~~14-6-Vilayati~~

14-6-9

~~1926~~

MANUAL

DE

ESTÉTICA Y TEORÍA DEL ARTE

É

HISTORIA ABREVIADA DE LAS ARTES PRINCIPALES

OBRAS

DE

DON HERMENEGILDO GINER DE LOS RÍOS

de venta en casa de los Sres. Sáenz de Jubera, hermanos, editores, Campomanes, 10, Madrid, y en las principales librerías.

Estética y Teoría del Arte é historia de las artes principales.
Programa de dicha obra.
Arte literario (*Retórica y Poética*), 6 pesetas. Encuadernado, 7. (Agotada.)
Principios de Literatura para los alumnos de Retórica y Poética en los Institutos de segunda enseñanza (2.ª edición), 6 y 7.
Obra informada favorablemente por el Consejo de Instrucción pública.
Curso de Literatura española (en colaboración), 8. Encuadernado, 9,50.
Filosofía y Arte, con prólogo de D. Nicolás Salmerón, 3,50.
Artículos fiambres, 2.
El Colegio de Bolonia (en colaboración), obra ilustrada, 6,50.
Filosofía moral, para la segunda enseñanza. (Agotada.)
Biología y Ética (2.ª edición), para la segunda enseñanza, 2.
Programa de Filosofía moral. (Agotada.)
Programa de Psicología, Lógica y Ética, 1.
Programa de Biología y Antropología, 1.
Programa de Retórica y Poética (curso de 90-91). (Agotada.)
Idem id. id. (curso de 91-92). (Agotada.)
Idem id. id. (curso de 92-93), 1.
Proyecto de ingreso en el Profesorado, etc. (Agotada.)

Teoría del Arte é historia de las Bellas Artes en la antigüedad, con un *Programa de Arte y su historia*, 1,50.
Fragmentos y retazos. (Agotada.)
Poesías de Ríos Rosas, con su biografía, 1,50.
La enseñanza obligatoria, traducción de Tiberghien (2.ª edición), 2,50.
Moral elemental para las escuelas, ídem de id, 2,50.
Krause y Spencer, íd. de íd., con biografía del autor, 2.
Mendelssohn, íd. de Selden, precedida de una *Historia de la Música*, 1.
París en América, íd. de Laboulaye (2.ª edición), 1,25.
Obras de X. de Maistre, íd, 2.
Mentiras, íd. de Paul Bourget, 2,50.
Recuerdos del destierro, íd. de P. Loti, 2,50.
Bravía, íd. de A. Theuriet, 2,50.
Treinta años de París, íd. de A. Daudet (ilustrada), 3.
Recuerdos de un hombre de letras, idem de íd. (íd.), 3.
La lucha por la existencia, íd. de ídem (íd.), 4.
Mujeres de artistas, íd. de ídem (ídem), 3.
Jack, íd. de íd., (íd.), 5.
Sor Filomena, íd. de E. y J. Goncourt (íd.), 3.
La educación sentimental, íd. de Flaubert, 2 tomos, 5.

Discordia entre la Iglesia y la Italia, del P. Curci, traducción del italiano, 2,50.
Pío IX y su sucesor, por Bonghi, ídem de íd., 3.
León XIII y la Italia, por el mismo, íd. de íd., 3.
La vida del Derecho, por Carle, ídem de íd. (en colaboración), 2 tomos, 10.
Anuario de la Institución Libre de Enseñanza. (Agotada.)
Mar de fondo, por Rebollo, borrador corregido de una novela, y con un prólogo, 1,50.
Portugal, impresiones para el viajero (en colaboración), 2,50.
Milton, drama en un acto, original y en verso, 1.
Por ir al baile, comedia en dos actos y en prosa, 2.
¡Sin nombre! comedia en dos actos y en verso, 2.
A tiempo, comedia en un acto y en verso (en colaboración), 1.
Los parientes del difunto, sainete lírico en verso (íd.), 1.
Historia de un crimen, drama en tres actos en prosa, 3.
El último sacrificio, drama en un acto en verso (en colaboración), 1.
En busca de protección, juguete original en verso (íd.), 1.
Fiera domada, diálogo en un acto y en verso (íd.), 1.
Teresa Raquín, drama en cuatro actos y en prosa (arreglo), 4.

OBRAS DE EDMUNDO DE AMICIS

TRADUCIDAS DIRECTAMENTE DEL ITALIANO.

1870-71.—*Recuerdos*, 3 pesetas.
La vida militar.—Bocetos (primera serie), 3.
La vida militar.—Nuevos bocetos (segunda serie), 3.
Páginas sueltas, 3.
Retratos literarios, 3.
España, 3,50.
Efectos psicológicos del vino (conferencia), 1.
Italia. Dos tomos, 6.
Los amigos. Tres tomos, 9.
Los amigos (nueva edición ilustrada).
Poesías traducidas en verso castellano, 3,50.
Turín, Londres y París, 2,50.
Impresiones de América, acuarelas y dibujos, 3.
Ideas sobre el rostro y el lenguaje y pruebas fotográficas (con cuatro fotograbados de Laporta), 3.
Constantinopla. Dos tomos, 5.
Novelas, 3.
Corazón (*Cuore*). *Diario de un niño*, con prólogo de *Fernanflor* (3.ª edición ilustrada), 3,50.
En el Océano. Viaje á la Argentina (con una carta-prólogo del autor y su retrato), 4.
Holanda (en colaboración), 4.
Dos dramas de escuela, 4.
Amor y Gimnástica, 4.

BIBLIOTECA ANDALUZA

DIRIGIDA POR

H. GINER DE LOS RÍOS.

ADMINISTRACIÓN: MADRID, LIBRERÍA DE J. JORRO, PAZ, 23

Van publicados los siguientes volúmenes, á peseta para los suscriptores y á 1,50 para el público.

PRIMERA SERIE.

1.—*Ni franceses ni prusianos.* (Anónimo.)
2.—*Gibraltar*, por A. Fernández García, periodista.
3.—*El libro de las Madres*, por Cándido Salas, médico.
4.—*Málaga contemporánea*, por A. Jerez Perchet, periodista.
5.—*Los temblores de tierra*, por Cesáreo Martínez, catedrático.
6.—*Poesías de Ríos Rosas*, con su biografía, por H. Giner.
7.—*La cueva del Tesoro*, por Eduardo J. Navarro, publicista.
8.—*La guerra.—La asociación*, por Santiago Casilari, publicista.
9.—*Un hombre de corazón* (tomo I), por A. L. Carrión, periodista..
10.—*Un hombre de corazón* (tomo II y último).

SEGUNDA SERIE.

11.—*Sociedades cooperativas*, por M. Pedregal, ex ministro.
12.—*Leyendas y tradiciones*, por E. de Olavarría, publicista.
13.—*Economía política*, por Mrs. Fawcett, con prólogo de Gumersindo de Azcárate, catedrático (tomo I).
14.—*Filipinas*, por J. Fernández Giner, con prólogo de Luis de Rute, ingeniero.
15.—*Economía política* (II y último tomo).
16.—*Literatura clásica*, por A. González Garbín, catedrático.
17.—*El nuevo Código Civil al alcance de todos*, por J. Aparicio, abogado; prólogo de M. Alonso Martínez, ex ministro.
18.—*Discursos académicos de Ríos Rosas y otros trabajos*, con un estudio de J. Pérez de Guzmán, publicista.
19.—*Portugal contemporáneo*, por Rafael M. de Labra, diputado.
20.—*Educación y enseñanza*, por Francisco Giner, catedrático.

TERCERA SERIE.

21.—*La última peseta*, novela por F. Carbonell, periodista.
22.—*Legislación portuguesa contemporánea*, por R. M. de Labra.
23.—*Bullanga*, novela por J. Zahonero, publicista.
24.—*España en África*, por G. Reparaz, periodista, con un prólogo de Segismundo Moret, ex ministro.
25.—*Estudios sobre artes industriales* (mobiliario, tapices, custodias de nuestras iglesias), por F. Giner.
26.—*Mi primera campaña*, por R. Altamira, Secretario 2.º del Museo Nacional Pedagógico, con prólogo de *Clarín*.
27.—*Análisis micrográficos*, por E. Lozano y J. Madrid, Licenciados en Ciencias.

MANUAL

DE

ESTÉTICA Y TEORÍA DEL ARTE

É

HISTORIA ABREVIADA DE LAS ARTES PRINCIPALES

POR

H. GINER DE LOS RÍOS

CATEDRÁTICO NUMERARIO DE 2.ª ENSEÑANZA

MADRID
SÁENZ DE JUBERA, HERMANOS, EDITORES,
Campomanes, 10.

MADRID, 1894.—Est. Tip «Sucesores de Rivadeneyra», Paseo de San Vicente, 20.

Comenzaremos por repetir aquí lo escrito al frente del *Programa* correspondiente al presente libro. Allí está la historia de su gestación, y merece ampliarse con algo que al público interesa conocer, y al autor dejar consignado.

Cuando hacia el año de 1867 en el Colegio que dirigía D. Nicolás Salmerón se inauguraron varias conferencias sobre Literatura, Ciencias y Artes, fué encargado el señor D. José Fernández Jiménez (después director general de Instrucción pública) de esta última materia. Á aquellas brillantes lecciones de Teoría é Historia del Arte asistía reducido número de oyentes de muy diversas carreras, gustos y hasta opiniones políticas, desde las más exaltadas de la extrema derecha, hasta las más exageradas de la izquierda. Era aquél, campo neutral que recogía sin prevenciones las sabias enseñanzas de competentísimos maestros. Allí empezó el que estas líneas escribe á aficionarse á los estudios artísticos. Andando el tiempo, asistió más de un curso á la clase de Historia del Arte, que el Sr. D. Juan Facundo Riaño explicaba en la Escuela de Diplomática; y finalmente, los trabajos y excursiones de

D. Manuel Bartolomé Cossío, director del Museo Nacional Pedagógico, han servido de mucho para la elaboración de la obra que sale hoy á luz.

Conste aquí mi gratitud para con todos los nombrados, omitiendo, por razones fáciles de comprender, la que debo singularmente á otra persona.

Encargado (sin retribución alguna) D. Francisco Giner de los Ríos de la asignatura de *Principios é Historia del Arte*, del nuevo plan de estudios de la segunda enseñanza, dictado en las postrimerías del año de 1868, le sustituí en el siguiente de 1869 por espacio de algunos meses en el desempeño de dicha cátedra en el Instituto del Noviciado, hoy de Cisneros. El *Programa* de esta materia, precedido de un trabajo de *Teoría del Arte é Historia de las Artes bellas en la antigüedad*, lo publiqué en 1873, y, caído en desuso aquel plan, no me arriesgué, naturalmente, á dar á la estampa un volumen con mis apuntes.

En el transcurso del tiempo han cambiado radicalmente, si no las ideas fundamentales de la Estética, las teorías, al menos, de la crítica artística, merced á los descubrimientos recientes de la Arqueología y de la Historia. Siguiendo fielmente las modernas apreciaciones, me decido á imprimir este libro, que comprende la parte de *Estética* (las sumarísimas nociones propias de la segunda enseñanza), de *Teoría* de las artes, y de *Historia* abreviada de las principales hasta el Cristianismo; y demoro la publicación del resto de la Historia del Arte desde el Cristianismo hasta nuestros días, ya que no parece urgente com-

pletar la obra, cuando no ha de ser expuesta la asignatura de Arte en los Institutos hasta el curso próximo.

El estudio del Arte se planteó en el año citado de 1868 por el Sr. D. Manuel Ruiz Zorrilla; se restableció en el plan de 1873 por el Sr. D. Eduardo Chao; se llevó en el presentado á las Cortes por su sucesor, Sr. D. José Fernando González; se volvió á incluir en el proyecto del señor D. Segismundo Moret, así como en los propuestos por algunos catedráticos de segunda enseñanza; y, por último, aparece en la importantísima reforma llevada á cabo por el Sr. D. Alejandro Groizard.

He ahí la enumeración de las vicisitudes por las cuales ha pasado esta disciplina, y la explicación de reservar la última parte para dentro de algunos meses, puesto que se trata de un libro hecho con intención y estructura didácticas, y quizá de escasísimo ó nulo interés para el común de los lectores. La segunda parte ha de ir acompañada de un álbum de láminas, y tampoco es fácil hacer una selección rápidamente. Espero, en fin, la opinión de mis compañeros, los profesores que hayan de regentar la clase de Arte, para atemperarme en cuanto sea dable á sus indicaciones.

Acaso juzgue alguno excesiva la importancia concedida á la Historia, ya que el título de la asignatura no la comprende; pero se desvanecerá su objeción con fijarse en que se crea en cada Instituto un *Museo para el estudio del Arte, de la Arqueología y de la Historia*, y dicho se está que no ha de ser para el estudio de la teoría. La com-

probación también de los principios y el método racional y práctico de la enseñanza, reclamaban esta parte histórica, aunque el nombre mismo deje de aparecer al frente de la asignatura. Así se entiende además en los establecimientos secundarios del extranjero, donde se halla el Arte entre las materias de los cuadros de estudio. El interés, por último, de conocer á cada paso lo que nuestra patria encierra en obras artísticas de distintas épocas, escuelas y gustos, recomendaba la relativa extensión dada á la segunda parte del presente libro. Pero, de todos modos, las lecciones del segundo volumen unidas á las del presente, no excederán de las que deben y pueden darse en un curso de clase alterna.

El libro que ofrezco á mis compañeros es el primero que se publica para la nueva asignatura, y abrigo la confianza de que sus errores y deficiencias serán salvados por otros más hábiles, que, dejando á un lado modestia, se decidirán á dotar la enseñanza de obras de mérito indiscutible. Y si logro este efecto, me daré por recompensado.

Octubre de 1894.

ÍNDICE.

PARTE SEGUNDA.—HISTORIA.

1.ª SECCIÓN: *Orientalismo y Paganismo.*

PARTE PRIMERA.—ESTÉTICA Y TEORÍA.

1.ª SECCIÓN.—El Arte en general.

CAPÍTULO I.—INTRODUCCIÓN.

Lección 1.ª

1. El objeto de esta asignatura es el conocimiento de la Belleza y del Arte considerados uno y otra en su esencia y en sus manifestaciones á través del tiempo y del espacio. Comprende, por consiguiente, el principio de la composición y producción artísticas, y las leyes que rigen el desenvolvimiento del arte en obras de diversa índole.

2. Según esto, el arte puede ser conocido y estudiado de una parte en lo que es esencial al mismo, y aplicable á todas sus manifestaciones, cualquiera que sea su clase, y de otro, en los distintos órdenes en que se ha realizado, ó en las obras que ha producido agrupadas por notas ó caracteres comunes.

3. Otras materias y otros estudios se ocupan de lo que es el *conocer* y el conocimiento; y aquí sólo nos compete recordar ciertas nociones en cuanto puedan servir á nuestro fin particular. El conocer es aquella propiedad de la inteligencia humana, mediante la cual nos ponemos en relación con otros individuos ú objetos ó entidades, penetrándonos de lo que son y percibiendo sus modificaciones.

4. Esta propiedad de relacionarnos con otros seres y averiguar sus cualidades y naturaleza, puede actuar de dos modos: uno es el usual que empleamos en la vida ordinaria, en la que conocemos, apreciamos ó distinguimos los objetos, seres ó entidades de la realidad, de una manera vaga é inde-

cisa, sin que el sujeto que conoce esté seguro y cierto de que el objeto conocido sea tal y como lo piensa. Es espontáneo este conocimiento producto de nuestra facultad, sin que la reflexión lo aquilate y compruebe; y aunque la meditación lo avalore, no siempre podemos asegurar que sea exacto, ya que en general no obedece á las leyes del conocimiento ni á los principios que imperan en el sujeto.

En cambio existe otra manera de conocer los objetos, la cual se rige y determina mediante normas fijas, estables, permanentes, procediendo por reflexión detenida, y sin que el sujeto se deje arrastrar por impresiones del momento ni por lo que se presenta como cierto, aparentemente.

Aquel conocimiento se llama *común*, y éste *científico:* el primero suele ser dado al error y á la equivocación; mientras que el segundo lleva consigo mayores garantías de certeza, aunque siempre dentro de la finitud humana. El uno es hijo del sentido común; el otro hijo del trabajo de la ciencia.

5. Así, consideramos la *ciencia* como el conjunto de conocimientos verdaderos, más ó menos comprobados, y como el todo del conocimiento humano; y el conocimiento vulgar del uso diario de la vida, como una esfera subordinada de aquél. Y además, juzgamos que la ciencia ó el conocimiento científico debe ser la norma de la existencia y la guía de nuestras acciones.

6. El *arte*, en cambio, no se refiere al conocimiento, sino á los actos, á los hechos, á las obras. Claro es que no se producen ni unas ni otras sin un conocimiento previo, puesto que nadie ejecuta una acción sin previa idea y pensamiento; por lo cual es la ciencia ó el conocimiento en general la premisa inexcusable de los hechos. Y así como á la totalidad del conocimiento, mirado en unidad, se llama Ciencia, á la totalidad de los actos ú obras, en unidad también, llamamos Arte. Por esto se dice que el arte y la ciencia son dos esferas totales dentro de las que se resume toda la vida, ya que no queda, fuera del *hacer* y del *conocer*, nada en la realidad.

7. A la propiedad que tienen todos los seres de ejecutar sus obras, ó si se quiere de realizar su vida, se llama *actividad*, como á la propiedad de pensar y conocer se denomina *inteligencia*.

Ahora bien, esta propiedad de la actividad tiene dos aspectos: uno, el del *poder* hacer; otro, el de verificar ó ejecutar lo pensado ó conocido. El primer momento de la actividad es la *facultad* ó facilidad para realizar lo proyectado ó ideado; el segundo momento es la aplicación de ese poder á lo que se pretende llevar á cabo. Y claro está que así como la facultad es igual en todos los seres y para nuestro caso en todos los hombres, el grado, la cantidad de actividad, es diferente en cada individuo; cada ser posee más ó menos *fuerza* para el planteamiento y resolución de lo por hacer.

8. De igual manera que en el conocimiento vimos que existían dos modos, en la actividad se presentan otros dos. Al que se corresponde con el conocimiento común se le nombra actividad *común* ó vulgar, y al modo que se relaciona con el conocimiento científico se le nombra actividad *artística*. Los caracteres de la vulgar son análogos por completo á los del conocimiento común; es decir, una actividad espontánea, falta de reglas para la ejecución de las obras, indecisa y no siempre ajustada al pensamiento mismo que se pretende poner en práctica. Y la actividad artística se produce con método, obedeciendo á un sistema, reflexivamente, y siempre en vista de lo que se pensó ó conoció. Por esta razón, los hechos de la vida ordinaria que no causan admiración en quien los contempla, se dice que están realizados *sin arte;* y los que reunen determinadas condiciones y que satisfacen á quienes los estudian, se dice que están ejecutados *con arte*.

9. El arte es un fin de la vida; es decir, en la vida nos proponemos siempre realizar hasta los actos más insignificantes lo mejor posible. Hay una aspiración en la naturaleza humana á cumplir cuanto desea del modo más adecuado para conseguir el objeto. Esta tendencia á la perfección dentro de los límites que nos rodean y que se nos imponen, constituye lo que se llama *fin* humano; el cual no es exclusivo en cuanto al arte, sino que se armoniza con otros que al par se desenvuelven en la sociedad. Pero sí debe notarse que todos los demas fines que existen se someten á este general y amplio; tan amplio y general como la ciencia misma.

Con efecto: ya hemos indicado que toda la obra de la

vida humana puede sintetizarse en *conocer* y *hacer*, ó sea, en pensar y realizar lo pensado; en conocer y practicar lo conocido. Podría decirse que el conocimiento ó la ciencia es *la teoría*, y la actividad ó el arte *la práctica*.

10. Mas este conocimiento y esta actividad se aplican á muy diversos órdenes. O al conocimiento de Dios y á las relaciones del hombre con el Ser Supremo; ó al conocimiento de las relaciones colaterales de los hombres entre sí, fraternalmente, para favorecerse en el mundo; ó al conocimiento de la organización social para la defensa de los intereses de cada individuo enfrente de los restantes y para la limitación mutua de la esfera de acción particular. Cada una de estas necesidades y tendencias forma un fin humano, y la ciencia los determina y el arte los desarrolla. De modo que, bajo este punto de vista, caen todos bajo la ciencia y el arte, según se señaló.

Por esto puede decirse que los fines humanos, además de la *Ciencia* y el *Arte*, son la *Religión*, la *Moral* y el *Derecho*. Y para nuestro objeto particular, ya veremos cómo el arte penetra todos los demás.

11. Así, por ejemplo, no hay pueblo que haya dejado de levantar templos á sus dioses y sentir la necesidad de representarlos, viniendo el arte en su auxilio para cumplir el fin religioso. No hay pueblo que haya desconocido la conveniencia de unirse sus individuos para verificar la vida en sociedad, mediante la constitución de la familia, y el arte ha inventado monumentos y obras encaminadas al cumplimiento del fin moral. No hay pueblo que no haya cultivado el fin jurídico para la defensa propia enfrente de los extranjeros ó enemigos, constituyendo el arte medios de defensa ó de ataque, armas, reductos, fortificaciones. El arte en todo aparece, ora con sus templos, ora con sus construcciones civiles, ora con su arquitectura militar. En lo pequeño y usual, en lo grande y extraordinario, el arte presenta por todas partes sus manifestaciones: á todos los fines acude, y ayuda á la vida en todos sus órdenes.

12. Internamente, la ciencia ha auxiliado al arte; se han compenetrado, y ella misma tiene un arte científico, así como sin sus ideas y nociones el arte sería ciego. Y el estudio de las manifestaciones artísticas agrupadas y ordenadas, sometidas á un plan y según un sistema, constituye á su

vez una *ciencia del arte*, que es precisamente la nuestra y el objeto de nuestro estudio.

13. Divídese aquélla en tres grandes ramas, á saber: la *Filosofía del Arte*, la *Historia del Arte* y la *Filosofía de la Historia del Arte.*

La primera se ocupa de los principios y leyes generales aplicables á todos los órdenes artísticos y de la belleza como el objetivo particular de la ciencia del arte. La especial que estudia la belleza dentro de la Filosofía del Arte se llama *Estética.* Y otra rama de esta Filosofía se ocupa de la *Teoría del Arte en general y de la especial de las artes particulares*, formando ambas precisamente la PRIMERA PARTE de nuestra asignatura.

La Historia del Arte agrupa las particulares, tanto principales como subalternas, y estudia su desarrollo á través de pueblos y tiempos; y forma la SEGUNDA PARTE de nuestra asignatura.

Y la Filosofía de la Historia del Arte analiza cada obra, cada hecho artístico, á la luz de las reglas, para deducir si han correspondido las manifestaciones artísticas con el ideal. Esta ciencia se ha llamado también *Crítica del Arte.*

14. La ciencia del arte en todas sus ramas mantiene relaciones con otras, ora filosóficas, ora históricas. En primer lugar, con la *Estética* citada antes, por lo que el estudio de la belleza puede servir para la interpretación del arte; con la *Antropología* y la *Psicología*, por lo que el estudio del hombre y del alma humana pueden servir para el arte, por ser el sujeto del mismo; con varias de las ciencias *Naturales*, por lo que aporta el conocimiento de los materiales á la ejecución de las obras artísticas; y, en fin, con otras, como la *Literatura*, que se ocupa también de otro arte, el de la palabra, y con la *Historia de la Civilización*, como siendo la del arte una parte de aquélla.

15. Dicho lo que antecede, podremos fácilmente trazar el plan de nuestro estudio, singularmente ahora, para esta *Parte Primera.*

Estudiaremos ante todo los elementos del arte, el fondo, la forma y la obra misma. Luego la composición artística, analizando al sujeto en sus facultades, y el objeto ó lo factible y por hacer. Después el ideal y el público, con lo que terminaremos lo general aplicable á todas las artes. En

segundo lugar, entrará el conocimiento de las artes particulares, dividiéndolas bajo el punto de vista del fin. Seguirá á esto el sistema de las artes, clasificadas bajo otros respectos. Consideraremos la Arquitectura, la Escultura, la Pintura y la Música, y dentro de cada una de ellas las subordinadas del orden correspondiente, con sus elementos esenciales, sus procedimientos y las relaciones recíprocas de las que pertenecen á determinados grupos.

Y en la *Parte Segunda* pasaremos revista á las manifestaciones artísticas que se han producido en todos los pueblos desde Oriente á Occidente, y dentro de la corriente de que somos herederos en la actualidad; estudiando por separado la otra corriente que comprende los pueblos que no han influído en nuestra actual civilización; distribuído este contenido por artes, países y épocas.

Para el mejor desarrollo didáctico de nuestro estudio, lo dividiremos en dos cursos: el primero comprenderá la *Estética* y *teoría del Arte* y la *Historia del Arte antiguo hasta el Cristianismo;* y el segundo, la *Historia del Arte desde el Cristianismo hasta nuestros días.*

He ahí el plan sumario de nuestra tarea.

CAPÍTULO II.—ELEMENTOS DEL ARTE.

Lección 2.ª

16. Se da el nombre de elementos á los términos esenciales que constituyen la naturaleza de un ser ú objeto. Los elementos del arte son, por consiguiente, como los cimientos en que se funda, ó los órganos distintos que contiene. En el arte, como en todo organismo, ser ú objeto, hay dos cosas esenciales que componen su naturaleza; á saber: el fondo y la forma; la esencia y la expresión de la misma; el pensamiento ó idea y su manifestación exterior. Estos elementos reciben el nombre de *lo expresado* (fondo) y *lo expresante* (forma); y, por último, como ambas se combinan y armonizan, se da un tercer elemento, que es la reunión de fondo y forma, ó sea *la expresión.*

17. En el primer elemento del arte, *lo expresado*, hay

varios grados que deben estudiarse separadamente. En primer lugar un fondo que expresa el autor de la obra *inmediatamente*, es decir, sin mediación alguna, sin intermediario, y este fondo directamente expresado es él mismo, el artista, en sus ideas y sentimientos, en su manera de experimentar sus sensaciones, en su modo de ser, según el estado ó situación de ánimo. Ese primer grado, por tanto, lo constituye el *yo*, el sujeto mismo, que es lo inmediatamente revelado ó expresado en el arte.

Mediante sus propios juicios ó impresiones personales, el autor de una obra expresa indirectamente el mundo exterior, aquello que no es él mismo, el *no-yo* que dicen los filósofos, ó si se quiere, la naturaleza que le rodea, en donde vive el artista y que le atrae, modifica ó condiciona con el influjo consiguiente. El segundo grado, pues, de lo expresado en el arte es lo expresado *mediato*.

Y además de este que pudiéramos llamar el fondo directo y el indirecto, lo expresado en el arte puede ser, en su tercero, último y superior grado, lo supremo ó *absoluto*, la realidad en su fundamento, las ideas madres, Dios mismo, en suma, elevándose el artista á esta alta concepción.

De aquí que se haya dicho que el fondo del arte (primer elemento) lo forman el alma del artista, el mundo y Dios.

Ahora bien; como en la realidad no existen otros seres que el *Hombre* (compuesto de espíritu y cuerpo), la *Naturaleza* (compuesta de múltiples seres materiales) y *Dios*, como el Ser Supremo, se podrá afirmar que todas las artes tienen por fondo la expresión, representación ó manifestación de estos seres, en sus modos, estados, situaciones, ó en la concepción más ó menos acertada y verídica de cada uno de ellos. Y he ahí, pues, todos los asuntos que constituyen ó pueden constituir el fondo del arte, ó su esencia.

18. Después del fondo, el segundo elemento del arte es *la forma* ó manera de ser expresada la esencia; elemento que se denomina *lo expresante*. Se ha considerado al arte en sí mismo; ahora lo estudiamos en su manera de ser. No toda forma puede estimarse como artística, sino sólo aquella que reuna las condiciones especiales de revelar con exactitud y precisión el fondo; aquella concreta y tan *perfecta*, que, con ser parcial y determinada, retrate gráficamente sin embargo lo que el autor trató de representar. La forma

que no sea bastante elocuente para fotografiar el pensamiento y aspiraciones del autor, no merece ser considerada como artística; y á medida que contenga más y mejores condiciones para servir á aquel pensamiento, á aquella idea, deberá ser estimada como más superior.

19. Esta forma expresante del arte puede ser de varias maneras, correlativas al fondo. Y si aquél se distribuía en Espíritu, Hombre, Naturaleza y Dios, la forma del arte será *espiritual*, *humana* y *natural*, y no podrá ser *divina*, porque siendo el arte una manifestación exterior, concreta y finita, la correspondiente al arte de Dios debería ser infinita; y el hombre es incapaz para producir aquella forma.

Cada una de estas formas del arte reviste diferentes modos: ó es una *inculta* elegida por el artista para la manifestación de su pensamiento, ó es una *elaborada* y culta, trabajándola el autor para que sea fiel expresión del fondo.

Las condiciones que se requieren para que una forma sea apropiada ó adecuada á un objeto son múltiples y difíciles de reducir á un cuadro de clasificación. El talento del artista hace que sirva para la expresión de un asunto, á veces un medio imaginativo, á veces uno natural; ora un medio plástico, ora uno ideal ó espiritual; ya una forma geométrica, ya una orgánica; sea un motivo que se refiere al tiempo y al sonido, sea uno equivalente á un procedimiento intelectual, etc. La única condición que se debe exigir para la forma artística es que exprese en lo concreto de la misma, lo abstracto, absoluto, general que el artista ha ideado; y todas son buenas, á condición de que aparezcan tan elocuentes como la palabra misma: que hablen al público con tanta exactitud como si la palabra las animase.

20. La relación del fondo y la forma, de lo expresado y lo expresante, constituye un nuevo elemento, el tercero y último: *la expresión* misma.

En ella ha de haber una gran proporcionalidad entre los dos elementos componentes; es decir, no sobrepujar el fondo á la forma, ni supeditar la forma al fondo. Deben tener un valor igual, para que no admire la extensión mientras que la idea sea insignificante, ó que, por el contrario, nos encante el pensamiento en tanto que la forma sea indiferente. Dicho se está que una mala forma para una rica esencia producirá una obra tan imperfecta, como una forma rica

para un fondo sin importancia. La obra artística pide la armonía y proporción en todo.

21. La *expresión* puede ser de dos maneras distintas: *directa* é *indirecta*. Si se expresa una idea por la palabra que la designa en el lenguaje, ocurre el primer caso; si se expresa un pensamiento por la palabra que representa otro que tiene con aquél alguna relación, analogía ó semejanza, ocurre el segundo caso.

La expresión indirecta, llamada también *figurada*, puede ser *simbólica*, *alegórica*, *jeroglífica*, etc., expresándose las ideas y sentimientos, hechos ó seres por lo que convencionalmente se ha establecido para dar á entender el objeto, ó por algo que, sin estar de antemano convenido por consentimiento general, interprete aquel asunto de una manera tal que no dé lugar á duda. Ese es el requisito indispensable de la expresión artística.

Inútil parece añadir que la manifestación artística siempre lleva consigo una expresión figurada, mientras que la expresión directa es la propia de la ciencia, aunque en ocasiones no se excluyan y aun á veces se completen.

CAPÍTULO III.—LA COMPOSICIÓN ARTÍSTICA.

Lección 3.ª

22. Analizados los elementos generales del arte, estudiemos ahora en particular los de la composición artística. Unos y otros se relacionan íntimamente, y en realidad por abstracción se consideran separados. Estos elementos, que completan ó confirman los anteriores, son: el *artista* ó sujeto; lo *factible* ó lo por hacer; el objeto y el hecho ó la *obra*.

Ya hemos visto que lo expresado en el arte en primer término era el artista mismo, y ahora lo que se ha de analizar son las cualidades que se dan en todo hombre y las peculiares que deben sobresalir en los artistas. Éste, en cuanto individuo humano, posee todas las facultades anejas al alma; y en cuanto se dedica en la vida al cultivo

predominante del fin artístico, debe hallarse adornado de geniales condiciones, ó, lo que es igual, poseer aquellas facultades en modo y grado especiales.

Refiérese el término de lo factible á la materia sobre la cual ha de actuar el artista para la realización de su pensamiento, y lo que se debe tener presente para que lo por hacer sea como cera moldeable ante los deseos del sujeto, ofreciéndose fácil á sus designios.

Considerar, por último, la obra como producto de la actividad efectuada sobre el material, es asunto que debe analizarse como complemento de este capítulo de la composición.

23. Todo hombre, en cuanto es miembro de la humanidad, tiene una misión, individual y social á la vez, que cumplir. Pero el artista, en cuanto tal, se halla investido de una misión más alta: la de ser intérprete de las aspiraciones de sus semejantes, guía de los deseos generales, formador del ideal de su tiempo, creador de lo que está vagamente sentido en el ánimo de sus contemporáneos y de lo vislumbrado en el pensamiento de sus compatriotas. El artista representa en la sociedad la síntesis de su patria y de su época, el resumen en que se refleja la civilización del pasado y el anuncio de la del porvenir.

24. Las actividades del artista son las mismas facultades humanas, según se ha indicado, pero obrando de modo característico y singular. Estos poderes ó potencias son: la *inteligencia*, el *sentimiento* y la *voluntad*. Y á nosotros no nos toca estudiar aquí las facultades en sí mismas, sino en la manera como sirven para la producción artística y en el grado en que intervienen para la realización de la obra.

25. El *pensamiento* artístico no reclama la *verdad;* para la ciencia es exigida y llevada á su último grado de certidumbre; al artista le basta una apariencia de verdad, sólo la suficiente para que sea admitida por todos sin repugnancia la representación de la idea de que se trata. La mentira misma puede servir para la ficción ó fábula que el artista crea, y la verdad poética ó *verosimilitud* sobra al pensamiento en esta esfera.

Cuando se admite un principio convencional, lo que se exige en el arte es que la obra no disuene de lo tácitamente establecido por consentimiento común. Y, por otra parte,

que lo ideado produzca en el ánimo el goce agradable de la impresión de lo bello, el terror de lo trágico ó la emoción estética. Con esto basta. Y en otro orden, que satisfaga á la necesidad sentida ó al deseo experimentado. El convencimiento se adquiere en el campo de la ciencia por la lógica de la verdad en la idea ó en los hechos; en el campo del arte, por la adhesión del ánimo, que se somete sin analizar la verdad misma; sino aceptando lo que se presenta con visos de verosimilitud. El pensamiento artístico es más libre que el que produce el conocimiento científico, sin plegarse á otras exigencias que las marcadas, y á la misión del artista en el mundo.

La *sensibilidad*, como facultad de sentir, también en la esfera del arte tiene un horizonte diferente que en otros órdenes de la vida y la ciencia. El fin de la misma es la *belleza*, y el artista sólo procura presentar algo que promueva la emoción estética, aunque sea extraña. Emplea el artista el sentimiento, ora para impresionar su ánimo en la realización de la obra, ora para conmover á la sociedad ó público á que se dirige. Experimenta en su interior placer ó dolor, para provocar después con su obra iguales estados. Lo que á primera vista no causaría la alegría ó la risa, hábilmente preparado por él en su obra, origina estos sentimientos. Y lo difícil de realizar es que, salvando los tiempos y los países, sea poético lo sentido para siempre, y para todos los pueblos: alegre lo alegre, melancólico lo melancólico, sublime lo sublime. Así, la obra del sentimiento puede ser imperecedera, y los sentimientos que experimentan los contemporáneos de un artista ante su obra, se comunican á la posteridad. Siempre causará sentimientos plácidos la poesía que encierra «El libro de los muertos», de los egipcios; maravilla, las inmensas salas hipóstilas de los templos asirios; terror, las profundidades de las pagodas indias; alegría, las danzas de la orquéstrica griega; ternura, los episodios místicos de la Edad Media, etcétera, etc. Provocar los sentimientos que el artista experimentó al crear su obra y que se propuso despertar, he ahí el problema del sentir en esta esfera.

Cuanto á la *voluntad*, si su esencia estriba en el poder de la resolución, la misión del artista que por motivos levantados ejecuta su obra, será la de infundir en los áni-

mos amor ú odio en los que la contemplen y los demás sentimientos. En suma, la obra de cada facultad en el artista reviste un doble aspecto: personal y subjetivo, el primero; objetivo ó de influjo sobre los demás, el segundo: sentir y hacer sentir, concebir claramente y claramente hacer que se conciba lo ideado por él, infundir los impulsos de su voluntad en el ánimo del público.

Lección 4.ª

26. Con relación á la inteligencia, lo que inmediatamente interesa en la esfera del arte es el *conocimiento sensible;* tanto porque él es el que produce la obra, cuanto porque por los sentidos ha de ser apreciada en general, fuera de ciertas manifestaciones, puramente internas, como la del arte científico, que no entran para nada en nuestro programa. De este conocimiento sensible, sin embargo, no diremos sino aquello que más de cerca pueda corresponder á la Estética y teoría general del arte, y muy someramente.

Como su nombre lo indica, este conocimiento tiene por fuente principal *los sentidos*. Por ellos comunica el artista con el público y por ellos se perciben las obras. Son como los vehículos transmisores, que sirven de intermediarios entre el mundo exterior y el mundo interior de la conciencia. En estado de salud, reciben las sensaciones que son datos para la formación de la percepción en general, y la artística como una de tantas. Su modo de funcionar es fatal y necesario. Recogen lo que, colocado ante ellos y dentro del proceso natural correspondiente, se les ofrece con entera normalidad. El espíritu humano, sin embargo, estima y aprecia mejor ó peor las sensaciones, conforme al estado de su educación, á la atención con que interpreta el alma tales datos. Así, la obra artística debe ser asequible á todos por su claridad, y perceptible por todos sin grandes esfuerzos intelectuales; por más que, luego, sea aquilatado su valor y depurado su mérito por los mejor educados y los más peritos.

27. El mero dato de la sensación ni constituye tarea artística para el autor, ni materia de crítica para el público. Se requiere el complemento de la facultad que integra los sentidos, y que algunos llaman el sentido interior

ó la *imaginación*. La fantasía, con efecto, es como la prolongación de los sentidos en el alma, ó, si se quiere, el sentido ó los sentidos del espíritu. En nuestra conciencia se reproduce lo percibido exteriormente, mediante la imagen ó fantasma que tiene forma, color y demás cualidades corpóreas, y mediante el poder de abstraer y separar una por una aquellas sensaciones, apreciándolas aisladas.

Y así como para el público esta nueva facultad interna tiene grande importancia, lo mismo para el conocimiento de la obra, cuanto para experimentar el consiguiente sentimiento ó emoción, para el artista encierra mayor trascendencia aún, porque ella crea en el espíritu lo que luego ha de ir produciendo exteriormente. Solamente aquello que el autor vió con la fantasía es lo que después repite en el mundo de la materia. Divídese esta facultad en varias formas: ó es *creadora* la imaginación ó simplemente *reproductora*, ó es *esquemática*, ó sea de abstracción de formas ó de formación en puras líneas ó símbolos de objetos externos.

Tiene, en fin, la imaginación otra forma en relación al tiempo, y se denomina entonces *memoria*, con la cual se retiene en el pensamiento el hecho ú objeto exterior, ó se reproducen las sensaciones experimentadas.

Inútil es encarecer la importancia de las funciones de esta facultad para la producción de la obra artística y para la contemplación é impresión de la misma por el público: fácilmente se comprende hasta dónde es indispensable como complemento de los sentidos y de sus datos.

28. Cumplen funciones distintas en la inteligencia humana la *razón* y el *entendimiento*. Aquélla aporta á la operación del conocimiento otra serie de datos tan indispensables aún en el conocimiento sensible como las sensaciones mismas. Si no tuviéramos *las ideas*, solamente con las sensaciones no podríamos formar el conocimiento. Se necesitan ciertos postulados ó ideas primeras ó madres para que sepamos llegar á conocer. Sin la idea de todo y de parte, de unidad, de cuerpo, de tiempo, de espacio, etc., sería imposible afirmar de un objeto que era uno, que era entero, que era vario, compuesto de partes, etc. La facultad, pues, productora de las ideas, la razón, interviene siempre en la formación del conocimiento.

Tenemos, por tanto, en el conocimiento sensible, los datos que nos suministran los sentidos (sensaciones) y los que nos proporciona la razón (ideas). Pero hay todavía en nosotros una facultad ó poder (función la llaman algunos) merced á la cual los datos de los sentidos son llevados, por decirlo así, á los de la razón; que interpreta, discierne, separa, compara, relaciona, combina, penetra, y que se llama el *entendimiento*. Su importancia es decisiva y extraordinaria. Ella es la que produce el *talento* en la vida y el arte. Y si el artista necesita de poderosa idealidad para concebir los grandes asuntos, imaginación rica para saberlos vestir con las galas poéticas, memoria fecunda para retenerlos en la fantasía, no menos necesitado se encuentra de esta facultad encargada de combinar los diversos elementos que pueden engendrar aquel asunto, buscando la proporción, el orden, la simetría, la armonía, en suma, para que nada parezca extraño: todo en relación con todo, sin que falte detalle que lo realce, pormenor que lo complete y unidad que lo enriquezca. Así como en la vida se estima la discreción y prudencia, hijas del talento, cualidades preeminentes, en el arte, á veces, es el *talento* más apreciado que el *genio* mismo. Porque mientras el uno se halla al alcance de todo el mundo, el otro sólo se presenta claro y elocuente para los seres superiores capaces de comprenderlo. El artista que sabe impresionarse ante un asunto, ya cuenta con un grande elemento; el que posee vastas ideas, raya en este concepto en la categoría de lo genial; pero al que sabe aplicar su entendimiento con tacto y habilidad, se le reserva por la masa general el aplauso que acaso sea negado á los que pertenecen únicamente á las dos categorías anteriores.

29. Cada uno de los sentidos corporales se corresponde con las diferentes fuerzas naturales ó procesos. Y la limitación de los datos ó sensaciones de cada sentido se advierte al punto con pensar que la vista no percibe sino una cara, una superficie de un objeto, lo comprendido dentro del cono de luz en que se ilumina; el tacto, solamente la extensión en la parte que se palpa, y así sucesivamente. Y el entendimiento y la imaginación completan estas sensaciones, ampliándolas. La impresión es una pequeña parte de la sensación; el complemento de la misma

lo da la fantasía que la ensancha y el entendimiento que la completa. La sensacion será *infalible* en una parte, si los sentidos funcionan con la normalidad de la salud; mas debe considerarse *falible* en cuanto es fragmentaria su impresión. Mientras la atención con los ojos del alma no se asoma á la pupila, por decirlo así, el sujeto no ve, ó no percibe.

En todas las artes, como en la vida, lo primero que se reclama, sea para producir con acierto, sea para juzgar con criterio, es la *educación de los sentidos*, que no se alcanza sino á fuerza de ejercicio continuado y de pensamiento sano y libre de preocupaciones. Y en cada arte particular, la gimnasia de uno de los sentidos lo afina hasta un extremo admirable. Cierto que á veces es á costa de la atrofia de otros; pero aun así se requiere una educación incesante, si se pretende llegar á apreciar debidamente las obras, ó á producirlas.

30. El sentido del *tacto* no presta servicio alguno á las artes, sino como complemento, bien para apreciar otras sensaciones, bien como medio mecánico. Así, por ejemplo, al músico ó al pintor sirve de instrumento, cada vez más perfecto á medida que esté más educado, para la ejecución de la obra artística; pero como medio intelectual para la emoción estética, apenas sirve. Si las sensaciones de longitud, forma, etc., pudieran basarse en el tacto, alguna importancia revestiría; mas como no sea para el ciego, sustituyendo á otros sentidos, bien se puede afirmar que carece de fin su ejercicio, para el arte.

Otro tanto puede afirmarse del *gusto* y el *olfato*. Ann menor es su eficacia y sus funciones en la producción artística. Quizá también en determinados casos sirvan para completar sensaciones de otros sentidos, pero nada más, y siempre unidos, como si fueran dos manifestaciones de un mismo proceso, el químico. Hay sin embargo algún arte subalterno á que se refiere, como el *culinario*.

31. El *oído*, por el contrario, es uno de los sentidos que se llaman intelectuales; por él llegan á nuestro espíritu larga serie de antecedentes para el conocimiento sensible. Él preside á todas las artes que se relacionan con el tiempo. El arte del sonido ó la música, las del movimiento como la danza, la literatura en su forma oral, todas ellas tienen

por órgano el oído. De aquí nace su superioridad con respecto á los anteriores.

Comparte con la *vista* todo el campo de las artes. Si él corresponde á las que en el *tiempo* se realizan, la vista se relaciona con todas las que dentro del *espacio* se producen. Todas las que se llaman artes gráficas ó artes del diseño ó del dibujo, tienen por órgano la vista. La Arquitectura, la Escultura y la Pintura, así como las subordinadas á cada una de estas tres principales, viven en medio de la luz y responden á este órgano tan intelectual como el anterior.

Sale de nuestro propósito estudiar aquí el problema psicológico de cómo se produce la visión recta dándonos el ojo la imagen invertida, y de cómo percibe el alma la imagen sencilla cuando se produce doble por los ojos. Esta cuestión psico-física cae fuera de nuestro asunto.

32. La luz y los colores constituyen el medio ambiente en que se realiza la visión. Y este punto será desenvuelto con otros debidamente al tratar de la teoría especial de la Pintura; aquí sólo citamos el proceso lumínico, sin entrar en pormenores.

33. Sin la *reflexión interior*, no se produciría el conocimiento sensible con todo su valor. Las primeras percepciones no serían interpretadas con cabal juicio sin este poder de que el alma dispone y que se llama *la conciencia*, por la cual nos damos cuenta de lo que nos suministran los sentidos. Y como el arte no es una obra hija de la mera *espontaneidad*, sino de la madura *meditación*, es fuente importantísima la conciencia en el artista.

34. Por último, el autor elabora el asunto de su trabajo mediante *la observación* de hechos exteriores y con *la experiencia* adquirida en otros estudios y otras obras. El *testimonio* ajeno que le ofrezca garantías de veracidad, allí donde su propia observación no alcance, contribuye á completar su tarea. Y con todas estas facultades de que dispone su inteligencia, y con los medios que le son dables, concibe su asunto y lo dispone para la ejecución. De igual manera que el público con iguales recursos juzga de la obra y la aplaude ó censura, según conviene ó discrepa con el resultado de su *reflexión*, contemplando lo que á su consideración se presenta.

35. La obra artística no es sólo producto de la inteli-

gencia; antes bien, es expresión de toda la naturaleza humana, en sus distintas facultades y en la compleja armonía del espíritu. El arte es un lenguaje, y no sólo manifestamos pensamientos ó ideas, sino al propio tiempo adhesiones ó repugnancias, amor y odio, placer y dolor, todo, en fin, lo que se refiere á la facultad de *sentir*. Mientras que la inteligencia da en la concepción de la obra la idea y el asunto, el *sentimiento* la viste y da cuerpo y como calor. El *pensamiento* es como la luz que ilumina la obra; la *sensibilidad*, como el fuego que la enardece. Sin la intervención de esta segunda facultad, el trabajo del artista resultaría fría expresión incapaz de conmover.

36. La *libertad* es forma propia del entendimiento humano, y la *fatalidad* la forma propia del sentimiento. En aquél todo se calcula y pesa; en éste se ama ó aborrece sin poderse librar de las tendencias. Por algo se dice que el sentimiento es ciego. El artista se impresiona de una idea y la acaricia en las intimidades de su ser, gozando en la contemplación interior de la misma. Sin esta condición, no produciría su obra. Tan pronto como concibe, no es dueño de desechar lo que le ha emocionado; se le impone el movimiento de atracción á lo que le causa goce, y se decide á la ejecución. La vida del corazón es tan importante como la de la inteligencia para la producción artística. En ella hay funciones que se asemejan á las de la atención, la percepción y la determinación intelectuales, y hasta hay una á manera de memoria que se denomina la gratitud. Y esta vida es tan armónica como la del pensamiento.

37. Y si el autor ha buscado con la inteligencia *la verdad*, como fin, para ser expresada en su obra, con el sentimiento busca *la belleza* para ser expresada también vistiendo ricamente á la idea. Sin la *impresión estética*, la concepción sería defectuosa; sin la *expresión estética*, la obra no hablaría al público. En la expresión científica basta la verdad para convencer; en la expresión artística se necesita la belleza para conmover. Y es tan indispensable que el fin del sentimiento sobresalga en el arte, que el del arte mismo no es otro que la belleza en sus distintos grados, los cuales serán analizados más adelante.

38. El sentimiento tiene su vida normal y ordinaria y su modo violento y anormal. En el segundo caso se llama

pasión. Según algunos, la obra artística requiere la intervención del sentimiento en su modo exaltado. Pero no puede afirmarse esto para todos los momentos ni todos los géneros, ni en general todas las formas de expresión artística. La pasión se requiere á veces en aquello que ha de representarla, pero no en la expresión plácida y poética de asuntos, hechos ó ideas. De modo que el sentimiento habrá de plegarse á lo que la obra pida bajo tal punto de vista. El terror, lo maravilloso, lo extraordinario de lo sublime reclaman que el sentimiento del artista se mueva impulsado por la pasión; pero claro es que en otros instantes no ha de utilizar semejante recurso.

Y no siempre la pasión es buena consejera para la producción artística, ni causa el efecto apetecido. Por lo general, supone un *desequilibrio* en el espíritu, y el público no se impresiona con igual vehemencia que el artista. La exageración en el campo del arte provoca hasta efectos contraproducentes, causando risa lo que se pensó para promover espanto.

39. La voluntad, que es la facultad de resolverse á obrar, interviene en la producción artística en dos momentos capitales: la formación del propósito, ó el *proyecto*, y la *elección* por motivos. El fin mismo de la voluntad, *el bien*, indica las relaciones que mantiene con las otras facultades armónicamente. Pero debe notarse que el arte nada tiene que ver con la *moralidad*. Son esferas distintas, y el artista no ha de preocuparse en primer término de realizar una obra *buena*, moralmente considerada, sino una obra *bella*. Pero interesa para nuestro fin singularmente el propósito, en cuanto viene á significar *el plan* mismo de la obra.

La única recomendación que puede hacerse al artista, bajo el punto de vista moral, es que se decida á ejecutar su obra *por motivos puros* y levantados, y no por miras inmorales egoístas, ó bastardas. Es decir, que sólo en *la intención* puede entrar la moralidad en la obra de arte.

Después de la intención, pura y sana, *elige* el asunto el artista decidiéndose por motivos racionales á la ejecución de su obra. A veces es el capricho el móvil principal, y en este caso no debe estar muy seguro de su acierto; y únicamente en trabajos humorísticos puede consentirse semejante norma. Después de pensado el asunto, luego de haberlo cal-

deado el sentimiento, se forma el plan ó proyecto del mismo, procurando no dejarse influir por ajenas solicitaciones, sino por propia y espontánea deliberación. El artista ha de tener presente siempre que el público no aprecia la obra con ninguna de estas bases de juicio, sino simplemente por la belleza que resulta de la misma, dada la idea; y á lo sumo, aceptada ésta sin discutirla, y dentro de ella, estima lo ejecutado.

