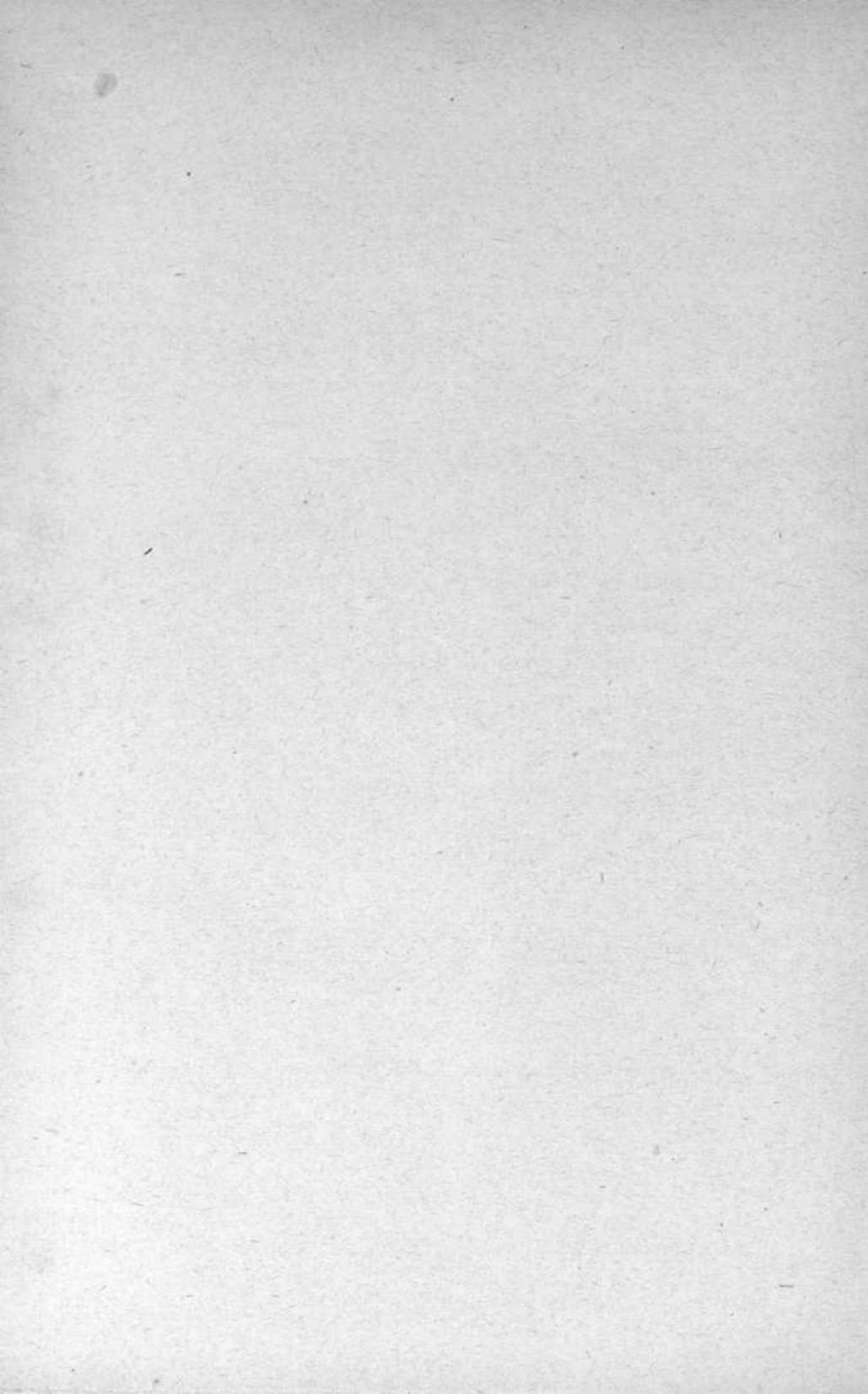
«La estrofa y la antiestrofa de los coros en la tragedia griega, dice Lamennais, corresponden probablemente á ciertos bailes determinados. Colegios de sacerdotes ejecutaban en Roma bailes acompañados con himnos al dios de la guerra. La Biblia nos pinta al rey profeta bailando con el arpa en la mano ante el ara del Señor. Bailes verdaderos fueron introducidos en el culto cristiano de la antigüedad y se conservan aun hoy en algunos pueblos (1); los ritos que se hacen ante el altar, no son en el fondo sino bailes simbólicos, lo mismo que las procesiones entre las cuales son hoy tan emocionantes las que se verifican en las campiñas cuando vuelve la Prima-

(1) En Sevilla.

vera para implorar la bendición del que hace nacer y madurar los frutos sobre los trabajos del hombre. Recuerdan la *Arvalia* de los romanos.»

El baile difiere de la escultura porque muestra las actitudes en todas sus fases. El escultor debe preocuparse á la vez de la forma y de la actitud. En el baile la forma está dada, es subjetiva, la del bailarín; la actitud, como en la escultura, resulta del estudio; pero lo que la diferencia es que se desenvuelve. En la escultura, la idea expresada persiste y es siempre la misma; en el baile se ve nacer y crecer la idea, que luego decae y se liga graciosamente con otra que viene á reemplazarla. Si en este último concepto la escultura es inferior al baile, sus obras tienen, en cambio, un carácter de persistencia y durabilidad que no tienen las del bailarín. El arte de las actitudes en el espacio conquista el tiempo con sus obras, mientras que el de las actitudes que varían en el tiempo se produce en el espacio y no deja en pos de sí más que un recuerdo. El artista que baila produce una obra puramente efímera: sus trabajos y sus estudios son para la generación presente, para la actualidad; su nombre puede

sobrevivirle, pero su gloria no será en lo porvenir sino un eco que va debilitándose, mientras que la del escultor puede crecer con el tiempo y vivir tan largo tiempo como la humanidad.



CAPITULO III

La música.

Cerremos los ojos y escuchemos las voces de la naturaleza. Llegan á nosotros, graves y sombrías, alegres ó melodiosas, roncadas ó angustiadas, y despiertan sentimientos tristes, alegres ó compasivos. Ni el raciocinio ni la inteligencia entran para nada en lo que experimentamos; el sentimiento corresponde á la sensación sin presentar á la razón nada inteligible: análogamente á como nos produce éxtasis contemplar los arabescos de mármol blanco ó de vivos colores de que la magia incomprensible envuelve con sus encantadores meandros los monumentos moriscos. Las quejas del viento, el canto de las aves, el murmurio de los arroyuelos y el rugido de la tormenta nos impresionan de diferentes modos, como si las vibraciones de sus sonidos hicieran vibrar al unísono nuestro corazón. Una serie de sonidos sucesivos, una modulación, hace que se sucedan en

nuestra alma una serie de sentimientos que se completan y se yuxtaponen formando un conjunto armónico al que damos el nombre de *música*. Cuando los sonidos no producen ese resultado, son fúrtivos y no corresponden á la disposición natural de nuestro ser de recibir una impresión anímica, se las califica de *ruido*. Para las naturalezas, en las que no existe correspondencia entre el sonido y el sentimiento, la música no es sino un ruido agradable.

Lo que nos impresiona ante todo en el sonido es el *timbre*, lo que los alemanes llaman color. Depende de la constitución molecular del cuerpo, de la naturaleza física, de su contextura interior, de lo que podríamos llamar su personalidad. Las vibraciones del cuerpo son transmitidas al aire, que las lleva á nuestro oído; según que el cuerpo sonoro es más ó menos elástico, más ó menos duro, más ó menos fibroso, la impresión es distinta. La composición química no entra para nada en ello; la forma y la disposición de las moléculas es lo que determina el timbre.

Lo que nos afecta inmediatamente después es el *tono* ó la altura del sonido, que depende de la rapidez de las vibraciones sonoras; á medida que

la velocidad de su sucesión es mayor, decimos que el tono es más elevado. Hay velocidades demasiado débiles y demasiado grandes para ser percibidas indistintamente por el oído; de modo que el dominio de la música está limitado por los límites de la percepción sensible, entre los cuales puede dividirse el sonido en un número ilimitado de notas, reduciendo los intervalos que las separan. Hay, sin embargo, un fraccionamiento más natural que cualquier otro, y tal que las relaciones que expresan las vibraciones de cada nota son números racionales. Este fraccionamiento, que es el mismo en todos los pueblos europeos, se denomina escala. Las combinaciones de notas que suenan armónicamente juntas constituyen los acordes.

Cuando los sonidos se desenvuelven y se suceden en el tiempo, constituyen la música. En su desarrollo sucesivo existe casi siempre un cierto orden, que constantemente reproduce formas iguales, separándolas en medidas de tiempos iguales y á que se da el nombre de *ritmo*. El ritmo musical tiene por base los números 2 y 3 y sus combinaciones. En esto responde á las facultades humanas, porque si es fácil representarse sin des-

composición objetos en número 2, 3 y aun 4, es muy difícil, si no imposible, á la mayor parte de los hombres, concebir el número 5, representado por una serie de objetos de la misma naturaleza, sin descomponerle. Hay tiempos percibidos por el oído, como objetos percibidos por la vista; para concebirlos es necesario que los podamos reproducir en imágenes, y un ritmo que tuviera por base el número 5 sería siempre incomprendible.

