

DEVELOP  
MO  
I  
BOA

JUAN

AD AUTÓNOMA DE NUEV

ÓN GENERAL DE BIBLIOTE



TEORÍA  
É  
HISTORIA  
DE LAS  
BELLAS  
ARTES



N5300

M3

7011  
005508

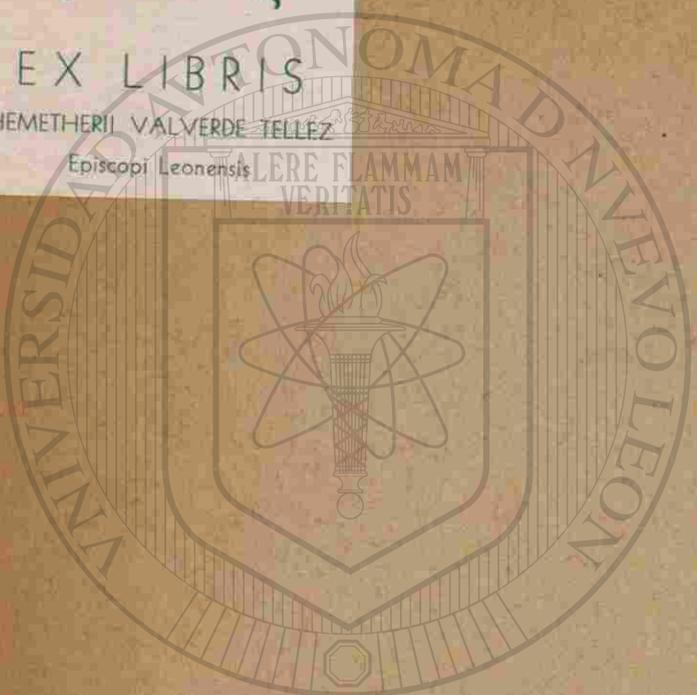


1080018640

EX LIBRIS

HEMETHERII VALVERDE TELLEZ

Episcopi Leonensis



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



TEORIA É HISTORIA

DE

LAS BELLAS ARTES.

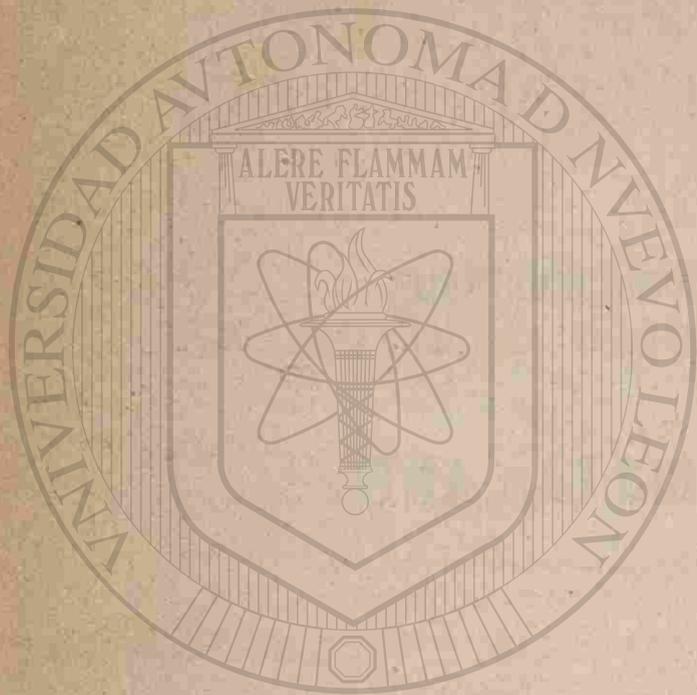
UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Núm. Clas. 701.1  
Núm. Auto. M 278t  
Núm. Adq. 5508  
Procedencia - 6 -  
Precio \_\_\_\_\_  
Fecha \_\_\_\_\_  
Clasificad. 69  
Catalogo \_\_\_\_\_

5/6



# TEORIA É HISTORIA

DE

# LAS BELLAS ARTES.

PRINCIPIOS FUNDAMENTALES

1 POR

*J. Manjarrés, y B.*

CATEDRÁTICO DE DICHA ASIGNATURA EN LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE NUEVO LEÓN.



Capilla Alfonsina  
Biblioteca Universitaria



LIBRERIA DE JOAQUIN VERDAGUER,  
EN LA RAMBLA, FRENTE DEL LICEO.

1859.

1859.

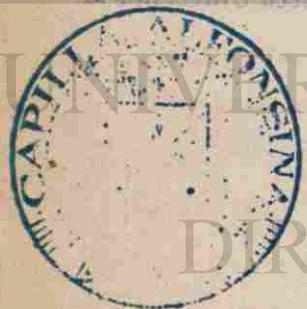
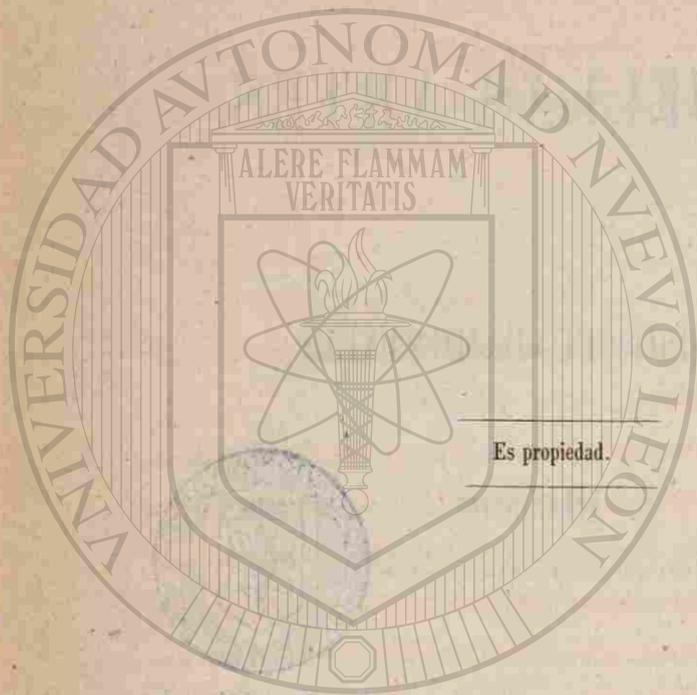
5508

42573

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

N 5300

M3



FONDO EMETERIO  
VALVERDE Y TELLEZ

## PRÓLOGO.

Sin pretension de ningun género ofrezco al público este pequeño tratado.

Al verificarlo debo advertir, que solo me ha impulsado á hacer la publicacion, la necesidad que tienen los alumnos de las clases de *Tercera é Historia de las Bellas artes*, de un sistema para conocer convenientemente la materia, y de unos principios que puedan servirles de base para sus ulteriores estudios. Por otra parte el tiempo que se consume en las aulas para el dictado de los apuntes, me ha parecido mas conveniente emplearlo en explicaciones, en conferencias y en la discusion de algunos puntos controvertibles.

En la redaccion he procurado evitar toda fórmula demasiado científica, usando el lenguaje mas claro y sencillo que me ha sido posible, y que al paso que esté al alcance de las inteligencias comunes, ahorre á las aventajadas ratos de meditacion, á fin de que puedan todos

~~005300~~

emplear mas tiempo en la práctica del arte , nunca suficientemente ejercitada.

No he dado mayor desarrollo á las ideas, porque me ha parecido que en esta materia es aventurado entrar en todos los detalles , no solo por lo opinable y controvertible de ciertos puntos, sino para no dar á algunos de estos un carácter inconcuso que las reglas de crítica deben tener en sus generalidades.

No he intercalado láminas en el texto, porque debo suponer que en las Escuelas existen museos ó colecciones de estampas ó de fotografías para ofrecer ejemplos sobre que desarrollar los principios fundamentales de la teoria , y los que de ellos pueden deducirse. Además me he convencido de que nunca hubiera podido presentar láminas que satisficieran las necesidades de una obra de este género, tanto por el tamaño á que hubieran tenido que circunscribirse como por lo poco manual y económica que hubiera resultado la edicion; y una obra de gran tamaño y de mu-

cho precio no es lo mas propio para servir de texto en las escuelas. En la alternativa pues de ilustrar esta obrita con láminas poco satisfactorias , ó de hacerlo de una manera dispendiosa , he preferido dejar el cuidado de la ilustracion del texto á los museos que se tengan á mano.

En la necesidad de dar un índice alfabético de materias, á fin de que puedan solventarse con prontitud cualesquiera dificultades que se ofrezcan , he creido conveniente

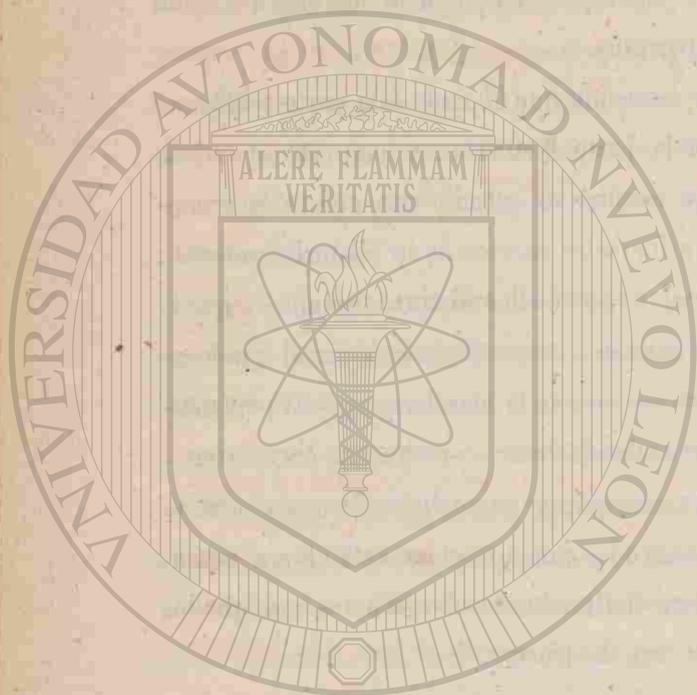
estender el trabajo á un vocabulario ausiliar de la parte teórica de la obra, con el objeto de dar á conocer una nomenclatura respecto de la cual no puede negarse que reina un tanto de anarquía.

Esta mayor estension que he dado á la parte teórica no debí negarla á la parte histórica ; y con este objeto he creido del caso ausiliar su estudio con una tabla cronológica de los principales sucesos de la Historia general ; con lo que podrán conocerse los distintos estados en que la sociedad se ha hallado , y será fácil apreciar el grado de influencia de los sucesos en la marcha progresiva del arte.

Sirva cuanto acabo de decir de respuesta preventiva á cualquiera impugnacion que sobre dichos puntos se pretenda hacer, de escusa á los defectos que en esta obra se noten, y de vehemente solicitud de las advertencias con que los inteligentes quieran honrarme.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
DIRECCION GENERAL DE BIBLIOTECAS





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECA

## TEORIA É HISTORIA

DE

## LAS BELLAS ARTES.

### INTRODUCCION.

El arte como toda producción de la actividad humana debe tener una teoría puesto que existe una práctica.

Hasta no hace mucho tiempo la instrucción artística en nuestro país ha sido puramente empírica: la ilustración ha enseñado que sin la teoría no puede la práctica dar resultados. Sin esta teoría no existirá criterio alguno, se ignorarán el objeto y elementos del arte, las varias formas que este reviste, las mutuas relaciones de estas formas, y los límites á que cada una de ellas debe circunscribirse para no desnaturalizarse.

Esta teoría va comprendida en la ciencia *Estética*.

La palabra *estética*, procede de otra griega que vale *sentir*. Fue introducida en Alemania cuando se hacía consistir la teoría del arte en el examen del sentimiento que lo bello despierta en nosotros. Pero cualquiera que sea la etimología ú origen de la voz, debe admitirse sin atender á su genuino significado.

Pero no se crea que vamos á desarrollar en toda su estension los principios de la ciencia, porque seria traspasar los límites de nuestra jurisdiccion: por consiguiente no haremos mas que presentar todos aquellos que pueden hallar aplicacion y proporcionar un buen criterio al arquitecto, al escultor y al pintor en el ejercicio del arte respectivo, dejando las aplicaciones ulteriores.

Tampoco nos ceñiremos al método racional que se aísla en las eminencias de la metafísica; ni obraremos empíricamente deduciendo reglas, y analizando detalladamente las obras de arte para clasificarlas en un órden cronológico; porque ni se trata de hacer filósofos, ni es posible verificar de un modo exacto esta cronología. Buscaremos sí lo mas concreto de la ciencia, y presentaremos los grados de desarrollo histórico del arte. Así tendremos una teoría eficaz, y un sistema de clasificacion histórica de los monumentos del arte en las distintas épocas y naciones.

Con estas consideraciones puede indicarse el plan general de este tratado.

En primer lugar estableceremos los principios generales de la ciencia, los cuales reunirán las artes bajo unos mismos principios, quedando de este modo constituida la PARTE GENERAL.

En segundo lugar trataremos de las artes figurativas en su teoría especial, según los principios establecidos de antemano, determinando sus caracteres estéticos: PARTE ESPECIAL.

Y en tercer lugar veremos el desarrollo histórico de estas artes, como consecuencia de los mismos principios: HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS.

## TEORÍA DE LAS BELLAS ARTES.

### PARTE GENERAL.

#### CAPÍTULO I.

##### NATURALEZA Y OBJETO DEL ARTE.

La forma de los objetos impresiona nuestro espíritu, proporcionándole goces mas ó menos materiales, y un caudal de ideas que puede utilizar para la produccion, que es la tarea del arte.

Las impresiones las recibe el espíritu por medio de los sentidos: contemplativamente, por medio de la vista y del oído: interesada y practicamente, por medio del olfato, el paladar y el tacto. La produccion supone facultades ejecutivas, teniendo por origen la necesidad natural de transmitir nuestras ideas á los demas.

Cuando las facultades ejecutivas tienen por base las fuerzas físicas, el arte es *mecánico*, degenera en *oficio*. Cuando la actividad del espíritu y el vigor de la imaginacion domina las facultades ejecutivas, el arte es *liberal*, esto es, puede ejercerle cualquiera aunque con mejor ó peor éxito, según las cualidades que para ello posea; pero siempre independientemente de toda otra ocupacion, pro-

Pero no se crea que vamos á desarrollar en toda su estension los principios de la ciencia, porque seria traspasar los límites de nuestra jurisdiccion: por consiguiente no haremos mas que presentar todos aquellos que pueden hallar aplicacion y proporcionar un buen criterio al arquitecto, al escultor y al pintor en el ejercicio del arte respectivo, dejando las aplicaciones ulteriores.

Tampoco nos ceñiremos al método racional que se aísla en las eminencias de la metafísica; ni obraremos empíricamente deduciendo reglas, y analizando detalladamente las obras de arte para clasificarlas en un órden cronológico; porque ni se trata de hacer filósofos, ni es posible verificar de un modo exacto esta cronología. Buscaremos sí lo mas concreto de la ciencia, y presentaremos los grados de desarrollo histórico del arte. Así tendremos una teoría eficaz, y un sistema de clasificacion histórica de los monumentos del arte en las distintas épocas y naciones.

Con estas consideraciones puede indicarse el plan general de este tratado.

En primer lugar estableceremos los principios generales de la ciencia, los cuales reunirán las artes bajo unos mismos principios, quedando de este modo constituida la PARTE GENERAL.

En segundo lugar trataremos de las artes figurativas en su teoría especial, segun los principios establecidos de antemano, determinando sus caracteres estéticos: PARTE ESPECIAL.

Y en tercer lugar veremos el desarrollo histórico de estas artes, como consecuencia de los mismos principios: HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS.

## TEORÍA DE LAS BELLAS ARTES.

### PARTE GENERAL.

#### CAPÍTULO I.

##### NATURALEZA Y OBJETO DEL ARTE.

La forma de los objetos impresiona nuestro espíritu, proporcionándole goces mas ó menos materiales, y un caudal de ideas que puede utilizar para la produccion, que es la tarea del arte.

Las impresiones las recibe el espíritu por medio de los sentidos: contemplativamente, por medio de la vista y del oído: interesada y practicamente, por medio del olfato, el paladar y el tacto. La produccion supone facultades ejecutivas, teniendo por origen la necesidad natural de transmitir nuestras ideas á los demas.

Cuando las facultades ejecutivas tienen por base las fuerzas físicas, el arte es *mecánico*, degenera en *oficio*. Cuando la actividad del espíritu y el vigor de la imaginacion domina las facultades ejecutivas, el arte es *liberal*, esto es, puede ejercerle cualquiera aunque con mejor ó peor éxito, segun las cualidades que para ello posea; pero siempre independientemente de toda otra ocupacion, pro-

fesion y mecanismo. — Segun los medios que se emplean en la produccion, y los sentidos á que se dirige esta, el arte es: *plástico, tónico ó literario*. — Segun la mayor ó menor estabilidad de la impresion que causan sus producciones, es: *fijo ó transitorio*. — La division del arte en *útil y bello*, debe ser del todo desatendida, pues no ha tenido otra base que una falsa consideracion de la utilidad, ni otro resultado que el erróneo concepto que se ha formado de lo bello. Existe una utilidad moral, como existe otra material y otra tecnológica: y por otra parte lo bello no puede tener por contrapuesto lo útil, sino lo falso, lo malo.

Llámase *arte bello* el que tiene por objeto la produccion de la *belleza*, siendo fruto de la inspiracion, no de la reflexion. El arte bello es el arte por excelencia: desde este punto pues le llamaremos simplemente *Arte*.

El arte se coloca al lado de la religion y de la filosofía; pareciéndose á ellas en su objeto, pero distinguiéndose en su manera de darse á conocer. Tanto la religion y la filosofía como el arte consideran la verdad absoluta dirigiéndose, la religion á la conciencia: la filosofía á la inteligencia: el arte al sentimiento, presentando bajo formas sensibles, con imágenes que mueven los sentidos al propio tiempo que hablan á la inteligencia, lo que las otras dos conciben en abstracto.

Equivocándose el objeto del arte con sus efectos, han querido algunos ver aquel objeto en la expresion, otros en la perfeccion moral, otros en la imitacion de la naturaleza.

La expresion es una fórmula material que ha desnatu-

ralizado el arte, haciéndole esclavo de las pasiones mas impuras y groseras; pues seria indiferente que la situacion presentada fuese verdadera ó falsa, noble ó vil, con tal de que se la espresase fielmente.

La perfeccion moral considerada como objeto del arte, quitaria al arte su libertad é independencia: y aunque es indudable que presentando al hombre los efectos de sus pasiones se le da lugar á la reflexion y se moraliza; pero esto son resultados del arte, no un fin con propósito deliberado, porque este solo produce obras frias y sin vida.

Tampoco es objeto del arte la imitacion de la naturaleza. Aunque el arte no hace conocer la verdad sino por imágenes, su objeto no puede ser rivalizar con la naturaleza creando seres vivientes, sino ofrecer al espíritu la representacion de la verdad mas clara y limpia que la verdad misma; debiendo verificarlo por medio de una purificacion de lo accidental y pasajero de la naturaleza, no por una reunion de partes elegidas y entresacadas de esta misma, como algunos han querido, porque seria negar la inspiracion. Esto, prescindiendo del modo pue puede hallarse lo bello en la naturaleza como veremos. La imitacion de la naturaleza no puede por consiguiente ser el objeto del arte, si bien es un efecto de este.

Pero aunque las imágenes que forman el objeto del arte deban mover los sentidos, no es el placer de ellos lo que debe buscar. Esto seria hacer consistir la belleza en lo agradable; seria hacerla cuestion de gusto. El gusto es desigual, contingente, contradictorio é indeterminado como toda sensacion, y estas circunstancias materializan el arte.

Aunque tales imágenes hablan á la inteligencia, no

quiere decir que se conozcan por la reflexion, ó se produzcan por ella, porque lo primero seria desnaturalizar el efecto que debe producir la obra de arte, y lo segundo seria negar la inspiracion como agente de la produccion artística.

Aunque el arte sea independiente y no deba responder á condiciones estrañas á él, no debe convertir su libertad en licencia. Si es libre, no debe ser libertino, ni ser un medio de desmoralizacion: que al cabo la libertad no consiste en el desenfreno, sino en el respeto á las leyes de la razon y de la justicia.

La obra de arte no debe despertar en el espectador un deseo interesado, esto es, una necesidad de apropiarla á un uso, de consumirla y utilizarla: ni debe tampoco satisfacer simplemente una necesidad especulativa que dé á la utilidad material un valor que no tiene en la esfera del arte: ni debe escitar el interés por el halago de las pasiones; sino que por un medio término combina la percepcion sensible con la abstraccion racional, escitando simplemente la sensibilidad contemplativa y del todo desinteresada.

Negar la inspiracion en la produccion artística será suponer un propósito deliberado, y por este medio, como queda dicho, solo se obtendrán obras frias y sin vida.

## CAPÍTULO II.

### DEL ARTISTA.

Esta palabra tiene dos acepciones distintas en el arte. Con una de ellas quiere darse á entender el que se dedica á alguna de las Bellas artes y tiene su cultivo como pro-

fesion: su objeto no es otro que distinguirle del artesano. La otra es un título de honor que se tributa al que sobresale en el cultivo de dichas artes, bien las profese, bien lo verifique por pura inclinacion ó por aficion.

Las cualidades que deben distinguir al artista, unas las tiene por la naturaleza, otras dependen de los actos de la voluntad. Pero aunque la mejor voluntad no pueda ser un medio de adquisicion de las primeras, sin embargo el estudio y el ejercicio podrán ser un estímulo de su desarrollo en mayor ó menor grado, y un lenitivo del ímpetu que podría estraviarlas.

Las cualidades naturales son: la *imaginacion* y el *genio*. — La *imaginacion* es en nuestro caso, la facultad que tiene el alma racional de forjar imágenes ideales. Propiamente hablando deberá llamarse *fantasia*; porque con el nombre de *imaginacion* solo se entiende la capacidad puramente pasiva de recordar imágenes. Sin embargo puede conservarse el nombre de *imaginacion* para comprender con ella las dos facultades, la activa ó *fantasia*, y la pasiva; puesto que si la invencion de imágenes es necesaria al artista, la capacidad de impresionarse y la memoria, no son menos necesarias para la invencion.

— El *genio* es la actividad productora de la imaginacion, y la energía necesaria para llenar el objeto de arte, esto es, para producir bellezas. Supone el talento de ejecutar, y una habilidad técnica.

La educacion y la erudicion esmeradas, la serenidad y la tranquilidad de espíritu, y la atencion detenida, son las cualidades cuya adquisicion depende de la voluntad del artista; y con ellas debe procurar adornarse.

El estado del alma durante el momento en que la ima-

quiere decir que se conozcan por la reflexion, ó se produzcan por ella, porque lo primero seria desnaturalizar el efecto que debe producir la obra de arte, y lo segundo seria negar la inspiracion como agente de la produccion artística.

Aunque el arte sea independiente y no deba responder á condiciones estrañas á él, no debe convertir su libertad en licencia. Si es libre, no debe ser libertino, ni ser un medio de desmoralizacion: que al cabo la libertad no consiste en el desenfreno, sino en el respeto á las leyes de la razon y de la justicia.

La obra de arte no debe despertar en el espectador un deseo interesado, esto es, una necesidad de apropiarla á un uso, de consumirla y utilizarla: ni debe tampoco satisfacer simplemente una necesidad especulativa que dé á la utilidad material un valor que no tiene en la esfera del arte: ni debe escitar el interés por el halago de las pasiones; sino que por un medio término combina la percepcion sensible con la abstraccion racional, escitando simplemente la sensibilidad contemplativa y del todo desinteresada.

Negar la inspiracion en la produccion artística será suponer un propósito deliberado, y por este medio, como queda dicho, solo se obtendrán obras frias y sin vida.

## CAPÍTULO II.

### DEL ARTISTA.

Esta palabra tiene dos acepciones distintas en el arte. Con una de ellas quiere darse á entender el que se dedica á alguna de las Bellas artes y tiene su cultivo como pro-

fesion: su objeto no es otro que distinguirle del artesano. La otra es un título de honor que se tributa al que sobresale en el cultivo de dichas artes, bien las profese, bien lo verifique por pura inclinacion ó por aficion.

Las cualidades que deben distinguir al artista, unas las tiene por la naturaleza, otras dependen de los actos de la voluntad. Pero aunque la mejor voluntad no pueda ser un medio de adquisicion de las primeras, sin embargo el estudio y el ejercicio podrán ser un estímulo de su desarrollo en mayor ó menor grado, y un lenitivo del ímpetu que podría estraviarlas.

Las cualidades naturales son: la *imaginacion* y el *genio*. — La *imaginacion* es en nuestro caso, la facultad que tiene el alma racional de forjar imágenes ideales. Propiamente hablando deberá llamarse *fantasia*; porque con el nombre de *imaginacion* solo se entiende la capacidad puramente pasiva de recordar imágenes. Sin embargo puede conservarse el nombre de *imaginacion* para comprender con ella las dos facultades, la activa ó *fantasia*, y la pasiva; puesto que si la invencion de imágenes es necesaria al artista, la capacidad de impresionarse y la memoria, no son menos necesarias para la invencion.

— El *genio* es la actividad productora de la imaginacion, y la energía necesaria para llenar el objeto de arte, esto es, para producir bellezas. Supone el talento de ejecutar, y una habilidad técnica.

La educacion y la erudicion esmeradas, la serenidad y la tranquilidad de espíritu, y la atencion detenida, son las cualidades cuya adquisicion depende de la voluntad del artista; y con ellas debe procurar adornarse.

El estado del alma durante el momento en que la ima-

ginacion realiza sus concepciones y el genio pone en juego su actividad es el de la *inspiracion*. La *inspiracion* no es por consiguiente mas que un efecto del calor de la imaginacion y de la actividad del genio. No nace de la exaltacion de la sangre como se cree comunmente, ni se deja evocar por un propósito deliberado.

Esto no tiene nada que ver con la cuestion de si el asunto debe ser propuesto al artista ó si él mismo debe elegirle. El asunto puede despertar la *inspiracion*, puede escitarla, pero no es la causa de ella. La sola condicion de la *inspiracion* es, que el artista se halle penetrado del asunto, vea sin esfuerzo su realizacion, y no le abandone hasta haberle revestido de su verdadera forma, para que la idea aparezca completamente desarrollada y su ejecucion acabada y completa.

### CAPÍTULO III.

#### DE LA BELLEZA.

#### LECCION 1ª.

##### De la Belleza en general.

¿Puede darse una definicion de la belleza? ¿puede decirse cuales son sus principales caracteres?

Unos han definido la belleza afirmativamente; otros han dado de ella una esplicacion en términos negativos; y del debate no ha salido la cuestion perfectamente ilustrada. Es que no se ha considerado la belleza sino en el

elemento material del arte, haciendo caso omiso del espiritual: la *idea*.

El arte consta de dos elementos: el *fondo* y la *forma*, esto es, la *idea* y la *representacion sensible*. El *fondo* es la esencia de las cosas: la *forma* está tomada del mundo real. En el completo acuerdo y armonía entre el fondo y la forma consiste la *belleza*. La mas alta perfeccion del arte consistirá pues en que la idea haya alcanzado la manera de existir en el elemento sensible, mas conveniente á su naturaleza.

Sin este acuerdo ó armonía de los dos elementos, es imposible que exista el arte. La idea sin la forma será una pura abstraccion y no podrá comprenderse lo bello: la forma sensible sin la idea, no puede tener la consideracion artística.

Todo lo que se ofrece á nuestra conciencia y á nuestros sentidos debe ser la realizacion de una idea. La idea puede realizarse en la esfera de las abstracciones, ó en lo exterior. En el primer caso la idea será verdad, en el segundo será belleza. La verdad y la belleza son pues una cosa misma: difieren unicamente en el modo de ser comprendidas por el espíritu. Las dotes principales del espíritu son la razon y el sentimiento. La verdad se dirige á la razon: la belleza al sentimiento. La verdad pura y sin velos comprendida por la razon es objeto de la ciencia: la verdad, espresada por imágenes que mueven los sentidos al propio tiempo que hablan á la inteligencia, es por consiguiente el objeto del arte. El arte será pues: la representacion de la verdad bajo formas sensibles: ó lo que es lo mismo, la representacion de la belleza: ó lo que es lo mismo, la exteriorizacion de la idea.

ginacion realiza sus concepciones y el genio pone en juego su actividad es el de la *inspiracion*. La *inspiracion* no es por consiguiente mas que un efecto del calor de la imaginacion y de la actividad del genio. No nace de la exaltacion de la sangre como se cree comunmente, ni se deja evocar por un propósito deliberado.

Esto no tiene nada que ver con la cuestion de si el asunto debe ser propuesto al artista ó si él mismo debe elegirle. El asunto puede despertar la *inspiracion*, puede escitarla, pero no es la causa de ella. La sola condicion de la *inspiracion* es, que el artista se halle penetrado del asunto, vea sin esfuerzo su realizacion, y no le abandone hasta haberle revestido de su verdadera forma, para que la idea aparezca completamente desarrollada y su ejecucion acabada y completa.

### CAPÍTULO III.

#### DE LA BELLEZA.

#### LECCION 1ª.

##### De la Belleza en general.

¿Puede darse una definicion de la belleza? ¿puede decirse cuales son sus principales caracteres?

Unos han definido la belleza afirmativamente; otros han dado de ella una esplicacion en términos negativos; y del debate no ha salido la cuestion perfectamente ilustrada. Es que no se ha considerado la belleza sino en el

elemento material del arte, haciendo caso omiso del espiritual: la *idea*.

El arte consta de dos elementos: el *fondo* y la *forma*, esto es, la *idea* y la *representacion sensible*. El *fondo* es la esencia de las cosas: la *forma* está tomada del mundo real. En el completo acuerdo y armonía entre el fondo y la forma consiste la *belleza*. La mas alta perfeccion del arte consistirá pues en que la idea haya alcanzado la manera de existir en el elemento sensible, mas conveniente á su naturaleza.

Sin este acuerdo ó armonía de los dos elementos, es imposible que exista el arte. La idea sin la forma será una pura abstraccion y no podrá comprenderse lo bello: la forma sensible sin la idea, no puede tener la consideracion artística.

Todo lo que se ofrece á nuestra conciencia y á nuestros sentidos debe ser la realizacion de una idea. La idea puede realizarse en la esfera de las abstracciones, ó en lo exterior. En el primer caso la idea será verdad, en el segundo será belleza. La verdad y la belleza son pues una cosa misma: difieren unicamente en el modo de ser comprendidas por el espíritu. Las dotes principales del espíritu son la razon y el sentimiento. La verdad se dirige á la razon: la belleza al sentimiento. La verdad pura y sin velos comprendida por la razon es objeto de la ciencia: la verdad, espresada por imágenes que mueven los sentidos al propio tiempo que hablan á la inteligencia, es por consiguiente el objeto del arte. El arte será pues: la representacion de la verdad bajo formas sensibles: ó lo que es lo mismo, la representacion de la belleza: ó lo que es lo mismo, la exteriorizacion de la idea.

En este sentido lo *ideal* en el mundo del arte no es mas que lo *bello*.

Inútilmente se buscarán los caracteres de la belleza en lo útil, porque como quiera que la utilidad sea moral ó física, ni la primera es el objeto del arte sino su resultado, ni la segunda se dirige al sentimiento sino al juicio, siendo parto de la reflexión y no de la inspiración, escitando un deseo interesado y una necesidad de utilizar y apropiarse á la obra un determinado uso.

Tampoco deberá buscarse en lo agradable, porque esta circunstancia es una consecuencia, un resultado de la belleza, y no una causa de ella. Además la belleza no puede tener un carácter contingente y sujeto al capricho de la generalidad, y á la diversidad y mudanza de pareceres.

Inútilmente querrá explicarse por el sistema de asociación de ideas y por los principios de orden, proporción, grandeza, unidad, de variedad en la unidad, simplicidad, novedad y mil otras de esta naturaleza; porque la asociación de ideas está fundada en la divergencia de creencias, instrucción y costumbre, al paso que deja subsistentes todas las cuestiones sobre el gusto; y los demás principios solo son condiciones mas ó menos características y peculiares de la belleza.

La belleza tal como la hemos definido, existe de distintos modos, estableciéndose distintos grados de desarrollo, desde su primitiva manera de ser en la naturaleza, á su mayor grado de perfección en el arte. Se manifiesta en los elementos así espirituales como materiales del arte, esto es, en el fondo y en la forma. En ellos la considera-

mos, ya exista en la naturaleza, ya se verifique en la obra de arte.

## LECCION 2ª.

De lo bello en la naturaleza.

La belleza en su primitivo modo de ser existe en la naturaleza. En ella se halla tan confundida con la materia, que apenas se dejan ver sus caracteres mas elementales.

Considerémosla primero en el fondo.

La belleza en la naturaleza se desarrolla por progresivos grados de perfección en escala proporcional de mayor complicación de organismo, desde el mineral hasta el ser animado.

Los caracteres esenciales de la belleza en su primitiva manera de existir son: la *unidad*, *coordinación por afinidad*, *coordinación por organización*.

La *unidad* es una semejanza de propiedades; y partiendo desde la materia inerte, no será aquí mas que una pluralidad. Estos caracteres se distinguen en un mármol de superior calidad, el cual presenta un grano fino y completamente igual.

Pero las fuerzas de la naturaleza obran para destruir la unidad, creando cierta independencia entre los distintos objetos que existen. Es necesario entonces buscar una nueva circunstancia que ofrezca cierta correspondencia que conserve la unidad. La disposición y orden del universo es una muestra de *coordinación por afinidad*.

Pero no todos los objetos de la naturaleza existen en la inercia material, sino que constan de ciertas partes

unidas entre sí, no por afinidad, sino por organización. Estas partes obran cada cual de distinto modo; es preciso pues buscar una circunstancia que no haga desaparecer la unidad. Esta circunstancia no es más que el principio de vida que anima á los seres organizados, *la vitalidad*.

Desde este punto la belleza, así como en los dos grados anteriores solo existe en germen, nace; por lo mismo que nace solo existe en su primitiva manera de ser; su manera primitiva de ser es todavía exterior, es casi material todavía, y no existe sino para el espíritu que la contempla, es decir, no tiene conciencia de sí misma. Por esto solo tiene un carácter exterior y sensible, esto es, no se produce espontánea y voluntariamente sino por accidente, pudiendo dejar de producirse por las mismas leyes que pueden producirla.

El clima, el temperamento, las pasiones, las tareas á que el hombre se ve precisado á dedicarse pueden alterar la belleza primitiva.

Todos estos caracteres aparecen cuando se consideran los seres individualmente. Cuando los consideramos en conjunto, como en el espectáculo de la naturaleza, entonces aparece mejor la circunstancia de no producirse la belleza sino para el que la contempla, puesto que su efecto estético no se halla en los objetos, sino en los sentimientos que despiertan.

Consideremos ahora la belleza en la naturaleza, en cuanto á la forma.

Sus caracteres son: la *euritmia*, la *simetría*, la *conformidad con un fin* y la *armonía*. Estos mismos caracteres

constituyen, por el orden con que quedan nombrados, una escala progresiva de perfección.

En el primer grado se halla la *euritmia*. No es más que la regularidad: es una mútua continuidad ó correspondencia de partes completamente semejantes; y es la forma más elemental y simple.

En el segundo grado está la *simetría*: consiste en la proporción de partes entre sí y con relación al todo, exigiendo por lo mismo ciertas diferencias ya en el tamaño, ya en la posición, color, etc.

En el tercer grado está la *conveniencia*: no es más que la conformidad con un fin. Su valor ya no puede apreciarse matemáticamente como los caracteres de primero y segundo grado. Nada expresa mejor este principio que la línea ondulada que Hogart ha dicho era la de la belleza.

En el superior grado se halla la *armonía*. Es la variedad con unidad. Este conjunto solo puede establecerse por analogías, las cuales no son más que reciprocidad de formas que destruyen toda oposición, como si se dijera: los ecos de una sola voz que se reproducen en distintos sentidos.

Por haberse considerado la belleza tan solo en la naturaleza, no se ha creído en una teoría de las artes. Es que la belleza en su primitiva manera de ser no tiene caracteres determinados que puedan sistematizarse y reducirse á principios que den razón de ella; por consiguiente no puede ser tratada científicamente. Solo entra en la jurisdicción de la ciencia como forma primitiva.

Este es el sentido en que lo bello de la naturaleza es distinto de lo bello del arte.

## LECCION 3ª.

## 1ª PARTE.

De lo ideal ó lo bello en el arte.