40. En resumen: la obra es expresión no sólo del pensamiento y sentimiento del artista, si que también de la voluntad, donde se componen y combinan las dos primeras; *expresión de todo el cuadro del espíritu humano* y representación de todos los fines particulares de las facultades mismas, *principalmente de la belleza*, que es en razón lo primero á que se debe atender en este orden de la vida, así como á la ciencia compete la *verdad* y á la moral el *bien*.

Lección 5.ª

41. Terminado el estudio de las facultades del artista, toca analizar las *cualidades especiales* de que necesita estar dotado. Las primeras pertenecen á todo hombre, en tanto que las segundas son peculiares de los que cultivan este fin. De ellas, unas se refieren á determinaciones de las propias facultades, otras á la parte mecánica y práctica que cada arte supone; unas son *adquiribles* y otras *nativas*, aunque todas *perfeccionables*. Las fundamentales son: *dominio del material*, *talento artístico* y *genio*.

El dominio del material supone una cierta destreza ingénita, una facilidad para manejar el medio sensible de que se ha de valer, y que después mediante trabajo se afina, amplía y corrige. Pero siempre esta habilidad técnica será de grande importancia, pues abre el camino para la labor del porvenir. La torpeza se vence con tiempo, trabajo y tenacidad; mas lleva mucho ganado el que desde un principio no encuentra dificultades en la tarea. De todos modos, la enseñanza del maestro suple lo que la naturaleza no ha dado al aprendiz; y lo que se exige es que al cabo de algún tiempo no sea rebelde la materia, sino que, al contrario, parezca dócil y moldeable ante la destreza manual. El mármol, el color, el sonido, medios materiales

de que se ha de servir el artista para la expresión de sus ideas, han de ser como blanda cera ante los instrumentos encargados de darles vida convirtiéndolos en monumentos, estatuas, cuadros, sinfonías. Y sólo un estudio prolijo y mecánico en que la *técnica* enseña á salvar los escollos y á aminorar las dificultades, se puede lograr lo que á primera vista aparece imposible é insuperable á los profanos. Tiene, pues, todo arte un período ingrato de lucha con el material, del cual no todos salen airosos y en el que se malogran á veces grandes ingenios por falta de constancia en tarea tan ingrata.

Pues bien, el dominio del material es la primera cualidad indispensable para el artista. Hay sin embargo quien, poseyendo las restantes que vamos á estudiar ahora, nunca logra ésta; y á veces se da el caso de que resultan grandes artistas á quienes falta el requisito mencionado. Entonces ocurre que saben concebir y componer, malos ó nulos ejecutistas. Y hay artes en que son separables estos momentos de la ejecución de la obra, otras en que son inseparables. Como, por ejemplo, el músico que compone y el que interpreta; el arquitecto que concibe y el que construye; el escultor que modela y el marmolista y broncista que cincelan y funden, etc. Pero, de todos modos, siempre será cualidad preeminente en el artista manejar el material con igual libertad y dominio que la idea, para saber infundir el *pensamiento* en la *materia*.

42. Otra cualidad que debe brillar en todo artista es el *talento*. Ya hemos indicado antes lo que significa y de qué depende; poco hemos de insistir. Se puede poseer una imaginación rica que reproduzca con facilidad lo que luego ha de exteriorizarse; se puede contar con altas concepciones é ideas vastas para la realización de un pensamiento, y ambas condiciones son esenciales en el arte; mas no basta: se requiere otra *habilidad* como la *técnica* anterior para disponer los elementos internos y los materiales, á fin de armonizarlos y combinarlos de modo proporcional, sin que ninguno predomine ni estorbe al efecto de los restantes. Este equilibrio y armonía de las partes entre sí dando la gradual importancia requerida, constituye el talento; y lo mismo en el arte que en la vida, se estima en más esta condición que ninguna otra, porque habla por igual á todos y

satisface á las exigencias uniformes de la generalidad, como compendio de las aspiraciones de un ideal en un tiempo y una nacionalidad determinada.

43. El *genio* constituye otra cualidad, la más insigne del artista. Es como el resumen de todas las facultades humanas sublimadas: un artista que sale de la regla general para formar época en la historia entera del mundo, posee en alto grado todas las cualidades citadas, y su obra nunca es parcial, sino de *síntesis*, como si abarcase en una sola ojeada su época, resumiese el pasado y adivinara el futuro. Por su superioridad, no siempre es estimado de sus contemporáneos, y solamente la posteridad le hace justicia. Los genios en el arte no se producen con frecuencia; son contadísimos los que en cada período histórico pueden señalarse, y su labor parece algo divino y providencial.

44. Hay en la producción de la obra dos estados capitates: uno el de la *espontaneidad* del artista, y otro el de la *receptividad*. En el primero el artista ejecuta por propio impulso, *crea;* en el sengundo, ejecuta después de recibido el influjo exterior, *reproduce*. Ambos son, no obstante, compatibles, y corresponden á dos momentos de la composición artística: á la *inspiración* aquél, y éste á la *impresionabilidad*. Sin una sensibilidad delicada y fácilmente impresionable, no hay obra de arte posible; sin inspiración ó vistas intuitivas y claras, tampoco se puede producir nada bello. La impresionabilidad, así como la receptividad, se refieren al sentimiento, principalmente; la inspiración y la espontaneidad, al pensamiento.

Claro está que ambos *estados* y ambos *momentos* se manifiestan de distinta manera y con diferente intensidad en cada individuo según su *temperamento*, su *carácter*, y hasta su *sexo*. De aquí que en los unos sea tranquila y serena la inspiración, en otros vehemente y febril; que en los artistas predomine la receptividad sobre la espontaneidad ó viceversa, y la inspiración sobre la impresionabilidad ó al contrario.

Para concluir con este punto, diremos que no es la inspiración hija del momento, sino que solamente aparece en aquellos que laboriosamente la llaman y la conquistan á fuerza de trabajo y de constancia. Brota sí de una vez en

la elaboración de la obra artística, pero después de asiduas tareas.

45. El arte requiere una educación especial en quien haya de cultivarlo. En primer lugar, como todo otro fin humano, una *vocación*, ó sea una deliberada y resuelta inclinación á considerar este fin como el preponderante y principal de la vida, prescindiendo de los demás y consagrando todas las fuerzas con verdadera devoción á esta esfera.

En consonancia con la vocación se pide igualmente que el artista se forme una *cultura general*, amplia y humana, con conocimientos, aunque sean rudimentarios, de todas las ramas del saber; y posea, en fin, una *cultura especial y técnica*, particular del arte á que haya de dedicarse. Únicamente con estas condiciones se hallará el artista capacitado para cumplir su fin á la altura requerida.

Su educación habrá de adquirirla ora en la Academia para los conocimientos de carácter general y enciclopédico, ora en el Taller ó el Estudio para los particulares de su arte en cuestión. Bajo la dirección del profesor en aquel sitio, bajo la del maestro en éste, preparará su espíritu, y juntamente se proporcionará los medios mecánicos.

Pero, ante todo y sobre todo, el artista ha de estudiar incesantemente en la vida misma, adquiriendo por la observación la enseñanza que da la experiencia en medio de la sociedad y la Naturaleza; y así conocerá los gustos, reflejará los ideales, estará al tanto de los caprichos y hasta aberraciones de la moda, y penetrará los secretos del corazón humano y de la Naturaleza. En suma, ha de acudir de la ciencia á la vida, de la teoría á la práctica, y volver de la vida á la meditación y al estudio, y de él á los recursos y medios técnicos que le han de procurar aquel indispensable dominio del material.

46. Para expresar el artista su pensamiento, se sirve siempre de un medio sensible. El arte no es otra cosa que forma sensible en que se encarna una idea. Manifestar en el mármol, ó mediante líneas geométricas, ó mediante formas plásticas, ó por el color, ó por el sonido musical, ó por la palabra, etc., lo que el artista concibe, exteriorizar lo ideado, á eso se llama *ejecución* ó *realización* de la obra (hacer *real* lo que es *ideal*). Y el *material* artístico no es,

pues, otra cosa que el medio *natural* de que se vale el autor para comunicar su pensamiento. Mientras este medio no se haya trabajado ó elaborado, no entra en la categoría del arte. Cuando se labra ó pulimenta, ya constituye una forma artística. Puede utilizarlo tal y como lo encuentra en ocasiones y en determinados trabajos, y entonces se llama *inculto*, y si antes de ponerlo al servicio de su idea lo modifica, *elaborado*.

47. Y como quiera que sin este medio exterior no se da el arte, *lo por hacer* ó lo factible constituye uno de sus elementos tan insustituíble como la concepción misma. El material dispuesto para realizar lo proyectado viene á ser la forma misma de la obra. Componer, no es lo mismo que concebir; la composición exterior, después de planeada interiormente en la fantasía del autor, se reduce á trasladar poco á poco lo que se ideó.

48. No siempre la ejecución corresponde á la concepción; el material á veces es rebelde ó impropio para expresar lo que el artista pensó; *lo factible*, ó sea lo que ha de ir realizándose, no interpreta con exactitud aquello que se intenta dar á luz, y entonces la obra resulta inferior ó inhábil, ó poco bella y antiartística. Es decir, que en ocasiones, hasta es contraria á lo que se propuso su autor. En cambio, cuando logra éste que el material sea forma adecuada y expresiva para revelar el fondo, la armonía entre ambos elementos produce la verdadera belleza. Preciso es, pues, para que el arte produzca su fin, que no exista desnivel entre lo que pudiéramos llamar la parte *teórica* de la obra y la parte *práctica* ó *técnica*. Sólo mediante esta armonía se logra el objeto propuesto.

49. La obra, por consiguiente, no es otra cosa que el resultado del trabajo artístico actuando sobre el material, ó lo que es lo mismo, la relación armónica del pensamiento con su ejecución exterior. Si el autor consigue que represente su obra una labor propia y personal que la distinga de otras de su género, caracterizándola determinadamente, se dice que es *original;* esto es, que aunque contenga notas comunes á otras de su especie, aparece, sin embargo, diferente y con valor sustantivo, con sello peculiar. Y entonces la individualidad del artista se traduce como en un espejo en la *individualidad* de la obra.

50. Esta individualidad recibe el nombre de *estilo* en todas las artes; es decir, la manera particular de ser las obras revelando una persona, una época ó una región. De aquí nace la división del mismo, tanto intrínseca como extrínseca, pudiendo ser en todas las artes *severo*, *florido* ó *armónico*, según prepondere el pensamiento sobre la forma, los adornos de ésta sobre el pensamiento, ó, en fin, se equilibre la idea y su expresión. Ó bien se clasifica el estilo por los países, llamándolo *oriental*, *griego*, *romano*, *ibérico*, etc., ó por las épocas históricas, *antiguo*, de la *Edad Media*, *moderno*, *contemporáneo;* ó por los siglos, *clásico*, *bizantino*, *románico*, *gótico*, *del renacimiento*, *neoclásico*, ó del *X*, *XI*, *XII* y *XVI*, etc.; ó por los autores que recuerda, *churrigueresco*, *amurillado*, *rafaelesco*, etc. (por Churriguera, Murillo, Rafael); ó por unas artes aplicadas á otras, *escultórico*, *arquitectónico*, *pictórico*, *musical*, etc. De modo que las clasificaciones pueden ser infinitas, tantas como los estilos mismos que se han producido.

51. Así como es conveniente á todo artista el estudio de los buenos modelos, se puede incurrir en la copia servil de los mismos, cayendo en una verdadera degeneración. Ó, por el contrario, el excesivo deseo de huir de parecerse á nadie y el prurito de no imitar nada puede llevar á la *extravagancia*, mostrando un estilo exageradamente original. De igual modo, si se acentúan las cualidades preeminentes ó el carácter singular de un estilo ú otro, también se corre igual riesgo. Y así el exceso de sobriedad es dado á producir obras *toscas* y rudas á fuerza de ser severas; y en el otro extremo, obras tan excesivamente *floridas* que resultan *barrocas*. Hay, pues, necesidad de mantenerse en la norma y fiel de la balanza, para no ser arrastrados á lo recargado, en uno ú otro sentido.

52. Lo dicho con respecto al estilo es enteramente aplicable á la *escuela*. Esta no es más que el estilo común á varios autores, á varias localidades, á varias tendencias. Aquél es más personal, y ésta más regional, nacional, etc.: es un círculo mayor. Y las bases de su división vienen á ser las mismas que las del estilo, así como sus exageraciones provocan idénticas consecuencias. Conforme con lo dicho, las escuelas son: *antiguas* ó *modernas*, *clásicas* ó *románticas*, *realistas* ó *idealistas*, *españolas*, *italianas*,

etc.; *valenciana, castellana, andaluza*, etc.; de *Velázquez, Berruguete, Herrera, Eslava*, etc. Y en cuanto al bueno ó mal gusto, se dice de las escuelas que son *correctas* ó *incorrectas*, ó *clásicas* y *decadentes*, etc., etc.

CAPÍTULO IV.—EL IDEAL Y EL PÚBLICO.

Lección 6.ª

53. La aspiración sentida, la idea pensada y acariciada con el deseo y propósito de realizarla, el pensamiento en perspectiva, para que sirva de norma á la vida y al arte: esto forma el *ideal*. Se llama asimismo *ideal* al conjunto de conocimientos que cada cual tiene sobre cada materia y que cree superior á lo que prácticamente ve á su alrededor en la sociedad. La *teoría*, en suma, la ciencia, el fin principal en cada orden de la existencia humana, eso es el *ideal*, norma de conducta, guía de las acciones, aspiración del alma.

54. Con él se relaciona el concepto de *la belleza*. Llamamos bello á todo lo que nos conmueve ó emociona de un modo agradable. Lo que nos produce efecto desagradable y despierta en nuestro espíritu un sentimiento de aversión, de dolor, de repulsión, decimos que no es bello. La belleza ha sido definida de múltiples maneras. Pero no entra en nuestro propósito analizarla sino en la esfera que nos compete, y basta con notar los caracteres subjetivos del efecto que en nosotros produce. Se ha llegado hasta decir que es la semejanza á Dios en lo finito. Pero es suficiente para nuestro estudio dejar consignado que, en punto al arte, la belleza constituye el *ideal* mismo. Todo artista se propone expresar lo que cree ideal ó *perfecto;* esto es, producir del modo más acabado posible una obra que corresponda á lo que aprecia como más bello y en armonía con el ideal. La belleza y el ideal, por consiguiente, son dos términos íntimamente relacionados en el arte.

55. Divídese la belleza en diferentes clases. Lo hermoso, lo lindo, lo gracioso, lo delicado, lo tierno, lo poético, lo

atractivo, lo precioso, son, por decirlo así, categorías de la belleza, entre otras muchas, ó grados de la misma. Lo *poético* forma una importantísima clase de belleza. Pero principalmente se divide en belleza *sublime*, belleza *cómica* y belleza *armónica* ó propiamente dicha. Aparece el primer grado capital de *lo sublime* siempre que contemplamos un predominio ó desnivel entre fondo y forma. Allí donde domina la esencia á la forma, se dice que existe lo sublime. Y el efecto que nos produce es la admiración y el asombro. Así, al mar, al cielo, que nos causan maravilla, y en donde la forma con que se presentan á nuestra vista y encantan nuestro espíritu es sencilla y la esencia ó fondo extraordinario, lo llamamos sublime. Decimos que la contemplación del cielo y del mar nos provoca un sentimiento de sublimidad. Con efecto, ¿qué forma tiene el mar? ¿Qué forma tiene el cielo? La más sencilla, simple y rudimentaria. Todo es agua ó todo es ambiente, sin determinación alguna de forma concreta. Allí en donde, por el contrario, hay un exceso de *forma*, y un mínimo posible de fondo ó idea, se presenta lo cómico; es decir, provoca en nosotros un sentimiento alegre de hilaridad y regocijo. La gracia y travesura con que con variadísimas formas juegan los animales pequeños en la Naturaleza; el complicado mecanismo que para llegar al más insignificante problema de la vida se pone en vigor para conseguir un efecto, si no corresponde al logro de los deseos, provoca en nosotros la risa al ver cómo cayeron por tierra los más laberínticos planes. Lo cómico, pues, corresponde á un exceso de forma con un mínimo de fondo; y lo sublime, á un máximo de fondo con un mínimo de forma. Hay quien cree que lo cómico se contrae exclusivamente á lo humano, mientras que lo sublime se da en el mundo humano y en el de la Naturaleza. El equilibrio, en fin, la proporcionalidad entre ambos elementos, expresando con exactitud la forma, el fondo ó intención del artista, produce en nosotros el sentimiento de la belleza *armónica*, que tanto nos satisface y recrea.

56. Claro está que no todos los hombres juzgan de la belleza por igual. Depende esta apreciación de la cultura y educacion, de los hábitos y costumbres contraídas, de la raza, el pueblo, el tiempo en que se vive. Pero por punto general se ha observado en el arte y la vida, dentro de la

corriente de la civilización en que vivimos, que mientras han pasado para no volver determinadas obras, otras han permanecido y subsistirán eternamente. Bien puede, por tanto, asegurarse que hay ciertos lineámientos generales en las obras del arte que subsistiendo á través del tiempo y del espacio (por los pueblos ó naciones por donde atravesaron), ya forman una verdadera belleza que pudiéramos llamar *absoluta* en el arte; en tanto que otras formas, ó no han vuelto á reproducirse ó no han causado cada vez los mismos efectos; y á esta belleza podríamos llamarla *relativa*.

Así, dentro de la civilización de que somos herederos, podremos afirmar que Grecia (siempre armónica en sus artes) ha realizado la belleza absoluta, puesto que seguimos estimando como prototipos de hermosura sus estatuas, sus monumentos, sus dibujos, hasta los objetos de sus artes mecánicas ó industriales; en tanto que no se nos ofrecen sino con belleza relativa ó con interés arqueológico ó histórico las demás obras de otros pueblos ó de otros tiempos. El consentimiento común fija un sentido uniforme, y con respecto á él se establece lo que hemos llamado *absoluto* y *relativo*. Hay además otra base para apreciar ambos conceptos subjetivos de la belleza. Siempre que nos penetramos todos (ilustrados ó ignorantes) del pensamiento que se expresa en la obra artística, decimos que es bella; y en el caso contrario, en el cual el fondo no está revelado con precisión, decimos que la obra no es artística ó que carece de belleza. El término opuesto á la belleza es la *fealdad*. No hay en la Naturaleza fealdad absoluta, sino relativa, en aquellos seres en que no podemos estimar su misión, ni juzgar del fin para que fueron creados. En cambio, sí puede existir en el arte una verdadera *fealdad*, cuando se falta á las condiciones analizadas. La *belleza absoluta*, *propiamente dicha*, aplicable á todas las esferas (no sólo á la del arte), existe en Dios, dechado de todas las perfecciones. La *fealdad absoluta* no existe, y sí sólo en el grado, modo y clase estudiados antes.

57. Llámase *público* la persona (ó personas) que contempla ó percibe la obra de arte. El primer público es el artista mismo, que, á medida que concibe, compone ó ejecuta su obra, la va contemplando, ora interiormente en su

fantasía, ora exteriormente en el cuadro, el edificio, la estatua, ó escucha la sinfonía ó la canción, etc. Divídese el público en dos grupos: el *inculto* (*vulgo*) y el *culto;* y éste á su vez en *aficionado*, *inteligente* y *crítico*. Cada uno de estos nombres indica suficientemente su significación, según puede apreciar el público por la costumbre de ver ú oir obras de arte de las que se trata, ó conoce ó ha estudiado las mismas, si bien no sabe exponer sus opiniones en forma científica ó literaria, ó por último (el crítico) dicta su fallo fundado en principios estéticos y técnicos. Finalmente, hay un público masculino (*reformista*, innovador) y un público femenino (*conservador*, apegado al ayer).

58. El artista se halla en relación con el público, ora dejándose influír por éste, ya rompiendo con el criterio general é iniciando nuevos rumbos al arte. Tanto en un caso como en otro, su misión es delicada. El arte es un guía del ideal; pero al propio tiempo el ideal no es una abstracción, sino el resumen de las aspiraciones futuras y la síntesis de las tradiciones de un pueblo y una época. Y por tanto, como quiera que su carácter es de relación entre el pasado y el futuro, el artista debe estudiar con prolijidad lo que hay de bello en la historia de su arte en el momento en que trabaja y lo que riñe con su ideal subjetivo y que debe rechazar ó modificar. En suma, no debe seguir servilmente á sus contemporáneos, ni romper por completo con ellos. Su talento le dictará el tacto con que ha de proceder.

59. La *crítica* es una forma del arte mismo. El que produce y el que juzga se complementan. Pero debe en sus juicios el crítico ser constantemente respetuoso con la obra artística. De otro modo deja de ser la crítica un sacerdocio para convertirse en una burla. No siempre se ejerce obedeciendo á los principios y leyes de que se ha hecho mención, sino influída por la opinión general. Al conjunto de opiniones que dan como resultante un criterio normal en un tiempo determinado, se llama *gusto*. Este se divide en bueno ó malo, según conviene ó discrepa con el sentido estimado como norma de belleza permanente á través de las edades. La última expresión usual y diaria del gusto en un período, se llama *moda*, y suele ser más hija del capricho, que de lo razonable y estético.

60. El contrapeso á las exageraciones del gusto y extra-

vagancias de la moda está en la crítica. Ella, ejercida con seriedad, sin encono ni prevenciones, puede detener al arte en un camino pernicioso y conducirlo de nuevo á los eternos principios de lo bello. De aquí su importancia y el augusto ministerio de sus encargados y representantes. Y atender sus consejos es mérito muy estimable en los artistas, exceptuando al *genio*, que, naturalmente, está por cima de su patria, de su tiempo y del ideal en que se inspiran sus contemporáneos. De aquí nace también la dificultad que presenta la profesión del crítico.

61. Y ahora podemos decir que hemos analizado ya por completo la composición artística, puesto que se la ha estudiado en todos sus elementos y en sus momentos todos, desde la concepción hasta la *publicación*. Mientras la obra no se publica, puede decirse que no se *integra*, porque el arte requiere este último instante para cumplir su fin. Así, pues, los *momentos* del mismo son la concepción, la ejecución, la composición y la publicación; y sus *elementos* el fondo, la forma y la relación de ambos en la obra misma. Queda, por tanto, expuesto todo lo que concierne á la unidad del arte, aplicable lo mismo á una clase que á todas. Ahora debemos considerar al arte en su interior división, clasificándolo por sus distintas manifestaciones principales.

CAPÍTULO V.—DIVISIÓN DEL ARTE.

Lección 7.ª

62. El arte puede ser considerado como un *fin*, según hemos visto anteriormente; puede ser considerado como un *medio*, y juntamente, considerado como *medio* y *fin*. Así, por ejemplo, si lo que nos proponemos al realizar una obra es manifestar simplemente nuestro pensamiento, sin otra intención que la de que sea su expresión exacta y fiel, entonces se dice que el arte es *bello;* si lo que se propone el artista es realizar una obra para que sirva á otro objeto y no al antedicho, se dice que el arte es *útil*; si á la vez se propone el artista expresar una idea, pero para que sirva á un objeto determinado, el arte es *bello-útil*, ó *útil-bello*.

La *intención*, pues, más que la obra misma, clasifica el arte. Ejemplo: el estatuario puede labrar su escultura simplemente para expresar una idea ó representar un personaje. La obra, será por tanto, clasificada como de arte bello; si esa estatua se destina á mantener un candelabro, ó servir para un faro, ó sencillamente para soportar un peso, la obra se clasificará como de arte útil; si ese mismo escultor trata de representar á Neptuno, v. gr., pero sirviendo á la par la estatua para una fuente, la obra será bello-útil ó compuesta. Los toques de corneta en el ejército, los de campana en las ceremonias religiosas, con pertenecer al arte de la música, no se dirá que son obras bellas, sino de utilidad; y la sinfonía ó la canción, obras de género bello, y el acompañamiento para el baile, obras del género bello-útil ó compuesto, etc., etc.

63. Lo *bello*, lo *verdadero* y lo *bueno*, fines relacionados con el sentimiento, la inteligencia y la voluntad, se refieren al arte bello, al útil y al compuesto. Así, la ciencia es predominantemente una obra de utilidad; el arte, por antonomasia, una obra de belleza, y la vida una obra compuesta que debe realizarse siempre en vista de la bondad, siendo la moralidad su norma y guía. Por esto se ha dicho que la obra de arte más compleja de todas es la vida misma.

64. Pero en ella hay dos aspectos: uno, el *fatal*, el corporal, material, ó natural; y otro, el *libre*, espiritual y que procede del alma. En cuanto en la existencia humana se producen las funciones naturales de un modo *necesario*, somos esclavos de la materia; en cuanto producimos nuestras acciones *libremente*, siendo dueños y responsables de ellas, somos artistas. De aquí la diferencia que se ha establecido en lo natural y lo artístico.

65. De manera distinta procede la Naturaleza que el Arte. Mientras ella crea sus seres de modo orgánico, total y por síntesis, nunca fragmentariamente, éste crea sus obras por partes, analíticamente sin producirlas de una vez, sino poco á poco. De aquí que se haya presentado como antítesis por los críticos lo *bello natural* y lo *bello artístico*. En ambas esferas existe la belleza, pero en cada una con diferente carácter, y pudiendo ser perfecta la obra natural y la artística, á su manera cada una. La primera,

por lo adecuada á su fin; la segunda, por la idea que representa. Ambas se armonizan, copiando el arte á la naturaleza, imitándola en algunos géneros, como dechado de perfección; en otros, siguiendo rumbos y procedimientos distintos. Y en fin, tanto en la una como en el otro, aparece una clase de belleza denominada *poesía*, cuando reina la tranquilidad, la paz, la dulzura, sin oposiciones, luchas ni contrastes. Lo *poético* es, pues, el modo normal de la belleza en el mundo de la materia y en el del espíritu; mientras que se presenta la belleza en la anormalidad, bien con el carácter trágico, sublime, ó dramático ó cómico, en muy diversas formas.

66. Poco hemos de añadir acerca del concepto de utilidad. Relaciónase esta idea con las necesidades prácticas de la vida individual y social. Todo cuanto sirve á un objeto determinado ó que se construye con tal fin, se llama útil, y en las artes llevan este apelativo las *industriales* por oposición á las *bellas*. Una obra es útil, si responde al fin para que fue construída, y será más ó menos bella, si, no desvirtuando su destino, agrada y recrea. En los productos artísticos hay dos méritos, el *intrínseco* y el *relativo;* el primero se refiere á sus grados de belleza; el segundo á los de su utilidad: corresponde asimismo su *valor* á su mérito intrínseco, mientras que su *precio* es variable y relativo, según varían las circunstancias del mercado.

67. En realidad, no se dan obras artísticas útiles enteramente desprovistas de una cierta belleza, como tampoco obras bellas enteramente desprovistas de cierta utilidad: por eso se clasifican las artes en *predominantemente bellas* ó *predominantemente útiles*, y no *exclusivamente* útiles ó *exclusivamente* bellas, ó armónicas, en las que se equilibran ambos fines. Terminaremos esta materia haciendo notar que *el juego* (lo mismo los infantiles que los de habilidad), *la industria* y sus progresos, y *la ciencia* misma, son medios de preparación ó de iniciación, ora para las artes útiles, ora para las bellas.

68. Además de las divisiones mencionadas, hay otras clasificaciones de las artes: llámanse *subjetivas*, *objetivas* y *compuestas; naturales*, *espirituales* y *humanas*, ó *sociales; del espacio*, *del tiempo* y *del movimiento; liberales y serviles*, *estéticas*, *científicas*, *religiosas*, *morales*, *jurídi-*

cas y *políticas*, etc. El nombre de cada una de ellas demuestra su significación para que nos entretengamos en definirlas. Y en el curso de nuestro trabajo encontraremos ejemplos de todas y cada una.

2.ª SECCIÓN.—Las Artes particulares.

CAPÍTULO I.—SISTEMA DE LAS ARTES.

Lección 8.ª

69. Las artes principales predominantemente bellas, ó tenidas por tales en la historia, son: la ARQUITECTURA, la ESCULTURA, la PINTURA, la MÚSICA y la LITERATURA. En cada una de ellas, interiormente, se reproduce la división, y así hay una arquitectura preponderantemente bella, una preponderantemente útil, una armónica ó compuesta, según veremos comprobado. Lo mismo ocurre con todas las restantes.

70. Pero dentro de cada una de ellas también existen artes subordinadas ó subalternas, como si fuesen derivadas de las *principales*, denominadas *industriales* en general. La razón de nombrarlas así se funda en que, mientras de las principales ó madres no se producen sino tipos únicos cada vez (un edificio, una estatua, un cuadro, una obra músical, un poema), en las industriales se construyen ó producen varias obras del mismo género á la vez, llegando á la multiplicidad. En aquéllas no hay sino el estudio particular de un solo artista; en éstas hay la *fábrica*. Los productos de aquéllas son individuales, y los de éstas generales ó varios de una vez, interviniendo diversos artistas en la elaboración ó producción, y aun encargando el trabajo distribuído por partes á cada obrero ó grupo de obreros (varios muebles análogos ó iguales, varios vasos, varias joyas, varias armas, etc).

71. 1.º Las artes subordinadas de la Arquitectura (las más importantes) son: el arte del mobiliario ó *mueblaje*, el del *decorado*, el *monumental* (que participa también de es-

cultura) y la *jardinería*. Y además, por las necesidades de la construcción de una ciudad, se cuentan otras, que encontraremos más adelante, aunque con carácter ambiguo ó intermediario entre varias artes.

2.° Las más importantes subordinadas de la Escultura son: el *relieve* en todas sus clases, la *numismática*, la *glíptica*, la *orfebrería*, la *ataúgia y la toréutica*, la *panoplia*, la *indumentaria*, la *cerámica* y los *vidrios*.

3.° Las de la Pintura son: el *dibujo*, el *grabado* en sus distintas clases, la *paleografía*, la *epigrafía*, la *diplomática*, el *esmalte*, la *tapicería*, el *mosaico*, la *miniatura* y la *heráldica*.

4.° La correspondiente á la música es la *orquéstrica* ó *coreografía*.

Y 5.° de la Literatura, la *declamación*.

72. El arte del *mobiliario*, como su nombre lo indica, es aquel que se ocupa de los objetos necesarios para la vida usual, especialmente la doméstica, y que tienen como condición precisa la de ser movibles ó transportables. Forma parte del que se denomina *decorativo*, y comprende varios tipos principales que en la historia del arte han revestido grande importancia. Aparte la utilidad de los muebles, siempre ha ido su fabricación unida á la idea de gusto y belleza. Así como en la Arquitectura se distribuyen los edificios en varios géneros conforme al destino de los mismos, según veremos, y aun dentro de cada construcción se reconocen varios miembros correspondientes á los diferentes momentos y funciones de la existencia humana, los muebles se dividen con relación á las operaciones del hombre y á las posiciones diversas que ocupa el cuerpo, y en atención á los menesteres naturales ó creados por cada civilización y cada época.

De suerte, que hay muebles para la *estación* del cuerpo en las diferentes posiciones: horizontal (camas, y como un derivado, camas mortuorias, ataúdes, etc.); para la vertical (bastones, cayados, lanzas, y de aquí nacen los utensilios de defensa, ó armas, insignias, báculos, etc.); para la posición sedente (sillas, y mesas como complemento de esta postura, etc.); para la de estar arrodillado (reclinatorios, etc.).

Bajo otro punto de vista, se dividen en muebles de *traslación* del cuerpo; vehículos para el arrastre terrestre (ca-

rros de guerra, coches, etc.); para el marítimo ó fluvial (barcas, etc.).

Para las necesidades de la vida en los diversos instantes de la existencia: muebles de tocador (espejos, lavabos, etc.); para guardar ó conservar objetos (arcas, cofres, armarios, etc.), y á esos tipos generales se ajustan los demás.

73. El *decorado*, íntimamente enlazado con el anterior, se refiere á completar, bajo el punto de vista de la belleza ó de la utilidad, las construcciones mismas arquitectónicas. Y se divide en las siguientes ramas: revestimiento de los suelos y de las paredes (tapices, alfombras, etc.); modificación de la luz (colgaduras, telones, candelabros, persianas, etc.); abrigo de las habitaciones (telas en general, reposteros, estores, chimeneas, etc.); belleza y ornato (útiles de puro recreo y adorno, como juguetes, cuadros, esculturas y pinturas decorativas).

74. El arte *monumental*, propiamente dicho, participa del carácter arquitectónico y del escultórico y aun del pictórico. Para perpetuar la memoria de un hecho, la de un personaje, se levanta un monumento que tiene un fin puramente estético, bien en la ciudad de los vivos, la plaza pública, bien en la ciudad de los muertos (necrópolis, cementerio, etc.).

75. La *jardinería*. El jardín viene á representar dentro de la casa lo que el campo con respecto á la ciudad. Para la vida de relación del hombre con la Naturaleza, para recreo del espíritu, y bajo el punto de vista de la higiene, es la jardinería un arte relacionado con la arquitectura y subordinado de ella. Lo que la Naturaleza crea con bello desorden y obedeciendo á un plan que no nos es dado penetrar, el arte lo reproduce en un plano de dibujos, sometiendo plantas y flores á un orden arquitectural, para goce del alma y placer de los sentidos. Los elementos de la jardinería son: el terreno, el agua y las plantaciones.

76. Y para resumir este asunto, consignaremos que en la construcción de una ciudad aparecen otras artes subordinadas á la arquitectura: tales como los viaductos y puentes, los acueductos y canales, las cloacas, cementerios, y otras obras de utilidad, pero no exentas de belleza, como veremos al estudiar la historia del arte.

77. Continuemos con la definición de las artes industriales.

Relieve.—Cuando se trabaja como una obra bella y se produce un solo ejemplar, constituye el relieve una manera de ser de la escultura, ó si se quiere, un *género* escultural; pero cuando el trabajo se verifica para ser reproducido varias veces, obteniendo de él varias *copias*, entra á constituir una obra de arte industrial ó subalterna. Sus principales procedimientos son dos: 1.°, desbastar un plano, dejando de bulto el asunto; 2.°, sacar en hueco el asunto, dejando en alto el plano. El primero se llama propiamente relieve; el segundo, escultura en hueco. Divídese el relieve en tres clases: *alto*, *medio* y *bajo*, según que las figuras ó asunto se hallen exentos del plano ó fondo, ó unido á él, aunque con suficiente bulto, dejando adherido al fondo la mitad de los objetos representados y trabajada solamente la parte anterior. Los materiales en que se labra son los mismos que los del mobiliario, á saber: la madera, la piedra y el mármol, el barro, los metales y el marfil.

78. Tanto los materiales como el fin á que se destinan los objetos dan lugar á que el relieve produzca varias artes: 1.ª, la *numismática*, ó sea el de las monedas y medallas, dependiente del relieve en hueco, cuya primera obra sirve de molde, matriz, cuño ó troquel; 2.ª, la *glíptica*, ó sea el arte de grabar en bulto ó en hueco sobre piedras finas ó metales. Las obras principales de este genero son: en hueco, *sellos*, y en bulto, *camafeos*. Los primeros sirven para obtener repetidas copias ó pruebas de un mismo emblema ó señal, y que vienen á ser como la rúbrica ó firma sacada en materia blanda, como la cera, el plomo, el lacre; y el segundo, para conservar la imagen de una persona ó el símbolo de una idea.

79. La *orfebrería* recibe su nombre del material en que trabaja el artista en metales preciosos (oro y plata). Comprende dos secciones el trabajo del orfebre: una la *platería*, y otra la *joyería*, según se labora simplemente en los citados metales sin piedras preciosas ó con ellas. La orfebrería, á su vez, forma parte de otro arte industrial, la *toréutica*, ó sea el trabajo en metales, principalmente en bronce. De los antiguos broncistas (toreutas en Grecia) se derivó la

orfebrería. Más adelante, nació el arte de la *ataúgia*, ó sea de las incrustaciones, enclavando unos metales en otros, ó simplemente reuniendo piezas de una clase á otra. Los *armeros* en un principio fueron hábiles toreutas, y todas las armas, cuyo conocimiento se comprende en lo que se llama la *panoplia*, fueron modelos de labor artística, como se comprueba por los escudos; y el arte del hierro (herrería y cerrajería) de allí arranca asimismo.

80. De otro género es la *indumentaria*, ó arte del traje. Pertenece igualmente á la escultura, como subordinada. La parte principal del traje se contrae al estudio de las *telas*, y se relaciona con las citadas, puesto que las joyas, las armas, los sellos, los camafeos, etc., forman parte del vestido; de igual manera que el conocimiento de las telas entra también en la tapicería. Todas las artes industriales se relacionan y encadenan de manera más íntima que las principales de que dependen. Y por esta razón, para clasificar con una base, si no más racional, más completa, hay quien las agrupa todas por los materiales de que se componen sus obras respectivas y no por el destino, uso, fin ú objeto de las mismas; y en su consecuencia, las divide en madera, barros, piedras finas, metales, metales preciosos, marfiles, telas, cueros, conchas, cuernos, vidrios, etc., y aun por los procedimientos con que se labran, como, por ejemplo: artes del torno, de la ebanistería, de los esmaltes, del cincelado, de la incrustación, etc. Lo cierto es que no existe una base de clasificación que satisfaga por completo en la artes industriales.

81. Por último, la más importante de las artes subordinadas de la escultura es la *cerámica*, y de ella, como de las anteriores, diremos poco aquí, puesto que hemos de encontrarla y aun juzgar sus obras en la historia. Como en otras artes, hay con respecto al nacimiento de la cerámica una leyenda poética. Pero lo positivo parece ser que no debe su nombre á Céramos hijo de Ariadna y Baco, sino á que en un principio los vasos primitivos fueron de cuerno (*kéramos* en griego). Es primeramente el arte del barro cocido, y después se hace extensivo á todos los vasos construídos de distintas pastas, comprendiendo hasta el día la loza, la porcelana tierna y dura, la mayólica, el ladrillo y azulejo y la teja. También se comprende en este arte el de

las figurillas industriales como perteneciendo más á la cerámica los *juguetes* que á la escultura misma.

82. La cristalería también debe considerarse en una de sus clases como arte subordinada de la escultura, y en otro respecto como subalterna de la pintura. La *vidriería*, en cuanto se refiere á la formación de vasos ó recipientes, á la primera, y en cuanto se refiere á la manera de decorarlos, ó á la de decorar los vidrios planos de las ventanas, á la segunda. El material de que se compone el vidrio es tierra silícea, y se obtiene por la presión. Los vasos se construyen soplados á veces y á veces á torno, y al fuego y labrándose ó lapidándose también en frío.

Lección 9.ª

83. Las artes derivadas de la Pintura ya hemos indicado cuáles eran. Las definiremos brevemente. En primer lugar, está el *dibujo*, común á las otras dos anteriores principales, arquitectura y escultura, y en realidad primera manifestación del arte pictórico. La pintura empieza por el simple trazado de líneas sin color. Pero en el estado á que ha llegado dicho arte en la edad moderna, se considera el dibujo no coloreado como un arte subordinado, y con forma industrial por la reproducción del mismo mediante los procedimientos de la industria en las ilustraciones. El *grabado* no es otra cosa que el dibujo mismo aplicado á dichos procedimientos por los cuales se repite en copias. Puede ser de dos maneras: grabado *en hueco* ó *en relieve*. Y aquí vemos cómo se relaciona con otras artes analizadas.

En el primer caso, la materia sobre la cual se trabaja son los metales; en el segundo, la madera. A la copia ó prueba que se obtiene de la plancha ó placa original, se da el nombre genérico de *estampa*. En el procedimiento sobre madera, ó en relieve, los claros quedan en hueco y los obscuros salientes ó en alto. En el procedimiento sobre cobre, acero, zinc, etc. (en hueco), consiste en dejar intactas las partes que han de dar el claro en la estampa, y señalar la huella en lo que ha de salir marcado en tinta ó en sombra. Antes de la invención de la imprenta, la manera de conseguir las pruebas era muy imperfecta, y se

requería gran destreza en los artistas para obtener resultados satisfactorios. Hoy se logran con prensas de gran precisión. Ambos procedimientos se llaman *talla* y *talla dulce*. El grabado puede ser, según la manera como se obtienen las pruebas, al *agua fuerte*, al *agua tinta*, al *negro*, etcétera, etc. El agua fuerte (ácido nítrico mezclado con agua) es el procedimiento usado para morder las planchas metálicas; éstas se recubren con una capa de cera y en ellas se dibuja ó graba con buril. Derramando después el agua fuerte sobre la placa, no ataca el ácido sino los sitios por donde el buril ha pasado, dejando intacto lo recubierto. El procedimiento del agua tinta es semejante al anterior, puesto que también se emplea el ácido nítrico para morder, y se diferencia sólo en que las placas se recubren con otra sustancia que la cera: también se llama grabado á la manera del lápiz. El grabado al negro es inverso al agua fuerte y al agua tinta; mientras aquél dibuja en negro sobre una superficie blanca, éste dibuja en blanco sobre una superficie negra. Las tres formas descritas se refieren al grabado en placas metálicas, y son las principales, entre otras muchas. En cuanto á la forma empleada para la madera, dicho se está que la tinta queda sobre los altos, dejando limpios los huecos.

La *litografía*, en fin, es el dibujo sobre una piedra perfectamente pulimentada. No será preciso esforzarse para explicar que en todas las pruebas resulta invertido lo dibujado, esto es, á la derecha lo que está en la izquierda, y viceversa; por lo cual se llama la *negativa* al original y la *positiva* á la estampa.

84. También se refiere á la Pintura la *paleografía*, ó sea el arte de la escritura antigua, como una rama de la *epigrafía* en general ó arte de las inscripciones. La escritura en sus diversas manifestaciones (simbólica, jeroglífica alfabética) ha nacido en forma pictórica y de dibujo antes que en forma convencional de expresión de ideas por medio de signos, ó lenguaje escrito. La *caligrafía* es también rama particular de la epigrafía, y se reduce á la belleza en los caracteres mismos ó letras, de origen más reciente (Edad Media y Renacimiento), después de la escritura fonética. La *diplomática* se relaciona con las anteriores, en cuanto es la misma escritura aplicada á los documentos;

y pueden considerarse como sus hermanas la *miniatura*, ó arte de pintar en colores sobre pergamino en las hojas y libros manuscritos, que después de los tiempos medios se hizo extensiva al retrato en pequeño ó á asuntos diminutos, ejecutados sobre vitela y marfil, especialmente; y la *heráldica*, ó arte del blasón, cuyo objeto es la representación convenida por signos ó figuras del escudo de una casa nobiliaria ó familia, pueblo, comarca, nación, etc.

La *fotografía* sólo tiene de artístico el trabajo personal del que la ejecuta, por el estudio de la colocación del modelo, la elección de accesorios, la de los fondos para que destaquen las figuras y algún otro elemento.

85. El *esmalte* es la pintura ejecutada con una sustancia vitrificada sobre un metal cualquiera. Si se ejecuta sobre porcelana ó loza, recibe el nombre de *baño* ó vidriado. Divídese en *alveolado* ó de tabiques, dentro de los cuales se deposita la materia vitrificada colocada con óxidos; y *vaciado*, ó sea rehundidos á buril los dibujos en la placa metálica, y colocada la sustancia en dichas huellas. También puede ser: *opaco* y *translúcido*, según oculta todo el campo ó fondo el esmalte ó lo deja transparentarse; y, en fin, el nielado ó *nielo*, que consiste en planchas en hueco y hecha tersa la superficie rellena con negro.

86. La *tapicería*, ó arte de tejer con colores en un cañamazo representaciones de figuras, plantas, flores, etc.; el *bordado*, ó sea el mismo procedimiento ejecutado á mano sobre una tela; el *encaje*, en que se hace á mano dibujo y tela á la vez; el *guadamecil* ó labor y pintura de los cueros; la *vidriería* ó pintura sobre dicha materia; el *mosaico* ó pintura, ejecutada con pedazos de material duro, ora opaco, ora transparente, son otras tantas artes derivadas de la pintura.

Divídense los tapices en *de alto* y *de bajo lizo*, conforme se ejecuten en telares verticales ú horizontales, respectivamente, y según se coloque la muestra delante ó debajo del aparato. Los bordados se clasifican por el lugar de donde proceden y por la materia en que se ejecutan: el encaje, por el sitio en que se elabora; los cueros, también se llaman cordobanes (por Córdoba); guadameciles (por este punto en el Norte de Africa); las vidrieras son geométricas ó historiadas, ya estén adornadas simplemente de líneas ó de

figuras; y los mosaicos, por último, pueden ser orientales ó romanos (transparentes ú opacos).

87. La principal arte subordinada de la música es la *orquéstrica* ó *coreografía*, que toma su nombre del primitivo *coro* griego, que se situaba en el sitio del teatro antiguo que hoy ocupa la orquesta en nuestros coliseos. Luego se ha llamado así al *baile* moderno, arte bello derivado de la música, y muy distinto de las danzas clásicas primitivas. Este es el arte subordinado más importante, porque el *canto* constituye una manifestación de música vocal, y la forma denominada *instrumental* forma la música misma.

88. En cuanto á la literatura, por último, da vida al arte de la *declamación*, como una de sus subordinadas en el teatro también, y la principal y casi única, si se separa la *oratoria* misma, que en realidad es un género literario.

Con esto terminamos la consideración que de pasada y someramente hemos hecho de las artes derivadas, y entramos á estudiar las principales, comenzando por la arquitectura, la primera de las fundamentales del espacio, ó de las del dibujo ó diseño, como también se la llama.

CAPÍTULO II.—DE LA ARQUITECTURA.

Lección 10.

89. La voz arquitectura significa *construcción;* de modo que puede definirse como el arte de construir. Y como la actividad artística requiere principios y reglas, «la arquitectura es el arte de construir con arreglo á leyes fijas y normales».

90. Los materiales que emplea la arquitectura son: ó el en *bruto*, que da la Naturaleza misma, ó el *elaborado*, de piedra, ladrillo, madera ó hierro. En el primer caso se construye directamente, tomando los materiales informes; en el segundo, trabajando los mismos, ó combinándolos de

modo artificial, ó mezclando aquéllos con éstos, labrados á veces, á veces empleándolos tal y como se producen.

91. La arquitectura responde á tres ideas fundamentales: la *belleza*, la *conveniencia* y la *solidez*. Ya hemos definido qué es la belleza, y el arquitecto, como todo artista, la procura en sus obras como principio ó ley. La edificación es una limitación de la Naturaleza, en la cual se nos priva de la luz, del aire, del ambiente que nos circunda. Y solamente compensándonos mediante el recreo que ha de producir en nuestro espíritu, nos sometemos á vivir encerrados dentro de los muros. En la arquitectura, las formas orgánicas de la Naturaleza se convierten en inorgánicas ó geométricas, de líneas perfeccionadas é ideales. El mundo material no presenta jamás la línea recta perfecta ó ideal, ni la línea curva normal; la imaginación la crea, y resultado de esta corrección del mundo de la materia es la arquitectura rectilínea ó curvilínea.

92. La arquitectura responde, al propio tiempo que á la expresión de una idea, á las necesidades múltiples de la vida humana. Así, pues, la segunda ley ó principio que preside á las obras de este arte es la *conveniencia*, que se relaciona con el destino para que se construye un edificio. El talento del constructor estriba en que cada obra corresponda á su fin y se manifieste claramente con verdadera elocuencia, demostrando por su simple aspecto que el edificio se dedica á templo, á teatro, á escuela, á prisión, etc., etc. Ese es el lenguaje mudo de los monumentos. Servir á las necesidades para que fué hecho, es condición inexcusable de lo fabricado, que deberá ser alto ó bajo, ancho ó estrecho, corto ó profundo, en armonía con el fin á que se dedica.

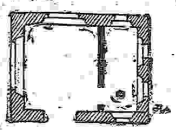
93. El tercer principio ó ley imprescindible de la arquitectura es la *solidez*. También responde á un pensamiento utilitario como la conveniencia. Y no basta en las obras arquitectónicas que sean sólidas en sí mismas; es preciso que aparentemente lo sean; casi es más indispensable la apariencia que la realidad. El espíritu humano no puede gozar de la belleza, sino allí en donde no existe temor al peligro. El espectáculo de la tempestad es hermoso, pero presenciado de lejos: y sin el miedo de ser víctima del estrago. Pues bien; por hermosa que sea una obra monu-

mental, si no da la idea de que se ha obedecido al construirla á todas las exigencias de la mecánica, es decir, á todas las disposiciones de las fuerzas naturales, la obra del artista carecerá de la cualidad estética que nos ha de hacer sentir lo bello, sin mezcla de zozobra y angustia.

94. He ahí las tres condiciones inexcusables de la arquitectura, á las cuales se refieren tres operaciones esenciales de la misma, á saber: el *plano*, el *corte* y la *elevación*, que se corresponden con dos direcciones del espacio: la horizontalidad (al plano), y la verticalidad (al corte y á la elevación). También pueden referirse á la profundidad del plano, la latitud y la longitud.

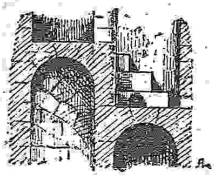
El plano es el dibujo de todas las líneas que presentaría un edificio si se cortase horizontalmente al nivel del suelo; ó lo que es lo mismo, la proyección gráfica de la idea primera, correspondiendo á la distribución del terreno en que se ha de fabricar. En él se marcan cada una de las partes de la construcción; y si ha de tener más de un piso la misma, para cada uno se habrá de dibujar un plano. El plano, en suma, no significa otra cosa que la traza de un edificio; por esto se le suele llamar *planta*, tomado el nombre de la huella del pie sobre un suelo blando.

Fig. 1. Plano.



95. El *corte*, llamado también *perfil*, consiste en el dibujo que presentaría á nuestro pensamiento la construción si la cortásemos en su sentido vertical, ora en dirección de adelante á atrás, ora en la dirección de derecha á izquierda. En este caso, se llama el corte *transversal*, y en el primero *longitudinal*. El corte, en fin, viene á ser lo que resultaría si se suprimiese cualquiera de las fachadas, anterior, posterior ó laterales de un edificio, dejando al descubierto el interior del mismo.

Fig. 2. Corte.



96. La *elevación*, por último, es el dibujo exterior de la construcción, tal y como debe levantarse sobre la línea de tierra, y por consiguiente, una operación inversa de la anterior, en cuanto no presenta sino el exterior ó las fachadas. Llámase geométrica, si copia la fábrica en líneas horizontales y verticales que se cortan en ángulo recto, y eleva-

ción en perspectiva ó *escenográfica*, si presenta el edificio visto á la vez de frente y de lado.

Fig. 3. Elevación.

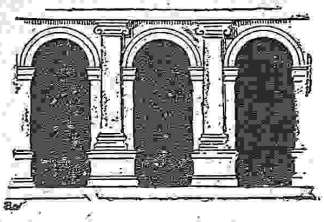
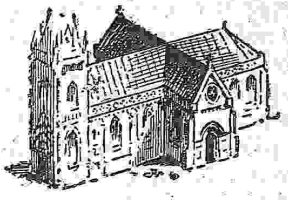


Fig. 4. Perspectiva escenográfica.