En el orden establecido por el ritmo se desenvuelve el sonido, variando de tono y de duración para formar la frase musical. La frase, á su vez, forma parte de la melodía, á la que damos el nombre de *canto*, porque en las partes de conjunto, la voz humana, dotada del timbre más agradable, ha sido generalmente la encargada de exponer la melodía. Las primeras notas del canto provocan un sentimiento incompleto que necesita satisfacerse; son como una interrogación, que requiere una respuesta. En las notas siguientes la interrogación va desenvolviéndose, discutiendo en cierto modo, y llega á una conclusión que nos satisface y nos vuelve á la nota primordial. El conjunto de diferentes frases, una melodía completa, ce-

rrada por una conclusión, recibe el nombre de *aire*.

Un aire puede ser expresado de diferentes maneras sin perder su sentido musical. Además, para completar la expresión, son necesarias á veces varias notas, pero no es indispensable que sean emitidas por el mismo instrumento; al contrario, el contraste de timbres de los diferentes instrumentos aumenta el encanto por la variedad de las impresiones. De la sucesión de sonidos y acordes modulados y su combinación, resulta lo que llamamos *armonía*. La armonía sola, sin la melodía, habla á los sentidos más que el sentimiento. Es, en cierto modo, la parte material de la música, en medio de la cual se desarrolla el canto, que la da sentido, y el ritmo que produce el orden y la expresión.

Las tres partes constitutivas de la música están, pues, en este orden de importancia: la melodía, el ritmo y la armonía.

La música es tan natural al hombre como el baile. Es, además, raro que el baile se limite á dibujar sus figuras en el cuadro de un ruido cadente. Casi siempre apela á la música, y la palabra *coro*, que en griego significa baile, ha perd-

do hoy ese significado y representa un conjunto de voces ó de instrumentos combinados para producir un efecto musical.

Es difícil explicar el imperio que la música ejerce sobre el hombre, á menos de admitir que entre los sonidos y los sentimientos existen afinidades análogas á las que existen entre los sentimientos y las imágenes; con la diferencia de que las imágenes pueden motivar la aplicación de la razón, mientras que es imposible razonar una melodía. Por otra parte, las imágenes y los aires pueden producir sentimientos análogos; pero nos parece igualmente imposible representar una imagen con sonidos, que pintar una armonía ó dibujar un aire.

La música descriptiva no es inteligible sino á condición de que se indique previamente lo que se trata de describir; de modo que el recuerdo de la emoción que experimentó contemplando en otra ocasión la imagen correspondiente, viene á sumarse á la que la hace experimentar la música, y aun á veces la determina.

«Si lanzáis al agua calmada de un estanque, dice M. Beagnier (1), un puñado de cantos, todos

(1) Filosofía de la música.

á la vez, ó unos después de otros, pero con pequeños intervalos, veréis producirse en la superficie del agua una multitud de círculos más ó menos grandes que se cortan y cuyo conjunto constituye un dibujo complicado y variable. Cuando estalla en el aire un acorde formado por muchas notas, ó cuando en un canto se suceden muchos sonidos, ocurre algo semejante: las vibraciones del aire ú ondas sonoras forman un dibujo que podemos hacer visible mediante procedimientos que no son de este lugar. Ahora esas líneas que se entrecruzan ordenada y regularmente, si no producen efecto sobre el ojo, forman, no obstante, un dibujo que, percibido por otro órgano (el auditivo), puede constituir la más hermosa de las melodías ó el acorde más grato... Como la música no puede expresar de una manera terminante ni sentimientos (?) ni ideas, y, por otra parte, no puede reproducir objetos naturales, en una palabra, no puede imitar nada, se deduce que las combinaciones de sonidos y movimientos equivalen aproximadamente á lo que para la vista es el arte decorativo puro; los caprichosos arabescos, los remates, los dibujos de telas y tapicerías, etcétera. No hay, pues, en la música muchas más

ideas filosóficas, sentimientos, imitación, etc., que en el dibujo de una tela de damasco ó brocatel ó en las pinturas decorativas de las catedrales antiguas.»

Sin admitir al pie de la letra esta opinión, la juzgamos, no obstante, expresión de la verdad en el sentido de que los sentimientos producidos por la música tienen siempre algo de vagos. Pero concebimos perfectamente el encanto que la música nos produce y los éxtasis en que sumerge á las naturalezas delicadas, con recordar que el ritmo es una de las grandes leyes de la vida y que abarca todas las manifestaciones de ella. Si reflexionamos que la afinidad entre los sonidos y los sentimientos es una revelación de la unidad de la vida, que no se concibe por la razón y se manifiesta al sentimiento con un encanto inexplicable, y que la vaguedad y la indeterminación son los atributos del infinito, comprenderemos que la música es de todas las bellas artes la que mejor puede interpretar el sentimiento religioso. Dirigiéndose al espíritu por el ritmo, á los sentidos por la armonía y al sentimiento por la melodía, la música emociona profundamente todo nuestro ser sensible y nos proporciona goces cuyo ca-

rácter á la vez íntimo y elevado, no puede ser reemplazado por nada.

En el principio de las sociedades, la voz articulada, demasiado pobre en expresiones convencionales para pintar el pensamiento y las pasiones de los hombres, se valía constantemente del sonido y del ritmo para traducir y comunicar las emociones que agitaban el discurso. Más próximos á la naturaleza, los hombres recibían más fácilmente sus impresiones, y observaron pronto que la misma frase, dicha en otro tono y con distinta modulación, producía una impresión completamente distinta, y que el tono y la modulación determinaban en cierto modo el sentido de la frase ó cuando menos le modificaban profundamente. Inventaron, pues, instrumentos que producían sonidos constantes, y cuyo objeto no era acompañar al canto, sino indicar la tónica y mantenerle en él. La influencia de la tónica era tan grande, que en Grecia estaba prohibido comenzar ciertos aires por determinados tonos; y cuando Timoteo quiso duplicar el número de cuerdas de la lira, que sólo tenía cuatro, Grecia entera se conmovió. En Esparta, los efesos proscibieron la modificación, y los prudentes la consideraron

como obra corruptora. Las fábulas antiguas testifican la influencia grandísima de la música en los primeros progresos de la humanidad. Hórus, seguido de nueve músicos, fué el civilizador de Egipto; Amplison construyó las murallas de Tebas al son de la lira, y al son de las trompetas cayeron las de Jericó. En todas partes, la música se nos presenta como un medio potísimo para dulcificar las costumbres, para excitar el ardor guerrero y levantar el entusiasmo religioso, al mismo tiempo que ayudaba á grabar en la memoria de los sacerdotes los preceptos religiosos y científicos.

Las más antiguas tradiciones religiosas de la India son himnos sagrados; lo mismo ocurre en Egipto y en Grecia, y la enseñanza de los druidas estaba formada por versos cantados. Los misterios divinos y el sentido de sus alegorías no eran confiados á la escritura, que hubiera podido revelarlos á los profanos, sino envueltos en melodías que ayudaban á grabarlos en la memoria y á conservarlos en el sentido. La historia primitiva está formada por cantos rapsódicos, que los bardos de cada pueblo se transmitían por la memoria; de este modo fueron formados los poemas atribuidos á Homero.

Nada sabemos de la música antigua, sino que producía un vivo efecto en los auditores. Nada ha llegado á nosotros relativo á las notaciones antiguas, y el sentido mismo de los acentos empleados en la escritura griega se han perdido para nosotros.

Los primeros instrumentos musicales eran, indudablemente, instrumentos de percusión; eran los más sencillos y con ellos se acompañaba al canto y á la danza; los címbalos, los tambores y las castañuelas son sus descendientes directos, y han reemplazado al ruido de las palmadas. Luego, inmediatamente, vinieron los instrumentos de aire, y, por último, los instrumentos de arco, que fueron perfeccionándose á medida que una industria cada vez más perfecta los confeccionaba cada vez mejor. La flauta de Pan ha precedido indudablemente á todos los demás instrumentos de viento, y los tubos de nuestros órganos no pueden ser concebidos sino como derivados de la trompeta. Los instrumentos más perfeccionados, que son de cuerda y arco, como el violín y el violoncello, son producto de una civilización ya muy avanzada. La lira egipcia sólo tenía tres cuerdas: las extremas daban la octava y la del centro la

cuarta; aquélla era la mayor extensión que en e discurso podía alcanzar la voz humana. Según Dionisio de Halicarnaso, la melodía del discurso abarcaba la quinta. Parece que la lira tetracorda de los griegos producía el acorde perfecto, el más natural y del que más fácilmente se apodera el oído. Pero la lira no estaba hecha sino para la voz humana; acompañaba á la poesía cantada, y no era realmente un instrumento musical en el sentido estricto de la palabra, como la flauta y el corno; los instrumentos de percusión, por otra parte, sólo podían servir para marcar el ritmo. Ahora bien; dirigiéndose la música propiamente dicha casi exclusivamente al sentimiento, era considerada como un arte inferior. Platón la excluía de la República como enervadora de caracteres y corruptora de costumbres. En Grecia y en Roma sólo los esclavos tocaban la flauta mientras que los personajes más eminentes danzaban en público, acompañando sus cantos con la lira; ésta era el atributo de Apolo, mientras que la flauta se le abandonaba á Pan, el dios campestre.