Lo bello en el arte es lo que verdaderamente puede llamarse *bello*: es lo ideal, como queda dicho. *Belleza é idealidad* son pues en la teoría de las artes la expresión de un mismo pensamiento: la realización de la idea. De modo que *belleza ideal* valdría tanto como *idealidad bella* si pudiese admitirse una diferencia entre lo *ideal* y lo *bello*. Admitirla sería suponer el antagonismo entre lo ideal y lo real, que ha dado por resultado la preeminencia de un elemento del arte sobre el otro, y el nacimiento de las dos escuelas rivales y enemigas.

En el arte no hay preeminencias que establecer en favor del uno ni del otro elemento: ni pueden existir separados, sino en completo acuerdo y perfecta armonía, existiendo el uno para el otro y con el otro.

Ni en la naturaleza debe verse una reunión determinada de objetos para ser simplemente imitados, ni debe uno remontarse á la esfera de la abstracción haciendo poco caso del medio único que tiene la idea para presentarse á los sentidos. Lo primero sería ofrecer al arte un cadáver por modelo: lo segundo sería matar al arte por un exceso de su misma vida.

Las controversias que ha habido entre las llamadas escuelas naturalista é idealista, no han dado mas resultado que el extravío del sentimiento y la incertidumbre del criterio.

Indistintamente emplearemos pues la palabra *ideal* ó la palabra *belleza* como sinónimos, en el círculo de la materia que aquí se trata.

La esencia de lo ideal es por consiguiente la vida, el espíritu desarrollado armoniosamente en una realidad sensible, como su expresión mas fiel: es la idea purificada y desembarazada de todos los accidentes que pueden desfigurarla y ocultarla en el mundo real, por medio de la actividad del espíritu que tiene conciencia de sí mismo. En este sentido la obra de arte es una creación del espíritu humano, hasta el punto en que este espíritu puede ser creador por razón de la voluntad libre: en este sentido la obra de arte fija lo móvil y lo pasajero, y eterniza lo momentáneo y fugitivo: en este sentido es un gran problema del arte la representación del espíritu en la única forma que puede exteriorizarle, cual es la humana: en este sentido lo ideal no es lo opuesto á lo real, sino la purificación de este: y en este sentido por último, la actividad que produce la obra de arte, deja brillar los destellos de la divinidad que creó al hombre á su imájen y semejanza.

Consideremos pues lo ideal: 1º en cuanto al *fondo*: 2º en cuanto á la *forma*.

## 2ª PARTE.

Determinación de lo ideal en cuanto al fondo.

La belleza en el arte se determina de varios modos. Parte desde el punto en que cesa toda abstracción y principia el antropomorfismo.

El antropomorfismo no consiste mas que en la creencia

de que la divinidad tiene miembros. Puede hallar su origen en la imaginación humana ó en la fé religiosa.

El espíritu no alterado por las necesidades y exigencias de la vida terrestre, ni por los intereses, oposiciones y luchas de la misma, y apareciendo tranquilo y magestuoso, es el punto mas elevado del fondo de lo ideal. Los caracteres y atributos de la divinidad antropomórfica pertenecen á esta esfera. El espíritu triunfando de los instintos de la vida animal y de las pasiones en sus mas mezquinos intereses, haciendo abnegación de sí mismo, apareciendo sereno, resignado y satisfecho de su conducta, es una esfera inmediata siguiente á la anterior: los caracteres y atributos de lo heroico corresponden á esta esfera. El espíritu comprometido en los trances de una lucha entre principios distintos y personajes separados por creencias, caracteres, intereses y pasiones, es una nueva esfera que puede constituir el fondo de las producciones artísticas: y en el círculo de la vida humana es donde puede lo ideal hallar gran desarrollo bajo la forma de una acción.

De estas tres esferas, á saber: de lo divino, de lo heroico y de lo humano, ninguna tiene mas campo que recorrer que la de la acción; por que es la que puede presentar el carácter del espíritu desarrollado en todas sus fases.

Constituyen el fondo de la acción las ideas é intereses de la vida humana. La base de esta acción deben ser poderes razonables y justos. Estos poderes pueden estar en contrariedad ofreciendo oposiciones y luchas que realcen siempre lo bueno y lo verdadero. Ejemplo de ello es el amor y el honor: intereses tan comunmente puestos en juego por el arte.

La acción para presentarse en el sentido de lo ideal necesita ciertas circunstancias, á saber:

Un estado favorable:

Determinada situación:

Determinados momentos de desarrollo.

El estado mas favorable será aquel en que el espíritu podrá obrar con mas libertad y sin sujeción á un orden regular de cosas, por ejemplo: la edad heroica y el de las categorías elevadas, ya sea en la esfera de la vida social, ya en la de la doméstica.

La situación no se determina sino despues de haber pasado por varios estados que podremos llamar, de *preparación*, de *informalización* y de *colisión*. — La *situación preparada* es la existencia sin relación con otras existencias, es por decirlo así, una verdadera ausencia de situación. — La *situación informalizada* es la existencia en relación con otras existencias, pero sin oposiciones que contrarrestar; por consiguiente está ya determinada, pero no formalizada. — La *colisión* es la oposición entre existencias distintas que prepara la acción. Nace de distintas causas, ya ajenas, ya propias de la condición humana. La primera es obra de la naturaleza y tiene menor mérito; la segunda es hija natural y legítima de la actividad humana que produce la obra de arte, y tiene el valor necesario para ser una de las circunstancias que han de revelar el valor de esta. Sin embargo las oposiciones que la colisión exige, alteran los rasgos de la belleza; pero esta alteración no tiene límites marcados por la ciencia, y el punto á que puede llevarse solo puede fijarlo el sentimiento según las circunstancias.

La tercera circunstancia de la acción, es que tenga

*determinados momentos de desarrollo.* Esto no quiere decir que sea dado al arte recorrer un campo estenso, ni que pueda presentar siempre todos estos momentos; sino que los tenga marcados, ya para hacer uso de ellos cuando no pueda presentar la acción en todo su desarrollo, ya para constituir en la acción una condición de belleza, que es la *unidad*. Los momentos de desarrollo de una acción son tres: la *exposición*, el *enredo* y el *desenlace*.

La acción se verifica por medio de personajes: el móvil de estos con las pasiones.

Los personajes no deben presentarse como obedeciendo á unos poderes independientes de su voluntad, porque se debilitaría el interés. A lo más deben presentarse como emanando á la vez, del convencimiento íntimo del personaje, y de otro poder superior.

No deben contarse las pasiones entre estos poderes por más que haya sido proclamado su dominio. La pasión en sentido estético no es un sentimiento desarreglado del alma, sino un principio noble que se confunde con una de las verdades eternas del orden moral y religioso. He aquí lo que significa la palabra griega *pathos* de la cual se deriva la denominación de *patético* que se da á todo lo que excita nuestros afectos y oprime vehementemente el corazón.

En este sentido las pasiones no son más que los movimientos del alma en sus relaciones con causas exteriores.

Las pasiones más activas y repetidas en el individuo son las que constituyen el *carácter*.

El *carácter* para presentarse en el sentido de lo ideal, debe tener las condiciones siguientes: *riqueza*, esto es,

que se extienda á un conjunto de cualidades: *vitalidad*, que estas cualidades estén debidamente combinadas con relación á un rasgo notable: *fijeza*, que sean limpias, claras y bien determinadas.

### 3ª PARTE.

Determinación de lo ideal en cuanto á la forma.

Los caracteres de la forma: la conformidad que debe guardar esta realidad exterior con el fondo concreto de la idea: las relaciones que debe tener con el público: he aquí las condiciones con que debe hacerse esta determinación en lo exterior.

I. Los caracteres de la forma no difieren de los que corresponden á lo bello de la naturaleza, á saber: la eurytmia, la simetría y la armonía. Pero la eurytmia y la simetría no entran como condiciones precisas, sino como base. Hasta en la escala de progresivo desarrollo de la belleza en la naturaleza, desde el ser inanimado al dotado de vida y espíritu, el arte tiene también un progresivo desarrollo de libertad, porque esta vida y este espíritu rechazan la mayor parte de dichas condiciones. La armonía, como condición superior de la forma exterior de lo ideal, tiene más aplicación; pues conciliando y uniendo los medios de expresión, hace que en el mismo contraste no resalte el carácter de ninguno de ellos en particular.

Sin embargo respecto de la eurytmia y de la simetría, es

preciso distinguir lo que aparece en el tiempo, como la música, de lo que aparece en el espacio, como la pintura, y de lo que está bajo el dominio de la estension, como las líneas y los sonidos. A lo primero son mas aplicables tales principios á causa de la sucesion de actos: á lo segundo ya no puede verificarse con la misma importancia: en lo tercero estas condiciones se convierten en pureza y simplicidad.

II. La conformidad que debe guardar la realidad exterior con el fondo concreto de la idea, se halla dentro del círculo de la existencia terrestre. Esta condicion puede denominarse *propiedad histórica*. Esta propiedad se refiere al *lugar de la escena*: á la *naturaleza física del hombre*: y á los *usos y costumbres* de las distintas épocas y de las distintas naciones.

¿ Como debe realizarse esta propiedad?

La purificacion á que el arte sujeta lo real, no llega hasta el punto de hacer prescindir al ser viviente de toda la prosa de la vida, porque el arte no tiene la pretension de elevar al hombre sobre la condicion de la existencia humana, ni suprimir sus relaciones, sino la de acomodar esta prosa de la vida á lo ideal para la mejor claridad y caracterizacion de la obra de arte.

El *lugar de la escena* puede aparecer simbólicamente, ó por representacion gráfica ó narrativa. Así p. e. el traje puede ser en una escultura un símbolo de la época y del pais. En cuanto á la representacion gráfica ó narrativa nunca debe presentarse con minuciosidad ni con importancia predilecta, porque podría ser perjudicial al elemento interior de la representacion: debe sí aparecer en armonía con este elemento.

La *naturaleza física del hombre* sujeta á este á necesidades y miserias que rebajan en cierto modo lo elevado del espíritu. Preséntense estas con todos sus detalles y sin la purificacion que lo ideal exige, y se caerá en lo repugnante y en mil otras circunstancias que harán que la obra de arte no pueda mirarse con ánimo puramente contemplativo, sino interesado, con aquel interés que no debe escitar la obra de arte. Respecto de los medios que deben servir para acudir á tales necesidades, la simplicidad será la cualidad que habrá de adornarlos para responder á las condiciones de lo ideal.

Los *usos y las costumbres* nacen de los climas, de las creencias tanto religiosas como políticas, y de las relaciones sociales. De aquí las ceremonias del culto, las etiquetas sociales, las fiestas y juegos públicos, los trajes, armas y muebles. La arqueología puede descender hasta la menor frivolidad para atender á los casos en que el arte acuda á ella para buscar medios de caracterizacion de sus representaciones: el arte no puede ni debe estenderse á demasiados detalles, porque al paso que con ello se daría al lado exterior todo lo que se negaría á la idea fundamental, se negaría á lo ideal el derecho de purificacion que verifica para presentarse con toda su pureza. No debe confundirse la representacion artistica con la exigencia arqueológica, si bien ambas pueden, como deben, estar bajo la jurisdiccion del que cultiva el arte.

III. La tercera condicion con que debe hacerse la determinacion de lo ideal en lo exterior, se refiere á las relaciones que la forma debe tener con el público. Esta forma puede referirse á la misma propiedad histórica que cons-

tituye la segunda condicion de que se acaba de tratar, ó á la naturaleza del asunto.

Respecto del primer punto es preciso satisfacer el espíritu de la época, respetando al propio tiempo la verdad histórica. Las frivolidades de una costumbre no pueden escitar el interés contemplativo del público. Un anacronismo hallará excusa en las circunstancias puramente exteriores, ó en la suposicion de otras necesarias para poner el pensamiento en armonía con la cultura intelectual de la época; pero será intolerable cuando se refiera á circunstancias de necesaria existencia para la caracterizacion, ú opuestas á la cultura de la época. Téngase pues en cuenta que el querer reproducir la verdad histórica con todos sus detalles será hasta negar al arte el derecho de mederse entre la exacta realidad y el idealismo.

Respecto de la naturaleza del asunto fácil es conocer que escitará tanto mas el interés del público cuanto mas relacionado esté con sus ideas, ya sea su carácter general, ya particular. La obra de arte debe interesar no por una investigacion difícil, sino por la natural sorpresa que causa la perfecta armonía entre la idea conocida y la realidad. El haber dado muchas veces el público mas importancia al lado exterior que á la idea, quizá no haya sido sino por haber estado mas á su alcance las circunstancias de aquel que las de ésta.

## LECCION 4ª.

De los fenómenos estéticos que se producen en la esfera de lo ideal.

Segun se deduce de lo que hasta aquí queda dicho, el arte retrotrae la realidad exterior á la espiritualidad, pero no llega hasta el último extremo, esto es, hasta la abstraccion; sino que la detiene en un punto intermedio en donde la forma puramente sensible y el espíritu se encuentran en perfecta concordancia, de modo que la idea, inoculándose entera en la forma, se hace sensible como el alma al penetrar el cuerpo humano, produciéndose de este modo lo bello.

Al rededor de este centro estético pueden producirse varios fenómenos que reciben distintas calificaciones, pero que no pueden tener otro fundamento que los dos elementos del arte, el fondo y la forma.

Aunque ninguno de estos dos términos debe aspirar á la superioridad en la obra de arte, cualquiera de ellos puede, sin ahogar la importancia del otro, romper la concordancia. El espíritu puede elevarse á la esfera de lo absoluto, y tomando ascendiente sobre la materia, y no dejando á la realidad sensible mas que una expresion que, aunque no sea directa y completamente determinada y pierda toda personalidad, tenga en su misma indeterminacion y vaguedad un misterio que, penetrando en el fondo del alma, toque las cuerdas del sentimiento y le llene de admiracion. He aquí lo *sublime*.

Por contrario sentido, la personalidad, exagerando los

tituye la segunda condicion de que se acaba de tratar, ó á la naturaleza del asunto.

Respecto del primer punto es preciso satisfacer el espíritu de la época, respetando al propio tiempo la verdad histórica. Las frivolidades de una costumbre no pueden escitar el interés contemplativo del público. Un anacronismo hallará excusa en las circunstancias puramente exteriores, ó en la suposicion de otras necesarias para poner el pensamiento en armonía con la cultura intelectual de la época; pero será intolerable cuando se refiera á circunstancias de necesaria existencia para la caracterizacion, ú opuestas á la cultura de la época. Téngase pues en cuenta que el querer reproducir la verdad histórica con todos sus detalles será hasta negar al arte el derecho de merecerse entre la exacta realidad y el idealismo.

Respecto de la naturaleza del asunto fácil es conocer que escitará tanto mas el interés del público cuanto mas relacionado esté con sus ideas, ya sea su carácter general, ya particular. La obra de arte debe interesar no por una investigacion difícil, sino por la natural sorpresa que causa la perfecta armonía entre la idea conocida y la realidad. El haber dado muchas veces el público mas importancia al lado exterior que á la idea, quizá no haya sido sino por haber estado mas á su alcance las circunstancias de aquel que las de ésta.

## LECCION 4ª.

De los fenómenos estéticos que se producen en la esfera de lo ideal.

Segun se deduce de lo que hasta aquí queda dicho, el arte retrotrae la realidad exterior á la espiritualidad, pero no llega hasta el último extremo, esto es, hasta la abstraccion; sino que la detiene en un punto intermedio en donde la forma puramente sensible y el espíritu se encuentran en perfecta concordancia, de modo que la idea, inculándose entera en la forma, se hace sensible como el alma al penetrar el cuerpo humano, produciéndose de este modo lo bello.

Al rededor de este centro estético pueden producirse varios fenómenos que reciben distintas calificaciones, pero que no pueden tener otro fundamento que los dos elementos del arte, el fondo y la forma.

Aunque ninguno de estos dos términos debe aspirar á la superioridad en la obra de arte, cualquiera de ellos puede, sin ahogar la importancia del otro, romper la concordancia. El espíritu puede elevarse á la esfera de lo absoluto, y tomando ascendiente sobre la materia, y no dejando á la realidad sensible mas que una expresion que, aunque no sea directa y completamente determinada y pierda toda personalidad, tenga en su misma indeterminacion y vaguedad un misterio que, penetrando en el fondo del alma, toque las cuerdas del sentimiento y le llene de admiracion. He aquí lo *sublime*.

Por contrario sentido, la personalidad, exagerando los

rasgos de la realidad sensible de la idea, puede romper también la concordancia y escitar la hilaridad. Entonces tendremos lo *ridículo*.

El fondo de lo sublime le constituye la idea pura, absoluta, lo infinito, Dios con todos sus atributos, retrayéndose de la forma sensible. La vaguedad y la indeterminación son sus caracteres, los cuales hacen que se establezca una proporción de mayor sublimidad en razón de la mayor relación que exista con el ser sublime por excelencia, ó del mayor número de atributos de este ser que aparezcan.

La forma de lo sublime no puede ser la personalidad toda vez que lo infinito constituye el fondo. Pero como no hay idea sin forma sensible, como donde no hay forma sensible no hay arte, como donde no hay arte no hay medio de excitar el sentimiento, los caracteres de la forma de lo sublime deberán ser los mismos que los del fondo. Así en los sonidos, en los movimientos y en el lenguaje lírico se hallarán las formas más convenientes para la sublimidad: y si alguna vez la extensión ó las dimensiones materiales pueden producir los efectos de lo sublime, no es por apreciación racional, sino por la contemplativa de los obstáculos vencidos, ó de la inmensidad del poder que los ha producido.

Los caracteres de lo sublime cuando se ciñen á los sonidos y á los movimientos regulados rítmicamente, y reunidos bajo un aparato simbólico constituyen lo *solemne*.

El fondo de lo ridículo le constituye el hombre en general, sus debilidades y miserias que le sumergen en lo finito, con todas sus incongruencias é incompatibilidades. Y es tal la personalidad de lo ridículo, que fuera del hom-

bre no se produce. Lo ridículo particularizado, está fuera del círculo del arte, porque se ciñe á una imitación servil, y no produce el efecto moral apetecido.

La forma la constituye el contraste que puede nacer de defecto natural, de exageración de caracteres, ó de incongruencias entre la idea y la forma y entre la situación y la acción.

El elemento de contraste que constituye la forma de lo ridículo, reducido á la discordancia entre esta forma y la idea con el objeto de hacer resaltar lo bello, constituye lo *feo*. Por degradación ó adulteración de tipo puede producirse este fenómeno en los seres orgánicos en grados sucesivos de aumento, desde el simple ser orgánico inanimado, hasta el hombre.

El efecto de la contemplación de lo bello es un goce tranquilo puro y desinteresado, incompatible con los placeres groseros de los sentidos que elevando el alma sobre la esfera habitual de sus pensamientos, la predispone á las resoluciones más nobles y á las acciones más generosas por la estrecha afinidad y relación que existe entre lo bueno y lo bello. El efecto de lo sublime tiene por base la admiración que eleva el alma, ya no sobre la esfera habitual de sus pensamientos, sino mucho más allá de la realidad sin límite alguno á que atenerse: llega hasta la misma divinidad, pero queda deslumbrada por el vivo resplandor de sus rayos luminosos. El efecto de lo ridículo es la hilaridad interior, tranquila y suave del gozo que proporciona el haber acertado en la significación del contraste entre los términos de un pensamiento.

En vista de estos efectos no podrá menos de considerarse, que el efecto de lo bello y de lo sublime es más es-

piritual que el de lo ridículo, sin que deje éste de tener por esto las cualidades propias para constituir una obra de arte.

#### CAPÍTULO IV.

##### CUALIDADES ESPECIALES DE LA OBRA DE ARTE.

El artista que vacía, digámoslo así, en un todo su alma y la naturaleza del asunto, produce la *originalidad*.

La originalidad es el resultado de la verdadera inspiración. Por consiguiente no deben considerarse como causas de ella, según se cree comúnmente, las singularidades, ni el capricho.

En la obra de arte no debe aparecer bajo concepto alguno la personalidad del artista, ni indicio alguno de ella. Esto quiere decir que en la obra de arte no debe revelarse, ni respecto de la idea, la imaginación que la ha concebido, ni respecto de la forma, la mano que la ha exteriorizado; sino que debe aparecer producida espontáneamente por sí misma, según las leyes de la producción artística, sin particularidad que la adultere ó fuerze la producción. Por consiguiente el artista en la producción debe olvidar su personalidad si quiere ser original.

Las singularidades revelan esta originalidad; pues lo que no se le puede ocurrir sino á un hombre, no hace más que presentar su personalidad.

No menos la revela el capricho, porque éste solo es un antojo irrazonado del individuo; y como tal, no puede ser un elemento del arte.

El saber desprenderse de toda personalidad en la ejecución de la obra de arte, por amor al arte mismo y á sus leyes, es lo que se llama *virtud artística*.

Las singularidades y el capricho nacen del deseo de distinguirse de los demás, produciendo lo *humorístico*, que no consiste más que en el abandono á todos los arranques de la imaginación, dejando brillar su propia personalidad en perjuicio del asunto.

Cuando el artista en su producción revela su personalidad por estos medios, se abandona á la *manera*.

*Manera* no es más que un modo de concebir y ejecutar propio y especial del individuo, y voluntariamente adoptado por éste. La manera á que un individuo se ha habituado por repetición de actos, hasta el punto de que un individuo todo lo sujete constantemente á un mismo método, forma el *amaneramiento*.

La manera no es mala absolutamente, sino en cuanto está en oposición con la naturaleza del asunto. Sin embargo no deja de ser por esto una cualidad accidental inherente á nuestra naturaleza, de la cual podemos desprendernos por un acto de la voluntad.

Esta voluntad dirigida y regulada por el sentimiento, en vez de hallarse preocupada por la personalidad, constituye el *estilo*. El *estilo* será pues un modo de concebir y ejecutar propio y especial del individuo, dirigido por el modo particular de sentir que este tenga.

El estilo tiene distintos caracteres que por su número, es imposible clasificarlos. Solo en su desarrollo histórico puede sistematizarse una clasificación.

El estilo es el punto en que apareció el arte y entró en el dominio de la historia: y bajo esta consideración lo

piritual que el de lo ridículo, sin que deje éste de tener por esto las cualidades propias para constituir una obra de arte.

#### CAPÍTULO IV.

##### CUALIDADES ESPECIALES DE LA OBRA DE ARTE.

El artista que vacía, digámoslo así, en un todo su alma y la naturaleza del asunto, produce la *originalidad*.

La originalidad es el resultado de la verdadera inspiración. Por consiguiente no deben considerarse como causas de ella, según se cree comúnmente, las singularidades, ni el capricho.

En la obra de arte no debe aparecer bajo concepto alguno la personalidad del artista, ni indicio alguno de ella. Esto quiere decir que en la obra de arte no debe revelarse, ni respecto de la idea, la imaginación que la ha concebido, ni respecto de la forma, la mano que la ha exteriorizado; sino que debe aparecer producida espontáneamente por sí misma, según las leyes de la producción artística, sin particularidad que la adultere ó fuerze la producción. Por consiguiente el artista en la producción debe olvidar su personalidad si quiere ser original.

Las singularidades revelan esta originalidad; pues lo que no se le puede ocurrir sino á un hombre, no hace más que presentar su personalidad.

No menos la revela el capricho, porque éste solo es un antojo irrazonado del individuo; y como tal, no puede ser un elemento del arte.

El saber desprenderse de toda personalidad en la ejecución de la obra de arte, por amor al arte mismo y á sus leyes, es lo que se llama *virtud artística*.

Las singularidades y el capricho nacen del deseo de distinguirse de los demás, produciendo lo *humorístico*, que no consiste más que en el abandono á todos los arranques de la imaginación, dejando brillar su propia personalidad en perjuicio del asunto.

Cuando el artista en su producción revela su personalidad por estos medios, se abandona á la *manera*.

*Manera* no es más que un modo de concebir y ejecutar propio y especial del individuo, y voluntariamente adoptado por éste. La manera á que un individuo se ha habituado por repetición de actos, hasta el punto de que un individuo todo lo sujete constantemente á un mismo método, forma el *amaneramiento*.

La manera no es mala absolutamente, sino en cuanto está en oposición con la naturaleza del asunto. Sin embargo no deja de ser por esto una cualidad accidental inherente á nuestra naturaleza, de la cual podemos desprendernos por un acto de la voluntad.

Esta voluntad dirigida y regulada por el sentimiento, en vez de hallarse preocupada por la personalidad, constituye el *estilo*. El *estilo* será pues un modo de concebir y ejecutar propio y especial del individuo, dirigido por el modo particular de sentir que este tenga.

El estilo tiene distintos caracteres que por su número, es imposible clasificarlos. Solo en su desarrollo histórico puede sistematizarse una clasificación.

El estilo es el punto en que apareció el arte y entró en el dominio de la historia: y bajo esta consideración lo

*esencial*, lo *necesario* y el *efecto* constituyen los tres grados que principalmente pueden distinguirse, formando la base de todos los caracteres que pueden hallarse en las obras de cada individualidad productora.

## LECCION 5ª.

De las distintas formas que el arte reviste.

El ideal se manifiesta en lo exterior; pero esta exteriorización no se verifica en una sola forma, porque son varios los principios encerrados en la naturaleza misma de la idea.

Estos principios son tres: el *simbólico*, el *clásico* y el *romántico*. No son más que momentos de desarrollo del espíritu ya esenciales, ya en virtud de acontecimientos especiales y que se han manifestado, así en la historia de la humanidad, como en la del individuo en particular.

Solo cumple aquí dar a conocer la esencia de estos principios, dejando la exposición de su desarrollo histórico con toda minuciosidad, para más adelante.

I. El *símbolo* es un objeto sensible que tiene un sentido más extenso y general que el que ofrece y tiene en sí. Su carácter tiene un tanto de vaguedad y de indeterminación: la penetración de la idea y de la forma existe en él, pero indirectamente. No tiene personalidad determinada.

Deben considerarse en el símbolo dos términos: el *sentido* y la *imagen representativa*. El sentido es la concepción del espíritu. La imagen representativa debe corres-

ponder perfectamente al sentido: debe haber entera afinidad entre uno y otra: la correspondencia no debe ser arbitraria; y en esta circunstancia se distingue del *signo*, cuya relación con la cosa significada es puramente convencional.

Cuando la relación de los dos términos no está fundada en la naturaleza de la idea, sino que es el resultado de una combinación artificial dependiente de la voluntad del artista, el símbolo se convierte en una *comparación*.

La comparación, ó bien parte de un fenómeno sensible al cual presta un sentido, aprovechándose de alguna analogía; ó bien reviste una idea de una forma sensible á causa de alguna semejanza. En este segundo círculo va comprendida la *alegoría*, la cual presenta el sentido, de lleno y directamente.

El símbolo se pierde en lo sublime, toda vez que esto, elevándose sobre todo lo finito, no puede admitir ninguna forma sensible, cualquiera que sea.

La alegoría en las artes plásticas es, la representación bajo formas visibles de cualidades abstractas pertenecientes ya á la vida humana, ya al mundo físico. La personalidad que puede hallar es puramente nominal; por esto es fría, y su abuso produce oscuridad.

El símbolo puede reducirse á simple *atributo* cuando queda relegado á la categoría de accesorio con el solo objeto de caracterizar.

II. El *clasicismo* lo mismo que el *romanticismo* son denominaciones que no están tomadas de las ideas que expresan, sino de circunstancias especiales de la historia. Presentáronse como antagonistas en literatura, y desde ella trascendió el antagonismo á las demás artes.

*esencial*, lo *necesario* y el *efecto* constituyen los tres grados que principalmente pueden distinguirse, formando la base de todos los caracteres que pueden hallarse en las obras de cada individualidad productora.

## LECCION 5ª.

De las distintas formas que el arte reviste.

El ideal se manifiesta en lo exterior; pero esta exteriorización no se verifica en una sola forma, porque son varios los principios encerrados en la naturaleza misma de la idea.

Estos principios son tres: el *simbólico*, el *clásico* y el *romántico*. No son más que momentos de desarrollo del espíritu ya esenciales, ya en virtud de acontecimientos especiales y que se han manifestado, así en la historia de la humanidad, como en la del individuo en particular.

Solo cumple aquí dar a conocer la esencia de estos principios, dejando la exposición de su desarrollo histórico con toda minuciosidad, para más adelante.

I. El *símbolo* es un objeto sensible que tiene un sentido más extenso y general que el que ofrece y tiene en sí. Su carácter tiene un tanto de vaguedad y de indeterminación: la penetración de la idea y de la forma existe en él, pero indirectamente. No tiene personalidad determinada.

Deben considerarse en el símbolo dos términos: el *sentido* y la *imagen representativa*. El sentido es la concepción del espíritu. La imagen representativa debe corres-

ponder perfectamente al sentido: debe haber entera afinidad entre uno y otra: la correspondencia no debe ser arbitraria; y en esta circunstancia se distingue del *signo*, cuya relación con la cosa significada es puramente convencional.

Cuando la relación de los dos términos no está fundada en la naturaleza de la idea, sino que es el resultado de una combinación artificial dependiente de la voluntad del artista, el símbolo se convierte en una *comparación*.

La comparación, ó bien parte de un fenómeno sensible al cual presta un sentido, aprovechándose de alguna analogía; ó bien reviste una idea de una forma sensible á causa de alguna semejanza. En este segundo círculo va comprendida la *alegoría*, la cual presenta el sentido, de lleno y directamente.

El símbolo se pierde en lo sublime, toda vez que esto, elevándose sobre todo lo finito, no puede admitir ninguna forma sensible, cualquiera que sea.

La alegoría en las artes plásticas es, la representación bajo formas visibles de cualidades abstractas pertenecientes ya á la vida humana, ya al mundo físico. La personalidad que puede hallar es puramente nominal; por esto es fría, y su abuso produce oscuridad.

El símbolo puede reducirse á simple *atributo* cuando queda relegado á la categoría de accesorio con el solo objeto de caracterizar.

II. El *clasicismo* lo mismo que el *romanticismo* son denominaciones que no están tomadas de las ideas que expresan, sino de circunstancias especiales de la historia. Presentáronse como antagonistas en literatura, y desde ella trascendió el antagonismo á las demás artes.

El principio clásico es un principio materialista que representa la belleza en su forma mas natural y completa. A favor suyo, la fusion entre la idea y la forma queda realizada. El espíritu adquiere conciencia de sí mismo y busca simplemente la forma que mas le conviene y es mas capaz de realizar la manifestacion exterior de esta fusion ó acuerdo, y el antropomorfismo constituye su esencia. Entonces la medida, la proporcion y la exacta combinacion de partes mas conforme con la naturaleza de la idea en su simplicidad, constituyen los caracteres esenciales de su forma.

III. El principio romántico es espiritualista, esto es, no se ciñe á representar el espíritu en su forma sensible propia, sino con su propia naturaleza. Se concentra, penetra en las profundidades de sí mismo, y lo infinito no puede menos de presentarse como incapaz de ser espresado por lo finito: y entonces va en busca de formas menos materiales, porque las imágenes sensibles las halla impropias para espresar el alma con toda la libertad del espíritu.

Estos tres principios sirven de base á la organizacion de un sistema de las distintas formas que el arte reviste.

El arte no busca la identidad con las existencias: su objeto no es otro que presentar una imágen de la verdad mas clara que la verdad misma, esto es, la idea purificada de todo lo insignificante, pasajero y accidental. Desde el momento en que el arte pretendiese alcanzar la identidad con las existencias manifestaria su impotencia. Lo que el arte hace es, buscar los distintos elementos que se presentan en la manifestacion exterior de la idea y la

hacen revestir distintas formas. Estos elementos son el *símbolo*, el *carácter*, la *expresion*, el *sentimiento* y la *accion*.

El símbolo, como queda dicho, es un objeto sensible con un sentido mas extenso y general que el que ofrece y tiene en sí. El carácter es la fisonomía del alma en su estado habitual. La expresion es la manifestacion del carácter personal excitado por causas exteriores. El sentimiento consiste en los movimientos íntimos del ánimo afectado. La accion, como se deduce por lo que se ha dicho ya, consiste en el juego de las pasiones por razon de las ideas é intereses de la vida humana, desarrollado bajo el punto de vista de lo ideal.

Un centro existe desde el cual han de irradiarse estos elementos: el espíritu como tal, sin haber entrado en el movimiento y la diferencia, manifestándose en simple *carácter*: he aqui el dominio del principio clásico. A su redor se halla el mundo exterior que debe presentarse de una manera conforme al espíritu ya que no puede ser su manifestacion exterior propia: el *símbolo* está aqui elevado á principio. Por último, el espíritu al entrar en la pluralidad y las diferencias y en todos los movimientos del alma halla el *sentimiento* para manifestarse expansivamente, precedido de la *expresion* para verificarlo plasticamente, y seguido de la *accion* para desarrollarse en todas sus fases: tales son los elementos comprendidos en el principio romántico.

Al apoderarse el arte de cada uno de estos elementos organiza el sistema de las distintas formas que reviste, pluralizándose la voz. Y siendo la belleza su objeto, tendremos la organizacion de las Bellas-artes en un solo ramo

de conocimientos, en esta forma: El símbolo constituye el elemento principal de la *arquitectura*: el carácter, el de la *escultura*: la expresión, el de la *pintura*: el sentimiento, el de la *música*: la acción, el de la *poesía*. La primera constituyendo el tipo del principio simbólico: la segunda el del clásico: las tres últimas el del ciclo romántico.

La pantomima, el histrionismo, el grabado, etc., ó son medios de representación análogos á los de alguna de las que se acaban de nombrar, ó hacen referencia á dos ó mas, ó son combinaciones de algunas de ellas.

No siendo objeto de este tratado mas que las artes plásticas, únicamente formarán el objeto de las lecciones siguientes: la *arquitectura*, la *escultura* y la *pintura*, por el mismo orden que aquí se nombran: orden puramente histórico, que la ciencia admite de buen grado, ya que admite el elemento histórico en combinación con el racional, á fin de no quedarse aislada en las abstracciones de la metafísica, ni hacer al arte puramente empírico.

## PARTE ESPECIAL.

### CAPÍTULO I.

#### ARQUITECTURA.

#### LECCION 1ª.

##### NATURALEZA Y OBJETO DE LA ARQUITECTURA.

La arquitectura es el arte que menos se presta á una teoría abstracta; y desde el momento en que se quiere entrar en demasiados detalles, ó se penetra en el terreno de las leyes físicas de la naturaleza ó en el de la historia del arte.

La primera misión del arte al anunciarse es dar formas al mundo físico, incorporando á la materia una idea. Su objeto es responder á las necesidades morales ó físicas y á las que la civilización de continuo crea. Porque el arte, al paso que ofrece grande auxilio á la religión y á la moral, ejerce con su forma plástica grande y poderosa influencia en la industria humana, dando á sus producciones un valor intrínseco que las hace en todos tiempos apreciables.

Este principio rechaza todas las definiciones que limitan la arquitectura á la construcción de edificios; porque este arte ni podría responder á su objeto, ni todas las produc-

de conocimientos, en esta forma: El símbolo constituye el elemento principal de la *arquitectura*: el carácter, el de la *escultura*: la expresión, el de la *pintura*: el sentimiento, el de la *música*: la acción, el de la *poesía*. La primera constituyendo el tipo del principio simbólico: la segunda el del clásico: las tres últimas el del ciclo romántico.

La pantomima, el histrionismo, el grabado, etc., ó son medios de representación análogos á los de alguna de las que se acaban de nombrar, ó hacen referencia á dos ó mas, ó son combinaciones de algunas de ellas.

No siendo objeto de este tratado mas que las artes plásticas, únicamente formarán el objeto de las lecciones siguientes: la *arquitectura*, la *escultura* y la *pintura*, por el mismo orden que aquí se nombran: orden puramente histórico, que la ciencia admite de buen grado, ya que admite el elemento histórico en combinación con el racional, á fin de no quedarse aislada en las abstracciones de la metafísica, ni hacer al arte puramente empírico.

## PARTE ESPECIAL.

### CAPÍTULO I.

#### ARQUITECTURA.

#### LECCION 1ª.

##### NATURALEZA Y OBJETO DE LA ARQUITECTURA.

La arquitectura es el arte que menos se presta á una teoría abstracta; y desde el momento en que se quiere entrar en demasiados detalles, ó se penetra en el terreno de las leyes físicas de la naturaleza ó en el de la historia del arte.

La primera misión del arte al anunciarse es dar formas al mundo físico, incorporando á la materia una idea. Su objeto es responder á las necesidades morales ó físicas y á las que la civilización de continuo crea. Porque el arte, al paso que ofrece grande auxilio á la religión y á la moral, ejerce con su forma plástica grande y poderosa influencia en la industria humana, dando á sus producciones un valor intrínseco que las hace en todos tiempos apreciables.