97. La belleza en la arquitectura depende en general de tres condiciones principales: la *proporción*, el *carácter* y la *armonía*. La primera nace de la medida común á todas las partes de un todo; es decir, aplicable á todos los miembros de un conjunto ó un organismo. Esta proporción se manifiesta, en primer lugar, por medio de la *simetría*, ó sea del paralelismo de varias partes ó miembros. En la Naturaleza no existe la simetría en todos los seres. El *orden* es otro elemento de la proporcionalidad. A medida que los organismos van siendo superiores en la escala de la creación, aparecen más proporcionados, más simétricos y más ordenados. Y el hombre, que reune estas cualidades en grado eminente, tanto en su cuerpo como en su espíritu, toma como tipo de belleza la proporción, y, aplicada á las construciones, hace que respondan los edificios á una medida y determinación geométrica. No es esto decir que la simetría sea absolutamente indispensable para que la obra arquitectónica resulte bella, sólo que ya es condición favorable para que se produzca lo bello la sujeción á este principio; pero el orden, tanto interior como exterior, y la proporción en las medidas, sí son condiciones muy adecuadas á la belleza. Y ya veremos que, cuando intencionadamente falta el arquitecto á las mismas, no es para expresar la belleza, sino, antes bien, para producir en el ánimo otros sentimientos y efectos.

98. El *carácter* es la fisonomía particular del edificio, como en el hombre la especial manera de ser que distingue á unos de otros individuos. Las construcciones, según

se ha indicado, deben sujetarse á su destino; y revelar ese objeto es condición de belleza. El carácter es la expresión propia y singular de un edificio, correspondiente á la idea que representa y que resume las de la generalidad, ó á las ideas que el constructor quiere manifestar. Así, los templos revisten el carácter apropiado á las creencias de la masa de fieles; pero las casas particulares ofrecen un carácter individual adecuado al pensamiento y manera de vivir de su dueño, ó al tipo que el arquitecto ha formado como ideal para morada de una familia en la época y región donde construye. Claro es que, á medida que un edificio tiene más acentuado su carácter, résulta más original, y por ende más bello. En tanto que si no posee notas características que lo distingan, entra en la categoría de lo vulgar, sin merecer el dictado de artístico.

99. La *armonía*, palabra que parece debe ser tomada de la música, procede, por el contrario, de la arquitectura; y no significa otra cosa que el enlace y trabazón de partes ú órganos. Supone la armonía una ley universal aplicable á la naturaleza y al arte, á la ciencia y á todas las esferas humanas y de la realidad, fundándose como principio sintético en otros dos: la *unidad* y la *variedad*. Es, por consiguiente, la resultante de ambos. Toda construcción debe tener unidad para ser bella, variedad para que resalte esa belleza, y armonía, ó sea relación de cada miembro bello con el todo ó conjunto. Es decir, que la obra arquitectónica (como toda otra artística) debe parecer verdadero organismo, en donde nada huelgue, ni sobre, ni falte y en donde todo esté ajustado al pensamiento uno y á los elementos varios.

100. Antes hemos indicado que cuando se sacrifica la proporción en la arquitectura, el producto de este desequilibrio es causa de una expresión distinta de lo bello propiamente dicho (ó de la belleza armónica). Con efecto; como la belleza tiene tres grados, lo bello, lo sublime y lo cómico, al faltar aquellas condiciones se presenta lo sublime. Cada pueblo en la Historia ha manifestado tendencias diversas en la expresión de sus ideas. De aquí ha nacido el predominio en la arquitectura de unas líneas sobre otras, la preferencia de una de las dimensiones del espacio sobre las otras dos, ó de dos sobre la tercera.

Resultado de este sacrificio es lo *sublime* en la arquitectura; y la exageración de esta preponderancia ha dado en cambio como consecuencia lo cómico en el arte de la construcción, por más que raras veces (pues, como se ha dicho, casi en general se contrae lo cómico al mundo humano). Pues bien; lo sublime en la arquitectura depende de la *magnitud de las dimensiones*, de la *sencillez de las superficies* y de la *continuidad de las líneas*. Analicemos ligeramente cada una de estas tres condiciones. Conviene recordar lo dicho acerca de lo sublime, al analizar la belleza: allí se indicó que el efecto de lo sublime se produce en el espectador siempre que hay un máximo de esencia y un mínimo de forma. De acuerdo, por tanto, con esto, las grandes masas arquitectónicas provocan en nuestro espíritu aquel sentimiento mediante la magnitud de las dimensiones del espacio. Si se reducen los grandes edificios que la Historia del Arte presenta, á mínimas dimensiones, desaparece en el acto la impresión sublime. No es esto decir que esa sola condición produzca el sentimiento que nos ocupa. Ha de ir unida la magnitud de las dimensiones á las otras dos enumeradas.

Fig. 5. Ejemplo de predominio de altura.

101. La sencillez de las superficies responde de igual manera á la idea de lo sublime, que venimos analizando, porque se presenta la menor forma posible, dadas las dimensiones, y además, porque desde el momento en que se divide un plano por diversas líneas, en diferentes direcciones, puede el espectador apreciar tamaños y distinguir términos. Y como quiera que el sentimiento de la sublimidad no es de los normales, sino de los extraordinarios, si el que contempla no se sorprende y aun sobrecoge de repente por el asombro, experimentará la sensación de lo bello, pero no la extraordinaria de la sublimidad. La admiración, ora sea de espanto, ora de simple asombro, se produce en todas las artes de una manera inesperada y repentina; mientras que la sensación de lo bello se despierta en nuestra alma no bruscamente, sino de un modo lento y constante. Sirvan de ejemplo no sólo las artes,

sino todos los sucesos normales y los anormales en la vida usual.

102. La continuidad de las líneas es la tercera condición en la arquitectura para producir el efecto de lo sublime. Lo dicho con respecto á la sencillez de la superficie es enteramente aplicable á la continuidad de las líneas; que, como es sabido, no viene á ser otra cosa sino los planos engendrados por el movimiento de una línea en cualquiera dirección. Si la vista se detiene en puntos marcados por la división de líneas quebradas, se deshace el efecto de lo sublime; en tanto que se provoca en el espíritu dicho sentimiento si los sentidos no pueden detenerse en ningún punto concreto de una línea continuada. El efecto de la inmensidad, en una palabra, aplicado al arte de la construcción, es precisamente el que ha de buscar el arquitecto que trata de producir la emoción de sobrecoger el ánimo de quien contemple el edificio. Y esta teoría se ve comprobada en los monumentos de las distintas civilizaciones, donde se observa de un modo predominante el principio de la continuidad de las líneas. Cuando el ojo se pierde en el horizonte en medio de una extensa llanura; cuando en alta mar no se percibe sino una línea constante; cuando asomados á una gran altura no podemos medir el abismo por líneas quebradas escalonadas, se levanta en nosotros el sentimiento de lo sublime, de igual modo que ante la extensa línea de una muralla ó ante la continua de las grandes moles construídas en el Egipto ó en otros puntos de Oriente.

103. No siempre el arquitecto puede disponer de materiales ó de espacio suficiente para producir el efecto que estamos estudiando; y para conseguirlo, aun faltándole medios, se vale de una falsedad artística, que convence, sin embargo, á nuestro pensamiento. Este engaño se consigue mediante el sacrificio de una de las dimensiones del espacio. Cuando existe aquella proporcionalidad, que hemos mencionado más arriba, entre todos los miembros de la construcción, jamás se produce en nosotros la sensación de maravilla. Así, es sabido que siempre causa un desencanto la visita á un templo como San Pedro, de Roma. Todo en él es tan armónico, con ser tan colosal, que la fantasía no puede percibir aquellas inmensas dimensiones fácilmente;

y sólo cuando el razonamiento sustituye en nosotros á los efectos de la imaginación, los cálculos y comparaciones nos convencen de aquella magnitud extraordinaria. Y en cambio, si el arquitecto sacrifica la altura á la anchura, ó esta á la profundidad; si presenta el predominio de una dimensión pesando sobre las otras, por aquel desequilibrio se producirá el efecto apetecido. Cada pueblo ha tenido, bajo este punto de vista, la preferencia de una dimensión sobre las otras. Y en la pagoda india, como veremos, prepondera la profundidad; en el templo egipcio, la anchura, y en la catedral gótica, la altura; mientras que Grecia, siempre armónica, no hace que domine ninguna de las tres dimensiones del espacio; y la arquitectura del Renacimiento imita, como en San Pedro del Vaticano, igual equilibrio de proporciones. Y de igual modo que en la Naturaleza, la línea horizontal es la propia del reposo y la vertical la de la vida, en el Arte la tendencia á la horizontalidad produce el efecto triste de la muerte, y la tendencia á la elevación el sentimiento de la alegría en el espíritu.

104. En consonancia con lo últimamente indicado, provoca la arquitectura en nuestra alma ideas y sentimientos conformes con el predominio de unas sobre otras dimensiones, de unas sobre otras masas ó de unas sobre otras líneas. La profundidad de un edificio nos sobrecoge; la anchura parece que pesa sobre nosotros y nos aplasta; la elevación levanta nuestro pensamiento hacia el ideal. De igual modo, un edificio donde predominan los *vanos* (puertas, ventanas, pórticos, etc.) nos alegra y regocija por la cantidad de luz; uno en que predominan los *macizos* (muros, paredes, techos) nos entristece por la falta de luz y de comunicación exterior. Allí, como en los circos ó teatros antiguos, donde no hay techumbre, las fiestas son alegres; allí donde las paredes son cerradas y lisas, sin aberturas, recoge nuestra alma y nos hace pensar. La arquitectura se ha dicho que es un arte *elocuente* que habla al espíritu más que á los sentidos; y con efecto, á las obras literarias más notables llama el lenguaje usual de todos los pueblos civilizados *monumentos literarios*, tanto porque son imperecederos, como los de piedra, ó más durables al menos, cuanto porque su elocuencia es extraordinaria. La línea de la muerte, como la horizontal, la de la vida, la vertical, repetida en el

árbol, en el hombre, etc., cuando la vemos en una construcción nos causan respectivamente dolor ó placer. Basta pensar en los tipos de la cárcel, la prisión, el convento, ó en la tienda de campaña, el coliseo, el kiosko, el cenador, para confirmar lo que queda expuesto. Todos los sentimientos capitales del espíritu humano pueden expresarse ó hallar un eco mediante las líneas arquitectónicas. Y en la Historia del Arte hallaremos á cada paso demostración á estos principios.

Alguien ha comparado los vanos y los macizos de un edificio con las pausas y las notas musicales. Las partes macizas vienen á ser como las palabras que tienen una significación; las vacías, el silencio ó los intervalos en la conversación.

Lección 11.

105. Quedan someramente analizados los elementos *estéticos* de la arquitectura. Pasemos á considerar los elementos materiales de la construcción, en correspondencia con aquéllos. Los dos primeros que se presentan son los últimos indicados precisamente, á saber: los *vanos* y los *macizos*. Los primeros constituyen las partes construídas; los segundos, las que quedan sin construir. Siguen á estos elementos el *soporte* y lo *soportado*, ó sea el arranque de la edificación y la cubierta de la misma. Y, por último, el primer elemento de un edificio es el *plano* ó, lo que es lo mismo, el terreno sobre el cual se levanta la fábrica. Así, pues, diremos, en resumen, que los elementos materiales primitivos de la arquitectura son: el *plano*, los *macizos* y *vanos* y los *soportes* y *soportados;* ó, lo que es igual, la planta, la elevación y la cubierta.

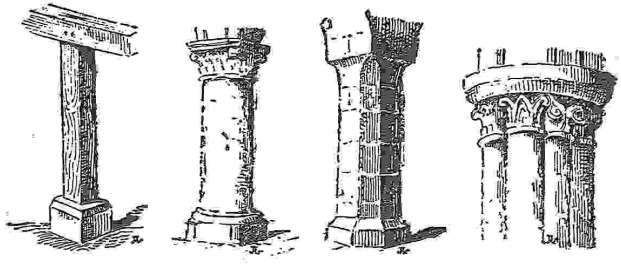
106. Ya hemos visto las ideas que expresan los muros y los vanos: los primeros cierran el edificio; los segundos lo abren para darle luz y aire ó ventilación. El edificio puede cerrarse por materiales *continuos* ó por materiales *interrumpidos*. Los primeros se llaman *muros;* los segundos. *columnas* ó *pilares*.

Unos y otros sustentan la edificación, y se llaman *soportes;* lo sustentado por ellos es la cubierta, techo ó techum-

bre, y se denomina *lo soportado*. El plano, en fin, es el espacio limitado por los elementos enumerados anteriormente.

MODELOS DE COLUMNAS Y PILARES.

Fig. 6. Pie derecho. Fig. 7. Columna. Fig. 8. Pilar. Fig. 9. Haz de columnas.



107. Además de estos elementos, deben considerarse en la arquitectura ciertas condiciones, ora permanentes, ora variables, que influyen de un modo más ó menos directo en la edificación. Estas condiciones son: el *clima*, la *configuración del suelo*, los *materiales de la construcción*, el *sitio*, la *orientación* y la *naturaleza circundante*. Las tres primeras son permanentes; es decir, que el arquitecto necesita atender á ellas á fin de que el edificio cumpla su fin, y se ve limitado su pensamiento por las mismas; las tres segundas son variables, y aunque el constructor no debe olvidarlas, puede prescindir de ellas en determinadas ocasiones.

El *clima* influye en la arquitectura de un modo decisivo. Los tres tipos de construcción que se presentan en la Historia del Arte, la *caverna*, la *cabaña*, y la *tienda de campaña*, responden en primer término al clima. En países fríos, el hombre construye en el interior de las montañas, y llega á cavar la roca para buscar abrigo, construyendo á veces monumentos de una sola pieza, como se ha visto en la India; allí donde es cálido el suelo, el hombre busca en el exterior el paraje más ventilado posible; allí, en fin, donde

la lluvia y el viento reinan con ímpetu, se construye bajo otro tipo y en condiciones diversas. Donde llueve poco no se necesita que los techos sean inclinados; donde, por el contrario, es copiosa y frecuente el agua de las nubes, se requiere una cubierta de acentuada pendiente. El calor obliga á formar espesas paredes que defiendan el interior de las moradas, así como donde son extremados los hielos, etc., etc.

108. Basta enunciar la idea, para comprender que la *configuración del suelo* ha de influir de igual manera en la arquitectura. Al pie de una montaña no se puede edificar como en la cúspide, ni en la llanura como en las profundidades de un valle. Allá se requiere una cimentación más sólida; acá una defensa contra los elementos naturales; en este otro sitio una fábrica que pueda resistir á los vientos impetuosos ó á otros accidentes; en un lado se reclama mayor elevación; en otros basta con poca altura. El arquitecto, por tanto, ha de tener en cuenta estas condiciones para la realización de su obra.

Los *materiales* influyen también de un modo terminante en la construcción. Cuando se puede libremente elegir aquellos que más convienen al género de edificación que se ha de llevar á cabo, el artista es dueño de verificar su proyecto como lo pensó y á medida de su deseo. Cuando, por el contrario, se le impone por la necesidad unos ú otros, ha de plegar sus exigencias á los medios de que dispone. Con unos materiales no se puede construir sino tales tipos arquitectónicos; con otros no se puede edificar sino cuales otros monumentos. Con materiales cortos no se pueden unir grandes distancias en línea recta sobre una puerta, por ejemplo, y ha de buscarse un procedimiento de curvas que consienta llegar al objeto; con materiales poco resistentes no es posible sustentar grandes moles; y así sucesivamente.

109. En cuanto á las condiciones transitorias ó variables, si no obligan de un modo tan resuelto al artista, nunca, sin embargo, le es lícito prescindir de ellas en absoluto. Bien para buscar la armonía, bien para hallar el contraste, el artista, si puede elegir *sitio* para su construcción, prefiere aquel en que ha de resaltar más su obra, ó el que ofrezca para su pensamiento una combinación favorable

que la ayude bajo el punto de vista *estético*. Si, en cambio, se le impone el lugar, ha de someterse y atemperar su trabajo al terreno.

A veces, bajo otro aspecto, es indiferente que su parte principal, la entrada, fachada, etc., mire á Oriente ó á Occidente, á Norte ó á Sur; pero también otras veces es indispensable que por el destino de tal miembro interior del edificio, haya de mirar á Mediodía para la higiene de una sala de convalecencia en un hospital. He aquí cómo tiene que obedecer el arquitecto entonces, y cómo ha de disponer la construcción para que favorezca el fin á que se destina la obra. Y como la arquitectura es un arte cuyo ideal estriba en corresponder fielmente á las prácticas de la vida, como si fuese ampliación de la existencia humana, caja, arca ó estuche en que ha de desenvolverse una familia, la *orientación* en ciertos tipos arquitectónicos reviste la mayor importancia, así como en otros es indiferente y no influye de modo tan determinado.

110. Para concluir con la enumeración de las condiciones accidentales ó eventuales de la arquitectura, diremos, finalmente, que la *naturaleza circundante* es asimismo un punto que no ha de menospreciar el constructor. Si ha de levantar un edificio en una plaza de reducidas dimensiones, habrá de procurar que no resulte su obra discordante con las construcciones que la han de rodear; para la necrópolis, buscará un paraje solitario lejos del bullicio y que corresponda por su plácida belleza á la idea melancólica de un cementerio.

Obedeciendo á la naturaleza circundante, se han fundado las ciudades, con excepciones rarísimas, en las proximidades de los ríos, en regiones defendidas por las construcciones naturales de las montañas, en terrenos fértiles, ó en lugares pintorescos. Sólo cuando una necesidad de otra índole se impone, como la de la defensa de las fronteras, se han erigido las villas sin atender á aquella condición.

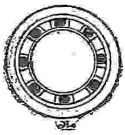
La serie de exigencias requeridas en la arquitectura da á entender las dificultades que lleva consigo este arte, donde se reune siempre el raciocinio á la aspiración de la belleza. En la construcción todo ha de estar motivado, todo razonado, todo estudiado, al propio tiempo que todo ha de res-

ponder á la expresión de la belleza en su grado de sublimidad, ó en su grado armónico principalmente.

111. Dividiremos ahora los elementos arquitectónicos, empezando por los planos. Los modernos no tienen una clasificación determinada; los antiguos se dividen por la clasificación griega, tomada de los templos, en *prostilos* y *anfiprostilos*, ó lo que es lo mismo, con un pórtico delante y con pórticos delante y detrás; *perípteros* y *dípteros*, según se hallan rodeados de un pórtico compuesto de una serie de columnas (ó de un ala, *pteros*) ó de dos alas, ó dos series de columnas; *pseudo-perípteros* si estas columnas no son exentas, sino adosadas al muro de la construcción; y, por último, planos en *antas* ó *in antis* cuando la construcción está cerrada por cuatro muros y tiene dos solas columnas en el pórtico de entrada. También los planos se dividen en *tetrástilos*, *exástilos*, *octástilos*, etc., según tienen los pórticos cuatro, seis, ocho columnas. Asimismo se dividen los planos en *circulares*, *semicirculares*, *oblongos*, *rectángulos*, etc., conforme á la figura geométrica que afectan, y en planos de *cruz griega* (de cuatro brazos iguales), de *cruz latina* (de brazos desiguales), de *abanico* (de naves irradiadas), etc., etc.

Fig. 10. Plano de basilica.

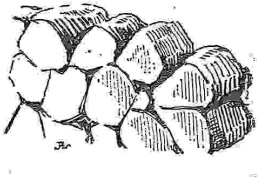
Fig. 11. Plano circular.



112. En el corte hay que considerar los macizos, que se dividen, bajo el punto de vista de lo que sustentan, en *muros de carga* ó *maestros* y *medianeros*, conforme sean de mayor ó menor espesor y que soporten las partes principales de la edificación ó las subalternas, las *fachadas* ó partes exteriores de la construcción y los *tabiques* ó partes interiores. Y en los vanos deben dividirse en vanos de *entrada* (puertas), vanos de *aire* (ventanas y claraboyas, etc.) y de *ventilación*, que tanto pueden ser las mismas aberturas y balcones, como los pozos en los subterráneos, minas, etc., ó las chimeneas.

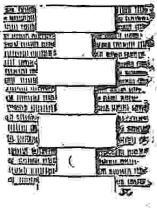
113. En la elevación vuelven á estudiarse los macizos bajo el punto de vista de su construcción, y se dividen en *lienzos de pared* y *zócalos*. Éstos constituyen la parte baja ó del cimiento ó arranque de la obra, y aquéllos la parte superior. Llámase *paramento* al exterior uniforme del muro, y *relleno* á la disposición interior. La distribución particular de los materiales en el mismo se denomina *aparejo*, y éstos se dividen, siguiendo la clasificación griega, en muro *isodomo*, ó en que tienen igual tamaño todas las hiladas de piedra; si hay desigualdad en la medida de los materiales de cada hilada, se denomina *pseudisodomo*. A veces estos muros son igualmente macizos, es decir, que atraviesan de parte á parte la construcción, y en otras ocasiones se ponen invertidos, alternando unas piedras en forma horizontal con respecto al interior, y otras en forma perpendicular. Llámase *relleno* el muro que tiene un paramento de material geométricamente colocado, y el interior lo ocupa un material informe, arrojado á granel ó como *escollera*. Las uniones de las piedras en un muro se denominan *llagas*. Y cada una de las piedras que lo forman se llama *sillar*, cuando están labradas en igual forma geométrica; y si son de distinta figura, pero afectando líneas rectas, el aparejo recibe el nombre de *poligonal*; éste no se distingue del apellidado *ciclópeo* en otra cosa, sino en que en el *ciclópeo* no busca el constructor más que el mejor acomodo de unas piedras con otras, sin labrar, mientras que en el poligonal las emplea labradas en líneas geométricas al exterior.

Fig. 12. Ciclópeo.



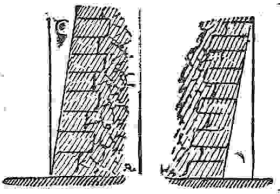
En los *aparejos* á veces alternan materiales diversos, como, por ejemplo, el ladrillo y la piedra; ó el ladrillo tambien en diferentes posiciones, y entonces se llaman *cadenas* á las matrices normales que se rellenan de trecho en trecho por el material colocado en distinta figura, recibiendo el muro en este caso, los nombres de obra *reticulada* (en forma de red), ó *incierta*. Por último, si el constructor trabaja separadamente cada una de las piedras que

Fig. 13. De cadenas.



constituyen el muro, marcando las llagas, se llama la obra *almohadillada;* y en el caso en que la pared se construya en forma oblicua con respecto al plano, ó, lo que es lo mismo, dándole alguna inclinación, recibe el nombre de *escarpada*; la cual á veces se refuerza con obra saliente en forma perpendicular, de trecho entrecho, constituyendo cada uno de estos macizos que sobresalen el nombre de *contrafuerte.*

Fig. 14. Escarpada.



Los materiales de la construcción son los siguientes: madera, piedra y ladrillo. El hierro entra sólo como auxiliar en las obras antiguas, y en las modernas constituye ya por sí solo un material esencial, dando lugar al tipo contemporáneo, que es radicalmente nuevo en la historia de la Arquitectura. Además de los materiales anteriores que sirven de base, deben citarse las mezclas de cal, arcilla, cementos, etc., destinadas á unirlos. Entre todas ellas, es la más notable el *hormigón romano*, por su consistencia y dureza.

114. Divídese la arquitectura, por el sistema de construcción, en *rectilínea* y *curvilínea*, ó, lo que es lo mismo, *adintelada* y en *arco.* Analicemos separadamente cada una de ellas. Difieren en primer término en que la *adintelada* emplea materiales enterizos en lo soportado pricipalmente, mientras que la *curvilínea* usa material menudo. Imita la primera la construcción primitiva en madera.

El soporte que sustenta la edificación, aparte de los muros, puede ser *columnas* ó *pilares;* éstos en forma prismática, aquéllas en forma más ó menos cilíndrica ó más ó menos cónica. Cuando la columna está enteramente aislada, sustentando como pie derecho, se la denomina columna propiamente dicha, ó *exenta;* y si va unida á una pared, sustentando como un contrafuerte, ó simplemente como decoración, recibe el nombre de *adosada*, y si lo adosado es un pilar, *pilastra.*

La arquitectura adintelada se ha clasificado por sus estilos, con arreglo á la forma de las columnas y á la de lo soportado, constituyendo lo que se ha llamado *órdenes* ú órdenes griegos. Los fundamentales son tres: *dórico,*

Fig. 15.
Columna exenta.

Fig. 16.
Planta de columna adosada.

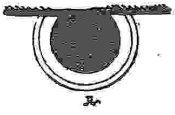


Fig. 17.
Pilastra.

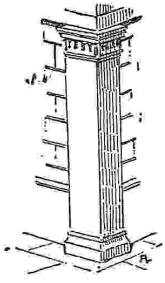
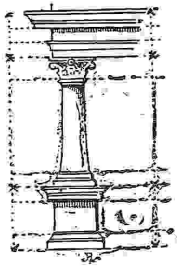


Fig. 18.
Orden arquitectónico.



jónico y *corintio*. Más adelante, en Roma se reconocen

Fig. 19.
Capitel dórico.

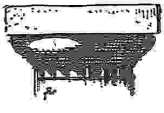


Fig. 20.
Capitel jónico.

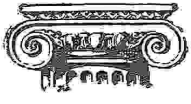
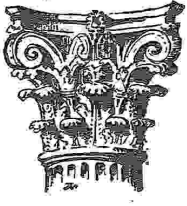


Fig. 21.
Capitel corintio.



nuevos órdenes: el *compuesto* (de jónico y corintio) y el *toscano*. Aun se citan otros dos: el *cariátide* y el *pérsico;*

Fig. 22.
Cap. toscano y basa.

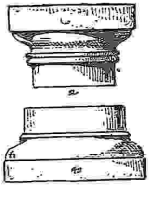
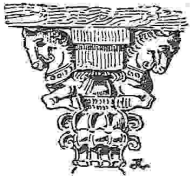


Fig. 23.
Cap. cariátide.

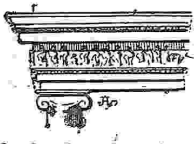
Fig. 24.
Capitel pérsico.



aquél usado en Grecia, y éste trae su origen, como su nombre lo indica, de Oriente.

Los órdenes arquitectónicos están basados en la forma de las fachadas de los edificios, correspondiendo después

Fig. 25.
Entablamento.



más ó menos el resto de la fábrica con dichas caras anteriores, posteriores ó laterales. Compónese la fachada de los soportes que hemos enumerado y de lo soportado que forma el *entablamento*. Éste corre sobre los soportes á todo alrededor de una construcción, y en la fachada anterior y posterior se eleva, recibiendo el nombre de *frontispicio* ó frontón, que afecta siempre figura triangular. La parte interior de este triángulo se denomina *tímpano*, y las líneas exteriores, así como aquellas salientes del entablamento, *molduras* en general.

Fig. 26.
Frontispicio.

La prolongación del frontispicio de parte á parte de la edificación, ó como si éste se moviera sobre un plano, forma la cubierta de la construcción. Esta constituye una verdadera *armadura*, que antiguamente era de madera y que en nuestros días se forma de hierro. Este esqueleto se recubre de varios materiales, como teja, pizarra, plomo ó zinc.

Fig. 27.
Armadura.

Todos los pormenores de los órdenes arquitectónicos, así como los detalles que se refieren á los edificios, habrán de ser expuestos más adelante.

Lección 12.

115. *Arquitectura en arco.*—Este sistema de construcción ya hemos dicho que difiere esencialmente del anterior, tanto, que en la Historia del Arte, con raras excepciones, no se emplea en Oriente ni en Grecia, sino que empieza en Roma, recibiendo su desarrollo en la arquitectura cristiana, y llegando hasta nuestros días. El sistema de dinteles es el más primitivo, puesto que une con extremada sencillez dos líneas verticales por medio de una horizontal. El problema de la arquitectura en arco, aparte de que responde á un ideal de belleza, se funda en unir dos líneas verticales, con un material menudo, y, por tanto, más económico que el enterizo. Alguien ha llamado *sintética* á la arquitectura adintelada, y *analítica* á la arquitectura en arco,

porque en la primera todos los puntos de la línea horizontal actúan con igual fuerza sobre los soportes, ó, lo que es lo mismo, que las fuerzas mecánicas obran sin descomponerse. Y en la arquitectura curvilínea todas las fuerzas obran desigualmente, necesitando un sistema de contrarrestos desde el momento en que las fuerzas se descomponen obrando de distinta manera. Hay una frase en un proverbio indio que califica el arco, diciendo «que nunca duerme».

La rigidez y la sencillez de la construcción rectilínea se convierte en la elegancia, la morbidez y la gracia en la arquitectura en arco. Mientras aquélla se asemeja más á las formas naturales del reino mineral, ésta toma sus modelos, como si dijéramos, de las formas redondeadas de los reinos orgánicos (vegetal y animal). Mientras aquélla se forma por agregados que pueden aumentarse ó disminuirse á capricho, sin destruir el resto del edificio, en la arquitectura curva no es posible modificar el plano ni el corte de la fábrica sin poner en peligro las más veces el conjunto de la construcción. Todo obedece á un plan orgánico, como siendo cada parte miembro esencial de un cuerpo; y así se ha comparado la catedral gótica á un complicado organismo en que el daño causado en una parte cunde por las restantes, como la enfermedad en el cuerpo humano.

116. Los soportes en esta arquitectura pueden ser como en la adintelada, pero en lo soportado cambia por completo el sistema de construcción. Si suponemos que un arco semicircular se mueve paralelamente á su posición, describe una serie continuada de arcos de igual forma, es decir, la *bóveda*; y si suponemos que este arco gira desde el centro de su diámetro, describirá una *cúpula*. Esta bóveda primitiva, de *cañón*, se corta á veces por otra perpendicularmente, constituyendo en su intersección lo que se llama bóveda por *aristas*; y de la combinación de in-

Fig. 28. Bóveda de cañón.

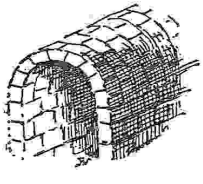
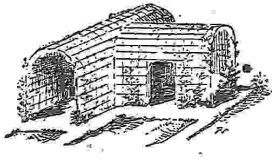


Fig. 29. Bóveda por aristas.



tersecciones análogas, de casquetes esféricos, nace lo que se llama sistema de cúpulas, que cubren grandiosos monumentos arquitectónicos.

La arquitectura curvilínea ha consentido superponer varios cuerpos de edificación, cosa que en la adintelada, aunque se encuentre, no responde á un sistema general y constante.

Divídense los arcos, según su forma ó el número de sus centros, en más de cincuenta clases, según los tratadistas; pero bastará aquí á nuestro propósito señalar los principales tipos, ó sea aquellos de los cuales se derivan los restantes: arco de *medio punto*, de *más de medio punto* y de *menos de medio punto*, ó, lo que es lo mismo, semicircular, mayor de un semicírculo, y menor de un semicírculo. De estas tres clases *simples* se derivan los arcos *compuestos*, en los cuales se combinan secciones de arco, á veces invertidas ó en sentido contrario al vano. Los estilos principales á que corresponden las distintas clases de arco son: el *romano*, el *árabe* y el *románico*, y desarrollándose en toda la variedad posible de formas, en los distintos estilos góticos ú *ojivales*.

Mejor que cualquiera explicación que pudiéramos dar con respecto á los arcos, es el dibujo de los principales que aparece en los siguientes grabados:

Fig. 30. De herradura.

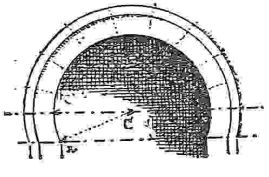


Fig. 31. Peraltado.

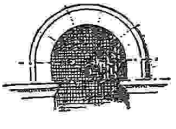


Fig. 32. Florenzado.

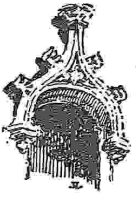


Fig. 33. Canopial.

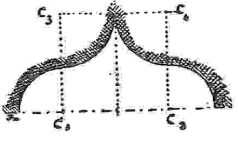


Fig. 34. Rebajado.

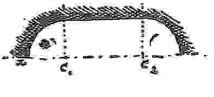


Fig. 35. Tudor.

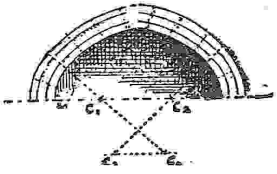


Fig. 36. De lanceta.

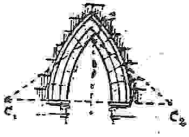


Fig. 37. Toral.

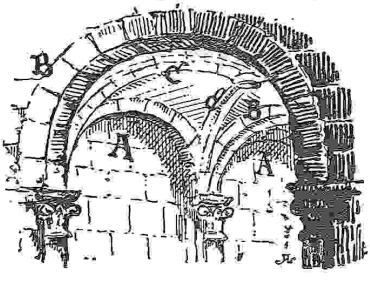


Fig. 38. Polilobulado.

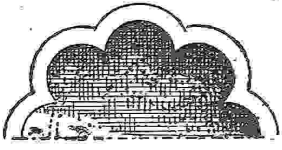


Fig. 39. Lobulado ojival.

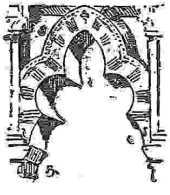


Fig. 40. Lanceolado.

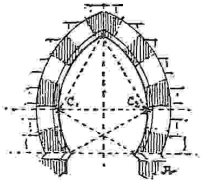
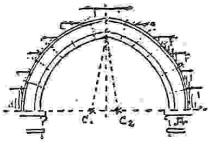


Fig. 41. De cintra rota.

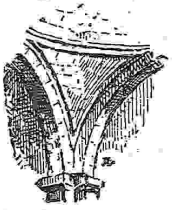


117. En cuanto á la bóveda, también se cuentan por los arquitectos más de treinta formas distintas, aplicándose á las mismas lo dicho del arco en cuanto á su división fundamental.

Por lo tocante á la cúpula, diremos igualmente que también sus tipos principales están determinados por la clasificación de los arcos. Sólo añadiremos que el problema de la cúpula, mientras se redujo á que cubriera un plano circular era relativamente sencillo, puesto que descansaba la media naranja en un cilindro; pero desde el momento en que se pretendió cubrir un plano cuadrangular por una cúpula, el problema fué dificilísimo bajo el punto de vista

técnico y matemático, viniendo la ciencia á resolverlo. La cúpula que cubre un plano cuadrangular está sustentada por triángulos esféricos que se llaman *pechinas*.

Fig. 42. Pechina.



118. Para terminar estos ligeros apuntes acerca de la arquitectura en arco, consignaremos que ha sido preciso, para mantener los edificios construídos en dicho estilo, el sistema citado, de *contrarrestos*, que equivale á un orden de contrafuertes que empujan, ora de un lado, ora de otro, la fábrica central, á veces mediante muros espesos, y en otras ocasiones mediante hábiles y complicados soportes exteriores, como ocurre en los estilos góticos, según tendremos ocasión de observar más adelante.

119. La composición arquitectónica se desarrolla en diferentes tipos particulares, en relación con los fines humanos. Ya se ha dicho que estos fines son: la Ciencia, el Arte, la Religión, la Moral y el Derecho. Veamos qué tipos principales corresponden á cada uno de ellos:

1.° Para el cultivo de la Ciencia aparecen los siguientes monumentos: la Escuela para la infancia; el Instituto para la adolescencia; la Universidad para la juventud; la Academia para la edad madura, y la Biblioteca que sirve para todas las edades. Estas construcciones habrán de corresponder con su destino especial, atendiendo en primer término á la higiene y á las necesidades de la enseñanza, con arreglo á los métodos pedagógicos propios de cada grado. Y desde el edificio hasta los muebles deberán estar construídos en armonía con lo que pide la salud del cuerpo y la del espíritu.

2.° Para el Arte los tipos son: el Museo, donde se reunen las producciones artísticas, coleccionándolas mediante una clasificación razonada; el teatro, en que se representan ó interpretan las obras de la dramática, ó de la música, ó de la coreografía, etc., y dedicado á las fiestas públicas. Pertenecen también á este orden: el circo, para los espectáculos gimnásticos, y el hipódromo, para las carreras de caballos; y por último, las fábricas, construcciones destinadas á la producción de la industria. En todos estos edificios (exceptuados los últimos) lo primero que se requiere

es que tengan condiciones excelentes para poder ver desde todos los lados y oir desde todos los puntos; y en cuanto á las fábricas, que se atienda en su edificación, no sólo á las necesidades prácticas de la elaboración de los géneros ó artículos, sino á la seguridad de los obreros y á la conservación de su salud.

3.° Para la Religión, los dos tipos de construcciones más importantes son: el templo y el cementerio, dedicados respectivamente á la piedad y elevación del espíritu á Dios, y á guardar los restos de nuestros antepasados y de nuestros contemporáneos en sagrado depósito. En armonía con sus creencias, cada pueblo en la historia ha construído sus iglesias y sus necrópolis, las segundas con sentido más ó menos religioso ó más ó menos civil.

4.° Para el fin Moral, la sociedad ha creado establecimientos benéficos, tales como el Hospital para cuidar de los enfermos necesitados, y el Asilo para recoger á los abandonados. Y dicho se está que en ambos tipos se exige como cualidad primordial que se obedezca á todos los preceptos de la higiene.

5.° Para la realización del Derecho, ó sea el cumplimiento del fin jurídico, se presentan varios tipos principales de construcción: el Tribunal, para la aplicación de las leyes; el Cuartel, para la fuerza armada, encargada de la defensa de la patria y de hacer que se obedezcan las decisiones de la autoridad representante de la nación; el Ayuntamiento, ó casa de la Villa, destinada á la administración de los ciudadanos; el Parlamento, ó residencia de los delegados de los pueblos en las Cámaras para la organización del país; y la Cárcel, en fin, para corrección de los delincuentes.

Además de los tipos mencionados, agrupados por clases y las más importantes, hay otras construcciones, bien especiales de la vida moderna, bien generales y de otras épocas y aun de todas. Entre otras, pueden mencionarse las Bolsas, ó sitios dedicados á la contratación de los valores públicos; los Mercados, para la venta de artículos de primera necesidad; los Almacenes ó depósitos del comercio; los Ateneos ó edificios destinados á debatir cuestiones científicas, literarias, políticas, etc.; los Casinos ó centros de conversación y de recreo, etc., etc., etc.

120. Separadamente debe citarse el tipo arquitectónico que se llama arte *monumental*. En realidad, lo mismo podría incluirse su análisis aquí ó en la escultura, porque participa de ambas artes.

Se llaman monumentales, por antonomasia, aquellas obras erigidas en conmemoración de un hecho célebre, un acto heroico, una persona notable, para perpetuar su recuerdo; puede, por tanto, ser del género histórico, del religioso ó meramente ideal ó simbólico, ó funerario también. Según es el género, así es el tipo. Se compone, por lo general, de una base y de un cuerpo superior, ya sea éste estatua, emblema, obelisco, pirámide, urna, etc., ó una columna. También suelen elevarse éstas y llamarse *rostrales*, si llevan espolones de navíos para celebrar victorias navales; ó coronadas de una figura sobre su capitel, inscribiendo en ellas fechas, relieves, lemas, etc. En otras ocasiones constituyen verdaderos mausoleos en señal de tristeza para mantener viva la fecha de una desventura nacional, etc. Pertenece asimismo al arte monumental otro tipo: el *arco de triunfo*, para exaltar la gloria de los vencedores; se decoran fastuosamente con columnas, esculturas y adornos varios. Y, por último, también corresponden á este género las fuentes monumentales, con representaciones escultóricas y rica ornamentación.

Todas las obras del género se levantan en sitios públicos y en armonía con los edificios que las circundan. A medida que un pueblo es más entusiasta de sus glorias, más monumentos eleva á sus tradiciones, convirtiendo las ciudades en museos, poblando sus paseos, sus plazas y sus calles de obras de arte.

121. En las construcciones civiles deben señalarse dos tipos principales: el Palacio y la Casa. El primero viene á ser como un resumen de varios de los tipos analizados, puesto que contiene muchos de sus miembros y otras bellezas pertenecientes á todas las artes, y ostenta además un carácter más público que privado. Antes que morada íntima de una familia, es en cierta manera centro de relación de muchas, más ó menos dependientes de la vivienda del potentado. En la antigüedad eran frecuentes estas regias mansiones, que contenían algo de fortaleza (como en los castillos señoriales), de museos, donde se recogían obras de

arte, de templos (por sus oratorios y capillas), de cementerios (por sus panteones familiares), etc., etc. En la actualidad no presentan ni aun los más ricos monumentos semejante complejo aspecto. Y ha quedado reducido el género casi al tipo de los Palacios de los Soberanos que todavía conservan algo, mucho ó todo lo que queda enumerado, como pequeña ciudad con sus dependencias y aun talleres, guardando las tradiciones primitivas en mayor ó menor escala.

La casa, tipo de la vivienda usual, debe ser analizada en sus líneas generales. Divídese en varios miembros correspondientes con las distintas funciones de la vida. Habitaciones para residencia común de la familia (gabinete y comedor); para la existencia individual (alcobas y despacho); para las funciones mecánicas (cocina, tocador, cuarto de labores, de baño, etc.); para la vida de relación social (sala ó salón de recibo); para la vida de relación con la naturaleza (patio, jardín, etc.). Y además, los consiguientes ingresos y pasillos ó corredores que comunican unas con otras estancias.

Que esos son los miembros esenciales de una vivienda, se prueba en que aun en las más modestas se procura contar con ese número de compartimientos; y cuando no se logra, se sustituye el jardín con macetas, y con jaulas, por ejemplo, y se aglomeran en un solo cuarto varias ó muchas de las funciones y necesidades señaladas. Pero ese es el tipo ideal á que responde la vivienda humana y que en la historia de todos los pueblos se ha desarrollado conforme al grado de cultura, con ligeras variantes. Claro es que las escaseces materiales imponen la simplificación y reducción de las casas, pero no se suprime ninguna de las funciones, sino que se amontonan todas en el terreno ó plano disponible.

122. También las construcciones navales deberían entrar en el estudio de la arquitectura, bajo cierto punto de vista; puesto que la *nave* es una casa al propio tiempo que un vehículo, y su construción obedece á una serie de principios de ingeniería y técnicos, pero asimismo á otros estéticos.

También se dividen las construcciones en rústicas y urbanas, según se hallan en el campo ó la ciudad y según cumplan con las exigencias de uno ú otro sitio.

CAPÍTULO III.—DE LA ESCULTURA.

Lección 13.

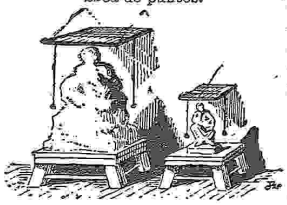
123. La escultura es el arte de expresar ideas ó representar seres ú objetos mediante formas orgánicas. La arquitectura maneja su material en formas geométricas; la escultura en formas vivas tomadas del reino animal ó vegetal de la naturaleza. En la escultura, mejor que en ningún otro arte, se expresa lo bello armónico; parece como que su esencia lo reclama, al copiar ó imitar la naturaleza en aquellos tipos que manifiestan proporción y armonía, y donde lo monstruoso ó inarmónico no se da sino por excepción.

En la arquitectura cabía sacrificar una dimensión ó una dirección, para que á sus expensas creciesen las otras y se produjera el efecto de este desequilibrio con una expresión de lo sublime. En la escultura no es dable hacer que crezca una forma ó un órgano entre otras ú otros, ni que un miembro sobresalga. Puede dominar una línea, como la del movimiento, mediante una inclinación de la figura en la estatua; pero sin que esto sea causa para romper ó destruir la proporcionalidad que siempre reina en este arte. Por esa *línea dominante* puede en ocasiones producir lo sublime, como, por ejemplo, *por el movimiento* en la Victoria de Samotracia, por *el reposo* en los colosos egipcios; pero lo normal, la tranquilidad, son los caracteres distintivos de este arte. Lo cómico puede presentarse, por último, en la escultura, desde el momento que copia lo humano, que es la esfera propia de esta forma de la belleza, mediante la exageración caricaturesca de una figura ó la expresión grotesca de un semblante. La escultura puede hacer reir al espectador, cosa que no ocurre con la arquitectura.

124. Así como había un *módulo* en la arquitectura, esto es, una medida para las columnas á fin de que tuvieran la proporción requerida en la belleza, así en la escultura hay un *canon* que sirve de medida también para las proporciones de la figura, especialmente la humana. Los egipcios, en opinión de algunos críticos, lo establecieron, tanto para la figura humana como para los animales, y de ellos lo tomaron más ó menos los otros pueblos.

125. Con arreglo á este canon, ó bien simplemente observando el natural y estudiando el modelo, el escultor lleva á cabo su obra, pero teniendo presente que hay dos momentos en la estatuaria: primero, *modelar*; y segundo, esculpir. Construir en barro ú otro material blando la obra, viene á ser como el *proyecto* para el arquitecto ó el *boceto* para el pintor. En el modelado puede corregir su obra el artista, cambiarla, modificarla, mientras que luego de esculpida en piedra, ú otra materia dura, no siempre es fácil y á veces imposible. Para convertir ó traducir la obra modelada en el material duro (mármol, por ejemplo), existe una operación mecánica ajustada á principios y leyes matemáticas, que se denomina *sacar de puntos*. Consiste en el empleo de la cuadrícula, señalando en la piedra uno por uno los puntos salientes de la obra, y desbastada de este modo (á veces por un obrero industrial), el artista completa la operación dando la última mano á la escultura, y dejando de nuevo al artesano pulimentar el trabajo. Hay artistas que hacen todas estas operaciones, ó que las dirigen cuando menos. Dicho se está que aunque el dibujo es el mismo para todas las artes del espacio, varía, sin embargo, en sus pormenores con arreglo á la obra, de igual modo que el modelado cambia también en los detalles, según el material en que ha de esculpirse, y de igual manera, por último, que este arte mismo se modifica en consonancia con el fin á que se destina la obra. No puede tratarse, por punto general, una estatua colosal que ha de verse á grande altura, lo mismo que una obra diminuta de marfil que ha de contemplarse en la mano; no se han de diseñar las líneas de idéntico modo en un objeto de platería, que en una talla en madera para un mueble grande. En unos casos han de acusarse con más vigor las partes importantes, descuidando el pormenor; en otras hay que estudiar el último detalle como el primero.

Fig. 43.
Saca de puntos.



126. Los materiales principales que se emplean en la escultura son: el barro, la madera, la piedra, el mármol, el bronce, el hierro, el oro, la plata y el marfil.

La pasta puede dejarse secar lentamente con ciertas reglas, ó cocerse al horno, en cuyo caso toma el nombre de *barro cocido* ó *terra cotta*. La madera sirve para toda clase de obras escultóricas, pintada ó sin pintar, y ora con una preparación de estuco exterior (*estofado*) ó directamente, una vez pulimentadas las superficies. Desde la época más remota de Egipto se ha empleado la madera, y en la Edad Media, singularmente en Alemania, se produjeron verdaderas maravillas, tanto en estatuaria como en artes industriales; y en muebles llegaron á ser notables en los siglos XVII y XVIII las molduras de los cuadros y las *cornucopias* de estilo *rococó*. En el *marfil* han sobresalido los pueblos del extremo Oriente, los romanos, y, por último, se han producido lindos objetos en el Renacimiento. El *bronce* sirve para la estatua directa, en la antigüedad, por el sistema del *repujado*, y después toma grandísima importancia para la reproducción de esculturas por medio de la fundición ó vaciado. En el arte del buril, el oro y la plata han servido en todos los pueblos para obras preciadas de pequeños tamaños, si se exceptúa Grecia que labró esculturas como la Minerva y como el Júpiter de Fidias, en que se empleó el oro y el marfil para estas obras maestras de gran tamaño.

127. Todavía hay que advertir en la escultura el procedimiento del *vaciado*. El artista, á fin de trabajar mejor su obra, la vacia, es decir, obtiene un molde negativo de la misma, en yeso; de esta negativa saca otra copia positiva, y ella le sirve para modelo directo de la escultura que ha de sacar de puntos. Dicho vaciado puede aumentarse ó reducirse por los inventos modernos, entre otros, el sistema denominado Collard, por el cual, y mediante cuadrículas, se consiguen reducciones ó ampliaciones matemáticas.

Llámase *formador* al artífice que se ocupa de vaciar. Además del yeso, se usan la escayola, la gelatina, la cera y otras materias. Gracias al vaciado, se puede contar hoy en cualquier parte con una colección de las principales obras maestras de escultura, y se han establecido en todas las grandes ciudades museos de reproducciones como el nuestro de Madrid.

128. Antes de dividir la escultura, digamos algo acerca

algunos principios á que debe someterse. Por su naturaleza peculiar, la sobriedad del movimiento es ley de este arte, hasta el punto que aun cuando se quiera representar una figura con movimiento violento, el genio del artista procura elegir el instante de más reposo en el movimiento mismo. Es decir, que como hasta en la carrera hay un momento en que descansa todo el cuerpo, aunque sea en equilibrio, en una determinada posición, apoyándose, por ejemplo, en un solo pie, este instante precisamente ha de ser el elegido por el escultor. Pues bien; á la posición de reposo escogida, aun dentro del movimiento, es lo que se llama *actitud*.

129. Otra ley de la plástica es que debe buscar en la expresión individual lo típico y general, esto es, no reproducir en la figura sino lo que es genérico, y que al propio tiempo que sea hasta el retrato de un personaje determinado, resulte la representación general de todos los personajes análogos. Así, por ejemplo, el ideal en la escultura es que al representar á Augusto, tenga el retrato todo lo característico de él y todo lo genérico á los soberanos. Que salte á la vista que aquella escultura representa á un rey, á un magistrado, á un orador, á un esclavo, etc., y á la vez á tal rey, á tal orador, á cual esclavo. Que lo *típico*, en suma, resalte en la obra; que todos los personajes de igual índole ó especie se le parezcan, á la vez que se distinga por su parecido con el retratado. Elevar esta *verdad individual* á *verdad típica* es una gran dificultad de este arte, el más difícil de apreciar y el más difícil de cultivar. Pues bien; á esta cualidad de hacer *ideal* y genérico lo individual y *real* se llama *caracterizar*.