Los filósofos griegos, sobre todo los que habían visitado el Egipto, daban á la palabra «música» un sentido mucho más amplio que el que hoy

concedemos. Distinguían la música teórica ó contemplativa de la práctica ó activa: la primera comprendía la astronomía ó armonía de los mundos; la aritmética ó armonía de los números; la armonía ó teoría de los sonidos, de los intervalos y de los sistemas; la rítmica ó teoría de los movimientos y la rítmica ó prosodia. La segunda comprendía la melopea ó arte de crear las melodías, la ritmopea ó arte de la medida y, por último, la poesía. Una clasificación semejante responde á una época en que las ciencias y las artes no estaban aún determinadas por sus fines especiales. Del mismo modo, sin embargo, que la intervención de la imaginación en la historia y en la astronomía primitivas había hecho colocar estas ciencias bajo la protección de las musas, parece que los egipcios tenían una vaga percepción de la ley general del movimiento rítmico que rige el Universo, y habían clasificado bajo el mismo nombre las ciencias y las artes relacionadas con esa ley.

A imitación de los sacerdotes antiguos, la iglesia cristiana comprendió la importancia de la música en el culto y San Ambrosio se encargó de la misión difícil de constituir un arte musical

apropiado á las nuevas creencias y al ideal moral que ellos enseñaban á los pueblos. Sin embargo, sólo dos siglos más tarde fué completada por San Gregorio la obra comenzada en el siglo iv.

La notación de la música griega, complicada por la multitud de signos que exigían los intervalos reducidos á cuartos de tono y los numerosos modos que de ellos derivaban, no podía convenir á pueblos caídos en la barbarie. Además, parte de esos modos respondían á sentimientos reprobados por la moral cristiana, y por esto sólo resultaban ya excluidos del arte nuevo. No escogiendo sino los modos calmados y graves que convenían al carácter religioso, y reduciendo el número de intervalos para simplificar las reglas y la notación, San Gregorio consiguió notar la música religiosa mediante determinadas letras que reciben el nombre de gregorianas.

La música nueva, inseparablemente unida á las palabras sagradas de los himnos religiosos, como todas las músicas primitivas, se componía únicamente de una sucesión de sonidos melódicos, que expresaban con la mayor sencillez, pero al mismo tiempo con la mayor verdad, los sentimientos religiosos del compositor. El ritmo anti-

guo, conservado por San Ambrosio, que, sin embargo, le subordinó completamente á la prosodia y al metro poético, desapareció completamente lo mismo que la medida y la simetría. El vago sentimiento que eleva el alma hacia el Ser infinito y espiritual, necesitaba librarse del ritmo como de un lazo material que impedía su sublimación. Al mismo tiempo que se perdía el sentimiento griego de la medida en arquitectura, se desvanecía el de la medida en música. La inteligencia se desvanecía y acababa por absorberse en la vida de la naturaleza y del instinto. Aquello, además, era una consecuencia necesaria de la aplicación de la melodía á textos escritos en prosa. Tomando la naturaleza al revés, negando la unidad del Ser y subordinando la ley eterna al capricho del milagro, el cristianismo debía obrar del mismo modo con el arte. Comenzó por los himnos en prosa cuando la antigüedad en su desenvolvimiento había comenzado por la poesía y jamás el culto había decaído á la prosa. Así nació el *canto llano*.

Aquella carencia de orden en el canto no dejó, no obstante, de producir maravillosos efectos. Se produjo un fenómeno análogo al que hemos

estudiado en el Renacimiento romano de la escultura, á propósito de la variedad de formas introducidas en la ejecución de los capiteles. El sentimiento del cantante en absoluta libertad reemplazó á la regla y á la medida con la inspiración del momento, y substituyó con su expresión viva á las intenciones notadas de los compositores. Creando en cada momento un ritmo verdadero y apropiado al sentido de lo que cantaba, el cantante modificaba á la medida de su emoción la duración de cada nota, de la que sólo se le daba el valor absoluto. De este modo el hombre corregía el error sacerdotal y volvía á la naturaleza primitiva precisamente cuando más parecía deber alejarse de ella. La abstracción musical convirtiéndose en realidad; la expresión se hizo humana, y el sentimiento, envuelto en sonidos de duración indeterminada, se aproximaba al infinito, vago é indeterminado, pero con todo su poder natural. Las condiciones de lo verdadero quedaban satisfechas y el arte podía elevarse hasta lo sublime.

Durante muchos siglos, la música cristiana quedó confundida en el canto llano ejecutado por una sola voz ó por varias voces al unísono. La

armonía era imposible por efecto de la carencia de ritmo; además, el empleo de las letras gregorianas no permitía escribirla. La invención de la escala actual y del contrapunto, atribuida á Guido de Arezzo en el siglo xi, y la propagación del órgano, permitieron crear la armonía y dar al canto religioso una amplitud que la había faltado hasta entonces. En aquel instante quedó hecha una verdadera revolución en la música.

Tres siglos después, la música religiosa había caído en la mayor decadencia. Al lado de las orgías y de los escándalos que manchaban los templos romanos y góticos, se introdujo en ellos una música profana. No obstante las reiteradas censuras de la Iglesia, aires populares y canciones inconvenientes servían de motetes en las misas y en los cánticos nuevos. Al siglo xvi le estaba reservada la gloria de elevar nuevamente la música y de expresar un nuevo sentimiento religioso, menos cristiano tal vez que el de la bárbara Edad Media, pero seguramente más humano, más amplio y más majestuoso. A Palestina cabe el honor de haber reconstruido una música religiosa apropiada á las emociones que debía expresar. Se diría que la religión, combatida por

la razón humana, conmovida hasta en las columnas de sus templos se había refugiado enteramente en el sentimiento, base de la fe de las muchedumbres. Jamás acentos más potentes, más profundos, más tiernos, llenaron las bóvedas de las catedrales; jamás el sentimiento religioso se reveló por más angustiosos gritos de angustia, más suaves cantos de alegría ni acentos más triunfantes que la última palabra del canto llano.

Pero esa forma de arte no satisfacía ya todas las necesidades. En el siglo xv, Francia y Bélgica habían dado la señal para una regeneración de la música que libertase á ésta de la tutela eclesiástica. La música iba á interpretar las pasiones que conmovían al corazón humano; aprendió á pintar las vicisitudes, celebró los triunfos y lloró las catástrofes. Todo esto no era posible sino mediante la modulaci6n en que la disonancia se opone al acorde consonante, y en la que el ritmo puede ser truncado. La nueva escuela introdujo estos perfeccionamientos, y desde entonces el alma humana poseyó un instrumento perfecto tan capaz de expresar sus desgarramientos como de exaltar sus alegrías.

No hablaremos aquí, sino á título de recuerdo,

de la ridícula querrela entre Puccinistas y Gluckistas, que tanto conmovió á los músicos durante el siglo XVIII. No podemos admitir esa música, diga lo que diga Lamennais, y aunque un compositor moderno la haya llamado «música del porvenir». Pero debemos hacer notar que, al igual que en pintura, las escuelas idealistas y coloristas se han desarrollado paralelamente; así la música nos presenta dos escuelas, de las cuales una prefiere el canto y otra la melodía. Del mismo modo también que el dibujo y el pensamiento son los productos de los climas meridionales, mientras que la vida instintiva, pero coloreada, desborda en el N. Así vemos al sentimiento dominar en las melodiosas producciones del S., mientras que la armonía, hija de los sentidos y madre de las sensaciones, es querida de los pueblos septentrionales, de los cuales oculta imperfectamente la falta de imaginación. La música italiana y la música alemana tienen cada una sus apasionados, y la conciliación es tanto más imposible, cuanto que con frecuencia uno de los dos artes resulta ininteligible para los fervientes de su rival.

La diferencia de las razas y de sus disposicio-

nes naturales parece contribuir tanto como la diferencia de climas á estos contrastes. Los egipcios y los árabes no comprenden nuestra música, como nosotros no comprendemos la suya. Los chinos tienen una música muy refinada, elaborada, estudiada y perfeccionada durante siglos; están orgullosos de ella y les causa goces infinitos, mientras que á nosotros nos parece un horrísono charivari. ¿Quiere decir esto que carecen de organización musical? Sería temerario afirmarlo. Indudablemente su oído no está organizado como el nuestro y las vibraciones sonoras que comunican á nuestra alma, tan deliciosas, no encuentran en los chinos nada que hacer vibrar, y recíprocamente. Afirmar, no obstante, que los chinos carecen de sentido musical, sería tan atrevido como afirmar que su música es la última palabra del arte y que la nuestra se irá perfeccionando á medida que vayamos envejeciendo, hasta aproximarse cada vez más á aquellos superiores resultados, logrados ya en el Celeste Imperio. El pueblo israelita, que jamás ha tenido arquitectos ni escultores (1) y que carece de dotes para las artes del dibujo, tiene

(1) Para construir el templo de Salomón necesitaron contratar artistas fenicios.

una organización musical extraordinaria. Es el que en Alemania como en Francia ha producido el mayor número de grandes compositores modernos. De cualquier modo que ello sea, no podemos decir que no llegará un tiempo en que la belleza de las melodías exóticas nos sea accesible. Ampliando siempre sus horizontes, la música es eminentemente progresiva. Esto es tan exacto, que genios poderosos han vivido incomprendidos por estar demasiado adelantados respecto á sus contemporáneos, y su gloria ha brillado con todo su esplendor mucho después de que el camino de sus tumbas había sido olvidado por los hombres.