Este principio rechaza todas las definiciones que limitan la arquitectura á la construcción de edificios; porque este arte ni podría responder á su objeto, ni todas las produc-

ciones á que este objeto puede dar lugar, cabrian dentro de los límites de sus atribuciones. La belleza de un edificio no puede depender de unos principios distintos de los que constituyen la belleza de un vaso, de un mueble, de un traje etc., si bien es cierto que al aplicarlos, hay mayores dificultades que vencer en la construcción de aquel edificio que en la de este vaso. Lo que puede admitirse es, que la construcción de edificios, por la diferencia de estudios científicos que requiere, puede constituir un ramo especial de la arquitectura, llamándosela *Arquitectura* por excelencia, dejando para los demas ramos la denominación de *Artes suntuarias*, en las cuales se hallan los principios que constituyen la verdadera aplicación del Arte á la Industria.

La arquitectura es por consiguiente, la expresión simbólica de una idea general, por medio de formas labradas según las leyes de la geometría y de la mecánica, y dispuestas según las de la conveniencia en una armonía de relaciones eurítmicas y simétricas.

La conveniencia establece el debido acuerdo entre el fin y la forma adoptada, y la debida relación entre el aspecto exterior y la distribución interior, entre la construcción y los materiales que han de emplearse, entre su objeto y el sitio en que debe estar colocado; é impide toda inoportunidad, llamando la atención sobre las tradiciones con que ha sido siempre ejecutada la obra y el simbolismo que puede admitir.

La Euritmia, definida ya en la lección que trata de lo bello en la naturaleza, trae consigo la regularidad, á fin de producir una impresión entera é indivisa en el ánimo; y prescribe el orden como contrapuesto á la confusión.

La Simetría, como también se dijo ya, no es más que

la proporción; debiendo estar basada más en el sentimiento que en la exactitud matemática.

La Euritmia y la Simetría constituyen la belleza de las formas arquitectónicas, no por relaciones numéricas sino por las condiciones estéticas que tienen.

La Simetría además es de dos clases: *real*, que ofrece la positiva relación de dimensiones de las partes entre sí y con el todo, que es lo que puede apreciarse con el dibujo geométrico, (icnografía y ortografía): *aparente*, que es la que resulta de la ilusión óptica, según la distancia á que debe estar colocado el espectador, y los efectos de la luz que debe iluminar el objeto.

Por su misma naturaleza puede la simetría establecer los distintos caracteres del estilo arquitectónico. Estos caracteres se reducen á tres, fundándose en el predominio que lo ancho ó lo alto á su vez adquieren: el *robusto* en que domina lo ancho, el *esbelto* en que domina lo alto, el término medio, que es el *gentil*. La riqueza de exornación no es una cualidad inherente al estilo, sino que puede tener mayor ó menor aplicación á todos, según el carácter:

La arquitectura no tiene en la naturaleza ningún tipo que pueda servir de base á sus representaciones, pero este tipo está sustituido por teorías originarias procedentes de la utilidad y comodidad reconocidas por el espíritu humano, según las necesidades á que ha tenido que responder. En la construcción de edificios la tienda, la cabaña, la cueva, ó lo que es lo mismo, el simple toldo, la construcción de madera y la de piedra son las teorías conocidas.

En las Artes suntuarias, la importancia artística va perdiéndose en sucesivos grados á medida que va desple-

gándose y tomando mayor relieve la utilidad material; y muere en la combinacion científica, que solo se dirige á la razon y no al sentimiento. Por esto los útiles y las máquinas de que la produccion industrial se sirve, no tienen relacion alguna con la arquitectura en su verdadera significacion.

La arquitectura para llenar debidamente su fin artistico, ha buscado motivos para la *decoracion* y para la *exornacion*.

La decoracion exige varios miembros principales, cuyo carácter general dependerá de la teoría originaria que adopte. Estos miembros admiten algunas veces ciertos accidentes particulares que constituyen una fisonomía especial, y vienen á constituir una transicion entre la desnudez de aquellos miembros, y los elementos de exornacion. Estos accidentes llevan el nombre de *molduras*.— Las molduras mas simples son las siguientes:

Plinto ó platabanda

Filete

Junquillo

Toro

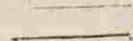
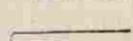
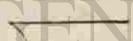
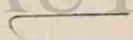
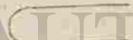
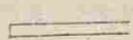
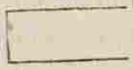
Cuarto bocel

Escocia

Esgucio ó mediacana

Talon ó gola derecha

Talon ó gola inversa



Por su forma pueden clasificarse en rectilíneas y curvilíneas. El carácter de las primeras puede variar solo en cuanto á su altura y vuelo: el de las segundas puede además desarrollarse desde la exactitud circular á la mayor libertad de la elipse.—Pueden tambien combinarse y colocarse de distintos modos; y por su vuelo pueden producir contrastes así de líneas como de luz y sombra.—Respecto de su oficio es fácil conocer el carácter basamental de unas, el sustentador y preservativo de otras, la delicadeza propia del remate en algunas, no siendo otras mas que un elemento de enlace y contraste.

La arquitectura en lo misterioso de su naturaleza simbólica ha atendido á la exornacion de sus miembros, ó contentándose con geroglíficos, emblemas y colores, ó bien sometiendo á sus leyes particulares las formas orgánicas de la naturaleza. El primer modo debió de ocupar este lugar en el desarrollo histórico del arte: el segundo dió origen al *antema*.—En el antema la fusion del principio geométrico y el orgánico aparece en toda su fuerza. Cuando el ser orgánico está tomado del reino vegetal (*fitaria*) la arquitectura ejerce un derecho legítimo y por lo mismo indisputable; pero cuando está tomado del reino animal (*zodaria*) le ha sido disputado este derecho, á lo menos hasta ciertos límites. Muchos han querido ver una degradacion en la reduccion de la forma humana á la forma geométrica, por consideracion á la excelencia del espíritu, toda vez que es la única en que este puede exteriorizarse.

En las teorías reconocidas como originarias de la construccion de edificios debe prescindirse de toda consideracion de prioridad de uso, porque al paso que á nada con-

duciria en la esfera del arte, no mira la cuestion sino por el lado menos relacionado con este, que es la entera y completa subordinacion á un fin estraño á él.

Pero la arquitectura propiamente tal no puede dejar de tener esta subordinacion: por esto puede considerarse en ella un elemento dependiente, un principio material. Tambien es verdad que la arquitectura no puede presentar perfectamente el espíritu en su manera sensible de ser; pero puede revelarle por medios indirectos, que es lo que constituye su naturaleza simbólica, llevando el monumento arquitectónico por sí mismo un sentido propio: por esto tambien puede considerarse en la arquitectura un elemento independiente, un principio simbólico propio. Por último, la arquitectura establece una oscilacion entre el principio orgánico de los materiales de que se sirve, y el geométrico que la forma requiere, sosteniendo esta oscilacion en continuado movimiento por principios de lo ideal: por esto puede existir en la arquitectura un principio espiritual.

De estos tres principios que pueden considerarse en la arquitectura, se deduce su clasificacion en distintos géneros, basándose por analogía, en los mismos principios que sirven para la clasificacion de las formas generales del arte. La arquitectura será pues *simbólica*, *clásica* y *romántica*, segun el principio que domine sea independiente de un fin estraño, y por consiguiente *simbólico*; ó dependiente de él, por consiguiente puramente material ó *clásico*; ó de combinacion de ambos principios, por consiguiente *romántico*.

Veamos los caracteres de cada uno de estos géneros de arquitectura.

## LECCION 2.

## ARQUITECTURA SIMBÓLICA.

## CARACTERES GENERALES Y FORMAS ESPECIALES.

En la arquitectura simbólica se halla un caracter general que revela, aunque indirectamente, el espíritu, llevando en sí mismo el sentido, y teniendo toda la independencia que el arte requiere.

Su objeto especial es espresar pensamientos generales, ofrecer emblemas, simbolizar las creencias de los pueblos ya religiosas ya sociales, ó bien dar nociones elementales de las opiniones y conocimientos de una época.

Estos pensamientos en su vaguedad é indeterminacion, no han hallado otra manera de revelarse que por medio de esfuerzos de poder y constancia ejercidos en las enormes y compactas masas de la naturaleza ponderable, ya abriéndoles su seno para penetrar en las entrañas de la tierra, como se observa en los monumentos trogloditos de la India, y en los hipogeos egipcios: ya esculpiéndolos en la superficie, y produciendo una especie de escultura arquitectónica, como son ejemplo de ello muchos templos indios, y los esfinges egipcios: ya arrancándolas del suelo en que se criaron y trasportándolas á grandes distancias para erigirlas en otros sitios, combinadas ó solas segun el objeto que se llevó, como son, las pirámides y los obeliscos. Puede decirse pues que la teoría originaria de la arquitectura simbólica es la construccion de piedra en toda la ponderabilidad del inorganismo y del volumen de su masa. Por esto si ha empleado el muro le ha dado forma atalusada.

En el estado de civilización en que nos hallamos no es fácil que se erijan monumentos simbólicos en su estricto sentido; porque en la actualidad las creencias tienen ya sus doctrinas determinadas, los medios de comunicar las ideas son más expeditos, y el arte se ha desarrollado ya en las fases necesarias para expresar toda clase de ideas con las formas que pueden propiamente convenirles.

Lo arquitectura simbólica se presenta bajo tres distintos aspectos: 1º con un carácter general en que el espíritu de los individuos y de los pueblos ha hallado su centro ó punto de partida, como: la torre de Babel, el templo de Belo en Babilonia. 2º Se particulariza, permitiendo que sus formas se distingan unas de otras hasta confundirse con la escultura, como: los lingames, y los esfinges etc. 3º Ofrece cierto carácter de utilidad y conformidad con un fin, sirviendo á un uso especial, como: los speos, las pirámides, etc.

Sin embargo se imitan en el día algunas de sus formas, pero el monumento siempre queda subordinado á un fin cuya circunstancia le desnaturaliza. Así el obelisco, la pirámide, el laberinto, etc., no tienen en el día el sentido en sí mismos, como le tuvieron un tiempo, y responden completamente á un fin extraño, ya como monumentos conmemorativos, ya como recreativos; y desde este punto entran ya en la categoría de la arquitectura clásica.

## LECCION 3ª.

ARQUITECTURA CLÁSICA.

1ª PARTE.

CARACTERES GENERALES.

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN  
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
"ALFONSO REYES"  
Apto. 1625 MONTERREY, MEXICO

La arquitectura clásica en su carácter general busca el sentido en un fin extraño á ella, modificando las formas según el principio de lo ideal.

Este fin se refiere á la satisfacción de las necesidades no solo físicas sino también religiosas y sociales, habiendo nacido en un pueblo como el griego en que el culto exterior y la vida pública fueron la base de su civilización. Para responder á este fin no halla en la naturaleza modelos que imitar, pero sí una teoría á que remontarse, principios en que fundar la belleza de las formas de la naturaleza inorgánica, y seres orgánicos que se prestan á ellos, particularmente en el reino vegetal.

La teoría de la arquitectura clásica es la construcción de madera, tomando el tronco del árbol por elemento de la parte sustentante, la viga por elemento de la sostenida, y el tablon por el de la cubierta y del recinto cerrado.

En esta teoría se halla el ángulo recto y la presión vertical como principio de solidez; el sistema de líneas debe pues tener por norma la horizontal.

Por último, los seres orgánicos se prestan docilmente á la tendencia del espíritu hácia lo ideal, desde el momento en que este no ha de circunscribirse á ningún tipo natural, y se halla libre de toda imitación. Pero esta libertad tiene sus puntos de partida y su ley: así la forma orgánica se

5508

modifica según las leyes de la regularidad geométrica sin dejarse avasallar por ella; y en la oscilación que se produce desde el principio geométrico al orgánico y al contrario, existe un punto en el cual mutuamente se penetran, constituyendo uno de los caracteres principales de la belleza de la arquitectura clásica. Los demás caracteres de esta belleza se fundan en la observancia de las leyes de la conveniencia, de la euritmia y de la simetría con toda la fidelidad que espontáneamente resulta de la naturaleza de este género de arquitectura, no con aquella justificación matemática y forzada que puede reducir la práctica del arte á rutina.

Las leyes de la simetría producen distintos estilos que se distinguen con los nombres de *robusto*, *gentil* y *esbelto*. Los caracteres de cada uno de ellos se hallan claramente marcados en el desarrollo histórico de la arquitectura griega.

## 2ª PARTE.

FORMAS ESPECIALES DE LA ARQUITECTURA CLÁSICA.

Estas formas debemos considerarlas bajo dos aspectos: ó en su distribución, ó en los miembros que constituyen su fisonomía especial.

I. La satisfacción de una de las principales necesidades físicas, como el ponerse al abrigo de la intemperie y de los ataques de cualquiera agresor, exigen la habitación cerrada. La de las necesidades morales que la civilización de continuo crea, exigen el *pórtico*, espacio abierto y ac-

cesible á todos, donde la multitud puede moverse, puede dar expansión á sus ideas y ponerse libremente en comunicación sin sufrir las asperezas de la atmósfera.

La forma del muro en la arquitectura clásica atiende á la solidez por la línea del aplomo, como lado del ángulo recto formado con la parte sostenida. El muro tiene por oficio sostener y cerrar, y por tanto limitar un recinto. Cuando se ciñe á limitar y cerrar, prescindiendo de sostener, puede ser el origen del almohadillado corrido que con tan buen éxito se emplea en la arquitectura clásica.

El *pórtico* tiene por miembros constitutivos, la *coluna* (parte que sostiene) y el *cornisamento* (parte sostenida), completándose con el *estilobato* (suelo del edificio) y el *fronton* (cubierta del mismo). Con estas partes se tiene un recinto cubierto y limitado pero no cerrado, propio para responder á los fines y necesidades del pueblo que adoptó esta disposición.

II. El *estilobato* no es más que un basamento continuo. Forma el suelo del edificio y sirve de asiento á las partes sustentantes. Puede ser liso, esto es, un simple podio, ó puede constar de *zócalo*, *neto* y *cornisa*. La gradinata es indispensable en la parte anterior del edificio para dar acceso á este; y hasta todo el basamento puede tomar la forma de gradinata. Los distintos cuerpos salientes que se han desprendido del estilobato, sin abandonar la fisonomía y dimensiones de este, particularizándose debajo de cada columna, han sido el origen de los *pedestales*.

La *coluna* es el miembro esencial de la arquitectura clásica. Su destino exclusivo es sostener, y llena su cometido del modo más propio de la naturaleza del arte, reduciéndose al mínimo de los medios materiales, esto es,

replegándose en sí misma. Esta circunstancia así como el éntasis ó disminucion desde el imóscapo al sumóscapo son reminiscencias de su tipo natural, que es el tronco del árbol; favoreciendo la ilusion óptica, que la haria parecer mas gruesa en el sumóscapo, y hallándose sancionada en ella la fusion del principio orgánico con el geométrico, que, como se ha dicho, constituye uno de los caracteres principales de la belleza de la arquitectura clásica. — La simetría da á la columna las debidas proporciones, basadas en las relaciones con su diámetro inferior que es lo que se llama *módulo*. Se estiende esta proporcion desde cuatro á nueve diámetros, si la tradicion histórica ha de valer aquí para algo. — Consta de tres miembros que son: *base*, *fuste* y *capitel*. El fuste es el miembro esencial, es la verdadera expresion del apoyo modificado por el arte á favor de la fusion del principio geométrico con el orgánico. Muchas veces se presenta acanalado con el objeto de favorecer la ilusion óptica. La base y el capitel son miembros integrantes de la columna no como una simple exornacion, sino como determinativos del punto de partida en el imóscapo, y de término en el sumóscapo. Asi es que la ausencia de la base presenta la altura de la columna como cosa puramente accidental. — Las bases y los capiteles tienen mas ó menos sencillez segun los estilos, tomando caracteres especiales sacados de la práctica de los antiguos griegos y romanos. — La columna por su naturaleza libre é independiente en virtud de la cual manifiesta su destino especial que es sostener, se desnaturaliza cuando aparece empotrada en el muro. — Mejor se combina con la pared la *pilastra*, por analogía de formas. La pilastra debe su origen á la empuñadura de la pared, apare-

ciende en ella el zócalo y la cornisa, cuyas dos partes constituyen la base y el capitel. La analogía de formas entre la pared y la pilastra es evidente, tanto por lo rectangular de su planta, como por no afectar éntasis alguno y tener distribuida la fuerza en distintos puntos. — La columna aparece algunas veces como monumento conmemorativo, llevando objetos escultóricos en su fuste. Entonces pierde su naturaleza como parte esencial de un edificio, y solo puede conservar su carácter de soporte, tomando el de un pedestal de forma particular con el objeto de elevar un objeto á grande altura.

El *cornisamento* es la parte sostenida que constituye el techo del edificio. Consta de tres miembros: *arquitrabe*, *friso* y *cornisa*. — El arquitrabe es la viga principal que enlaza las columnas entre sí y sirve de apoyo á las vigas del techo. — El friso es el espacio que estas vigas ocupan. En el estilo mas cercano al tipo originario, aparecen acusadas las cabezas de estas vigas por los triglifos y las métopas; y á medida que el estilo se aleja de él abandona estos miembros especiales para presentarse como espacio susceptible de ser convenientemente adornado. — La cornisa es la cubierta de la armazon formado por el arquitrabe con el friso. Consta de dos partes: *corona* y *cimacio*. Debajo de la corona aparecen los denticulos como cabezas de las latas que forman el techo.

El *fronton* es un miembro triangular que se sobrepone al cornisamento, acusando la cubierta del edificio á dos pendientes. Consta de dos partes: el *timpano* y la *cornisa*. La conveniencia puede hacer inútil el uso del fronton; pero la razon estética nunca aconsejará la supresion de este miembro: en primer lugar porque la forma triangu-

lar satisface mas como remate de un objeto ; en segundo lugar porque esplica que nada queda ya por sostener. — La cubierta á dos pendientes así como se halla acusada en la parte anterior y posterior del edificio por medio del fronton , se halla acusada tambien en los lados del mismo por los materiales empleados para llenar el objeto de las pendientes , que es , arrojar las aguas llovedizas lejos del edificio. Estos materiales son las tejas , y la bocateja está acusada por la *antefixa*.

La mayor ó menor espaciacion de las columnas exige mayor ó menor robustez de ellas ; y de la mayor ó menor complicacion , forma , vuelo y relaciones simétricas que las partes ó miembros componentes guarden entre sí y con el todo dependerá el caracter del estilo.

La arquitectura clásica se presenta bajo cinco aspectos especiales constituyendo distintos estilos , á los cuales comunmente hablando se les da el nombre de órdenes. Tales estilos no pueden apreciarse en una clasificacion científica. Son á saber : el *italico* ó *toscana*, el *dórico*, el *jónico*, el *corintio*, y el *romano* ó *compuesto*.

Se ha dicho que la columna se desnaturaliza cuando aparece empotrada ó embebida en el muro. Es el último momento de la arquitectura clásica en su teoría originaria, anunciado por el ascendiente que toma el muro sobre la columna , como parte sustentante. Con efecto la igualdad de oficio hace que ambos miembros se neutralicen en el efecto artístico, no pudiendo menos de quedar supeditado este por la utilidad física.

Al admitirse la combinacion , se relega el elemento ar-

tístico á mera exornacion, y toma ascendiente la teoría de la construccion de piedra , que halla su principio constitutivo en el arco dovelado, con su empuje horizontal , y en todas las formas engendradas por sus distintas reproducciones y revoluciones sobre su eje , teoría primitiva de la arquitectura romántica , como la construccion de madera lo es de la clásica.

## LECCION 4ª.

## ARQUITECTURA ROMÁNTICA.

## 1ª PARTE.

## CARACTERES GENERALES.

En el caracter general de la arquitectura romántica se hallan reunidos los dos principios : el simbólico y el clásico. Esta arquitectura al mismo tiempo que sirve á un fin extraño, prescinde de él para tomar el elemento simbólico y desarrollarse con toda independencia.

La vida interior, el recojimiento del alma es la idea que da el ser á esta arquitectura , habiéndose anunciado al responder á las comodidades de la vida doméstica de los romanos, y tomado su verdadero carácter cuando el espíritu del cristianismo se desarrolló con todo su fervor.

El atrio, la vivienda cerrada deben por consiguiente ser el tipo fundamental : lo interior debe tener mayor importancia que lo exterior, al paso que este en su verdadero caracter toma vuelo hacia el espacio como desembarazado de todo destino terrestre, pero sin dejar de ser el eco de la distribucion interior.

La euritmia y la simetría se presentan en ella no como una imprescindible necesidad de relaciones y de números,

lar satisface mas como remate de un objeto ; en segundo lugar porque esplica que nada queda ya por sostener. — La cubierta á dos pendientes así como se halla acusada en la parte anterior y posterior del edificio por medio del fronton , se halla acusada tambien en los lados del mismo por los materiales empleados para llenar el objeto de las pendientes , que es , arrojar las aguas llovedizas lejos del edificio. Estos materiales son las tejas , y la bocateja está acusada por la *antefixa*.

La mayor ó menor espaciacion de las columnas exige mayor ó menor robustez de ellas ; y de la mayor ó menor complicacion , forma , vuelo y relaciones simétricas que las partes ó miembros componentes guarden entre sí y con el todo dependerá el caracter del estilo.

La arquitectura clásica se presenta bajo cinco aspectos especiales constituyendo distintos estilos , á los cuales comunmente hablando se les da el nombre de órdenes. Tales estilos no pueden apreciarse en una clasificacion científica. Son á saber : el *italico* ó *toscana*, el *dórico*, el *jónico*, el *corintio*, y el *romano* ó *compuesto*.

Se ha dicho que la columna se desnaturaliza cuando aparece empotrada ó embebida en el muro. Es el último momento de la arquitectura clásica en su teoría originaria, anunciado por el ascendiente que toma el muro sobre la columna , como parte sustentante. Con efecto la igualdad de oficio hace que ambos miembros se neutralicen en el efecto artístico, no pudiendo menos de quedar supeditado este por la utilidad física.

Al admitirse la combinacion , se relega el elemento ar-

tístico á mera exornacion, y toma ascendiente la teoría de la construccion de piedra , que halla su principio constitutivo en el arco dovelado, con su empuje horizontal , y en todas las formas engendradas por sus distintas reproducciones y revoluciones sobre su eje , teoría primitiva de la arquitectura romántica , como la construccion de madera lo es de la clásica.

## LECCION 4ª.

## ARQUITECTURA ROMÁNTICA.

## 1ª PARTE.

## CARACTERES GENERALES.

En el caracter general de la arquitectura romántica se hallan reunidos los dos principios : el simbólico y el clásico. Esta arquitectura al mismo tiempo que sirve á un fin extraño, prescinde de él para tomar el elemento simbólico y desarrollarse con toda independencia.

La vida interior, el recojimiento del alma es la idea que da el ser á esta arquitectura , habiéndose anunciado al responder á las comodidades de la vida doméstica de los romanos, y tomado su verdadero carácter cuando el espíritu del cristianismo se desarrolló con todo su fervor.

El atrio, la vivienda cerrada deben por consiguiente ser el tipo fundamental : lo interior debe tener mayor importancia que lo exterior, al paso que este en su verdadero caracter toma vuelo hacia el espacio como desembarazado de todo destino terrestre, pero sin dejar de ser el eco de la distribucion interior.

La euritmia y la simetría se presentan en ella no como una imprescindible necesidad de relaciones y de números,

sino como una condicion de la cosa misma, si se quiere, prevista, pero no obligada, desplegándose con entera libertad.

La teoria primitiva de esta arquitectura es la construccion de piedra; pero no respecto del material empleado, sino de las formas que este toma para combinarse sistemáticamente, dividido en pequeñas partes. De aquí las dovelas, los arcos, las bóvedas, las cúpulas. Estas formas están especialmente reguladas por el principio de los contraresortes horizontales. — En esta teoria se halla el ángulo agudo y el empuje como principio de solidez, lo que hace que el sistema de líneas de esta arquitectura tenga por norma la vertical.

El fondo espiritual que domina en la arquitectura romántica exige que el elemento físico, la materia, no desuelle con toda su materialidad; por esto disminuye las masas y aumenta los detalles y hasta modifica la misma luz; y por esto sus dimensiones no pueden apreciarse por medida material, sino por la simple contemplacion del espíritu.

La simetría del mismo modo y por análogos medios que en la arquitectura clásica, produce en la romántica tres estilos: *robusto*, *gentil* y *esbelto*, que otros traducen por *lancetado*, *radiante* y *florido* ó *flamígero*, fundándose mas en las formas de su elemento que en los caracteres del estilo. Es de notar que en el primero de estos estilos se hallan los elementos de la arquitectura clásica que le precedió en el desarrollo histórico del arte, si bien transformados por la fusion de la llamada arquitectura latina y de la bizantina. Pero esto pertenece á la historia del arte.

## 2ª PARTE.

CARACTERES PARTICULARES DE LAS FORMAS DE LA ARQUITECTURA ROMÁNTICA.

La distribucion es lo que en primer lugar debe considerarse.

La casa cerrada es la forma exigida por el fondo de la arquitectura romántica como mas propia para concentrar el espíritu en el interior de la conciencia, y para mejor simbolizar esta concentracion. El pórtico toma una distribucion inversa constituyendo el atrio, ó se coloca en la parte interior con significado místico; y he aquí la *basílica cristiana*. Sus naves terminan en un *transepto* que forma los brazos de una cruz, ó se prolongan para reunirse en hemicírculo circular ó poligonal y formar el *abside*, debajo del cual se halla situado el *bema* ó santuario.

Descuellan sobre el edificio las *torres*, género de construccion de forma especial en que la altura predomina sobre la anchura; ya desmochada, ya rematando en elevado chapitel; siempre dominando las poblaciones que se hacian á su alrededor, siempre con medios para convocar á sus habitantes para fines santos y gratos al corazón.

El simbolismo de los números y de la exornacion, y la orientacion del monumento, todo revelan arquitectónicamente sentimientos que elevan el alma sobre lo terrestre, al propio tiempo que dejan ver la conveniencia, la eurytmia y la simetría subordinadas á un objeto del todo espiritual. — Esto no quiere decir que el simbolismo de los números haya de llevarse demasiado lejos, ni que la orientacion haya sido entendida siempre del mismo modo, como regla

de precisa observancia, porque aquel simbolismo quedaría fuera del alcance del comun de las gentes, y esta orientación dejaría de ser un elemento de arte.

Los miembros necesarios á esta arquitectura, lo mismo que las molduras que constituyen su fisonomía, están tomadas de la arquitectura clásica, pero adquieren otro caracter respecto de su forma, combinacion y vuelo. Al propio tiempo la elevacion del alma producida por su concentracion en lo íntimo de la conciencia, exige formas piramidales que libremente se lancen al espacio como indicando al espíritu su alto origen y su alto destino. He aquí los pináculos, agujas, espadañas, marquesinas y chapiteles.

Si se presentan las columnas, ya no es en su unidad, sino en su multiplicidad: de aquí las columnas en haz, adelgazándose escesivamente hasta prescindir del capitel, constituyéndose en simples *baquetones*, ya cilíndricos, ya cordiformes, unidos por escocias y siguiendo sin alteracion para formar las arquivoltas ó robustecer las aristas de las bóvedas. Así es que la relacion de las partes sostenidas con la sustentante no se presenta segun la ley de la gravedad como peso que oprime, sino por la del mútuo apoyo como fraternizando para contribuir á un mismo fin. El arco no parece que cargue sobre el haz de columnas, sino que salga de ella para encontrarse en un punto donde se ejerza la fuerza sustentante. Para contrarestrar el empuje que ejerce en la pared lateral, el *estribo*, el *contrafuerte* y el *arbotante* aparecen enlazando la construccion y combinándose para el buen efecto.

Domina en todas partes el ángulo agudo de lados mas ó menos estensos y de mayor ó menor abertura, rectilíneo

para lo exterior, curvilíneo para los vanos de los arcos. Estos afectan formas y elevaciones tan variadas como significativas: ya son de *medio punto*, ya *ojivales*, ya á *nivel*, ya *peraltados*, ya *rebajados*, ya de *herradura*, ya *lobulados*, ya *conopiales*.

En las puertas y en las ventanas es donde la arquitectura romántica presenta todos los alardes de su teoría primitiva: y no contenta con afectar todas las formas del arco hasta cerrarle en punto entero (*rosones*), divide el vano en arcos *gemelos*, perfora y cala el tímpano de las ojivas combinando los cruceros en otras ojivas, *ojos de buey* y *lóbulos*, ó en líneas flamígeras y onduladas.

El arquitrave y el friso desaparecen, quedando solo la cornisa para resguardo de la pared que corona, la cual termina en línea horizontal indicando la azotea, ó en ángulo mas ó menos agudo para llenar los oficios del fronton ó, lo que es lo mismo, acusando la cubierta á dos pendientes.

La exornacion de esta arquitectura es tan varia como libre, la misma construccion se convierte en un elemento ornamental, ya por la combinacion de materiales de distinta forma y distinto color, ya por la combinacion geométrica de líneas como el *ajedrezado*, el *reticulado*, etc. Y no son tales combinaciones geométricas las solas que se presentan en la construccion, sino las *regletas* y los *junquillos entallados*, afectando *losanges*, *zigzages*, *líneas nebulosas* y *almenillas*.

El reino vegetal indígena de cada país ofrece sus formas para los capiteles, *lacinias* y *cresternas*; ya zarpando las hojas en los ángulos de los pináculos y chapiteles, ya encrestándolas sobre los *gabletes*, *frontones* y *guardapolcos*.

La imaginaria no es en esta arquitectura mas que un objeto de exornacion, figurando ya en los capiteles, ya en las llaves de las bóvedas; ya de tamaño pequeño, ya natural, cobijándose debajo de *umbelas* y *marquesinas*.

Dos medios de exornacion tiene esta arquitectura que completan la realizacion del espiritualismo que en ella domina. Tales son: la pintura policroma y las vidrieras pintadas.

El principio que sigue esta arquitectura de no permitir que el elemento físico descuelle con toda su materialidad, es el fundamento de la pintura que sus paredes deben llevar. Y este principio alcanza á la misma luz que penetra en el recinto, hallándose modificada por la vidriera pintada á fin de que no parezca que ha de subvenir á alguna necesidad física.

Tanto la pintura mural como la de las vidrieras son al mismo tiempo un medio de concentrar mas el alma. Si en el muro pintado el espíritu puede hallar el alimento que le conviene para elevarse á lo infinito, en la vidriera pintada halla la luz física modificada por la luz espiritual que las imágenes pueden proporcionarle.

Los géneros de arquitectura que prepararon la arquitectura simbólica y los que resultaron de sus principios, mas pertenecen al desarrollo histórico de la arquitectura, que á la consideracion científica; á aquel pues nos remitimos, pudiendo hallarse consignados dichos géneros en la arquitectura de la edad media.

En el círculo de la arquitectura romántica aparece un género que podremos llamar de *simpatía*, el cual combina

los principios arquitectónicos con el elemento pintoresco. Tal es la *jardinería*.

El jardín si no ofrece un abrigo para ponerse á cubierto de la intemperie y llenar necesidades físicas ó morales, ofrece al espíritu los medios de concentrarse, pero no por el aislamiento del mundo exterior como hace el edificio cerrado, sino por la contemplacion de los encantos de la naturaleza. Basada la jardinería en las leyes de la arquitectura, produce el *jardín*: en las de la imitacion artistica de la naturaleza produce el *parque*.

En la seccion correspondiente á la *pintura de simpatía* podrán conocerse los principios por los cuales se rige.

## LECCION 5ª.

## ARTES Suntuarias.

La arquitectura es la forma con que el arte se presenta como poderosa auxiliar de la industria para dar á sus producciones un mérito intrínseco que las hace en todos tiempos apreciables, y les dá un realce que no puede verse rebajado por los caprichos y veleidades de la moda, constituyendo un grupo de artes llamadas *suntuarias*.

Llámanse así porque al paso que dan formas á todo lo que se dirige á satisfacer las necesidades físicas así como las religiosas y sociales, tienen por objeto el adorno de la persona y de las viviendas. Si el edificio pone al hombre á cubierto de la intemperie y de las agresiones de un enemigo, y ofrece á las creencias religiosas y sociales monumentos convenientes, el traje no llena menos estos objetos

de abrigo y defensa, respondiendo al propio tiempo á los sentimientos de honestidad y al de prestigio. Si el traje ofrece al hombre un abrigo y una defensa, el mueble atiende á su comodidad y á las necesidades que la civilización de continuo crea.

El traje y los muebles constituyen pues el objeto de las artes suntuarias. Comprendemos en el traje, además de las partes del vestido comun, las armas defensivas y las joyas; y en los muebles, desde el vaso sagrado hasta el menor trebejo del ajuar doméstico.

Estas artes se clasifican por el material que se emplea, regulándose la teoría de ellas por la naturaleza de este, y por el modo de elaboracion que exige.

Los materiales de que la industria dispone, unos son plegables y por lo mismo susceptibles de indicar, ya que no de representar, la vida del cuerpo humano que cubran, p. e. el *tejido*: otros son duros con una organizacion especial incapaz de admitir combinaciones contrarias á ella, p. e. la *madera*: otros son duros, pero tallables ó fusibles y maleables, pudiendo admitir por estas cualidades todas las formas y combinaciones imaginables.

El conocimiento de la naturaleza del material, así como el de los procedimientos para elaborarle, debe poseerle de tal modo el que idee las formas, que llegue á constituir en él un instinto: de otro modo no será posible alcanzar la belleza apetecida.

Esta belleza la constituyen, no la riqueza del material, ni la exactitud y pureza de la elaboracion, sino la armónica combinacion del fin con la forma y el material. A tal fin, tal forma; á tal forma, tal material. El fin es aquí el regulador de la forma, debiendo adoptarse y ordenarse se-

gun él las distintas partes, para responder á la comodidad, la cual puede proporcionar temas para muchas condiciones artisticas, y de ellos sacar partido la exornacion. Así se alcanzará que los adornos salgan de la naturaleza misma de la cosa y sean motivados.

La naturaleza del material en que se trabaja debe ser muy atendido para disponer artisticamente la forma; y de su conocimiento deben deducirse las reglas para no mentirle con formas impropias ó con apariencias falaces, ni desnaturalizarle con una construccion en que aparezca un mecanismo especial, ó haciendo servir el objeto para fines á que no puede responder. La madera p. e. nunca se presenta en tan grandes masas ni es susceptible de tan variadas formas como la piedra, por razon de su naturaleza orgánica; y por sus filamentos no puede admitir formas que quiebren la direccion de estos, so pena de perjudicar á la solidez. El metal es mas compacto que la piedra, y con menor volumen tiene mayor resistencia. El metal fundido es mas quebradizo que el batido: darles iguales formas, hacerlos servir á los mismos fines, será producir monstruosidades.—Un tejido que no pueda responder docilmente á los movimientos de las formas del cuerpo humano; un bordado ó recamado que impida al ropage el echado natural de sus pliegues, no son los que convienen. Una silla de hierro no puede admitir las mismas formas que la de madera: un mueble no puede admitir las formas de un edificio: un dibujo para un tapiz no es propio para una alfombra.

Las circunstancias pues del material neutralizan muchas veces la sustitucion del uno por el otro. Los barnices, colorido y todos estos medios para dar al material una apariencia que no es de su naturaleza, producen un efecto

contrario al que se ha pretendido, desde el momento en que se vislumbra el engaño.

La preciosidad del material puede muchas veces ser un motivo de exornacion. En este caso el material tiene en sí toda importancia por razon de la belleza natural que descubre: y de esta importancia no debe privársele. Una piedra preciosa de gran tamaño, color y brillo puede hacer un papel principal en una joya, estándole subordinado todo el engaste; pero desde el momento en que se la haga servir para una combinacion artística, habrá de constituirse en parte accesoria, no mereciendo mayor consideracion que la que merece una pieza mas ó menos rica de un mosaico.

La disposicion y orden de las distintas partes ó miembros, se verifica en las artes suntuarias por el principio del equilibrio y no por el de la gravitacion. Como el equilibrio lo mismo puede establecerse por via de asiento como por la de suspension, de aqui el que sean de distinta naturaleza los miembros fundamentales de la solidez: ya será el *pie*, ya la *argolla*, ya el *broche* ó *boton*. En cuanto á los demás miembros solo el fin puede determinarlos, no siendo posible hacerlos entrar en una clasificacion sistemática, por ser tantos, cuántas son las necesidades á que las artes suntuarias han de responder. Tales son el *mango*, el *asa*, la *tapadera*, el *balaustre*, la *cabida* y mil otros que seria largo enumerar.