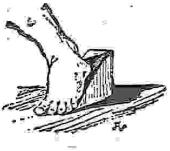
130. Lo dicho con respecto á las actitudes ó movimientos de todo el cuerpo, es aplicable á los *ademanes* ó movimientos de las manos y los brazos y al *gesto* ó movimientos del rostro. La escultura por excelencia, que ha sido la griega, fué sumamente sobria en los gestos y moderada en los ademanes, hasta el punto que apenas expresan las obras de la mejor época otro sentimiento en el semblante que la tranquilidad; esa tranquilidad que se ha llamado después olímpica, como si el alma de aquellas personas representadas fuese ajena á las pasiones del vulgo. Lo principal en la escultura clásica de los mejores tiempos es la expresión

de la belleza de las formas, con la poesía de la calma. Podría añadirse más: que lo menos importante es la cabeza y la cara. Por esta razón, para apreciar la estatuaria griega apenas importa que falte la cabeza á tantas y tantas obras mutiladas. Cuanto á los ademanes, tampoco importa, por lo indicado, que falten brazos á innumerables estatuas clásicas, aparte que sería mejor tenerlas completas, naturalmente. Pero como quiera que también hay una extremada templanza en los movimientos de brazos y manos, se puede prescindir de lo perdido para apreciar la belleza de lo que queda. El nombre mismo de *estatua*, de *stare* (mantenerse derecho, permanecer, estar, por antonomasia, en situación normal), supone esa ley del *reposo* que hemos apuntado.

131. Los *accesorios* en toda obra escultural, y en la estatuaria particularmente, tienen grande importancia. Por las dificultades de la ejecución mecánica en materiales difíciles, como el mármol, sirven para sustentar la figura, bien apoyándola en un tronco, en un pedestal, recostándola ó simulando ropas, etc., ó bien para mantener partes exentas, expuestas al riesgo de romperse sin estos detalles; son pormenores, en fin, que suelen trabajarse poco, y que responden á ese fin técnico; pero se aprovechan de los mismos los artistas, con objeto de caracterizar más y más la figura.

Fig. 44.
Espiga.

Fig. 45.
Talonera.



Llámanse *espigas* á estas partes de mármol que no tienen otro objeto que unir ó dar consistencia á brazos ó piernas demasiado separados del cuerpo, y que peligrarían si se suprimiesen. A veces se sierran, una vez colocada la estatua en el sitio para donde se destina y de donde no ha de moverse; á veces se disimulan las espigas labrándolas como un accesorio, en la manera indicada. También se llaman *calces* y *taloneras*.

132. Educados actualmente en la monocromía de la estatuaria, nos repugna la idea de que las esculturas más hermosas de la antigüedad pudiesen estar pintadas. Pero es un hecho que en todos los países

ostentaban distintos colores, incluso en Grecia; no lo concebimos ni nos agrada ni convence, y hasta parece una profanación del mármol darle varios colores, cuando creemos que la mayor belleza está en la monocromía ó en un solo color, y la mayor aberración en la policromía ó variedad de colores. Pero los hechos no han de discutirse; y es lo cierto, además, que si hemos tolerado y aplaudido la policromía de la escultura en los tiempos modernos, no hay una razón para rechazarla cuando se trate de la plástica griega. Egipto, y casi todo el Oriente, Grecia, Roma misma, construyendo sus estatuas con mármoles de colores variados, han empleado la policromía en las estatuas, uniendo de este modo la pintura á la escultura, de igual manera que la pintura también decoró los monumentos arquitectónicos. Tampoco nos agrada la idea de que el Partenón estuviese pintado; de que muchas iglesias góticas y románicas se pintasen interior y exteriormente; pero así es la verdad, y las tres artes del diseño han nacido, vivido y crecido armoniosamente unidas, prestándose sus mutuos esplendores para realzar más y más cada una la hermosura de las hermanas. Esta policromía ha podido ser de dos maneras: *natural*, ó empleando materiales con su color propio, y *artificial*, ó dando colorido á los materiales.

133. Divídese la escultura en los siguientes géneros: 1.°, estatuaria; 2.°, fauna escultórica; 3.°, flora escultural. Las estatuas á su vez, ó figuras humanas, se subdividen en los siguientes tipos: *yacente* (acostada); *orante* (de rodillas); *ecuestre* (figura de jinete ó caballero); *pérsica* (de cariátides y atlantes ó telamones, ó sea á modo de columna). Por el asunto puede ser la estatuaria religiosa, civil, militar, etc., según represente personajes sagrados ó profanos, y de éstos, de la vida guerrera ó de la propiamente civil. Llámase *iconológica* la escultura si sus representaciones se refieren á las imágenes, ora mitológicas, ora cristianas. Cuando la plástica representa varios personajes, ó figuras, ó una persona y animales ó plantas, recibe el nombre de *grupo*. Si sólo presenta la cabeza de un individuo, como retrato, se denomina *busto*, y *torso* la escultura del cuerpo humano sin las extremidades, y éstas reciben en el estudio del dibujo el nombre de *extremos*.

Fig. 46.
Yacente.

Fig. 47.
Cariátide.

Fig. 48.
Atlante.

Figs. 49.
Bustos de estilo romano.

Fig. 50.

Fig. 51.
Bustos con pedestal de estilo griego.

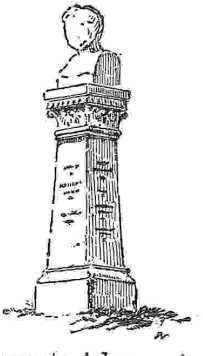
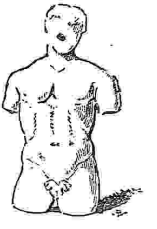


Fig. 52.
Torso.



134. Por lo que respecta á los *animales* y á las *plantas*, unas son representaciones en que se reproducen tal y como aparecen dichos organismos en la Naturaleza, y otras, representaciones fantásticas ó monstruosas respondiendo á tradiciones ó al capricho del artista. En el segundo caso recuerdan los seres en sus líneas generales, aunque difieran en detalles y pormenores. Aun en la fauna como en la flora ha de preferir el artista lo típico sobre lo individual, siguiendo lo que se señaló como ley de este arte. Por más

que animales y plantas se labran como trabajos independientes, á menudo se esculpen para adorno de edificios, tanto unidos á ellos ó á sus miembros, como colocados á manera de símbolos, emblemas ó alegorías. Las plantas singularmente han sido tratadas de aquellas dos maneras: una la *natural y carnosa* (por los romanos), otra la *artificial y geométrica* (en Oriente y Grecia), recortadas sus partes por planos á bisel. Y diremos, para concluir, que todas las formas naturales han sido copiadas, directa ó indirectamente en el ornato de los monumentos, en sus molduras exteriores ó su decoración interior.

CAPÍTULO IV.—DE LA PINTURA

Lección 14.

135. La pintura es el arte de expresar las ideas mediante el color, simulando las tres dimensiones del espacio en una superficie plana. Sus dos elementos esenciales son el dibujo y el colorido, y con ellos puede manifestarse lo bello, lo sublime y lo cómico. Como tiene con la arquitectura y la escultura una base común, se sirve de las líneas para conseguir dicha manifestación de los grados de la belleza, y además dispone del *contraste* de los colores para lograr este objeto. Así, por ejemplo, con la hábil combinación armónica de líneas y de colores, representa la belleza; por el vigor y energía de las líneas, predominando sobre los colores, consigue lo sublime, ó por el contrario, por un colorido exuberante en que luchen los tonos más acentuados, predominando sobre el dibujo, puede lograr el pintor también la expresión de este grado de belleza, presentando la luz y la sombra por partidos violentos. La belleza cómica, en fin, se realiza en el arte pictórico por la copia de escenas naturales, imitando lo que en la vida ofrece esta cualidad.

136. La pintura cuenta con ciertas limitaciones esenciales al correspondiente medio material de que se vale, puesto que no dispone sino de una superficie para el campo

en que ha de desarrollar su asunto. Mientras que las otras dos artes del diseño son dueñas de manejar sus masas en todas direcciones, la del colorido se ve obligada á simular estas masas, imitando el relieve ó bulto y la profundidad por medio de ficciones, copiando lo que aparece en la realidad tal y como se presenta á nuestra vista. Para esta *ficción* se sirve de la geometría en lo que se llama la perspectiva de los cuerpos ó la *apariencia* de los mismos. No reproduce los cuerpos, los objetos, como son, sino como parecen ser. El dibujo geométrico, pues, es auxiliar principal de la pintura.

137. Ya hemos indicado cuáles son los dos elementos de este arte: en cuanto la pintura es dibujo, obedece á todas las leyes que lo rigen; en cuanto es color, ha de conocer la ley á que está sometido. Las primeras, en este caso, se refieren á la perspectiva. Determinemos los caracteres de ésta. Por la manera particular de estar formado nuestro órgano visual, á medida que los objetos se hallan más lejos disminuyen en razón de la distancia; y todas las líneas paralelas al rayo visual convergen hacia el punto del horizonte al cual se dirigen las miradas. Esto de un lado, y de otro, todos los objetos, á medida que están más alejados, pierden sus contornos, se confunden, se deforman, se hacen más vagos y su color particular se desvanece. Pues bien; á la convergencia de las líneas que huyen se llama *perspectiva lineal;* á la degradación de los colores, *perspectiva aérea.* En la perspectiva hay que considerar: 1.°, el punto de mira ó de vista, ó sea aquel en que convergen las líneas que huyen; 2.°, el horizonte, ó sea la línea en que se encuentra colocado este punto; 3.°, el punto de distancia, ó sea el extremo del horizonte colocado en el extremo del lienzo ó tabla donde se va á pintar el cuadro, é indica la distancia del espectador al cuadro mismo; y 4.°, el ángulo óptico, ó sea el formado por dos rayos visuales que arrancando del centro del ojo llegan al objeto y que no puede ser mayor de un ángulo recto.

138. La perspectiva da lugar á *la sombra.* Con efecto, mediante las sombras que proyectan los cuerpos se copian los objetos en perspectiva. Todo cuerpo expuesto á la luz proyecta una sombra, y la manera de tratar el artista la sombra y la luz viva, constituye el *claro-obscuro.* Por él

se da bulto y relieve á los objetos; y ante todo con dos colores primarios (si se les puede llamar así), el blanco y el negro, se consigue el efecto del claro-obscuro; y después, con todos los colores, obscureciéndolos ó abrillantándolos. El *colorido* no es otra cosa que los matices del claro-obscuro ó los tonos de la luz. En ésta se distinguen siete colores, que son los señalados en el prisma por Newton: *rojo*, *anaranjado*, *amarillo*, *verde*, *azul*, *índigo* y *morado*. De éstos, los fundamentales son tres, el rojo, el amarillo y el azul, que son *simples*, y los otros cuatro, *compuestos*. Con los tres principales y tres de los subordinados (exceptuado el índigo) se ha formado lo que se llama la *estrella* de los colores (de seis puntas), y ellos á su vez dan lugar á otros seis intermediarios que completan la *rosa* de los colores, con los de *granate*, *campanilla* ó campánula, *turquesa*, *azufre*, *azafrán* y *capuchina*. Siguiendo la opinión de Euler, los colores no son otra cosa que las diferentes vibraciones de la luz; y en pintura se ha llamado *vibración* de los colores á la manera de colocarlos en el cuadro, no de un modo compacto y uniforme, sino transparentes, y por capas de tonos sobre tonos. Y se llama *tono* al *matiz dominante* en pintura, debido á la tinta ó tintas que sobresalen en los colores de un cuadro; y así se califican de claros, obscuros, calientes, vigorosos, fríos, pobres; y *ambiente*, en fin, á la luz envolvente de las figuras ú objetos de un cuadro, representando la atmósfera ó el aire en que aparecen estar (medio ambiente).

139. Se ha dicho que en pintura la composición no se improvisa; es decir, que aun sorprendido un asunto en la realidad y observado por el pintor, ó rápidamente concebido en la imaginación del artista, lo ha de meditar mucho antes de poner manos á la obra. El primer momento de la composición, aquel en que sólo se colocan los trazos principales ó en que sólo se extienden sobre la tela las masas de color ó de luz, se llama *boceto* ó mancha. De esta primera expresión del pensamiento el artista pasa á determinar el asunto, mediante una primera ley del arte del colorido, que es el *orden*. En el gusto antiguo este orden se llevaba hasta la simetría. Posteriormente quedó reducido á sus verdaderas proporciones, es decir, á distribuir tal y como la naturaleza las presenta las masas ó las figuras, co-

locando cada objeto en el término que le corresponde, ya sea primero, segundo, etc.

140. En la pintura, arte más *subjetivo* que los anteriores, el estilo es más personal, y el artista se preocupa especialmente de la expresión de las figuras, cuando su asunto lo requiere. Dicha expresión se manifiesta en el semblante obedeciendo á una ley común á todas las artes, que es la de la posición de las líneas generales, según se hizo notar anteriormente. En el rostro humano, en la cabeza de los animales y aun en la apariencia de las plantas, las líneas horizontales expresan tranquilidad, calma; las líneas convergentes, á partir de una normal céntrica vertical y de alto abajo, expresan tristeza; y las divergentes en sentido inverso, alegría.

Este principio, estudiado *a posteriori*, se confirma en la naturaleza por la forma imponente y melancólica de las montañas, por la expresión de las formas apiramidadas en la arquitectura, por las líneas de los árboles, como el sauce, etc., todas las cuales indican tristeza; en tanto que la llanura dilatada, reposo, y en la arquitectura igual sentimiento según demostramos; y en fin, las divergentes en el salto de agua de una fuente en forma de penacho, de las plantas surgiendo con los brazos abiertos y de las líneas que de abajo arriba se abren en el rostro, se muestra el regocijo, como la expansión del goce que siempre es comunicativo.

141. En toda obra de arte se requieren aquellas condiciones generales de la unidad, la variedad y la armonía, pero acaso en la pintura como en ninguna. Es preciso que la unidad del asunto y pensamiento resplandezca sobre todos los varios pormenores que la obra presente, sin que un episodio, un accesorio ó una figura atraigan más la atención que la idea ó acción principal, y que todo se halle tan en su sitio y razonado que ofrezca un conjunto de intachable armonía.

142. Llámase *modelo* el tipo destinado á reproducirse en las artes. Este puede ser *natural* ó directo y *artificial* ó indirecto. En el primer caso el modelo es un objeto, ó una persona, un animal, una planta, etc.; en el segundo es una reproducción de cualquier ser ú objeto que á su vez va á copiarse. La recomendación que se hace en todo arte, y en

pintura particularmente, es que se prefiera, siempre que sea posible, el modelo directo al indirecto.

143. Cuando por circunstancias particulares no se dispone de un tipo que sirva para modelo, el pintor lo sustituye por el *maniquí*, es decir, una figura articulada que puede afectar variadísimas posturas que imitan las naturales: sobre todo, cuando lo que se ha de copiar son paños ó accesorios (el modelo vestido), puede utilizarse el maniquí con preferencia á veces al natural; porque una vez colocado, no se mueve durante varias sesiones, en tanto que una persona necesita ser colocada en cada sesión, y aun dentro de cada sesión después de cada descanso del artista y descanso del modelo. Fuera de este caso, el artista debe proscribir el maniquí por lo que tiene de falso y convencional.

Fig. 53.
Maniquí.

144. La elección de modelo es sumamente difícil si se copia la figura; la naturaleza siempre presenta momentos ó trozos artísticos, pero no así la figura humana. El pintor necesita buscar lo que se llama un tipo, esto es, una persona que tenga marcado carácter, saliéndose de lo vulgar y corriente, á fin de elevar el personaje individual á personaje *típico*, como en la escultura.

145. La pintura, como arte *independiente*, no aparece cultivada en todos los tiempos ni en todos los países. En realidad, empieza en la segunda grande Edad artística, ó sea la Cristiana, y ya en el período gótico.

En cambio, como arte *decorativo* lo conocen más ó menos todos los pueblos en todas las épocas, y aplicado á casi todas las manifestaciones artísticas, á la arquitectura, la escultura y á la mayor parte de las artes industriales. En estas aplicaciones, en la arquitectura da lugar á varias artes industriales de grande importancia: la *Tapicería*, el *Mosaico*, el *Esmalte* y los *Guadameciles*, como se ha indicado.

146. Divídese la pintura, en primer lugar, en dos clases: pintura propiamente dicha, ó *de caballete*, y pintura *decorativa*. Por el procedimiento que emplea, en: pintura *al fresco*, *al temple*, *á la cera*, *al óleo*, *á la aguada*, *al la-*

vado, *á la acuarela*, *al pastel*, *á la miniatura*. Por la materia sobre que se pinta, divídese en: pintura *en lienzo*, *en tabla*, *en cobre*, *en marfil*, *en pergamino*, y *mural* (sobre yeso, estuco, piedra, etc.). Y, en fin, por sus géneros, divídese en: pintura que copia la naturaleza, que representa ideas ó creaciones del espíritu, ó que retrata hombres ó hechos humanos. El primer grupo comprende: *paisajes*, *marinas*, *animales*, *naturaleza muerta* (caza y pesca), *flores*, *frutas*, etc.; el segundo comprende: *alegorías*, *apoteosis*, *mitología*, etc., asuntos religiosos ó simbólicos; el tercero, *retratos*, *cuadros de Historia*, *de costumbres*, *figurines*, *de género* (ó escenas de la vida), *grotescos*, etc. De estos géneros principales nacen otros compuestos, que reciben los nombres de *ruinas*, *cabañas*, *batallas*, *cacerías*, *caricaturas*, *bodegones*, etc., etc.

147. Determinemos ligeramente cada una de estas divisiones. Llámase pintura de caballete la que es *transportable*, y *mural*, en la decorativa, la que no es transportable. La pintura *al fresco* consiste en decorar un muro recubierto de cal ó yeso antes de que se seque este material, con lo que los colores penetran la superficie pintada, haciéndola duradera; la pintura *al temple* es aquella que se ejecuta con la pared seca y con los colores desleídos en cola, gelatina, etc.; *á la cera*, desliendo los colores en dicha sustancia líquida, y caliente por tanto; *al óleo*, como lo indica el nombre, es la pintura preparada con aceite; en *la aguada* los colores se disuelven ó extienden con agua; si no se emplea sino el blanco y el negro, se llama *lavado*, y si todos, *acuarela*; en *el pastel*, se pone el color seco, por medio de lápices; y *miniatura* es el procedimiento, en fin, á la aguada, sobre pergamino, vitela, papel ó marfil, pero siempre en tamaño muy reducido y con ejecución finísima.

La pintura emplea para su ejecución el lienzo, bien sea preparado (con imprimación) ó bien sin preparar; la madera, en una y otra forma, ora simplemente alisada, ora recubierta de una capa de estopa y estuco, que se llama *estofado* (como en escultura): las láminas de cobre son otra materia que se emplea, ejecutando al óleo el trabajo; en marfil y pergamino, como se ha dicho, se pintan las miniaturas, retratos, ó pequeños asuntos en los libros antiguos.

Los nombres de la división por el género de los asuntos ya indican claramente á qué se refieren, para que necesitemos entrar en otros pormenores.

148. Terminaremos el estudio de la pintura diciendo que algunos han considerado este arte del espacio como esencialmente distinto de los dos anteriores, diciendo que la arquitectura y la escultura son *objetivos*, mientras que la pintura es arte *subjetivo*. Se fundan en que aquéllas expresan mejor lo impersonal de las *ideas*, en tanto que ésta manifiesta lo personal é individual del sentimiento; que un edificio ó una estatua producen, en quien contempla, impresión de reflexión, de pensamientos, de meditación; mientras que un cuadro nos emociona ó conmueve haciéndonos sentir más que pensar. Por esto mismo se ha dicho que la música y la pintura son hermanas y constituyen un grupo, aunque su medio sensible de expresión sea diferente: el color y el sonido se parecen en cuanto al efecto que causan en el alma, y es tan intenso el efecto de la obra pictórica, en realidad, que en cierto modo vence á la literatura misma, por lo que precisa y determina sus asuntos.

CAPÍTULO V.—DE LA MÚSICA.

Lección 15.

149. La música, como la literatura, es arte que se refiere al tiempo, así como las anteriores se refieren al espacio; como la pintura, es arte subjetiva ó que tiende, en primer término, á emocionar el espíritu mediante los afectos del ánimo, ó el sentimiento. Puede definirse en pocas palabras la música, diciendo que es «el arte del sonido».

150. Su objeto se reduce á la expresión de la belleza en todos sus grados. Lo bello, propiamente dicho, resultará de la proporcionada combinación de todos sus elementos; lo sublime, de la contraposición y contraste de los mismos, mediante el predominio del elemento de la idea ó de su fondo sobre la forma; y lo cómico, del exceso de forma sobre el pensamiento esencial. La música se vale para la manifestación de la belleza del sonido únicamente, pero mo-

dificado, bien por la rapidez ó lentitud del tiempo, bien por la sucesión ó simultaneidad de los sonidos, bien, en fin, por la intensidad ó tenuidad de los mismos.

151. El arte musical no puede expresar ideas y sentimientos *concretos;* antes por el contrario, sólo le es dable manifestar pensamientos ó afectos vagos y abstractos ó *estados de ánimo* generales del autor, que despiertan análogas situaciones de espíritu en el auditorio. Así, por ejemplo, la alegría, la tristeza, el entusiasmo, la indiferencia, el amor, el odio, el placer, el dolor, etc., éstos son los sentimientos ó estados del alma susceptibles de ser interpretados por la música; pero nunca tal ó cual dolor, tal ó cual alegría determinada por esta ó aquella causa. Por la misma razón de su carácter sintético ó comprensivo y no discreto y definido, sirve principalmente para lenguaje del sentimiento, mejor que del pensamiento y las ideas. Bajo este punto de vista se acerca á la pintura por el efecto que produce, aunque no por la idea que representa.

152. En este arte son separables los momentos de la composición. Se puede concebir y componer la obra sin ejecutarla ó interpretarla, cosa que no ocurre en otras artes; y se puede asimismo componer toda la obra ideada para un solo instrumento ó voz, y ser después traducida para muchos instrumentos (*instrumentación*) ó para muchas voces (*transportación*).

153. Sus elementos fundamentales son: el *sonido*, como fondo ó esencia; el tiempo, como *forma;* y de la aplicación del uno al otro nace la obra musical. El sonido no es otra cosa que el ruido regular producido por la vibración de los cuerpos, así como el color no es otra cosa que la vibración de la luz. El tiempo es la forma del cambio ó de las mudanzas en todos los seres y objetos, así como el espacio es la forma donde se desarrollan los seres ú objetos materiales. La sucesión de los sonidos constituye la *melodía* en música; la simultaneidad de los sonidos, la *armonía*. La medida particular de esta sucesión ó de esta simultaneidad constituye el *ritmo;* y la intensidad ó tenuidad del sonido, la *fuerza*, que se traduce en *timbre* por su calidad, en *volumen* por su cantidad, y en *extensión* por su grado.

154. Así como la aplicación del tiempo al espacio constituye el movimiento de los cuerpos, la aplicación del tiempo

al sonido forma el *movimiento* de la obra musical (que también suele llamarse tiempo simplemente). Este puede ser *lento* ó *acelerado*, con todos los grados intermedios entre la tranquilidad y la precipitación, en correspondencia con todos los movimientos naturales. La combinación de los sonidos forma *escalas;* y la de las escalas, la *tonalidad.*

155. Los sonidos varían de timbre según el aparato que los produce; y estos aparatos se llaman *instrumentos.* Aparte de la voz humana, los instrumentos inventados por el hombre son de tres clases: 1.°, *de cuerda;* 2.°, *de viento;* 3.°, *de percusión.* Los primeros se subdividen en tres tipos, según que las cuerdas vibran por un arco, como en el violín; ó por los dedos, como en la guitarra; ó por percusión de mazos ó martillos, como en el piano. Los segundos se subdividen también en otros tres grupos, á saber: los de lengua ó pico, como la flauta; los de estrangul sencillo ó doble, como el oboe y el clarinete; y los de boquilla ó embocadura, como la corneta. Los terceros, en fin, se subdividen asimismo en tres especies: los que se golpean con la mano, como la pandereta; con palillos y badajos, como el tambor y la campana; y con el choque de una parte con la otra igual de las dos que componen el instrumento, como las castañuelas ó los platillos. El aparato perfectísimo, por último, de la voz humana, y los instrumentos analizados dan lugar á la división de la música en dos géneros capitales: música *vocal* y música *instrumental*, según se ejecuten los sonidos con la voz mediante el canto ó con los distintos aparatos citados; y á otro género compuesto de canto y orquesta, conforme á lo que más adelante veremos.

156. El lenguaje de la música puede ser, como el humano, hablado y escrito, ó, lo que es lo mismo, de sonidos y de signos representativos de ellos. Este da lugar á las *notas*, y su combinación á la *gama*, constituída por la serie de aquéllas. Dicha escritura ha variado según los tiempos y países, lo mismo que ha ocurrido con los signos expresivos de la lengua y los idiomas. Pero se ha llegado en la música, como en las matemáticas, á un lenguaje universal y una escritura uniforme, que usan por igual todos los pueblos civilizados.

157. Así como en arquitectura existía el módulo, y en escultura el canon para las proporciones, en música existe

la misma medida en la tonalidad, ó sea el *diapasón*. Este no es otra cosa que el sonido normal, con arreglo al cual se arreglan todos las instrumentos ó voces para que se produzca la concordancia de los acordes. Este tono ha variado en la historia de la música, de igual suerte que el módulo y el canon.

158. El ritmo en la literatura se divide en progresivo, que da lugar á la *prosa*, y regresivo ó por períodos simétricos, que da lugar al *verso*. En la música estas dos clases de ritmo se muestran en la armonía y la melodía, viniendo á representar el primero la prosa y el segundo el verso en el lenguaje de los sonidos. A la melodía se unen luego las palabras en la música vocal, y á la armonía los instrumentos en la instrumental. Y la segunda viene á ser como el acompañamiento de la primera.

159. A la marcha general de los sonidos en una composición musical se da el nombre de *aire*, que representa la individualidad de la obra; por este aire, de una parte, y por otra por el *modo* ó corte particular que tiene, por su hechura ó factura, se conocen los *estilos* musicales, determinándose mediante el corte y el aire las escuelas, los géneros y hasta los paises; bien por la preponderancia de unos tonos sobre otros, de la melodía sobre la armonía, ó viceversa; por el movimiento característico, ó por otras señales distintivas. En todas épocas la expresión de ciertos sentimientos ha requerido ciertas formas, como si tuvieran una relación constante y racional; y así el entusiasmo y la pasión se manifiestan de modo semejante, la melancolía y la amargura de manera análoga, el odio y la ira en forma parecida, como si el espíritu tuviese una constante representación con más ó menos variantes.

160. La música se divide, por el medio expresivo de que se vale, según hemos dicho, en *vocal* é *instrumental;* y las combinaciones de una con otra, y las que dentro de cada clase se producen, dan lugar á otras divisiones de este arte, que veremos más adelante. Por su asunto divídese en *sagrada* y *profana*. Por el género, en *lírica* propiamente dicha, *épica* y *dramática*, como la poesía. Por el gusto ó estilo, en *clásica* y *romántica*, sin que correspondan estos miembros á períodos históricos antiguos, sino á modernos. Por respecto á las escuelas, en *alemana*, *italiana* y *del*

porvenir ú *wagneriana* (de Wagner). Analizamos cada uno de los miembros de estas divisiones ligeramente más abajo.

161. La combinación de la voz (*canto*) con la música instrumental (*orquesta*), da lugar á varios géneros, siendo el más importante la *ópera* (*obra* por excelencia). La ópera es un poema escénico al mismo tiempo que musical. El *libro* que sirve de pretexto á esta clase de obras es sumamente sencillo, y, por lo general, viene á ser el extracto de una obra literaria de grande importancia, de la cual se entresacan los momentos más culminantes y situaciones más dramáticas para acomodarlos á la composición musical. Como el arte lírico no puede expresar, ni aun ayudado de la palabra, sino situaciones totales de ánimo originadas por determinados sentimientos, busca el compositor solamente aquellas escenas traducibles por notas musicales.

Además de la ópera, generalizada hoy, en cada país, más ó menos, hay arte escénico lírico nacional, y en España se cuenta la *zarzuela*, género que difiere de la ópera en los siguientes extremos: 1.°, tiene más importancia el libro; 2.°, hay parte declamada, parte recitada (declamada con acompañamiento musical), y parte cantada; 3.°, nunca es trágica la zarzuela, aunque se cultiva el drama, si bien con poca frecuencia. Además de la zarzuela, existen en España otros géneros menores escénicos, como la *tonadilla*, la canción, etc., pero sin grande importancia, así como la pieza ligera cómica, de corte parecido al sainete.

Llámase propiamente *lírica* la música cuando se limita á un canto en que se expresan sentimientos del alma, sin representación alguna de personajes; *épica*, cuando estos sentimientos, en lugar de ser personales ó individuales, son generales y comunes á varios individuos, á un pueblo, una raza ó una nación, y se refieren bien á las alegrías ó entusiasmos de la patria, bien á sus desventuras, por ejemplo; y *dramática*, en fin, cuando estos cantos se interpretan por personajes en una acción teatral. También se da dichos calificativos á la música, ora vocal, ora instrumental, por expresar sentimientos que tienen aquellos caracteres de los tres géneros poéticos en literatura.

162. Es *sagrada* la música siempre que su asunto es la religión, habiéndose cultivado principalmente en el culto

católico. Estas composiciones, según se ha dicho, por tener un carácter general y ser expresión de sentimientos comunes, son épicas, y sus clases más importantes se reducen á el *oratorio*, los *psalmos*, la *misa* cantada, y en general el hermoso *canto llano*.

Llámase *profana* la música cuando sus asuntos se refieren á otros sentimientos que á los puramente religiosos, bien sean éstos eróticos, patrióticos, guerreros, etc., etc. Y se denomina *clásica* cuando sigue las huellas de los grandes maestros modernos (desde el primer quinto del siglo pasado hasta igual período del actual), especialmente alemanes; y *romántica* cuando imita á los autores que en este siglo se han derivado de aquella tendencia, singularmente en Italia y Francia durante el período que media entre los años de 1830 al 50.

Las denominaciones, en fin, de alemana, italiana, y *del porvenir*, suponen los estilos que han predominado en cada uno de estos países; nombrándose clásica al primero, y también escuela armónica; y á la segunda, melódica. Un compositor moderno, por último, el alemán Wagner, separándose de todo lo hecho hasta él, ha escrito en una forma extraña, sabia y científica, por decirlo así, con una instrumentación riquísima, variada y hasta extravagante, á fuerza de ser original. A este estilo se ha llamado *música del porvenir*, ó wagneriana.

163. La música, como la poesía, se divide también en *erudita* y *popular*, ó, lo que es lo mismo, la encaminada á cultivar la belleza sin recoger los cantos nacionales, y la que se dirige á reproducir como un eco lo que se repite por todo un pueblo, ó una raza, desde las primeras edades, y que por tradición se transmite de generación en generación. Para que el autor escriba en este segundo estilo, es preciso que se inspire en los aires nacionales, ora cantados, ora ejecutados en un instrumento, ora, en fin, bailables.

164. La *danza* es una compañera inseparable de la música y de la poesía. Desde las litúrgicas establecidas en el género religioso y mantenidas hoy exclusivamente entre nosotros en la catedral de Sevilla por los seises ó niños de coro, hasta los bailes representativos teatrales y pantomímicos, y los fúnebres de la antigüedad, constantemente se ha repetido el fenómeno. Y sólo en la edad moderna, por

el desarrollo dado á los géneros separadamente, se ha emancipado la música de la orquéstrica. La coreografía, por más que sea un arte sintético en que intervienen otros elementos que los puramente musicales, como son los plásticos ó escultóricos y los pictóricos en la distribución de las masas para formar un cuadro, y los gimnásticos de los movimientos, debe ser considerada como una forma musical ó como un arte derivado de la música. Cada pueblo ha dado un sentido particular á este arte social, y siempre han existido varios géneros en él, ejecutándose en las fiestas públicas, en las ceremonias religiosas, en las intimidades de la vida doméstica como expresión de sentimientos de alegría y regocijo. En la actualidad no se conservan sino aquellas danzas que revisten carácter de espectáculo teatral, ó la forma popular de las fiestas privadas en España

PARTE SEGUNDA.—HISTORIA.

PARTE SEGUNDA.—HISTORIA.

1.ª SECCIÓN.—Orientalismo y Paganismo.

CAPÍTULO I.—INTRODUCCIÓN.

Lección 16.

PREHISTORIA. — *Preliminares.* — Limitaremos nuestro trabajo, solamente á aquellos puntos de vista generales, en los que se condense lo característico y fundamental de este asunto.

1. La primera cuestión que se nos presenta es la de preguntar cómo ha empezado el arte en todos los pueblos. Y la manera de responder satisfactoriamente sin faltar á un método racional, es estudiar la forma rudimentaria con que en la actualidad aparece en los pueblos salvajes, á los cuales aun no ha llegado hoy la civilización. Porque después de todo, la Historia del Arte no es sino una rama de la Historia de la Civilización misma. Si analizamos la vida de estos pueblos, tendremos reconstruída la de los primeros hombres en la más remota antigüedad.

Dentro del cuadro de las llamadas Artes bellas debemos fijarnos principalmente en las tres fundamentales del dibujo (ya que en ellas se agrupan las restantes), á saber: la Arquitectura, la Escultura y la Pintura, prescindiendo de las que se refieren al tiempo ó al sonido (la música, de que hablaremos en un Apéndice), y al movimiento (gimnástica, juegos, danza, etc.).

2. La Prehistoria comienza con el hombre, el cual aparece en la tierra, según los antropólogos, al final del período terciario, ó cuando menos, en el paso de éste al cua-

ternario. Es decir, al terminar la época glacial; al retirarse los hielos no hay duda ya de la existencia del hombre.

Esta primera edad, de la cual nada sabemos más que por los *restos*, se ha llamado prehistórica, dividiéndola en dos grandes épocas: la de la piedra y la de los metales. La primera, á su vez, en otras dos, la de la piedra tallada á golpes, *arqueolítica*, ó piedra antigua, y la de la piedra pulimentada, *neolítica*, ó piedra nueva.

Los utensilios de piedra tallada son de pedernal (sílice), y la mayoría de los objetos que se conocen, y que han sido considerados hasta el día, constituyen principalmente armas en forma de hacha, de cuchillo, de puntas de lanza y de flechas; descubriólas entre los aluviones del valle del Soma (Somme), y las estudió Boucher de Perthes, uno de los fundadores de la ciencia prehistórica.

Entre los actuales salvajes, se encuentran todos estos útiles, y por ellos puede verse el mango que deberían tener los prehistóricos.

3. Corresponden las formas primeras más sencillas y toscas de hachas, ya convexas por ambos lados (*bi-convexas*), como una almendra (de Saint-Acheul), ya por un solo lado (*plano-convexas*) (de Moustier), á la raza de Constadt; mientras que las puntas de lanza (de Solutre) y las de flecha (de Magdalena), talladas ya más finamente, pertenecen á la raza de Cromagnon. Ambas razas, son *dolicocéfalas*, ó de cráneo alargado. En cuanto á la fauna, corresponde á ese mismo período el *mammuth*, ó elefante lanoso en los dos primeros tipos, y el *reno*, en los segundos.

Con la época diluvial, desaparece todo esto, y al inaugurarse el actual período geológico se presenta una nueva raza que se llama de Furfooz, y es *braquicéfala*, ó de cráneo ancho. El material de los útiles en esta nueva edad de la piedra pulimentada es pórfido, serpentina, diorita, fibrolita, y en general rocas duras; el jade y la obsidiana abundan en Oriente y América, no en Europa.

4. Las primeras habitaciones de los hombres en la época de la piedra tallada á golpes fueron cavernas.

En la edad neolítica aparecen tres tipos de *estaciones:* 1.°, sitios de vivienda ó sepulturas, *monumentos megalíticos* (hechos con piedras grandes); 2.°, *palafitos*, ó ciudades lacustres, y 3.°, *kiokenmodingos* ó basureros.

Surge ya el Arte en esta primera edad de la piedra tallada con la *caverna*, la más rudimentaria forma arquitectónica, que dará origen á todo un orden de construcción, el cual veremos desenvuelto en el Egipto y en la India especialmente.

5. La escultura y el dibujo, aparecen por primera vez inspirándose en el natural. Los ejemplares descubiertos pertenecen á la raza de Cromagnon, y son huesos tallados en forma de animales, y dibujos grabados con puntas de pedernal sobre huesos anchos, representando el mammuth, el reno, luchas de estos animales, etc.

A los primeros monumentos se ha denominado en Europa, erróneamente, célticos, por abundar en las regiones del occidente de Inglaterra y de Francia (Bretaña), donde se ha conservado más la raza celta. Sus principales tipos son: el *menhir*, tango ó hito, que consiste en una piedra de forma prolongada, puesta en la tierra verticalmente; el *dolmen*, compuesto, unas veces de dos piedras, ya en forma de cabaña, ya de mesa (una vertical y la otra horizontalmente encima), y otras, de tres ó más piedras, dos haciendo de jambas y la tercera de dintel; á veces, estos trilitos, se prolongan en forma de galería, como en el famoso dolmen de Antequera; y el *túmulo*, un dolmen recubierto por un montón de tierra, no dejando libre más que la entrada. En ocasiones suele haber muchos menhires, dispuestos en forma de calles y de círculos.

6. Los *palafitos* son ciudades lacustres, edificadas sobre pilotes en los lagos. Descubriéronse por primera vez en el de Zurich, el año 1853; después se han hallado en muchos otros de distintas regiones; y hasta deben haber existido en lagunas de Galicia, á juzgar por noticias y restos.

Los *kiokenmodingos* (palabra dinamarquesa, que significa *restos de cocina*), son sitios en que se hallan hacinados los residuos de la vida de una población prehistórica, desde los cadáveres hasta las armas, y desperdicios de comida: lo que en realidad debe llamarse un *basurero*.

Lección 17.

7. La edad de la piedra pulimentada, de la raza de Furfooz, acusa un retroceso artístico en lo que se refiere á la

escultura y al dibujo; pero vemos mantenerse el *trilito*, fundamento de la *cabaña* y base de toda la arquitectura adintelada, que han de desenvolver los pueblos orientales y llegar á su mayor apogeo en Grecia.

8. Las *estaciones* prehistóricas en España son muy varias. Pueden citarse, entre otras, la de San Isidro, cerca de Madrid, perteneciente á los primeros tiempos de la edad arqueolítica, y de donde procede la defensa de Mammuth, que hay en nuestro Museo de Historia Natural; la de la Cueva de la Mujer, en Alhama de Granada; la de la Cueva de los Murciélagos, en Albuñol; la de Garrovilla de Alconeta, en Cáceres; la de Navarra de Ayuso, en Segovia; la de Santillana, en Santander, y algunas más.

En cuanto á Museos prehistóricos, el más importante es el de Saint Germain en Laye, cerca de París.

9. La industria progresa, apareciendo los primeros tejidos, hechos con agujas y punzones de hueso, y los más toscos cacharros fabricados á mano, son como los de los actuales pueblos salvajes. Las formas primitivas de las vasijas tienen asiento esférico, pasando luego al cónico y más tarde al plano. En la cerámica hallamos los primeros elementos del adorno, que son puntos y rayas.

10. La segunda grande edad prehistórica es la de los metales. Como la de la piedra, es universal y no simultánea, sino sucesiva en las distintas regiones. Grecia conoce los metales hacia el siglo XX (antes de Jesucristo), y en Dinamarca no se conocen hasta mucho después de Jesucristo.

Los instrumentos de piedra no desaparecen por completo para dar lugar á los de metal, antes bien se encuentran unos y otros mezclados en todas partes; las formas de los primeros persisten en los segundos, y el uso de los metales nativos (oro, plata, cobre) precede al de los restantes.

Estos son los únicos datos perfectamente averiguados.

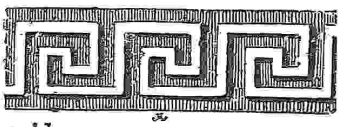
11. Conócese en América una edad de cobre antes del bronce; pero se duda de que exista en la Europa occidental, aunque los descubrimientos de Grecia (Santorín), Francia, España y Portugal parecen afirmarlo.

Se desconoce todavía la procedencia de la industria metalúrgica, la época de su comienzo, el camino por donde se ha introducido y los procedimientos usados en ella. Pocos datos hay para la resolución de estos problemas. El cobre

es muy blando, ofrece escasa resistencia, y se comprende su fácil y pronta sustitución por el bronce. La constante proporción de nueve partes de cobre por una de estaño, hallada en los objetos prehistóricos de bronce de todas las regiones, induce á pensar que su descubrimiento procede de un solo centro y que es más verosímil la teoría del monogenismo que la del poligenismo metálico. Así como la existencia de los criaderos de estaño (más raro que el cobre) en el Paropamiso, hace creer que de Asia nos vino la industria del bronce. En cuanto al procedimiento, pueblos hay en donde se introdujo por conquista y rápidamente, aunque en la generalidad debió ser por comercio, mediante razas viajeras, semejantes á los actuales caldereros húngaros y gitanos, según parece indicarlo el hallarse con frecuencia los objetos de bronce amontonados y como en depósitos. Para batir los metales, se usaban grandes martillos de piedra dura, semejantes á los que emplean los actuales salvajes.

12. Las hachas de bronce son de cuatro tipos: planas, de talón, de mango hueco y de aletas. El primero y el segundo abundan en España; el tercero menos, y el cuarto no se halla nunca. Las puntas de lanza y de flecha se hacen más prolongadas que en la edad de piedra, y aparecen dos nuevos tipos de armas, en consonancia con el material: los puñales y las espadas. Choca, y no tiene satisfactoria explicación todavía, la pequeñez de los mangos de estas últimas; así como se ha observado la analogía entre las armas de bronce de las islas británicas, del occidente de Francia y de la Península ibérica. Aparece en este período de la edad de los metales, la *swastica*, ó cruz gammada, signo que se halla en todas las regiones de la tierra, lo mismo en Europa que en Asia y América, y que parece ser el origen prehistórico de un motivo ornamental, tan extendido también por todas partes, como el *meandro*.

Fig. 54.
Meandro.



Los objetos principales de bronce en el Museo Arqueológico de Madrid, son: varias hachas de distintas localidades, una espada de Sigüenza, dos de Bétera, y dos puñales de procedencia desconocida.

13. La introducción y el uso del hierro señala el último período de la edad de los metales, y como con él nos vienen ya citas y testimonios históricos, acostúmbrase á llamar su época por algunos *protohistórica*, sin que deje de haber por eso en ella las mismas dudas y cuestiones que en la del bronce.

Debió usarse al principio, como metal raro, sólo para los objetos más importantes, continuando el bronce para los ordinarios; pero aun las citas en esto son contradictorias. Persisten y se desenvuelven menos las formas de armas del período de bronce, y se muestra con gran predominio el adorno en espiral. De este tiempo deben citarse en el Museo Arqueológico sables procedentes de Galicia, de Guadalajara y, sobre todo, de Almedinilla, cerca de Córdoba, ejemplares estos últimos verdaderamente admirables y llenos ya de valor artístico. Es digna de notarse la semejanza que sus formas ofrecen con las de los que se ven usados por los guerreros en las pinturas de los vasos arcaicos italo-grecos. También hay un puñal encontrado en Castilla, y en el que puede observarse cómo continúa la pequeñez de los mangos. El bronce sigue usándose principalmente para las *fíbulas* ó alfileres imperdibles con adornos geométricos de puntos y rayas.

Aparecen, en fin, en este tiempo los collares y las figuras toscas de animales. Los famosos cerdos de granito, procedentes de la región central de nuestra Península (Avila, Segovia y Salamanca), son, probablemente, ejemplares de la escultura de este primer período prehistórico.

MONUMENTOS PREHISTÓRICOS, VULGARMENTE LLAMADOS CÉLTICOS.

Fig. 55.
Hito ó Menhir.

Fig. 56.
Piedra bamboleante.

Fig. 57.
Dolmen.

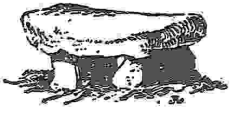


Fig. 58.
Semidolmen.

Fig. 59.
Cromlech.

Fig. 60.
Alineamientos.

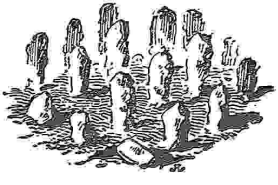


Fig. 61.
Lichaven.

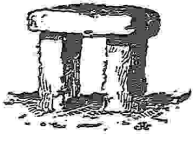


Fig. 62.
Camino cubierto.

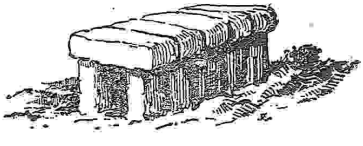


Fig. 63.
Túmulo.

CAPÍTULO II.

DIVISIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE.

Lección 18.

14. En la Historia del Arte pueden reconocerse dos grandes grupos, uno el del extremo Oriente y otro el de la historia de la civilización europea, que procede de parte del Asia, parte del Africa y Europa misma.

Dicha historia podría resumirse en dos grandes períodos: 1.° Oriente y Grecia, siendo ésta como la flor del Oriente mismo, y comprendiendo hasta el siglo v antes de Jesucristo; y 2.° el período etrusco-romano, el Cristianismo y los bárbaros, hasta el siglo XIII. Cada uno de ellos presenta un carácter enteramente original. Desde el siglo XIII hasta nuestros días todas las artes no hacen sino copiar los dos grandes períodos anteriores, reuniendo los elementos antiguos, con una forma más ó menos nueva, y ora predominando el gusto é ideal del primer período, ora predominando el gusto é ideal del segundo. Y en nuestros días se inicia un nuevo período distinto de los anteriores, pero en que todavía no se ha llegado más que á vislumbrar sus primeras aspiraciones.

15. Si quisiéramos determinar de un modo más concreto lo que anteriormente se dice, podríamos subdividir estos grandes períodos de la manera siguiente:

1.ª Edad artística: Orientalismo y Paganismo.

2.ª Edad artística: Cristianismo.

Y si quisiéramos fijar dos tipos como resumen en cada uno de ellos de todas las artes en cada una de esas dos edades sintéticas, citaríamos como modelos el Partenón griego y la Catedral de Toledo.

El renacimiento, el estilo greco-romano y neo-clásico, el gusto mismo de la Revolución francesa, no aportan elementos enteramente distintos y nuevos á la Historia del Arte en ninguna de sus manifestaciones.

Pero atemperando estas ideas generales á las divisiones usuales y corrientes de la historia, dividiremos la del Arte de la siguiente manera:

1.ª Edad: Oriente y Grecia.

Períodos de esta edad:

1.° Oriente.

2.° Grecia hasta el siglo v antes de Jesucristo.

2.ª Edad: Cristianismo.

Períodos de la misma:

1.° Arte etrusco-romano, hasta el siglo v después de Jesucristo.

2.° Arte bizantino, latino y árabe, hasta el siglo x después de Jesucristo.

3.° Arte románico, siglos xi y xii.

4.° Arte gótico, siglos xiii, xiv y xv.

5.° Renacimiento, siglo xvi y parte del xvii.

6.° Greco-romano y neo-clásico, fines del siglo xvii y xviii.

7.° Edad ó período actual. Siglo xix hasta nuestros días.

16. Corresponden todos los períodos mencionados al grupo de la historia de la civilización europea, y comprende los pueblos y estilos siguientes:

Egipto, Asiria y Caldea, Fenicia, Persia, Siria del Norte, Judea, Asia Menor y Grecia.

Los Etruscos, Roma, arte bizantino, latino y árabe; arte románico, gótico.

Renacimiento, arte greco-romano, neo-clásico, Revolución francesa.

Arte contemporáneo de todos los pueblos europeos. Siglo xix, hasta nuestros días.

En el grupo que hemos denominado Extremo Oriente, se estudiarán los siguientes pueblos y estilos:

India; artes derivadas de India en otros países, China, Japón, Oceanía, América.

CUADRO DE LA DIVISIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE.

I.—Prehistoria.

II.—1.ª Edad artística: Orientalismo y Paganismo.
- Periodo 1.º: Oriente.
- Idem 2.º: Grecia hasta el siglo V (antes de J.).

III.—2.ª Edad artística: Cristianismo.....
- Período 1.º: Arte etrusco, romano, hasta el siglo V (después de J.).
- Idem 2.º: Arte bizantino, latino y árabe hasta el siglo X (después de Jesucristo).
- Idem 3.º: Arte románico, siglos XI y XII.
- Idem 4.º: Arte gótico, siglos XIII XIV y XV.
- Idem 5.º: Renacimiento, siglo XVI y parte del XVII.
- Idem 6.º: Arte greco-romano y neo-clásico, fines del siglo XVII y XVIII.

IV.—Arte contemporáneo. Edad ó período actual, siglo XIX hasta nuestros días.

CAPÍTULO III.—EGIPTO.

Lección 19.

17. *Preliminares.* En el reducido espacio de una faja de cinco leguas de tierra, limitado por el mar Mediterráneo y el Rojo, á orillas del Nilo, se desarrolla toda la historia de Egipto. Sus costumbres son las sencillas de un pueblo agricultor, y sus ideas religiosas y filosóficas, la indiferencia hacia la vida actual, como tránsito breve para otra vida eterna. El egipcio no reconoce nada importante sino la muerte misma; y, por tanto, todas las artes se encuentran en las tumbas. Las principales ciudades para la Historia del Arte son: Sais, Eliópolis (centro y escuela de los sacerdotes), Menfis, lugar de las pirámides, Benihasan, Tebas y Siena, porque de allí arranca la serie de las tumbas en las vertientes de la cordillera Líbica.

Del siglo IX al V, antes de Jesucristo, hay una obscuridad completa en la historia del Egipto. Del V al III predomina Menfis; del III en adelante, Tebas; sigue el llamado Imperio nuevo, hasta la invasión de los extranjeros, del VIII al IX de la Era Cristiana; después vienen los persas, y, por último, el influjo griego saíta.

Por el conocimiento de las pinturas jeroglíficas, y por las momias principalmente, se llega á la Historia del Arte, así como por las pirámides, las tumbas y los papiros; y entre ellos, el *Libro de los Muertos*, que viene á ser como el guía de lo que debe hacer el hombre á su muerte, para no equivocar lo que le conviene en su vida futura. La mayoría de los edificios tienen carácter funerario, y en la pintura, solamente el uno por ciento de los asuntos son guerreros, mientras que el resto se relaciona con la vida de ultratumba: hasta los utensilios más insignificantes de uso diario recuerdan lo fúnebre.

18. *Teología.*—Aun se ignora á qué responden los animales sagrados (el buey Apis, los gatos y los escarabeos). Probablemente son restos de antiguo fetichismo; luego aparecen las figuras humanas con cabezas de animales, y se convierte el fetichismo en un monoteísmo general, en el

cual se personifican las fuerzas naturales, como, por ejemplo, la lluvia, el sol, etc.

Es larga y complicada la jerarquía de las divinidades egipcias, y saldría de nuestro propósito estudiarlas. Baste decir que el egipcio reconoce un dios creador (Ptah), un dios del cielo (Rah), ó el Sol de la vida, y un Osiris, que representa la existencia actual y el Paraíso. Entran otras divinidades en el drama del Sol. El padre es Osiris, la madre Isis y el hijo Oro. La serpiente representa el poder, y una figura con cabeza de gata, la fecundidad. El dios Malo siempre es una caricatura, llamada Best. Anubis es la deidad que vela por la momia. Fot está encargado de pesar el alma, después de la muerte de los hombres, para ver si pesan más sus acciones buenas que las que ejecutó malas, y que reciba el premio ó el castigo, y si puede ó no pasar á las regiones del Nilo celeste.