Es un hecho notable la gran difusión de la música en los tiempos modernos; para las mujeres, singularmente, no hay educación completa sin la música. Tal vez pueda verse en esto una reacción contra la cultura demasiado exclusiva de la inteligencia en nuestra educación moderna y contra el predominio de los intereses materiales en la sociedad, tal como nos la ha formado el siglo XVIII. Los sentimientos elevados y vigorosos que caracterizaron la época del Renacimiento, se han degradado poco á poco hasta extinguirse en las sensiblerías pastoriles del reinado de Luis XV. El

sentimiento, reducido á tales condiciones, había llegado á ser ridículo y se había refugiado en la música. La rápida difusión y los crecientes buenos éxitos de aquel arte, dan testimonio del papel necesario que hace hoy, y satisfacen á la necesidad que sentimos de vivir del sentimiento tanto como de la razón. Para muchos la música reemplaza á la religión. Esa necesidad se ha hecho más imperiosa en nuestros días, por consecuencia de la extinción de la gran poesía y del rebajamiento de la literatura, cuyos productos, malsanos en gran número y marcados con el estigma de una época de decrepitud moral, no son capaces de proporcionarnos emociones fuertes y nobles.

Entre las tres artes que se desarrollan en el tiempo, la música tiene el papel que entre las del espacio corresponde á la pintura.

La melodía ó el motivo expone el sentimiento que sirve de base á la obra y que ésta debe expresar, como el dibujo en la pintura expresa el pensamiento, la razón de ser del cuadro. El ritmo y la medida crean el orden musical en el tiempo, como en la pintura la perspectiva establece el orden en el espacio.

La armonía, por último, rodea á la melodía del

encanto mágico de la vida como el color da al dibujo la animación y las apariencias de la realidad.

La pintura ha sido durante mucho tiempo compañera inseparable de la escultura policroma, y todavía hoy es huésped mimado en los monumentos arquitectónicos; del mismo modo la música es siempre compañera inseparable de la danza, á la cual, sin embargo, no dedica sino sus obras más ligeras, y frecuentemente también presta á la poesía el poderoso encanto de sus melodías. Sus acordes brillantes envuelven á las palabras del canto como en un manto de luz, del mismo modo que las armoniosas tintas de la pintura se extienden sobre nuestros edificios y cubren la desnudez de sus muros.

Si la pintura despierta en nosotros sentimientos constantes, persistentes, duraderos, la música nos da esos mismos sentimientos más vivos, más variados, pero sin persistencia; los modifica y los transforma sucesivamente, haciendo de manera que el placer suceda á la angustia y la alegría al dolor. El número reemplaza á la duración.

Lo mismo que en el baile, en la música hay que distinguir el compositor del ejecutante. Este

último produce emociones más profundas, más variadas, más vivas que el pintor, pero su obra no dura ni es prolongada sino por su eco en nuestros corazones. El pintor, cuyo dominio es el espacio, hace obras para el porvenir y trabaja para el tiempo; el músico, que siembra las emociones, ensancha el alma y eleva el espíritu hacia el infinito; crea sus obras en el tiempo y no deja huellas en pos de sí. La obra del compositor perdura y puede vivir siempre; la del ejecutante desaparece para no volver con las últimas vibraciones del sonido con que nos ha emocionado.

CAPÍTULO VI

El arte de la palabra.

Antes del nacimiento del lenguaje, ya lo hemos dicho, los hombres pensaban en imágenes, como piensan los niños y como pensamos aún todos cuando hacemos lo que se llama soñar: los signos fonéticos, expresión de las ideas, no existían, y la abstracción era desconocida. Todo lo que el espíritu podía concebir se presentaba bajo una forma concreta con todos los atributos de la realidad objetiva. Las concepciones no podían ser comunicadas sino por el gesto, por entonaciones más ó menos articuladas y siempre variables ó por la manipulación del objeto á que ellas se referían. Entre estos objetos, algunos de un uso más familiar, fueron designados poco á poco con palabras, casi siempre monosilábicas, que formaban un reducido vocabulario particular por cada tribu. Al lado de esos vocabularios particulares se formaron otros generales, conteniendo palabras que representaban no sólo los objetos sino

sus relaciones expresadas por aglutinaciones de palabras, de las cuales unas calificaban á las otras. Poco á poco las lenguas se hicieron más analíticas, distinguieron el objeto de su atributo y colocaron bajo una misma calificación los fenómenos que obedecían á una misma ley. Al mismo tiempo que los radicales (nominales ó verbales) se introducían flexiones prenominales, que distinguían las personas y las cosas, y preposiciones que modificaban las relaciones y las daban un carácter más fijo.

Los grandes imperios produjeron naturalmente, el atraso de las lenguas, que sólo podían modificarse y perfeccionarse en aglomeraciones de hombres relativamente poco numerosas. Es difícil, si no imposible, hacer concordar en un gran Estado las modificaciones que se producen en el lenguaje en cada región, y en cierto modo en cada ciudad. El lenguaje primitivo y no modificado continúa, pues, siendo el tipo común para servir á las relaciones generales, y los dialectos son los vástagos particulares. Se deduce de lo dicho que un idioma da idea de una civilización más antigua á medida que es más objetivo y sintético. La lengua vasca posee más de 20 palabras para

expresar la acción de lavar, según que se refiera á objetos diferentes. «La lengua china es muy incoherente; si en lugar de decir: voy á Londres, los higos vienen de Turquía, el sol brilla á través del aire, decimos: voy fin Londres, los higos origen Turquía, el sol brilla paso del aire, hablaremos como hablan los chinos» (1). «En la lengua china, hace notar M. Lathan, las palabras separadas que se emplean más para expresar la relación, pueden llegar á ser prefijos ó afijos.» Deducimos de ahí que la sociedad vasca es más antigua que la China y ésta más antigua que la primitiva de la India, caracterizada por el sánscrito, origen de las lenguas europeas. Para pensar así, hemos de suponer que son iguales las facultades de las razas que han formado las lenguas. Es evidente, sin embargo, que el espíritu analítico de las razas superiores distingue desde muy pronto el hecho primitivo de su modo, y califica la manera especial como ese hecho se produce en el tiempo y en el espacio. Expresa el hecho primitivo por un radical, y el modo por una forma ó por otra palabra, expresando un hecho accesorio

(1) H. Spencer.—Primeros principios.

ó una cualidad. El progreso de las lenguas ha consistido, pues, en alejarse cada vez más de la imagen del pensamiento primitivo de la palabra, que representaba al objeto real, para reemplazarlos por símbolos que expresan, no los objetos tal como la naturaleza nos los ofrece, sino tal como nosotros los vemos, desde el punto de vista en que estamos colocados. De concretas, las lenguas han ido haciéndose cada vez más abstractas, de objetivas en su origen, cada vez más subjetivas. Ahora, la palabra sabe reproducir por símbolos de sonidos articulados todas las impresiones que recibe el espíritu humano y todas las modificaciones de que es capaz.

Hemos visto que al principio la palabra estaba unida con la mímica y la música. El ritmo y el canto, que más tarde se han transformado en nuestra rima y asonancia, caracterizaban las obras primeras de las lenguas humanas; la palabra, musical en cierto modo y sobre todo rítmica y llena de imágenes, constituye hoy la poesía.

Cuanto menos analíticas eran las lenguas, más necesarias eran á la transmisión verdadera de la expresión la entonación, que comunicaba el sentimiento, y la imagen, que determinaba el senti-

do. En los pueblos primitivos, organizados en cuerpos sociales según una base religiosa común, el verso ó la forma poética servían de envoltura á todas las tradiciones del espíritu humano. Religión, ciencia, historia, hasta las prescripciones de la medicina y de la higiene eran confiadas á las musas de la palabra musical y ritmada.

Mucho tiempo después de que las sociedades estuvieran constituídas, la influencia inmensa de la palabra revelada por los himnos, los cantos orfeicos y la epopeya, dió origen á la elocuencia. Este arte poético en sus comienzos, como los discursos fúnebres de los antiguos egipcios, no se separó claramente de la poesía sino en una época relativamente avanzada. Nacido del lenguaje poético, dió origen á la prosa; pero la que empleaba en las arengas tenía todavía algo de música en la armonía de sus períodos, tan buscada por Cicerón, y algo de mímica, sobre todo por la acción.