Las producciones de las artes suntuarias están sujetas á una continua alteracion de formas por razon de los mecanismos que diariamente se inventan, al paso que han de responder á condiciones de localidad, por razon de no ser mas que partes de un todo á que han de aplicarse. Con

tales circunstancias puede facilmente producirse contradiccion entre el fin y la tradicion ya respecto de las formas nuevas, ya respecto de los medios mecánicos de la produccion. Un salon de un edificio gótico ha de ser iluminado; ¿se emplearán los quinqués? La tradicion no da modelos ¿deberemos privarnos de este medio para dar á la iluminacion gran desarrollo y variedad? — La construccion de una verja para una iglesia gótica en hierro batido ofrecerá dificultades ya económicas, ya artísticas; ¿que reglas se seguirán? Mientras á estos elementos materiales no se les dé una superioridad que trastorne los principios del arte, y se produzca segun los principios racionales de armonía entre el fin, la forma y el material, deben aprovecharse las invenciones para dar al efecto artistico de actualidad todo lo que dificilmente podria darse al arqueológico.

## CAPÍTULO II.

## ESCULTURA.

## LECCION Iª.

## NATURALEZA Y OBJETO.

Si en las formas arquitectónicas solo se halla la expresion indirecta del espíritu, en las escultóricas se da un paso mas, y se halla al espíritu en la forma que mas le conviene para exteriorizarse. Pero no se le halla presentado de una

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN  
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
"ALFONSO REYES"  
1949. 1625 MONTEREY, MEXICO



contrario al que se ha pretendido, desde el momento en que se vislumbra el engaño.

La preciosidad del material puede muchas veces ser un motivo de exornacion. En este caso el material tiene en sí toda importancia por razon de la belleza natural que descubre: y de esta importancia no debe privársele. Una piedra preciosa de gran tamaño, color y brillo puede hacer un papel principal en una joya, estándole subordinado todo el engaste; pero desde el momento en que se la haga servir para una combinacion artística, habrá de constituirse en parte accesoria, no mereciendo mayor consideracion que la que merece una pieza mas ó menos rica de un mosaico.

La disposicion y orden de las distintas partes ó miembros, se verifica en las artes suntuarias por el principio del equilibrio y no por el de la gravitacion. Como el equilibrio lo mismo puede establecerse por via de asiento como por la de suspension, de aqui el que sean de distinta naturaleza los miembros fundamentales de la solidez: ya será el *pie*, ya la *argolla*, ya el *broche* ó *boton*. En cuanto á los demás miembros solo el fin puede determinarlos, no siendo posible hacerlos entrar en una clasificacion sistemática, por ser tantos, cuántas son las necesidades á que las artes suntuarias han de responder. Tales son el *mango*, el *asa*, la *tapadera*, el *balaustre*, la *cabida* y mil otros que seria largo enumerar.

Las producciones de las artes suntuarias están sujetas á una continua alteracion de formas por razon de los mecanismos que diariamente se inventan, al paso que han de responder á condiciones de localidad, por razon de no ser mas que partes de un todo á que han de aplicarse. Con

tales circunstancias puede facilmente producirse contradiccion entre el fin y la tradicion ya respecto de las formas nuevas, ya respecto de los medios mecánicos de la produccion. Un salon de un edificio gótico ha de ser iluminado; ¿se emplearán los quinqués? La tradicion no da modelos ¿deberemos privarnos de este medio para dar á la iluminacion gran desarrollo y variedad? — La construccion de una verja para una iglesia gótica en hierro batido ofrecerá dificultades ya económicas, ya artísticas; ¿que reglas se seguirán? Mientras á estos elementos materiales no se les dé una superioridad que trastorne los principios del arte, y se produzca segun los principios racionales de armonía entre el fin, la forma y el material, deben aprovecharse las invenciones para dar al efecto artistico de actualidad todo lo que dificilmente podria darse al arqueológico.

## CAPÍTULO II.

## ESCULTURA.

## LECCION Iª.

## NATURALEZA Y OBJETO.

Si en las formas arquitectónicas solo se halla la expresion indirecta del espíritu, en las escultóricas se da un paso mas, y se halla al espíritu en la forma que mas le conviene para exteriorizarse. Pero no se le halla presentado de una

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN  
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
"ALFONSO REYES"  
1949. 1625 MONTEREY, MEXICO



manera tan general que reduzca la representación á un solo tipo, sino que ofrece los rasgos principales y permanentes de la individualidad. La escultura dispone también de la materia, pero no de una manera extraña al espíritu, sino de la manera que á este le es propia, ofreciendo el lazo que la une con el cuerpo. La escultura es por consiguiente el arte de representar el carácter individual por medio de la materia labrada bajo la forma del ser animado. Presenta la individualidad, constituyendo por tanto el centro del ideal clásico.

La escultura por su naturaleza es independiente y libre, de modo que la obra escultórica tiene en sí su propio fin, existiendo por sí y para sí. Esta independencia no la pierde aunque haya de estar relacionada con los objetos circunstantes, pues tal condición debe entrar en la concepción de la obra.

El simbolismo con que se anunció en el arte no debe considerarse más que como el primer grado de su desarrollo histórico; y el romanticismo á que andando el tiempo se engolfó, no fué más que una extralimitación de la misión que le está encargada; debiendo uno y otro mirarse á lo más, como grados de su desarrollo.

El principio escultórico debió nacer con unas creencias religiosas como las de los griegos, hijas de la imaginación, y en que la existencia de la divinidad dependió de su exteriorización por el arte. En nuestra época, más espiritualizadas las creencias, la escultura no ha podido concentrarse en la simple individualidad, sino que se ve precisada en cierta manera á entrar en la personalidad viviente; pero nunca debe olvidar su principio constitutivo, á fin de no invadir el terreno de la forma que la sigue en el desarrollo

histórico del arte: la pintura. Semejante extralimitación ha privado á la escultura de una parte de su independencia someténdola más á las conveniencias de localidad.

El prescindir de ciertos medios de que podría echar mano, para alcanzar mayor vitalidad, no debe considerarse como un defecto, sino como unos límites que el arte se impone para llenar más cumplidamente su objeto.

Consideraremos pues en primer lugar los elementos del ideal escultórico, esto es, su fondo, y su forma; veremos en seguida su determinación, y por último conoceremos los distintos modos de representación.

## LECCION 2ª.

## DE LO IDEAL ESCULTÓRICO.

Los elementos que deben constituirle son: el fondo y la forma.

I. El verdadero fondo escultórico le constituye la naturaleza fija del espíritu, el espíritu elevado sobre las inclinaciones, pasiones é intereses pasajeros que pueden afectar el alma, el espíritu en simple carácter y en su individualidad, no el espíritu engolfado en todas las diversidades y contradicciones de la vida terrestre, que es lo que puede llamarse la *personalidad*. Pero de esta individualidad no deben tomarse todas las circunstancias que le son propias, sino aquellas que son susceptibles de ser espresadas fácilmente por la forma corporal.

La naturaleza de este fondo no es por consiguiente la universalidad de la alegoría ni la petrificación de un mo-

mento sorprendido, sino la tranquilidad y serenidad absolutas y libres de toda influencia estraña que pueda sumergir al espíritu en alguna oposicion ó contrariedad. Por estas razones lo divino en su mas absoluta acepcion, como término opuesto á lo alterable y sujeto á los accidentes y casualidades de la existencia real, es el punto de partida del ideal escultórico; y por esto ha sido considerada la divinidad griega como su verdadero tipo.

## II. Del fondo pasemos á la forma.

La vida es la realizacion primera de la idea, como queda indicado al tratar de lo bello en la naturaleza: la forma del ser animado será por consiguiente la que mejor presentará esta vida. Pero no es solo la vida lo que ha de aparecer, no es solo el alma ó el principio viviente, sino tambien el espíritu, el ser que tiene conciencia de sí mismo, y se hace á sí propio el objeto de los mas elevados fines á que puede aspirar. La forma que mejor representa estos dos elementos, el alma y el espíritu, es la que debe ocupar el puesto preferente en las representaciones escultóricas. Esta forma es la humana.

La naturaleza no da esta forma en un tipo general, sino con modificaciones que constituyen la individualidad. Estas modificaciones tienen en el cuerpo humano rasgos especiales que no deben buscarse por investigaciones fisiognómicas y patognómicas: en primer lugar porque no se ha alcanzado á demostrar de un modo positivo el perfecto acuerdo entre el espíritu y ciertos rasgos especiales de la fisonomía: en segundo lugar porque aunque ciertos rasgos exteriores de los miembros y órganos respondan á ciertos afectos, no se deduce que estos existan en aquellos:

y en tercer lugar porque fisiognómica y patognómicamente solo se producen rasgos especiales, accidentales, ó quizá arbitrarios, fugitivos y pasajeros, que en cualidad de tales, no pueden convenir á la escultura, arte que, como se ha visto, solo se encierra en los rasgos principales y permanentes que mejor pueden presentar el espíritu en la individualidad, no particularizada todavía; pues la particularizacion hace la forma como indiferente.

Este es el problema propuesto á la escultura y que resolvió perfectamente la estatua griega. No sin razon se la señala en las escuelas modernas como modelo en que aprender: no sin razon se ha considerado la escultura como el perfecto acuerdo entre la idea y la forma, la propia y verdadera realizacion de lo ideal.

Pero este ideal no puede aquí considerarse en abstracto como se ha verificado en la primera parte de este tratado, sino que concretado á formas señaladas por el arte, ha de determinarse por un modo especial. Esta determinacion es el objeto de la leccion siguiente.

## LECCION 3ª.

### DETERMINACION DEL IDEAL ESCULTÓRICO.

Veamos en primer lugar los caracteres generales de esta determinacion.

I. La escultura tiene su centro tan marcado, que desde el momento en que se extralimita, se desnaturaliza. La individualidad libre y viviente y no particularizada constituye este centro. Por consiguiente, la obra escultórica

no debe ser simplemente un signo para despertar en el espectador un pensamiento que este traiga consigo, porque entonces bastaría una figura cualquiera, por ridícula que fuese. Tampoco bastará que se detenga en la generalidad superficial de las formas, ni que se contente con una reproducción exacta de los rasgos de la realidad común, porque entonces sería sentar el principio de la imitación, que, como en su lugar queda dicho, no puede constituir la belleza; sino que será preciso que presente los rasgos generales de la forma humana, en armonía con los detalles de la individualidad real, de manera que la figura quede penetrada de la libertad y vitalidad peculiares suyas. De otro modo no habrá obra de arte, porque el fondo de la obra de escultura se halla en las creencias religiosas ó en la tradición; y la forma la da la naturaleza. Lo que constituye la creación artística en la escultura es la individualidad libre, la vida difundida en el todo y en cada una de las partes de la figura.

Esta armonía es el resultado de una apreciación exacta del valor y funciones de cada una de estas partes, de la escrupulosidad con que deben ser tratadas, para responder á los rasgos característicos de la individualidad propuesta y para que no aparezca la obra de escultura como simple forma física. Bajo este punto de vista no es el alarde de los conocimientos anatómicos lo que producirá tal resultado: por contrario sentido no se alcanzará tampoco con una morbidez y dulzura escesivas; porque lo primero será dar al lado material y exterior toda la importancia, y lo segundo será hacer servir las ondulaciones de la vida, como medios para escitar en el espectador un interés que no es el del arte, quedando supeditada la individualidad.

Este carácter general puede manifestarse del mismo modo en algunos animales, si bien con bastante diferencia, toda vez que su exterior no puede elevarse como el del hombre á la simple expresión de la vida física. Sin embargo la de la libre vitalidad aparece en unos irracionales más que en otros, contribuyendo no poco á ello las relaciones que los unen al hombre. Por esta escala puede graduarse su importancia en la escultura, no pudiendo menos de colocarse en el punto más elevado de ella el caballo y el perro, especialmente algunas de las castas en que se divide la especie.

II. Vamos á ver ahora los caracteres particulares de la determinación del ideal escultórico.

La libre vitalidad no se presenta en el cuerpo humano con caracteres tan determinados que puedan conocerse por simple contemplación: solo un examen científico puede hacerlos apreciar en su justo valor. Sin embargo hay una cuerda interior que responde á la armonía que existe entre la libre espiritualidad y las formas del cuerpo humano, aunque sea cierto que no todos los que contemplan estas formas pueden dar la razón de este sentimiento, y conocer las distintas funciones de los miembros y de las leyes físicas á que han de atenerse. Es porque no todas aquellas funciones proceden de estas leyes, al paso que hay un elemento espiritual que pone tales funciones en juego.

Esta libre vitalidad debe estar difundida por todo el cuerpo sin dar á una de sus partes mayor importancia que á otras. Esto no quiere decir que todas estas partes sean susceptibles de la libre vitalidad en el mismo grado, ni que en ella se manifieste esta circunstancia con los mismos

rasgos. La gradacion de mayor á menor vitalidad se establece en razon de la mayor proximidad del miembro en el cual se supone la residencia del principio espiritual; del mismo modo que la mayor ó menor capacidad de presentarlo depende de la mayor ó menor accidentacion de tales partes. Donde esta accidentacion no existe, la actitud y el ademan la suplen para el efecto de la expresion de la vitalidad; y donde la actitud no existe ó no es suficiente, el ropaje es un medio supletorio que puede hacer desaparecer todo lo puramente fisico y material de las partes que cubra.

Segun estos principios la cabeza es el miembro en donde mejor se manifiesta la libre vitalidad á causa de la mayor espiritualidad de sus partes y de su mayor accidentacion, indudablemente como consecuencia de esta. Lo que principalmente hay que considerar en la cabeza es la fisonomía, el rostro, cuya accidentacion refleja los movimientos interiores del espíritu. En su conjunto siempre aparece que la forma oval es la mas conveniente á lo ideal, por ser una forma mas libre que la circular, habiendo en ella regularidad sin monotonía. — El rostro debe considerarse dividido en dos regiones, una puramente *contemplativa*, y otra que podrá llamarse *práctica* por estar destinada á ciertas funciones físicas sin dejar de poseer por esto ciertas calidades que afectan al espíritu. Desde la region contemplativa á la práctica debe establecerse cierta fluidez á fin de que no se rompa la armonía entre el elemento espiritual y su manera real de ser. Esta armonía se establece, por medio de una linea casi recta que siga sin interrupcion desde el nacimiento del cabello hasta la punta de la nariz, y por la mayor abertura posible del ángulo facial.

Ambas circunstancias no deben considerarse como una cosa puramente accidental ó determinada por la convenion, sino como una necesidad fisiológica en virtud de la cual la especie humana se diferencia de la irracional. Esta necesidad sirve al arte, pero no es una condicion que este impone.

I. Considerado el rostro en cada una de sus regiones la contemplativa y la práctica, veamos las partes de que cada una de ellas consta.

En la region contemplativa se hallan la frente, los ojos, las orejas. Entre las de la práctica pueden contarse la nariz, la boca y la barba.

*La frente:* no tiene tipo fijo supuesto que no puede presentar ningun rasgo de la individualidad; pero puede indicar mas ó menos el predominio de la inteligencia ó de la gracia, segun lo mas ó menos despejada, reducida ó redondeada.

*Los ojos:* no es posible negar que sean los espejos del alma. ¿Porqué pues teniendo esta consideracion, la escultura que busca el carácter del espíritu y la individualidad, prescinde de la mirada? Dense pupilas á los ojos de una estatua, y tendrá que darse á esta el colorido, será llamar muy particularmente la atencion del espectador hácia aquella parte del rostro, y por último será poner á la individualidad en relacion con el mundo exterior, haciéndola entrar en el movimiento y las diferencias. Ninguna de estas circunstancias conviene al principio de la escultura. La vitalidad de los ojos segun este principio quedará suficientemente manifestada con un rasgo general, que en los buenos tiempos de la escultura ha estado reducido á un hundimiento de la órbita, mayor del que

da la naturaleza. — Respecto de las circunstancias de la forma, ocurre decir: que deben ser grandes para recibir la mayor cantidad posible de luz: deben tener el párpado superior mas arqueado que el inferior, como indicacion de una mirada mas conforme á la naturaleza del espíritu, conformidad que se halla mas en la vista que se dirige al cielo, que en la que se fija en los objetos de la tierra: la órbita debe ser proporcionada á la cavidad del cráneo, á fin de que no dejen vacio que llenar, ni se echen hácia lo exterior.

*Orejas:* aparato material del oído, cuyo materialismo aparecerá si se presentan demasiado apartadas del cráneo ó demasiado elevadas; además del aspecto de animalidad que estas circunstancias pueden darles. La escrupulosidad con que se trabajen será siempre una indicacion de la delicadeza del oído. El punto de su situacion es el de partida del lado del ángulo facial que sirve de base.

*Nariz:* Con este miembro se anuncia la region práctica del rostro sirviendo de transicion, puesto que sus funciones participan de la naturaleza espiritual, y de la física, no obrando positivamente sobre los objetos, sino recibiendo las impresiones de un modo invisible. Todo accidente muy marcado en la nariz rompe la fluidez que es necesaria para armonizar la region contemplativa con la práctica.

*La boca:* si se ciñese á la espresion, ocuparia el primer lugar despues de los ojos, pero es un órgano de emision de la voz, al paso que sus funciones son mas materiales que las de la nariz. Preséntela la escultura de modo que no aparezcan tales funciones de un modo marcado, y quedará satisfecha la libre vitalidad. — No debe ser grande

ni pequeña, ni debe presentar los medios de ejercer sus funciones prácticas que asimilan el hombre con el irracional, ni debe estar tan cerrada que quede borrada toda indicacion de sus funciones relativas á la transmision de ideas.

*La barba:* es á la region práctica del rostro lo que la frente á la contemplativa: no tiene rasgos que puedan caracterizar la individualidad, pero puede caracterizar mas ó menos las funciones prácticas de la boca, segun se adhiera mas ó menos al lado del ángulo facial que se levanta hasta el nacimiento del cabello.

Considerada ya la parte anterior de la cabeza, fijese la atencion en su forma total, en los medios de caracterizacion que tiene esta forma, y en el aparato de que puede revestirse. A la forma oval del rostro debe corresponder la esferoidal de la cabeza en su totalidad. El cabello y el vello de la barba no deben considerarse sino como un elemento secundario de caracterizacion de la individualidad, siendo la espontaneidad de la naturaleza, y la naturalidad de lo ideal, digámoslo así, en combinacion, la mejor circunstancia que pueda responder al principio de lo ideal. Al cabo el vello no puede tener otro caracter que el de una vegetacion.

II. Los demas miembros del cuerpo no concurren á la libre vitalidad por la simple forma, sino por la *actitud*.

La actitud es la posicion de las figuras. Se diferencia del *ademan* en que no desarrolla el carácter, pues el *ademan* es ya la manifestacion de algun afecto del ánimo con alguna señal exterior.

La posición de pié es la primera actitud que conviene á la estátua, es una manifestación del espíritu que tiene conciencia de sí mismo: así es que esta actitud no es bella por sí sola, sino porque se presenta con la libertad de la forma, debiendo considerarse como una consecuencia de la resolución de la voluntad y como una disposición para estender la vista en todas direcciones. Cuanto mas la actitud se aparte de esta posición, menos se revelará el espíritu en todo su carácter. Así es que la posición sentada tiene un grado menos de libertad, si bien goza de casi todas las demás cualidades estéticas de la de pié. Pero en manera alguna guarda proporción la distancia que separa la una de la otra, con la que separa á ambas, de la posición agachada. El aspecto de esta es degradante para el hombre; y si no puede rebajarle hasta una esfera indigna de su naturaleza espiritual, puede presentarle como desprendido de su verdadero carácter, y obligado por un poder superior.

La actitud exige condiciones especiales, que son: la *naturalidad* y la *variedad*. La actitud natural, como contraria á la violenta ó forzada: la variada, como contraria al envaramiento y á la inmovilidad sin vida. Estas dos circunstancias indican que la actitud no debe presentar la petrificación de un momento dado, sino la intención del movimiento en el reposo, armonizada con el elemento material y sólido en que se trabaje. Por consiguiente, aunque la escultura no admita nada pasajero, y el movimiento traiga consigo elementos de esta naturaleza, no debe considerarse como agena de la escultura toda actitud propia del movimiento. Lo que la escultura no puede admitir es, que se altere el carácter de la individualidad, de

modo que la haga desaparecer en los compromisos de una acción: y actitud de movimiento puede haber que deje intacto este principio escultórico.

III. Hay partes en el cuerpo humano que son inactivas, esto es, que no son susceptibles de actitud visible; y su vitalidad no es libre, ni proviene del espíritu, sino que está sujeta á simples funciones animales. Por un lado el espíritu que tiene conciencia de sí mismo, no puede, sin faltarse á sí mismo y á su elevado destino, dejar de ocultar estas partes; por otro se hace indispensable hacer desaparecer de ellas cuanto no corresponda al espíritu. Será por consiguiente preciso buscar un medio que dejando trasparentar el elemento de vida conveniente al espíritu, lo ponga en relación con la libre espiritualidad de la actitud de los demás miembros. Estas condiciones las llena de un modo completo el ropaje, siendo el plegado lo que puede establecer esta relación de la vida de estos miembros inactivos con los susceptibles de actitud. Lo que hace el arte para idealizar, debe hacer el ropaje en este caso: purificar las formas, de todo lo meramente físico, como insignificante, y de todo lo que no conviene á la libre vitalidad individual, como inútil.

El ropaje debe dejar prever el desnudo, pero no como tal, sino como lleno de vida infundida por el espíritu en el lleno de su libertad; y este principio rechaza estos paños llamados mojados, por presentarse tan pegados al cuerpo que cubren, que no aparecen sino por las indicaciones de un plegado relegado á simples medios de llenar el vacío que deja el desnudo.

Por análogas razones rechaza también los trajes moder-

nos, pues su mecanismo se presenta demasiado á la vista, destruyendo las ondulaciones orgánicas de los músculos. — Pero en muchos casos la caracterización de la individualidad podrá exigir estos trajes. ¿Qué conducta debe observar el escultor al responder á estas condiciones arqueológicas? Búsquense del traje las particularidades específicas de la época, y déjense las cualidades que no lleven el sello de lo durable, ó aquellas que estén mas sujetas á la veleidat de los gustos y al capricho de la moda. La idealización en esta materia debe ir en progresivos grados de aumento en razón de la mayor generalidad de la idea que se tenga del personaje, ya por lo remoto de la época en que floreció, ya por falta de datos. Del mismo modo deberá procederse respecto de aquellos personajes cuyos hechos ó talentos tengan una universalidad que escape al círculo de una época ó de relaciones determinadas. Sin embargo el personaje puede haber existido en época próxima á nosotros, y esta circunstancia hace que este último principio no pueda sentarse de un modo absoluto. — El traje comun moderno sin embargo, puede aplicarse con todos sus detalles á estatuas de pequeñas dimensiones, viniendo á constituir una escultura de un género especial.

## LECCION 4ª

## DETERMINACION DE LA INDIVIDUALIDAD.

Si lo que constituye el fondo de lo ideal escultórico es la individualidad, no debe creerse reducido este ideal á un solo tipo, porque lo ideal está determinado en este caso por la misma razón de ser individual.

Con efecto la individualidad no puede ceñirse á tan estrechos límites, es múltiple; y por consiguiente cada individualidad deberá presentar circunstancias que le sean propias sin perder ninguna de las que sean comunes á las demas, por razón de la idealidad.

No se trata aquí de personajes históricos, sino de creaciones libres, esto es, que no las dá la historia, constituyendo un mito especial. En ellas debe darse á la idea el valor de un dogma, á fin de que esta se presente como imágen viviente.

La especialidad de circunstancias no debe presentarse simplemente con señales exteriores que constituyan la estatua en una fria alegoría, sino que deben penetrar la figura misma entrando como elemento de su libre vitalidad. Esto no quiere decir que estas señales exteriores merezcan ser relegadas de los medios de determinación de la individualidad escultórica, porque deben quedar del modo que vamos á ver, pero con carácter de simple atributo.

Los manantiales de donde deben tomarse las especialidades de la individualidad son :

1º El simbolismo especial del mito:

2º La configuración ó estructura individual:

3º La conveniencia de localidad:

1º El simbolismo especial debe buscarse en los atributos, los cuales deben ser no arbitrarios, sino sacados por analogías, de alguna cualidad del personaje ó de algun acto notable de su vida real. Refiérense á este punto los trajes, armas, utensilios, instrumentos y mil otros objetos adornados de estas circunstancias ya sean inanimados ya animados. Sin embargo no deben emplearse los atributos

nos, pues su mecanismo se presenta demasiado á la vista, destruyendo las ondulaciones orgánicas de los músculos. — Pero en muchos casos la caracterización de la individualidad podrá exigir estos trajes. ¿Qué conducta debe observar el escultor al responder á estas condiciones arqueológicas? Búsquense del traje las particularidades específicas de la época, y déjense las cualidades que no lleven el sello de lo durable, ó aquellas que estén mas sujetas á la veleidat de los gustos y al capricho de la moda. La idealización en esta materia debe ir en progresivos grados de aumento en razón de la mayor generalidad de la idea que se tenga del personaje, ya por lo remoto de la época en que floreció, ya por falta de datos. Del mismo modo deberá procederse respecto de aquellos personajes cuyos hechos ó talentos tengan una universalidad que escape al círculo de una época ó de relaciones determinadas. Sin embargo el personaje puede haber existido en época próxima á nosotros, y esta circunstancia hace que este último principio no pueda sentarse de un modo absoluto. — El traje comun moderno sin embargo, puede aplicarse con todos sus detalles á estatuas de pequeñas dimensiones, viniendo á constituir una escultura de un género especial.

## LECCION 4ª

## DETERMINACION DE LA INDIVIDUALIDAD.

Si lo que constituye el fondo de lo ideal escultórico es la individualidad, no debe creerse reducido este ideal á un solo tipo, porque lo ideal está determinado en este caso por la misma razón de ser individual.

Con efecto la individualidad no puede ceñirse á tan estrechos límites, es múltiple; y por consiguiente cada individualidad deberá presentar circunstancias que le sean propias sin perder ninguna de las que sean comunes á las demas, por razón de la idealidad.

No se trata aquí de personajes históricos, sino de creaciones libres, esto es, que no las dá la historia, constituyendo un mito especial. En ellas debe darse á la idea el valor de un dogma, á fin de que esta se presente como imagen viviente.

La especialidad de circunstancias no debe presentarse simplemente con señales exteriores que constituyan la estatua en una fria alegoría, sino que deben penetrar la figura misma entrando como elemento de su libre vitalidad. Esto no quiere decir que estas señales exteriores merezcan ser relegadas de los medios de determinación de la individualidad escultórica, porque deben quedar del modo que vamos á ver, pero con carácter de simple atributo.

Los manantiales de donde deben tomarse las especialidades de la individualidad son:

1º El simbolismo especial del mito:

2º La configuración ó estructura individual:

3º La conveniencia de localidad:

1º El simbolismo especial debe buscarse en los atributos, los cuales deben ser no arbitrarios, sino sacados por analogías, de alguna cualidad del personaje ó de algun acto notable de su vida real. Refiérense á este punto los trajes, armas, utensilios, instrumentos y mil otros objetos adornados de estas circunstancias ya sean inanimados ya animados. Sin embargo no deben emplearse los atributos

con profusion, sino como simples indicaciones, y solo para ausiliar la inteligibilidad.

2º La configuracion individual se refiere á la disposicion corporal segun los lineamientos característicos de la edad, sexo y categoria de donde la escultura tome el fondo y la forma de sus concepciones. Tales lineamientos en la infancia y en la edad juvenil tienen transiciones fáciles, perdiéndose los límites de los unos en los de los otros. En la edad madura estas transiciones son mas marcadas. — Son mórvidos en la muger y vigorosos en el hombre. — Respecto de la categoria, es preciso atender á la mayor purificacion de las necesidades físicas á que debe someterse la individualidad en razon de la mayor altura á que esté colocada la categoria á que pertenezca, constituyéndose una escala descendente desde la divinidad, al héroe, y de este al hombre en la vida comun. — Téngase pues presente que la divinidad concentrada en sí misma se eleva sobre la existencia finita: el héroe solo se levanta sobre la existencia comun, pero con todo el vigor de la naturaleza: el hombre se ciñe á esta existencia simplemente, purificada segun las leyes de la idealizacion. En este último grado se halla el retrato.

3º La conveniencia de localidad aunque no individualiza, determina la individualidad, sin que por esto pierda el arte un átomo de su libertad, ya que la misma conveniencia debe entrar en la concepcion como condicion precisa.

Circunscrita la representacion á los rasgos mas característicos de la fisonomía del alma, tendrá buen resultado. Donde no exista el individuo para hacer un traslado de aquella fisonomía, deberán buscarse los lineamientos, con-

servando una verdadera analogía entre aquellos rasgos y los del dios, los del héroe y los del hombre comun, segun nos le presenten los datos biográficos y la opinion y aun preocupaciones públicas.

El misticismo cristiano no admite los lineamientos determinativos de la individualidad tal como aquí se presentan; y sin temor de que se contradiga, puede sentarse como principio, que las estatuas de este género deben modelarse mas por el principio pictórico, que por el escultórico.

La individualidad de los irracionales en las especies que se han designado al tratar de los caracteres generales de lo ideal escultórico, son susceptibles de determinacion; prerogativa debida probablemente á la analogía de sus cualidades instintivas con alguna de las morales de que el hombre puede estar dotado. Los lineamientos de esta individualidad se fundan en la mayor pureza de la raza.

## LECCION 5ª.

## DISTINTOS MODOS DE REPRESENTACION ESCULTÓRICA.

La escultura no pudiendo contenerse en la rigurosa observancia de su verdadero principio, toma un desarrollo fuera de él, dando origen á distintos géneros. Estos son: Estatua. — Grupo. — Anaglifo. Se distinguen entre sí tanto por su naturaleza como por su objeto.

Desde el primer género al último, se establece una escala de mayor á menor independencia de la obra del arte; pues aunque la estatua muchas veces no es mas que un

adorno arquitectónico, puede quedar mas independiente que el grupo, y el grupo mas que el anaglifo.

Estátua viene de *stare*, estar de pié, que es la actitud fundamental. Este primer género, aun conservándose fiel al principio de la escultura se desarrolla en tres grados, á saber: el simple reposo, la simple actitud del movimiento, la animación libre de toda zozobra tendiendo al efecto y á lo agradable. Desde este punto se pasa facilmente al segundo género.

El segundo género es el grupo. Tiene por objeto situaciones animadas, pertenecientes á determinadas acciones. Tiene tambien un desarrollo especial, y es: la simple y tranquila asociación, y la asociación comprometida en oposición penible. Han querido algunos establecer reglas acerca de la forma general mas conveniente y acerca de la economía de las figuras, pero aunque haya en aquellas un fondo de razón, sin embargo no pueden considerarse como inconcusas.

El tercer género es el anaglifo. Es la escultura relevada sobre un plano. Tiene tambien su desarrollo. En el primer grado conserva el principio de la escultura, en su rigurosa acepción, evitando cuanto tiende á aparato escenográfico, y no estableciendo diferencias de planos: el segundo admite distintos términos perspectivos y acciones complejas, penetrando en la jurisdicción de la pintura. Las leyes de la composición en pintura, son las que deben regir en este género, pero sin perder de vista el principio escultórico; de otro modo se presentarán en la ejecución obstáculos insuperables por la diferencia en los medios de representación de que cada una de estas dos artes puede disponer.

Tanto en el primer grado como en el segundo, si la obra escultórica sirve de ornamento arquitectónico, debe responder entonces á las condiciones de localidad, ya no como condición del fondo de la obra, sino como condición de la forma, para no perder su efecto. Para ello es preciso tener en consideración el punto que en el edificio deben ocupar la estatua ó el grupo, á fin de escoger no solo el asunto, sino la actitud mas oportuna.

Cuando la estatua ó grupo tiene toda su independencia y han de verse desde distintos puntos, hay bastantes dificultades que vencer en la elección de la actitud. En la naturaleza de esta, puede no presentarse una bella combinación de líneas; en este caso no debe sacrificarse el aspecto natural y propio, á los puntos de vista accidentales, porque sería dar mas importancia á la forma que á la idea, y posponer lo interesante á lo indiferente.

Como medios de caracterización eficaces se presentan los materiales, no dejando de existir cierta correspondencia entre su naturaleza y la de los asuntos.

La Escultura trabaja:

En materias blandas, como el barro, la cera, etc. (*Plástica propia*.) Son propias para trabajos cerámicos y para modelos:—En materias orgánicas como la madera, el marfil.—En materias inorgánicas duras, con cincel. Constituye la *Escultura propia*; y esta dominación sola, basta para indicar, que en ella se reasume el trabajo escultórico en todos géneros. Sin embargo el pequeño tamaño de las piedras preciosas y el módulo de las monedas, constituyen la miniatura de la escultura, conociéndose con los nombres de *Esculptura* ó *Gliptica*.

El vaciado le emplea la escultura no como género del arte, sino como medio de reproducción de formas, ó como procedimiento especial. En el primer caso los materiales para este trabajo, deben ser liquidables como el yeso, el papel pasta: en el segundo deben ser fusibles, requiriendo una especial habilidad técnica que puede imprimir á las estatuas mucho carácter, constituyendo la *Estatuaria*



Partiendo del principio de que cada una de las formas del arte responde á un distinto grado de desarrollo del espíritu, tenemos, como ya se ha visto, que en el círculo de las formas plásticas ó figurativas, la Arquitectura constituye el tipo ó centro del principio simbólico, la Escultura el del clásico, y la Pintura el grado con que el principio romántico se anuncia, sirviendo como de transición al tipo céntrico que es la Música. De manera que en este círculo puede decirse, que el espíritu halla medios de expresión fundados en los tres principios que presiden en su desarrollo, siendo la pintura entre las formas plásticas la mas conforme al principio romántico. Si la arquitectura no ha alcanzado mas que representar el espíritu simbólicamente,

la escultura le ha presentado en la propia manera sensible de ser; pasando la pintura á manifestarle engolfado en todos los movimientos, diferencias y contradicciones de la vida. La individualidad en carácter ya pasa á ser personalidad expresiva; porque el arte no ha podido detenerse en aquella manera de presentar el espíritu, sino que ha debido presentarle como espíritu, esto es, habiendo adquirido conciencia de sí mismo, ya para replegarse en sí mismo, ya para desplegarse en una multitud de situaciones como resultado de las luchas interiores. Y la pintura no solo presenta estas situaciones, sino que las rodea de un aparato exterior que artísticamente dispone, haciendo reflejar en él el espíritu y poniéndole en armonía con los personajes.

Esta circunstancia no ha podido menos de exigir un modo de ejecución análogo. Si la arquitectura labra la materia inerte en sus tres dimensiones, esto es, como materia; si la escultura toma también la materia del mismo modo, si bien no dándole las formas que á la materia convienen, sino las que convienen al espíritu; la pintura abandonando ya aquella de las tres dimensiones que hace á la materia ponderable, y ciñéndose á la sola superficie, se contenta con la apariencia. Pero si se desprende de uno de los elementos de la forma material que constituye la escultura, necesita reemplazarle con otro, mientras no adopta los demás sino por el modo material de presentarse aparentemente á nuestra vista en lo limitado de sus alcances. Por esto lo que es indiferente para la escultura, ó lo que esta no lo mira mas que como un medio, ó no puede admitirlo sin desnaturalizarse, haciendo alarde de una identidad con las existencias que no puede jamás alcanzar,

El vaciado le emplea la escultura no como género del arte, sino como medio de reproducción de formas, ó como procedimiento especial. En el primer caso los materiales para este trabajo, deben ser liquidables como el yeso, el papel pasta: en el segundo deben ser fusibles, requiriendo una especial habilidad técnica que puede imprimir á las estatuas mucho carácter, constituyendo la *Estatuaria*



Partiendo del principio de que cada una de las formas del arte responde á un distinto grado de desarrollo del espíritu, tenemos, como ya se ha visto, que en el círculo de las formas plásticas ó figurativas, la Arquitectura constituye el tipo ó centro del principio simbólico, la Escultura el del clásico, y la Pintura el grado con que el principio romántico se anuncia, sirviendo como de transición al tipo céntrico que es la Música. De manera que en este círculo puede decirse, que el espíritu halla medios de expresión fundados en los tres principios que presiden en su desarrollo, siendo la pintura entre las formas plásticas la mas conforme al principio romántico. Si la arquitectura no ha alcanzado mas que representar el espíritu simbólicamente,

la escultura le ha presentado en la propia manera sensible de ser; pasando la pintura á manifestarle engolfado en todos los movimientos, diferencias y contradicciones de la vida. La individualidad en carácter ya pasa á ser personalidad expresiva; porque el arte no ha podido detenerse en aquella manera de presentar el espíritu, sino que ha debido presentarle como espíritu, esto es, habiendo adquirido conciencia de sí mismo, ya para replegarse en sí mismo, ya para desplegarse en una multitud de situaciones como resultado de las luchas interiores. Y la pintura no solo presenta estas situaciones, sino que las rodea de un aparato exterior que artísticamente dispone, haciendo reflejar en él el espíritu y poniéndole en armonía con los personajes.