19. *Filosofía.*—El hombre está constituído por cuatro elementos: el *cuerpo*, el *doble*, el *alma* y la esencia del alma, ó el *luminoso*. Al morir, el alma sale y va en el carro del Sol, pasando el Nilo, á la vida futura. Antes de ser presentada á sus jueces, tiene que descansar en la travesía, y para ello es preciso que el cuerpo no desaparezca. De ahí la *momificación* ó conservación del cuerpo. Pero no basta: se necesita el doble, es decir, otro cuerpo idéntico al del difunto, para que el alma pueda albergarse si la momia desaparece. Hay, pues, que colocar un doble ó varios en la tumba. En la vida futura, el alma continuará viviendo como en la tierra, sólo que sin escaseces ni angustias, convertida en un Osiris, ó lo que pudiéramos llamar un bienaventurado.

20. *Momificación y ceremonias.*—Si el difunto es pobre, se le sumerge en un baño de alquitrán, y se le lleva á la otra orilla para enterrarlo en las arenas del desierto, que es la fosa común. Si es rico, se lava el cuerpo, se le saca las entrañas, dividiéndolas en cuatro porciones, cada una de las cuales se deposita en un *canopo* ó vaso fúnebre. Se le sustituye el corazón con un *escarabeo*, que hasta suele ser de oro; luego se venda todo el cuerpo con *bandeletas*, ó tiras de lienzo de distinta anchura, y cada una con su diferente oración es-

Fig. 64.
Canopo.

crita. Se le coloca el *anillo de la verdad* para que recuerde lo que ha de decir en el juicio supremo; su fórmula se halla en el *Libro de los Muertos* (un papiro), del cual lleva debajo del brazo un ejemplar. En una barca se le lleva á otro lado del Nilo, á Poniente, acompañado de plañideras (mujeres pagadas para llorar). todo el acompañamiento se sirve un banquete, y terminado, se cierra la tumba con un gran bloque, á fin de que por la estrecha hendidura que queda de puerta ningún vivo pueda penetrar; dejándole alimento, para que el doble no tenga que salir en busca de manjares durante la travesía. Andando el tiempo se sustituyen los manjares auténticos por otros pintados por disposición de los sacerdotes, y se dejan al lado del difunto los muebles, telas y utensilios de su servicio particular.

21. *Sepulturas.*—Hay dos tipos: el *Mastabá* y el *Hipogeo* (más adelante hablaremos de las pirámides). El primero es una casita en medio de la llanura; se compone de un pozo de 20 á 30 metros de profundidad, una galería que conduce á la cámara de familia, la cual da paso á la mortuoria. El segundo ó enterramiento en la roca viva, se compone de una galería y una cámara funeraria. Las tumbas tienen una piedra de epitafio ó *estela*, es decir, la huella ó rastro que queda en el mundo de la existencia del difunto. Y llámase *cartucho* á la figura de rectángulo con los ángulos matados en redondo, donde se escribía el nombre del personaje. Por ellos se han leído después los jeroglíficos. Las estelas son obra esculpida; los cartuchos,

Fig. 65. Estela.

Fig. 66. Cartucho.

pintados. Las primeras están fuera de la tumba; los segundos dentro.

Acompañan á la momia, además del doble, la representación de otras personas, que se han llamado *respondientes*, es decir, las encargadas de dar contestación cuando el muerto pregunte; y ó son siervos de él ó estatuas de la familia, siempre de tamaño reducido y de madera pintada (nunca la empleaban sin pintar los egipcios) ó de una pasta tierna, semejante á la porcelana natural, con esmalte.

En las tumbas hay que considerar, además, el *ataúd* en forma de momia, con pinturas simbólicas y relieves esculturales; y la momia misma, recubierta más ó menos por cuatro *cartones*. Primero el de la cabeza, á manera de casco, con el tocado denominado *claf*, dorado y pintado, con cara humana; segundo, el del pecho con las alas del gavilán, el sol y la serpiente y los collares, ó sea el *osc;* tercero, á veces, en el pecho también, la representación de la diosa de la verdad, *Ma;* y cuarto, el cartón de los pies en la forma de ambos unidos.

22. En España, las colecciones de Egiptología que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional proceden, en primer término, de Carlos III, que las compró á los herederos de la reina Cristina de Suecia, engrandecidas después con otras adquisiciones.

Por el valor de los amuletos, muebles, anillos, estatuítas funerarias, canopos y escarabeos, ha habido grandes devastaciones en las sepulturas desde tiempo inmemorial, así como por la ignorancia de los siglos medios, en que se creía en la virtud del aceite de momia para la curación de muchas enfermedades.

En la pintura se usa también un color compuesto que se llama momia, preparado con residuos de las mismas.

23. Arquitectura.—*Preliminares.*—Recordemos lo dicho con respecto á las primeras manifestaciones arquitectónicas. Las formas fundamentales eran: la *caverna*, la *cabaña* y la *tienda*. Dejemos á un lado la tienda de campaña, que estudiaremos en el grupo del Extremo Oriente, y consignemos que en la corriente del que constituye la historia de nuestra civilización de Oriente á Occidente, las formas originales que se desarrollan son las dos primeras.

En Egipto aparecen ambas casi á la par, y así, ó bien sustentan en dos ó más pies derechos una techumbre ó

parte de ella, ó bien con materiales pequeños se busca la descomposición de fuerzas. Ambas formas dan lugar, respectivamente, á la arquitectura que se denomina *adintelada*, en *platabanda* ó *rectilínea*, y la en *arco* ó *curvilínea*. Se ha creído, hasta no hace mucho, que no existe el arco en Egipto; pero aunque es cierto que predomina el tipo de la construcción recta, no lo es menos que también hay ejemplos, aunque raros, de la segunda forma, ó sea de la cabaña.

24. *Casas.*—La arquitectura de Egipto debe dividirse en: 1.º, civil y militar; 2.º, religiosa. Pertenece á la civil el tipo de la casa, que hoy es casi igual á las antiguas que conocemos por las pinturas. Se forman por filas de ramas de palmera, cerrando el terreno en forma prismática, y recubriendo el exterior é interior con cieno del Nilo mezclado con paja, constituyendo lo que hoy llamamos un *tapial*, y cubriendo todo, mediante los mismos materiales, con un terrado. El terrado tiene grandísima importancia en Egipto, porque allí se duerme en el verano y se verifican muchas de las faenas mecánicas de la familia. No se prodigan las ventanas, y las que hay son pequeñas, como indicando el predominio de la vida íntima sobre el de la vida de relación. Rodeábase la casa de un jardín, encerrado en un muro exterior. Ya se ha dicho que el plano superior de la casa era menor que el de la base por la inclinación de las paredes, y alrededor del terrado corría una moldura, en forma de escocia, que se llama *gola*, como se ve en los *pilonos*. Uno de los caracteres especiales de la arquitectura egipcia es la escasa cimentación: donde más, se encuentran dos metros ó dos y medio por todo cimiento, y esto, á veces, para mantener moles grandísimas y columnas de más de 20 metros de alto; y otro, la falta de proporciones, sin que estén sometidos los edificios á canon ó regla invariable.

Fig. 67.
Pilono.

Entre los materiales para la construcción de mayor uso, se cuentan el ladrillo secado al sol ó adobe y el ladrillo cocido, que aparece en la época tolemaica ó de los Césares, del siglo IV al III (a. de J.). La piedra dura se emplea poco, y las calizas son de empleo más general.

25. *Fortificaciones.*—En la arquitectura militar debén considerarse las murallas y las fortalezas, y ni unas ni otras tienen grande importancia. Son bajas, almenadas como las de Occidente, circulares (para defenderse del escalo, que era la forma de ataque), y con un doble circuito exterior de menos altura que el del recinto interior. Se conservan de este tipo sólo dos monumentos, uno de ellos en la región del Delta, con torres alternadas.

26. *Construcciones de utilidad pública.*—Las transacciones en Egipto se verificaban por cambios en especie; así es que el rey y los señores poseían grandes *almacenes*, que constituían sus riquezas, en mercancías. Dichos depósitos se construían abovedados; y aquí aparece la arquitectura curvilínea, á que antes hemos aludido.

También pertenecen á este género de construcción de utilidad pública, los *canales*, pequeñas desviaciones del Nilo, para riego y fecundación de las cosechas. Construíanse con pequeños materiales, sin emplear jamás grandes bloques.

Por último, pertenece al mismo género la explotación de minas, especialmente de canteras. Considerábase como obra magna y meritoria este trabajo, y los reyes grababan sus nombres en las canteras mismas. Los esclavos, dirigidos por mercenarios y bárbaramente fustigados, llevaban á cabo la obra; y de su importancia se puede juzgar por la construcción de las pirámides. Los grandes trozos de los colosos se labraban en el yacedero de la piedra ó se dibujaban por lo menos en sus líneas generales. Verificábase el transporte por los canales, cuando no por trineos, según se ve en las pinturas de aquel tiempo.

27. Como los egipcios no conocían sino un cabrestante elemental, elevaban las piedras de construcción por planos inclinados, cada vez más altos. Este sistema desgastaba los materiales, por lo cual nunca ajustaban las piezas con precisión, y por eso se labraban nuevamente, ya colocadas; rellenando, en fin, de mampostería (ripia, entre nosotros) los huecos que quedaban entre las piedras ó sillares. Para igualar las superficies de los muros se empleaba después un material tendido, especie de estuco compuesto del limo del Nilo, pintado luego con un color uniforme.

28. *Soportes.*—Los egipcios usaban dos clases de sostenes: el *pilar* y la *columna*. Diferéncianse ambos, como es sabido, en que el segundo es macizo y el primero relleno y revestido de un paramento, cosa que se repite en otros estilos y épocas posteriores. Aquéllos son prismáticos, pero se les mata las aristas, habiéndolos hasta de veinte caras. Todos los soportes están cerrados por un capitel, y los hay de seis tipos: de *campana vuelta hacia arriba*, de *campana en su posición natural* (no se conoce sino un solo ejemplar), de *flor de loto abierta*, de *loto cerrado*, como flor en capullo, de cabeza de mujer ó *hactórico* (de la diosa Hactor), y, en fin, el de *Nectanebo*, que lleva esculpido un templo en miniatura y que sólo se emplea en las dinastías saítas, siglos VIII, VII y VI (a. de J.).

Fig. 68.
Capitel egipcio.

Figs. 69, 70 y 71.
Flores de loto.

29. *Género religioso.*—Se dividen las obras principales de este género en tres períodos: el 1.° comprende los templos para los reyes de las primeras dinastías de Tebas, los cuales edificios han desaparecido; el 2.° comprende las dinastías de la XI á la XVII, correspondientes al Imperio Medio; y el 3.°, de la XVII en adelante, que es de extraordinario desarrollo artístico. El Templo de la Esfinge, del primer período, fué descubierto hacia el año de 1853. Las arenas ocultan la fachada. Lo que se ve tiene de particular que es acaso el único ejemplar de construcción no pintada. Pertenece quizás á las capillas funerarias de las pirámides, resto del arte más antiguo de la época menfítica, en la parte central de Egipto. Del tercer momento son Luksor, Karnak, Benihasam, de época en que los egipcios salen para invadir la Mesopotamia y el Asia Menor, 2.000 años antes de Jesucristo.

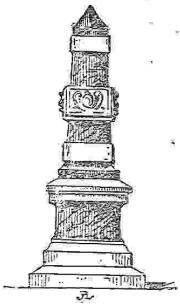
Se componen los templos egipcios en general, y los úl-

timos citados en particular, de una cámara, donde se coloca la divinidad en un nicho enteramente obscuro, reservada al sacerdote ó faraón; delante, la sala hipóstila, sostenida por columnas, donde se reunían los sacerdotes; más adelante aún, el claustro para el pueblo, con galerías cubiertas, también sustentadas por columnas; y para que el público no llegase á ver las ceremonias, se interponían altos muros entre ambos cuerpos. En la parte posterior colocábase la morada del faraón, y alrededor de ella se agregaban adosadas algunas construcciones, que venían á ser como capillas, bien para un fin religioso ó para tumbas.

Precedían á todo este conjunto los pilones ó *propileos* (citados antes), y calles de Obeliscos y Esfinges, que cons-

Fig. 72.
Obelisco egipcio.

Fig. 73.
Obelisco moderno.



Figs. 74, 75 y 76.
Esfinges egipcia, y del Renacimiento y modernas.

tituían á veces avenidas de más de un kilómetro de largo. Los obeliscos, aunque simbólicos según unos, no parece en realidad ser otra cosa que los hitos prehistóricos. Las es-

finges se dice que son ofrecimientos al Sol, porque su nombre indica *yo hago la luz.* Los pilones son macizos de fábrica, en forma de torre piramidal truncada, con una puerta en medio; y en ciertas hendiduras verticales que los cortan, se colocaban mástiles con banderas ó gallardetes, sobresaliendo por encima de la terraza.

De los principales templos sólo citaremos el de Karnak, cuya sala hipóstila tiene columnas que miden 17 metros de alto, y el tamaño aproximado de ella equivale á un bloque semejante á todo el Palacio Real de Madrid.

30. Otro tipo de templos es el denominado *Speos*, cavados en la roca: grutas compuestas de la cámara del santuario, habitación del sacerdote, y sala de reunión de los mismos. El pueblo se colocaba fuera; el edificio entero está socavado en la piedra viva, dejando las columnas aisladas al vaciar el rededor. En el exterior se colocaban grandes figuras á uno y otro lado de la puerta, que en los de Iksambul, por ejemplo, miden también 17 metros de altura.

En este género los hay de tres clases: ó todo el templo dentro de la roca, ó parte dentro y parte fuera hasta la sala hipóstila, ó adosados á la montaña. Por esto se suele distinguir á estas tres clases con los nombres de Speos, Hemispeos y Adosados.

31. *Pirámides.*—No las hemos estudiado con los Mastabás y los Hipogeos, por ser tumbas especiales destinadas á los reyes. Pertenecen á la época más antigua de Egipto, esto es, hasta la conclusión del primer imperio tebano, más de 3.000 años antes de Jesucristo. La construcción de las mismas duraba la vida de un rey. Las más importantes son: Jeos, Jefrén, Menjere y Micerino. La primera, de 146 metros de altura, y las últimas de más de 200 de lado en la base. A unos 40 de altura se halla en las pirámides la puerta de entrada á la tumba. Penétrase en un pasillo recto sin pendiente, y de pronto se inclina hasta la base de la pirámide. Este corredor no

Fig. 77.
Pirámides de la IV dinastía.

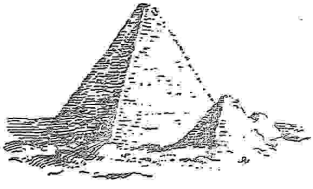
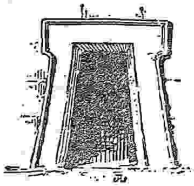


Fig. 78.
Forma trapezoidal de una puerta egipcia, tendiendo siempre á la pirámide.

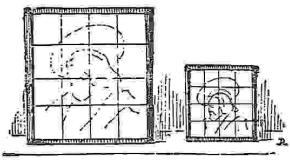


servía sino para despistar á los que viniesen á robar la tumba. En el techo, sobre el arranque del plano inclinado, se han encontrado las aberturas que conducen á la cámara mortuoria; allí se colocaba el doble y el sepulcro Real. La cámara familiar, á distinción de los Mastabás, se situaba fuera, unida al templo. Para sustentar el gran peso de la pirámide, sobre la sepultura empotrábanse grandes dinteles de trecho en trecho.

Lección 20.

32. Escultura y pintura—Ambas artes van enlazadas en Egipto. Las principales estatuas, los principales relieves, están pintados; únicamente dejan de pintarse las esculturas en piedra dura, como diorita, por ejemplo. Con raras excepciones, los templos se pintaban también. Y claro está que para decorar tan enormes lienzos de pared, no podía ejecutar tamaña obra un solo artista; así es que el maestro pintaba en pequeño el modelo de lo que había de hacerse en un rincón, y cuadriculándolo, lo reproducían los discípulos, aumentando lo que pudiéramos llamar boceto. Algo semejante han hecho después los pintores italianos que han trabajado al fresco.

Fig. 79.
Sistema para cuadricular.



Dadas las ideas egipcias, la decoración del interior del templo responde á todo el orden de sus pensamientos. El techo es el cielo, con sus representaciones pintadas del Nilo celeste, las constelaciones, las estrellas y la barca de Rah; el pavimento figura la tierra, y en los muros lo que hay entre el suelo y el cielo: la vida con todos sus accidentes. Cierto que en los templos no se reproducen escenas de la existencia vulgar de los mortales, sino de la sublime del Faraón: sólo contadas veces se hallan asuntos relativos

á algún Príncipe, cuya memoria se quiere honrar. Al lado de los episodios de la vida del Faraón se pintan los animales y las plantas principales de la región donde está enclavado el edificio, como si vivificaran la escena retratada.

33. Los pintores egipcios eran los *escribas*, es decir, que tenían como oficio escribir, pintar y aun esculpir; usaban cañas ó pinceles para los dos primeros oficios, y cinceles más ó menos duros para el segundo. Dicho se está que no producían otras obras de arte que las decorativas. La pintura independiente, llamada *de caballete*, no empieza hasta muchos siglos después, según se indicó.

Los egipcios conocían desde muy antiguo todos los colores primitivos y usaban casi los mismos útiles para su arte que los pintores modernos. La historia de la miniatura arranca de las ilustraciones que hacían en los «Libros de los muertos».

El ideal pictórico de los egipcios consistía en que todo se reprodujese con la mayor determinación posible. Y como los rasgos más salientes de la fisonomía no pueden aparecer tan marcados presentando la cara de frente, los egipcios la colocaban de perfil; pero como, en cambio, la expresión de los ojos no se nota bien pintándolos de perfil, los ponían de frente. Todos los semblantes se hallan de este modo, con raras excepciones. Para conocer la contextura del cuerpo, es insuficiente el perfil, y así pintaban de frente el pecho, marcando los dos hombros y los dos brazos, y la parte inferior del torso, en escorzo á dos tercios.

34. No se conoce ni una sola estatua de los dioses. Se sabe que estas divinidades se movían y aun bailaban; las consultaban los faraones; y los sacerdotes, por medio de ingeniosos mecanismos, hacían que la divinidad demostrase su deseo por el movimiento de brazos, llegando hasta colocarlos sobre los hombros del Soberano.

En la escultura egipcia lo principal es la cara y la expresión individual. Por esto han tratado los animales, señalando, ante todo, lo característico y despreciando el pormenor, buscando lo típico, deteniéndose en ello para darle mayor importancia. Así han esculpido ó pintado la cabra, la gacela, los pájaros, en el momento del paso ó del vuelo, que hace distinguir inmediatamente los animales; y en la

figura humana, lo principal para ellos es el rostro: por la cara debe distinguirse al rey del mendigo.

35. Divídese la escultura egipcia en ocho períodos: Comprende el 1.° hasta 3.500 años (antes de J.); acerca del 2.° (desde la VI hasta la XI dinastía), hay una obscuridad completa; el 3.° abarca de la XI á la XVII; el 4.° desde ésta á la XXII; el 5.° la dinastía de los etiopes; el 6.° la restauración saíta, en la dinastía XXVI; el 7.° de influjo griego en la época del Imperio macedónico; y el 8.° de influjo romano en el tiempo de los Césares.

Diremos algo de lo más notable de cada uno de estos períodos.

Todos los críticos convienen en que la primera estatua del mundo es la esfinge célebre, con su *claf*, tallada en la roca del templo que ha desaparecido y próxima á las pirámides. Pertenece á la época de la segunda ó tercera dinastía, habiendo sido restaurada después en tiempos de Tolomeo y de los Césares. Tenía el cuerpo de león, sumergido hoy en las arenas, y cabeza de mujer, y entre sus patas estaba construído un templo de alabastro y granito, lo cual da idea de sus colosales dimensiones.

También pertenecen á este primer período todos los *dobles* esculpidos en madera pintada, ó en calizas pintadas asimismo, y deben citarse el «alcalde del pueblo» y el *escriba*, principalmente. Las estatuas de mujeres se pintan de amarillo, y las de hombres de un tinte rojizo, parecido al color moreno. Algunas de estas figuras se han encontrado á 20 metros debajo de las pirámides, de veinte años á esta parte. Para demostrar hasta qué punto daban importancia á la verdad en la expresión de la fisonomía, diremos que los ojos del *escriba* tienen las órbitas de metal dorado, la córnea de esmalte blanco, la pupila de piedra negra, y por punto luminoso de la misma un clavo de plata. La figura toda es de caliza pintada.

En relieves, deben citarse los seis llamados las Puertas de Osi, cuyas figuras llevan sendas melenas, pues es sabido que los egipcios por razón de higiene y limpieza se afeitaban la cabeza y se la cubrían después con grandes pelucas.

Del segundo ya hemos indicado que nada puede decirse.

Al tercero pertenecen las esculturas de Ratpú, y su mu-

jer *la bella*, que tienen ya cierta esbeltez y expresión, indicando un cambio en el arte. Los materiales siguen siendo los mismos, blandos, excepto cuando se esculpen estatuas de personas Reales.

En el cuarto período, el tipo de los últimos tiempos es lo colosal, como, por ejemplo, la estatua de Ramsés, delante del templo de Karnak, que mide 20 metros de alto, y un pie de otra estatua, 4. El Obelisco de la plaza de San Juan de Letrán alcanza 36. Á esta misma época pertenecen los grandes relieves.

En el quinto nada hay digno de notarse, y en el sexto se presenta un nombre memorable para el arte egipcio: el rey Nectanebo. De esta época y reinado sólo se conocen dos estatuas; y, cosa interesante, una de ellas se conserva en el Museo Nacional de Escultura de Madrid, muy remendada y restaurada; pero en la inscripción del pie se encuentra el nombre de dicho monarca, al cual representa.

Del séptimo puede servir de tipo en este período la estatua de Alejandro Magno, hecha con el carácter egipcio de los tiempos tolemaicos.

Y en el octavo, por último, de influjo de los Césares, debe indicarse que se esculpen las estatuas de mujer, con el gusto propio de la Venus romana.

36. Artes industriales.—Ya se ha dicho en otro lugar que, aunque defectuosa, la clasificación de estas artes se hace por los materiales que emplean: piedras, barros, vidrios, marfiles, maderas, telas, cueros, metales.

Glíptica.—Divídense los trabajos de piedra dura en relieve en bulto (*camafeo*) y en hueco (*intagli*). No existen los primeros hasta los tiempos macedónicos y de los Césares, ó, lo que es lo mismo, nacen del influjo griego y romano. Los primeros eran representaciones de personajes ó símbolos; los segundos servían para sellos ó firma de los dueños.

Conocían, además, casi todas las piedras denominadas preciosas; y manejaban los egipcios muy finamente el buril, tratando las figuras con escasísimo detalle, para no empequeñecer el asunto; y como para dar en cierto modo un aire más escultórico á los trabajos, marcando lo importante.

37. *Cerámica.*—Carece de importancia en Egipto, pues sólo construían vasijas ordinarias, conociendo únicamente el barro común y una pasta al estilo de la porcelana tierna, que luego revestían de barniz vítreo, constituyendo esmalte. De esta clase son las estatuíllas funerarias, según se ha dicho.

Fig. 80. Alabastrón, vaso para perfumes.

Vidrios.—Como no conocían el medio de purificarlo, los objetos que se conocen de esta materia presentan irisaciones; las cuales, si bien son bellas, no tenían ellos intención de producirlas así (como los artistas que después construyeron las vidrieras góticas, que hoy nos encantan), sino que no sabían la manera de hacerlos mejor.

38. *Marfil.*—Apenas se encuentra. No lo desconocían, puesto que cerca estaba la Elefantina; pero lo trabajaban raras veces para utensilios de tocador, aunque los egipcios eran muy dados á las artes de embellecer la persona, usando gran cantidad de pomadas, aceites olorosos para sus pelucas y su perilla trenzada; y como se pintaban además el rostro, necesitaban muchos adminículos de madera ó marfil para sus tocados; pero es el caso que de esta segunda materia se encuentran pocos objetos.

Madera.—Además de para cucharas historiadas y otros instrumentos, la usaban en tres clases de objetos: objetos para guardar (cajas, naos, armarios, cofres ó baúles y ataúdes); objetos para la comodidad de la posición del cuerpo (sillas, camas, mesas); objetos para dejarse transportar ó transportarse (trineos, barcas, etc.).

Todo el mobiliario estaba construído y tratado en forma artística, y deben mencionarse principalmente la *nao* ó tabernáculo que servía de arca, donde estaba el dios en espíritu, y aun suponíase que en cuerpo; los altares ó mesa para los ofrecimientos (á veces de piedra); los baúles ó cofres en que encerraban los muebles, armas, etc., que debían acompañar á la momia, sin clavazón, sino con ensamblajes y cuñas de madera; los ataúdes, que afectan la forma misma de la momia por la parte superior, y de una caja sencilla en la inferior; las camas, de la hechura funeraria que hoy se llama imperial, y los trineos y barcas, en fin. Todo ello, ó la mayor parte, se conoce sólo por las pinturas de las tumbas.

39. *Cueros.*—Los labraban para asientos y respaldos de las sillas y para almohadones. Admira en los museos que la forma de estos muebles, de 3,500 años (antes de Jesucristo), sea tan parecida á la que hoy mismo se usa. Lo que para los españoles fué una gran industria heredada de los moros, el trabajo de los cordobanes (Córdoba) y guadamecíes, ellos lo tenían desde muy antiguo.

Telas.—Va generalizándose la opinión de que se usaban más cueros que telas. Su telar, en lo fundamental, es lo mismo que hoy, con su lanzadera y su bastidor. Los pocos ejemplares de tela que se conservan no son muy antiguos; muchos, de los coptos posteriores á la Era Cristiana. Y solamente de las telas primitivas quedan las bandeletas de las momias.

40. *Metales.*—Conocieron los egipcios todos, y uno más, que hoy se ha perdido, y que llamaron, con nombre griego, *electro*. Consistía en mezcla de oro y plata nativa, con más de un 20 por 100 de ésta. Como no tenían moneda propiamente dicha, reservaban los metales preciosos, y los no tan preciados para joyas, vajilla y hasta muebles, pues llegaron á construir tronos de oro. Usaban también el cobre, el hierro, el plomo y el bronce. Las estatuas de este metal, fundidas primero y cinceladas después, son por lo regular de época macedónica.

Joyería.—Se conservan dos tesoros: uno en el Museo de Bulak, del Cairo, y otro en el del Louvre. Aquéllos no se colocaban en la misma tumba, sino que se han encontrado á alguna distancia de ellas. Según todos los indicios, se remontan tales objetos á más de 2.000 años (antes de Jesucristo).

Se compone la joyería egipcia: 1.°, de *sortijas*, usadas por toda especie de gentes, diferenciándose sólo por su mérito y valor. Los hombres las llevaban como firma, pues servían de sello, con la piedra movible montada sobre un eje; 2.°, *cadenas*, que usaban á manera de collares, con algún amuleto; 3.°, *collares* (el osc), con símbolos, compuestos de varios órdenes de cadenas y con esmaltes y piedras preciosas; 4.°, *brazaletes* ó *pulseras*, que llevaban indistintamente en el brazo ó la muñeca, con esmaltes también de piedras; 5.°, *pectorales*. Como la mujer egipcia no cubría demasiado su cuerpo, se colocaba en el pecho un gran pec-

Fig. 81. Hebilla.

toral, casi desde la garganta hasta la cintura, con símbolos, piedras y esmaltado. En ellos se ve por primera vez el esmalte de tabique, rellenando el hueco con los colores, ó *cloisonnè*, como llaman los franceses á este sistema, que es el más antiguo y primitivo; y 6.°, alfileres ó fíbulas y hebillas.

Numismática. — Hemos indicado que los egipcios no usaban la *moneda* propiamente dicha, y así es con efecto. Cuando no cambiaban en especies, pagaban en lingotes de oro ó plata, que cortaban en anillos ó pequeños cilindros, con una escala de valor convencional, formada mediante determinados pesos. En cuanto á medallas, nada se conoce verdaderamente egipcio.

CAPÍTULO IV.—ASIRIA Y CALDEA.

Lección 21.

41. *Preliminares.*—En la región comprendida entre el Tigris y el Eufrates, se hallan estos dos pueblos orientales: Asiria al N. y Caldea al S.; región que se conoce con el nombre genérico de Mesopotamia. Dos grandes é importantísimas ciudades llevan la gloria del arte en estos países: Nínive en Caldea, Babilonia en Asiria. Las razas primitivas más importantes son los kuschitas, los semitas y los arias. Los primeros descubrimientos de las ruinas de estos países datan de 1843. La civilización se remonta á más de 3.400 años (a. de J.), siendo el imperio Ninivita el más conocido de antiguo.

Aparte el espíritu guerrero de caldeos y asirios, hay mucha semejanza en estos pueblos con el egipcio, empezando por la feracidad del suelo, cuyas cosechas daban 300 por uno. Su religión es el sabeísmo ó adoración de los astros; y de ellos proceden todas las supersticiones del Occidente y las ciencias ocultas de la Edad Media, aun alcanzando hasta nuestros días, pues los gitanos y húngaros conservan hoy ciertas palabras misteriosas procedentes de aquellas antiquísimas razas. La lectura de los caracteres cunei-

formes, comunes para escribir hasta seis y más lenguas de aquella parte de Oriente, ha resuelto muchos problemas y descubierto antecedentes artísticos. En realidad, bajo este último punto de vista, constituyen Caldea y Asiria un solo grupo.

42. Arquitectura.—Ya hemos visto cómo el arte está condicionado por el terreno mismo en que vive cada pueblo, cambiando los materiales de uno á otro y perpetuándose en uno mismo. Y no existiendo en toda la región citada sino arcilla, casi exclusivamente de este material han de ser cuantos monumentos y objetos se ofrezcan á nuestro estudio.

Todo lo descubierto (en ruinas) es de ladrillo, y los había de dos clases: cocidos al sol ó al horno. Los primeros, muy deleznables, se secaban en los meses abrasadores llamados *del ladrillo*, de Mayo á Julio. Para unirlos usaban masa de asfalto, rellenando los huecos para formar grandes macizos con mortero de cal, que mezclaban á veces con ceniza. En todo el país no hay sino montículos, y sólo por excepción se traía piedra de las lejanas montañas. Por la disposición del terreno sobrevenían grandes inundaciones, y de ellas se defendían en la construcción por un sistema de desagüe en los cimientos. Las grandes plataformas sobre que se edificaba se taladraban, de alto abajo, con unos cilindros, terminados por embudos, que recogían las aguas y las depositaban en las profundidades del terraplén, donde se filtraban por las arenas. Este sistema de *sistros*, ó alcantarillas, admira hoy mismo á ingenieros y arquitectos.

De las antiguas fundaciones apenas queda nada; lo que se conserva es en la población árabe de Tello principalmente. Los muros eran de tres y más metros de espesor, dada la escasa consistencia de los materiales. Por excepción se encuentra alguna que otra vez madera traída por los reyes para sus tronos, y cantando ellos su propia gloria por haber aportado cedros del Líbano. No contando con materiales enterizos, tuvieron que idear arcos, bóvedas y cúpulas: arquitectura curvilínea que rarísima vez se encuentra en Egipto y aquí es normal. Las columnas para soportar las techumbres, más que exentas, eran pilastras.

43. Pero la bóveda caldea no es propiamente tal, sino

falsa, construída por medio de materiales menudos colocados en sentido horizontal, haciéndolos avanzar en forma escalonada y rellenando después la superficie cóncava con mano de estuco. Así es que la bóveda se construye desde los cimientos y no del arranque de los arcos ó de las *impostas*, como se construye la bóveda verdadera, desde Roma á Occidente. Este trabajo, así como el de los arcos y las cúpulas, se hacía cortando los ladrillos con plantillas adecuadas al objeto. Gracias á ellas, pudieron construir arcos sin cimbras.

Para subir las personas á las terrazas en Asiria, se hacían escaleras, y para los caballos y carros, rampas. Sobre ellas se construía el palacio de los reyes, cuyo circuito llegaba á dos y tres kilómetros. El recinto era amurallado y flanqueado de torres; dividiéndose la morada del Soberano en *serrallo* para los hombres, *harém* para las mujeres y *jan* para las caballerizas.

44. Las construcciones en Asiria y Caldea eran inmensas. En el templo de Jorsabad existía una torre de siete cuerpos, de cerca de un estadio de altura (185 metros), pintados con los siete colores cabalísticos de los cinco planetas, y de plata y oro para la Luna y el Sol. Se tendrá idea de estas dimensiones con citar la ciudad de Babilonia, que medía más de 500 kilómetros cuadrados.

Si quisiéramos buscar la filiación de algunos monumentos españoles de origen heredado de Asiria, citaríamos las cúpulas de Toro, Zamora y Salamanca (catedral vieja): éstas se hallan fabricadas por el sistema asirio de que hemos hablado, y sin duda se hicieron por artistas que recibieron influjo de Oriente, en épocas posteriores de la dominación de los Sasanidas, durante los siglos IV, V y VI, á la vuelta de los Cruzados. Hay, por ejemplo, un capitel de Jorsabad (de un metro de lado), cuyo adorno es enteramente igual al de nuestras catedrales románicas. Y hasta deben señalarse otras analogías como, v. gr., los clavos votivos que se colocaban para rellenar huecos en los monumentos asirios con su correspondiente inscripción, y que tienen gran parecido con detalles de nuestras iglesias románicas.

45. Escultura.—Es más importante Asiria que Caldea en este arte, porque los caldeos no tenían sobre qué escul-

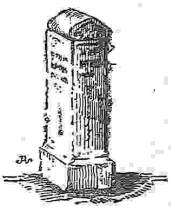
pir; y los jardines que se han llamado colgantes, por encontrarse construídos sobre los terraplenes, se adornaban con bajo-relieves en alabastro. Se han encontrado diez estatuas, que conserva el Museo del Louvre, haciéndose remontar la fecha de este trabajo á más de 2.500 años antes de Jesucristo, y están trabajadas en *diorita negra* y *azulada*. Pero la estela llamada de los buitres se cree anterior á estas obras.

De Caldea sólo se conservan cilindros; aunque inferiores á los egipcios, no dejan de tener interés, por las inscripciones relativas á los antiguos reyes. Servían para sellos y se montaban sobre un eje horizontal, con un mango, á fin de correrlos sobre una superficie blanda, de cera, por ejemplo. Los había de ágata, y en sus primorosos dibujos en hueco se repite el Hércules caldeo y asirio, ahogando un león entre sus brazos.

46. Señálanse tres períodos en la Escultura de estos pueblos: 1.°, Caldeo; 2.°, Asirio, y 3.°, Babilónico de la época de Nabucodonosor.

En estos pueblos son más frecuentes los relieves que las estatuas, por la razón antedicha de los materiales; y la transición de aquel género á éste se determina por las estelas, ó cipos, y los obeliscos, colocándose á veces unos y otros sobre un pedestal de gradas. Estos monumentos son más bien históricos que funerarios, porque, según indican las inscripciones de sus relieves, conmemoraban algún hecho de un rey. La estela se reduce á una laja ó losa de piedra.

Fig. 82.
Cipo.



Se han encontrado en Asiria hasta extensiones de dos kilómetros á lo largo de una vía con bajo-relieves, conmemorativos de hazañas reales; y en la historia de este arte deben citarse primero los del palacio de Nimrud, los del de Sargón y los de la época del rey Asur-Nazir-Pal.

47. Si quisiéramos reunir en pocas palabras los caracteres generales de la escultura asiria, diríamos que apenas se copia el desnudo, que se da mucha importancia al estudio de las ropas, y que en cuanto á la figura humana, la descuidan, como sucede á los pueblos hebreo y árabe. Los semblantes nada expresan: ni alegría, ni placer, odio,

temor, entusiasmo, etc.; y sólo se adivina lo que piensan ó representan estas figuras por los ademanes y las actitudes. Únicamente cuando copian á los extranjeros hechos prisioneros en sus crueles y bárbaras guerras (judíos, por ejemplo), es cuando se advierte que tratan el rostro, dándole cierta expresión. Es rarísimo encontrar relieves que representen mujeres. El rey va siempre acompañado de su séquito, pero nunca de la reina.

En cambio, es asombrosa la expresión que dan á los animales, los cuales esculpen de modo maravilloso, hasta el punto que sólo los griegos llegan á parecerse á los asirios, bajo este punto de vista. Los animales de su predilección, como pueblo guerrero y cazador, son: el caballo, el perro y los leones. En las puertas de las ciudades, de los palacios y de los templos se colocaban los toros alados, característicos de esta región, representando genios, divinidades ó querubines; y es de notar que estos animales mitológicos con cabeza de hombre barbado tienen cinco patas, colocadas de tal manera, que el que entra por las puertas á cuyos lados están, ve quietas las dos delanteras, y al dirigirse hacia la entrada mirando al animal, se le ve como caminando: la quinta pata desaparece luego en Persia. En el palacio de Sargón, en Jorsabad, había 26 pares de toros alados.

En las figuras hay que advertir que, á medida que con más cuidado están esculpidas la barba y pelo rizados, y á medida que son más largas barba y melena, mayor signo de poder representa el personaje. Se parecen las figuras al estilo hierático egipcio, aunque no en el traje, que es el mismo que usan hoy los pastores de Mesopotamia.

48. Pintura.—Además del estuco que usaban en Asiria y Caldea, existe otro material para decoración pictórica: un revestimiento que llaman esmalte los franceses, y nosotros llamamos *azulejos*, y en cuyo género hemos sido maestros portugueses y españoles. Los azulejos de los árabes proceden de los asirios, de quienes aprenden el procedimiento de recubrir los ladrillos con vidriados consistentes; de los árabes los tomamos nosotros, y de nosotros se esparcen por Europa. Caldea es la cuna del azulejo de relieve y pintado. Construían grandes zócalos de ladrillo, moldeando primero su relieve antes de cocerlo, y la mejor época de los mismos es la del rey Asur-Nazir-Pal; luego los partían en trozos

pequeños numerándolos, y los volvían á cocer por separado después de pintarlos, y, por último, los unían con asfalto en los revestimientos. En estuco se conservan rarísimos ejemplares, y en general la pintura no puede ser considerada sino bajo el punto de vista decorativo, como arte industrial. En los pavimentos y en las ricas telas y tapices había colores vivísimos, que andando el tiempo, heredaron los griegos.

49. Artes industriales.—En primer lugar, deben citarse las *telas*, aunque no se conoce ninguna auténtica del tiempo; pero se las distingue en los relieves, donde el dibujo de los bordados es admirable, como lo era el de los pavimentos de sus palacios. En Egipto no adquieren importancia las telas hasta que se ponen en relación con Asiria, y los famosos tapices de Persia, que aun hoy mismo tanto se codician, no son sino herencia de los primores de Asiria y Babilonia.

La *cerámica* es insignificante por el material, que es barro malo y arcilla, buena solamente para el ladrillo. Se encuentran vasos construídos con barro amasado con paja menuda, y figuritas de la misma materia muy burdas, desde los tiempos antiguos á los babilónicos. Unicamente merecen atención los esmaltes de que hemos hablado más arriba, que se emplean, no sólo en azulejos, sino alguna vez en figurillas.

50. *Metales.*—El mejor ejemplar de este arte son las puertas de Balajuat, de la época del rey Salmanasar. Representan toda la historia de las conquistas de este soberano, y son de madera, recubiertas por placas de bronce clavadas y separadas unas de otras por espacios en que queda la madera al descubierto, en forma de franjas.

En ella se notan los convencionalismos propios de un arte llegado á todo su apogeo en cierto respecto y que en otros no ha empezado. Así, ni hay perspectiva ni proporciones en esta labor de bronce repujado, que parece hija de un niño y á veces obra de un loco. Los caballos en cambio son admirables, y pertenecen al segundo momento de la historia del relieve asirio. Es curioso señalar que la forma del casco de estos guerreros se perpetúa hasta la Edad Media en la historia de la *indumentaria*, y el de nuestro Cid es exactamente de la misma hechura.

En *pateras* ó bandejas, las asirias son, por lo general, de influjo egipcio y de industria fenicia importada allí; y en *joyas*, casi puede decirse que no existen, usándose los metales, más ó menos preciosos, para decorar muebles ó carros de guerra, lo mismo que el marfil.

Muebles.—Aparte de los carros que acabamos de mencionar, sólo puede citarse del siglo IX (a. de J.) una silla, que se supone forrada de tela especie de terciopelo, conservada en un relieve, y que ofrece el interés de ser de forma idéntica á la que después se usa durante la época clásica en Grecia y Roma.

Tampoco conocieron asirios ni caldeos la moneda acuñada, sirviéndose en sus transacciones de metales en bruto, como los egipcios. Hasta ahora, al menos, la *numismática* no ha podido descubrir otra cosa.

CAPÍTULO V.—FENICIA.

Lección 22.

51. *Preliminares.*—Es un pueblo que sirve de lazo de unión á Oriente y Occidente. Se establece al principio en toda la costa de Siria, siendo este pueblo semita esencialmente viajero, colonizador y mercantil. Toma su cultura de los que conoce y visita, y la lleva á los que descubre. Llega hasta Inglaterra, por un lado, en sus viajes (y aun hay quien supone que se aleja hasta América), y crea en Chipre, singularmente, una civilización especial. Inventa el alfabeto *fonético* como medio eficaz de comunicación de lenguaje y escritura, que es lo que más le interesa para sus relaciones comerciales. De su alfabeto nacen más ó menos todos los de las lenguas clásicas y modernas, empezando por el griego. Fenicia nunca fué original, según lo apuntado; hablaba el griego, aunque lo escribía con caracteres persas, á manera de los moros españoles, que escribían á veces el castellano con caracteres arábigos.

52. Arquitectura.—Casi nada puede decirse de arquitectura fenicia, tanto por carecer de importancia, cuanto porque lo que se conserva ha sido renovado por civilizacio-

nes posteriores. En Cartago y en Tiro, sus principales puertos y ciudades comerciales, quedan, sin embargo, vestigios de arquitectura civil en la cimentación de sus muelles, en cisternas y otras construcciones de utilidad pública. El arte fenicio puede dividirse en dos grupos: Cartago y Chipre.

En la historia del arte español encontramos restos fenicios. En arquitectura, por ejemplo, se hallan en Cádiz las substrucciones ó cimientos del puerto, formados de grandes bloques de tamaño colosal, y un sepulcro últimamente descubierto, sobre el cual se ha publicado una monografía; en Coruña, los de la torre de Hércules, reconstruída en tiempo de Trajano; en la provincia de Albacete, cerca de Yecla, el Cerro de los Santos, de que hablaremos después, y en Baleares, los llamados Talayots, que no son otra cosa que tumbas fenicias en forma circular y de cimentación hecha con grandes piedras redondeadas.

Sus templos se reducían á un templete construído en la cumbre de una colina. En él colocaban una fuente, ó bien lo edificaban precisamente donde se hallaba un manantial. Por las monedas se sabe que algunos de sus templos se parecen á los egipcios, al de Jerusalén y á las mezquitas, y todos de carácter monolítico. Los materiales que empleaban eran sillares colosales, hasta de cien toneladas.

Los tipos de las tumbas son: excavadas, un pozo y una escalera que da á una cámara rectangular con nichos y sarcófagos á los lados, ó un gran pozo y una estela encima ó un obelisco.

53. Escultura.—También en este arte imitan á Egipto y Asiria; y así se han encontrado en las estelas de Cartago modelos de figuras en que aparecen el *úreo* y la barba rizada; es decir, dos cosas características respectivamente de los dos países citados. Como pueblo de mercaderes, se apoderaba en Egipto de los sarcófagos, y borrando inscripciones y ritualismos, los sustituía con lo que cuadraba más á sus ideas, utilizando de nuevo tales ataúdes.

54. Del grupo chipriota, que tiene especial carácter, en que el pueblo indígena pone algo de su gusto local, la mejor colección que se conserva encuéntrase en los Estados Unidos. Nosotros poseemos en nuestro Museo Arqueológico Nacional algunas figuras *icónicas* de sacerdotes, y cabezas

en que aparece lo que se llama la *risa eginética* ó arcaica griega, peculiar de la escultura de Chipre.

55. Y del *Cerro de los Santos*, antes citado, cuenta dicho Museo con una rica colección de estatuas, sobre cuya autenticidad se ha discutido mucho por críticos y arqueólogos. No entrando nosotros en el debate, nos limitaremos á reseñar lo más importante acerca de estas esculturas. Sus rasgos característicos son una mezcla de influjo asirio y egipcio, con elementos nuevos de carácter local. Por ejemplo, en los semblantes se manifiesta aquella expresión que es un elemento enteramente nuevo en la Historia de la Escultura; en la cabeza empieza á desaparecer el tocado antiguo del claf y á ser sustituído por la diadema de tres cintas, y á veces por una especie de turbante. Y se mezcla en ocasiones en una misma estatua el influjo de los dos pueblos citados, como acontece en un torso, y su cabeza, de Chipre (en el mismo Museo), en que aquél está tratado á la manera egipcia, y ésta á la manera asiria.

Las antigüedades de Yecla, que nos ocupan, fueron estudiadas en 1860 por el Sr. Rada, y en 1871 se hicieron excavaciones, comprando el Estado gran número de aquéllas. Llámase al paraje donde fueron descubiertas Cerro de los Santos, por el nombre sin duda que dió el pueblo á las varias esculturas que se encontraban allí. Entre lo descubierto existe la planta de un templo griego, y algo que indica un observatorio de tipo caldeo; templo que se supone destruído por Teodosio, y que estaba dedicado á la observación de los distintos momentos del día. También apareció un reloj de sol, caldeo, que el ingeniero Sr. Saavedra ha llegado á determinar cómo podía manejarse y conocer la hora, reflejándose la sombra de la aguja en un espejo.

Encuéntranse también en esta colección dos estatuas, un Iris y un Osiris, de carácter genuinamente español, por el influjo que en todo pueblo dominador ó conquistador ejercen los sometidos ó vencidos. Son de notar asimismo las esculturas que tienen la paloma simbólica, especie de ave fénix del mito antiguo egipcio; un buey en igual estilo, y varias figuras al modo oriental de los emperadores sirios, que adoraban al Sol en los primeros siglos de la Era cristiana.

Ha habido quien crea que algunas de estas esculturas

son visigodas, bautizándolas con el nombre de *madres de piedra.*

Por lo que se indica, la escultura fenicia podría dividirse en cuatro períodos: el 1.° de influjo egipcio; el 2.°, asirio; el 3.°, más propiamente fenicio, con reminiscencias griegas, y el 4.° de puro influjo griego.

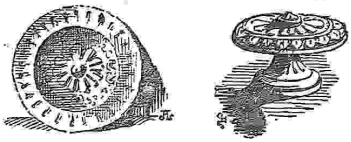
56. Artes industriales.—Dejemos á un lado la *pintura* fenicia, que carece en absoluto de importancia. Así como tampoco tiene importancia la *cerámica*, si se exceptúa lo que se llaman vasos *chipriotas*. Se encuentran, no obstante, algunas figuritas en las tumbas, sobre carros tirados por tres ó cuatro caballos, que no dejan de ofrecer algún interés.

Lo característico de los vasos chipriotas es el dibujo y colores mates, pues los dividen en zonas concéntricas; decoración que se ha perpetuado en varias regiones de España en la cerámica popular y usual, como puede comprobarse colocando al lado de los mismos, cacharros modernos.

57. *Vidrios.*—Según Plinio, se debe el descubrimiento de esta materia á los fenicios mercaderes de nitro; bien entendido que se trata del transparente, pues el opaco y con color ya hemos visto que lo conocían los egipcios. A la nueva clase se llamó en la antigüedad Sidón, y también *alabastros* á los dedicados á tarros de perfumes. Se cita como el más hermoso de la antigüedad, hasta el día, el célebre vaso Sargón. No soplaban los fenicios estos vidrios, sino que los moldeaban á torno, como cualquier pieza de cerámica hecha en frío. Los esmaltados son generalmente del siglo I de nuestra Era.

58. *Metales.*—Los fenicios fueron los primeros en trabajar las pateras más famosas de los tiempos antiguos, de plata cincelada, repujada ó dibujada simplemente, que son los tres métodos de labrar el metal. Sabido es que el primero se reduce á martillar, sobre un molde de piedra dura, la serpentina, por ejemplo; el segundo á labrar lo repujado y afinarlo con buril, y el

Figs. 83 y 84.
Patera antigua sin pie, y patera con pie.



tercero á dibujar en hueco con instrumento incisivo. En Etruria y en Atenas se han encontrado pateras bellísimas.

En cuanto á *armas*, pocas pueden citarse anteriores al período en que reciben los fenicios influjo griego.

Y tocante á *joyas*, venían á ser en su tiempo lo que los alemanes en la época moderna: productores del artículo más barato y de mayor mercado para toda clase de fortunas; pero no brillan en la joyería bajo ningún respecto.

59. *Glíptica.*—También en este arte se dejan influir por el gusto egipcio y asirio en los sellos de cilindro. Se encuentran, más que éstos, escarabeos labrados con esmero y finura bajo los influjos mencionados y el griego.

60. *Telas.*—Adquiere este pueblo grandísima importancia en la antigüedad con esta fabricación. A ellos se debe el color de púrpura, que obtienen del molusco denominado *Murex;* y sabido es que en la historia se ha reputado siempre como notable la púrpura de Tiro y de Sidón.

Numismática.—Con la moneda propiamente tal, se repite el fenómeno del alfabeto fonético (debido, como se ha apuntado, á los fenicios), á saber: que no la emplean varios pueblos á la vez, sino que tiene un origen único, de donde se esparce á otros centros y regiones. Los egipcios la adoptan, andando el tiempo, en su historia, tomándola de los fenicios, y abandonando la primitiva costumbre indicada. Y este pueblo, esencialmente mercantil, la acepta de los griegos, importándola en España, según unos, y según otros, siendo los griegos mismos en sus colonias de Levante quienes la introducen entre nosotros.

CAPÍTULO VI.—PERSIA Y OTROS PUEBLOS.

Lección 23.

61. *Preliminares.*—Como Fenicia, tampoco es un pueblo original, sino que copia las dos civilizaciones que tienen ese carácter (Egipto, y Asiria y Caldea); por más que en realidad ha dado muchos de sus elementos al arte griego, y

pueda afirmarse que es su contemporáneo. Hasta debería añadirse, en fin, que su arte tiene carácter secundario.

En Persia deben dividirse las manifestaciones artísticas en dos clases: la *oficial*, y la *popular ó nacional*.

Pertenecen los persas á una raza distinta de las revisadas hasta aquí. Primero hemos encontrado á los kuschitas; luego á los semitas; ahora á los arias, que viven doce, catorce y hasta veinte siglos antes de Jesucristo, y de los cuales procedemos.