La prosa nació el día en que el arte oratorio rompió con la poesía; las arengas, los discursos no versificados y confiados á la escritura fueron su origen. Extendió sus dominios á la ciencia y á la historia y dió su forma última y definitiva á las lenguas. Reemplazó el empleo constante de la

imagen, siempre vago é indeciso y á veces poco comprensible, por el análisis exacto de los hechos y de sus modos, simbolizados musicalmente por la palabra. Desprovista del auxilio de la acción mímica y de la impresión producida en el sentimiento por el encanto de la música, guardó, sin embargo, algo del arte poético en el ritmo de los períodos y supo, cuando le plugo, revestirse con el adorno de las imágenes. Cuando se trataba de obrar sobre el sentimiento y de mover las pasiones, de pintar exactamente los fastos de la historia y dar fiel reproducción de ellos, abandonaba gustosa la sequedad del símbolo para sustituirla por la viva realidad.

El progreso general ha consistido, pues, en diferenciar cada vez más el arte de la palabra de los de la música y el baile; en hacerla cada vez más analítica y subjetiva y capaz, así de expresar igualmente los transportes sublimes del sentimiento religioso, que las frías deducciones del álgebra y de la geometría.

A.—LA POESÍA

Hija de los dioses, se ha dicho, la poesía nació al mismo tiempo que el hombre y fué su primer

intérprete. Cada vez que la necesidad de una nueva expresión exigía la creación de un nuevo símbolo fonético, ha sido preciso, durante un lapso de tiempo bastante largo, colocar al lado de ese símbolo su expresión figurada ó alegórica, para hacerle comprender y adoptar. Esto es lo que constituye la poesía primitiva tal como la encontramos en los libros hebreos de la Biblia, singularmente en los salmos de David. La vemos, sobre todo, muy caracterizada en la magnífica obra de Job, que remonta á una antigüedad muy lejana (probablemente anterior á Moisés) y de los cuales el texto hebreo parece darnos una traducción algo alterada. Cada versículo está compuesto por dos partes, de las cuales la segunda reproduce el sentido de la primera por una imagen diferente, ó le exalta mediante el contraste con una imagen opuesta pero conforme á la idea general. Esos versículos estaban destinados á ser cantados. Faltaba el ritmo como en el canto llano, é indudablemente con frecuencia la expresión musical de la poesía quedaba abandonada al sentimiento particular, salvo la conformidad con determinadas reglas generales transmitidas por la tradición. Es probable que para cada capítulo se

indicara la tonalidad y el modo y se dejara lo demás á la improvisación.

En todos los pueblos, los hombres que han tenido particulares condiciones para esa interpretación, bardos y rapsodas, conservaban la poesía y la trasmitían á las generaciones siguientes al mismo tiempo que las expresiones más notables que ellos inventaban. Es convenido, por otra parte, en todas las lenguas y en todas las épocas, que el poeta *canta* á su héroe, y las grandes obras de la antigüedad están divididas en cantos, como las de los poetas modernos. Singular persistencia de las lenguas: un canto de conjunto se llama *coro*, y á una poesía la llamamos *canto*. La expresión de la poesía antigua ha debido variar necesariamente según las diversas aptitudes de las razas. Los pueblos semíticos mejor organizados para la música que los arios, más dados al estudio del hombre y de sus pasiones, de la evolución de la vida subjetiva, que al de las leyes y los fenómenos naturales, se contentaron con un lenguaje muy figurado, y cuya expresión musical fué abandonada al sentimiento del intérprete.

Los pueblos arios, por el contrario, más materialistas, mejor dotados para las artes plásticas y

para los que el orden era una necesidad, sacrificaron la imagen, que en parte fue reemplazada por el epíteto; conservaron una forma más musical por el ritmo y la medida de las palabras, pero menos apropiada por eso mismo á las fantasías melódicas.

El sentimiento poético, sin embargo, no resulta de todas esas formas diferentes de poesía, sino cuando la expresión es verdadera. Es necesario que el simbolo fonético despierte en nosotros exactamente la imagen á que responde y nos haga soñar: el poeta es un soñador que sabe traducir en palabras las imágenes soñadas. Observamos, además, que desde el origen se trata con las imágenes ó con los epítetos de representar ó calificar una de las tres manifestaciones del ser infinito, materia, fuerza y vida, con atributos y calificaciones de una manifestación diferente. El poeta habla de una mirada fulminante y de una mirada rápida como el pensamiento; para él el arroyuelo llora, el viento suspira y las lágrimas corren á torrentes. Habla de las ruinas del corazón, semejantes á ruinas graníticas, cuyas heridas son cubiertas por el musgo, manto verdoso de la esperanza. En los fenómenos naturales la poesía

busca la vida, en los movimientos anímicos busca la naturaleza; hace constar así la unidad del ser, y cuando llega á expresarla con verdad, alcanza sus más altas cimas, el objeto que se proponía: lo sublime y lo bello.

Los poemas más antiguos que han llegado á nosotros son himnos á la divinidad. No podemos deducir, sin embargo, que el himno ha precedido á las demás formas poéticas. Creemos, en efecto, que la poesía fué la forma primera mediante la cual la humanidad expresaba y conservaba su experiencia y sabiduría entera. Pero en épocas más remotas la ciencia se guardaba como un secreto, mientras que la religión estaba al alcance de todos. Todo el mundo aprendía los himnos, mientras que sólo los iniciados estaban familiarizados con los textos sacros de los libros del saber y poesían la clave de las alegorías místicas. Además, la ciencia primitiva se perfeccionaba cotidianamente, mientras que la religión permanecía invariable, y así, al cabo de algunos siglos, resultó que la sabiduría antigua parecía inocencia, y sus tradiciones no respondían á los progresos realizados. Así perdieron su razón de ser y su interés. La humanidad los hundió en el

olvido, abandonándolos como vestiduras viejas, demasiado estrechas y demasiado usadas, y substituídas ya por otras. Prueba de esto tenemos en la obra de Hesiodo, didáctica por excelencia, aunque contemporánea de Homero, y que escapó á la destrucción, porque su ciencia había progresado muy poco en los tiempos siguientes y pudo servir de base á las Geórgicas de Virgilio. Los himnos, además de servir constantemente para los fines del culto, servían para conservar los fastos de la historia, que transformaba sus héroes en semidioses. Las tradiciones antehistóricas sólo han llegado á nosotros bajo el velo mitológico de la poesía sacra. Con la poesía heroica comienza la historia, y cuando se separa de ella conserva aún, durante mucho tiempo, sus lazos poéticos, y cuenta los hechos, no tal y como ellos fueron, sino tal como hubieran sido si la imaginación del autor hubiera sido su ley reguladora.

Pronto la historia no se limita á contar los altos hechos del jefe. Transmite el recuerdo de la vida de ese conjunto de hombres que recibe el nombre de nación y ese conjunto de instituciones á que llamamos Sociedad. Una evolución análoga realiza la poesía. Si la poesía heroica

canta de un lado los hechos guerreros de la nación y de sus héroes, por otro lado el drama va á considerarlos en la vida social y á expresarlos en la lucha contra la ley fatal que rige no sólo en el Olimpo, sino en la tierra, y no sólo en las cosas naturales, sino también en esa otra naturaleza creada por los hombres y sus relaciones y á la que damos el nombre de Sociedad.

La poesía dialogada se remonta á épocas muy lejanas y ha comenzado en todos los países por obras religiosas semejantes á los *misterios* de la Edad Media. Así la encontramos aún en China, donde todavía no ha sido elevada á la altura de drama, y así comenzó en Grecia y en Roma. A las aventuras mitológicas de los dioses sucedieron las de los *héroes* ó semidioses, que han dejado aquel nombre al personaje principal de las obras posteriores; hasta que finalmente el hombre, libre del yugo teológico y guerrero, concluyó por interesarse á sí mismo, y quiso reproducir las punzantes emociones de los dramas sociales que ocurrían diariamente ante su vista en el seno de una sociedad indiferente.

Desde el punto de vista estético, el drama es hoy, sin contradicción, la expresión más alta de

la poesía. En el género lírico el tema se agota pronto, y además las obras líricas tienden más á lo sublime que á lo bello.

La poesía dramática toma al hombre en la sociedad, en un medio que constituye la más elevada expresión que nos es dado estudiar de la vida. La obra es enteramente humana, el ideal está en todas partes: le encontramos en las grandezas y en las debilidades del corazón humano, en el conjunto de las circunstancias imaginadas para servir de campo al desarrollo de la acción, lo mismo que en la acción en sí misma. El sentimiento de la naturaleza cabe también en ella y le encontramos traducido desde la más remota antigüedad con una frescura y una profundidad admirables, en el drama indio *Sakuntala*. El poeta diseña en cierto modo la naturaleza, la sociedad y el corazón humano en sus más secretos repliegues y presenta las acciones recíprocas y las evoluciones necesarias. Cuanto más verdadero es y más impreciosa, mayor y más fecunda es su acción sobre las multitudes. Para el drama, el hombre no es un ser aislado, sino fatalmente ligado á las circunstancias y á los sucesos, de que sufre el influjo siniestro ó feliz aun en los instantes en

que parece dominarlos. No es más que un órgano, más ó menos perfecto, pero sólo un órgano de un conjunto de seres cuyas acciones, por divergentes que puedan parecer, convergen todas hacia un solo objeto. El poeta nos presenta una imagen, la de la sociedad, tal como él la ha soñado después de haberla sorprendido en la naturaleza, é inconscientemente manifiesta la unidad del existir en medio de los aspectos infinitamente varios de la vida.