Esta circunstancia no ha podido menos de exigir un modo de ejecución análogo. Si la arquitectura labra la materia inerte en sus tres dimensiones, esto es, como materia; si la escultura toma también la materia del mismo modo, si bien no dándole las formas que á la materia convienen, sino las que convienen al espíritu; la pintura abandonando ya aquella de las tres dimensiones que hace á la materia ponderable, y ciñéndose á la sola superficie, se contenta con la apariencia. Pero si se desprende de uno de los elementos de la forma material que constituye la escultura, necesita reemplazarle con otro, mientras no adopta los demás sino por el modo material de presentarse aparentemente á nuestra vista en lo limitado de sus alcances. Por esto lo que es indiferente para la escultura, ó lo que esta no lo mira mas que como un medio, ó no puede admitirlo sin desnaturalizarse, haciendo alarde de una identidad con las existencias que no puede jamás alcanzar,

lo adopta la pintura como uno de sus principales elementos constitutivos. Tal es el color con todas sus modificaciones de la luz. Y semejante elemento ha debido buscarle en el grado inmediato siguiente, así como ha tenido que abandonar un elemento del grado anterior á fin de acercarse á aquel y alejarse de este. Porque la naturaleza del color es análoga á la de los elementos de la música, si no por su modo sensible de ser, por su modo de combinacion: no en vano la música y la pintura se han prestado voces técnicas para espresar ciertos principios.

Estos límites que el arte impone á la pintura, no la hacen á esta dependiente de unos fines estraños á ella, ni la reducen á la categoría de simple decoracion; sino que son una necesidad que la inteligibilidad y claridad del pensamiento requieren, como para acomodarse á su naturaleza espiritual. Por otra parte no puede decirse que estos límites reduzcan su jurisdiccion: si pierde en elementos materiales, gana en los de naturaleza mas elevada. Todas estas circunstancias hacen que la pintura pueda tomar por objeto principal de sus representaciones, desde lo profundo de un asunto á los modos de ejecucion y representacion de la apariencia como tal, pudiendo recorrer así un campo vastísimo donde todos los objetos de la naturaleza, hasta el menor detalle, tienen entrada, reclamando su independencia artística. De aqui las consideraciones que han merecido los distintos modos de ejecucion, de aqui las distintas maneras, los distintos estilos; la influencia de tiempos y lugares, y por último la diversidad de escuelas que tanto han cuestionado sobre lo ideal y lo natural.

Reasumiendo pues la naturaleza y objeto de la pintura en su espiritualidad, en su independencia, en lo plástico-

gráfico de la representacion, en lo extenso del campo que puede recorrer, se tendrá la esencia de la pintura como arte de representar los sentimientos íntimos del alma bajo la apariencia visible por medio del color.

Consideraremos pues por este orden:

Los elementos del ideal pictórico:

Su determinacion:

Sus modos de representacion:

## LECCION 2ª.

### ELEMENTOS DE LO IDEAL PICTÓRICO.

No son mas que el fondo y la forma particularizados á la pintura.

I. El fondo de la pintura le constituye el alma reflejándose en la forma del mundo visible, en diversidad de relaciones, sucesos y situaciones determinadas. Ya no es el carácter individual simplemente representado en su satisfaccion y tranquilidad lo que aparece en un cuadro, sino los distintos aspectos que este carácter escitado toma, relativamente á cada uno de los sentimientos que el alma puede experimentar en todas las esferas de la actividad humana, y en todas las particularidades de la existencia. Y esta alma, este sentimiento íntimo, lo mismo puede hallarse en el ser viviente, que en el espectáculo de la naturaleza, y lo mismo en esta generalidad, que en el mas minucioso detalle de ella, aunque en inferior grado. Pero siempre el punto culminante desde donde han de partir todas las concepciones, en donde existe la verdadera esencia del ideal pictórico, es el espíritu concentrado en

si mismo despues de haberse templado en los sufrimientos y en las luchas interiores, como reconciliándose con el espíritu por escelencia, elevándose por lo mismo sobre la existencia finita y procurándose la satisfaccion que da la abnegacion y el desprendimiento.

II. La forma de la pintura no existe en la realidad, puesto que prescinde de una de las dimensiones inherentes á la materia, cual es, la ponderabilidad, concretándose á la superficie; pero lo limitado de nuestro órgano de la vista hace que se nos presenten los objetos no cuales son en sí, sino en su realidad aparente; no existe en la naturaleza, pero procede de ella. Si se pretendiese dar razon de la verdadera realidad por medio de la pintura, apartándonos de la ilusion óptica, este arte no seria mas que la ortografía de los objetos: hipótesis que el entendimiento puede concebir, pero que nuestra vista no puede alcanzar, como son los proyectos arquitectónicos.

La ilusion óptica tiene tanta relacion con los límites de los objetos, como con el efecto que la luz produce en ellos. Así es que no solo los lineamientos que constituyen la forma aparente de los objetos en una superficie que se llama *contorno*, sino la misma luz, forman parte integrante de la obra; y sus mismos efectos necesitan del genio para producirse y combinarse. Pero la luz no se limita al juego alternativo de partes iluminadas y partes privadas de luz, esto es, á lo que suele llamarse *claroscuro*, sino que pasa á ser el principio fundamental del colorido.

La forma de la pintura se halla pues en los medios físicos de representacion que emplea; y el medio por escelencia es el *color*. El colorido da razon de la forma real, de la distancia, del espacio; y las oposiciones de tintas y

las gradaciones de tonos abrazan un campo tan vasto como el de los asuntos á que la pintura puede estenderse, reproduciendo la variedad de los objetos, toda la riqueza de sus detalles y el fuego de la espresion con todo su diversidad.

Esta apariencia constituye el medio menos material que el arte plástico tiene para exteriorizar la idea, tal es el medio gráfico, el cual por su tendencia hácia la espiritualidad, responde perfectamente al grado romántico, al propio tiempo que á todas las condiciones que el fondo de la pintura puede imponer, y con las que puede alcanzarse la armonía necesaria para constituir el verdadero ideal pictórico.

## LECCION 3ª.

## DETERMINACION DE LO IDEAL PICTÓRICO.

Teniendo presente el vasto campo que es dado á la pintura recorrer, segun queda indicado, han de existir distintas esferas donde debe determinarse este ideal, y por lo mismo un punto de partida desde el cual pueda el ideal desarrollarse y llegar al término de la determinacion.

En tres esferas distintas puede determinarse el ideal pictórico: en la esfera religiosa, en la profana, y en la de simple simpatía. En las dos primeras existe el elemento histórico toda vez que sus personajes, así como los sucesos que se toman por objeto de la representacion, los ofrece la Historia: en la tercera es la naturaleza la que ofrece distintos aspectos, como eco de nuestros sentimientos, y como imagen de una realidad dispuesta por el arte.

El punto culminante de la esfera religiosa es el amor divino. Este amor tiene dos objetos á que dirigirse: uno de ellos es el Dios padre, ser que no tiene personalidad, y por consiguiente inaccesible á una verdadera y propia representacion pictórica. El otro es el Dios hijo: el verbo que ha tomado carne y ha habitado en medio de la sociedad humana, viviendo una vida mortal expuesta á todas las miserias de la existencia terrestre: verdadero objeto sensible hácia el cual puede dirigirse el amor divino. En él deben resaltar las cualidades que pueden presentar la divinidad que voluntariamente se ha sometido á la condicion humana.

El personaje que en primer lugar representa el verdadero ideal del amor divino es la Virgen madre, constituida en guarda fiel de la divinidad humanizada, en el periodo de la infancia: amor maternal, puro y desinteresado, y por lo mismo, amor respetuoso, un respeto santo, una verdadera adoracion.

Al rededor de este tipo del amor divino se hallan San José y los Ángeles, con la perfecta satisfaccion de un amor inocente y sereno, pero siempre respetuoso y sumergido en la mas profunda meditacion.

Los Apóstoles y las Santas mugeres, manifestando un interés amoroso y particularizado en la divinidad humanizada que se halla entre ellos, cuyo rostro miran, cuyas palabras oyen y á cuya condicion humana sirven.

Al desaparecer de la tierra el objeto sensible del amor divino, toma este amor distinto carácter. Ya no es la divinidad encarnada el objeto, sino el goce de su vista en la vida eterna: es la conciencia humana que, firme en la sola fé, hace á Dios objeto de su amor, expresándole en

el *recogimiento*, en la *penitencia* y en la *glorificacion*. En estos tres modos de manifestarle deben tenerse en cuenta sus caracteres especiales—La *adoracion* y la *oracion* son los dos aspectos bajo los cuales puede presentarse el recogimiento: á la primera la caracteriza la humildad y la abnegacion: á la segunda, la elevacion del alma, si es simplemente laudatoria, el fervor interesado pero reconocido, si es deprecativo. En ambos aspectos es perjudicial un exceso de sentimentalismo porque quitaria al misticismo mucha parte de su espiritualidad, convirtiéndole en un interés puramente humano.—En la penitencia, el sufrimiento corporal no debe tomarse por objeto principal de la representacion, porque fácilmente la belleza del sufrimiento espiritual podria quedar perjudicado.—En la glorificacion debe reinar la satisfaccion no entusiasta, sino dulce y pura de haber alcanzado la bienaventuranza eterna.

A medida que nos separamos del punto de partida del ideal pictórico, va haciéndose mas difícil entrar en tan determinada clasificacion de personajes; y desde el momento en que se sale de la esfera religiosa para entrar en la profana, esta determinacion se hace de todo punto imposible. En su lugar se hallan cualidades generales que parten igualmente del mismo punto, humanizándose, personalizándose y tomando un carácter mas mundano, pero como perfeccion de la vida terrestre. Tales son principalmente los sentimientos nobles del corazon humano, *amor*, *honor* y *fidelidad* puestos en accion.—Estos sentimientos no pueden hallarse en los personajes de la edad antigua en el mismo grado que en los de la edad moderna; porque en aquella edad el espíritu estuvo tan iden-

tificado con el elemento físico que solo en la armonía con él pudo residir la belleza. En la edad moderna el elemento físico pierde su importancia, quedando en cierto modo subordinado al elemento espiritual; y aunque ha de existir con aquel, pero del modo mas espiritual de que el arte plástico es susceptible, adornado con el medio de vitalidad por excelencia, que es el color.

Pero con estos sentimientos la existencia sensible puede desplegarse con todo su vigor exigiendo una representacion de la realidad propia, y desde entonces la actualidad es lo que determina lo ideal. El carácter de esta actualidad es la vitalidad que se despliega en cuanto nos rodea, y en la cual hallamos, si no la expresion decidida de los sentimientos del alma, á lo menos un eco de estos sentimientos, manantial de simpatías que el arte acoje bajo su dominio, ya no para presentar la naturaleza en su simple forma y disposicion exteriores, sino para hacer resaltar mas la vitalidad de esta. Y esta vitalidad no solo puede presentarse en el espectáculo de la naturaleza, sino en cada uno de sus detalles hasta el mas insignificante; y no solo en objetos inanimados sino tambien en los animados, perdiéndose desde este punto el elemento histórico. He aquí la pintura llamada de simpatía, comprendiendo el *paisaje*, el *género* y la *imitacion*.

El paisaje es el punto de partida de la pintura de simpatía. La libre vitalidad de la naturaleza halla en el alma cierta cuerda que vibra siempre que aquella vitalidad se presenta dispuesta por el arte. Porque lo ideal en este género de pintura le determinan los objetos de la naturaleza, no por lo que son en sí ó por su forma y disposicion puramente exteriores, sino por lo que hacen resaltar la

libre vitalidad de la naturaleza en los distintos aspectos en que puede presentarse. Esta vitalidad se hallará favorecida en gran manera desde el momento en que se introduzcan seres animados, porque en ellos, al paso que la vida está revelada por la actitud, esta misma actitud puede determinar la vida de la naturaleza que le rodea.

Pero los seres animados pueden adquirir en la representacion una importancia que haga del espectáculo de la naturaleza un accesorio: entonces nace la pintura llamada de *género*, cuya esencia es la representacion de escenas de la vida comun que no son parte de una accion determinada. En estas escenas la naturalidad es la condicion que suele proclamarse; pero esta naturalidad no debe ser la conformidad de la representacion con la realidad dada de antemano, sino la conformidad que tenga el objeto con la realidad animada en sí. La importancia que en este caso puede darse á los medios materiales de representacion solo pueden considerarse por lo que contribuyen á la vitalidad.

Pero ya no son los seres animados los que desde el teatro de la naturaleza en que pueden hallarse, reclaman su independencia, sino los accesorios y detalles de un cuadro. Una flor, una fruta, los objetos inanimados que sirven á nuestras necesidades, tienen su vitalidad. El arte por los mismos principios que acaban de indicarse, hace resaltar esta circunstancia ya por el color, que en las flores y frutas tanto puede equipararse con el de las carnaciones, ya *imitando*, purificados de todo lo que puede interesar nuestros deseos ó nuestra repugnancia físicas, solo los objetos que en la realidad tienen relacion con

nuestras primeras necesidades de la vida , como p. e. los que pueden componer un *bodegon*.

Como opuesta á esta pintura llamada de imitacion por su manera de considerar la naturaleza , debe aquí citarse la de *decoracion*. Sobre ella no puede hacerse mas que reproducir los principios sentados en el capítulo referente á la arquitectura al tratar del antema , haciéndolos estensivos al colorido , de modo que respecto de la forma y de la apariencia se establezca el punto de gravedad en donde ha de cesar la oscilacion entre ambos extremos , á saber : la vitalidad del reino orgánico , la regularidad matemática y la simplicidad del color.

## LECCION 4.

## DE LA REPRESENTACION PICTÓRICA.

En esta representacion hay que considerar los materiales sensibles, y los modos de concepcion y ejecucion. Los materiales sensibles afectan á la forma pictórica, constituyendo la determinacion fisica de ella. Los modos de concepcion y ejecucion afectan á la determinacion del ideal pictórico por los medios materiales de que puede disponer.

1.<sup>a</sup> PARTE.

## DE LOS MATERIALES SENSIBLES DE LA PINTURA

Estos materiales se reducen á dos , á saber: el contorno y el colorido.

## CONTORNO.

El contorno no es mas que una línea convencional que determina el perimetro del objeto que se quiere representar.

En el contorno hay dos circunstancias á que atender : la relacion de la distancia , y la determinacion de la forma. Ambas circunstancias están fundadas en las leyes matemáticas de la perspectiva lineal ; contribuyendo la primera á la propia representacion del espacio , y constituyendo la segunda el verdadero dibujo. Pero aunque pueden demostrarse una y otra matemáticamente , sin embargo las mismas leyes de la visualidad óptica no dejan de ser muchas veces modificadas por el arte para satisfacer exigencias estéticas á que la exactitud matemática se niega , sobre todo en la representacion de los escorzos. Los efectos fotográficos pueden responder de este aserto , ¡ Tan cierto es que en todos los elementos que entran en la representacion artística cualesquiera que sean y de donde quiera que procedan , le queda al arte algo que hacer ! — Por el dibujo se anuncia , digámoslo así , el elemento plástico de la pintura , y en este sentido no se detiene en la traza del simple perimetro del objeto que se quiere representar , que es lo que constituye el *contorno propio*, sino los accidentes que dentro de este perimetro se presentan , á los cuales se da el nombre de *dintornos*. Por este medio adquiere el dibujo una vida que puede elevarle sobre la categoría de simple auxiliar de la pintura.

El contorno puede tener varios caracteres , llámase *grande* , cuando nada deja dudoso : *austero* , cuando prescinde de detalles : *dulce ó mórbido* , cuando ofrece fluidez en los

nuestras primeras necesidades de la vida , como p. e. los que pueden componer un *bodegon*.

Como opuesta á esta pintura llamada de imitacion por su manera de considerar la naturaleza , debe aquí citarse la de *decoracion*. Sobre ella no puede hacerse mas que reproducir los principios sentados en el capítulo referente á la arquitectura al tratar del antema , haciéndolos estensivos al colorido , de modo que respecto de la forma y de la apariencia se establezca el punto de gravedad en donde ha de cesar la oscilacion entre ambos extremos , á saber : la vitalidad del reino orgánico , la regularidad matemática y la simplicidad del color.

## LECCION 4.

## DE LA REPRESENTACION PICTÓRICA.

En esta representacion hay que considerar los materiales sensibles, y los modos de concepcion y ejecucion. Los materiales sensibles afectan á la forma pictórica, constituyendo la determinacion fisica de ella. Los modos de concepcion y ejecucion afectan á la determinacion del ideal pictórico por los medios materiales de que puede disponer.

1.<sup>a</sup> PARTE.

## DE LOS MATERIALES SENSIBLES DE LA PINTURA

Estos materiales se reducen á dos , á saber: el contorno y el colorido.

## CONTORNO.

El contorno no es mas que una línea convencional que determina el perimetro del objeto que se quiere representar.

En el contorno hay dos circunstancias á que atender : la relacion de la distancia , y la determinacion de la forma. Ambas circunstancias están fundadas en las leyes matemáticas de la perspectiva lineal ; contribuyendo la primera á la propia representacion del espacio , y constituyendo la segunda el verdadero dibujo. Pero aunque pueden demostrarse una y otra matemáticamente , sin embargo las mismas leyes de la visualidad óptica no dejan de ser muchas veces modificadas por el arte para satisfacer exigencias estéticas á que la exactitud matemática se niega , sobre todo en la representacion de los escorzos. Los efectos fotográficos pueden responder de este aserto , ¡ Tan cierto es que en todos los elementos que entran en la representacion artística cualesquiera que sean y de donde quiera que procedan , le queda al arte algo que hacer ! — Por el dibujo se anuncia , digámoslo así , el elemento plástico de la pintura , y en este sentido no se detiene en la traza del simple perimetro del objeto que se quiere representar , que es lo que constituye el *contorno propio*, sino los accidentes que dentro de este perimetro se presentan , á los cuales se da el nombre de *dintornos*. Por este medio adquiere el dibujo una vida que puede elevarle sobre la categoría de simple auxiliar de la pintura.

El contorno puede tener varios caractéres , llámase *grande* , cuando nada deja dudoso : *austero* , cuando prescinde de detalles : *dulce* ó *mórbido* , cuando ofrece fluidez en los

lineamientos; y *seco*, cuando marca muy decididamente los accidentes.

## COLORIDO.

Si el dibujo da el ser y la existencia á las producciones pictóricas, el colorido les da el mas alto grado de animación y vida. El colorido es lo que constituye la pintura. El pintor no debe ceñirse á dibujar, debe pintar. Pero no por atender con exceso á todas las condiciones de este elemento de la pintura deben descuidarse los demas elementos de la representación pictórica; porque no merece mas consideración el uno que el otro, ni todos juntos mas que la que merece el fondo.

Prescindiendo de las distintas acepciones que tiene la palabra *color* en la consideración física y química, ciñámonos á la artística que la hace á esta palabra sinónima de *colorido*. El colorido no es mas que la combinación armónica de los colores en la diversidad de tintas y variedad de tonos.

Tres circunstancias importantes deben atenderse en el colorido: los efectos de la luz (*claroscuro*): la determinación del color (*color*): y la apariencia de una y otra circunstancia (*perspectiva aérea*).

1º *Claroscuro*. Es el elemento completivo de la forma plástica en que la pintura se halla encerrada, así como el dibujo es el elemento en que esta forma se anuncia. Es el aparato que constituye el *modelado*, formando la base del colorido, con el que debe combinarse, y con cuyas condiciones debe conformarse aun cuando se presente solo,

hecha abstracción del color, esto es, en las solas diferencias de luz y sombra.

En este sentido el grabado y la litografía no deben ser la simple reproducción del *claroscuro* sino tambien del color. En esto quizá esté fundada la consideración artística que tienen.

Pero estas diferencias de luz y sombra no pueden establecerse ni dar vida cuando se presentan en oposiciones bruscas; así es que deben suavizarse por transiciones intermedias constituyendo el juego de *medias tintas*. Pero tampoco este juego debe destruir los efectos por el empleo de una escala en gradación demasiado fraccionada, porque aparecerá entonces mas como resultado de un trabajo penoso, que de la espontaneidad de la ejecución. Solo en las composiciones muy ricas puede establecerse esta escala en multiplicada gradación hasta los mas rebajados límites del oscuro.

El carácter de la luz y de las sombras depende del modo de iluminar el cuadro y de la cualidad y cantidad de la luz que se adopte. Solo tomando en cuenta estas circunstancias podrán designarse con buen criterio las diferencias desde los mas vivos claros hasta los mas rebajados oscuros, y establecer oportunos contrastes; pero, generalmente hablando, la luz física no debe considerarse mas que como un accesorio. Puede sin embargo esta luz entrar en la concepción del asunto: entonces sube de categoría, y exige nuevas condiciones. En la pintura de simpatía adquiere grande importancia tanto en cantidad como en cualidad; de otro modo faltará en ella una de las justas condiciones de la vitalidad que es necesario se presente allí con todo su esplendor.

2º *Color*. Del mismo modo que un contorno sin perspectiva no es mas que una hipótesis que el entendimiento puede plantear, pero que nuestra vista, por lo limitado de sus medios, no puede alcanzar, el claroscuro es una simple abstracción que el entendimiento puede concebir, sin que pueda hallarse en la naturaleza. La luz y la sombra tienen en ella color.

Para determinar el color es preciso considerar en primer lugar: la naturaleza de cada uno de los colores; y en segundo lugar su oposición ó antagonismo. Considerados ambos extremos, fácilmente se vendrá en conocimiento del lazo que puede unirlos, de los contrastes que podrán realzarlos, en una palabra, de la combinación que será preciso hacer para obtener la conveniente armonía.

Químicamente hablando no hay mas que tres colores: el amarillo, el azul y el rojo. El blanco y el negro son elementos de templanza de estos colores por el medio material de la saturación. Estos tres colores, físicamente considerados, tienen elementos distintos: el amarillo tiene por elemento la luz: el azul, la oscuridad: el rojo es la neutralización de ambos colores. Los demás colores solo son combinaciones saturadas con elementos de oposición inmediata, participando proporcionalmente de la naturaleza física del color dominante en la saturación. Si el verde tiene la consideración de color fundamental, es como combinación saturada diametralmente opuesta á la penetración neutral que es el rojo. La sola inspección del círculo cromático puede demostrar estas verdades, así como hace ver el antagonismo de los colores, por triángulos equiláteros circunscritos en él.

Estos colores pueden perjudicarse entre sí á causa de la

fuerza de oposición recíproca; y pueden contradecir los efectos del claroscuro á causa de los elementos que tienen en su naturaleza. La fuerza de oposición se neutralizará en el primer caso por la mayor intensidad del color (*tono*); mientras que la contradicción en el segundo, desaparecerá en la armonía de los distintos matices del color (*tintas*).

La armonía no puede existir sin que existan en el cuadro todos los colores fundamentales, porque como se deja entender, podría fácilmente echarse de menos para completar el sentido, cualquiera de ellos del cual se hubiese prescindido. — No debe creerse que la armonía de los colores nazca de la semejanza ni de la oposición, sino de la distancia proporcionada que en el círculo cromático los separe. Ni esta misma distancia debe ser la de la modulación musical buscada en este diapason por un trabajo penoso, sino la producida naturalmente para venir á caer con toda facilidad en el color fundamental que se llama *color dominante*. Este nunca debe faltar, porque de la contigüidad y del tono de los colores circunstantes debe resultar la fuerza de oposición y la tranquilidad de la conciliación. — Para alcanzar la armonía deben tenerse muy principalmente en cuenta la forma del objeto, su color local, y los colores que le rodean. — Tampoco será posible establecerla con todo su vigor sino se emplean los colores en toda su pureza, si bien es verdad que cuanto menos entonación tengan los colores, menos dificultad habrá en obtener la armonía. Sucede con esto como con los sonidos, que cuanto mas distante está la música, menos se oyen las disonancias.

No se deduzca de aquí la utilidad de evitar el uso del color en su pureza, porque los grados de esta pureza en

el color son muchas veces una condicion exigida por el carácter propio de los objetos en razon de la mayor importancia de estos, y por la fuerza de la espresion, sobre todo cuando el fondo del cuadro le constituye la naturaleza con todas las galas de la vegetacion y todo lo simpático de su espectáculo. — Los colores menos puros parece que convienen mejor á los objetos secundarios; dejándose suponer que no se ha olvidado ninguno de los medios de llamar la atencion hácia el punto principal. — Aumenta la consideracion que merece la pureza de los colores el simbolismo especial que admiten y que autores de nota han empleado con buen éxito en sus personajes. Sin embargo este simbolismo no debe llevarse hasta el extremo, porque degeneraria en puerilidad, llegando á perderse hasta en lo anti-artístico de lo convencional.

Estas consideraciones presentarán mayor dificultad de representacion cuanta mayor sea la multiplicidad de accidentacion y la naturaleza reflectiva de los objetos, como sucede en ciertas estofas. Esta dificultad crecerá de punto en la representacion de objetos orgánicos vivientes dotados de cierta transparencia, como las flores; y constituirá el verdadero punto culminante de la técnica pictórica la representacion de los seres orgánicos vivientes y animados, que á una múltiple accidentacion, reúnan la transparencia de accidentes internos, como la carnacion, sobre todo en el rostro. La dificultad nace de que en los objetos citados en primer lugar son simples efectos de contraste, y en los segundos se verifican los cambiantes, por fusion.

Esto nos conduce á mencionar los procedimientos que la pintura emplea, á fin de conocer el mas á propósito para obtener todos los resultados que de los materiales

sensibles pueden esperarse. — La pintura emplea los procedimientos de dos modos: por superposicion ó por juxtaposicion. Son procedimientos por superposicion: al *oleo*, al *temple*, al *fresco*, al *encausto*; por juxtaposicion: el *mosaico* y el *tapiz*. — No nos detendremos en ellos porque pertenece mas bien á la técnica que á la teoría del arte; pero por la relacion que con esta guardan, bastará decir: que el procedimiento al óleo es el que puede producir mas perfectamente la fusion de tintas para los efectos mas elevados del colorido. El temple y el fresco tienen sobre el procedimiento al óleo la ventaja del mate, y la de dar al cuadro mayor luz. El encausto ofrece dificultades que pueden perjudicar á la espontaneidad de la produccion. En cuanto al mosaico y al tapiz solo pueden considerarse como copias de modelos dados de antemano.

Cuanto se ha dicho sobre la determinacion del color y sobre los medios para alcanzar la debida armonía, es aplicable á la pintura polícroma con que la arquitectura decora sus edificios, á fin de que no sean neutralizados los accidentes de la decoracion, sino que haya elementos de caracterizacion mas pronunciada.

3ª Perspectiva aérea: Los efectos de la luz y el color se modifican por los efectos ópticos de la perspectiva aérea.

La variedad y diversidad que estos efectos ópticos pueden producir, y la naturaleza menos material del elemento que los produce, hace que no puedan establecerse sobre el particular reglas tan fijas como en la perspectiva lineal, dependiendo en mucha parte del modo de ver y de sentir de cada artista. Sin embargo, un principio general puede

establecerse, sobre el cual pueden fundarse todas las modificaciones de que son susceptibles los efectos de la luz y del color.

Todos los objetos representados se hallan situados en diferentes puntos mas ó menos distantes unos de otros: el aire atmosférico se interpone, y su diafinidad y los efectos ópticos dan por resultado, que cuanta mayor es la distancia, menores son los efectos de clarooscuro y menos vivos son los colores, yendo á perderse todos en una sola tinta cenicienta gradualmente debilitada. Así es que sin género alguno de duda puede establecerse como regla: que á mayor claro, mayor oscuro; á mayores efectos de luz, mayor entonacion de color.

La teoria de las sombras fundada en las reglas de la geometría descriptiva, no son objeto de nuestras consideraciones.

## 2ª PARTE.

MODOS DE CONCEPCION Y DE EJECUCION.

En este particular deben tenerse presentes tres puntos, á saber: la *invencion*, la *composicion* y la *caracterizacion*.

**INVENCION:** es la concepcion de la forma del asunto.

La invencion no está en la propuesta ó adopcion de este asunto, sino en la identificacion con él, manifestándose en ello la espontaneidad del genio.

Varios son los medios de invencion: unos nacen de la naturaleza misma del asunto, y otros del desarrollo histórico especial del arte. Estos modos son: en simple carácter, y en accion.

En el primer modo domina el principio escultórico, verificándose por medio de figuras aisladas en simple reposo é independencia y revelando una individualidad, abismadas en sí mismas sin relacion con el mundo exterior. Estas figuras deben traer consigo una espresion particular, y despertar un interés, yendo comprendidas en esta clase, todos los principales personajes de la religion y los retratos de familia. En ellas el fondo del cuadro no es mas que un medio de contraste de color. — A este primer grado de invencion le convienen: una severa simplicidad, los contrastes, y una pronunciada entonacion del colorido, pero no de modo que estos medios materiales de la representacion absorban toda la atencion en perjuicio del carácter de la individualidad. — Este primer grado necesita salirse fuera del dominio de la escultura desde el momento en que la individualidad no trae por sí sola los caracteres propios para ser reconocida, ó carece del interés ó prestigio necesario. La situacion aunque no esté entonces formalizada, esto es, aunque no tenga oposiciones que contrarrestar, ha de presentar en lo exterior relaciones á que debe responderse. Esto necesitan los personajes no religiosos, en especial los retratos, los cuales presentados en simple carácter, esto es, en situacion no determinada, desde el momento en que no queda garantida la semejanza por la tradicion ó en que el personaje no tiene de suyo un interés histórico, pierden mucha parte de su importancia. — Los personajes que no pertenecen al círculo religioso ni á la clase del retrato no deben presentarse de manera alguna en simple carácter, porque su individualidad no puede ser reconocida sino por las situaciones en que su historia particular los coloque.

Pero en semejante grado de invencion, si bien nos hallamos completamente fuera del dominio de la escultura, no puede decirse que estemos en el verdadero centro de la pintura. Este arte está llamado á representar, no la simple individualidad, sino los sentimientos íntimos del alma que revelan la personalidad en relacion con otros seres de la naturaleza, venciendo obstáculos, produciendo variedad de contrastes y deshaciendo contradicciones: debe olvidar las reminiscencias escultóricas para buscar una accion humana viviente, presentando escenas particulares, entrando en la perfecta vitalidad de la existencia. Hé aquí el segundo modo de invencion.

Desde el momento en que la pintura, abandonando el principio escultórico, pasa desde la representacion de figuras en simple carácter á la representacion de una situacion mas ó menos determinada, prescribe el conocimiento de los principios de la composicion.

**Composicion:** Segundo punto que hay que considerar en la representacion pictórica. No es un acto de componer, sino un modo de representacion para formar un todo completo por medio de la combinacion artistica de distintas partes.

Tres son las combinaciones que exige: *Situacion conveniente*. — *Inteligibilidad*. — *Disposicion*.

*Situacion conveniente* es aquella en que las figuras entran en la movilidad de sentimientos y en la relacion de circunstancias exteriores, buscando el momento en que se concentre sin esfuerzo alguno lo que precedió y lo que ha seguido, y supliendo con los medios descriptivos de que puede disponer, los esplicativos de que carece. Esto

rechaza la idea de que la pintura sea la representacion de momentos sorprendidos á la naturaleza: no hace mas la máquina de Daguerre. La movilidad de sentimientos y las relaciones con circunstancias exteriores, son consecuencia de la naturaleza de la pintura: las circunstancias de que debe ir acompañado el momento que se ha de elegir, indican que este momento debe tener todo el carácter plástico posible. Esta circunstancia hace sentar como reglas inconcusas, en primer lugar, que no pueden tratarse en pintura todos los asuntos, y en segundo lugar, que los que son propios de este modo de representacion no pueden presentarse con todos sus detalles.

En el paisaje y aun en la representacion de detalles orgánicos, como flores, etc., la situacion conveniente es, el aspecto pintoresco que debe constituir del punto de vista una individualidad viviente y determinada, y no el carácter de una simple accidentacion y vegetacion.

*Inteligibilidad:* es un requisito indispensable de un cuadro. Si una pintura no puede leerse, digámoslo así, corrientemente, si no puede esplicarse por sí misma, faltará á uno de los objetos que el arte se propone, y en virtud del cual se coloca al lado de la religion y de la filosofia.

Puede ir adornada de dos requisitos; á saber: *conveniencia de localidad: sincronismo*. — La conveniencia de localidad aconseja que la obra pictórica no sea la mera satisfaccion de una necesidad eventual ó de un capricho de lujo, sino una de las condiciones que hayan intervenido en la inspiracion: por esto la conveniencia de localidad no quita á la obra de arte su independenciam. Ha ha-

bido un tiempo en que la escuela mística ha explicado los asuntos por leyendas, ya directa, ya indirectamente relacionadas con el asunto: en las reproducciones de obras pictóricas por medio del grabado y de la litografía etc., los letreros puestos en la parte inferior de la representación han hecho conocer el asunto; pero este medio es resultado de haberse dado más importancia á la idea que á la forma.— El sincronismo, como representación en un mismo cuadro de dos ó más escenas de una acción, es un gran medio de inteligibilidad, con tal que estos momentos estén relacionados y coordinados de modo, que los unos sean como consecuencias de los otros, ó sean efectos reales de una misma causa que en realidad aparezca. Sin embargo, el sincronismo fácilmente puede degenerar en duplicación de acciones, ya por figurar un mismo personaje en las escenas ó momentos de la acción, ya por no estar debidamente coordinados estos momentos, ya por otras muchas causas que no es fácil enumerar, pero que todas harán referencia á falta de genio en la invención.

*Disposición*: es la perfecta combinación y coordinación de partes que completan un todo.— La pintura á causa de la extensión que puede recorrer y de la animación que debe reinar en las situaciones que toma por objeto, ha de presentar variadas diferencias y marcadas contraposiciones. Esta circunstancia hace que sobre el particular solo puedan sentarse algunas ideas generales.— El primer modo de disposición puede llamarse *euritmico* á causa de la combinación y contraposición regulares. El grupo piramidal se presenta como forma primitiva proporcionando la fácil combinación de líneas, efectos de luz y colocación de los objetos principales en el punto más importante.

Los principios del agrupamiento pueden referirse hasta aquí lo mismo á los objetos inanimados que á las figuras. Pero respecto de estas hay otras consideraciones á que atender. La disposición, no naciendo de la naturaleza misma del asunto no debe aventurarse, porque sobre el particular, todo empeño será violencia, y esta no es la circunstancia con que puede estimularse mejor la actividad del genio. Esta consideración escusa todo exámen sobre las relaciones numéricas que respecto del agrupamiento de las figuras quieren establecer algunos autores teórico-prácticos.— Pero la forma piramidal en el grupo de figuras, no procediendo de la naturaleza del asunto podrá ser indiferente á ella ó estarle bajo cierto punto de vista en contradicción. En cualquiera de estos casos la completa relegación de la forma piramidal puede hacer caer en el extremo opuesto, presentando una disposición que llamaremos *escultórica* por la analogía que podrá tener con el bajo relieve. No es la condición de forma del grupo la que únicamente debe considerarse en la *disposición*, sino la de contigüidad de las figuras. En la formación del grupo las partes componentes deben hallarse en contacto. Pero dése el caso en que la naturaleza del asunto disperse el grupo: aunque este no exista, no por esto deberán presentarse las figuras en completa independencia. Hé aquí el segundo modo de disposición, menos euritmico y por lo mismo más animado. La combinación entonces deberá verificarse ya por relaciones de expresión, ya por medio de los accesorios, ya por la necesidad de ocupación de espacio. Los distintos planos que la pintura puede suponer, favorecerán este segundo modo de disposición.

Como quiera que se disponga el cuadro deberá evitarse

toda confusion en los lineamientos del conjunto y de cada uno de los detalles , á fin de no dejar dudosa la continuidad de los contornos , ó la pertenencia de los miembros y partes de las figuras.

La disposicion no se refiere solamente á las formas sino á los efectos de la luz y al colorido. Sobre este particular bastará encarecer la necesidad de que los objetos principales ocupen el puesto mas importante del cuadro, ya por razon de la luz , ya del punto de vista , asi como requieren mas detencion en el modo de ejecucion , y mayor pureza de colorido que los accesorios. Por lo demas , deben observarse respecto de los conjuntos las mismas condiciones que respecto de cada objeto en particular , teniendo en cuenta que los grupos son al conjunto del cuadro lo que las figuras á su grupo respectivo.