Los medos contribuyen á la destrucción del imperio babilónico en el siglo VII, y no se conoce de ellos ningún arte. Sólo se conserva, en opinión de algunos, un cilindro, anterior al influjo persa.

Este aparece en el siglo VI con Ciro, siendo ya contemporáneo aquel arte del griego; y sus obras, su civilización, son posteriores al Partenón mismo.

Del arte oficial persa, que vamos á analizar brevísimamente, diremos que no representa el movimiento espontáneo de una raza y de un país con ideales propios, sino que obedece al mandato y deseo del soberano, que hace importar ó copiar lo de otros pueblos sin carácter nacional. En la época de Ciro, que conquista la Persia, llega ésta á su grande apogeo 340 años antes de J., recogiendo lo mejor que encuentra por todas partes y encargando la construcción de monumentos y objetos copiados de modelos extranjeros.

62. Arquitectura.—Las obras más importantes son los palacios, y las principales regiones y ciudades en que se encuentran: 1.°, Pasagarda (Ciro); 2.°, Persépolis (Darío, Jerges y Artajerges I), y 3.° Susa (Artajerges II). Construyen los persas por otro sistema que los asirios. Grandes pilares asidos por garfios (como hacen también los griegos) sin mortero y rellenando interiormente los muros con ladrillos. En la manera de cimentar siguen á los asirios, construyendo una, dos y hasta tres terrazas, sobre las cuales levantan sus monumentos, tan grandes algunos, que pueden reunir hasta tres palacios. Las techumbres se soportan sobre grandes pilastras, distribuyéndose la planta cuadriculada, por órdenes de columnas interiores, sin bóvedas ni arcos, por lo general, como arquitectura adintelada. Sobre las pilastras se ven aún grandes huecos en las

construcciones ruinosas, que corresponderían á las cabezas de las vigas, en opinión de los grandes descubridores modernos de la Persia. Lo principal en los palacios es la sala de honor, *apadana;* y la célebre, cuadrada, del palacio de Darío, tenía 75 metros de lado; algo semejante á las salas hipóstilas de Egipto, existiendo algunas, como la del palacio de Susa, sustentada por más de cien columnas.

Esto en cuanto á los palacios: en Persia no hay templos; no cultivan este tipo en su arquitectura, porque, dadas sus ideas religiosas, se limitan á elevar un altar ó *edículo* al aire libre, ya que su religión tiene al fuego como primer elemento de la pureza y todo se purifica mediante él, siendo sus dioses principales Ormuz y Arimán (la luz y las tinieblas). Los edículos eran torres bajas, huecas, sobre las cuales se colocaban enrejados de caña, depositándose sobre ellos los cadáveres, quemándolos para purificarlos por el fuego; y los restos, después de devorados por las fieras sagradas, se envolvían en una capa de cera, enterrándolos en un montículo.

63. Exceptuábanse de este enterramiento los reyes; para ellos se construían tumbas en el Asia Menor, componiéndose de tres ó cuatro terracitas de grandes piedras, como la tumba de la madre de Darío, en Pasagarda. Hay también otro tipo de sepultura para los reyes, semejante á los Hipogeos de Benihasán, cavadas en la roca, con fachadas decoradas, puertas monumentales, y sobre ellas largas inscripciones. Para subir hasta las mismas á los cadáveres, construíanse andamiajes con ciertos ingeniosos artefactos.

La columna persa presenta grandes singularidades, imitando la construcción de madera, con bases cuadradas de molduras, fuste estriado y hojas retorcidas en el capitel, colocadas verticalmente; y, en fin, coronando todo, dos cabezas de toro ó de otros animales, en forma de zapata, para sustentar la viga de donde ha de arrancar la cubierta. Este tipo genuino persa, que hasta da nombre á un orden, es el *persepolita* ó persa por excelencia, encontrándose restos en Persépolis (véase antes el modelo 24).

64. Es importantísimo para la historia del arte en España fijarse en la forma de ese capitel, que al cabo de muchos siglos vuelve á aparecer en nuestro arte románico. Una iglesia de Avila, del siglo XI, presenta, en la columna

del *parteluz* que divide la puerta, un capitel con dos cabezas de cordero, enteramente análogo al persepolitano; y en bases y otros accesorios se encuentran iguales semejanzas en otras iglesias de este tiempo, que hacen pensar que la arquitectura románica tiene filiación persa.

Todo lo dicho se refiere á la arquitectura *oficial;* en cuanto á la *popular*, los escritores antiguos atestiguan que las viviendas persas, fuera de los palacios, afectaban estilo semejante á las habitaciones asirias, con arcos, bóvedas, cúpulas, estrechas galerías y pesadas techumbres.

65. Escultura y pintura.—De la primera de estas artes sólo hemos de mencionar los característicos toros alados que copian de los asirios, modificando un tanto la tiara que cubre la cabeza del monstruo, y con sólo cuatro patas, como anteriormente se indicó; y en cuanto á pintura, sólo citaremos los azulejos, prodigiosos esmaltes, muchos de relieve, los cuales se colocaban en los zócalos por el sistema narrado anteriormente. Los dos célebres frisos que se conservan, descubiertos recientemente, son del palacio de Susa, de época de Artajerges II, y representan, uno, leones, y otro, arqueros. De esta guardia real de honor, de soldados indios, por sus tipos, proceden sin duda los genízaros.

66. Artes industriales.—Los cilindros de la *glíptica* persa varían poco de los asirios, pero su dibujo es más rígido, sin suavidad en los contornos y sin prolijidad de detalles. Y los vidrios y pateras de este pueblo son, en realidad, de arte fenicio.

67. JUDEA.—Arquitectura.—Nada se conoce, á no ser los varios relatos sobre el templo de Jerusalén. De este edificio semita se sabe que sufrió hasta 120 restauraciones, según la reconstrucción hecha por el Conde de Bohüet. Hallábase construído en un montículo mil cien años antes de la Era cristiana, fundado por Salomón. Los muros para la construcción de la colina en el monte Moría medían 33 metros por SE. y O.; por el N. había un foso de varios metros de ancho. Las noticias de la Historia Sagrada nos dicen que Zorobabel lo reconstruye, y así subsiste hasta Herodes el Idumeo, en el siglo I, que lo deshace y vuelve á levantar hasta los muros. Los cimientos ya son romanos, representando otro tipo del antiguo. Lo

único que se conserva acaso de lo primitivo es la galería de Oriente, de tiempo de Salomón, sitio donde se reunen los sábados por la noche los israelitas á esperar al Mesías. En los muros se notan ranuras, y los sillares, labrados en forma almohadillada, están unidos con garfios y sin cemento. Primitivamente era mayor que en la reconstrucción de Zorobabel. Medía seis estadios (150 metros el estadio), conteniendo el patio de los gentiles (extranjeros), el de los hombres, el de las mujeres, el de los santos y el del Santo de los Santos. Venía á ser como riquísima montaña edificada en estilo egipcio, asirio, fenicio y persa.

Además del templo, hay en Judea algunos monumentos de época macedónica y romana, y los sepulcros de los Profetas de época posterior.

68. Artes industriales.—Sólo se conoce el famoso candelabro de siete brazos, del templo, copiado en el bajo-relieve del arco de Tito en Roma.

69. LOS HITITAS.—Antes de terminar esta región de Oriente, deben citarse, siquiera sea de pasada, las regiones de Siria, Capadocia y Asia Menor.

Los principales puntos donde puede estudiarse el arte de estos pueblos son: Carquemis y Malac.

70. Arquitectura.—Tipo parecido á Chipre: construcciones en piedras grandes como Persia. En varios sitios del Asia Menor se encuentran tumbas cavadas en la roca y montículos; aquellas excavaciones son á la manera de Hipogeos, con las fachadas labradas. Puede servir de ejemplo la de Tántalo, en Frigia, y los sepulcros de Myra. En todas estas tumbas, lo característico es la semejanza á la construcción en madera, aunque son de piedra.

71. Escultura.—No ofrece este arte otra particularidad en estos pueblos, sino que las figuras esculpidas en las rocas cubren sus cabezas con capacetes, y calzan botas de puntas levantadas, que recuerdan estas dos partes del vestido en la Edad Media. También es digna de mención la famosa inscripción de Ciro en una roca.

CAPÍTULO VII.—EL EXTREMO ORIENTE.

Lección 24.

72. La crítica moderna ha señalado en la Historia del Arte dos corrientes, ó dos direcciones enteramente distintas. Comprende la primera la que nace en Egipto, el pueblo más antiguo de la historia de la humanidad, y llega hasta los países más occidentales, á través de civilizaciones sucesivas, heredándose unos á otros pueblos. De esta dirección ó corriente son hijas todas las naciones modernas.

La otra dirección, que también arranca de aquellas apartadas regiones, comprende, según los críticos en la materia, á los pueblos que en vez de influir de una manera positiva en el Occidente, caminan siempre en dirección oriental, formando un grupo en la historia del arte que se conoce con el nombre de Extremo Oriente. Los países que abarca son: India, China y Japón. También se agrega á este grupo la América precolombina ó anterior al descubrimiento de Colón.

Aunque no hay una razón todavía bastante justificada para agrupar con los tres pueblos primeros el nuevo continente y la Oceanía, es lo cierto que las obscuridades de la Historia explican que se incluya el arte americano y oceánico en ese grupo, hasta tanto que descubrimientos nuevos vengan á aclarar todo el misterio que envuelve actualmente á estas dos últimas partes del mundo.

73. Dividiremos, pues, la Historia del Arte del Extremo Oriente del siguiente modo: 1.°, India; 2.°, China; 3.°, Japón; 4.°, Varios pueblos oceánicos, y 5.°, América.

Y los incluímos como un paréntesis al terminar el estudio de Oriente antes de entrar en el período clásico, más que por una razón de método, por la posición que ocupan; y como si tomásemos por punto de partida el Egipto, siguiendo la marcha de la Historia desde Oriente á Occidente, por una parte, y desde Egipto hacia el extremo Oriente, de otra. A toda esta dirección daremos extensión escasa, no porque carezca de importancia, sino porque no

tiene influjo bien determinado respecto á la historia de nuestra civilización y de nuestro arte.

74. INDIA.—*Preliminares.*—La parte de Asia de esta región ofrece la singularidad, bajo el punto de vista de su suelo, de contener todos los climas del globo y todos los productos; y bajo el punto de vista de sus habitantes, comprender ó haber comprendido todas las razas. Así, por ejemplo, en la India se encuentra desde las nieves perpetuas hasta el calor de los trópicos, y en su fauna y en su flora, desde los animales que viven en los hielos, hasta los que sólo subsisten en el centro de Africa; desde las plantas que sólo pueden germinar bajo intensísimos fríos, hasta las palmeras, que requieren ardiente clima.

País por extremo fértil, ha producido en sus habitantes la voluptuosidad y sensualismo de los pueblos africanos; y el espectáculo constantemente grandioso de aquella región dió origen á que en la India naciera vigoroso el espíritu filosófico y metafísico.

Todas las razas han poblado la India: negros, blancos, cobrizos y amarillos. Y de las últimas de sus invasiones, de los arias, proceden casi todos los pueblos de Europa. Bajo este punto de vista sigue siendo exacta la frase usual de que la India es la cuna de nuestra civilización. Los *Vedas*, acaso los más antiguos libros que se conocen, son origen de las creencias y leyendas del Norte y Sur de Europa.

El arte indio no tiene la antigüedad que por espacio de mucho tiempo se ha creído. Sus primeras manifestaciones no son de época anterior á 250 años antes de Jesucristo, y los monumentos más notables proceden de la dominación del rey Azoka.

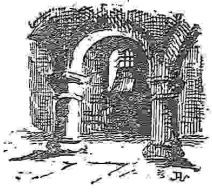
Anterior á Buda no ha llegado hasta nosotros la tradición artística de los principios indígenas; mientras dura el budismo, siendo religión dominante, las construcciones monumentales mantienen un carácter normal; pero cuando el brahamanismo vuelve á imperar más ó menos, sufre una metamórfosis completa, desapareciendo la austeridad búdica, y convirtiéndose la Arquitectura, por ejemplo, en una profusa ornamentación llena de originalidades fantásticas; y hasta los tiempos modernos, sin obedecer á tradiciones constantes, se ve el arte indio cambiando siempre, pero en la dirección de la riqueza del adorno y

sin volver á la sencillez que hemos indicado, como si se quisiera representar en la arquitectura toda la exuberancia de formas variadísimas que la naturaleza ofrece en aquellas comarcas.

75. Arquitectura.—Comprende su historia una vida de dos mil años. La primera nota distintiva de todo monumento indio es el carácter religioso. Directa ó indirectamente todo se relaciona con la religión, tanto en los subterráneos cavados en la roca, como en los edificios erigidos al aire libre.

Las construcciones indias pueden dividirse en estos grandes grupos, que son los indicados, á saber: 1.°, construcciones al aire libre; 2.°, construcciones subterráneas, y 3.°, construcciones que participan de uno y otro carácter.

Fig. 85.
Tipo de construcción subterránea india. Sacrificio de la altura; predominio de la profundidad.



76. *Columnas conmemorativas.*—Las que se conocen en las orillas del Ganges y en los puntos de Delhy y Bitari, etc., fueron elevadas á la gloria de Buda por el rey Azoka, y remedan los altos bambúes. En general obedecen á un mismo modelo, y su altura media viene á ser de 12 metros por tres de ancho; en la base, el fuste tiene un *galbo* acentuado, y están coronadas por un capitel de campana, á veces invertido y siempre decorado. En muchos de ellos el adorno indica influjo asirio-babilónico, que acaso se debe al paso de Alejandro Magno por aquel país.

Fig. 86.
Capitel indio.

77. *Tumbas.*—Se reducen á un simple túmulo circular colocado sobre una terraza y cubierto por una cúpula. Llámanse *dagops*, ó sea cubrecuerpos; porque en ellos existía una cámara destinada á encerrar reliquias de Buda mismo, y el soberano antes citado se dice llegó á construir hasta 84.000. Á veces están rodeadas de columnas como las descritas, y las hay lujosas como la de Sanchi, con cuatro pórticos decorados y la cúpula formada de anillos superpuestos. En Ceylán los paramentos de estas construcciones son un estuco imitando mármoles. El material usual de las terrazas es el ladrillo. El dagop

de Tluparamalla es uno de los más antiguos del arte indio, y tiene 14 metros de altura; pero los hay de más de 40.

78. *Grutas.* — Los discípulos de Buda, imitando al maestro, se retiraron á las montañas para entregarse á la vida contemplativa, y vivían, primeramente, en grutas, después en subterráneos, ya unidos en congregación, creando verdaderos conventos ó *viharas*, formados de muchas naves con capillas y celdas alrededor. El templo, propiamente dicho, unido al convento subterráneo, es de plano rectangular, en uno de cuyos lados menores se encuentra al fondo un gran nicho semicircular dedicado á una imagen colosal de Buda. Este nicho constituye un dagop. El ornato de estos templos en los conventos búdicos es sencillo, así como el de los pilares que los sustentan.

Los brahmanes adoptan los mismos tipos de templos subterráneos que los budistas, y la mayor parte se encuentran excavados en las montañas de Salseta y Elefanta (Bombay). El adorno en los templos de esta secta forma contraste con los de la anterior por el lujo y riqueza. Á veces, las puertas de estas construcciones, socavadas en la piedra viva, tienen dimensiones extraordinarias, pasando de 40 metros de luz, y en ocasiones, hasta más de 70 de alto. Los pórticos exteriores están adornados de inmensos elefantes, y todo esculpido con un estilo fantástico, remedando formas orgánicas más bien que geométricas.

79. *Pagodas.*—Es grande el número de los templos erigidos en el culto de Brahma y que se denominan *pagodas* (casa santa). La época de su fundación no se remonta más allá de la Edad Media. Vienen á ser construcciones completas, á la manera de los templos egipcios, y se erigen al aire libre. Se componen de un recinto exterior ó muralla con puertas que recuerdan algo asirio; un segundo recinto interior encierra el templo principal y la *cela* destinada al dios, y finalmente, hay capillas, baños para abluciones, galerías y hasta mercados.

Los *Jaínas*, secta intermedia entre budistas y brahmanes, también han construído numerosos templos, con carácter distinto de los anteriores. En estas fábricas se une á la arquitectura búdica un sistema de cúpulas levantadas sobre pilares aislados, y cuenta la construcción con atrios, cuyos pórticos abovedados son de gran lujo y be-

lleza. En el monte Abú se encuentran hermosos monumentos de ese tipo; el principal, que data del año 1032 de la era cristiana, es de mármol blanco y de un lujo sorprendente.

80. Escultura.—El budismo no favorece este arte. Protesta contra las inmoralidades del brahmanismo, y no ha dejado á su paso sino raras representaciones del sabio reformador Zakiamuni, esparcidas en los templos-grutas ó en los nichos excavados en las rocas. En algunos sitios del Indostán se encuentran estatuas representando al citado pensador de más de 76 metros de altas. En ellas se nota que el artista ha sabido dar carácter serio al reformador, estando esculpidas de una manera sobria. Aunque pocos, aparte de la plástica religiosa, hay algunos trabajos de escultura histórica; por ejemplo, en el dagop de Sanchi, citado antes, se conservan escenas guerreras relativas á la marcha triunfal de la nueva religión; están estos relieves ejecutados con una cierta viveza de sentimiento y fidelidad en la expresión de la idea. Mas no se puede decir que sea la India país apropiado para este género artístico; antes bien, representa mejor sus lucubraciones el género abigarrado religioso, propio de la secta brahmánica.

Como quiera que las creencias del pueblo indio, según lo dicho, no son de aquellas que pueden presentar el reposo y tranquilidad, que es el ideal predominante del arte plástico, debieron sentir los artistas la dificultad de representar la lucha de los genios malignos y los buenos. Además, Brahma significa el principio generador, y en él se asumirá y acabará por aniquilarse todo lo creado. Por esta teología brahmánica los trabajos escultóricos que se conocen no ofrecen grande interés bajo el punto de vista estético, y sí sólo bajo el arqueológico ó histórico. El tipo de la divinidad se expresa por la repetición ó acumulación de cabezas, brazos y piernas. Brahma forma con Visnú y Siva la trinidad sagrada, que preside á otros trece dioses inferiores en el mundo de los espíritus.

Á través de los siglos no se ha cambiado el trabajo basto y rudo que se nota en los comienzos de la escultura brahmánica. Las leyes que presiden á la plástica no son obedecidas en este pueblo; antes por el contrario, un verdadero delirio es lo que domina en tales creaciones.

Á veces, sin embargo, en la escultura de asunto de la vida usual ó de la historia han sabido los artistas indios describir con cierta sencillez los atractivos de la existencia tranquila y de la delicada poesía que recuerda la lírica de este pueblo. Sobre todo se puede notar esta expresión en un bajo-relieve de Elora, que representa tres figuras de mujer, sentadas en actitudes que despiertan un sentimiento de dulce ensueño, y como si ellas mismas estuviesen entregadas á los delirios de amoroso éxtasis.

81. PINTURA.—En este arte deben citarse los frescos que cubren las paredes de las grutas de Bang, representando unas veces procesiones en honor de Buda, y otras, escenas de caza ó de guerra, en colores brillantes, donde domina el rojo, azul, blanco y negro. Los animales, generalmente, están tratados de un modo bastante justo y natural.

Los indios modernos se han dedicado á la *miniatura*, siendo muy estimadas sus obras en las colecciones de Europa. En ellas va pasando un poco la representación del simbolismo antiguo; pero consiguen ejecutar obras interesantes los pintores cuando quieren expresar escenas propias de los idilios del país.

82. ARTES DERIVADAS DE LA INDIA: CACHEMIRA.—El influjo indio se hace notar en varios pueblos, especialmente en este país pintoresco, cubierto de edificios de la más bella época brahmánica. La mayor parte de sus monumentos manifiestan esta influencia en el plano, en las formas generales y en la imitación á la construcción en madera. Los elementos propiamente indígenas de la ARQUITECTURA de Cachemira se revelan en la proporción de los zócalos, en el trabajo de las molduras y en el empleo de columnas al estilo griego, transmitidas por los escitas. Los santuarios están construídos sobre un zócalo rectangular y adornados por pilares semidóricos y semiíndicos, con nichos y frontispicios en que se casan las dos tendencias. Entre dichos monumentos, puede citarse el de Payach. Probablemente es del siglo X de nuestra era.

En cuanto á ESCULTURA, nada se presenta digno de mención que tenga carácter original.

83. NEPAL.—Así como en Cachemira domina el brahmanismo, en esta región impera el budismo, lo mismo que

en las dos siguientes. El reino de Nepal, al pie del Himalaya, está lleno de dagops búdicos, pero construídos con rasgos de fantasía local. Los templos se asientan sobre grandes cimientos, decorados ricamente; el de Kathmandú, la capital, es el más importante. En cuanto á ESCULTURA, puede afirmarse lo indicado con respecto á ARQUITECTURA, y sólo se debe añadir que conservan sus escultores, hasta el día, gran renombre como artistas en metales.

84. PEGÚ (otro pequeño reino en la Indo-China) también sigue en ARQUITECTURA la tradición búdica. Puede decirse que sus edificios se componen de una aglomeración de miembros colocados sobre un gran basamento poligonal, y que, afectando al elevarse una silueta piramidal, van á terminar en una punta de lanza de metal dorado. Decoran estos monumentos con colores brillantes y grandes estatuas de bronce, diestramente labradas. Los conventos y otras fundaciones son de madera, por punto general, pintados y dorados, debiendo agregarse que hay una tendencia hacia China más bien que hacia India. El templo más célebre es el de Comodú, que tiene cerca de 100 metros de altura.

85. JAVA.—Pertenece á los últimos tiempos del arte indio (siglo XIX de la era cristiana), presentando una mezcla de elementos búdicos y brahmánicos. En ARQUITECTURA el más importante de sus templos es el de *Boro-Budor*, que forma una verdadera montaña de nueve terraplenes superpuestos, en un área de 150 metros cuadrados y una altura de 35 metros. En el dagop central se guardan las reliquias de Buda. La ESCULTURA de Java toma indistintamente sus asuntos de los dogmas de Brahma ó de Buda, y se parece en su estilo á lo que hemos citado con respecto á Elora. También en Java son notables los artistas que trabajan el metal, empleándolo en el decorado de las construcciones.

Lección 25.

86. CHINA.—*Preliminares.* Merecería mayor extensión de la que vamos á concederle, el arte chino, lo mismo que el japonés, del que más abajo hablamos. Pero la bre-

vedad que nos hemos impuesto al recorrer las artes del Extremo Oriente nos obliga á dedicar poquísimas líneas á tan interesantes países.

De los tres tipos de construcción primitiva citados anteriormente (la caverna, la cabaña y la tienda), la arquitectura china procede de la tercera forma, por los pueblos tártaros que invadieron este territorio. La construcción en madera responde sin duda á las condiciones del país para prevenirse contra los temblores de tierra y contra la humedad del clima, pareciendo que son más bien instalaciones provisionales que edificaciones definitivas.

Aunque pretenden los chinos que cuenta su tradición 1.000 siglos de existencia, su historia, en realidad, no parece que empieza más allá de 2.600 años antes de la era cristiana. Su arquitectura civil es de la más remota antigüedad, siendo el plano de sus moradas muy sencillo y de un solo piso, iluminado cenitalmente, en madera y recubiertos los muros de azulejos ó ladrillos. Las maderas están pintadas siempre de colores, y á veces adornadas con junquillos dorados y con incrustaciones de cobre, marfil y nácar. Los techos, hondos en sus ángulos exteriores, hacia arriba, adornados con campanillas ó juguetes.

87. La ARQUITECTURA religiosa arranca de cincuenta años después de Jesucristo, al introducirse el budismo en China. Los palacios y las pagodas no se diferencian de las casas particulares más que por sus dimensiones ó por la riqueza de su ornamentación. Constan los templos de varios frisos, y á veces una verja dorada rodea la galería inferior. Esta construcción recuerda, en cierto modo, el dagop indio. Deben citarse también, como construcciones características de China, las torres que levantan á grandes alturas, entre ellas la célebre de porcelana de Nankin, de 60 metros de altura. Sabido es que se llama así por estar revestida con azulejos, ó, mejor dicho, con verdaderas placas de aquella pasta dura.

En las construcciones de utilidad pública, son notables sus canales, así como la *gran muralla*, de 7 metros y medio de alto y de ancho, que protege el Celeste Imperio en una extensión de 2.400 kilómetros, y que data de 200 años (a. de J.). De trecho en trecho está flanqueada por torres, y todas ellas construídas de ladrillo y piedra.

88. En cuanto á ESCULTURA, á PINTURA y á ARTES INDUSTRIALES, bien merecería China un volumen. La originalidad que demuestra en todos estos géneros llega á la extravagancia, y no pueden con facilidad los europeos comprender y apreciar debidamente toda la importancia de sus estrambóticas creaciones. La técnica, sobre todo, causa admiración por la perfección y finura, llevada á la nimiedad, con que trabajan metales, marfil, porcelana, madera y concha.

Fig. 87.
Cuenco de porcelana con pie de madera.

89. JAPON.—*Preliminares.* Aunque el carácter de este pueblo se asemeja al del pueblo chino, bien puede asegurarse que le aventaja en originalidad, y que raya, bajo este concepto, en primera línea, entre todos los que registra la historia de la humanidad. El rasgo característico del arte japonés radica precisamente en que no tiene nada parecido, de una manera directa, con las manifestaciones artísticas de ningún otro. Sólo de un modo indirecto en cuanto hereda de China, y éste de otros pueblos del Oriente, se pueden buscar filiaciones en sus productos. Otro de los rasgos característicos del Japón es que lleva hasta el delirio su falta de simetría. Lo que en China aparece con frecuencia bajo este punto de vista, en Japón resulta siempre; y lo que en el pueblo anterior es hijo del capricho, en el pueblo japonés es hijo del estudio del natural, visto de una manera que jamás se ocurrió á nadie; es decir, que Japón puede afirmarse es el pueblo más esclavo del natural de cuantos existen ó han existido, pero que estudia la naturaleza en todas aquellos formas y aspectos que ningún otro pueblo ha estudiado. Así, por ejemplo, pinta los animales en las posiciones más raras, los observa desde un punto de vista que no han sido mirados por los pintores jamás; copia el paisaje, el mar, el cielo, en los momentos que sólo á los japoneses puede ocurrirse; en suma, que su imaginación es tal, que llega al desenfreno constantemente, como si el vértigo del loco animase el sentimiento artístico de este pueblo.

90. En realidad, la ARQUITECTURA es una derivación de la China, sin importancia; en cambio su escultura en piedra, bronce, metales preciosos, madera, marfil, etc., etc., cada

día se estudia más en Europa, sirviendo de modelo en la crisis artística actual, como si pudiese inaugurar su estudio una nueva etapa de gusto estético. En Francia, especialmente en París, los artistas de toda especie han puesto de moda el Japón, y desde la literatura hasta la última de las artes remedan algo japonés. Es más: el adorno de los salones, el mobiliario que hoy predomina en toda Europa por el influjo de Francia, obedece á ciertos principios japoneses; así es que desde las casas modestamente alhajadas, pero en las que reina una cierta tendencia artística, hasta los palacios de los poderosos, en todas se advierte la falta de simetría, ley de aquel pueblo, y en la mayor parte se encuentran productos de las artes del Japón.

Saldría de nuestro propósito insistir más acerca de este punto, y diremos, para terminar, cuatro palabras solamente. El mismo pueblo japonés se ha dejado influir por las corrientes europeas, y desde época no lejana ha introducido en su manera de ser costumbres occidentales, sin renunciar por ello á sus tradiciones genuinas. Lo que se dice de China, con respecto á la técnica, es aún más aplicable con respecto al Japón: todos los productos de su ESCULTURA y de sus ARTES INDUSTRIALES están maravillosamente ejecutados, y si pudiera desprenderse el pueblo japonés de su tendencia á la caricatura, de que hace gala y en que es maestro, llegaría á dominar en el gusto contemporáneo de Europa.

Fig. 88. Dragón japonés; escultura en madera, marfil, porcelana, etc.

91. Emplean en la PINTURA procedimientos y colores enteramente suyos, y en el género que se llama *lacas* son habilísimos. Los albums japoneses resultan siempre interesantes; desde los papeles ordinarios de uso frecuente, hasta los que pintan para conservar y con idea artística, ofrecen para los dibujantes y pintores ancho campo de estudio. Lo que más llama la atención en ellos es la seguridad y concisión de las líneas, y la expresión justa y adecuada del pensamiento. Así, por ejemplo, sin conocer la vida interior de este pueblo, sólo mirando sus escenas pintadas, se adivina al punto la significación de cada uno de los per-

Fig. 89. Pote japonés de porcelana.

sonajes y la acción misma en que intervienen. Diremos, para concluir, que Japón es el arte más realista que se conoce, sin que se proponga el japonés expresar lo bello, sino simplemente la verdad, hasta complaciéndose en presentarla grotesca y fea.

92. OCEANÍA.—FILIPINAS.—No se debe dejar de mencionar, sobre todo por los españoles, el arte filipino, aunque carece de originalidad, puesto que presenta caracteres de influjo chino, japonés y de Java, especialmente, como otros tantos pueblos, y atempera lo que adopta á la manera de ser de los indígenas. Lo que se conserva de su civilización primitiva anterior al descubrimiento de estas islas, que llamaron los españoles de Poniente, se puede reducir á objetos de *orfebrería*, de *cerámica* y *numismática*, y en todo ello lo más antiguo son las agujas tradicionales que usaban las hijas del país en forma de flores, y que representaban á la diosa Lacambini, siempre virgen en su triple aspecto de soltera, esposa y madre. Los pendientes, arracadas y cadenas ofrecen en su labor algún interés, y es de notar que la representación hecha por los filipinos de símbolos ó ideas de sus antiguas creencias, siempre acusa un estudio directo del natural.

93. Está en duda si la moneda fué conocida por los filipinos (Luzones ó Maniolas) antes de la conquista por España; pero en opinión de un distinguido hijo del país, el Sr. Paterno, puede afirmarse que las que se conservan de oro en figura de cono, con letras del alfabeto tagálog, encontradas en grutas, venían á ser como signos representativos del precio de las cosas en el comercio que mantenían los Maniolos con China, Borneo, Java, etc.

En obras de cerámica propenden siempre, como se ha indicado, á reproducir formas de la flora del país.

Aparte de lo mencionado, en ARQUICTECTURA, ESCULTURA y PINTURA remedan el arte de los países arriba citados, aunque sin llegar á la perfección técnica, reconocida como admirable en Japón y China.

Merecen especialísima mención sus *telas*, tanto en finísimos bordados en seda, cuanto en encajes sobre otros tejidos. Surte Filipinas á la Península de los célebres mantones llamados *de Manila*, que son la más rica y hermosa muestra del arte de aquel archipiélago. Europa entera ad-

mira dichos bordados, que se usan hoy, no sólo como prenda del vestido femenino, si que también para reposteros y cubremuebles.

94. POLINESIA.—Poco puede decirse del arte en esta región oceánica, siguiendo la marcha del Extremo Oriente, de Occidente á Oriente.

En las islas del Pacífico correspondientes al grupo de Polinesia se han encontrado vestigios de una civilización muy primitiva. Hasta el presente, lo hallado en ARQUITECTURA se reduce á simples superposiciones de hiladas de piedras sobre un zócalo ó terraza, y en forma escalonada, piramidal; construídas estas fabricaciones de un modo bastante correcto y obedeciendo á un tipo, sin duda, perfectamente definido. Estos monumentos son santuarios denominados *Moray*, y estaban formados de grandes bloques, y el muro que los rodeaba construído de manera informe. El más notable de los ejemplares conocidos es de la isla de Taití, y conserva hasta diez escalones, con una altura total de 16 metros. No lejos de esta construcción parece ser que existían pilares colosales como iniciaciones de ESCULTURA, representando de un modo burdo figuras humanas de cabeza tan grande como el cuerpo.

CAPÍTULO VIII.—AMÉRICA.

Lección 26.

95. *Preliminares.*—Los más antiguos monumentos de América indican la existencia de una civilización muy adelantada, aunque primitiva, si bien la hacen los críticos contemporánea de las postrimerías de la Edad Media.

Aparte los estudios científicos inaugurados por el célebre Humboldt y las monografías que después se han sucedido acerca de territorios particulares de América, lo cierto es que, hasta el día, el conocimiento del arte primario de los pueblos americanos está todavía en sus comienzos. Gracias á la Exposición Histórica celebrada en Madrid en 1892, con motivo del cuarto centenario de Colón, ha empezado á desarrollarse el estudio de América, especialmente de la latina,

y, sin duda, en breve tendremos base más segura para hablar del arte del nuevo continente.

96. PERÚ.—ARQUITECTURA. Las *construcciones* ejecutadas en tiempo de los incas (siglos XI al XVI de J.) presentan un carácter severo. Se distinguen por la magnitud de los materiales que en ellas se emplean en ocasiones y por la riqueza caprichosa del decorado interior. Dividíanse en templos, palacios, hospederías y almacenes reales, levantándose sobre terrazas. Empleábase en sus muros la piedra, el mármol y el ladrillo, ora en forma ciclópea, ora en forma regular de los aparejos normales. A la primera de estas clases de muros pertenecen los del famoso *Templo del Sol*, en Cuzco. Es sin igual la semejanza que se encuentra entre ciertos pórticos, como el de Manco-Capac, con otras construcciones griegas. El adorno de algunas puertas, como las de los palacios en ruinas de Tiaguanaco, se encontraban decorados en estilo sencillo y con intención bien definida. En Trujillo también hanse encontrado adornos en formas geométricas sobre un muro muy digno de estudio, y en el valle de Cuenca, al sur de Quito, se han descubierto vasos y armas de oro, que revelan una civilización tan interesante como primitiva. El adorno de estos objetos es geométrico, generalmente, y sólo por excepción hay alguna forma copiada del reino vegetal.

En construcciones de utilidad pública se cita como una de las más importantes, no sólo de América, sino del mundo, una gran vía, cuyos restos se conservan, que atravesaba el Perú de N. á S. En un trayecto de 1.100 leguas, domina los abismos y corta las rocas, compitiendo y superando á los trabajos más atrevidos de la antigüedad egipcia y romana. Se dice que contaba esta vía con puentes de piedra y otros suspendidos á una altura inverosímil, y acueductos, en fin, que surtían á ciudades y sitios Reales.

97. Aunque la prehistoria y protohistoria modernas han producido ya á estas fechas investigaciones muy estimables para tales estudios en toda la América, tanto del N. como del S., es lo cierto que desde el punto de vista artístico no se han considerado con particular atención sino dos centros de la América latina, correspondientes á las dos Repúblicas de Perú y Méjico. Los críticos quisieron hallar coincidencias llamativas entre las antiguas artes de ambos paí-

ses con el arte etrusco y con el arte indio ó de Java. Apóyanse en los textos de Platón, Aristóteles y otros, y Diodoro de Sicilia, para demostrar que los fenicios debieron conocer á América y dejar allí restos de la civilización mediterránea. Por esto explican el parecido de los momumentos llamados Teocalis (casa de Dios) con las pirámides egipcias ó con el arte de Asiria y de Persia.

Dejando á un lado esta discusión, impropia de nuestro objeto, pasemos á decir algo del arte de

98. MEJICO.—Parece ser que la historia de Méjico, á semejanza de la del Egipto, no comienza con carácter mitológico, como ocurre en la generalidad de los pueblos. Y de igual manera que solamente el país del Nilo es el único en la historia del arte que no toma formas de ningún otro, Méjico también, en lo que se refiere á sus ideas, es enteramente original; pero en sus manifestaciones artísticas no parece inverosímil que se haya dejado influir en sus primitivos tiempos precolombinos, por formas acaso importadas.

Dos razas dominan primitivamente en Méjico: 1.°, la tolteca, hacia el siglo VI de la era cristiana; 2.°, la azteca, que la vence hacia el siglo XI, y ésta es precisamente la que encuentra y domina Hernán Cortes. A la segunda probablemente pertenecen los monumentos que se conocen. Entre ellos deben contarse los Teocallis citados ó templos, y los palacios. Los primeros presentan decoraciones geométricas, como las de un muro de Trujillo.

El Teocalli viene á ser tumba, al mismo tiempo que altar ó lugar sagrado para el culto. Su tipo es la pirámide, como la de Guatinco.

La ornamentación de la llamada casa de las monjas en Uxmal ofrece el interés de estar mezcladas las líneas geométricas con los motivos de formas orgánicas, tomadas acaso de los primeros oficios de los pueblos primitivos, y se asemejan á los dibujos de los tejidos de aquellos pueblos, con la particularidad de que cubre casi por completo toda la construcción. Este último monumento sin duda fué palacio, y acaso á la vez un templo. Esto en cuanto á ARQUITECTURA.

99. En cuanto á ESCULTURA, las colecciones de mascarillas enviadas á la Exposición Histórica de Madrid, pro-

cedentes de todos los pueblos americanos, demuestran que, más ó menos, se parecen las creencias de la mayor parte de aquellas razas. Lo característico en todos los trabajos de arte plástico americano es que la idea del dios aparece en una representación monstruosa y para producir espanto. Lo que algunos estéticos han llamado *lo maravilloso*, es precisamente el ideal que revelan las esculturas americanas. Sirvan de ejemplo la cabeza encontrada en Tiaguanaco (Perú) y el relieve hallado en Copan (Guatemala). En una y otro, el adorno supera á la expresión de las figuras mismas.

100. CUBA Y PUERTO RICO.—Los objetos remitidos á la Exposición histórico-americana, citada diferentes veces, procedentes de Cuba y Puerto Rico, forman una colección muy incompleta para poder apreciar el arte en nuestras Antillas. Otro tanto puede decirse de los que proceden de Santo Domingo.

Pero de aquéllos deben citarse las *colleras* de piedra de uso enteramente ignorado, como una manifestación general á varios pueblos americanos, y alguna que otra cabeza de divinidad, como las de Zenú. Los trabajos de escultura en utensilios de piedra no son bastantes para indicar nada original y distinto de lo que hemos revisado á la ligera en Perú y Méjico.

CAPÍTULO IX.—GRECIA.

Lección 27.

101. *Preliminares.*—Después del paréntesis en que hemos estudiado los pueblos del Extremo Oriente, tócanos ahora reseñar la historia de los *clásicos*, y el primero de ellos, Grecia, pueblo artista por excelencia. Cuando se habla de Grecia, no debe entenderse solamente la península Helénica, si que también la del Peloponeso, las islas del Archipiélago, parte del Asia Menor, y por último, la Magna Grecia, ó sea el S. de Italia. Viene á ser Grecia como el eslabón que enlaza Oriente á Occidente, y recibe influjos por la parte terrestre y la marítima; de aquélla, por los

arias, y de ésta, por los fenicios. Proceden los griegos de los Pelasgos (2.000 años a. de J.), de los Celtas (1.000 años a. de J.) y de los Germanos (500 años a. de J.).

El influjo de Grecia en Occidente depende en parte de los constantes viajes de los griegos, obligados á salir de su territorio á cada paso; porque sabido es que el país no ofrece fertilidad, sus ríos se secan y sus productos se limitan á la vid, el olivo y el laurel; el Ática, sobre todo, es pobre, y parecen sus ciudades construídas á pico en sus montañas.

Hasta hace poco se consideraba el arte griego como enteramente original; pero hoy se estima como heredero de toda la cultura oriental y como la síntesis y flor de aquellos pueblos. Tres momentos corresponden á la civilización helénica en relación con sus pobladores: el pelásgico, el helénico, propiamente dicho, y el fenicio; y los tres pueblos que constituyen la nacionalidad griega, bajo el punto de vista artístico, son: 1.°, los eolios; 2.°, los jonios, y 3.°, los dorios. Los dos primeros pertenecen á los tiempos fabulosos, y el tercero á los históricos.

Conocemos Grecia por Pausanias, en primer término, escritor del tiempo de Adriano, que recorre el país, y describe sus monumentos, usos y costumbres, como testigo ocular, y por las excavaciones de los ingleses primero, y de los franceses después en el primer tercio de siglo, y más recientemente, por las expediciones de los alemanes.

102. *Prehistoria de Grecia.*—En la isla de Terasia y en el punto de Santorín se han hecho investigaciones por los alemanes. Es un territorio volcánico que en una de sus sacudidas se dividió en tres partes, y los restos de civilizaciones antiguas encontrados se supone que ascienden á 2.000 años antes de Jesucristo; según otros, sólo tienen de antigüedad diez y siete siglos antes de la era cristiana. Las últimas excavaciones en otras varias regiones han durado hasta 1885, y lo encontrado en Micenas se reduce á diademas, máscaras, estelas y copas, sin influjo oriental.

103. *Historia.*—A partir del siglo VII (a. de J.), empieza propiamente el arte griego en la corriente ática del Asia Menor con influjo oriental, existiendo otra corriente heleno-dórica, que nace de la conjunción del arte de Esparta y Atenas.

Hay dos momentos en el arte griego desde el siglo VII en adelante: 1.º, aquel en que crea su propia originalidad hasta el siglo IV (a. de J.), y 2.º, el Macedónico. Aquél es de concentración ó creación de su vida interior; éste de expansión ó movimiento dirigido al exterior; al primer instante pertenecen Atenas y Esparta; al segundo Alejandría, llevando Alejandro Magno su civilización á Pérgamo y á Roma. Y el momento culminante del arte griego es el siglo V.

Los influjos que recibe el arte helénico, aparte de su sello característico individual, son: fenicio, en las industriales del siglo VII; egipcio, en sus estatuas de madera; asirio, en la ornamentación, y persa, en la construcción de sus monumentos.

104. ARQUITECTURA.—Las primeras construcciones que conocemos son muros ciclópeos; después la acrópolis de Micenas y de Tirinto, con muros también de piedra informe, rellenos en los intersticios con cemento, y más tarde los muros pelásgicos, de piedras poligonales; por último, los materiales de los muros se cortan y labran uniformemente.

Aquí entra nuestra historia del arte griego en España. Tarragona conserva sus maravillosos muros ciclópeos, greco-pelásgicos, que proceden de los siglos X al IX (antes de Jesucristo); algunos los han tenido por fenicios; pero es más autorizada la opinión anterior. En esos muros es digna de citarse la *portella* ó puerta ciclópea.

En las tumbas de Atreo y de Micenas se encuentran cúpulas y bóvedas falsas, del sistema asirio, y se llaman *tesoros*, porque en dichos parajes se encerraban objetos preciados; hallándose también en el de Micenas animales, capiteles y frisos de igual influjo. En los dos leones que adornan su puerta, han desaparecido las cabezas, sin duda porque fueron robadas, por ser de bronce ú otro metal. Son de época de eolios y jonios.

105. *Templos antiguos.*—El más primitivo, según las tradiciones, se reducía á un montículo (persa), donde se colocaba un altar y en él la divinidad. Hoy no se conserva ninguno; hay quien supone que eran de metales, otros afirman que de madera, y otros, en fin, de piedra, imitando la construcción en madera. Los recientes descubri-

mientos parece que dan la razón á estas últimas opiniones.

106. *Templos posteriores.*—Para hablar de ellos, se necesita previamente reseñar los órdenes arquitectónicos, que son: 1.°, el *dórico*; 2.°, el *jónico*, contemporáneo del anterior, y 3.°, el *corintio*. El *cariátide*, el *pérsico*, el *compuesto* y otros no deben considerarse como tales órdenes característicos; y el templo modelo del primero y más antiguo de aquellos órdenes es el Partenón, obra maestra y compendio de todo el arte griego. La medida proporcional, ó *módulo* dórico, es 5 $^1/_2$ diámetros para la altura de la columna.

Fig. 90.
Capitel dórico.

Fig. 91.
Capitel pseudo-dórico.

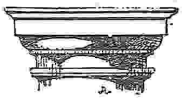


Fig. 92.
Capitel jónico.

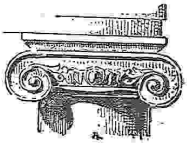


Fig. 93.
Capitel corintio.

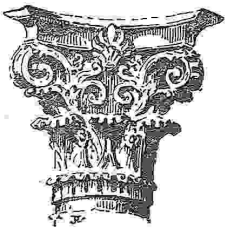
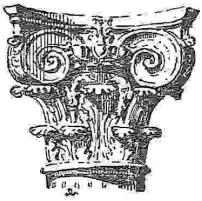


Fig. 94.
Capitel compuesto.

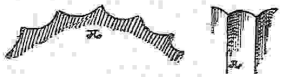


107. *Caracteres del orden dórico.*—Arranca la construcción de un *estilobato* ó terraza, dividida en tres gradas. Por esta escalera no subía el pueblo, porque es sabido que éste no penetraba en el templo; y los sacerdotes tampoco subían por estos escalones principales, sino por unas escalerillas practicadas en la gradería. De este plano de arranque nacían las columnas, sin base. Los fustes no son monolíticos, sino que, á distinción de los orientales, los griegos construyen con materiales relativamente pequeños, y se componen las columnas de varias secciones pseudo cilín-

dricas, con tendencia cónica á determinada altura. El fuste es estriado, dejando vivas las aristas que separan las estrías cóncavas; contándose generalmente 16 estrías, como en el Partenón. Aparentemente, el fuste *dórico* semeja un cono poco pronunciado; pero en realidad aumenta desde el arranque hasta un tercio, y después disminuye hasta el capitel. Este ensanche del fuste, como si fuera resultado de la presión ejercida por el peso de la techumbre, se denomina *galbo*. El capitel, por último, es sencillo, componiéndose de un *collarín* ó pequeña moldura, tres *listeles*, y un *equino* (casquete esférico), coronado por un *ábaco*.

Esto en cuanto al *soporte;* en cuanto á lo soportado por las columnas, empieza por el primer miembro de la techumbre, que es el *entablamento*, compuesto de un *arquitrabe*, un *friso* y una *cornisa*, denominada *cimacio*. El friso se compone de dos partes: la vana, ó hueca, y la maciza. Esta la forman las cabezas de las vigas, que llevan tres ranuras (*triglifos*), y las cuales, apoyadas en el arquitrabe, sustentan la cubierta; y la parte hueca se cierra con unas placas denominadas *metopas*.

Figs. 95 y 96.
Aristas vivas.



Figs. 97 y 98.
Galbo.

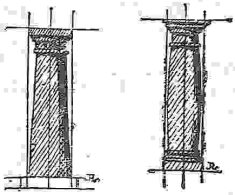


Fig. 99.
Abaco y equino.

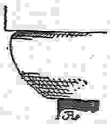


Fig. 100.
Triglifo.

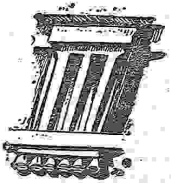
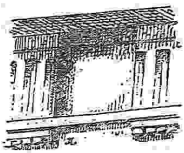


Fig. 101.
Metopa.



Por la manera especial de cerrarse los techos, para romper la monotonía de las líneas, aparecen en este orden, y en las fachadas anterior y posterior, unos triángulos, que

cierran la techumbre y coronan en punta la fachada; llámanse frontones ó *frontispicios*, y su interior, ó *tímpano*, se decora con relieves y esculturas. En los vértices de cada frontón se colocan unos pequeños adornos verticales, á veces sobre un pedestal, denominados *acróteras* ó puntas, más ó menos grandes, y labradas en formas orgánicas ó geométricas.

Fig. 102.
Frontis.

Fig. 103.
Tímpano de frontón ó de fachada.

Fig. 104.
Tímpano de arco ó enjuta.

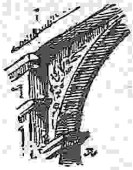
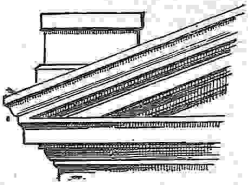


Fig 105.
Tímpano de vanos (puertas ó ventanas).

Fig. 106.
Acrótera.



Los principales arquitectos del orden dórico son los que construyeron el Partenón: Ictino y Calícrates.

108. *Caracteres del orden jónico.*—No hay en los templos de este orden estilobato, y la columna tiene basa, compuesta de toro, escocia y equino; el fuste es más esbelto y delgado, estriado, pero matadas ó listeladas las aristas; el capitel, en fin, lleva un astragalo y las volutas típicas de este orden, y entre ambas espirales, *palmetas*, *ovas*, *algas* coronando todo un ábaco.

Fig. 107.
Toro.

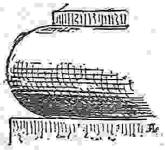
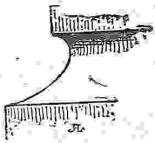


Fig. 108.
Escocia.



Figs. 109 y 110.
Estrias matadas.

Fig. 111.
Astragalo.

Figs. 112 y 113.
Volutas.

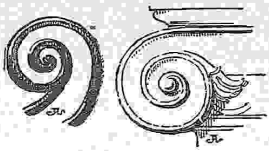


Fig. 114.
Trazado de una voluta.

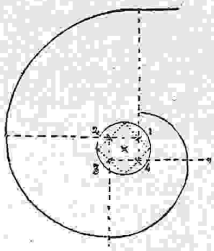


Fig. 115.
Algas.

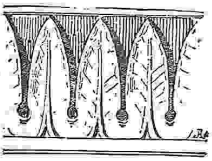
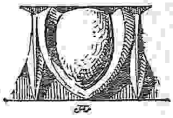


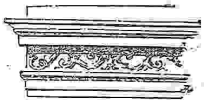
Fig. 116.
Palmetas.

Fig. 117.
Ova ó huevo.



Esto en cuanto al soporte; en cuanto á lo soportado, el arquitrabe está dividido en tres listeles: el friso enterizo, historiado, terminándose el entablamento por un cimacio saliente. El monumento más antiguo de este orden es del siglo v, el templo de Diana, en Éfeso, y su arquitecto Pithios; y también debe citarse en este género la tribuna de las cariátides, de igual estilo y época, en Atenas.

Fig. 118.
Friso.



109. *Caracteres del orden corintio.*—No difiere esencialmente del anterior, por punto general, si no es en el capitel, el cual va adornado de caprichosas hojas de acanto, finamente dibujadas, y se supone que al principio debieron los capiteles corintios ser de bronce. Es de mayores dimensiones, relativamente á la columna. Su autor es Calímaco, del siglo v, que era broncista ó toreuta, y autor á la vez del monumento corágico á Lisicrates, que es el más lindo modelo de este orden que se conoce.

Fig. 119.
Hoja de acanto.

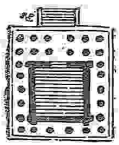
110. *Materiales de construcción.*—En general, caliza, y

cuando querían los griegos que sus edificios fuesen muy hermosos, empleaban la caliza cristalina (mármol), que trabajaban admirablemente, porque la nota distintiva del arte griego, en todas sus manifestaciones, es *la perfección*. Tenían gran abundancia de mármoles en Paros y en el monte Pentélico, cerca de Atenas. Unían las juntas con una especie de cemento formado de mármol molido, hasta conseguir una superficie tersa en los paramentos. Y los tambores ó troncos de las columnas los juntaban con garfios metálicos, ó simplemente adheridos unos á otros sin cemento alguno y por el sistema que se llama *á hueso*.