Tenemos ahora ocasión propicia para hablar de la famosa regla de las *tres unidades*: los preceptos de la poética antigua exigían imperiosamente en el drama la unidad de lugar, la de tiempo y la de acción. Hoy no se piensa así. Nuestros estudios y nuestra educación, los medios rápidos y fáciles de comunicación, nuestras lecturas, que del medio social en que vivimos nos transportan en un instante á puntos lejanos en el tiempo y en el espacio, nos permiten formular hipótesis y hacen menos indispensable la observación de las dos primeras unidades, sin que por esto se destruya la verosimilitud. Cuanto á la unidad de acción, es indispensable. Todo lo extraño á la acción principal es exceso y superfeta-

ción; nos sorprende como una disonancia, porque distrae nuestra atención, borra una gran parte de la impresión producida, daña á la claridad y consiguientemente también á la verdad de la expresión. Indudablemente la verdad absoluta, la que tiende á la impresión de la realidad, exigiría las tres unidades; pero observándolas rigurosamente, se haría imposible muchas veces hacer resaltar la verdad de la acción por el contraste ó por la exposición del desarrollo completo de la ley social.

Pero ¿por qué, se dirá, si la poesía dramática es el grado culminante del arte, el gusto se ha pervertido hasta el punto de no apreciar hoy las obras maestras del género trágico?

La tragedia no está de moda, cierto; pero sólo para una clase social, y esto sin que haya perversión del gusto. El fenómeno se debe á las mismas causas que han determinado la boga del paisaje con detrimento de la pintura de historia. Procurad abrir el teatro á la multitud abaratando los precios, y observaréis que el poder del drama no ha disminuído, sino que su esfera de acción ha variado de lugar. En los tiempos críticos en que el edificio social vacila sobre sus antiguos ci-

umietos y en que la humanidad busca con terror la forma nueva que ha de cobijarla, el drama se introduce en la familia, y las clases superiores le encuentran con demasiada frecuencia sentado á su hogar, para que procuren buscar su ficción como recreo. En el teatro dramático no tienen nada que aprender que no les enseñe diariamente la vida, y las emociones que podrían procurarse les recordarían demasiado otras más variadas aún y más terribles de que la realidad les ha ido sembrando el camino. Cuando más, irán al teatro por admirar á un actor famoso cuya labor les dará la impresión de lo bello, independientemente de la intriga. No ocurre lo mismo con las clases medias é inferiores. Actores inconscientes del movimiento social, absorbidos por las necesidades diarias y los deberes incesantemente renacientes, improvisores para el día de mañana, hacen una vida más calmada y más exenta de emociones. Las tempestades sociales pasan sobre sus cabezas; tiemblan al retumbar del rayo que los hiere ó hiere cerca de ellos, pero sonríen al ver el arco iris de las treguas. Su espíritu conserva su impresionabilidad y su ansia de conocer, su corazón está ávido de emociones; lo que frecuentemente los

priva de los goces que les procuraría una obra maestra teatral, es el precio que habrían de pagar por la entrada.

Si la tragedia nos presenta al hombre superior luchando en la sociedad y sucumbiendo en la lucha sin ser vencido, el drama cómico ó la comedia nos ofrece otra fase de la vida social que no es menos verdadera, pero que produce emociones de muy distinto género. Nos presenta aún al hombre luchando contra la sociedad, pero no al hombre ideal desde el punto de vista del bien, al héroe que reacciona contra instituciones defectuosas y sucumbe bajo su fatal poder, sino al hombre inferior al vicio, idealizado en lucha contra una sociedad mejor que él, y que sucumbe, pero vencido por el bien con gran satisfacción de los espectadores (1). El hombre superior, el héroe, puede encontrarse en situaciones falsas en su lucha contra la fatalidad, sin resultar por eso ridículo. En efecto, el héroe está él mismo en la verdad, desde el punto de vista del bien, y son las instituciones y los acontecimientos los que no lo están, y resultan entonces detestables si no ri-

(1) Entiéndase que hablamos sólo de la verdadera comedia, de la que *ridendo castigat mores*.

dículos. Para hacer resaltar vivamente lo falso de su situación, el héroe emplea la *ironía*. En la comedia, por el contrario, el héroe de la pieza es el que está en lo falso, la ironía está en los acontecimientos y lo cómico nace del contraste. La comedia tiene un origen análogo al de la tragedia. En las representaciones de Dios y del diablo, que se hacían con personas en los misterios, debían, en efecto, encontrarse frecuentemente situaciones falsas de las que nacieron, la farsa primero, y la comedia después, cuando un gusto depurado eliminó de lo cómico los elementos groseros y populares que comprendió en su origen.

Después de la poesía dramática vino, en nuestros días, la poesía de género con punto de vista subjetivo, que comprende, en parte, la obra de Goethe, de Byron y de Alfredo de Musset. El poeta se encarna en su héroe, cuenta sus propias impresiones y desenvuelve sus ideas. El hombre, más que la naturaleza, constituye su objeto de estudio; las aventuras del héroe son otras tantas imágenes de cómo el poeta concibe la sociedad. Este género tiene algo de todos los demás. Cuanto más verdadero es, más nos emociona; la poesía hoy, en lugar de llegar al alma por la naturaleza,

va directamente al sentimiento, y es más gran poeta el que con más sinceridad siente.

Hemos visto que la poesía ha seguido en su desarrollo una marcha semejante á la de la sociedad en general y el hombre en particular. Partiendo del sentimiento objetivo y de la imagen, ha llegado al sentimiento subjetivo y á la unidad del ser. El progreso general del arte de la palabra, ha sido de la poesía á la prosa, de la imagen productora del sentimiento al sentimiento mismo.

La poesía es el arte por excelencia. Abarca igualmente el mundo fenomenal que el espiritual; esculta los versos, pinta la naturaleza y las costumbres, edifica templos más magníficos que los arquitectónicos; el baile y la música le son tributarios y envuelven la palabra como la pintura y la escultura cubren los monumentos. Lo mismo que el arquitecto, el poeta hace un plan de su obra en que todos las partes concurren á un mismo objeto. Por último, si la arquitectura sirve á unas necesidades sociales, la palabra sirve á otras y además es soberana y dueña de las relaciones: ambas transmiten al porvenir la historia de los pueblos; pero la primera expresa sólo las ideas y las necesidades en un momento dado,

mientras que el arte de la palabra expresa todas las ideas, todas las necesidades y todas las relaciones. La poesía, además, completa al templo y al teatro, viniendo á habitar en ellos del mismo modo que el arte oratorio vive en las iglesias y en los tribunales, y del mismo modo que la prosa llena nuestras escuelas y nuestras cátedras. El arte es uno en el fondo, como la existencia, y sus manifestaciones se diversifican igualmente hasta lo infinito en el tiempo y en el espacio.

B.—LA ORATORIA.

La oratoria se distingue claramente de la poesía por la falta de medida, y es, hablando con propiedad, el arte de bien hablar en prosa; el pensamiento, el sentimiento y la pasión pueden ser traducidos por el lenguaje hablado.

La invención de la prosa se remonta al siglo VI antes de J. C. Cadmus de Mileto, que vivía bajo el dominio de Algate, rey de Lydia y padre de Cresos, parece haber sido el primer historiador que se sirvió de ella. Fué imitado por Hecatee, y, más tarde, Appius Cecus introdujo el uso de la prosa entre los romanos hacia 307 antes de J. C.

Los primeros escritos en prosa conservaron aún cierto ritmo musical que tenía mucho de verso.

La parte musical y métrica resultaba suprimida en gran parte de la prosa hablada; pero no ocurre lo mismo con la mímica, que desempeña un gran papel en la declamación. Los griegos, sin embargo, la limitaron mucho, y los trágicos, hasta Eurípides, habían excluido completamente lo patético de sus obras. Tenían tan desarrollado el sentimiento de la armonía plástica, que temieron dejar correr libremente al manantial de las emociones engendrado por las pasiones desordenadas. El rostro mismo de los actores quedaba inmovilizado por la máscara, y el coturno, elevando la estatura, contribuía á hacer la figura más majestuosa. El héroe, superior á la sociedad, estaba obligado á dominarse á sí mismo, á permanecer tranquilo y digno y á elevarse por un esfuerzo de la voluntad por cima de las pasiones que agitan á la generalidad de los hombres. El orador antiguo se observaba, se escuchaba, se miraba hablar, en cierto modo, y sólo en los últimos tiempos, en el gran siglo griego, alcanzó la oratoria el grado supremo, conquistando la acción.

También en la oratoria es la verdad de la doble expresión (acción y palabra) la que hace el éxito del orador. Nadie convencerá, persuadirá ni arrastrará á un auditorio, si antes no está persuadido él mismo y la persuasión irradia de toda su persona. Nadie apasionará á los hombres por la palabra, si la propia pasión no fluye de su alma en las palabras que pronuncia su boca. En esto consiste todo el arte: en ser verdadero.