**CARACTERIZACION :** es el tercer punto que en la representacion pictórica merece ser considerado.

Caracterizar no es mas que dar á la obra de arte las señales ó distintivos que le son propios y peculiares. En este sentido se refiere lo mismo al ser animado, que á los objetos inanimados ; lo mismo al conjunto del cuadro, que á cada uno de sus detalles.

Como la pintura es entre las artes plásticas la que mayor importancia da á la particularidad , de aquí el que deban ser atendidos muy especialmente todos los medios para dar á los objetos que se quieran representar, todos los distintivos que sean peculiares suyos , hasta en los menores detalles. Para ello es preciso atender al espíritu del objeto, y en seguida á las circunstancias que le adornan conformes con este espíritu. En los objetos inanimados el ca-

rácter se revela en la simple forma : el de los animados le constituyen los hábitos constantes y permanentes , revelándose al exterior no en estado de excitacion , sino en poder. Pero la pintura necesita estos hábitos no en poder, sino en estado de excitacion , como arte que tiene por objeto revelar los sentimientos íntimos del alma. Estos sentimientos solo pueden desarrollarse completamente por medio de la accion , conforme queda dicho al tratar de la invencion.

Pero en el primer modo de invencion , como ya se dijo, hay un género de pintura que sin presentar estos hábitos en estado de excitacion, ofrece respecto de la caracterizacion, grandes dificultades que vencer, mereciendo por lo mismo un momento de atencion : Tal es el retrato. Ni el parecido ni la perfecta ejecucion constituyen un buen retrato : tampoco le constituyen la vitalidad material, ni el simple carácter exteriorizado por los accidentes del rostro, sino los rasgos de la fisonomía modificados por el espíritu , desembarazados de aquellas particularidades que nada tienen de comun con el alma. En este sentido el retrato, segun la espresion comun , debe favorecer.

Fuera del retrato, la accion es lo que constituye la composicion pictórica que se llama *cuadro histórico* ; y esta composicion debe tener tambien un carácter.

Una accion , segun se ha dicho en la primera parte al tratar de la determinacion de lo ideal , se verifica por medio de personajes cuyo carácter está excitado por las pasiones. Estos personajes pertenecen á distintas edades ó épocas : la accion se verifica en determinado lugar ó sitio, al paso que todo este conjunto se manifiesta de una manera visible, esto es , bajo una forma plástica. La forma plás-

tica de la época y lugar de la escena solo puede revelarse por las *conveniencias históricas*; la de las pasiones la constituye la *expresion*.

*Conveniencias históricas.* Consisten en la propiedad que debe observarse en los trajes, usos y costumbres y lugar de la escena. Esta propiedad no debe llevarse á un punto de fidelidad histórica, de modo que aparezca en la realidad con todos sus detalles, porque seria dar al lado exterior mas importancia que al fondo de la composicion. Debe presentarse todo con aquellos caracteres que mas convengan á este fondo, eliminando lo accidental, pasajero é insignificante, obrando en ello segun los principios generales de idealizacion. El pintor no debe ni puede ser minucioso en sus representaciones como el arqueólogo en sus investigaciones, porque de otro modo daria á la prosa de la vida una importancia que el arte no puede darle. Esto no quiere decir que el pintor no deba conocer tales minuciosidades; antes al contrario debe conocerlas para saber apreciar el valor de cada una de ellas, á fin de emplearlas ú omitirlas en la representacion pictórica segun convenga á su concepcion.

Estenderse sobre este punto no sería mas que reproducir cuanto queda dicho al hablar de la determinacion de lo ideal en cuanto á la forma.

*Expresion:* Consiste en las señales con que se manifiestan en lo exterior los distintos movimientos del alma. Estos movimientos en sus relaciones con causas exteriores han recibido el nombre de *pasiones*. Hé aquí el desarrollo del *carácter*, hé aquí el carácter personal en estado de excitacion, que es el verdadero elemento esencial de la pintura y lo que la distingue de la escultura.

No debe buscarse pues en la pintura la belleza de las formas en el mismo grado ó con las mismas circunstancias que en la escultura; así como la pintura tampoco debe hacer de esta belleza el elemento principal, porque no debe ceñirse á la idealidad del carácter personal, sino á los rasgos múltiples del sentimiento, debiendo la forma estar penetrada y glorificada por la belleza de este sentimiento.

A pesar de que la pintura no debe ceñirse á la idealidad del carácter con las mismas circunstancias que la escultura, sino á los rasgos múltiples del sentimiento, debe haber una entera conformidad entre el modo de manifestacion del sentimiento y el que correspondería al carácter; de lo contrario no aparecerá mas que una simple generalidad, y no estará debidamente caracterizada la expresion. Para que exista esta entera conformidad entre el carácter y la expresion no basta que todo haya podido ser de aquel modo, es preciso que no haya podido menos de ser de aquel modo.

Si la expresion es resultado de los movimientos del alma llamadas pasiones, es indispensable el conocimiento de todos los indicios ó medios con que puede presentarse en lo exterior la pasion excitada.

Veamos en primer lugar la naturaleza de las pasiones, y veremos en seguida su determinacion en lo exterior, ó lo que es lo mismo, la expresion plástica de ellas.

En el alma humana hay dos movimientos que no dependen ni del instinto ni del egoismo, sino que aconsejados por la razon, nos conducen á buscar lo que nos parece favo-

rable, y á separarnos de lo que nos parece perjudicial. El uno es el de excentraci3n, que dilata al individuo, el otro de concentraci3n, que le replega sobre sí mismo.

La estrecha relacion entre el hombre moral y el hombre físico, hace que estos movimientos tengan igual carácter en el interior que en el exterior. Los movimientos de excentraci3n perpetuados por el hábito desarrollan los músculos estensores: los de concentraci3n, los flexores. Decide de la naturaleza y valor de estos movimientos el estado del alma en el momento de ser excitada. Semejante estado puede tener tres condiciones: la de *sobreexcitaci3n*, la de *serenidad*, y la de *languidez*. En el de sobreexcitaci3n ó reincidencia, las pasiones son tanto mas impetuosas cuanto mas vivamente ha obrado en el alma la causa exterior: las pasiones que promueven este estado son *concéntrico-excéntricas*. En el de serenidad, los movimientos son dulces y fáciles: las pasiones en este estado son siempre *ex-céntricas*. En el de languidez, el alma carece de energía, por consiguiente sus pasiones son *concéntricas*.

Las pasiones estan constantemente modificadas por muchas circunstancias. Las mas comunes son: la edad, el sexo, el temperamento, las enfermedades, los alimentos, las ocupaciones y la condicion social.

*Edad.* Produce espasion en la infancia, energía y violencia en la juventud: en la vejez todo es momentáneo é indeterminado. Hay coloracion en las dos primeras edades, y descoloracion en la última.

*Sexo.* Hace obrar al hombre, con fuerza y energía; á la m3ger, con recato ó con desesperacion, pues su extrema sensibilidad no deja medio.

*Temperamento.* El sanguíneo produce expansion, el bilioso, concentraci3n; el linfático, apatía.

*Enfermedades.* Atenuan toda energía, hallándose todo modificado por el estado patológico de cada una de las partes del organismo.

*Alimentos.* Los debilitantes, así como la abstinencia, destruyen la viveza de las pasiones.

*Ocupaciones.* Llegan á alterar la naturaleza por el hábito.

*Condicion social.* La comodidad produce en las pasiones mayor excentraci3n que la miseria.

Conocida la naturaleza de las pasiones, puede pasarse á su determinacion exterior, que es lo que constituye la *expresion*.

La *expresion* para presentarse en el sentido de lo ideal debe tener las cualidades siguientes: *propiedad* — *oportunidad* — *naturalidad* — *racionalidad* — y *simplicidad*.

— Será propia cuando dé la verdadera idea de la pasion:  
— Oportuna cuando se halle en el lugar que le corresponda:

— Natural, esto es, que no sea exagerada:

— Racional, esto es, que no tenga por base la malicia ni otra circunstancia inmoral, sino que sea dictada por la razon:

— Simple, esto es, purificada de todo lo que pueda perjudicar á la claridad.

La *expresion* se manifiesta por medio del *gesto*, del *ademan* y de la *actitud*.

El *gesto* es, el movimiento del rostro:

El *ademan*, el de todos los movimientos en general, sobre todo de la mano:

La actitud: es la situación ó posición de la figura.

En el rostro es donde se exteriorizan las pasiones mas inmediatamente. El ademan las exterioriza mediatamente determinando la acción de la voluntad. La actitud es un auxiliar del ademan.

El ademan es *natural* ó *convencional*. — Los ademanes convencionales dependen del arbitrio de los hombres, habiéndose introducido como signos representativos de una idea; y viniendo á hacerse habituales con la repetición continuada de ellos. Los naturales provienen de la naturaleza, y son espontáneos. — El ademan natural es de dos clases: de *expresion* y de *equilibrio*. El primero es el que caracteriza el movimiento del alma, sirviendo al gesto: el de equilibrio se llama así, porque efectivamente le establece para conservar la actitud.

Una circunstancia debe tenerse en cuenta en la espresion, á saber: que es tanto mas pronunciada y viva cuanto mayor es la dificultad de espresarse. No hay mas que fijar la atención en un mudo.

Veamos ahora de que modo estos medios por los cuales se manifiesta la espresion, á saber la *actitud*, el *ademan* y el *gesto*, como movimientos de concentracion y excentracion exterior, se relacionan con los movimientos de concentracion y excentracion interior.

En primer lugar el mayor ó menor desvío de la línea media que toma el sistema muscular, se rige por las leyes de estos movimientos. Así es que en la excentracion el desvío será fácil, cuando sea producido por la espresion de un alma tranquila; y extremado, cuando sea consecuencia del ánimo agitado. En la concentracion, el desvío será

fácil, cuando proceda de debilidad; y forzado, cuando sea resultado de una impresion viva.

En segundo lugar debe saberse, que cada parte del cuerpo se espresa de una manera propia y peculiar, ya respecto de sus medios, ya relativamente á las demas partes. Esta relacion produce variantes hasta lo infinito, haciendo imposible establecer un sistema para clasificarlas. Sin embargo no serán inoportunas algunas indicaciones por via de ejemplo.

En la cabeza se hallan dos movimientos contrarios entre sí, y que segun las circunstancias de las partes de que se compone, determinan varias pasiones. Hacia atrás es uno de los principales movimientos de la desesperacion, hacia adelante lo exigen el respeto y la humildad.

La garganta se tiende hacia adelante con el deseo, se endurece con el terror, se hincha en la parte anterior con un dolor intenso.

Uno de los hombros levantados y comprimiéndose el torso, siempre será indicio de desden; lo mismo que lo será de indiferencia los dos hombros levantados, con igual compresion.

En el torso podran hallarse indicados los hábitos de orden, del dolor ya moral ya fisico, y de la adulacion, segun se presente recto, flexible ó replegado en sí mismo.

El pié con los dedos contraidos ó levantados indica ya el dolor fisico, ya el temor. Nunca la alegría hará afirmar el pié en el suelo, como las pasiones que tienen el ánimo irritado.

La mano es el miembro del ademan, y el segundo en espresion despues del rostro. Debe esta categoría á su accion y á su movilidad. Levántese, bájese, adelántese,

échese atrás, ábrase, ciérrase en todo ó en parte, júntense ambas, sepárense, y todos estos movimientos verifiquense con mayor ó menor fuerza, y se verá que con las manos esperaremos, pediremos, prometeremos, llamaremos, amenazaremos, rechazaremos, en una palabra, acompañando al gesto, mostraremos todos nuestros deseos y toda nuestra voluntad.

El rostro es la parte del cuerpo donde se despliega el gesto con sus variantes. Son innumerables las señales con que puede reflejar las agitaciones del ánimo y las cualidades del espíritu; pero en este lugar no es posible hacer mas que remitir los lectores á obras especiales que tratan del asunto, y á estas carteras de dibujos fisiognómicos en que varios artistas han desplegado su talento observador.

Téngase sin embargo en cuenta que el arte rechaza las investigaciones fisiognómicas llevadas al extremo. Razones hay para ello que quedan indicadas al tratar de la forma conveniente á la escultura.

Concretando mas estas observaciones á las distintas pasiones, podrán conocerse mejor los movimientos particulares que pueden corresponderles.

Es preciso para ello saber que las pasiones respecto de su modo de determinarse en lo exterior, deben considerarse divididas en dos clases, á saber: en *simples* y *complexas*. Las simples obran aisladamente: las complexas obran en combinacion entre sí.

Un bosquejo del modo de determinarse las pasiones simples podrá indicar el camino para conocer los rasgos que deben determinar las pasiones combinadas entre sí.

Porque cuando se verifica esta combinacion se producen movimientos mistos, si los movimientos interiores son simultáneos, y mas precisos, si son sucesivos: en los primeros deben dominar los movimientos propios de la pasion mas determinada, en los sucesivos deberá elegirse aquel movimiento que mejor pueda caracterizar la combinacion.

CARACTERES DE LAS PASIONES EN SU SIMPLICIDAD.

*Deseo*: Es la tendencia del alma hácia un bien determinado. Los movimientos en esta pasion son excéntricos hácia el objeto que la mueve, como para destruir este objeto si nos repugna, ó apropiárnosle si nos agrada.

*Temor*: Es la voz de alerta por la proximidad de un peligro. Los movimientos son de concentracion, pero pueden hacerse excéntricos si la violencia del peligro aumenta.

*Cólera*: Repulsion pronta y vigorosa de un daño sufrido en lo moral ó en lo físico. Los movimientos son concéntricos en el primer momento, excéntricos cuando estalla.

*Ódio*: Continuada irritabilidad contra lo que nos disgusta. Los movimientos son concéntricos, desarrollándose sucesivamente con siniestra intencion, no accionando sino con oportunidad. Tiene varios aspectos: venganza, disgusto, fastidio.

*Amor*: Es la inclinacion hácia un bien favorable á nuestras afecciones y á nuestra existencia. Responde á una necesidad intelectual ó física. Los movimientos de excentracion del deseo son los que generalmente se manifiestan, siendo mas vivos cuanto mayores son los obs-

táculos que hay que vencer, mas tranquilos cuanto mayor es la seguridad en la posesion de lo que se ama.

*Dolor*: Puede ser físico ó moral. Físico, es el resultado de un daño en la economía de nuestra vida: los movimientos son de concentracion. Moral, sensacion penible producida por la idea de un mal pasado, presente ó futuro: iguales movimientos. Tiene varios aspectos: la compasion, la piedad, tristeza habitual, aficcion, melancolía, mal humor, recuerdo penible.

*Alegría*: Satisfaccion de poseer un bien imperecedero. Los movimientos son de excentracion. El placer que da esta satisfaccion es la voluptuosidad.

*Miedo*: Es el temor determinado, sin apreciacion de los medios de contrarestar el mal: los movimientos son concéntricos. El espanto, el terror, el horror son distintos aspectos del miedo.

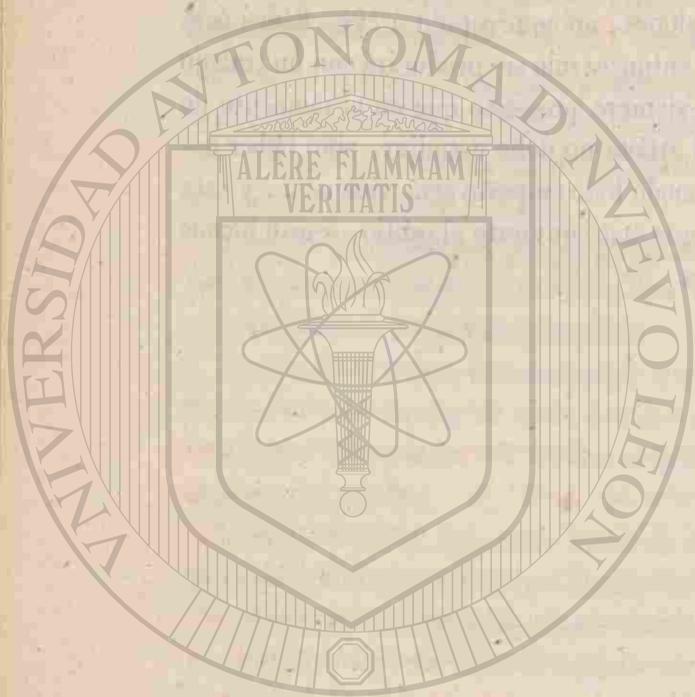
*Osadía*: Impulso del alma hácia un objeto, sin reparar en la naturaleza de este ni en los obstáculos que se oponen á la consecucion del fin: los movimientos son excéntricos. Sus distintos aspectos son la audacia, el valor, la intrepidez y la temeridad.

*Furor*: Es el grado superlativo de la cólera en accion: sus movimientos son por consiguiente excéntricos. Cuando es ardiente degenera en rabia.

*Desesperacion*: Conviccion de no poder contrarestar el mal que se sufre. Tiene un período negativo, por consiguiente de movimientos concéntricos: otro positivo, por consiguiente de movimientos de excentracion. Este segundo período no es mas que el último esfuerzo para acelerar el fin del sufrimiento.

Fijese la atencion en los caracteres determinativos

de estas pasiones, y se determinarán perfectamente las pasiones complejas. El estudio que sobre este particular se haga, debe ser, preventivo para adiestrar el talento observador en el conocimiento de los medios de caracterizacion de las pasiones, no concretado á casos dados para producir, porque entonces solo se producirá con un trabajo penoso. Téngase siempre presente que en el momento de la produccion, el artista no debe estudiar, sino haber estudiado: de otro modo todo empeño será violencia, y esta cualidad no es la que mas conviene al génio, segun hemos dicho varias veces.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

## HISTORIA

DE

# LAS ARTES PLÁSTICAS.

### INTRODUCCION.

El conocimiento de la Historia de las artes que tienen por base su expresión el dibujo, y el de arqueología artística que le está anexo, son tan necesarios á los que cultivan el arte, que sin ellos difícilmente podrá seguirse el camino de los adelantos, ni se tendrán datos para una crítica razonada, ya de las obras de los demás cuando en ellas se estudie, ya de las propias cuando en la producción artística se entre en el período de la corrección. Por otra parte sin tal conocimiento no será posible adquirir convicciones acerca del porvenir del arte á fin de no estraviarse ni estacionarse, ni tener discernimiento para distinguir los caracteres de los estilos y poder restaurar con acierto los monumentos que el tiempo ó la mano del hombre hubiere mutilado; y por último no podrán prevenirse anacronismos en las obras de arte, privándose de muchos de los elementos necesarios para la debida caracterización.

La Historia es el recuerdo de lo que pasó, y en esta consideración ofrece al hombre todos los puntos de partida para sus estudios y adelantos. La ley del mundo es la tendencia hacia la perfección; y aunque esté vedado á la humanidad por los inescrutables designios de la Providencia, llegar al fin, ya por inapreciación de datos, ya por alucinación, ya por un extravío muy común en la naturaleza humana, sin embargo tarde ó temprano se vuelve al verdadero camino. Las generaciones emprenden la marcha desde el punto que fijó su inmediata predecesora: así se establece el desarrollo del espíritu humano en todo lo que á lo terrestre y humano hace referencia.

La Historia es para la humanidad lo que la memoria para el individuo; y la memoria es uno de los dos términos necesarios para formar juicio: el otro término es, el conocimiento de las cosas. Con el estudio de la materia que forma el objeto de la parte teórica de este tratado, se adquiere el conocimiento de la naturaleza y esencia de las artes plásticas: con el estudio de la materia que forma el objeto de la parte histórica en que vamos á entrar, tendremos el recuerdo de lo que tales artes han sido. Cualquiera de estos dos términos que falte, hará imposible la comparación, que es la base del juicio.

Por otra parte ¿qué convicciones puede tener el que ni sabe lo que hace ni recuerda lo que se ha hecho? El genio artístico no es una casualidad, así como no es una premeditación trabajosa. Existe en el espíritu como potencia; la instrucción le pone en actividad y le desarrolla; y la producción artística sin convicciones no puede dar resultados. ¿Qué porvenir tendrá entonces el arte?

Por último, si para la caracterización son necesarias

las conveniencias históricas, por mas que en ellas no deba el arte admitir la nimiedad, no puede sin embargo prescindirse ni del conocimiento de los estilos, ni de los datos arqueológicos. En la actualidad no podrian tolerarse anacronismos que otra edad admitió de buen grado, y que tal vez la tradición ha hecho respetables.

## CAPÍTULO I.

## DESARROLLO HISTÓRICO DE LAS ARTES PLÁSTICAS.

Al terminar la parte general de este tratado dimos á conocer los tres principios que presiden á la organizacion del arte en sus distintas formas, á saber: el simbólico, el clásico y el romántico. Con los mismos principios ha recorrido el arte el círculo de ideas y creencias que han ocupado el entendimiento y llenado la conciencia de la humanidad, que es lo que constituye su desarrollo histórico.

Pero en la necesidad de concretarnos á las artes plásticas, se ceñirá nuestra tarea á lo que á ellas se refiera, examinando las causas que han influido en la diversidad de fases que ha tomado este desarrollo en distintas épocas y entre distintos pueblos.

El origen del arte se halla en los sentimientos nobles de que está dotado el corazón humano, así como en la necesidad de responder á las exigencias de la civilizacion, y á la de dar incremento al culto de lo que es digno de este honor. Cualquiera otro origen que se quiera dar al arte será desnaturalizarle, quitándole toda su importancia y negándole el puesto que ocupa al lado de la religion y de la filosofía.

El arte aparece con el estilo; y el estilo es fruto de un

estado de cultura ya algo adelantado. Así es que la rusticidad y sencillez primitivas ó que preceden al nacimiento del arte, no son cualidades del arte, sino ensayos y esfuerzos que hace este para revelarse y darse á luz. Tal debió suceder entre los pueblos celtas, germanos, eslavos y escandinavos que ocuparon la primitiva Europa central y septentrional, cuyas creencias, como su civilizacion, se pierden en la oscuridad de unos tiempos sin tradiciones, y en la fusion con las creencias y civilizacion de los pueblos meridionales.

No se crea que el arte sea una planta especial de un clima ó país determinados, y que privilegiadamente haya de ser cultivado mejor por una raza que por otra: en cualquiera sociedad en que la civilizacion haya echado las primeras raíces, ha nacido el arte, y siempre con iguales caracteres: grosero é informe en su infancia, si bien adquiriendo un desarrollo especial á influjo de la religion y de las costumbres. No se busque pues especialmente el origen del arte entre los primeros pueblos que se constituyeron en sociedad política junto á los rios Tigris y Eufrates, ó en las tribus que asentaron á una y otra margen del Danubio y del Rhin, ni entre la raza de Sem ó de Jafet, ni en los ardientes climas del Asia ó en los templados de Europa; porque quizá no se hallen comprobantes en el orden cronológico de cultura, ni podrán verificarse las fechas. El origen del arte y su desarrollo son una consecuencia natural de la tendencia del espíritu humano hácia la perfeccion de la sociedad y del individuo, que es lo que constituye la civilizacion.

El primer momento del arte al anunciarse supone la infancia del espíritu, una sociedad constituida pero no

civilizada, y una religion fundada en lo prodigioso, no en la revelacion.

El desarrollo que desde este momento adquiere el arte, supone relaciones continuadas entre los distintos pueblos, que es lo único que puede conducir al arte por el camino de los adelantos: por esto se estacionaron las artes en manos de unos pueblos y alcanzaron un grado de perfeccion muy aventajado en manos de otros. Cualquiera otro principio que sobre este particular quiera sentarse puede conducir á consecuencias absurdas. Los pueblos son como sus individuos, el aislamiento los estaciona, si no los mata, porque falta alimento al espíritu.

En los mitos en que la humanidad se ha estraviado por faltarle la luz de la revelacion, se halla el desarrollo del arte desde sus primeros ensayos; si bien como hecho histórico hallaremos cuan favorable fué tambien á las artes plásticas la religion revelada, transmitida en toda su pureza desde los primeros patriarcas iluminados, formulada por Moisés y demás profetas con la mas espiritual de las formas del arte, la poesia lírica, y realizada en la forma antropomórfica que al arte conviene, por la aparicion del mismo Dios en la tierra, revistiendo carne humana y viviendo la vida mortal sujeta á las miserias y penalidades de la existencia terrestre. Veamos.

I. El asombro que causan al espíritu los fenómenos de la naturaleza, hacen nacer en él un sentimiento religioso: el poder de un Ser supremo. Todas las prácticas de esta religion tienen por objeto estender la pureza, tanto en el sentido físico como en el moral. La divinidad recibe culto bajo el emblema de los astros (*sabeísmo*) ó del

fuego (*magismo*). Aquí no hay obra de arte pero sí su semilla, puesto que existe el fondo y la forma; aunque la naturaleza y procedencia de uno y otro de estos dos elementos no está determinada. La religion de los antiguos persas, el majismo, es el ejemplo mas marcado de este primer grado con que se anunció el arte. Sin embargo su libro canónico el Zend-avesta, obra de los dos Zoroastros, tiene una poesia halagadora en la consideracion del principio dualista: *Ormuzd* y *Arimand*, la luz y las tinieblas, lo bueno y lo malo.

II. La imaginacion fermentando en todos sentidos concibe abstracciones y busca formas para espresarlas; y aunque toma por base un principio espiritual, pero no concibe la naturaleza del espíritu; por consiguiente, respecto de los medios de su espresion, cae en lo mas material. Así es que lo colosal, lo lúbrico, lo quimérico y hasta lo grotesco son ahora caracteres propios de la divinidad. Tampoco hay aquí obra de arte, pero existe el arte en embrion, y se prepara su nacimiento. El ejemplo de este segundo grado de desarrollo del arte se halla en la religion de los antiguos indios, el *Brahmanismo* refundido despues en el *Budhismo*. Con efecto, en los libros canónicos de esta religion, el Código de Menú y los Vedas, está un tanto determinada la naturaleza de los dos elementos del arte: hay diferencia entre el alma vital y el espíritu, pero la muerte en esta creencia no es una negacion ó un principio de nueva existencia, sino una transformacion. La transmigracion de las almas es un medio de purificacion para poder fundirse en Brahma mismo, el dios primero de una trimurthi, en que aparece un dios productor,

otro conservador y otro destructor. Por consiguiente, esta creencia no concibe el espíritu en su propia naturaleza, busca el sentido del universo en lo material; y el ser universal se ve precipitado en las mas innobles formas del mundo sensible. Hay discordancias y contradicciones, y la imaginacion solo sabe escapar de ellas estendiendo las dimensiones de la forma, perdiéndose en la vaguedad y el capricho. Sin embargo, la literatura india ha dado producciones notables tanto por los conceptos, como por la filosofía que revelan. En los poemas de Ramayana y Mahabarata y otros se halla un sentido espiritual, y mucha fecundidad de ingenio. Existe pues la diferencia entre el fondo y la forma, pero están en contradiccion: no hay concordancia entre ellos, pero se echa de ver una tendencia á simbolizar.

III. El espíritu al cabo adquiere conciencia de sí mismo al acertar en su separacion de la forma material por un acto negativo: la muerte. La muerte es destruccion de la existencia física, es la restauracion del espíritu á su manera libre de ser. El principio espiritual entonces busca formas que le hagan aparecer claro y distintamente en lo exterior, pero solo halla analogías y semejanzas. La imaginacion obra con mas tranquilidad y no produce quimeras; y si quiere revelarse en la forma humana, la petrifica. Es que el espíritu no ha hallado todavía su propia manera de ser, pero por semejanzas reales y analogías naturales aparece en una imágen con un sentido especial: es el *símbolo*. El verdadero ejemplo de este grado de desarrollo del arte se halla en el Egipto antiguo. El arte egipcio es enteramente simbólico. Atestíguelo sus edi-

ficios, sus estatuas, sus esfinges. Osiris mismo es un mito físico-histórico-religioso-moral á un tiempo.

Si en Persia la idea de la muerte es la desaparicion del cadáver exponiéndole á la voracidad de las aves de rapiña, y en la India se verifica por una transformacion ó fusion de unos seres en otros, en Egipto está comprendida en las dos naturalezas: el espíritu y el cuerpo.

Sin embargo, los egipcios no consideraron el espíritu cual es en sí; y lo mismo creyeron en la inmortalidad del espíritu, que en la necesidad de dar al cuerpo este mismo carácter. De aquí los embalsamientos y los juicios sobre la conducta de los difuntos durante su vida. Estos actos no fueron mas que una reproduccion de lo que supusieron en el reino de lo invisible bajo la presidencia de Osiris. La representacion de este reino, y la honra á los difuntos son circunstancias que se hallan representadas en los speos, en las pirámides, en los laberintos, en los mismos esfinges. Se reprocha á los egipcios el haber adorado las plantas y los animales; pero no los adoraron por lo que en sí eran, sino por el principio de fuerza y vida que revelaban, en una palabra, por el simbolismo que encerraban. Quizá por esto su literatura no merece un lugar tan distinguido en la historia como la de los persas é indios; y el libro canónico, el *Libro de las revelaciones* no pasa de ser, en una parte, un devocionario, y en otra lo que espresa su título: *Ritual fúnebre*.

Por lo demás no puede negarse á los egipcios el haber elevado el espíritu á la idea de la unidad de Dios, á la de la inmortalidad del alma y de las penas y recompensas en la otra vida; pero admitieron una relacion tan material entre las cosas divinas y las humanas, que al verificarla tuvieron

que ocultar su materialismo en misterios que solo dieron á conocer á iniciados. Así fué que materializaron las ideas metafísicas suponiendo una serie de triadas encadenadas unas con otras. — El punto de partida de la mitología egipcia fué una triada compuesta de tres partes de *Amon-Ra*, á saber: Amon, padre de sí mismo, Mouth madre, Kous hijo. La triada final la formaron Osiris, padre de sí mismo, Isis madre, Horus hijo. Por consiguiente, Amon fué el Ser supremo, padre de los dioses y criador de todas las cosas, y Horus fué el fin de la encarnacion. Y como la autoridad ó rango disminuyó á medida que la deidad se ocupaba mas directamente de los asuntos terrestres, así fué que Osiris, Isis y Horus, que formaron la triada final, tuvieron este cometido; y por esto se les tributó adoracion mas comunmente. — Osiris en la tumba es *Serapis*, y la encarnacion de su alma es el *Buey Apis*.

IV. El simbolo se ha desarrollado ya; pero el espíritu ha llegado á tener conciencia de sí mismo y quiere tomarse por objeto de su pensamiento. Para ello necesita una forma exterior que sea adecuada á este objeto y pueda representarle como espíritu, perdiendo la parte material su independencia. Adopta la forma humana, ya no por su forma material sino por ser la representacion del espíritu, en una palabra, por realizarse en ella la identificacion del elemento espiritual con el sensible. Esta identificacion, este acuerdo ó armonía tiende á materializar el espíritu; y por ella se constituye la unidad que establece la base del segundo principio que rige para el desarrollo del arte: el principio *clásico*. Pero si el arte clásico ha considerado el

el espíritu como tal, no ha comprendido la verdadera esencia de la naturaleza divina, ni penetrado hasta lo profundo del alma. Así es que esta no queda satisfecha, porque esta armonía que existe entre la idea y la forma, y esta serenidad inalterable, tienen cierta frialdad y cierta tristeza silenciosa que no es propia de la naturaleza del espíritu, del mismo modo que la actitud eurítmica no es propia de la libre vitalidad del hombre. El arte clásico no pasa pues mas allá del dominio de la belleza sensible, no pudiendo negarse que la representa de una manera perfecta. Esta perfeccion solo se ha realizado en la antigua Grecia. La situacion geográfica de Grecia, el genio, mezcla de espontaneidad y de reflexion, de sus habitantes, su carácter moral, su vida política, todo debió concurrir á la realizacion del ideal clásico. Colocado este pais entre Asia y Europa, realizó la alianza de la libertad personal y de las costumbres públicas, de la sociedad y del individuo, del espíritu general y del particular. El culto de lo bello es la vida entera del pueblo griego; y en sus juegos y espectáculos, la forma plástica llama la atencion con preferencia. No hay mas que echar una ojeada sobre ellos — Identificanse la religion y el arte; y al arte quedan subordinados todos los demas elementos de civilizacion. El artista griego no titubea como en el arte simbólico, buscando una nocion clara; sino que halla la idea planteada en la creencia popular y el dogma. Así es que reconcentra su actividad en la forma; y al adaptarla al fondo, lo verifica no por una asociacion de partes, sino por una purificacion de detalles accidentales ó indiferentes. En la historia política y en el progreso de la religion griega se halla el verdadero desarrollo del arte en

este grado, toda vez que aquella historia y esta religion siguieron una marcha enteramente paralela.

La religion de los griegos fué hija de la imaginacion de los poetas, y fué alimentada por la conciencia que el hombre adquirió de sí mismo y de su libre personalidad. Con estos elementos debió de producirse una pluralidad antropomórfica, personificacion de los mitos que de Oriente pasaron á Grecia. El ingenio que en esta pluralidad se descubre, ha merecido á esta religion el nombre de *politeísmo* por excelencia.

En la personificacion se mostraron los griegos tan fecundos, que así personificaron los poderes físicos de la naturaleza, como los principios morales. Pero el espíritu con conciencia de sí mismo no pudo permitir que los poderes espirituales estuviesen en inferior categoría que los poderes físicos, ni que las formas animales se conservasen en la que hasta entonces se habian conservado. Así fué que puso á ambos poderes en lucha para ser derrotados los segundos, combinándolos despues, y admitiendo por necesidad la divinizacion. De aqui las gerarquias de los dioses, las metamórfosis, los atributos, los oráculos, los misterios, el apoteósis, el olimpo y el infierno.

El olimpo fué la mansion de las divinidades. El infierno fué simplemente la mansion de los muertos donde eran juzgadas las almas despues de haber pasado la laguna Estigia en la barca del viejo Caronte. Las almas segun la conducta que habian observado en la tierra eran destinadas á los *Campos-Eliseos* donde reinaba una perpetua primavera, ó al *Tartaro* donde sufrían las penas proporcionadas á sus delitos.

La raza mas antigua de los dioses, raza grosera representando los poderes físicos de la naturaleza, como, la confusion (*caos*), el tiempo (*Cronos ó Saturno*), el amor como principio generador (*Eros titánico*), los gigantes y titanes, etc., y otros poderes sidereos y telúricos con carácter puramente material, perdió su puesto en una lucha encarnizada en que sufrió una derrota completa, conocida en la creencia griega por la *derrota de los Titanes*. Desde entonces quedó encumbrada en la primera gerarquía otra raza mas noble y menos material, representando los poderes morales, aunque dejando ver siempre su procedencia material de modo, que su representacion lo mismo se refería al elemento físico, que al espiritual, si bien aquel subordinado á este.

En esta gerarquía que componia el gran Consejo celeste, fueron comprendidos:

JÚPITER hijo de Saturno ó el tiempo, padre de los dioses y rey de los hombres, investido con el supremo poder.

JUNO su hermana y esposa: ideal del matrimonio.

NEPTUNO hermano de los dos anteriores, dios de las aguas: fundador de ciudades.

APOLO hijo de Júpiter y de Latona, dios de la luz, de la poesia y de la música, presidente del coro de las nueve musas, que fueron:

*Caliope* — la de la bella voz — musa de la retórica y poesia épica.

*Clio* — la de la gloria — de la Historia.

*Erato* — la amorosa — de la poesia erótica.

*Talia* — la amiga de festines — de la comedia.

*Melpómene* — la heroica — de la tragedia.

*Terpsicore* — la encantadora — de la danza.

*Euterpe* — la sensible — del canto y de la música.

*Polimnia* — la celebradora con muchos himnos — de la poesía lírica.

*Urania* — la celeste — de la astronomía.

MARTE hijo de Júpiter, dios de la guerra.

MERCURIO hijo de Júpiter, dios del comercio y de toda especulación: mensajero de los dioses.

VULCANO hijo de Júpiter, dios del fuego.

MINERVA, nacida de la frente de Júpiter, diosa de la sabiduría.

DIANA, hermana de Apolo, diosa de la luna, de la virginidad y de la caza.

VENUS hija de la espuma de la mar, diosa de la hermosura, madre de *Eros* ó *Cupido* (el amor). Tiene por compañeras las tres gracias.

En estas mismas divinidades se ve la combinación y fusión de los dos elementos, el moral y el físico, confirmada en los misterios de que el culto de ciertas divinidades se halló rodeado.