111. *Estética visual.*—En cuanto á las líneas generales de los edificios griegos, debe notarse que en los vanos el dintel es menor que el umbral, resultando las puertas y ventanas en forma trapezoidal; y esa misma inclinación que tiende á la pirámide se nota en el conjunto de los monumentos. Se funda esta tendencia á la pirámide en buscar la estética visual, porque es sabido que dos líneas verticales paralelas parece que se aproximan en el centro, y para destruir este efecto antiestético se construye con la inclinación señalada. Por la misma razón, todas las columnas llevan el galbo de que se ha hablado, y obedeciendo á los mismos principios, no colocan horizontales perfectas en sus monumentos, sino que las bombean hacia el centro, con objeto de que á distancia parezcan enteramente horizontales; de no hacerlo así, resultarían las horizontales matemáticas, vistas de lejos, cóncavas en su centro. Estos delicados detalles de ejecución indican claramente el genio del pueblo helénico.

112. *Análisis de un templo.*—Dejando á un lado la clasificación de los planos indicada en la teoría, así como no hemos mencionado la división de los muros por igual motivo, estudiemos someramente las partes de que se compone un templo griego: 1.°, el *pronao* ó pórtico; 2.°, la cámara ó santuario, ó sea la *cela* donde se colocaba la divinidad, y 3.°, el camarín donde se guardaba el tesoro, denominado *opistodomos*, sustentado por cuatro columnas, generalmente, y en donde se conservaban los objetos de mérito y valor de la ciudad. Cada templo encerraba siempre un simbolismo, como, por ejem-

Fig. 120. Pórtico y cela.



plo, el Partenón, construído en tiempo de Pericles, significaba «la virgen ó la doncella».

Queda todavía por dilucidar en los templos dos cuestiones importantes: la iluminación y la policromía.

Hay quien cree que la mayor parte no tenía más iluminación que la de la puerta; otros piensan que estaban enteramente abiertos; éstos, que sólo recibían luz por la techumbre, tapando el vano por una tela; alguien, que se alumbraban por una claraboya central; se defiende por algunos que recibían luz por las metopas, y, en fin, la opinión más razonable parece ser la de que se iluminaban por un espacio comprendido entre la parte exterior y la central de la techumbre, arrojando luz sobre la cela, principalmente. Todas estas opiniones son hipótesis más ó menos fundadas.

Se sabe que los templos estaban pintados, pero se ignora en qué forma y con qué colores. Por espacio de mucho tiempo se ha rechazado la policromía, según dijimos en la teoría, pero está confirmada. La explicación dada bajo el punto de vista estético á la misma, se funda en que con aquella luz de Grecia, aquel ambiente y aquella diafanidad de atmósfera, necesitaban los artistas recortar las masas orgánicas (estatuaria) y las inorgánicas ó geométricas para edificios, perfilándolas á fin de que destacasen en el intensísimo azul del cielo y la blancura circundante. Los colores principales hallados hasta el día son: rojo, azul, amarillo más ó menos intenso, y verde. Usábase el primero para fondo de las metopas; el segundo para los triglifos dóricos; el tercero para las figuras ó relieves de aquéllas; el amarillo intenso para los fustes; el verde, en fin, para las hojas de alga en algunas molduras. En el arquitrabe se pintaban los escudos de los vencedores ó héroes con sus inscripciones, al modo como se pintan luego los *vítores* en las fachadas de nuestras catedrales y universidades, para celebrar los grados y triunfos literarios de nuestros doctores.

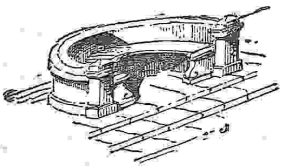
113. *Acrópolis de Atenas.*—El alemán Michaelis ha reconstruído templos y otros edificios de dicho punto en 1876. Acrópolis significa la punta de la ciudad, y contenía, entre otras construcciones de menor importancia al pie de la colina, el barrio de los alfareros ó cerámicos; se ascendía

por una escalinata cavada en la roca, dejando á un lado el templo de la *Victoria aptera*, ó sea sin alas, como dando á entender que la victoria se había quedado definitivamente en Atenas y sin medios para poder volar. Cerraba toda la Acrópolis el *recinto* ó muralla, que contenía muchos monumentos, con multitud de inscripciones y escritos; tales eran: 1.° Los *propileos* ó puerta de honor, según unos, y según otros, puerta fortificada de aquella parte de la ciudad donde se quedaban los tesoros. 2.° A derecha é izquierda respectivamente, la *pinacoteca* (para las pinturas murales de batallas y hazañas) y el *cecil*, sitio para conversar los interesados en ó sobre la vida pública. 3.° Pequeños templos para *tesoros*, como el de Teseo, que venía á ser el patrón de Atenas. 4.° El *Partenón*. 5.° El templo jónico de Erecteo con la preciosa tribuna de las *cariátides*, y otras varias construcciones, en fin, y monumentos, como la *estatua colosal* de Minerva, que miraba al mar y que servía á los navegantes para orientarse desde grandes distancias.

114. *Edificios para diversiones públicas.*— Deben citarse el Gimnasio y la Palestra, el Hipódromo y el Estadio, el Teatro y el Odeón.

En Atenas estaban unidas, formando un grupo estas varias construcciones. El *Gimnasio*, destinado á los ejercicios intelectuales y á los corporales, era una planta cuadrada con patio central, pórtico alrededor y cuartos destinados á baños y descanso. En la entrada y salida, respectivamente, acudían Platón y Aristóteles con sus discípulos, discutiendo con los más humildes ciudadanos. La *Exedra* (pórtico semicircular) de Platón se llamaba la Academia, y la elegida por Aristóteles, el Liceo. La *Palestra*, para los atletas, era un espacio descubierto, con gradería en un lado unido al gimnasio. En otro lado del gimnasio estaba el *Hipódromo*, para carreras de caballos y de carros, con disposición análoga á la palestra, y el *Estadio* servía indistintamente para el juego de pelota ó los ejercicios de

Fig. 121.
Exedra moderna.



la danza. Fuera también del recinto de la Acrópolis, en el barrio cerámico, se encontraba el *Teatro* de Baco, cavado en la roca en forma de anfiteatro, y puede servir de ejemplo el nuestro de Sagunto hecho por los romanos, pero según las tradiciones griegas del país. Por último, el *Odeón* estaba dedicado á la música y el canto, y no al drama; pero éste es de época posterior, ya romana, de tiempo de Herodes Atico. Y se diferenciaba del teatro en que estaba cubierto.

115. El *Agora.*—Llamábase así la plaza pública, semejante al foro romano. No siempre era cuadrada ni cerrada por cuatro pórticos, sino que en ocasiones sólo tenía dos, y á veces uno solo. En la de Atenas los pórticos se llamaban *stoa*, y aquí se reunían los filósofos estoicos que no seguían á Platón ni á Aristóteles.

116. *Monumentos corágicos.*—Llamábanse coregas los atenienses que promovían y costeaban fiestas públicas. El levantado en Atenas en honor del corego Lisícrates, es un bellísimo modelo de orden corintio.

117. *Tumbas.*—Los monumentos funerarios de Grecia son muy sencillos. En Atenas se colocaban las tumbas en la muralla de la Acrópolis, con estelas esculpidas ó inscripciones; en el Peloponeso eran pequeños edículos; en Macedonia, excavadas en las rocas; en Cirene (N. de Africa) existía una necrópolis notable, y, finalmente, el tipo principal es el Mausoleo de Halicarnaso (Asia Menor), elevado por Artemisa á su esposo Mausolo, construído por Pithios, siglo IV (a. de J.), y de orden jónico.

118. *La casa griega.*—Ya se ha indicado que los griegos hacían poca vida íntima, viviendo en la plaza pública; de aquí que las casas tengan exigua importancia. Se componían de pocas habitaciones, excavadas en la roca, y un pequeño pórtico de entrada. Este era el tipo anterior á las guerras Médicas. Posteriormente constaban de tres partes principales: 1.°, pórtico de entrada y habitaciones del portero y cuadras á derecha é izquierda; 2.°, un patio con habitaciones destinadas á las mujeres; 3.°, otro grupo de construcción destinado á los hombres. Independientes de estas partes principales se hallaban otras habitaciones aisladas, dedicadas especialmente á los huéspedes.

Lección 28.

119. Escultura.—Grecia floreció en todas las artes y en todas las ciencias, pero en ningún orden llegó á rayar en la maravilla de las maravillas, que constituye su plástica; y ni antes ni después se ha vuelto á producir algo comparable siquiera á este portento. Y notemos de pasada que el arte más difícil de entender y de saber sentir es precisamente el escultórico.

120. *División de la escultura.*—Se divide la escultura griega en seis períodos: 1.°, orígenes, hasta la primera mitad del siglo VII (a. de J.); 2.°, desde aquí á la mitad del VI, donde se inician dos corrientes; 3.°, hasta la mitad del V, período arcaico; 4.°. segunda mitad del V, denominado *siglo de oro* por su gran florecimiento; 5.°, primera mitad del IV, en que se cambia el estilo anterior; 6.°, hasta los siglos III y II (a. de J.), ó sea el helenismo, fuera de Grecia.

121. *Primer período.*—Es una época fabulosa, en la cual nace la escultura, unida al culto de las divinidades, siendo éstas casi sólo un poste; y hay quien piensa que las primeras representaciones de los dioses eran de madera, casi fetiches, denominándose á estas esculturas de madera *Soanas*, y aun las de piedra, tratadas como si fuesen de madera. Recientes descubrimientos en la isla de Delos ofrecen modelos en que las divinidades tienen los brazos y manos pegados al torso y piernas, los pies juntos y los ojos cerrados. De aquí arranca el mito de Dédalo, que abre los ojos á la Divinidad y separa sus brazos, representando la humanización de los dioses.

122. *Segundo período.*—En él hay dos corrieutes, oriental y occidental, y en ambas se nota la finura con que se esculpe, acaso á consecuencia de que estos artistas eran toreutas, y trabajaban el mármol con la delicadeza del bronce ó la plata. En cuatro puntos se han encontrado obras de esta época: Samos, Chíos, Naxos y Creta. Del primer sitio se conservan obras de Teodoro y Teleites; del segundo se cita á Glaucos, que pasa por ser el inventor

de la soldadura, nada se conserva de él, pero sí de su escuela; del tercero á Byzes, y del cuarto á Hiponios y Skilis. A la tendencia dórica ú occidental de esta época pertenecen la mayoría de los llamados Apolos, que en realidad no son sino estatuas representando atletas, por los cuales se empieza el estudio del desnudo. De la corriente oriental hay, entre otras cosas, un relieve que representa á Agamenón, con su escudero y su heraldo.

Fig. 122.
Relieve del atleta de la sandalia.

123. *Tercer período.*—En éste se distinguen otros cuatro centros ó escuelas: Peloponeso (hoy Morea), Egina, Atica y Asia Menor. Corresponden al primero de estos puntos Esparta, Sicione y Argos. De Sicione queda el nombre del escultor Kanakos, autor del Apolo piombino del Museo del Louvre. De Argos nada se conserva, sino el nombre de Ageladas, maestro de Fidias y de otros grandes escultores.

De la escuela eginética deben citarse sus caracteres: cierta rigidez, simetría en la manera de componer asuntos y figuras, y finura de ejecución. Restaurados por Thorwaldsen, escultor moderno, se encuentran en el Museo de Munich dos frontones de un templo, con esculturas que se atribuyen á Onatas.

Para formar idea de esta escuela, puede estudiarse la Minerva romana que se conserva en el Museo de Escultura del Prado de Madrid, la cual, con no ser griega, es de ese estilo, que también se llama arcaico.

Del Atica se conserva el nombre de Endoyos, autor, según algunos, de la Minerva colosal citada, de la Acrópolis de Atenas; pero, según otros, aquella Minerva fué obra de Fidias.

En relieves del Atica ha de mencionarse la Estela, conocida con el nombre de *El Soldado de Maratón*, esculpida por Aristodemo, de estilo un poco más dulce que lo demás de la escuela eginética y en el influjo oriental.

Y, por último, debe citarse el grupo de Antenóo, que representaba en bronce á los dos tiranicidas Armodio y Aristogitón, que dieron muerte á Hiparco. Reprodujeron la

primitiva escultura, que desapareció, dos escultores famosos; Jerges se llevó este grupo á Persia, y Alejandro lo volvió á Atenas. Lo importante es que, según reputados críticos, tenemos en el Museo del Prado la cabeza de Aristogitón, la cual es enteramente arcaica.

Del Asia Menor sólo citaremos la Tumba de las Arpías, descubierta á mediados de este siglo, y que se halla en el Museo Británico.

124. *Cuarto período ó Siglo de Oro* (desde 450 años antes de Jesucristo hasta 400).—En él deben señalarse dos grupos y tres escultores principales: Mirón, Fidias y Policleto. El primero y el último forman el grupo arcaico, de la escuela dórica, y el segundo es el maestro y fundador del grupo ático ó escuela jónica, que en él debe llamarse armónico, porque reune lo más selecto de todas las direcciones. Hablemos de estos escultores por el orden en que se les ha citado, prescindiendo de los discípulos y contemporáneos de ellos, que con ser grandes maestros, no tienen tanta importancia ni es posible incluirlos en libros como el presente.

125. *Mirón* florece en tiempos del arcontado de Cimón. De él tenemos *El discóbolo*, asunto reproducido por escultores de su tiempo y posteriores, y de cuyas reproducciones se encuentran ejemplares en todos los Museos. Empieza con Mirón un nuevo elemento en la escultura, á saber, la gracia; y en la nueva estatua que nos ocupa, se advierte que obedece el escultor al ideal de este arte, que, según dijimos, es el reposo: su mérito estriba en que está sorprendido el único instante posible de reposo, en toda la serie de movimientos que ejecutaba un atleta para arrojar el disco. Ha sorprendido Mirón en su estatua el solo momento tranquilo, de equilibrio, de todos los bruscos y violentos que suponía este ejercicio gimnástico. También deben citarse como de este autor, ó de sus discípulos, «el niño de la espina» (pequeño atleta de los que corrían, ó andarines), que se llama así por estar sacándose una espina de la planta del pie: tenemos una reproducción de él, en bronce, en el Museo del Prado; el luchador «de la gota de aceite», que se está derramando este líquido en la mano, para untarse el cuerpo, antes del juego: se encuentran dos ejemplares, en los Museos de Munich y Louvre.

Mirón, por último, era habilísimo escultor de animales, como lo confirma la inscripción ó epigrama de Anacreonte en que dice: «Pastor, lleva lejos tus ganados; no vayan á creer tus vacas que está viva la de Mirón, y se vengan hacia acá.»

126. *Fidias.*—De Fidias se ha dicho que hay que estudiarlo como Fr. Angélico pintaba sus cuadros: de rodillas. Nace y vive en Atenas, de cuyo gusto es legítimo representante. Fue discípulo del nombrado Ageladas, y no se conoce nada de su primera ni de su segunda época: en tiempo de Cimón, sólo de la tercera; bajo Pericles quedan algunas de sus obras magistrales.

A este tiempo pertenecían la Minerva del Partenón y el Júpiter de otro templo de Olimpia; ambas estatuas eran de oro y marfil, pero no ha llegado hasta nosotros sino el recuerdo. Solamente conservamos del primer genio de la plástica en el mundo los restos de las esculturas del Partenón. Sus émulos, cuando tenía más de sesenta años, murmuraron de él, diciendo que se había quedado con el oro de las estatuas, y entonces las desmontó para que se pesaran, expatriándose después á Olimpia.

En el Partenón trabajó Fidias en los dos frontones, en las metopas, y en el friso interior de la cela ó santuario. Hay dudas acerca de algunos trabajos, porque le ayudaban sus discípulos; pero parece averiguado que las figuras del frontón oriental son de su mano; que del occidental dió á sus colaboradores el dibujo y la idea de la composición, lo mismo que de las metopas; y en cuanto al friso, trabajó poco en él directamente, pero es suya la dirección, la composición y el dibujo.

127. Conviene decir cuatro palabras ahora de la historia del Partenón. Se mantuvo intacto hasta los primeros años del cristianismo, en que se abrió en el centro del frontón oriental una lucerna para iluminarlo, quedando dedicado el templo á la Virgen, y perdiéndose la parte más importante de la obra de Fidias. Al tomar los turcos á Atenas en 1556, lo convierten en ciudadela, y más tarde, en mezquita. En tiempos de Luis XIV, un artista ilustre restablece y reproduce todos los dibujos del Partenón, y veinte años después de publicados, en la lucha entre venecianos y turcos, queda destrozada por una bomba la obra de Fidias.

Más tarde, se machacan los restos de aquellos mármoles para blanquear muros; y, por último, un embajador inglés cerca del Sultán, consigue un firmán del mismo, para llevarse á Inglaterra todo cuanto quisiera de los restos del Partenón. Y en 1816 este embajador, Lord Elguin, vendió al Museo Británico dichos restos en tres millones de reales, encontrándose reunidos en la sala que lleva el nombre del diplomático.

Examinemos ligeramente el frontón oriental del Partenón. Por Pausanias se sabe que su asunto era el nacimiento de Minerva; y por varios antecedentes recogidos y por lo que precisamente en España se conservan, se ha podido reconstruir dicho asunto. Este dato preciosísimo para la interpretación de la obra de Fidias, lo guarda nuestro Museo Arqueológico Nacional.

128. Es un *puteal* ó brocal de pozo, como se llama vulgarmente, aunque en la antigüedad no servían estos cilindros para tal objeto, sino que eran piedras labradas que se colocaban en los sitios donde caía un rayo para perpetuar el hecho, de buen augurio, como significando en cierto modo el descenso á la tierra de la fuerza de Júpiter.

Procede este puteal de la colección ya nombrada de la reina Cristina de Suecia, comprada por Carlos III, y estuvo instalado en la Moncloa, sirviendo en los jardines como pedestal para flores; es romano y de época decadente; pero un eminente crítico extranjero en 1880 aseguró que era el mejor dato y ejemplar conocido para recomponer el centro del tímpano del Partenón.

Corren alrededor las siguientes figuras en relieve: Vulcano, con el martillo con que da el golpe en la cabeza de Júpiter para que nazca Minerva, y está en actitud de quien acaba su obra y se retira. Sigue Júpiter con su atributo de rayos, sentado en su trono de respaldo y su escabel. Después una pequeña Victoria que viene á coronar á Minerva. Luego ésta, armada de todas armas, y, por último, las tres Parcas que la acompañan.

129. El mito supone que no dura el asunto ó argumento del frontón sino las horas que median entre la salida del sol y la de la luna, lo cual da unidad á la obra, concordando con las tradiciones del Atica. Al N., á la izquierda del espectador, sin recibir más que un solo rayo del sol, á

su salida, había una sola cabeza de caballo surgiendo de las aguas, y perteneciente al carro de la cuadriga de Apolo; luego dos cabezas, que se conservan, de la misma; los huecos entre unos y otros caballos estaban ocupados por bronces dorados, y el fondo de que se destacaban, pintado de azul. Luego seguía la estatua de Teseo, mirando á Apolo, y después otras dos: Ceres y Proserpina, que acuden al nacimiento de Minerva, y en fin la Íride ó mensajera que iba á anunciar el nacimiento de Minerva. Al otro lado, en la misma dirección, una pequeña Victoria, otras dos figuras unidas y otra separada, representando á las Parcas, las tres hijas de Cécrope, el fundador de Atenas. Seguía la Luna, cuyo torso se conserva, así como los de las figuras anteriormente citadas, y los caballos del carro de la Noche hundiéndose en el mar, correspondiendo al ángulo derecho del S. También se conservan restos de estos caballos.

Todas las esculturas son de tamaño colosal, porque habían de ser vistas á más de 10 metros de altura. La firmeza del dibujo y la valentía de la ejecución admiran por su hermosura, no habiéndose después repetido nada comparable en el arte escultórico hasta nuestros días.

130. El frontón occidental ya hemos dicho que fué destruído en la explosión de 1687. Así como el asunto del oriental era el mito de la vida, sintetizado con el nacimiento de Minerva (ó Atenas) en el transcurso de un día, se representa en el occidental la lucha de Minerva y Neptuno disputándose la Hegemonía: ella presenta el olivo, y él el agua salada y el caballo, en este concurso. Por un vaso hallado en Crimea se ha reconstruído este frontón; y así como en el de Fidias están todas las divinidades que pueden referirse al mar y al Olimpo, en el de sus discípulos en el arte están las que se refieren á la vida terrestre del Ática con el fundador de Atenas, sus hijas y los dos ríos principales, el Iliso y el Cefiso, y las esculturas de Dánae, Venus, y en fin Neptuno y Minerva. De todas estas figuras se conservan restos en el Museo Británico. Todas las esculturas de ambos tímpanos son exentas y trabajadas, lo mismo por detrás que por delante, con igual perfección, por más que habían de producir colocadas el efecto de altos relieves.

131. Tócanos hablar ahora de las metopas del Partenón, obra también de discípulos del gran maestro. Estas metopas eran noventa y dos, y en la actualidad sólo se conservan diez y siete: quince en el citado Museo inglés, una en el Louvre y otra en Atenas. Las del lado N. representaban la lucha de los Centauros y Lapitas; las del E., las de Júpiter y Minerva con los Gigantes; las del O., la de Teseo con las Amazonas, y las del S., episodios de la guerra de Troya. Todas son altos relieves construídos en trozos de mármol, labrados separadamente y colocados entre hueco y hueco de los triglifos, cosa que no sucede en el templo de Júpiter en Olimpia, donde el friso es enterizo y simulada la separación de triglifos y metopas. Estudiadas estas esculturas del Partenón, se advierte cierta ri gidez arcaica que contrasta con la finura y delicadeza de los frontones, como si fuesen herencia de las escuelas del tercer período (Peloponeso).

Fig. 123.

Una metopa de la lucha de los Centauros y Lapitas.

132. En cuanto al friso que corre alrededor del interior de la Cela, diremos que su composición es grandiosa y su ejecución también superior. Es un bajo relieve que representa una procesión de las que se celebraban en Grecia, como resumen de toda la vida helénica: arte, religión, costumbres, filosofía, etc., concluyendo con la apoteosis de Minerva, y se celebraban estas fiestas cada cuatro años en los juegos y certámenes memorables. Esta procesión se llama de las Panateneas.

Corría en dos filas, representando esta marcha paralela los lados de N. á S., y partiendo nosotros de Occidente, diremos que la cierra la caballería regular, y detrás, los jóvenes ricos de Atenas en pelotón irregular, notándose que ni en unos ni en otros caballeros se repite una sola postura de los caballos ni de los jinetes. Y es interesante citar que habiéndose dicho por algún crítico que ciertas posturas de

los caballos eran falsas, varios curiosos, entusiastas de Fidias, han hecho recientemente fotografías instantáneas de multitud de caballos montados por jinetes que los obligaban á todo género de contorsiones; y se ha comprobado que no hay una sola posición de los corceles del friso, que no sea enteramente copiada de la realidad. Lo cual demuestra el genio verdaderamente colosal del escultor que nos ocupa y que no inventaba sus obras á capricho, sino que copiaba del natural y del modelo siempre, haciendo resaltar aun en el movimiento más exagerado la serenidad que ha de resplandecer en las obras escultóricas.

Vienen luego los carros de guerra tirados por cuadrigas; los músicos; el ganado, representando la riqueza y las industrias, y los Arcontas, la entrega del manto por la sacerdotisa á Minerva, y en fin, las divinidades; Júpiter sentado, Juno, la Íride, Vulcano al lado de su hermana Minerva, también sentados, y Apolo, Diana, Marte, Baco, Neptuno y Venus, de la que apenas, por cierto, sólo resta el amorcillo indicando el sitio donde debería estar la diosa, etc. Debe notarse que en el lado de Oriente todas las figuras están paradas, mientras que en Occidente todas en movimiento, correspondiendo á las distintas categorías, edades y condición de las personas; así como los dioses, que deben recibir á la procesión, se hallan sentados, como esperando en el Partenón la llegada de la procesión misma, que se formaba fuera de la Acrópolis, en el barrio Cerámico.

133. De las demás obras de Fidias ya hemos dicho que nada se conserva, empezando por las dos célebres estatuas criso-elefantinas (de oro y marfil) representando á Minerva y Júpiter, para los dos templos respectivamente del Partenón y de Olimpia. Del Júpiter se asegura que estaba inspirado en el momento descrito por Homero en dos versos de la *Iliada* que dicen: «El hijo de Cronos (el Tiempo) bajó los ojos, juntó las cejas, sacudió la negra cabellera y tembló el Olimpo.»

Lección 29.

134. *Influjo de Fidias.*—Terminado el estudio de las obras de que se tiene noticia del gran escultor, enumere-

mos algo de sus continuadores. Entre dichos trabajos se pueden citar las cariátides de la tribuna del templo de Erecteo y el friso de este mismo templo en la Acrópolis de Atenas. La tribuna está completa, no faltando de las seis cariátides sino una llevada al Museo Británico. Y además, entre lo más importante, se encuentran estelas representando contratos de ciudad con ciudad, ó conmemorando hechos célebres y funerarios, ó en fin, escenas de los *cosmetas*, ó sea de los que ungían y preparaban en el tocador á los atletas para entrar en la lucha (de aquí viene cosmético). Entre dichas estelas las hay admirables, como la de Orfeo y Euridice, de la Villa Albani.

135. *Policleto.* — La Élida es región tan importante como el Ática, y ha sido explorada por franceses y prusianos hasta 1875, constituyendo hoy todo lo encontrado en la Morea un grupo que se llama esculturas de Olimpia. Antes de hablar de Policleto diremos de ellas muy poco; pero no pasaremos por alto un dato interesantísimo para la Historia del Arte y que se relaciona con las joyas artísticas que España posee.

Cierto arqueólogo alemán vió á principios del presente siglo, en el palacio de Liria de Madrid (de los Duques de Alba), una cabeza que dibujó y publicó, asegurando que es reproducción de la Minerva de Olimpia. Probablemente es un regalo ó adquisición de la casa en la época de Carlos III. El ilustre ex profesor de Historia del Arte en la Escuela de Diplomática, Sr. Riaño, visitó las colecciones de Alba; pero no encontrando la cabeza en cuestión, comunicó á la actual Duquesa la opinión del arqueólogo alemán; y entonces esta dama, á la cual debe mucho la Arqueología en España, invitó al citado catedrático á buscar aquella preciosidad por toda su morada. El éxito coronó los esfuerzos, pues se encontró en un desván dicha cabeza, instalada hoy dignamente en uno de los salones de la suntuosa vivienda.

Es curioso que, cuando nada existía en Europa de Olimpia, tuviésemos ya en España un ejemplar de esta Minerva, conocida ya hoy en el mundo artístico con el nombre de *la del Duque de Alba*, y corresponde al siglo v (antes de Jesucristo), que estamos reseñando, y á la escuela del Peloponeso, arcaica ó dórica.

Policleto es también discípulo del maestro de Fidias, y luchó con éste en un certamen abierto para premiar la mejor *Diana herida* que se presentase, debiéndose su triunfo sin duda á la perfección en la técnica y á conservar las tradiciones antiguas. Así como para el vencido sus asuntos preferidos son Júpiter y Minerva, el favorito de Policleto es la estatua de Juno, que, según referencias, siempre esculpía también en forma cliso-elefantina.

Aparte de esta diosa, las estatuas más célebres de Policleto son: el *canon* ó *doríforo* (el lancero), que esculpió para fijar las proporciones de las figuras, y el *diadúmenos* ó niño de la diadema. Es característico en este gran artista que prefiriese siempre las representaciones de la juventud, la adolescencia y la niñez á la de los hombres maduros. De la *Diana herida*, por último, la mejor reproducción es la del Museo de Berlín.

136. *Quinto período.*—Primera mitad del siglo IV (antes de Jesucristo). También en este período hay dos escuelas y tres nombres principales: Scopas, Praxiteles y Lisipo. Algunos puristas han querido considerar á esta época como de decadencia; pero esta exageración ha sido rechazada en general, indicándose tan sólo que se trata de un momento de transformación de los ideales. El tipo de la escultura cambia, en efecto, y empieza la expresión acentuada del semblante, así como la del sentimiento; como si la escultura entrase en el campo de la pintura. Scopas y Praxiteles forman un grupo; Lisipo otro. Aquéllos siguen la tendencia que pudiéramos llamar ecléctica y también armónica; éste la severa escuela dórica.

137. *Scopas* produjo muchas obras auténticas, firmadas y perfectamente definidas, como todas las de este período. Entre ellas, la estatua de Mausolo, de la tumba citada de Halicarnaso, y parte de los frisos, el cual monumento permaneció intacto hasta el siglo XII de nuestra era; pero los caballeros de San Juan lo destruyeron, transportando las piedras para construir castillos. En 1857 se han reunido muchas de ellas, trasladándolas á Inglaterra. Basta contemplar esta estatua para comprender que ya está tratado todo en ella de distinta manera. Mientras que Scopas hacía á los hombres dioses, Fidias hacía á los dioses hombres; y mientras en el siglo V se reproducían con preferencia los

dioses supremos, en el IV se representan los dioses inferiores. Además labró muchos Apolos, y en ellos, como en todas sus obras, la nota característica es la pasión. Se citan de él más de veinte grupos, y el más famoso el de los Níobes. Su asunto es una madre con quince hijos, que ofende á Latona, madre de Apolo y de Diana, y en venganza se entretiene ésta con su madre en matar á flechazos, uno á uno, á los Nióbidas y al pedagogo ó maestro griego que acompañaba siempre á los niños. De todas estas figuras, el Nióbida, denominado Ilioneo, es el más notable, encorvándose para huir de las flechas que le amenazan. También es célebre la Céres, sentada, majestuosa y tierna, que por su finura y elegancia podría decirse que pertenece al siglo anterior.

138. Y merecen párrafo aparte dos esculturas, de las más hermosas que ha producido el genio humano, sobre todo la primera. La Victoria de Samotracia (N. del mar Egeo), y la Venus de Milo. En 1863 fué descubierta aquella maravilla del arte, mutilada; pero al encontrar después algunos trozos próximos á la figura, se ha restaurado en parte, y se encuentra en el Museo del Louvre, siendo un asombro de hermosura. La construyó Scopas, para conmemorar el triunfo de Demetrio contra Tolomeo, en el año 306 (antes de Jesucristo). Se halla montada en la proa de una trirreme, y tenía en una mano la trompa de la Fama, y en otra la cruz ó percha en que se colgaban los trofeos ganados. Por su arranque y bravura, por la manera de estar tratadas las ropas, por su elegancia y belleza, produce al contemplarla sobre su grandioso pedestal naval, una verdadera fascinación.

139. Llámase de Milo á la Venus citada, por haberse hallado en la isla de este nombre, y la guarda también el Louvre. Descubrióse en 1820, y, según todos los indicios, es de mano del insigne artista. Carece de brazos, y se ha interpretado su actitud de muy distintas maneras. Nosotros conservamos en el Museo Nacional del Prado otra Venus (suele llamarse *de Madrid*), en igual movimiento que la de Milo, pero vestido el torso. Tal es su belleza y el reposo olímpico de su rostro, que se ha creído por bastante tiempo obra de Fidias.

140. *Praxiteles.*—Así como en Scopas la nota caracte-

rística era la expresión de los afectos dramáticos, en Praxiteles lo distintivo es la gracia. Sus asuntos preferentes eran los relacionados con el amor: Venus, Sátiros, Faunos. La más célebre de las representaciones de dicha diosa es la llamada de Gnido, cantada por los poetas, y de la cual dijeron los escritores que nadie se consideraba venturoso sin haberla admirado en su tiempo. La de Médicis, la Capitolina, la Borghese, la del Vaticano y la de Munich, es decir, las más renombradas, están inspiradas en aquélla. En Armenia se ha descubierto una cabeza de bronce, que se supone es de la hermosísima de Gnido, de Praxiteles. Además deben citarse el Fauno Capitolino, el del Lagarto, y aun hay quien cree que es de su propia mano la figura del sueño que conservamos en el Museo del Prado, y que probablemente procedía de la colección particular del Duque de Frías en Madrid. Hasta 1877 no se había encontrado nada auténtico de Praxiteles, sino reproducciones; pero en las excavaciones de Olimpia hallóse el *Mercurio jugando con Baco niño*, grupo artístico, y que, aunque mutilado, ofrece una gracia incomparable, con marcada tendencia al realismo.

141. *Lisipo.*—Scopas era de Argos, Praxiteles de Atenas, Lisipo de Sicione. Heredan tradiciones nuevas, y éste es de la escuela dórica, pero revolucionario en el arte, sin obedecer á las antiguas reglas ni procedimientos. No admite el canon, respondiendo sus obras á otro suyo, en el que las figuras son más esbeltas, de cabeza más pequeña, y más ligero todo el trabajo. Vive muchos años, y fué de gran fecundidad, atribuyéndosele hasta 1.500 estatuas. También era toreuta. Su nombre va unido al de su hermano, porque éste fué el inventor del vaciado.

Entre sus obras notables deben contarse el Atleta que se limpia la grasa y la arena después de la lucha, con la pequeña hoz (strigilo), llamado Apoxiomenos. Esta estatua, llevada de Grecia á Roma, era tan querida del pueblo, que una vez que la retiró Tiberio de la plaza pública para colocarla en su palacio, se promovió un motín y se restituyó á su puesto. De Lisipo son también varios Hércules, y el llamado Farnesio es probablemente reproducción romana de alguno primitivo, y se le atribuyen, finalmente, en el género del retrato iniciado por él en Grecia, los que repre-

sentan al trágico Sófocles, al orador Esquines y á su émulo Demóstenes: basta contemplar esta última hermosa estatua para adivinar, por la manera de tener plegados los labios, que representa á un tartamudo, como es sabido era el insigne orador.

Lisipo fué el único escultor que consiguió de Alejandro Magno que se dejara retratar. Lo reprodujo de diversas maneras, á caballo y á pie, y siempre con la actitud característica del glorioso conquistador: la cabeza inclinada á un lado, y los ojos mirando al cielo.

Por último, otra de las obras famosísimas de Lisipo es la cuadriga que decora la parte superior de la fachada de San Marcos de Venecia. Estos cuatro caballos sueltos, de bronce, han sido paseados varias veces. De Grecia son llevados á Roma; de Roma los lleva Constantino á Constantinopla; de aquí los traen los venecianos á su capital; Napoleón I los conduce á París; y finalmente, vuelven los caballos de Lisipo, á la caída del coloso francés, á colocarse sobre la fachada de San Marcos.

142. *Sexto período.* (Desde la segunda mitad del siglo IV hasta el II, a. de J., y que termina con Grecia, considerada ya como provincia romana.)—Comprende el helenismo fuera de Grecia, en que Alejandro difunde aquella cultura por el mundo; siendo los principales centros en que la distribuye Alejandría, Pérgamo y Roma; y en escultura pueden añadirse Rodas y Tralles. Prescindimos ahora del primer punto para ocuparnos someramente de los demás.

143. *Pérgamo.*—Hasta las excavaciones de los años 1881 y 82 no se conocía la importancia de esta región. Desde dicha fecha se sabe que las obras aludidas corresponden á la época de la guerra de Pérgamo contra la invasión de los bárbaros en el siglo II (a. de J.); y en memoria del triunfo de un rey contra los galos se erigió el monumento descubierto, que se llama «el altar de los dioses». A los prusianos se debe la resolución de muchos problemas, merced á estos descubrimientos. Alrededor del altar, en el segundo cuerpo, que estaba colocado sobre gran base, con escalinata, corre un friso denominado la gigantomaquia ó lucha de Júpiter y Minerva con los gigantes. Las figuras son colosales, y grandiosa la composición. Estos frisos los guarda el Museo de Berlín, y de esta escuela conserva el

Louvre, entre otras cosas, una cabeza que se supone de Alejandro Magno moribundo, regalo, por cierto, del español Sr. Azara.

144. *Rodas.*—La obra más famosa es el conocido «grupo de Laoconte», estudiado desde principios del siglo XVI en que se descubrió, y que ha gozado de extraordinaria fama. Virgilio cantó el asunto de Laoconte, en el libro II de la *Eneida*. Se conserva en el Museo Vaticano, y es atribuído á tres escultores griegos: Agesandro, Apolodoro y Atenodoro. Encargada á Miguel Angel la restauración, se negó á ello; y otro artista de segundo orden la completó con aparente acierto, poniendo el brazo derecho á las tres figuras. Por vasos griegos descubiertos después, en que se reproduce con exactitud la escena, se ve que la restauración no fué tan acertada. Este grupo es ya de época decadente, y representa á Laoconte, sacerdote, en el momento de terminar la guerra de Troya, con sus dos hijos; y los tres mueren luchando por desprenderse de las dos enormes serpientes que salen del río á sorprenderlos, como castigo de la divinidad por haberse opuesto dicho sacerdote á un ataque durante el sitio de la ciudad.

La importancia de este grupo, aparte su mérito, consiste en que ha servido para que el gran crítico y poeta alemán Lessing fundara en él su estudio sobre la naturaleza de las artes.

145. *Tralles.*—Procede de este centro otro grupo también muy celebrado: «el Toro Farnesio», más decadente que el anterior. Llámase así porque perteneció á la nobiliaria familia de este nombre. Representa el momento en que los hijos de Antiope, para vengar la ofensa hecha á su madre por su propia hermana Dirce, sujetan un toro á fin de atar á él el cuerpo de la que insultó á quien le dió vida, y arrastrándola pague su falta con la muerte. Además del bruto, hállanse las figuras de Dirce y sus hermanos Cetos y Anfión, atributos alusivos á éste, que se supone inventor de la música, una divinidad y un perro, todo en lo alto de escarpada roca. Mientras en el Laoconte se observa la ley escultórica de la menor exageración posible, dado el extremado dolor físico y moral, en este otro grupo se prescinde del razonamiento, condición necesaria en toda obra de arte; no está razonado que Dirce, en libertad, no

trate de huir, y que la escena pase en la cumbre de un peñasco, sitio poco á propósito para sujetar una fiera; pero esto aparte, la ejecución es muy linda. Se atribuye á los artistas Apolonio y Taurisco, y se encuentra en el Museo de Nápoles, lo mismo que el Hércules Farnesio citado más arriba. Este grupo fué restaurado también en el siglo XVI.

146. *Roma.*—La mayoría de los artistas que trabajan en la capital de los Césares es griega, tanto en el arte escultórico como en las restantes. Hay quien piensa que este período de decadencia debiera estudiarse en la Historia de Roma y no en la de Grecia; pero no debe ser así, porque no hay ningún elemento nuevo y propio en Roma durante los siglos II y I (a. de J.); sino que los conquistadores llevan á la capital su botín, como el de Sila, que conduce con multitud de esclavos de todas las clases sociales, 240 carros cargados de despojos artísticos. Con arreglo á lo dicho, las obras de este período deben dividirse en tres grupos de esculturas griegas, traídas á Roma: 1.°, despojos asiáticos: 2.°, despojos atenienses, y 3.°, obras trabajadas en la ciudad de los Césares por artistas griegos, ya esclavos, ya ciudadanos romanos.

Corresponde al primer grupo el llamado «Gladiador combatiente», firmado por Agasias, de Efeso (Asia Menor), y que debe apellidarse «el Atleta carrerista», porque los restos que aparecen en su brazo izquierdo y mano derecha, no son respectivamente de un escudo y de un arma, sino de los pesos con que corrían los atletas para evitar la inflamación de estas extremidades. «Los Centauros», de los cuales el más notable es el que lleva montado en el lomo á Baco niño, firmados, y cuyos autores son Papias y Aristeas, de Afrodisia.

Fig. 124.
Centauro.

En el segundo grupo ático deben citarse la «Venus capitolina» (por el nombre de este Museo romano); el «Apolo de Belvedere» (por el nombre de la sala vaticana donde se guarda), que es el más perfecto ejemplar, en dibujo y técnica, de cuanto se conoce de esta época modelo que puede servir á los artistas para lo que se llama *una academia;* es

decir, un trabajo de ejecución intachable, pero que ni conmueve, ni interesa. La «Ariadna dormida», tenida por Cleopatra y restaurada en el Renacimiento como tal, con el áspid en el brazo izquierdo, y de la cual, por cierto, tenemos un hermoso original reproducido en mármol en nuestro Museo de Escultura del Prado.

147. Deben citarse, finalmente, en el tercer grupo, la «Venus de Médicis» (por la familia á que perteneció), firmada por Cleomenes, contemporáneo de Augusto, y romano, y la «Diana cazadora con el cervatillo», que se conserva en el Louvre.

Para terminar, notaremos aquí la diferencia que existe entre los bustos griegos y los romanos, teniendo en cuenta que son poquísimos los primeros, porque el género del retrato es menos cultivado en Grecia que en Roma. Aquéllos presentan la cabeza sobre una prolongación del pecho, sin labrar éste y para ser colocado sobre un pedestal ó pilastra en formas geométricas, mientras que los segundos tienen trabajado el pecho y cortado para ser puesto sobre una pequeña base, formada, por lo general, por tres molduras: dos toros y una escocia en medio. Propiamente griegos, no se sabe de otros, desde Pericles, que los antes citados y los de los Arcontas.

Lección 30.

148. Pintura.—En Grecia, en realidad, no hay pintura de caballete. Acaso la hubo decorativa, y se habla de ella por tradición. Lo que nos queda está en los vasos: de aquí la importancia de la cerámica griega. Estas obras, pictóricas y escultóricas á la vez, se dividen en figuras ó placas, pintadas ó sin pintar, y cerámica propiamente dicha, arte que participa de pintura y escultura, como ellas mismas se refieren á ésta.

Hubo una pintura mural sin duda en Grecia, puesto que en la citada Pinacoteca de la Acrópolis de Atenas se encontraban cuadros que representaban hazañas de los héroes griegos, y hasta se cita la representación de la batalla de Maratón. Asimismo se habla de otras obras de pintores que no han llegado hasta nosotros.

Puede dividirse la pintura griega en tres períodos: 1.°, arcaico, del siglo V, y en cuyo tiempo son famosos los nombres de los pintores Micón y Polignoto; 2.°, elegante, en el cual brillan los pintores Zeuxis y Parrasio, y 3.°, alejandrino, en el cual es célebre el pintor Apeles, que tiene, como Lisipo en escultura, el privilegio exclusivo de retratar al gran monarca.

149. Artes industriales.—El mismo carácter que ostentan todas las obras griegas, la perfección, se observa en estas artes, especialmente en la cerámica. Hasta hace veinte años no se había dado importancia á las figuritas de adorno, como si dijéramos, muñecas ó juguetes; pero los descubrimientos recientes han hecho que se conceda mayor atención á tales objetos.

150. *Figuras de Tanagra.*—Toman este nombre genérico tales esculturitas por proceder gran número de ellas, y las más conocidas, de dicho punto (Beocia), por más que han ido apareciendo en todos los sitios donde los griegos influyeron de una manera más ó menos directa: las hay del estilo arcaico y del ático, así como de todas las épocas y períodos mencionados, siendo algunas verdaderas obras maestras. La importancia de estos muñecos estriba en que nos dan á conocer la vida familiar íntima, mientras que la gran escultura nos impone de la vida oficial pública, en creencias, religión, tradiciones, etc. Pero por el género mismo á que pertenecen estas obras, la mayoría corresponde al estilo elegante y gracioso de Praxiteles. Los autores de estas estatuíllas se llamaban *coroplastas*, y reproducían tipos y escenas domésticas, lo mismo que los muñequeros de todos tiempos y países, en cuyo arte, por cierto, sobresalen en España, desde el siglo pasado singularmente, Granada, Málaga y Sevilla. Construíanse á pedazos; la cabeza y manos, separadamente del torso, dejándose un hueco en la parte posterior, para que se orease y secase el barro. Después se unían los trozos y se cocía la obra; finalmente, se las acababa á buril, iluminándolas. Por lo común, no se trabajaba la parte posterior de estas figuras.

Fig. 125. Tanagrana.

En cuanto á las placas, hasta hoy se conocen muy pocas (unas 50 en relieve, y otras tantas pintadas), y en tipo fu-

nerario una muy celebrada de estilo arcaico, representando un cortejo fúnebre; venían á ser como exvotos.

151. *Cerámica.—Preliminares.*—La etimología de la palabra tiene su leyenda y su historia; y prescindiendo de la primera, diremos que Kéramos significa *cuerno*, y como de esta materia fueron los primeros vasos, de aquí tomó el nombre. Tal importancia tenía el arte del alfarero en Grecia, que no se desdeñan de cantarlo los grandes poetas, como Homero, y á veces, un vaso griego en su género es tan perfecto como en el suyo el Partenón mismo. Hasta el siglo XVII no ha sido bien estudiada la cerámica. Desde entonces se han descubierto hasta 20.000 vasos repartidos en los principales museos del mundo. Nosotros poseemos en el Arqueológico Nacional una bonita colección, y desde esta fecha han dejado de llamarse etruscos los vasos griegos, quedando tal denominación para los que pertenecen propiamente á este pueblo.

152. *División.*—Cronológicamente, se puede dividir del siguiente modo (dejando á un lado la prehistoria): 1.er período, anterior al siglo XVI (a. de J.); 2.°, anterior á los influjos orientales (unos 1.200 años antes de J.); 3.°, influjo oriental; 4.°, vasos corintios; y 5.°, de la Magna Grecia, al Sur de Italia.

Bajo el punto de vista cronológico, no se puede empezar por la prehistoria, porque nada se conoce aún de estos remotísimos tiempos, en punto á vasos. Del 1.er período se han encontrado ejemplares en la Troada. Se distinguen los vasos del 2.° por los adornos en zonas y tonos bajos, puntos y rayas, formas geométricas y alguna que otra representación de plantas, mejor que de flores. Del 3.° es el tipo de ornamentación de las pateras fenicias, también con fauna geométrica, y dibujos de animales, gran simetría siempre en las figuras y fondos pálidos. Recuerdan á Asiria, y son de la época homérica (ocho siglos antes de J.). Del 4.° son también de estilo oriental, con jinetes y figuras, pero ya con dos y aun tres colores, con figuras negras sobre fondo rojo, y blanco el desnudo de la mujer. Se conocen de estos tiempos (siglos VI y V antes de J.) cerca de 400 nombres de ceramistas y pintores; y es famoso, entre todos los vasos, uno de Florencia, llamado François; y nosotros tenemos en el Arqueológico otro del siglo V, firmado por Andoki-

des. Es la época culminante de la cerámica, sobre todo, del siglo v al iv (a: de J.). Del 5.°, ya decadente, son los que ostentan más colores y medias tintas, empleándose con preferencia el oro, por más que en el siglo iv se usa alguna que otra vez, y aparecen vasos para beber de figura de cabezas ó patas de animales.

153. *Destino.*—Los vasos sirven para múltiples usos, y hasta los hay sin fondo, y que no podrían utilizarse sino para colocar flores ó ramas secas; otros, para regalos y premios á los vencedores de los juegos, como después se ha acostumbrado con los de *Mayólica*; otros eran funerarios; y, por último, servían para encerrar líquidos y para beber, empleando los más artísticos en las fiestas á Baco.

154. *Técnica.*—Contribuían á la fabricación de los vasos dos clases de artistas: alfareros y pintores; y unos y otros firmaban las obras cuando las creían dignas del arte. Se hacían á torno, menos las asas y el cuello, que se trabajaban por separado y se pegaban después. Toda la industria es de barro (arcilla), y una vez elaborada la obra, se la cocía. Blando así el barro; y después de una primera cocción ligera, el pintor marcaba los contornos en negro, sobre fondo rojo, ó viceversa, y después se le daba la segunda cochura.

155. *Formas.*—Hay clasificadas hasta 300, pero los principales tipos son: 1.°, *ánforas*, de forma ovoidea, con dos asas arrimadas al cuello; 2.°, *crateras*, más abiertas, y como las poncheras modernas, para mezclar el agua y el vino; 3.°, *hidrias* ó jarras, con una asa ó tres, sólo para guardar agua, y semejantes en forma á las modernas; 4.°, *kilis* ó cáliz como las modernas copas abiertas del vino de champagne; 5.°, *cántaros*, que no se diferencian del anterior sino en tener las dos asas sobre el borde, altas y verticales.

Y además, hay otra forma de vasos que pudiéramos llamar de tocador, usados para perfumes, y cuyas dos clases principales son: *lequitos* y *alabastros*; los primeros funerarios siempre, y los segundos toman su nombre de que primitivamente eran de esta materia. En la colección de lequitos atenienses, de nuestro Arqueológico, tenemos un ejemplar que por sus grandes dimensiones puede citarse como modelo entre los mejores de Europa.

PRINCIPALES FORMAS Y CLASES DE VASOS GRIEGOS.

Fig. 126.
Anfora.

Fig. 127.
Askos.

Fig. 128.
Bombylios.

Fig. 129.
Cadus.

Fig. 130.
Cálix.

Figs. 131 y 132.
Cántaros.

Fig. 133.
Cratera.

Fig. 134.
Dolium.

Figs. 135 y 136.
Hidrias.

Fig. 137.
Jarra.

Fig. 138.
Lagena.

Fig. 139.
Œnocoe.

Fig. 140.
Pithos.

Fig. 141.
Rytón.

Figs. 142 y 143.
Urnas antigua y moderna.

Fig. 144.
Vaso etrusco ó italo-griego.

Fig. 145.
Kélebe.

Fig. 146.
Arybalos.

156. *Glíptica.*—Dejando para más abajo y para pocas palabras las monedas y medallas, porque la numismática griega constituye un vastísimo y difícil estudio, diremos aquí algo solamente sobre los *camafeos* y los *intagli*. En este arte eran también habilísimos los griegos, y se citan como obras célebres el anillo de Policrates cantado por los poetas antiguos y modernos, y el de Alejandro, del artista Pirgoteles, camafeo que se conserva aún. Había piedras labradas de grandes dimensiones, y gran parte de los camafeos son del siglo III. Es famoso el de la Apoteosis de Augusto, que se guarda en el Gabinete de medallas de París.

157. *Bronces.*—Aunque se puede escribir mucho sobre los de Grecia, citaremos sólo los espejos. Tenían un mango, y por un lado eran pulimentados, y por otro grabados al grafito, ó sea con contornos acentuados y rehundidos. También los había dobles, es decir, que se cerraba la cara pulimentada entre dos placas. Aunque los hay latinos y etruscos, los mejores son los propiamente griegos.

158. *Joyas.*—De Grecia proceden los trabajos de joyería llamados *filigrana*, en que por cierto, andando el tiempo, han sido célebres algunas provincias de Portugal, y las nuestras de Córdoba y Salamanca. Lo que da idea exacta de este trabajo, es un erizo de mar, después de seco y arrancadas las púas, quedando las huellas de los círculos en el caparazón.