Los oradores cristianos, que tan pronto subyugan por su palabra á multitudes conmovidas y emocionadas, como les arrastran en masa hacia la Tierra Santa; los oradores políticos de todos los tiempos, que se imponen á las asambleas por el ascendiente de su genio, y parecen transmitir las el fuego de su propia alma; los abogados, que en el foro defienden al débil y protegen al inocente; los artistas, que en la escena nos dan el espectáculo de la vida más real que la vida misma; en una palabra, todos los que saben emocionar y persuadir usan de un solo medio: la verdad. Son sus sentimientos y sus pasiones los que corren en torrentes de elocuencia y nos arrastran, frecuentemente á nuestro pesar, con la irresistible fuerza de un torrente. Por la elocuencia se ha

realizado el progreso de la Humanidad antes de la imprenta, y aún hoy recibe de ella eficacísima ayuda. ¿No es ella la que da vida á la palabra, y no es la palabra viva la que sálva á las sociedades?

C.—LA PROSA ESCRITA.

La prosa escrita, carente del encanto que á la poesía da el metro y al discurso la acción, desempeña, respecto á la palabra, el papel utilitario que respecto á la arquitectura hacen casi todas las construcciones industriales y particulares. Y, sin embargo, quizás es el más difícil de todos los artes. Lord Byron aseguraba que en versificación basta con que el segundo verso de la rima sea bueno, y que por esta razón los versos libres son los más difíciles de construir, porque es necesario que todos sean perfectos, mientras que en versos rimados basta con que lo sean la mitad. En el arte oratorio, el oyente se deja arrastrar por la acción, y el sentido de las palabras viene á impresionarlo, con tal rapidez, que no tiene tiempo para comprobar la exactitud de la expresión y de su forma; se comprende el sentido, se produce la impresión, y con eso basta. En prosa escrita no ocurre lo mismo. Para que sea buena, es necesario que la corrección sea absoluta, lo mismo en cuanto á la

expresión que en cuanto á la forma gramatical. El orador puede repetirse impunemente, volver á una misma idea y presentarla en sus diferentes fases y con distintos aspectos: así facilita su comprensión. El escritor no tiene la misma libertad; cuando ha expresado claramente una idea, debe pasar á otra; de no hacerlo así, corre el riesgo de hacerse fastidioso.

El lector que no ha comprendido bien, puede leer de nuevo la frase que le haya parecido obscura; pero el que ha comprendido, no tolera que el escritor piense que no, insistiendo sobre el mismo punto.

El dominio de la prosa es, pues, exclusivamente la verdad, y por esta razón está completamente al servicio de la ciencia. Esto no excluye el estilo florido, y aun brillante á veces; pero ese estilo debe siempre ser apropiado al asunto y formar, por decirlo así, una unidad perfecta con él. Las magnificencias de la Naturaleza, los descubrimientos de la ciencia, los progresos y la decadencia de las naciones, no deben, evidentemente, ser relatadas con el mismo estilo que una sencilla historia de la vida corriente, por muy interesante que ella pueda sernos. La frase es un

pensamiento revestido por la forma simbólica que le manifiesta, un sentimiento oculto en una imagen. La vida está en la frase misma, en su fondo, y, para llegar á la belleza, es necesario que sea producida con sinceridad. En tales condiciones, la belleza de la forma se deriva de la idealización del pensamiento mismo, y la prosa no puede ser bella en su sencillez sino á condición de que la idea, claramente concebida, participe por sí misma de una de las manifestaciones generales de lo verdadero. Es necesario que despierte en nosotros ideas que entren en las categorías de lo bueno, lo justo y lo útil ó que nos haga experimentar sentimientos que correspondan á ellas.

El desarrollo de la novela en los últimos tiempos responde, en primer término, á la necesidad que experimentamos de descansar de los trabajos del día y de salir de la vida habitual para vivir durante algunas horas una vida ideal, de que el escritor va mostrándonos las diferentes fases, y después á una necesidad de instrucción creada por un defectuoso sistema de educación. En la enseñanza, en la de la mujer singularmente, la ciencia es olvidada casi por completo, y más aún la ciencia de la Naturaleza, mientras que la ima-

ginación se sobreexcita por una multitud de palabras que se graban en la memoria, sin que su sentido sea suficientemente claro. Las novelas sirven para llenar el vacío de los espíritus atormentados por el ansia de saber. Contribuyen con la mayor frecuencia á falsear aún más el juicio poco ejercitado de las víctimas de semejante sistema de educación. La lectura de una novela procura un recreo agradable á los espíritus serios, y ha servido muchas veces para extender ideas nuevas y hacerlas discutir. Pero la instrucción es, en general, demasiado poco adelantada y presenta demasiadas lagunas para que las malas novelas no hagan un mal inmenso, pervirtiendo las conciencias por sentimientos extraños y los espíritus por ideas falsas. La ficción novelesca carece frecuentemente del carácter esencial de lo bueno y de lo bello: no es verdadera.

La historia y la novela, las artes industriales y la ciencia en general, corresponden á la prosa. Guardianas de los conocimientos acumulados por el trabajo humano, es por excelencia el arte de lo verdadero: á la vez el arte más útil y el más vulgar, y, sin embargo, el más difícil de ser practicado con alguna perfección.

CONCLUSIÓN

Resurgen ahora, al terminar este estudio, las preguntas que hacíamos al comenzarle. ¿Cuáles son las condiciones necesarias de la belleza? ¿Cuál ha sido su desarrollo histórico?

De lo expuesto resulta que para realizar la belleza son necesarias dos condiciones: la primera, que se verifique la fusión entre los aspectos del ser, materia, fuerza y vida, de tal modo, que uno de ellos sea expresado por el otro, y la segunda, que la expresión sea verdadera.

Hemos visto que en arte la verdad de la expresión no se encuentra fuera de nosotros, sino que resulta del empleo de formas naturales idealizadas por el ser vivo mediante una operación á que concurren la razón, el sentimiento y la voluntad, es decir, el alma entera. La razón, para elegir entre el número infinito de formas exteriores que le presentan la naturaleza y la memoria y para ordenarlas; el sentimiento, para hallar la expresión

verdadera de la emoción que la obra debe producir al público; la imaginación, para encarnar el sentimiento en las formas; la voluntad, por último, para realizar la obra.

Hemos visto que en su proceso histórico las artes tienden á particularizarse cada vez más, y que nacidas de dos grandes fuentes se han ido separando poco á poco, especializándose y adquiriendo caracteres particulares claramente determinados.

Por un efecto natural del desenvolvimiento de las artes subjetivas, los hombres desde el principio realizaron lo sublime y lo bello: la poesía fué en cierto modo su lenguaje primitivo, y lograron sin esfuerzo la verdad de la expresión. En las artes plásticas, por el contrario, la busca ha durado más. Lo lindo, lo bello y lo sublime se confundían en aspiraciones desordenadas; el ideal era también lo grande, lo macizo, lo inmóvil, como el detalle y la finura en la ejecución. Sólo en el siglo de Fidias, cuando la vida misma se hizo ideal, la belleza plástica se reveló á los hombres en toda su pureza, y el arte encontró el equilibrio entre la expresión y la forma que constituía la verdad de una obra y la imprimía el sello de la belleza.

Desde esa época las variaciones de lo bello y sus múltiples manifestaciones han respondido al desarrollo progresivo de las ideas sociales y de las costumbres. El arte que les ha servido y que tenía á su disposición materiales variados, ha sabido encontrar constantemente formas ignotas, cada vez más inesperadas, para revestir la expresión de las aspiraciones nuevas.

En estas aspiraciones se revela una ley de progreso. En su origen el arte es objetivo como el lenguaje primitivo, y reproduce principalmente las impresiones que el artista recibe del exterior. Luego el hombre se aparta poco á poco del mundo exterior á medida que va conociéndose mejor y descubre en sí mismo un mundo nuevo, casi ilimitado. La expresión de este mundo se mezcla cada vez más con la del mundo exterior, y acaba por ser preponderante. La poesía heroica cede el campo al drama, que á su vez es reemplazado por las epopeyas byronionas; en cada género de poesía se establece un progreso semejante, al de los dramas de la India, llenos de frescas imágenes, hasta el teatro contemporáneo, en que el autor presenta su propio corazón en las escenas que constituyen la acción de su obra.

No tenemos que analizar este hecho; nos basta con hacerle constar, y con ello hemos llegado al fin de nuestra obra. El arte es el niño mimado de la humanidad; mientras ella viva, el arte recogerá flores de belleza, porque no es otra cosa, hablando con propiedad, que el historiador verídico de los hechos íntimos de la vida de los hombres y de los pueblos.

FIN

INDICE

Páginas.

Primera parte.

CAPÍTULO PRIMERO.—Definición de lo bello.....	1
CAP. II.—Lo verdadero.....	19
CAP. III.—El ideal.....	25
CAP. IV.—Lo bello en sus relaciones con lo sublime y lo bonito. El gusto.....	37
CAP. V.—La memoria.—El ritmo y la simetría...	53
CAP. VI.—La imaginación.....	63
CAP. VII.—Influencia de las religiones.....	75
CAP. VIII.—Clasificación de las artes.....	99

Segunda parte.