Entre esta raza de dioses y la raza caída se hallan otras deidades sin individualidad alguna, y con un carácter tan general, que su fondo deja ver patentemente el materialismo de las ideas. Aunque representaron un principio moral, no tuvieron por base la moralidad, sino la fuerza vital de la naturaleza; no enlazándose ni relacionándose entre sí, y recordando siempre la *fatalidad* y el *destino* como ley del mundo. En esta categoría se hallan: *Nemesis* la justicia niveladora: las *Euménides* diosas de la venganza, y muchas otras á quienes se atribuyó un poder esclusivo y material, y que tuvieron poco en cuenta lo que pasaba fuera de su jurisdicción.

Por lo que se acaba de decir se ve el encumbramiento del principio moral sobre el material como resultado de una victoria obtenida por el espíritu sobre la materia, siempre favorable á la perfección de la sociedad, como lo fué para los adelantos del arte, ya que á ella es debida la producción de la belleza clásica. Pero en la manera material de concebir el espíritu se echa de ver que la fusión de los dos elementos no podía menos de producirse.

El encumbramiento del principio moral sobre el material se anunció por la degradación de las formas animales: la fusión de ambos principios se reveló en la doble representación de los mitos y en el apoteosis de los héroes. — Con efecto las formas animales ya no fueron objeto de culto como entre los indios y los egipcios; antes bien los animales mismos fueron sacrificados á los dioses: revestir estos una forma animal fué una degradación, y muchas veces fué aplicado como pena ó castigo de un delito. Además, perdiendo tales formas el carácter simbólico quedaron relegadas á simples atributos ó signos característicos de las mismas divinidades, como el águila al lado de Júpiter. — Los oráculos indican también la degradación de las fuerzas físicas de la naturaleza: y si al principio cualquiera accidente ó fenómeno de ella fué un presagio, andando el tiempo, la voz del hombre fué la que transmitió la voluntad del dios; y aun en la misma oscuridad ó doble sentido de sus contestaciones se echa de ver una tendencia á dar á la mente humana campo á la meditación. — Por último, así como se consideró una raza de dioses entre la vencedora y la vencida, existió una gerarquía inferior á todas, que elevó al hombre á la esfera de la divinidad, pues el genio griego, no contento con personificar, quiso

hallar en ciertos individuos cualidades divinas, pero no como cualidades espirituales, sino como poderes físicos. He aquí los héroes acometiendo empresas temerarias, arrojando con denuesto todos los peligros, y elevándose á la categoría de semidioses.

De este modo se desarrolló el principio de la forma clásica del arte en el mito griego: mito cuya reaparición es tan imposible como lo es el retroceso hácia una creencia materialista, porque la conciencia de sí mismo y de las cualidades propias de su naturaleza, una vez adquirida, no puede el espíritu perderla sino por un cataclismo que haga perder toda huella de civilización y de toda creencia espiritual. Por esto se ha dicho que el arte no puede detenerse en la forma clásica. Esta forma puede considerarse como la juventud del arte: momento único que no puede reproducirse, como la juventud en el individuo.

Así fué que la pluralidad de dioses y su diversidad, constituyeron existencias accidentales y crearon colisiones de distintas clases. Los dioses entraron en acción, y se mezclaron en los intereses de la vida humana. Al entrar en esta multiplicidad y movimiento, la forma clásica se desnaturalizó y entró en lo gracioso y lo patético. El grupo y el bajo relieve debieron merecer entonces la atención.

Por otra parte esta multiplicidad no podía satisfacer á la razón, y el espíritu se vió obligado á replegarse dentro de sí mismo, buscando un principio mas puro, una unidad que deseaba. Sócrates anunció la idea en occidente, así como en oriente la hallaremos en las filosofías de Lao-tseu y Kung-fu-tseu que florecieron en China. Desde entonces se principió en occidente á tomar la conciencia por reguladora de los actos de la vida, pero no se supo hacer mas

que protestar contra los vicios de la humanidad por medio de la *sátira*; y probablemente se hubiera seguido un rumbo, si no igual, análogo al que se siguió en China, estacionándose por su medio la civilización y con ella el arte, á no haberse verificado en el centro del mundo conocido un hecho, que destruyendo todo materialismo, consideró al espíritu en su propia naturaleza, y fijó el eje de las ideas sobre que puede girar la mente humana. Este hecho es la aparición del *cristianismo*.

V. La forma romántica del arte no podía nacer de una sucesión de hechos fácil y suavemente encadenados por un desarrollo histórico, como se había verificado en los grados anteriores. El espíritu solo milagrosamente podía hallar lo que al espíritu convenía y fijar la marcha de la humanidad por el camino de la civilización para no salirse de él jamás. La civilización antigua debió morir, porque tenía por base la inercia que necesariamente había de reinar en una sociedad que todo lo atribuía á una inalterable sucesión de causas y efectos irrevocablemente señaladas por el *destino* y la *fatalidad*.

El ideal romántico halló su verdadera realización en el primer período de la época moderna llamado *edad media*, constituyendo la edad madura del arte, y por lo mismo mas duradera que su juventud, y cuya vida deberá extenderse hasta la consumación de los siglos fundada en el *cristianismo*.

Esta religión altamente espiritual sostuvo con la abnegación mas sublime la lucha que empeñó contra ella el materialismo de la edad antigua; sufriendo este una derrota completa, y estrellándose para siempre contra el espiritualismo de las nuevas máximas: nueva lucha titánica

entre el espíritu y la materia, nueva derrota de la materia por el espíritu cuyo resultado había de ser la perfección de la sociedad y la de sus individuos. Esta religión sanguinariamente perseguida, prescribe sin embargo el amor de Dios, la igualdad de los hombres ante su justicia, el olvido de las ofensas: se aparta de lo terrenal en busca de lo eterno, y sin embargo preceptua *dar al César lo que es de César y á Dios lo que es de Dios*; considera en el hombre el libre alvedrío sin dejar de considerar en Dios la prevision; y el destino y la fatalidad no son nada, sino que todo se espera de la *Providencia*; prediciendo un juicio final para repartir premios y recompensas en la otra vida, donde el alma en su inmortalidad gozará de la beatitud en el cielo, sufrirá penas eternas en el infierno ó expiará sus faltas en el purgatorio.

Si la fusión del elemento espiritual y del sensible y su completa armonía había sido la condición del arte bajo el principio clásico, en el grado romántico la forma está ya más subordinada, cediendo el puesto á la belleza espiritual del alma, la belleza que reside en las profundidades de su naturaleza infinita. El alma, el sentimiento en su infinidad y en su multiplicidad, sus sensaciones y relaciones con los demás seres, en una palabra, la historia entera del corazón humano se halla en esta forma del arte. Por esto puede decirse, que su principio es misterioso como lo son nuestros afectos y sentimientos, que su círculo es más extenso que el de las ideas de la forma clásica, limitado por generalidades. Las formas sensibles de que echa mano ya no son, como en lo clásico, idénticas á las que la naturaleza ofrece respecto de las dimensiones, sino que tienden á la espiritualización de la ma-

teria, así como lo clásico tendió á la materialización del espíritu. El idealismo pues en la forma romántica del arte está en el alma.

El principio romántico ha tenido en Oriente una base distinta: el *mahometismo*. Esta religión espiritual en su fondo ha materializado la otra vida de una manera demasiado sensual; y este sensualismo le ha traducido de las costumbres de los pueblos en que nació, exigidas probablemente por las necesidades del clima. En odio al cristianismo del que se mostró rival, y de las ridículas imágenes del budhismo, fué iconoclasta en toda la extensión de la palabra; y por analogía con la religión mosaica, de la que tomó muchas doctrinas mezclándolas con una poesía brillante inspirada por los sucesos que iban verificándose, fué más favorable al arte literario que al plástico, del cual no tomó más que la forma simbólica, la arquitectura, como para sostener con la voluptuosidad de la existencia terrestre la esperanza del goce en la otra vida de unos placeres sensuales sin número.

He aquí los grados de desarrollo histórico que han tenido las artes plásticas hasta nuestros días, sin que sea posible fijar otros, porque no es posible hallar otros principios en que fundarlos. Si hallamos en la historia épocas en que el arte ha sufrido una transformación, como en el siglo xvi, no es que haya nacido ningún principio, solo debe considerarse como una aplicación de elementos de estos grados á necesidades de actualidad.

En nuestra época el arte está consagrado al culto de la humanidad: todo lo que el corazón encierra en sí, sus goces, sus sufrimientos, sus intereses y pasiones; por consiguiente el fondo le constituye la naturaleza humana

con toda la variedad de sus fases, y la forma la hallamos en la libre combinacion de todas las de lo pasado en cuanto son propias y convenientes al asunto elegido. El arte es por consiguiente *eclectico*, no por una eleccion de elementos premeditada, sino por teorías conocidas, y propia y convenientemente aplicadas. El eclecticismo de otra manera considerado puede decirse que no produce obras de arte.

Veamos ahora las causas que influyen en la diversidad del arte en las distintas épocas y naciones. Tales causas hacen referencia á las costumbres. Estas nacen de las necesidades á que el hombre se halla espuesto por lo débil de su constitucion; y estas necesidades son creadas por la naturaleza ó por la civilizacion.

*Necesidades creadas por la naturaleza.* Cada clima estampa en los hombres un carácter particular asi respecto del espíritu como del cuerpo. En los climas cálidos el cuerpo se debilita, la imaginacion se inflama: en los frios al contrario, el cuerpo se robustece y las facultades del espíritu obran con mas lentitud: en los templados existe el equilibrio. Hay mayor precocidad en el mediodía que en el norte: y hay en cada pais distinta manera de alimentarse, de ponerse á cubierto de la intemperie y de los ataques de un agresor, y distinta manera de cubrir la desnudez. No hay mas que echar una ojeada sobre los elementos que constituyen los edificios y los trajes de los pueblos del norte, de los que constituyen los del mediodía, y se echarán de ver las circunstancias que distinguen á unos de otros. — Las mismas circunstancias que establecen diferencias entre las distintas regiones del globo comparadas entre sí, militan en cada una de estas regiones en su accidentacion.

*Necesidades creadas por la civilizacion.* Se refieren á los elementos de vida de la naturaleza espiritual del hombre, á saber: las creencias así religiosas como las políticas: las ocupaciones, los goces. — Las creencias religiosas exigen: ceremonias para el culto: la sancion del matrimonio: la honra de los difuntos. — Las creencias políticas exigen: etiquetas y ceremoniales, y un sistema de penas y recompensas. — Las ocupaciones se refieren á las distintas tareas que constituyen la riqueza de un pueblo, ya por la naturaleza, ya por la situacion geográfica, ó disposicion topográfica de un suelo. — Los goces no son mas que los recreos en que el espíritu de un pueblo se espacia, constituyendo las fiestas públicas, los espectáculos, los juegos.

Entrar en los detalles de las necesidades creadas ya por la naturaleza ya por la civilizacion, no sería mas que una descripcion de ellos mas ó menos completa; y de todos modos, mas debe ser objeto de investigaciones arqueológicas, que de una esplanacion de principios. El sistema que aquí se establece puede ausiliar para la clasificacion de los datos que se recojan accidentalmente ó de intento.

## CAPÍTULO II.

HISTORIA DE LA ARQUITECTURA.

Si la rusticidad y sencillez primitivas no son cualidades del arte sino ensayos y esfuerzos que este hace para darse á luz, como se ha dicho en el capítulo anterior, no deberá parecer extraño que busquemos en primer lugar monumentos que sirvan de muestra ó de tipo de estas cualidades. Sean estos los monumentos celtas, pueblos que ocuparon la primitiva Europa central y aun el Asia menor.

El origen de estos pueblos es bastante desconocido, como lo son también muchas de sus creencias y costumbres. Sin embargo se tienen de su religión y gobierno nociones generales. Sábese por ejemplo, que su religión fué una especie de sabeismo ó tuvo á lo menos una base astronómica, que sus sacerdotes fueron los druidas, y que su autoridad fué grande, quizá la suprema de aquellas tribus. Los sacrificios con que rindieron culto á la divinidad fueron humanos: sus templos fueron los bosques de encinas cuyo árbol les mereció veneración y respeto; y sus monumentos fueron enormes pedruscos y fragmentos de peñascos en toda su tosquedad. La superstición ha conservado tradicionalmente hasta nuestros días un respeto fatídico á tales monumentos, así como el destino de muchos de ellos no ha podido interpretarse.

*Menhir ó peulvan*: es el monumento mas sencillo. Consiste en una piedra en forma de pilar sin pulimento alguno, erigida verticalmente en el suelo, variando su altura desde cinco á quince ó mas metros. Las conjeturas han presentado estas piedras como una especie de ídolos ó emblemas de una deidad. Pero los restos humanos encontrados debajo de estas piedras ha hecho creer, que son monumentos fúnebres para perpetuar la memoria de algun héroe ó bienhechor de la tribu que habitó la comarca en donde están erigidas.

*Ringlera*: Las ringleras son pequeños *menhirs* ó simples piedras colocadas con mas ó menos regularidad en una ó en muchas filas, paralelas entre sí y en grande extensión. Varias conjeturas se han hecho sobre estos monumentos: unos han pretendido que representan un cementerio celta, otros que son monumentos levantados en los campos de batalla á la memoria de los guerreros que murieron en la lucha, y otros en fin los consideran como templos erigidos por pueblos que rindieron culto á los astros.

*Kromlech*. Así como en las ringleras están los *menhirs* colocados en líneas rectas mas ó menos regulares, en los *kromlechs* forman círculos ó elipses, siendo unos y otros muchas veces dobles, y en disposición concéntrica. También se echan de ver piedras mas pequeñas llenando los espacios que median del uno al otro *menhir*. La opinión mas admitida es, que estos recintos son templos. Los galos ó celtas no quisieron encerrar las deidades dentro de un recinto de paredes, lo que está confirmado por la aneccion de dolmenes y otras piedras que pudieron servir de altares. Con efecto muchos *kromlechs* se hallan colocados en el

centro de estos recintos. Sin embargo muchos dicen que estos monumentos no tuvieron un objeto exclusivamente religioso, sino que sirvieron tambien para las asambleas nacionales donde se trató ya de los negocios públicos, ya de la simple administracion de justicia. Hay kromlechs que se desplegan en espiral al rededor de un centro, siendo mas ó menos estrechos los espacios que dejan las líneas. En este caso hemos de confesar que faltan hasta las conjeturas, siendo completamente desconocido el objeto de estos monumentos. En el mediodía de España se hallan ejemplares de ellos.

*Lichaven ó trilito.* Son piedras erigidas como pilares, y colocadas dos á dos á cierta distancia una de otra sosteniendo una tercera, puesta horizontalmente. Vienen á formar una especie de puertas rústicas. Se cree que no fueron mas que altares de oblacion.

*Piedras movibles.* Son piedras de enormes dimensiones puestas en equilibrio sobre otras piedras que les sirven de base. Otras hay que estan colocadas de modo que parece pueden girar sobre un eje formado por la misma piedra. Grandes dificultades hay para esplicar el objeto y destino de estas piedras. Unos las consideran como monumentos probatorios de culpabilidad ó inculpabilidad en asuntos criminales. Otros dicen que fueron monumentos oráculos, queriendo algunos que fuesen augurales. Hasta ha habido quienes han supuesto que fueron ídolos.

*Dolmen.* Los dolmenes son monumentos mucho mas numerosos que los otros, lo que hace creer con bastante fundamento que su uso fué mas general. Consisten en una reunion de piedras en toda su rudeza, sin número determinado y puestas verticalmente en el suelo, sosteniendo

otra mayor, cortada como tabla y puesta horizontalmente. Se ha observado que estas tablas están surcadas por distintas cavidades ó regueros sin órden fijo y que se comunican entre sí, creyéndose que su objeto fué recibir las libaciones ó la sangre de las víctimas. Esta conjetura es tanto mas verídica en las tablas que tienen un agujero como vertedero, pues entonces se halla comprobado además el medio de purificacion usado por algunos pueblos de la antigüedad. Con efecto el que necesitaba esta purificacion no tenía mas que colocarse debajo de la tabla y dejarse rociar por el líquido que manase por el vertedero. La comun opinion atribuye á estos monumentos la consideracion de altares; pero otros no han querido concederles mas que la de monumentos fúnebres. Es verdad que las escavaciones practicadas debajo de los dolmenes han ofrecido huesos humanos y de animales, y restos de instrumentos de piedra y metal; pero esto no destruye la consideracion primera, al paso que no son desconocidos los sacrificios que ofrecieron los galos ó celtas á sus deidades; y nada tendría de particular que se enterrasen los restos de las víctimas debajo de los mismos altares con los mismos instrumentos de los sacrificios. — Muchas veces la tabla del dolmen está apoyada en una piedra por uno de sus extremos, y por otro en el suelo, quedando en una posicion oblicua. Quizá sea esta disposicion puramente accidental; tal vez sea ideada á propósito para dejar correr mas facilmente la sangre de las víctimas, ya que debamos considerar estos monumentos como altares. Toda conjetura sería aventurada. Como quiera que sea, se dá entonces al monumento el nombre de *hemi-dolmen*.

*Caminos cubiertos.* Consisten en dos líneas de piedras

en toda su rusticidad, colocadas verticalmente en el suelo, y contiguas las unas á las otras más ó menos ajustadamente, y cubierto el espacio que dejan entre sí por tablas de piedra formando una plataforma. En estos monumentos se desarrolla ya un principio de construcción y se deja presumir atendida la utilidad material, esto es, se puede conjeturar que se han buscado los medios de seguridad, defensa ó cuanto menos, de abrigo contra la intemperie. Esto no quiere decir que se sepa el verdadero destino de estos monumentos; pero de todos modos se echa de ver en estas construcciones un fin de utilidad en el que germina un principio simétrico, el arte en embrion.

*Túmulos.* Un monton de tierra de forma cónica, más ó menos elevado, más ó menos tosca y regularmente sostenido, cubrió por lo comun entre los celtas la sepultura de personas queridas, de héroes apreciables. — Cuando estos túmulos están formados de piedras, se les da el nombre de *galgal*. — Hay túmulos de todas dimensiones desde cuatro piés de altura á quince y veinte. Los de grandes dimensiones suelen tener la planta elíptica y probablemente están dedicados á más de un individuo, sea de una familia, sea de una clase distinguida. En estos casos no ha sido amontonada la tierra sin precauciones previas, es decir, sin formar previamente en el interior una especie, ya de caminos cubiertos, ya de cámaras sepulcrales donde hay restos humanos, armas, vasos y otros objetos, los unos al lado de los otros.

La erección de túmulos para sepulturas no ha sido una costumbre peculiar de los celtas, sino la de todos los pueblos en su infancia: por esto en todos los puntos del globo se hallan esta clase de monumentos en construcción más

ó menos regular y anunciando con ello un grado de civilización más ó menos adelantado.

Otros monumentos hay que tienen el mismo carácter que los que acabamos de describir, aunque su construcción supone una sociedad más ilustrada que la celta; y de buen grado los atribuiríamos á los etruscos, si hubiese bastantes datos para ello. Tales son los *Nurhags* de la isla de Cerdeña. Son construcciones en forma de cono truncado sobre planta circular ó elíptica. Los materiales empleados en estas construcciones son piedras más ó menos labradas, colocadas en seco. Tienen una puerta muy pequeña. Dentro se hallan cámaras con nichos en el espesor de la pared. Se presentan estas construcciones ya solas, como torres aisladas; ya agregadas, formando un solo cuerpo de edificio no interrumpido; ya reunidas; ya formando parte de un gran recinto: ya flanqueadas, esto es, rodeadas de construcciones exteriores á manera de torres de observación levantadas en la periferie de una fortaleza. Los eruditos andan discordes acerca del objeto de los *Nurhags*. De todas las opiniones emitidas solo puede deducirse que fueron edificios religiosos y fúnebres á la vez.

Parecidos á los *Nurhags* son los llamados *Talayots* de las islas Baleares. Sin embargo se diferencian principalmente de ellos en que no tienen más que un solo piso, y que los pequeños que los rodean no tienen ninguna construcción que los enlace entre sí.

## PELASGOS.

Del mismo carácter, y también suponiendo una cultura son los monumentos fenicios y los griegos de la época pelásgica.

No por su mayor antigüedad, sino por su modo de construcción más grosero deben citarse en primer lugar los monumentos pelásgicos, llamados ciclópicos por lo enorme de los materiales; no habiéndose considerado su construcción como obra de hombres sino de gigantes ó cíclopes. Las principales construcciones fueron los muros con que se rodearon á menudo los acropolis ó fortalezas de Grecia, que se construyeron en las alturas para prevenir mejor los ataques de las tribus incivilizadas. Con estos muros rodeáronse las viviendas de los príncipes, y se formaron recintos sagrados. La construcción de estos muros puede dividirse en dos clases: la primera hecha con piedras enormes en toda su rudeza colocadas también toscamente sin material para unir las: la segunda hecha con piedras también enormes, poligonales, irregulares, pero cortadas y ajustadas con precisión, también unidas sin argamasa. Andando el tiempo parece que se adhirieron á estos muros, torres, ya cuadradas, ya circulares. Las puertas tuvieron distintos caracteres: ó fueron formadas por dos jambas perpendiculares ó inclinadas sosteniendo un dintel de una sola pieza: ó se colocaron las piedras de modo que desde la parte inferior del vano fuesen adelantando hácia el eje de este hasta unirse en la parte superior á manera de ojiva, ó cortaron este vano por la parte superior con un

dintel. De todos modos la mayor tosquedad y rusticidad reina en estas construcciones.

También se hallan en los tesoros griegos un adelanto notable en la construcción, pero sin carácter que pueda llamarse verdaderamente artístico. Tienen la forma de cúpula más ó menos prolongada, pero sin idea alguna de empuje lateral sino de presión vertical, puesto que no estuvieron construidas con materiales cuneiformes. La mayor parte de estos departamentos están cavados en las rocas ó en el suelo.

## FENICIOS.

No se observa menor tosquedad en los templos que se suponen de origen fenicio sobre todo el que existe arruinado en la antigua isla de Gozzo llamado Gigantea. Este edificio ni por su distribución ni por su construcción tiene otra importancia que la arqueológica. Le forman cinco hemicírculos desiguales, dos á cada lado, y otro en la parte opuesta á la puerta de ingreso. Las paredes están construidas con piedras de grandes dimensiones colocadas alternativamente en sentido vertical ú horizontal. No tiene techo, pero hay en él indicios de que se cubrió con un toldo. Hay en él altares, mesas, pilas para agua, columbarios, hornos, etc.

Entramos ya en el primer movimiento del espíritu humano referente al arte. Pero buscaremos en vano monumentos pertenecientes á este período, porque ya hemos

dicho que en este primer movimiento del espíritu para hallar la forma con que exteriorizarse nada se produce referente á la forma plástica.

## ASIRIOS Y PERSAS.

Ni el sabeismo, ni el majismo en su pureza erigieron templos, sino que levantaron altares en puntos elevados. Solo andando el tiempo el segundo Zoroastro en el siglo V antes de J. C. dispuso la construcción de templos ó puros para guardar mejor el fuego sagrado. Cual fué la forma y la decoración de estos templos no es fácil asegurarlo supuesto que ningún monumento queda para atestiguar lo que sobre el particular se diga. El templo de Belo en Babilonia obra según se cree de Nabucodonosor segundo, que vivió á principios del siglo VI antes de J. C., es el único monumento que puede citarse: y sin embargo nosotros quedamos de él más que la descripción hecha por Herodoto. Supone este que fué erigido este templo sobre el plano de la Torre de Babel; que su planta fué cuadrada, y la proyección vertical en disposición piramidal; que constó de ocho altos ó cuerpos, siendo la elevación total de más de cuatrocientos pies, y terminando en una plataforma; que se comunicaron los altos por medio de rampas exteriores con grandes mesetas á trechos, para descansar. Supone que este monumento se elevó en medio de un espacio cerrado por un recinto cuyos lados tuvieron dos estadios de extensión; que las puertas fueron de bronce, y que en la plataforma superior hubo la cama de la divinidad y una mesa de oro. En este monumento estuvo el observatorio astronómico, la capilla de la divinidad, los archivos de la

nación, y al pie del monumento, las habitaciones de los sacerdotes.

En el resto del país donde el sabeismo y el majismo se observaron, supónese que existieron otros monumentos cuyas formas debieron de tener caracteres análogos. Los monumentos fueron: las murallas, los palacios y los jardines colgantes de Babilonia: el monumento de Korsabat en el territorio de la antigua Ninive: la ciudadela ó palacio de Ecbatana. Los caracteres que asimilaron estos monumentos entre sí, fueron: plantas cuadradas: las proyecciones piramidales, por superposición de distintos altos en disminución: consistiendo la exornación en representaciones escultóricas más significativas que espresivas, y en el simbolismo de los colores. Así se vieron en Ecbatana, capital de Media, los siete recintos concéntricos del palacio del rey ó ciudadela cada uno con almenas de distinto color simbolizando sin duda las ideas religiosas de aquel pueblo y el culto de los astros.

Aunque los persas, sucesores de los asirios, continuaron observando el majismo, sin embargo su arquitectura recibió influencias de carácter distinto. Y no pudo menos de ser así: su civilización disputó la supremacía á la de Grecia, y Grecia salió vencedora. En los monumentos persas de Susa y Persépolis se ve la fusión del elemento asirio con el griego. En Tschilminar, que sin género alguno de duda fué la ciudadela de la antigua Persépolis, se halla comprobado cuanto se acaba de decir. Este monumento no puede remontar más allá del siglo VI antes de J. C. en que Ciro fundó el imperio persa. El sistema de plataformas construidas unas sobre otras recuerda, es verdad, el de distintos altos de las construcciones babiló-

nicas: las escaleras que dan acceso á ellas son un grado de adelanto que sustituyó á las rampas; pero los miembros principales de la decoracion son griegos. Del mismo modo la exornacion tiene reminiscencias del monumento de Korsabat ó Ninive: bajos relieves, si bien de concepcion y ejecucion bastante mas esmerada; pero la distribucion es en mucha parte de origen griego, así como las salas hipóstilas son reminiscencias del gusto egipcio.



CHINOS.

Con carácter poco favorable al arte plástico, por razon de la naturaleza de sus creencias, se presenta tambien la arquitectura china en los primitivos tiempos. Solo mucho despues de la aparicion de Fo-hí, el emperador que sustituyó al culto de los astros y á la autoridad sacerdotal, un Dios y un culto sin misterios, reuniendo el poder religioso al civil, fué cuando se erigió un monumento para ofrecer los sacrificios al Ser supremo. Houang-ti que le mandó edificar debió de existir en el siglo xxvii antes de J. C. Pero la division de sectas, resultado de haberse maleado las creencias con la introduccion de la apoteosis de hombres ilustres; las rivalidades que debió traer consigo esta division; la destructibilidad de los materiales que debieron de emplearse en las construcciones, y mas que todo, el orgullo del emperador Tsin-chi-Houang-ti que vivió en el siglo iii antes de J. C., fué causa de que la China se viese privada de los monumentos anteriores á aquella época. El orgullo de este emperador está comprobado con la construccion de Mont-li. La magnificencia de

este monumento queda justificada, si se atiende á que hizo socavar dicha montaña para abrir la cámara sepulcral, erigiendo en la cima de la misma un mausoleo de quinientos piés de elevacion y media legua de circunferencia. Pero queda justificada tambien su brutal esplendidez sabiendo que al rededor del féretro y reflejándose en estanques de azogue, ardian lámparas alimentadas con grasa humana. Una revolucion destruyó un monumento que insultaba á la humanidad, en justa reparacion de la destruccion de todos los monumentos edificados los pasados tiempos, que dicho emperador habia ordenado. Pero su poder no pudo impedir que las ruinas, los lagos y los rios guardasen en su fondo medallas, vasos de bronce, urnas y otros objetos curiosos, para ofrecerlos á la curiosidad científica de las generaciones sucesivas.

En cuanto á los monumentos que la China en sus creencias puede ofrecer, puede decirse que su sentido está en cierto modo desgajado de todo sistema, ya que su civilizacion, en el aislamiento en que ha yacido siempre aquel pueblo, ha seguido un camino totalmente distinto del que ha seguido la de Occidente.

Por lo demas, los vasos han sido desde remotos tiempos monumentos importantes. Sábese que Fo-hi erigió el primer Ting de bronce para los sacrificios; y obra del emperador Yú, que vivió en el siglo xxiii antes de J. C., fueron los nueve vasos de bronce que tuvieron grabado un mapa y una descripcion de cada una de las nueve provincias en que se dividió entonces el imperio. Los otros monumentos que posteriormente se han erigido en China ofrecen reminiscencias del gusto helénico y romano. No es fácil asegurar que fuesen imitaciones, pues en la cons-

truccion de madera, material que los chinos han empleado (quizá con demasiado exceso) en sus construcciones, parece tan natural la coluna y el pórtico que no deben extrañarse las analogías. Hirt sin embargo quiere que la teoría primitiva de la arquitectura china sea la tienda. Con efecto, las cubiertas de los edificios chinos tienen este carácter. Los *Tings* ó santuarios, los *Miaos* ó monumentos conmemorativos de personajes ilustres parecidos á los *Tings*, y las habitaciones particulares tienen pórticos con colunas aunque sin capiteles. Los *paileous* no son mas que arcos de triunfo, y los únicos monumentos que ofrecen un carácter enteramente especial son los *Taas* ó torres dedicadas á los espíritus: tienen de seis á diez piés en disminucion de abajo arriba separados entre sí por una galería abierta, y un alero de gran vuelo y ángulos levantados con campanillas colgantes: estas galerías tienen acceso por una escalera interior: el remate es un aparato de campanillas ó aros de metal, aparato mágico que movido por el aire, es sin duda una evocacion á los espíritus á que el monumento está dedicado.

Hasta aquí el espíritu no ha proporcionado al arte plástico mas que la semilla: ideas generales en que el espíritu humano halla un punto de partida. Los túmulos son un ejemplo de estas ideas. Todas las sociedades en su infancia impremeditadamente han empleado esta forma para construcciones religiosas. Veamos que formas arquitectónicas adopta el arte en el segundo período de desarrollo del espíritu humano, en que formulando abstracciones, se

pierde en particularidades confundiendo con la escultura. No hay mas que fijar la atención en los monumentos de la India.

## INDIOS.

Todos los monumentos así como todos los tratados que se han conservado entre los Indios, referentes á las construcciones, sobre todo los libros sagrados, el *Manasara*, el *Casiapa*, el *Mayamata* y el *Vayghanasa* que son otros de los *Puranas*, prueban la tendencia hácia un simbolismo especial. Las minuciosas condiciones que se exigen del terreno en que se ha de erigir el templo, las particularidades que se prescriben para la nivelacion y purificacion del suelo, las distintas clases de ingresos, la colocacion de las puertas en los recintos, son una prueba de este aserto. Por otra parte es un carácter especial de la arquitectura india el apego á las obras que exigen un extraordinario desarrollo de fuerza y paciencia, ya por razon de las grandes masas que debieron moverse, ya por las grandes proporciones que debieron considerarse, ya por lo atrevido de las perforaciones. Los arquitectos indios tal vez quisieron con esto manifestar su procedencia celeste como descendientes de *Visvakarma*, el arquitecto del cielo.

Los monumentos de India mas notables son los templos, de los cuales existen todavía algunos ejemplares aunque abandonados. Créese que todos deben ser obra de budhistas en particular los trogloditos de *Ellora* y el monolito de *Carli*.

Segun el sentir de varios autores, las clases de templos

que se distinguen por su sistema particular de construcción, indican edades y períodos distintos; pero el principio de inmutabilidad que reina en las instituciones, oscurece la antigüedad de aquellos monumentos. La clasificación que parece mas natural por un orden que se considera cronológico, son: los *troglo-ditos*, los *monolitos* y los *construidos con materiales transportados*.

Aunque en estas construcciones la disposición de los miembros sea invariable, la decoración tiene una libertad ilimitada. El miembro principal de la decoración es el pilar que consta de las partes siguientes: pedestal (*upapitha*), base (*athistana*), fuste (*stamba*). Su forma es prismática: sobre el pilar va el entablamento (*prastara*). El número de molduras es considerable, diferenciándose por su altura y vuelo. Las mas notable son el *lotus* derecho é inverso, y la *capota*. — La exornación es rica y variada, consistiendo en esculturas ya en alto, ya en bajo relieve que representan monstruosidades antropomórficas; no habiendo hallado otro medio de simbolizar los atributos y el poder de la divinidad que la multiplicación de miembros.

En cuanto á la distribución, los monumentos trogloditos ofrecen todos un plan cuadrangular mas ó menos prolongado, terminando en el fondo ó testero en un pequeño aposento cuadrado ó en hemiciclo, que debió de servir de santuario. El techo está labrado á manera de artesones de grandes dimensiones, y sostenido por pilares prismáticos de cuatro ú ocho lados distribuidos eúritmicamente y formando naves. Los paramentos del recinto están atestados de figuras en bajo ó entero relieve, y de tamaño mucho mayor que el natural. Estas esculturas

debieron de estar pintadas con colores muy vivos. La entrada exterior tiene construcciones monolitas figurando elefantes, vestíbulos, ó simples fachadas. El número de estas construcciones es considerable, y se hallan en la isla de Salseta, Kenneri, Carli, isla de Ceylan, Ellora y costas de Coromandel. Para tener idea de las dimensiones de estos monumentos, baste saber que uno de los de Carli tiene ciento veinte y seis piés de largo por sesenta y cuatro de ancho.

Los monumentos monolitos son muestra de una prodigiosa habilidad y paciencia. El mas notable es el de Kailaça. La profundidad á que tuvo que excavarse la peña en que se ha esculpido, por decirlo así, el monumento, no es menor de cien piés, y la planta no baja de cuatrocientos de largo por ciento cincuenta de ancho. Los elefantes, los pilares, oratorios, linghames, miradores ya saliendo inmediatamente de sus cimientos, ya sostenidos por elefantes y otros animales quiméricos, dan idea del trabajo que debe haber costado dar á la peña granítica aquellas formas. No es menor la riqueza de exornación que cubre los muros del monumento, siendo realzado el relieve de las esculturas con colores vivísimos.

Los monumentos con materiales transportados que merecen mayor atención son las llamadas fortalezas ó ciudadelas. Contienen á la vez un palacio, jardines, pabellones aislados, hospederías (*tchultry*), salas hipóstilas, grandes gopuras y vimanas. De estas partes de que constan las ciudadelas, las mas notables son las *gopuras* y las *vimanas*. — Las *gopuras* no son mas que puertas de los recintos que rodean las ciudadelas, en forma de torres piramidales. Son de cinco clases, las cuales se distinguen

por el número de pisos, terminando todas con el sombrero alado. Llega á haber gopuras hasta de diez y seis pisos.

— Las *vimanas* son santuarios de forma piramidal análoga á la de las gopuras, en donde se halla la estatua de la divinidad. Se distinguen en tres clases segun la actitud de pié, sentada ó tendida del ídolo. Las vimanas son conocidas por los europeos con el nombre de *pagodas*. Otras veces esta denominacion se extiende á toda la fortaleza: como quiera que sea, ni los Puranas ni ningun otro libro indio usan semejante palabra. Pero tomando la voz en su segunda acepcion, diremos, siguiendo el sentir de entendidos arqueólogos, que la pagoda de Chalembon está considerada como la mas extensa y mas rica de exornacion, y que es el tipo mas completo de arquitectura india. Bastará decir acerca de su carácter, que todo es allí simbólico.

MEJICANOS.

No parece sino que las creencias del Indostan se enlazaron con las de los toltecas y aztecas de Méjico apesar de la distancia que separa ambos paises. El Bou-malloa de la Isla del Ceylan tienen analogias con los templos mejicanos. El calendario, la mitología, los geroglíficos tienen un mismo carácter.

Las creencias mejicanas estuvieron fundadas en el culto del sol; y tal como las hallaron los españoles á principios del siglo xvi debieron de nacer en el período de desarrollo del espíritu humano en que sin luz relevada que le ilumine y habiendo alcanzado conciencia de si mismo, se ve envuelto en un principio poético, al mismo tiempo que

fluctua en la adopcion de formas para exteriorizarse. La alegoría echó el velo del misterio sobre tradiciones bastante puras, y las deidades reunieron en sí hasta los ridículos y grotescos caracteres de las deidades indias. La representacion de Huitzilopolchli mejicano es digna de la de Brahma indio. Pero los mejicanos llevaron la supersticion hasta regar los altares de sus dioses con sangre humana y prescribir un canibalismo religioso, pues con todo el decoro de una cultura delicada fué servida la carne de la víctima en las mesas de las aztecas.