Numismática. — Parece enteramente probado que la moneda procede de Grecia. Según unos en Egina, según otros en Lidia, se hacen las primeras á martillo y cuño, y después fundidas en molde. Desde el principio las hay de oro, de plata y de electro (mezcla de ambos metales), poseyendo un valor normal determinado. En un comienzo afectan forma oval, y luego circular. El emblema varía desde unos puntos hechos á punzón hasta los admirables bajos relieves que aun hoy son modelo de dibujo y de finura. Hay la opinión entre los inteligentes, de que las primeras monedas datan del siglo VII (a. de J.). Las medallas son de época muy posterior, cuando las artes llegan á un grado de desarrollo notable.

CAPÍTULO X.—LOS ETRUSCOS.

Lección 31.

159. *Preliminares.*—Se ha dicho que hay dos grandes edades capitales en la Historia del Arte: una, la oriental y griega, y otra la cristiana. Pero como quiera que no se pasa de uno á otro período histórico de un modo brusco (como no se pasa del día á la noche), los crepúsculos de la naturaleza equivalen á los momentos de transición en la Historia; y dicho instante de transición, entre la edad primera y la segunda lo representan los etruscos, y Roma, como su continuación.

Los etruscos, son de raza Aria, y proceden de los Pelasgos; y así como unidos los Pelasgos á los griegos forman el pueblo heleno, los Pelasgos unidos á los italos forman el grupo etrusco, llamado también italiota. La región principal que ocupan se llama Etruria, en la parte occidental del N. y centro de la península italiana, por más que, en tiempos remotos (quince siglos a. de J.), poblaron con otros pueblos lo que se llama Magna Grecia al S. de Italia. Todo el Arte denominado romano anterior al siglo I (a. de J.) es propiamente etrusco; y sólo desde esta fecha en adelante, propiamente romano.

160. *Prehistoria.*—Es tan incompleta, como la de la generalidad de los países. Casi se reduce á los objetos encontrados en los *Terramare* y en Villanova, cerca de Bolonia. En uno y otro punto se parece lo hallado á lo prehistórico griego.

161. *División.*—Los principales períodos del arte etrusco, son: 1.°, desde sus orígenes hasta el siglo I de la era cristiana; 2.°, desde esta fecha al siglo V, en que el Arte etrusco domina en Roma, y 3.°, desde esta fecha hasta el siglo X, en que poco á poco va Roma renovando sus artes y manteniendo más bien el gusto clásico, mientras que los etruscos dejan de influir en Roma para hacerlo en Occidente. Todo el Arte cristiano, románico y gótico, nace de la difusión del Arte etrusco.

162. Arquitectura.—No se conocen templos; sólo se sabe de ellos por algunas urnas de barro donde se copian. Eran primero de madera, y en el tipo de los llamados *antas*. Sobre el pórtico iba un frontón; y como no podían colocar en el tímpano obras de peso, ponían esculturas de barro cocido huecas.

Fig. 147. Pórtico de antas ó en antas.

De este mismo material se fabricaban sarcófagos para las tumbas, que son sencillas reduciéndose á una excavación en la tierra, con techo á cuatro vertientes. En este segundo tipo corre alrededor de la tumba un poyo, sobre el cual se colocaban los sepulcros. La casa venía á ser, como la tumba, también de extremada sencillez.

163. Escultura.—La que hay en piedra es insignificante, y se conserva poquísimo de ella. En bronce sí hay algunas notables, como la Quimera de Florencia. En barro, el célebre sarcófago del Louvre, que recuerda los banquetes funerarios.

164. Pintura.—Ofrece interés mitológico y fúnebre, y los asuntos son dramáticos y movidos con una agitación que jamás se presenta anteriormente; con la particularidad de que, cultivando el retrato, llegan á la caricatura, intencionadamente, naciendo, por tanto, con ellos este género, que rarísima vez se ha encontrado en algún monumento griego. De la época de este influjo en la pintura puede estudiarse lo que se conserva en Pompeya.

Ofrecen las inscripciones etruscas la singularidad de que aun hoy no han llegado á leerse. En la actualidad se han descifrado todos los jeroglíficos y caracteres cuneiformes de los tiempos más remotos, pero la escritura etrusca es todavía un misterio. La pintura, en general, esta distribuída en fajas de amarillo, rojo y azul.

165. Artes industriales.—De cerámica, debe citarse como característico que los vasos etruscos son negros, sin otro color, de varias formas, y con relieves y calados. Probablemente, su color es debido al óxido de hierro que contenían las arcillas, las cuales en la cochura se convertían en negras. Los más antiguos son canopos, y descubiertos antes del siglo VII (a. de J.). Las figuras de relieve parece ser que se hacían por el sistema de pasar un cilindro de

bronce labrado en hueco alrededor del vaso, estando aún blando el material; y posteriormente al siglo VI, ya labraban á mano dichos relieves. La cerámica etrusca se ha estudiado en los innumerables vasos griegos hallados en Italia. Por último, los más modernos, que se suponen del siglo III (a. de J.) son rojos, barnizados de negro, é imitando con gran perfección los tonos de los bronces.

166. *Armas.*—Debían ser famosos constructores de ellas los etruscos, por el gran número de las que se cuenta enviaron en pocos días á Escipión para las guerras púnicas.

167. *Espejos.*—También sobresalieron en estos trabajos hechos á buril, y en los *Cistos* (cestas) ó cilindros de bronce, trabajados en una placa extendida y arrollada después, colocándole tapa, pie y á veces mango.

En cuanto á *joyas*, nada ofrecen de particular, reduciéndose á imitaciones griegas y fenicias. La famosa patera citada de Palestina (fenicia) se ha encontrado en Etruria.

CAPÍTULO XI.—ROMA.

Lección 32.

168. *Preliminares.*—La importancia de las artes romanas está en que de ellas se derivan las de la Edad Media, así como lo romano se deriva de lo etrusco. En realidad, empieza este arte en el siglo I de la era cristiana, como se ha indicado. Proceden los romanos de los etruscos, los latinos que ocupan el Lacio, los Ligures de Génova, etc.

169. *División.*—Los períodos capitales del arte romano son dos: uno desde el principio de la era cristiana hasta el siglo V, en que Roma conquista el mundo y esparce su derecho; y otro desde esta época hasta el siglo X, en cuyo tiempo, por la invasión de los bárbaros, luchan los dos ideales clásico y cristiano, se constituyen las nacionalidades y en los pueblos del N. triunfa el gusto nuevo en las artes, llamado gótico, herencia etrusca; y en otros pueblos del Sur y Occidente (España, Francia) se desenvuelve el arte andando el tiempo, sujeto á los dos influjos, el de la dirección etrusca, gótica, y el de la dirección romana, parodiando lo

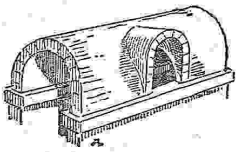
clásico. España, por ejemplo, puede dividirse bajo este respecto en dos zonas: la mediterránea y la oceánica; aquélla gótica principalmente, y ésta principalmente clásica; ó sea, zona de Levante y zona castellana.

170. Arquitectura. —*Preliminares.* Lo característico de la arquitectura romana es el empleo de la bóveda y la cúpula *reales*, y no *falsas* como aparecen en Oriente; y aunque sea una anticipación, diremos que es la arquitectura romana la introducción á la de la Edad Media y esencialmente distinta por tanto de la clásica.

En general, ningún crítico ni artista ha pensado hasta hoy de esta manera; cabe á España, y al distinguidísimo profesor de Historia del Arte de nuestra Escuela de Arquitectura de Madrid, el Sr. D. Ricardo Velázquez, la gloria de haber sido el primero que sabiamente ha hallado esta relación del arte gótico con el romano, y al ex catedrático, por oposición, de la de Historia del Arte en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, D. Manuel Bartolomé Cossío, actual director del Museo Pedagógico de Madrid, la gloria también de haber difundido esta idea en los cursos libres sobre esta materia que lleva explicados.

Ya dijimos que se dividía la Arquitectura en sintética y analítica: en la primera no se descomponían las fuerzas, sino que obraban por igual; y en la segunda se descomponían, obrando de distinta manera, por el sistema de *contrarrestos;* pues bien, toda la Arquitectura reseñada hasta aquí es sintética ó adintelada, y sólo aparentemente analítica en las construcciones antiguas de falsa arquitectura curvilínea, mientras que á partir de la romana, la Arquitectura es analítica ó curvilínea, propiamente dicha.

Fig. 148.
Ejemplo en la bóveda llamada Luneto.



171. Se tiene la falsa idea de que ningún pueblo ha gastado tanto en sus construcciones como Roma, cuando precisamente ocurre lo contrario, á saber: que la economía ha sido la preocupación del constructor romano, lo mismo que la de los arquitectos posteriores, hasta el Renacimiento. Los materiales en Oriente y Grecia son carísimos y lujosos, mientras que esta riqueza es aparente nada más en Roma. El problema de los arquitectos romanos se ve en el

acueducto de Segovia, por ejemplo: unir las piedras ó sillares de la construcción sin material menudo; emplear el más barato y fácil de transportar. Así vemos que los muros de León están hechos de lo que encuentran á mano, cantos rodados; y cuando no hay piedra, emplean el tufo ó el ladrillo unido con cementos excelentes, ó formando el hormigón. Así, con pocos obreros hábiles, se construía, haciendo éstos las cerchas ó cimbras, ó el molde, como si dijéramos, y los soldados sirviendo de peones, el mortero ó el relleno.

Roma era el pueblo hábil é ingenioso por excelencia, y el talento, su cualidad preeminente; de aquí que se apropia en la construcción lo etrusco, así como los elementos de ornato exterior griegos. Y huye de las dificultades de construcción; pero como quería seguir siendo un pueblo clásico, sin romper con la tradición, creyéndola buena y bella, mantiene la Arquitectura adintelada, aparentemente, cuando sus construcciones son en el fondo y en realidad, curvilíneas. Por esto adornan sus monumentos las fachadas griegas, superponiendo á los arcos los arquitrabes y molduras rectilíneas. De Roma se puede decir que es un pueblo nuevo, disfrazado de griego. Por último, otra nota característica de la construcción romana, á diferencia de la oriental y griega, es que trata la ornamentación de los relieves copiando el natural con verdadero bulto, redondo, siendo las hojas de los capiteles, por ejemplo, carnosas y como verdaderos vaciados; en tanto que los griegos y los orientales tratan dichos adornos remedando ó afectando el natural, pero sin copiarlo en realidad, puesto que forman el relieve por líneas esquemáticas á bisel, y más geométricamente, al reproducir las formas orgánicas en el ornato.

Resumiendo, podríamos decir como introducción á la Arquitectura romana, que sus notas características son: 1.ª, que es el precedente de la Arquitectura de la Edad Media; 2.ª, que es de sistema analítico, empleando la bóveda y la cúpula real; 3.ª, que es de construcción esencialmente económica, y 4.ª, que en su ornato es naturalista, copiando las formas todas como vaciadas.

172. Casi se han perdido por completo las primeras construcciones romanas que median desde la fundación de la Cloaca hastael Panteón de Agripa.

Aunque la *Cloaca Máxima*, de la época de Servio Tulio, más bien que romana, pudiera llamarse etrusca, debe estudiársela aquí, así como debieran analizarse en este sitio las importantes fortificaciones. Es aquella una obra extraordinaria, de la que se dice puede entrar un inmenso carro por su puerta. Se empleó en todo aquel tiempo un material ligero, la *toba*, propia para arcos y cúpulas, y gracias al cual, se abrieron los subterráneos y se hicieron las catacumbas en Roma. De igual época se conserva la prisión Mamertina.

Del siglo I es el Panteón de Agripina, cubierto por una cúpula, construído el casquete esférico con un esqueleto de cerchas. Se reduce su plano á un círculo y su muro á un anillo que sirve como de tambor para el sostén de la cubierta. Este edificio era sala de unas termas, abierto en el centro de su media naranja.

Aunque son contados los monumentos romanos en que aparece el sistema de contrarrestos de la Edad Media, existen, sin embargo, algunos, como la sala central de las termas de Caracalla y la basílica Magencia, de tiempos de Constantino, ambas en Roma.

173. Como quiera que aparentemente quiere ser griega la Arquitectura, no siéndolo en el fondo, esta falta de razonamiento ha hecho que se llame por algunos críticos á las construcciones romanas Arquitectura decadente; pero poco á poco, por los tanteos naturales, por los cuales se pasa de uno á otro sistema, van los romanos motivando los miembros de un edificio, suprimiendo alguna vez las líneas exteriores rectas por los entablamentos curvos que van volteando sobre los arcos. Tal ocurre, por ejemplo, con

Fig. 149.
Ejemplo.

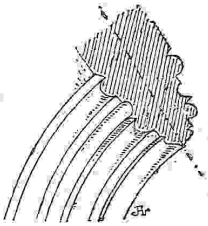
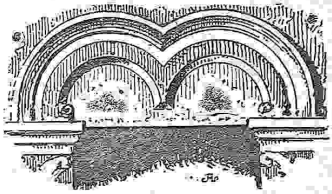


Fig. 150.
Otro ejemplo.



el edificio de Santa Constanza en Roma, en donde se ve

por primera vez, á imitación de algunos templos de gusto etrusco de Siria, los arcos adornados alrededor con verdaderos entablamentos encorvados. Y de aquí, precisamente, nacen las *archivoltas*, que después veremos en el arte románico de Occidente. Esta misma tumba de Santa Constanza constituye un tipo interesante, por estar construída sobre pechinas, con la planta cuadrada y no con plano circular como el Panteón de Agripa; é imita también á los edificios de la Siria Central, en los siglos VI al VII.

174. *Los dos períodos de la Arquitectura.*—Ya se ha dicho que el primero dura desde el siglo I hasta el V de la era cristiana, porque lo anterior al siglo I ó se ha perdido ó debe considerarse como etrusco. La belleza de la construcción va decayendo paso á paso en estos siglos, hasta la invasión de los bárbaros; y la mano de obra es ruda, basta, fea, pero siempre respondiendo á cubrir y edificar con poco coste. El segundo período dura desde el siglo V al X, y sigue esta decadencia en punto á belleza; pero en lo mecánico cada vez avanza más hasta la perfección.

175. *Materiales.*—Como se ve, vamos determinando y concretando las ideas generales expuestas en los preliminares. En León y en Lugo construyen los romanos con gneis; y en el segundo punto, especialmente, con lajas pizarrosas de este material; en Tarragona, con sillería; en Roma, con tufo volcánico, que se endurece á la acción del aire, y que, gracias á sus oquedades, pesa poco y se emplea en bóvedas. A la caliza del monte Albano, cerca de Roma, y que sirve allí, la llaman material *peperino;* al que emplean del Tívoli, *trimurtino;* y al de lujo de mármol de Carrara, *marmorata.*

176. *Formas de la fábrica.*—Empiezan por muros poligonales, que poco á poco convierten en rectangulares, sin emplear en estos casos argamasa ni mortero. Más adelante construyen con ladrillo, colocando las hiladas, una *á soga* á lo largo, y la siguiente *á tizón*, invirtiéndolos. Esta obra se llama *quadratum*, y cuando carecen de material á mano mezclan piedra menuda ó trozos pequeños informes de cualquiera clase, con cal y arcilla, formando el célebre hormigón. Estos muros, que son muy antiguos y los más ordinarios, los llaman *incertum.* Cuando colocan piedras labradas exteriores, en forma de rombos, y el interior relleno de

hormigón, llaman á aquella obra *reticulatum*, por la se-

Fig. 151.
B, B, B. Tizón.

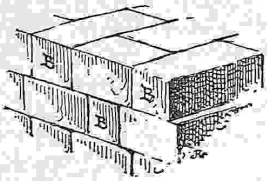


Fig. 152.
Aparejo reticulado.

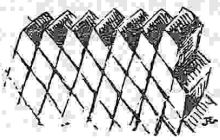
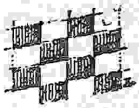


Fig. 153.
Otro aparejo reticulado.



mejanza con la red, y en general, *lateritium*, cuando la obra exterior es de ladrillo, para ser revestido.

177. *Ordenes.*—Los órdenes arquitectónicos romanos son los tres principales griegos, pero modificados: dórico,

Fig. 154.
Capitel dórico romano.

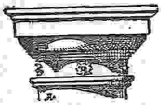
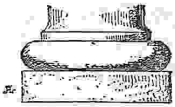


Fig. 155.
Capitel jónico romano.

Fig. 156.
Basa toscana.



jónico y corintio. También se asemeja al dórico el que llaman toscano, y, por último, inventan el orden *compuesto* de jónico y corintio, con volutas y hojas de acanto. No mantienen como en Grecia la pureza del estilo en los edificios, sino que mezclan los órdenes; y así, por ejemplo, hay monumentos como el Coliseo, de cuatro pisos (en Grecia sólo hay un rarísimo ejemplo de dos), dórico el 1.°, jónico el 2.° y corintio el 3.° y 4.° Y puede decirse de él lo que de todo edificio romano: que es una fachada griega pegada á una obra romana, porque las columnas son pilastras adosadas, sustentando falsos entablamentos.

178. *Monumentos.*—Los géneros principales pueden incluirse en los siguientes: templos, teatros, anfiteatros, circos, acueductos, termas, basílicas, tumbas, casas, columnas y arcos de triunfo. Los monumentos están distribuídos en Roma por las colinas ó montes, Palatino, donde está el palacio de los Césares, Capitolino, Aventino, Celio, Squilino, Viminal, Quirinal, Janículo, Vaticano; y por último Pincio.

179. *Templos.*—Los principales son: el de Júpiter, y dos de Vesta, en Roma y Tívoli, estilo griego, y en Nimes la *casa cuadrada*, con su cela y pórtico adosado en estilo pseudo-griego.

180. *Teatros.*—Varían mucho de los griegos, siendo construcciones aisladas, sin cavar en la roca como en Grecia, y sirven ya como punto de reunión, más que como templos al Arte, como ocurre con el teatro moderno. En ellos no hay orquesta, y los primitivos eran de madera. Augusto los construye de piedra, y se conserva el de Marcelo, famoso liberto protegido por el Emperador.

181. *Anfiteatro.*—En Grecia no hubo este tipo. El de Vespasiano es elíptico, como si se juntaran dos teatros, y servía para gladiadores, lucha de fieras y simulacros navales ó naumaquias. En él hay galerías subterráneas para llenar la pista de agua, y cabían hasta 100.000 espectadores. De estos colosos, se sacaron después piedras para construir infinidad de palacios, como el de Farnesio.

182. *Circos.*—Estaban dedicados á las carreras de carros; no conocían las de caballos. Se situaban al lado de una colina, como ocurre en el Máximo, con objeto de que se colocase el público en ella, para ver la fiesta á distancia. Este circo Máximo estaba construído en el Palatino, y en las alturas de este monte y del Aventino la plebe contemplaba el espectáculo. Después, Nerón hizo en él gradería, y tenía en medio lo que se llamaba *la espina*, un muro que dividía la carrera, y en el que se colocaban pequeños obeliscos ú otras señales para marcar las metas. Cabían 180.000 espectadores.

183. *Acueductos.*—Dejando otros, citaremos como uno de los más importantes el nuestro de Segovia, que ha permanecido sirviendo hasta nuestros días, con una interrupción durante algún tiempo de la Edad Media. Isabel la Católica lo mandó recomponer, y desde entonces sigue útil. Está construído colocando sus piedras á hueso. La belleza de esta obra estriba simplemente en la sencillez de las líneas. Es de tiempos del emperador Trajano, que, como es sabido, era español. Su obra es de la llamada trimurtina, y arrancaban la piedra de los sitios próximos á donde se levanta. Es el acueducto más largo que se conoce.

184. *Termas.*—Vienen á ser el gimnasio griego estas

grandes construcciones, de plano cuadrado, con exedras ó pórticos salientes; y las principales que se conservan en Roma son las de Caracalla, Tito, Constantino y Diocleciano. Eran sitios públicos, y estaban distribuídos en varios departamentos para los baños de agua fría y templada y para los cosméticos de tocador, y con locales, en fin, para juegos.

185. *Basílicas.*—En un principio no fueron templos, sino que servían para tribunales, bolsas de contratación y reuniones públicas. Del siglo v al x de nuestra era, los cristianos adoptan este tipo para sus templos, porque se acomodaban á las exigencias de su culto. Componíanse de dos pisos, con plano rectangular y una exedra en el fondo, frente á la entrada; y en los lados mayores tenían dos grandes salas, para bibliotecas públicas.

186. *Tumbas.*—Se hacían en excavaciones á lo largo de un camino, como la vía Apia. Eran grandes en su interior, colocándose los cadáveres en sepulcros; pero los poderosos construían panteones de familia, como el de los Escipiones (250 años a. de J.), y en el Vaticano se conserva un hermoso sepulcro de esa familia. El de la de Augusto es una fortaleza: una plataforma cilíndrica, y sobre ella la antigua construcción del mausoleo. Denomínase Mole Augusta, y se halla al N. de Roma, dominando un puente, pasado el Tíber. La de Cecilia Metela es un almenado castillo; la de Cestio, una pirámide; y rectangular, en fin, la del Panadero, rico industrial que se hizo construir una tumba regia. Por último, las *suplementarias* eran subterráneas, y los restos humanos se colocaban en nichos, dentro de un ánfora ó *cipo*, con sus inscripciones; porque es sabido que entre los romanos existía la cremación. Llamábanse columbarios, por el parecido con los casilleros de un palomar.

187. *Casas.*—El tipo primitivo es el etrusco: un patio central, vertiendo los tejados hacia adentro para llenar la cisterna; en el fondo, la sala de las mascarillas ó retratos, y alrededor habitaciones para la familia; *cubícula*, alcobas, y *triclinia*, comedor: un segundo patio, independiente, para guarda y venta de las cosechas; y en fin, en el fondo de la construcción, la sala de reunión ó de familia, dando á un pequeño jardín, como se ve en Pompeya, y con una puerta falsa por donde huían los dueños de las visitas importunas.

188. *Columnas y arcos.*—Eran monumentos conmemorativos. La de Trajano, que se conserva, contiene en relieves á su alrededor, en forma espiral, las conquistas de nuestro emperador en Dacia, cuando extendía su dominación más allá del Danubio. Está construída en tambores de mármol, y el interior es practicable. Hasta el siglo XVI la ha coronado una estatua del heroe en bronce dorado, pero en esta fecha fué sustituída por una de San Pedro, también de bronce.

Se llaman *rostrales* las dedicadas á conmemorar triunfos navales, y entonces van adornadas de espolones de naves clavados en el fuste.

Fig. 157.
Espolón decorativo.

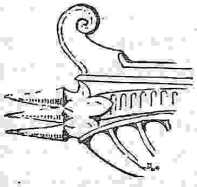


Fig. 158.
Rostro de proa para columnas.

Fig. 159.
Acróstola para columna rostral.

Los arcos al principio no tenían más que una puerta; luego tres. Sus fachadas son griegas, y las cubre un ático ó terrado rectangular. Colocábanse sobre él una ó dos cuadrigas. Es famoso, entre otros, el de Tito, en que están esculpidas sus conquistas en Jerusalén, y representados los cautivos judíos con el famoso candelabro de los siete brazos.

Lección 33.

189. Escultura.—*Preliminares.*—Lo dicho con respecto á la Arquitectura romana se comprueba en la Escultura; es decir, que sólo tiene de griega la apariencia. Así como en Grecia la forma total del cuerpo es lo que tiene más importancia para el escultor, en Roma es el semblante. De aquí que el retrato sea un género muy cultivado entre los romanos y esencialmente romano, aunque se haya presentado y cultivado en otras partes. Los romanos represen-

taban en su escultura, ó directamente personajes, ó ideas generales, como entidades y símbolos; ejemplo, el pudor, la justicia, la guerra, etc., etc. Rara vez en Grecia se cultiva este género alegórico. De la plástica antigua romana se conoce y conserva muy poco; casi todo lo original es de los tiempos imperiales. Y en cuanto á retratos, tal era la afición, bien en bustos ó en estatuas, que cierto romano dijo que, para distinguirse en su tiempo, era preciso no tener efigie entre las innumerables del foro.

190. *División.*—Puede clasificarse la Escultura romana en tres grupos: *mitológica*, *alegórica* y *retratos*.

1.° *Esculturas mitológicas.*—Se reproduce en Roma la Isis egipcia, que ya era de época de Alejandro. Vienen á ser mujeres romanas, hechas á la manera de aquella diosa; y pertenecen la mayor parte de estas representaciones á los siglos I y II de la era cristiana.

2.° *Esculturas alegóricas.*—Puede citarse como ejemplos la representación de los ríos, también de influjo alejandrino, como el Nilo, el Tíber, etc., que se conservan en el Vaticano. Los griegos representaban los ríos con gran sobriedad, en una estatua yacente, sin pormenores; mientras que los romanos hacen verdaderos grupos llenos de accesorios. A este grupo corresponden también la *Pudicitia*, modelo muy reproducido, y la Retórica, representada repetidas veces por Polimnia.

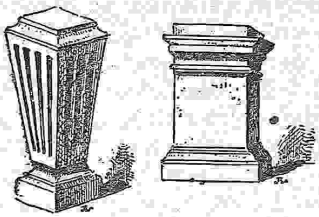
3.° *Retratos.*—Ya se ha dicho que en la casa romana se destinaba alguna sala á colgar de las paredes las mascarillas, moldeadas en cera, de los antepasados; y en los funerales se ponían los individuos de la familia estas mascarillas como para que asistiesen aquéllos á la solemnidad. Los retratos pueden dividirse en bustos y estatuas, y éstas, según estaban desnudas ó vestidas, y según el traje, se llamaban *aquileias*, *togadas* y *acorazadas*. Las desnudas, generalmente, venían á ser retratos idealizados, mientras que las vestidas eran retratos más realistas. A Augusto se le representa de todas estas maneras, y el Vaticano tiene la mejor estatua que se conoce, hallada en tiempo de Pío IX, siendo su coraza primoroso modelo.

Los paños eran muy estudiados y trabajados, porque los romanos daban grandísima importancia al plegado de las ropas, especialmente de las togas; hasta el punto de citarse

el caso de poner pleito cierto abogado á uno que le descompuso el plegado de su toga al entrar en el foro. En las sacerdotisas, ora en pie, ora sentadas, es digno de estudio el trabajo de los paños.

191. Tal desarrollo tomaron los retratos, según se ha indicado, que los escultores tenían preparados bustos ó figuras de todas clases y en todas posturas para no labrar sino las cabezas cada vez que venía un encargo. Las familias pudientes colocaban encima de las urnas cinerarias, que encerraban los restos de la cremación del cadáver, el busto de la persona; y la palabra busto no significa otra cosa que esto mismo, el *quemado*. Diferéncianse los bustos romanos, de los griegos, en que éstos no tienen debajo de la cabeza sino la prolongación del pecho, cortada geométricamente para ser puesta sobre un pedestal alto; mientras que los romanos tienen trabajado el pecho y los hombros, vestidos ó desnudos, para ser colocados sobre una pequeña basa formada generalmente de dos toros, y una escocia entre ellos como base de columna, según se ha dicho. Los que representan hombres, anteriores al siglo I de nuestra era, no tienen barbas, porque hasta los Antoninos no se introduce esta moda. Los bustos más notables que pueden citarse, son, entre otros, el César del Museo Británico; el de Caracalla, con la cabeza inclinada, indicando la postura habitual de Alejandro Magno;, y, en fin, el de Cicerón, hermoso original que conserva el Museo Nacional de Madrid.

Figs. 160 y 161.
Dos formas usuales de pedestal.



En cuanto á estatuas, además de la citada, la más hermosa romana que se conoce es la ecuestre de Marco Aurelio, del Capitolio, en Roma.

192. *Relieves.*—En este género de escultura los romanos los tienen admirables, como el del arco de Tito ya citado, del siglo I. La columna trajana, nombrada también, contiene relieves de época de decadencia en estilo arcaico que recuerda el de Asiria.

193. *Esculturas funerales.*—Unas veces son *cipos* ó ca-

jas pequeñas con tapas é inscripciones, ó sepulcros con adornos geométricos, ó, en fin, adornados estos últimos con asuntos mortuorios, bien mitológicos ó bien históricos.

Nuestro Museo Arqueológico conserva un famoso sepulcro romano del siglo I sumamente interesante, y es uno de los cuatro más célebres que se conocen. Se llama el sepulcro de Husillos, y procede de una iglesia de la provincia de Palencia, habiendo servido para los restos de un conde Ansures, castellano, de fines del siglo X. Un ilustre crítico alemán ha interpretado el asunto clásico que corre en sus tres lados labrados. Se refiere al mito de Agamenón, y en él se ven las figuras de este personaje, de su mujer, del pariente que lo asesina y de sus hijas en la parte anterior principal; en una de las laterales está su hijo Orestes con su amigo Pílades, que ha huído después de matar á su madre para vengar la muerte de su padre Agamenón; y en el otro lateral, en fin, el acto en que Minerva, que se interesa por Orestes, derriba la urna que contiene las bolas del Tribunal que condena al mismo, y finge una votación favorable: asunto que viene á ser el precursor de muchas votaciones en nuestros tiempos.

194. *Animales.*—Distinguíanse también en este género los romanos, y es famoso el carro denominado *biga* (dos caballos), del mejor tiempo. En el Vaticano hay una sala entera dedicada á animales, donde se conservan verdaderas maravillas, en perros especialmente.

195. Pintura.—Nace de los etruscos, y las obras que se conocen más bien pueden clasificarse como etruscas que como romanas. Trabajan en Roma artistas griegos en los primeros siglos de la Era cristiana, y en el foro se pintaron muchas escenas. En las termas de Tito se descubrieron á fines del siglo XV primorosas pinturas murales, las cuales sirvieron de modelo y estudio para que Rafael pintase sus *logias* del Vaticano; y precisamente á este estilo de pintura decorativa al fresco es á lo que después se ha llamado rafaelesco y también pompeyano. Y es curioso hacer notar que habiendo en el siglo X dos corrientes en la pintura, una buena, bizantina, y otra mala, latina, aquélla se pierde, y ésta que subsiste es la que, andando el tiempo, ha de producir los grandes pintores de los tiempos modernos. La escuela bizantina, de que ya hablaremos, da las recetas

pero la latina se preocupa de copiar el natural, y al depurar la técnica, llega al grado supremo de belleza.

196. *Procedimiento.*—Los procedimientos pictóricos romanos, mal llamados en general al fresco, se desconocen; debiendo denominarse pintura á la incáustica ó á la *cera*, y no al *fresco*, porque este procedimiento consiste en preparar la pared con una mano de yeso ó cal, poniéndose los colores cuando todavía no se ha secado el material, y penetra el colorido, quedando inalterable. En tanto que la pintura incáustica se hacía con la pared en seco, y con aceite, resinas y cera que penetran el muro. Pero á pesar de la receta de Plinio, hoy se ignora cómo podría pintarse con la cera disuelta en frío sin estar líquida.

197. *Géneros pictóricos.*—Sobre fondo á veces de un solo color, y á veces de tonos distintos, se pintaban episodios de guerras ó escenas alegóricas ó representaciones mitológicas. Se ha perdido gran parte de estos trabajos; pero se conocen, además de los indicados anteriormente, hasta 2.000 pinturas de Pompeya, y en multitud de ellas se repiten los asuntos más ó menos modificados, como si muchos artistas se dedicaran á copiar obras célebres. No se conserva de este arte sino las pinturas murales de Pompeya, Herculano, y el palacio de los Césares, en Roma.

Entre las más notables, debe citarse la llamada «Bodas Aldobrandinas» (en el Vaticano), en la que se puede observar que no hay otra perspectiva que la lineal, faltando la aérea ó pintura del aire, tendiendo á lo escultórico. De esta pintura, y de otras de igual estilo, con fondo uniforme monocromo, conserva la Academia de San Fernando de Madrid reproducciones hechas en la época neoclásica, á la sexta parte de su tamaño. (Hoy se encuentran cedidas temporalmente al Museo de Reproducciones.) También debe mencionarse entre estas pinturas murales el «Juicio de Paris».

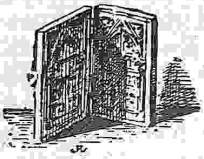
Fig. 162.
Forma de lamparilla romana de barro y de bronce.

198. Artes industriales—En cerámica nunca llegan los romanos á donde los griegos, y el tipo general de los vasos es recargado de adorno y complicado de forma y relieve.

199. *Marfiles.*—Aparte de los relieves de los sepulcros que pueden ser cristianos, desde el siglo III los que ofrecen mayor interés son los ejecutados en

marfil. Estos eran dípticos ó carteras de apuntes de dos tapas, más ó menos adornadas, y que llevaban en el interior placas de cera limitadas por un reborde, y en cuya materia blanda escribían con un punzón ó estilo. Los dípticos *consulares* (como después los *eclesiásticos*) eran regalos que hacían dichos magistrados, al comienzo de su proclamación, bien á los senadores, bien á las personas de alta jerarquía; é interiormente iban escritos los fastos ó hechos dignos de memoria de sus antecesores. Más tarde se conservó la costumbre en la toma de posesión de los obispos, y nuestra catedral de Oviedo guarda una preciosa muestra de estos dípticos, aunque en estilo de decadencia.

Fig. 163.
Díptico eclesiástico.



En las tapas de marfil se esculpían, ora escenas de las fiestas públicas de gladiadores, lucha de fieras, etc., bien ideas de los cónsules como protesta contra los que pudiéramos llamar heterodoxos de entonces, que eran los cristianos; y así, se conserva una célebre placa en el Museo Británico, en que está esculpida una ofrenda á los dioses, tal como primitivamente se hacía en Roma. Y á veces, en fin, hay alguna señal de la autoridad consular, como los *mapas*, ó sea el pañuelo arrollado en la mano, que era el símbolo de su autoridad; pañuelo que por cierto ha seguido usándose en ciertas fiestas nacionales españolas para dar la autoridad sus órdenes, desdoblándolo.

200. *Orfebrería.*—Poseemos en nuestra Academia de la Historia un magnífico ejemplar de disco votivo de plata labrada, partido por un arado al ser descubierto en Almendralejo (Badajoz). Es de época de decadencia, y representa á Teodosio en medio, con sus dos hijos á los lados. Es de principios del siglo v (402), y tiene su inscripción, siendo curioso observar en él el arco que sirve de trono á Teodosio; arco que tiene volteado el entablamento, como en la arquitectura siria, conforme á lo antes indicado.

Además del disco de plata de Teodosio, debe nombrarse el *plato de Otáñez*, hallado en este punto de Santander; es de plata con emblemas, y sin duda se labró para conmemoración del hallazgo de unas aguas salutíferas, como parece indicarlo el asunto de sus figuras.

Hasta el día se conocen tres ó cuatro tesoros romanos, de plata labrada, encontrados en Francia y Alemania. El del Museo de Berlín es una vajilla que se supone del tiempo de Augusto, y está cincelada de una manera maravillosa. El procedimiento para construir estas piezas consistía en repujar la parte exterior, revistiendo el interior una placa lisa movediza, con objeto de poder limpiarse después de usada; y en otro género, se componen los vasos de estas vajillas de dos partes, una de las cuales, labrada, va ajustada al objeto, pudiendo desarmarse, y á esta pieza cincelada es á lo que se llama *emblema*. De oro macizo se conserva una magnífica patera romana, encontrada en Rennes, y en cuyo borde aparece una colección de monedas de oro, también con bustos de emperadores: se supone del siglo II de nuestra Era.

Y con esto se llega al siglo V. El período que aquí comienza se llama *latino*, y *bizantino* en lo que procede de Oriente y viene á influir en Occidente; y por último, latino-bizantino el que mezcla los dos influjos y corrientes y que á poco, y con raras excepciones, es románico en nuestra península.

201. *Mosaico.*—Derivado de la pintura, lo mismo que la tapicería, es el arte del mosaico. Los griegos y los orientales lo emplearon de muy distinta manera que los romanos; mientras aquéllos lo trabajaban como puramente decorativo, para adorno de las paredes, éstos tuvieron la pretensión de hacer con él cuadros de composición, en los cuales hasta hay cierta perspectiva, y lo empleaban, no sólo en las paredes, si que también en los pavimentos. Bajo el punto de vista de la impropiedad de colocar en el suelo asuntos representando, por ejemplo, paisajes, sobre los cuales se había de andar, puede afirmarse que el mosaico romano indica cierta decadencia. Está hecho de cubitos de piedra dura de colores y opaco, en tanto que el renombrado mosaico bizantino es de cubitos de material transparente. Se conservan dos ejemplares célebres de mosaicos romanos, uno de ellos denominado «de las palomas», que guarda el Vaticano, cuyo asunto se reduce á varios animales bebiendo en un vaso.

Fig. 164.
Mosaico romano.

En España se conservan mosaicos romanos muy interesantes y más ó menos bien conservados en Elche, Mérida, Úbeda, Itálica, Córdoba, Lugo, Zaragoza y algunos otros puntos.

202. *Bronces.*—Gran número de utensilios domésticos, especialmente dedicados para objetos de iluminación, se conservan procedentes del arte romano. Entre ellos deben citarse figuras de Sileno (para sustentar lámparas), y otras humanas, ó de animales, para servir en fuentes de las casas. De muebles, propiamente dichos, es célebre la silla en bronce denominada *biselio*, que tiene un friso nielado. El *nielo* es el origen del adamasquinado en la Edad Media, y se reduce á un trabajo de grabador, rehundido, rellenado de negro el hueco y dejando pulimentados los tabiques altos, todo en una superficie tersa, sin relieve. La mayor parte de los bronces romanos que se conservan provienen de Pompeya.

Fig. 165. Modelo de nielo.

203. *Armas.*—Llegaron en este género á la perfección, y son dignas de estudio las que vestían los gladiadores, tales como los cascos ó galeas, y las piezas para cubrir los brazos y las piernas, ú ocreas. Porque es sabido que en una de las formas de lucha de los gladiadores, uno iba vestido de bronce, y otro desnudo. Estas piezas están primorosamente esculpidas, y algunas de las formas de los capacetes han durado en la Edad Media.

204. *Vidrios.*—Tienen gran relación los romanos con la glíptica, porque se trabajan por capas, de modo análogo á los camafeos, en piedra ónix y sardónix. El más notable de cuantos vidrios romanos se conocen es el llamado de Portland, por el nombre del Duque que lo cedió al Museo Británico. Procede de Roma y es una verdadera joya. Se compone de vidrio transparente, obscuro en el fondo morado, y blanco en los relieves de las figuras. Estas están trabajadas en la forma que se llama de lapidario, y son opacas. De este modelo nació una clase de porcelana inglesa fabricada á fines del siglo pasado y que lleva el nombre de Wedgewood. (Nuestro Museo Arqueológico conserva un juego lindísimo de esta porcelana.)

Entre otras clases de vidrio romano, deben citarse los

denominados lacrimatorios, y que, naturalmente, no servían para encerrar lágrimas, sino perfumes, y los llamados *Millefiore*, por los variados colores que ostentan en diminutas florecitas; y por último, los *Tarquines*, que son vasos

Fig. 166.
Tipo común de vidrio ámpula.

Fig. 167.
Tipo de vidrio grieteado.

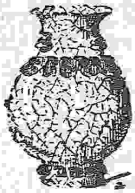


Fig. 168.
Tipo reticulado.

de plata, taladrados é interiormente revestidos por tenue capa de vidrio hábilmente soplado.

205. *Numismática.*—Acabamos de hablar de monedas, y justo es aquí dedicar algunas líneas al arte correspondiente, que comprende también las medallas. Su estudio, muy complicado por cierto, constituye una especialidad en las artes industriales. Algunos pueblos de la antigüedad no conocieron la moneda, según se ha dicho, y ésta no sólo fue de metal, sino que, como es un símbolo, fue de diversos materiales. Lo que tiene de relieve y dibujo va estudiado en la glíptica. Apuntaremos algunas indicaciones acerca de las monedas romanas. La palabra misma de *numismata* ó *nomismata* es romana, y la aplicaban á las monedas antiguas retiradas de la circulación. Posteriormente, la palabra *medaglia*, italiana, vino á significar exactamente lo mismo. Alguna vez entre los romanos se acuñaron medallas que nunca se dedicaron á la circulación, y cuando eran de ciertas dimensiones, se llamaron con el superlativo de medallones. Los imperiales, de la época de Trajano, conmemorando hechos gloriosos, son célebres por su belleza y perfección, y los había de oro, de plata y de cobre. Opuestamente hubo verdaderas monedas en circulación de los romanos, de reducidas dimensiones. En España es frecuente encontrar sembrados nuestros campos de monedas de este pueblo, especialmente de cobre. Son rarísimas y muy estimadas las de oro de ciertos emperadores.

CAPÍTULO XII.—HISTORIA DE LA MÚSICA.

Lección 34.

206. *Preliminares.*—No hemos reseñado la historia de este arte al mismo tiempo que las anteriores por ser de índole distinta. Aquellas tres del espacio siempre se influyen y modifican, marchando paralelamente, y aun las industriales derivadas de cada una de ellas siguen desarrollo análogo. La Música, aunque vive al par de las otras, no se observa en ella un desenvolvimiento paralelo á la Arquitectura, la Escultura y la Pintura. En cambio, sí camina más en relación con otras artes, la literatura, por ejemplo, y singularmente con la literatura dramática.

En punto á antigüedad, se puede decir que nace con las primeras manifestaciones artísticas, y aun, según algunos, es la más primitiva de todas. Aparece en Asia, y desde los tiempos más remotos se tiene noticia de que los hebreos, los egipcios y demás pueblos la cultivan, no sólo como expresión de sus alegrías y goces, como un verdadero lenguaje, si que también como arte independiente; y lo propio ocurre con los griegos y los romanos. Estudiaremos someramente este arte durante la Edad Antigua, dejando para más adelante el conocimiento de la música cristiana y moderna.

207. Por las representaciones pictóricas y por los relieves, se ha venido en conocimiento de que los egipcios y los asirios cultivaban el arte musical, usando varios instrumentos. Y en cuanto á música vocal, también estas representaciones indican que existían grandes coros, ora acompañados de instrumentos, ora sin acompañamiento, como orfeón, ora simplemente cantando al son y compás de palmadas. En dichas obras pictóricas ó escultóricas se ve también que el baile ocupaba lugar importante en la vida de tan antiguos pueblos. Pero no se conoce sino esta que pudiéramos llamar parte externa del arte musical; y sabemos que ya festines, ya guerras, ya fiestas populares ó religiosas, se solemnizaban mediante la música; pero el lenguaje mismo de este arte ha desaparecido para nosotros.

208. En *Egipto* se conocían tres clases de *arpas:* una

grande de trece cuerdas; otra de pequeñas dimensiones, que se tocaba, no apoyada en el suelo como la primera, sino sobre las rodillas del músico, y otras, en fin, de tres ó cuatro cuerdas, que se llevaban al hombro.

También conocían la *lira* de seis á doce, y aun la *guitarra* y el *laúd* con cuatro. Esto en cuanto á los instrumentos de cuerda. En cuanto á los de viento, usaban la flauta, con pocas variedades, sencillas ó dobles, y las trompetas de cobre ó madera.

Por último, los egipcios poseen también la tercera clase de instrumentos, ó sea la de percusión, tales como tambores, platillos, crótalos ó castañuelas, y sistros. Todos ellos tocábanse, ora con palillos, ora chocando unos con otros, ora, en fin, con la mano, como ocurría con el sistro. Este era el más importante de sus instrumentos, á juzgar por las representaciones numerosas que hay de él. Reducíase á una colección de varillas de hierro, colocadas en un arco más ó menos prolongado y aumentando el sonido del instrumento por medio de anillos pasados por las varillas.

209. *Asiria.*—Los instrumentos musicales de este pueblo no tienen la importancia ni la antigüedad de los egipcios; datan de diez siglos (a. de J.), y se reducen también á arpas, liras, flautas sencillas y dobles y tambores. En realidad, no hay gran diferencia, ni por el número de instrumentos ni por la calidad de los mismos, con respecto al pueblo anteriormente analizado.

210. *Hebreos.*—Se ha perdido por completo la música del pueblo de Israel, aunque por las Sagradas Escrituras se comprende que debió de ser importantísima. Como estos semitas no hacían representaciones gráficas, carecemos de medios para juzgar los instrumentos que empleaban. Sólo por la Biblia nos es dado juzgar de que tanto en la vida pública como en la privada y en la religiosa usaban de este arte, concediéndole extraordinaria importancia. Y hasta es sabido que llegó á fundarse por Samuel una escuela de profetas y de música, de donde salió precisamente David.

Sobre todo, la música vocal desempeñó papel extraordinario en el pueblo judío, y en la época del reinado de David se organizó un cuerpo de 4.000 cantores y músicos, de los cuales este Rey eligió 288 para instruirlos y que sirviesen de maestros á los demás.

El servicio divino, por lo general, se desempeñaba por doce cantores y doce instrumentistas, y por esto sabemos que entre los instrumentos que conocían estaba el arpa, la cítara y los címbalos. Las voces femeninas quedaban excluídas del templo. Conocían además la trompeta, la zampoña y el laúd, y la primera de estas últimas todavía se emplea en las sinagogas.

Para terminar, diremos que tampoco nos ha quedado resto alguno de notación ó lenguaje musical de este pueblo.

211. En *India* y en *China* existe una escritura musical, por más que la música de ambos pueblos no ofrezca grande importancia para la historia del arte, bajo el punto de vista de la belleza. Fuera de la *notación*, ni por sus instrumentos ni por sus cantos merecen más detenido examen.

212. De la *América* precolombina nada se sabe bastante preciso para considerar á estos pueblos detalladamente.

213. *Grecia*, la patria artística por excelencia, no podía menos de sobresalir en la *música* como la hemos visto en las restantes manifestaciones de la actividad dentro del campo de la belleza. Hay quien cree, sin embargo, que el arte del sonido no constituye uno independiente en el pueblo helénico, por ir unido indisolublemente al *baile* y á la *poesía*, formando armónica triada. Hasta cierto punto es exacta la aseveración, como lo es que tampoco cultivaron la otra arte subjetiva, la pintura, como independiente.

Así y todo, inventaron su notación y escritura completas, emplearon varios instrumentos y compusieron cantos de *conjunto* y estrofas para *solos*. De modo que llegaron á todas las más altas concepciones de complejidad como los modernos. Más aún; en la actualidad se han transcrito á la notación del día trozos de composición musical griega, y no difieren gran cosa de los géneros que hoy se encuentran en boga con el gusto wagneriano.

Los orígenes de la música en Grecia nacen con un mito en que se supone luchan la *flauta* (de Baco) con la *lira*, venciendo ésta, en manos de Apolo; después se disputan la supremacía la lira y la *cítara* (de Mercurio).

La base de la escala de los sonidos la da la voz humana, y además de los instrumentos nombrados, conocieron en fin, las *trompetas* de oro, de plata y de bronce, y de percusión, los címbalos, tamboriles, sistros y triángulos.

Las dos manifestaciones públicas en que intervenía la música fueron el teatro y las fiestas. En cuanto á los cantos religiosos, para cada dios había uno peculiar. De aquí el *treno*, el *himeneo*, el *ditirambo*, etc.

Por último, para la música existía una verdadera escuela ó conservatorio.

Divídese la historia de la música griega en cinco períodos del siglo VIII al I (a. de J.). Del VIII al VII, pertenece á la época fabulosa; y de éste al VI, es Esparta el centro musical; del VI al V, Atenas disputa á Tebas el triunfo; del V al IV, llega á su apogeo, constituyendo el siglo de oro, esparcido ya el arte musical por toda Grecia; y del IV al I (a. de J.), es llevada la música por los griegos desde Egipto á Roma y á los últimos confines de este pueblo dominador del mundo antiguo.

214. Los *Etruscos*.—Por los relieves de algunos sepulcros de este pueblo, se ha venido su conocimiento de que empleaban en los sacrificios á los dioses, varios instrumentos, preferentemente la flauta doble y los platillos. Pero hasta hoy no se concede grande atención por los historiadores á esta música.

215. En *Roma* la música se cultiva por los esclavos y los libertos, según acabamos de apuntar, durante el último período del arte griego.

En las ceremonias religiosas de los primitivos sacerdotes, emplean la flauta sencilla y la doble, acompañando estos sonidos con el golpear en los escudos guerreros. El elogio de los varones insignes va tambien unido á los sones de la trompeta. En las solemnidades funerarias ambos instrumentos se emplean, al par que gimen las mujeres y se lamentan las niñas. Por último, todos los instrumentos de Grecia, del Asia y del Africa resuenan en Roma en casa de los patricios, celebrándose verdaderos conciertos vocales é instrumentales de música importada de los diversos países. Y llega la moda á su período álgido con Nerón, que, como es sabido, acuña una medalla donde aparece disfrazado de mujer, cantando al son de la lira.

APÉNDICE.

Nota de algunos sitios principales de España donde se encuentran monumentos arquitectónicos del arte antiguo.

PREHISTORIA.—*Dólmenes* de Andalucía (Antequera); *Antas* de Extremadura; *Mamoas* de Galicia.

HISTORIA.—INFLUJO ORIENTAL.—Bloques de la bahía de Cádiz; cimientos primitivos y plantas de las construcciones del Cerro de los Santos (Yecla); Torre de Hércules en la Coruña (rehecha en tiempo de Trajano y posteriormente); *Talayots* de las Baleares.

INFLUJO GRECO-PELÁSGICO.—Murallas de Tarragona, principalmente hiladas inferiores del lienzo de Poniente, y la Portella, de los siglos X á VIII (a. de J.).

ARQUITECTURA GRIEGA.—Aunque no hay monumentos propiamente griegos, se puede notar el influjo de esta arquitectura, por ejemplo, en el Teatro de Sagunto.

ARQUITECTURA ROMANA.—De la época imperial principalmente y con influjos oriental y bizantino en el Templo de Hércules en Barcelona, y Sevilla y Mérida. Anfiteatro de Itálica. Acueducto de Segovia. Murallas de León. Teatro, templo de Marte, columna de la Concordia, arco de Trajano, acueducto y naumaquia de Mérida. Puente de Alcántara en Toledo. Acueducto, murallas y sepulcro llamado de los Escipiones, de Tarragona. Teatro y murallas de Ronda la Vieja.

Varios centros principales donde se encuentran obras escultóricas y pictóricas del arte antiguo en España.

PREHISTORIA.—Museo Arqueológico Nacional (Madrid). Museo de Historia Natural (íd.).

HISTORIA.—Arte egipcio, fenicio, chipriota, etrusco, Museo Arqueológico; griego y romano, Museo Nacional de Escultura del Prado (Madrid). Vaciados del Museo de Reproducciones (íd). Academia de la Historia (íd.), para orfebrería, miniaturas de manuscritos y diplomática; para estas dos últimas clases, también Biblioteca Nacional (íd). Elche, Mérida, etc., para mosaicos.

FIN DE LA 1.ª SECCIÓN DE LA SEGUNDA PARTE,
Historia del Arte hasta el Cristianismo.

Este *Manual* (así como su *Programa*) se halla de venta en casa de los Sres. Sáenz de Jubera, Hermanos, Editores, calle de Campomanes, 10, Madrid.

Precio: 3,50 pesetas.