CAPÍTULO PRIMERO.—La escultura.....	115
CAP. II.—La pintura.....	135
CAP. III.—La arquitectura.....	151
CAP. IV.—El baile.....	191
CAP. V.—La música.....	205
CAP. VI.—El arte de la palabra.....	229
CONCLUSIÓN.....	255

B.P. de Soria



61180974
DR 7233

- francesa á la corte del sultán». En 8.^o mayor, 4 pesetas.
- MAUPASSANT (G. de). — «Nita». Un tomo en 8.^o mayor, 3,50 pesetas
- «En el mar». Un tomo en 8.^o mayor, 3,50 pesetas.
- «La vida errante». En 8.^o, 4 pesetas en tela.
- PARDO BAZAN (E.). — «Una cristiana». Un tomo en 8.^o mayor, 3 pesetas
- «La prueba». (Segunda parte de «Una cristiana».) Un tomo en 8.^o mayor, 3 pesetas.
- «Al pie de la torre Eiffel». — En 8.^o mayor, 1,50 pesetas.
- «Por Francia y por Alemania». En 8.^o, tela, 2 pesetas.
- «Cuentos de Marineda». En 8.^o mayor, 3 pesetas.
- PEREZ NIEVA (Alfonso). — «Los gurriatos». En 8.^o, 3 pesetas
- PICÓN (J. O.). — «Novelitas». Un tomo en 4.^o de 267 páginas, 3,50 pesetas.
- RICHEBOURG (E.). — «El millón del tío Raclot». Un tomo en 8.^o mayor, 4 pesetas.
- SAAVEDRA (Eduardo). — «Estudio sobre la invasión de los árabes en España». Un tomo en 4.^o, 2,50 pesetas.
- TARTILAN (Sofía). — «Páginas para la educación popular». En 8.^o, 2 pesetas.
- THEURIET (A.). — «El galán de la gobernadora». En 8.^o mayor, 3 pesetas.
- TISSANDIER (Gastón). — «Manual de procedimientos útiles». En 8.^o, 3 pesetas.
- TOM TIT. — «La ciencia recreativa». — Cien experimentos con infinidad de grabados. En 4.^o, cartoné, 5 pesetas.
- TODA (Eduardo). — «La vida en el Celeste Imperio». En 8.^o mayor, 4 pesetas.
- TOLSTOI. — «La guerra y la paz». Tres tomos en 8.^o, 6 pesetas.
- URRECHA (F.). — «La estatua. Cuentos del lunes». En 8.^o mayor, 3,50 pesetas.
- ZAHONERO (J.). — «Barrabás» (novela). En 8.^o mayor, 4 pesetas.
- ZOLA (E.). — «La bestia humana». Dos tomos en 8.^o mayor, 6 pesetas
- «El dinero». Dos tomos en 8.^o mayor 5 pesetas.
- «Magdalena Ferat». En 8.^o, 3 pesetas.
- «La última voluntad». (Le voeu d'une morte.) En 8.^o, 3,50 pesetas
- «La tierra». En 8.^o, 4 pesetas.
- «La confesión de Claudio». En 8.^o, 3 pesetas.
- «Aneta Micoulin». En 8.^o, 3 pesetas.
- «La fortuna de los Rougon». Dos tomos en 8.^o, 5 pesetas.
- «Cuentos á Ninon». En 8.^o, 3 pesetas.
- «El vientre de París». Dos tomos en 8.^o, 5 pesetas.
- «Germinal». Dos tomos en 8.^o, 6 pesetas.
- ZORRILLA (D. J.). — «Recuerdos del tiempo viejo». Tres tomos en 4.^o, 9 pesetas.

DE VENTA EN LAS PRINCIPALES LIBRERIAS

- Arreat.**—«La moral en el drama, en la epopeya y en la novela», en 8.º 2,50 pesetas.
- Becerro de Bengoa.**—«La enseñanza en el siglo XX», en 8.º mayor, ilustrado con 44 grabados y 4 fototipias fuera del texto, 5 pesetas.
- Bergson.**—«Materia y memoria», en 8.º mayor, 3,50 pesetas.
- Binet.**—«Introducción a la Psicología experimental», con grabados en el texto, en 8.º mayor, 2,50 pesetas.
- «Psicología del Razonamiento», en 8.º mayor, 2,50 pesetas.
- Bourdeau.**—«El problema de la muerte», en 4.º, 5 pesetas.
- «El problema de la vida», en 4.º, 5 pesetas.
- Bungé.**—«Principios de Psicología individual y social», en 8.º mayor, 2,50 pesetas.
- «La educación».—Evolución de la educación, en 8.º mayor, 2,50 pesetas.
- «La educación».—La educación contemporánea, en 8.º mayor, 4 pesetas.
- «La educación».—Educación de los degenerados. Teoría de la educación, en 8.º mayor, 2,50 pesetas.
- Call.**—«Higiene del alma y de sus relaciones con el organismo», 3.ª edición en 4.º, 3 pesetas.
- Cubas.**—«Mitología popular», en 8.º mayor, 4 pesetas.
- Cullerré.**—«Las fronteras de la locura», en 8.º mayor, tela, 4 pesetas.
- Féré.**—«Sensación y movimiento», en 8.º mayor, 2,50 pesetas.
- «Degeneración y criminalidad», en 8.º mayor, 2,50 pesetas.
- Fouillée.**—«Temperamento y carácter», en 4.º, 5 pesetas.
- «La Moral, el arte y la religión, según Guyau», en 8.º, 4 pesetas.
- «Bosquejo psicológico de los pueblos europeos», en 4.º, 10 pesetas.
- Garófalo.**—«La Criminología», en 4.º, 6 pesetas.
- González Serrano.**—«Psicología del amor», en 8.º mayor, 2,50 pesetas.
- «Pequeñeces de los grandes». Un folleto, en 8.º, 0,50 pesetas.
- Guido Villa.**—«La Psicología contemporánea», en 4.º, 10 pesetas.
- Guyau.**—«Génesis de la idea de tiempo», en 8.º mayor, 2,50 pesetas.
- «El arte desde el punto de vista sociológico», en 4.º, 7 pesetas.
- «Los problemas de la estética contemporánea», en 8.º, 4 pesetas.
- Hartenberg.**—«Los tímidos y la timidez», en 4.º, 5 pesetas.
- Lagrange.**—«La higiene del ejercicio en los niños y los jóvenes», en 8.º mayor, 3 pesetas.
- «El ejercicio en los adultos», en 8.º mayor, 3,50 pesetas.
- «Fisiología de los ejercicios corporales», en 4.º, 5 pesetas.
- Lange.**—«Historia del materialismo», 2 tomos en 4.º, 16 pesetas.
- Lapie.**—«Lógica de la voluntad», en 4.º, 5 pesetas.
- Le Bon (Gustavo).**—«Psicología del socialismo», en 4.º, 7 pesetas.
- «Psicología de las multitudes», en 8.º, 2,50 pesetas.
- Levéque.**—«El Espiritualismo en el Arte», en 8.º, 2,50 pesetas.
- Max Nordau.**—«Psico-fisiología del Genio y del Talento», en 8.º mayor, 2,50 pesetas.
- «Degeneración», 2 tomos en 4.º, 12 pesetas.
- Mosso.**—«La educación física de la juventud», seguida de «La educación física de la mujer», del mismo autor, en 8.º mayor, 3,50 pesetas.
- «El miedo», en 8.º mayor, con 7 grabados intercalados en el texto y 2 fototipias, 4 pesetas.
- «La fatiga», en 4.º, con numerosos grabados en el texto, 4 pesetas.
- Payot.**—«La educación de la voluntad», 2.ª edición en 4.º, 4 pesetas.
- Ribot.**—«Las enfermedades de la voluntad», en 8.º mayor, 2,50 pesetas.
- «Las enfermedades de la memoria», en 8.º mayor, 2,50 pesetas.
- «Las enfermedades de la personalidad», en 8.º mayor, 2,50 pesetas.
- «La psicología de la atención», en 8.º mayor, 2,50 pesetas.
- «La evolución de las ideas generales», en 8.º mayor, 3 pesetas.
- «La herencia psicológica», en 4.º, 7 pesetas.
- «La psicología de los sentimientos», en 4.º, 8 pesetas.
- «Ensayo acerca de la imaginación creadora», en 4.º, 6 pesetas.
- Sollier.**—«El problema de la memoria», un tomo en 8.º, 3,50 pesetas.
- Thomas.**—«La sugestión: su función educativa», en 8.º, 2,50 pesetas.
- «La educación de los sentimientos», en 8.º, 4 pesetas.
- Tissié.**—«La fatiga y el adiestramiento físico», en 8.º mayor, 4 pesetas.
- Tylor.**—«Antropología», en 4.º, 9 pesetas.

GAUCKLER

LO BELLO

Y

SU HISTORIA

PRECIO
6 Pesetas

DR

7233