Los edificios mejicanos mas antiguos y numerosos son los teocallis ó *casas de Dios*. Su forma participa de los monumentos asirios así como las costumbres religiosas guardaron analogías con las de los antiguos celtas. Todos los teocallis fueron edificados por un plan igual, formando piramides de varios cuerpos ó altos, los cuales tuvieron acceso ó por escaleras adheridas lateralmenté á los paramentos exteriores, ó por unas mas anchas apoyadas á dicho paramento en sentido vertical. Estas pirámides se elevaron dentro de recintos sagrados, cuya puerta representó la boca abierta de un dragon ó serpiente. Los teocallis al par que sirvieron para templos, guardaron en su interior los restos de personajes ilustres. En la plataforma superior estuvieron los altares donde se mantuvieron fuegos inextinguibles y la piedra para los sacrificios,

La exornacion que los mejicanos emplearon fué simbólica, constituyéndola relieves mas ó menos altos y en cierto modo las formas orgánicas animadas, reducidas á las formas geométricas, hasta confundirse con las combinaciones de zigzages, losanges, etc. Es digna de notarse la habilidad de los peruanos en imitar en oro las plantas

parásitas de los muros, constituyendo también la exornación de estos. Por lo demás Méjico tuvo los túmulos, los hipojeos y hasta construcciones ciclópicas, obra de la sociedad primitiva de aquellas comarcas, así como tuvo castillos y gimnasios pertenecientes á un estado de cultura mucho mas adelantado.

Pero las civilizaciones tolteca y azteca ninguna influencia tuvieron ni pudieron tener en las de Europa: en primer lugar por el aislamiento en que estuvieron, y en segundo lugar porque en la época en que ambas regiones se pusieron en contacto, la civilización de Europa llevaba muchísima ventaja á la americana para que aquella cediese á esta en el menor detalle. Así es que el arte mejicano desapareció. Es preciso sin embargo consignar aquí, que entre todas las razas que ocuparon el país de Méjico, la de los toltecas sobresalió por sus construcciones, de modo que la palabra *toltec* vino á ser sinónimo de arquitecto.

EGIPCIOS.

No medió en el antiguo continente entre el Indostan y el Egipto, lo que entre Europa y América; y ya fuese que los egipcios hubiesen tenido relaciones con los indios, ya que estos tomasen de aquellos algunos principios, lo cierto es que el antiguo Egipto presentó un grado de desarrollo del espíritu, superior al que habia ofrecido la India. Egipto fué el pueblo de oriente arquitecto por excelencia. Si tuvo monumentos que respondieron á un fin de utilidad extraño al arte con el cual se acercó al principio clásico, también los tiene que guardaron analogía con las

formas escultóricas de la India; unos y otros revelando el espíritu, pero no con la forma que le exterioriza perfectamente, sino con la que le presenta por analogías y semejanzas, que es lo que constituye el verdadero símbolo. Los templos y palacios; los speos, hipogeos y las pirámides: los obeliscos, la grande esfinge, las mismas estatuas de Memnon son testimonios del principio simbólico que reinó en las construcciones del antiguo Egipto.

A este principio debió corresponder una teoría originaria análoga á la de las construcciones que constituyen el tipo del grado anterior de desarrollo del espíritu; y si no manifestaron como los indios el apego á esos templos esculpidos, mejor que contruidos, en las peñas; si no presentaron esos alardes de fuerza y paciencia que revela el templo de Kailaça socavando también los montes, trasladaron enormes masas de piedra á considerables distancias, ya para erigir obeliscos y monumentos-estatuas, ya para labrarlas en formas regulares y construir con ellas, adoptando lo mas sencillo de la teoría de la construcción de piedra, la forma atulada del muro. Créese sin embargo que conocieron la construcción de la bóveda con materiales cuneiformes, aunque no en todo su desarrollo ni formando carácter, toda vez que las grandes dimensiones de las masas que arrancaron de las canteras, no debió estimular el estudio de tales formas con la necesidad. Y fueron tan fieles los egipcios á esta teoría, que dejaron trasparar este carácter en las construcciones pertenecientes al período en que influencias extrañas introdujeron la teoría de la construcción de madera.

La cuestión que quiera promoverse acerca de si las columnas y los cornisamentos fueron originarios de Egipto,

se resuelve por sí misma si se tiene en cuenta: que los mas antiguos monumentos no tuvieron estos elementos hijos naturales de la teoría de construcción de madera: que mal pudieron los egipcios tomar por principio de sus construcciones esta teoría, cuando su país no daba maderas de construcción, siendo la madera un artículo de lujo que constituyó uno de los tributos que sacaron de los pueblos á quienes vencieron.

Esto conduce naturalmente á hablar de los estilos que deben distinguirse en la arquitectura egipcia á saber: el *primitivo ó indígena*, y el *segundo ó influido*.

**ESTILO PRIMITIVO Ó INDÍGENA.** Duró desde los mas remotos tiempos hasta mediados del siglo VII antes de J. C. en que fueron mas frecuentes las relaciones con los griegos, habiéndose permitido á estos el establecimiento de factorías en las bocas del Nilo. Desde esta época hasta el siglo I antes de J. C. se dejó sentir esta influencia estrangera. Despues del siglo I en que Egipto cayó en poder de Roma, hasta el VII de J. C. en que quedó del todo perdido el arte egipcio no se hicieron mas que imitaciones.

Los caracteres de los monumentos indígenas fueron: el muro atalusado, la forma piramidal, exornacion de pinturas ó de bajos relieves representando simbólica ó alegóricamente asuntos místicos ó profanos, y nunca empleando como adorno la naturaleza vegetal. El antema nunca formó el elemento de la exornacion de la arquitectura egipcia. Hasta en el período de la arquitectura influida, solo la flor de lotus, por la consideracion en que se la tu-

vo, mereció el privilegio de ser objeto de la representacion artística.

Las partes principales de los edificios de este período son: el *pilon*, el *obelisco*, el *dromos* y el *secos ó cella*. — El *pilon* consiste en dos lienzos de muro unidos por una armazon de puerta, de menor elevacion. Estas tres partes las coronaron con un cimacio compuesto de una platabanda esguciada. Los paramentos estaban cubiertos de pinturas y relieves geroglíficos. — El *obelisco* fué un monólito prismático de cuatro caras en disminucion hácia la parte superior estribando en un plinto y terminando en un piramidion. Los obeliscos estuvieron cubiertos de geroglíficos. Fueron monumentos conmemorativos referentes á los edificios á que estuvieron anexos, colocándose á uno y otro lado de las puertas de los pilones. — El *dromos* no fué mas que una calle formada por dos series de esfinges en las avenidas de los pilones. — El *secos ó cella*, fué el santuario: departamento cuadrangular sin mas luz que claraboyas, conteniendo: aras monolitas en forma de cono truncado, y agugereados: tabernáculos formados de una sola pieza cuadrada con un nicho en donde se colocaba el animal consagrado á la divinidad titular.

En cuanto á la disposicion de los monumentos de este período pueden citarse el *speos*, el *lipogeos*, las *necrópolis*, la *piramide* y el *laberinto*.

*Speos*: Fué una escavacion hecha en las rocas con objeto religioso. Consistió en varios departamentos rectangulares mas ó menos dependientes unos de otros, disminuyendo de capacidad á medida que se acercaban al fondo. Esta práctica probablemente está razonada por la naturaleza del mito, el cual como se ha dicho, suponía una serie

de triadas encadenadas unas con otras; y el culto lo organizó de modo, que estando el templo de cada una de las nomas ó provincias consagrado á una triada tutelar, la divinidad principal de una triada fué adorada como divinidad adoptiva en el templo de la noma vecina. Algunos de estos speos están precedidos de algunas construcciones y en este caso llevan el nombre genérico de *hemi-speos*. Estas construcciones suelen consistir en dromos ó calles de esfinges, pilones ó fachadas esculpidas en las rocas figurando nichos, dentro de los cuales se ven estatuas colosales de príncipes. El speos mas célebre es el de Isambul en la Nubia inferior á mas de los de Silsilis.

*Hipogeos*: Fueron tumbas abiertas en las laderas de los montes con el doble objeto de utilizar la piedra, y dejar tumbas abiertas. Cuando son prolongados se llaman *siringes*. Se anuncian por lo comun por una fachada entallada en la roca, dando paso á una galería oblicua al horizonte en direccion al centro de la montaña. De distancia en distancia se hallan puertas y salas cuadradas ú oblongas de mayores ó menores dimensiones. Las mayores, llamadas *salas doradas*, contuvieron los sarcófagos; en las mas pequeñas se colocaron los objetos pertenecientes al difunto. Champollion encarece la uniformidad de estos hipogeos, lo pulimentado de sus relieves y la viveza de colores de sus pinturas. Parece que los mas ricos hipogeos se hallan en Nubia. Constituyen una especie de necropolis ó cementerio real. — Además de estas necropolis hubo otras para los particulares, y se construyeron en las inmediaciones de las ciudades. En las necropolis es donde se ven las estelas egipcias, que no son mas que las que cubren las bocas de las sepulturas ó nichos. Estas estelas

tienen una forma rectangular con el lado superior curvilíneo. En ellas fueron representados el difunto, y sus parientes ofreciéndole dones y presentándole los últimos servicios, además de la inscripcion.

*Pirámides*. No son mas que un remedo de los hipogeos. En la costumbre que tuvieron los egipcios de abrir las sepulturas en las laderas de los montes fuera de las invasiones del Nilo, debe buscarse el origen de las pirámides. En su rito fúnebre la montaña de occidente equivalia á la mansion de los muertos. Sabido es que los egipcios compararon la vida al curso del sol, y que la montaña de Tebas, donde abrieron los hipogeos, está situada al oeste del rio. Fueron construidas sobre planta cuadrada, orientadas por sus ángulos: y por lo comun los corredores y las cámaras sepulcrales están mas bajas que el plan terreno. Se han descubierto respiraderos ó ventiladores desde estas cámaras hácia la parte superior. Los techos son planos, si bien alguna de las pirámides los tiene en ángulo. El remate de ellas no está determinado por los arqueólogos; ya suponen que fué una plataforma, ya un paramidion. La segunda de las de Ghizé supónese que tuvo la entrada por la grande Esfinge, monumento monolito de que se tratará en su lugar. Ni interior ni exteriormente se ve ninguna clase de exornacion: y los geroglíficos que figuran en alguna de las pirámides debieron de ser escritos en épocas muy posteriores, supuesto que los mas antiguos autores que hablan de estos monumentos no los mencionan. Para hacerse cargo de la altura de las pirámides, baste saber que la de Cheops se eleva á una altura de unos cuatrocientos cincuenta piés sobre una base cuadrada de unos setecientos por lado. —

Lo que las pirámides son á los hipogeos, son las necrópolis de ladrillo crudo, situadas en el bajo Egipto, respecto de las que están abiertas en las laderas de las montañas graníticas del Egipto superior. No debemos pues estendernos sobre este particular.

*Laberinto.* Fué obra del Faraon Laberys, segun la opinion mas probable. Su disposicion solo se conjetura por las descripciones de escritores antiguos. Supónese que su objeto fué la reunion de las asambleas de la nacion (*panegiries*); por consiguiente hubo allí doce palacios reunidos, constituyendo un conjunto de innumerables departamentos y corredores encerrados en un recinto de pared, de entradas combinadas en sentido opuesto. Este edificio tuvo una substruccion de igual distribucion, pero de difícil acceso, por encerrar las tumbas de los faraones que mandaron construir tan extraordinario edificio, y las de los cocodrilos sagrados. Se halla situado este edificio fuera del valle del Nilo, y hasta en esto quiere hallar Champollion reflejado el espíritu de las instituciones egipcias que tan reglamentado tuvieron las clases, las corporaciones y los individuos, pues así no se dió á una noma la preferencia sobre las demas.

*ESTILO INFLUIDO.* En tal estilo la teoría de la construcción de madera está patente; pero como se ha dicho mas arriba, no olvidaron nunca los egipcios los principios de la construcción exigida por el material que habia constituido la teoría de su arquitectura indígena, y adoptaron por tipo de sus columnas el tronco de los árboles que mejor se aclimataban en su pais. Sus columnas fueron comunmente bulbosas en la parte inferior, con los folículos que presentan los tallos

de vegetales de esta naturaleza: sus bases fueron muy sencillas; y aunque se hallan columnas de fuste estriado, pero no pueden calificarse de tipo puro como los referidos. Los fustes no estriados presentaron la superficie cubierta de geroglíficos ó representaciones simbólicas. Los capiteles tomaron por tipo la palmera y sobre todo la flor del lotus ya abierta, ya en capullo. Algunos capiteles hay sin embargo que presentan un dado adornado en cada una de sus fachadas con la cabeza de un ídolo, siendo coronado el todo por un abaco representando un pylon. El mismo abaco no abandona las líneas capitales del fuste prescindiendo de la estension de las hojas del capitel que no pueden considerarse como elementos de sostenimiento. Los cornisamentos no debieron de presentar mas que el friso y la cornisa siendo inútil el arquitrabe ya que pudieron disponer de masas tan enormes de piedra en sustitucion de la madera. La cornisa debió de ser análoga á la que se ve representada en algunos bajos relieves y pinturas: simplemente un cimacio esguciado. En cuanto á los frontones ninguna exigencia de la naturaleza física pudo existir que los hiciese adoptar: las azoteas fueron propias y bastaron en un pais como Egipto donde apenas llovia.

La disposicion de los edificios construidos con esta decoración presentaron dos partes propias del pais, á saber: las salas *hipóstilas* y las salas *hipetras*. No hay para que detenerse en su descripción. La sala *hipóstila* tuvo el techo sostenido por columnas: la *hipetra* no fué mas que un peristilo cerrado. — Una singularidad hay, que revela el apego á las construcciones cerradas y es: que donde quiera

que se presente un pórtico, se levanta un muro que oculta las columnas hasta mas de la mitad de su fuste.

## HEBREOS.

La arquitectura egipcia fué sin ninguna duda adoptada por los hebreos en la época del mayor esplendor de este pueblo en que se construyó el gran templo y palacio de Jerusalem por orden de Salomon; si bien esta época quizá no pasó del reinado de este príncipe, porque es sabido que dos siglos mas tarde fueron destruidos estos monumentos por los babilonios. Suponen algunos que el plan de dicho templo y palacio fué una copia de los templos y palacios egipcios.

Es de advertir que quizá la arquitectura fué la única arte plástica que con preferencia cultivaron los hebreos, ya que su religion en su modo sublime de considerar á Dios como un ser infinito, fué mas favorable al arte literario que al plástico.

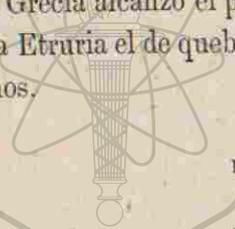
Como reverso de la medalla puede presentarse aquí el arte griego fundado en un principio materialista y en un antropomorfismo poético que debió producir la perfecta armonía entre la idea y la forma, proporcionando al espíritu su verdadero modo de aparecer en el mundo de lo sensible. Las formas que le representaron indirectamente y por analogías perdieron ya su importancia, y redujeron su mision á servir de simple mansion á la obra de arte;

y la obra de arte en su excelencia debió exigir de su mansion condiciones análogas: exigió que tambien fuese una obra artística. He aquí la arquitectura clásica sirviendo á un fin extraño al arte y atendiendo á unas necesidades mas ó menos espirituales; pero llenando este cometido con formas dispuestas por el espíritu hasta sacar de la utilidad la belleza.

La Grecia que realizó en el arte el principio clásico en toda su estension, debió desarrollar del mismo modo la arquitectura llamada clásica; y lo verificó completamente. Pero los Griegos pelasgos tuvieron desde los tiempos mas remotos relaciones de afinidad con un pueblo que habitó las comarcas situadas al norte de la península itálica; y aun puede decirse que los primitivos habitantes de Grecia, los pelasgos, aportaron en aquel país para confundirse con los ransenas sus indígenas, llegando á formar el fondo de la poblacion etrusca.

La cuestion que suele suscitarse acerca de la anterioridad de cultivo del arte entre los etruscos y los griegos, no tiene cabida desde el momento en que se considera que el arte etrusco y el primitivo griego apenas se distinguen. La Grecia helénica desde muy temprano envió colonias á la Italia meridional, de modo que este país se llamó la Gran Grecia. Estas colonias estuvieron en contacto con los etruscos. Por otra parte los griegos de aquella remota época no alcanzaron un período de tranquilidad y paz tan necesario al cultivo de las artes, cual le alcanzaron los etruscos, habiendo estos podido seguir con mas empeño el camino de los adelantos. Por último es sabido que en casi todas las obras etruscas, la historia y la mitología griegas constituyen el fondo de sus representaciones, si

bien con reminiscencias asiro-fenicias. — Si los griegos tomaron por teoría originaria de su arquitectura la construcción de madera, los etruscos la adoptaron también: pero si los etruscos llevaron sus investigaciones sobre las fuerzas físicas de la naturaleza hasta ser considerados como inventores del arco y de la bóveda con dovelas ó materiales conciformes, estableciendo con esto la teoría fundamental de la construcción de piedra, no desarrollaron la de construcción de madera hasta el punto de perfección que lo hicieron los griegos. Fué probablemente que á su vez la Grecia alcanzó el período de gloria cuando principió para la Etruria el de quebrantos, siendo sojuzgada por los romanos.



ETRUSCOS.

Como quiera que sea, los etruscos en sus construcciones primitivas dejaron reflejar bastante el carácter de los hipogeos egipcios, tanto respecto de su disposición como de su decoración; y en sus túmulos y sepulturas subterráneas, así como en las formas de algunos de sus primitivos monumentos fúnebres, se revela un simbolismo especial que la arquitectura clásica no puede presentar. Tal es el sepulcro llamado de Porsena que solo se conoce por descripciones, si bien se duda que haya existido jamás. Sin embargo en época más reciente se construyeron en Italia monumentos fúnebres que guardaron mucha analogía con dicho sepulcro, aunque quizá no con el sentido que aquel pudo encerrar.

Pero es notable la atención que merecieron de los etruscos los monumentos fúnebres; y en ello escedieron á los

griegos. Unas veces elevaron una especie de torres circulares ó cuadradas de dos pisos, parecidos á los nur-hags de la isla de Cerdeña, por cuya razón fueron llamados *tirseis* de donde puede determinarse la denominación de *tirrenos* que se les dió. Otras veces practicaron excavaciones en la roca produciendo una decoración según la accidentación del terreno. Los sepulcros de Volci y Tarquinia son montículos de tierra rodeados de un muro de sostenimiento, y elevados sobre cámaras sepulcrales excavadas en el suelo. En Norchia y Castel d'Asso, los sepulcros abiertos en las laderas de los montes se anuncian por una construcción en forma de basamento que sostiene una pirámide. El sepulcro de Cœre llamado la *volta piana* ofrece un ejemplo, no un tipo de la disposición interior de los sepulcros construidos por los etruscos, y de las riquezas que encerraron. La cámara sepulcral está precedida de un vestíbulo: su techo plano dividido en grandes casetones, está sostenido por robustos pilares, y las paredes están decoradas con pinturas de vivos colores que ya son combinaciones lineales, ya figuras mitológicas en pintura monocroma. Estudiados y examinados con detención estos monumentos, han ofrecido curiosidades de grande interés. Restos de antiguo mueblaje, sillas y lechos esculpidos en piedra, armas así ofensivas como defensivas, objetos de uso doméstico, y ricos sarcófagos. De todas las curiosidades las que merecen mayor atención son los vasos de arcilla.

No mencionamos aquí estos monumentos de la cerámica antigua por que creamos, como algunos creen, que los etruscos hayan sido exclusivamente los que han cultivado este género, sino porque el sinnúmero de estos objetos

que se han hallado en Etruria y en otros países de Italia en que los etruscos intervinieron, como fué la Campania, ofrece oportunidad para tratar de este asunto, dando á tales vasos la denominacion de *etruscos*, tomando lo etrusco en la consideracion de griego antiguo por las razones insinuadas poco antes.

Sobre el particular y á fin de no salir del círculo que nos hemos trazado solo indicaremos, que las formas de los vasos, su tamaño y las pinturas que llevaron como decoracion, deciden del uso á que debieron estar destinados. Este uso se refiere á las cosas sagradas, á las ceremonias públicas, religiosas ó civiles, y al servicio particular. Entre los primeros deben distinguirse los que sirvieron para el servicio del culto, de los que sirvieron en los lararios y sepulturas: los votivos, esto es, que se consagraron á una divinidad y se colgaban como ofrenda en los templos, de los que sirvieron para los sacrificios, ó para ofrecer á la divinidad las primicias de los frutos: los que sirvieron en las termas ó baños y otros usos domésticos, de los que sirvieron en las votaciones públicas y como presentes honoríficos. No es que pueda darse una regla infalible para hacer un juicio exacto, sino que hay datos para una clasificacion probable.

En la verificacion de las fechas ó mejor, en la apreciacion de circunstancias para decidir sobre la antigüedad de los vasos, suele atenderse solo á los medios empleados en su decoracion. Los adornos están en simple silueta. Los mas antiguos llevan esfinges y guimeras pintadas de negro quedando el fondo del color del vaso: los que siguen en orden representan tiasas báquicas, comitivas guerreras, alegorias, siendo tambien las figuras negras

sobre fondo rojizo: y se reputan por mas modernos los que representan escenas mitológicas, libaciones y ofrendas, y escenas de la vida privada, con figuras rojizas sobre fondo negro. Sin embargo en esta clasificacion la correccion del dibujo debe ser muy atendida, pues no están fundadas tales reglas en un principio de verdad absoluta.

Podriamos entrar en el exámen de la decoracion etrusca que tiene por teoría originaria la construccion de madera, pero un carácter tan análogo á la primitiva arquitectura griega, el no hallarse sino presuntivamente la disposicion de sus templos suponiéndolos iguales á los griegos, nos obliga á ceñirnos al estilo griego, á fin de poder atender con mas ilacion al desarrollo de la arquitectura que tiene esta teoría por base.

## GRIEGOS.

El carácter distintivo de la arquitectura griega consiste en que dispone de los sustentáculos como tales, empleando la coluna como elemento fundamental y propio para dar á la anchura mayor importancia que á la altura por razon del mas sólido y cómodo asiento. En una palabra, la presion vertical domina y por lo mismo la línea horizontal campea por do quiera. Fieles los griegos al principio de que en las artes todo debe tener un oficio particular y que hasta los adornos deben ser sacados de la naturaleza misma de la cosa ó del objeto, representaron perfectamente en su sistema arquitectónico las partes necesarias para una construccion de madera, y hasta hubo simples ornamentos que pudieron tener relacion con el objeto mismo del monumento, si bien no está suficientemente probado.

En la decoración arquitectónica emplearon los griegos las partes siguientes: el basamento, la columna y el cornisamento, y siempre sobrepusieron el frontón al cornisamento en las fachadas principales. Alguna vez usaron los griegos estatuas de hombres y mugeres en lugar de columnas; conociéndose con el nombre de *atlantes* los primeros, y de *cariatides* las segundas: esclavos persas aquellos, esclavos de la Caria estos: pero no pasó de un uso de los últimos tiempos del arte que el buen sentido no puede menos de condenar.

Las tres partes de la decoración arquitectónica que hemos indicado constó cada cual de varios miembros. El basamento se compuso de un neto y á veces de varias gradas: la columna de base, fuste y capitel: el cornisamento, de arquitrave, friso y cornisa: el frontón, de tímpano y cornisa. Sin embargo los dóricos primitivos no emplearon el basamento para las columnas, á lo menos se conservan pocos ejemplos de bases aplicadas á columnas dóricas.

Las columnas que emplearon los griegos no fueron cilíndricas sino cónicas ó conoideas, y en esto fueron razonados y consecuentes á su teoría. — En los extremos de las paredes colocaron algunas veces una *anta* ó columna cuadrada que seguía las mismas proporciones y carácter que las columnas, pero no la disminución de diámetro que estas.

De las molduras que emplearon dependió no poco la belleza de la decoración, teniendo cada una un particular oficio, y afectando las curvilíneas una forma elíptica.

Usaron los griegos en la exornación las estrias, los gri-fos, las postas, meandros ó grecas. Los entrelazados ó trenzas formados con líneas curvas: los ovolos oblongos encerrados en su cáscara: las palmas ó bayas, los con-

tarios, las gotas cilíndricas, las hojas y los tallos de planta acuática y de acanto ó cardo silvestre. Todos estos ornamentos tuvieron miembros y molduras particulares á que aplicarse. — Emplearon también la pintura policroma, sin duda con el objeto de dar realce á los miembros y molduras. Los colores mas normales fueron el amarillo, el rojo y el negro. Hicieron uso del estuco para las paredes habiéndole aplicado hasta á la piedra.

Los materiales que emplearon tanto por su naturaleza, como por las formas que les dieron y como por su combinación, constituyeron también una parte de la exornación. En general emplearon la piedra calcarea dura y los mármoles que les proporcionaron las ricas canteras del país. También usaron el ladrillo, si bien quedan pocos edificios construidos con este material, que puedan atribuirse á los griegos. Apesar de ser la construcción de madera la teoría originaria de su decoración, relegaron este material á los techos y puertas (que algunas veces fueron también de bronce): circunstancia debida no solo á las mayores condiciones de duración de la piedra, sino al principio que rigió respecto del antema.

Las piedras fueron labradas en formas cúbicas de arista viva, si bien alguna vez achaflanaron sus cantos formando una especie de almohadillado. Usaron la construcción *isodomas* (por hiladas iguales), *pseudisodomas* (por hiladas desiguales), *dictiotetos* (por hiladas diagonales.)

— Los techos los distribuyeron en casetones ya cuadrados ya losanjados; con molduras, y quizá con florones centrales, pintando los fondos. Estos artesonados los imitaron también en piedra.

En la parte superior de la cubierta de los edificios y

sobre las dos vertientes indicadas por el fronton, colocaron las tejas, plana y rebordada la lomada, curvilínea la ensillada. Las usaron primero de tierra cocida, posteriormente de mármol y hasta de bronce. En las estremidades de las hiladas de las tejas ensilladas colocaron las *antefixas*.

La arquitectura griega se distingue tanto por la decoración, elección de materiales y su combinación como por sus proporciones y filosofía. La proporción que guardan las partes y miembros entre sí caracterizan el estilo. Esto no es decir que los griegos tuviesen una regla fija para proporcionar los miembros arquitectónicos, porque los monumentos que nos quedan prueban todo lo contrario. La altura de las columnas que tienen más severo carácter se extiende desde cuatro diámetros sin llegar á seis; las demás fluctúan entre los ocho y los nueve diámetros; y hay algunas que aunque parecen más esbeltas solo es efecto de la mayor altura del capitel. Lo mismo sucede respecto del cornisamento y del entasi de los fustes, cuyas proporciones son también varias.

La arquitectura griega recibió un desarrollo histórico especial. Sabido es que los pelagosos fueron arrojados de Grecia por las tribus helénicas en el siglo xvii antes de J. C. De estas tribus que nuevamente ocuparon el país, las dóricas fueron sin género alguno de duda, las primeras que se civilizaron, dejando sentir su influencia no solo en Grecia sino en Italia. Los jonios no menos dispuestos que los dorios á seguir los adelantos de las ideas, dieron un paso más respecto de la producción de bellezas arquitectónicas; de manera que al principiar el siglo viii antes de

J. C., la arquitectura había dado pasos bastante adelantados hácia la perfección artística. Mas tarde los corintios de raza dórica, dominados por el deseo de brillar en razón de los tesoros que habían acumulado, sellaron el arte arquitectónico con un tercer carácter para completar los grados del estilo que la filosofía aconseja: y he aquí los tres estilos de la arquitectura clásica representando las tres edades de la civilización griega: el *dórico*, el *jónico* y el *corintio*. Veamos los caracteres de cada uno de ellos.

**ESTILO DÓRICO.** Caracterízale más que sus proporciones, los miembros empleados, y su disposición. Hemos dicho que los dorios fueron los primeros entre los helenos que alcanzaron un grado de cultura y civilización bastante adelantado; que fueron por tanto los primeros que construyeron edificios bajo una idea artística y no por satisfacer solamente necesidades físicas: es preciso saber ahora que los primeros edificios griegos fueron de madera. Nada hay pues de extraño que los dorios fuesen más fieles imitadores de la construcción en este material y prescindiesen de algunas partes que se aplicaron después como adorno y tal vez como para dar á los miembros arquitectónicos una determinada expresión. Tal es la base, que en el estilo dórico casi nunca se halla usada, arrancando la columna desde la plataforma sobre que se levanta el edificio, y presentando su altura como una cosa puramente accidental dependiente del peso que sobrellevaba. — Las columnas tuvieron estrias de menos de un semicírculo y separadas por una arista. Los capiteles tuvieron en su principio gran vuelo ó proyección, la cual fué reduciéndose después á medida que el gusto fué puliéndose. Constaron de un

cuarto bocel y un ábaco liso encima, y dos ó tres filetes debajo. Razonados fueron los dórios en sus cornisamentos: el arquitrave aunque liso dió idea de aquella severidad agena de la pesadez que fatiga: el friso tuvo métopas y triglifos, acusando la construcción. Verdad es que se ha discutido mucho acerca de la significación de unos y otros, pero al cabo no se ha podido menos de convenir en que los triglifos indican las cabezas de las vigas que deben formar el techo. Los triglifos llamados así porque llevan tres glifos ó canales angulares, llevan pendientes sobre el arquitrave seis gotas. Los metopas tienen bajo-relieves. La cornisa tiene una corona cuyo sofito lleva mútulos que pueden representar las cabezas de las latas tachonadas de gotas á manera de clavos. — Los frontones fueron adornados con bajo-relieves en su tímpano; y su coronamiento es sumamente sencillo. En los ángulos laterales y en su remate tienen acroteras ó pedestales para colocar estátuas. — Una sola circunstancia queda por hacer notar, y es: la distribución de los triglifos. Siempre se halla uno en el extremo del arquitrave sin corresponder perfectamente al eje de la columna, al paso que la métopa última es algo mas estrecha por razón de ser menor el espacio entre las dos columnas última y penúltima. Esta disposición apenas la percibe el observador, porque está razonada, indicando fuerza y solidez que no dejan de satisfacer al espíritu al propio tiempo que á la vista.

Es digno de notarse que la decoración dórica tenga una semejanza tal con la etrusca que ambas parezcan nacidas de una misma idea y en una misma época. Las diferencias que existen son de poca importancia. Los etruscos muchas veces no usaron medios glifos en los triglifos; las gotas

debieron de ser angulosas; los mútulos del cornisamento están en un plano horizontal y la cornisa tiene notable vuelo. Parece que la cubierta del edificio fué de madera, y á esta circunstancia se debe probablemente el que no haya llegado hasta nosotros ningun edificio etrusco.

ESTILO JÓNICO: A la par que los dórios elevaron los jónios sus edificios aunque dando mayor altura á sus columnas, como se ha dicho. Conservó este estilo un medio entre la solidez y fuerza del dórico y el lujo y la riqueza del corintio. — Las columnas constaron de fuste, base y capitel. Los fustes fueron estriados, con estrias semicirculares separadas no por aristas sino por filetes, y no tuvieron tanta disminución. Dos clases de bases emplearon los jónios, una jónica propiamente dicha, y otra ática. La jónica constó de un plinto, dos escocias con su astrágalo y el toro desde el cual arrancó el fuste. La base ática constó de un plinto y de dos toros separados por una escocia. — Los jónios no siguieron reglas fijas en la composición de sus capiteles: sin embargo se distinguen en ellos cuatro partes, á saber: las volutas, las almohadillas, el equino ú óvolo y el ábaco. Las volutas traen su origen según algunos, del uso que habia de colgar en los templos y aras las astas de las víctimas; otros quieren que figuren los rizos del pelo de las mugeres, supuesto que de las proporciones del cuerpo de éstas, dicese que sacaron los jónios el de su estilo arquitectónico. Como quiera que sea, la voluta no se presenta mas que como el canto de la almohadilla á manera de una tira de una tela arrollada á uno y otro lado del fuste de la columna. Constan por lo regular de un canal y dos filetes. La almohadilla vista de costado da mayor

idea de la tira de lienzo rollada que hemos dicho, hallándose dividido por su centro en forma de balaustre por la cinta ó cordon que supondria tenerla arrollada. Está adornado de hojas ó es liso. El ábaco no es una simple plata-banda sino que está adornado con molduras. Entre el cuarto bocel y el astrágalo hubo á menudo un friso. El cornisamento jónico está caracterizado por los varios resal-tos del arquitrave, por el mayor número de molduras de la cornisa, por lo liso del fondo del friso, por los denticulos que figuran debajo de la corona; y por los adornos de que es susceptible el mismo friso y las molduras. La altura del friso es menor que la del arquitrave.

Las antas del estilo jónico no siguieron el carácter de las columnas como las del dórico. La base fué igual á la que se figuró al pié de la pared, y por capitel tuvieron la prolongacion de la cornisa figurada debajo del arquitrave. A estos capiteles se les dió el nombre de *epicrayitis*; sin embargo que hay ejemplos de haber aplicado las *volutas*.

**ESTILO CORINTIO.** Prescindamos de la fábula que cuenta Vitrubio sobre el origen del capitel corintio ideado por Calímaco. La necesidad de mayor riqueza y elegancia debió de sugerir la idea de este estilo. Los griegos no le aplicaron á gran número de monumentos, hallándose algunos que tienen una especie de capitel de este estilo, aunque menos rico, y que puede considerarse como el primitivo, y que enriqueció Calímaco. Este capitel se colocó en las columnas jónicas, y la columna pareció algo mas esbelta por la mayor elevacion del capitel. Este lleva dos órdenes de hojas de acanto, siendo las del segundo orden á manera de pellas ó caulícolos de los cuales salen

unas volutas, y en el centro de la parte superior y sobre el ábaco figura una flor, palma, etc. — Las antas son iguales á las del estilo jónico aunque son en efecto mas elevadas; y en su capitel llevan hojas de acanto. Ninguna otra circunstancia notable distingue el estilo corintio, del dórico y del jónico.

He aqui los tres estilos usados por los griegos en sus edificios. De ellos hicieron uso segun lo exigieron los tiempos y lugares; pero sin ceñirse á otras reglas de proporcion que á las del buen gusto.

Acerca del simbolismo de los estilos que los griegos emplearon debe tenerse en cuenta, que el estilo jónico en sus principios se empleó esclusivamente para los edificios fúnebres. En efecto, en los vasos griegos una columna jónica representa un monumento de esta clase, así como una columna dórica es la espresion figurada de un palacio. Esto no afirma la opinion de que los griegos aplicasen los estilos á determinadas deidades, no hace mas que fijar el símbolo espresivo de una idea.

Siendo la arquitectura griega el tipo de la arquitectura clásica, vamos á conocer á que necesidades de la vida de los griegos respondió. Porque ya sabemos que la arquitectura al presentarse bajo la forma clásica, deja ver claramente el fin de utilidad, resaltando de una manera evidente la apropiacion y el destino del monumento para un uso particular, y respondiendo á la satisfaccion de necesidades de la vida. ®

Por las necesidades que trajeron consigo las costumbres de los griegos podremos pues pasar á describir sus edificios y sitios públicos, dándolos á conocer en su distribución ó

disposicion icnográfica , ya que conocemos los diferentes estilos empleados en su decoracion.

Un pueblo como el griego , que tuvo la *fatalidad* por base de su creencia religiosa , y una especie de *socialismo* por principio de sus opiniones políticas : un pueblo severo hasta la rigidez en Esparta ; ligero , pero emprendedor en Atenas , sin que fuese ni en uno ni en otro pais nada el individuo y todo la sociedad ; un pueblo donde la religion y la política estuvieron tan estrechamente unidas que mutua y reciprocamente sirvió la una á los fines de la otra ; la vida del ciudadano debió ser toda pública , y nada sino lo público debió tener importancia. La disposicion de las construcciones mas notables , nos lo dará á conocer.

*Templos* : El templo es la mas importante de las construcciones griegas en el sentido histórico y arqueológico. En efecto no fué solamente el santuario de las creencias del pueblo , fué tambien el santuario de sus artes y de sus glorias nacionales , debiendo considerarse como unos verdaderos museos , por la multitud de objetos artísticos que encerraron. Los templos pues no tuvieron entre los griegos el objeto que entre los cristianos ; no fueron mas que la mansion de la divinidad , y el pueblo no entraba en aquel recinto para orar , sino que quedaba fuera de él desde donde presenciaba los sacrificios y demas ceremonias del culto. El mismo altar se hallaba fuera del templo. La necesidad de que el pueblo pudiese guarecerse de la intemperie hizo probablemente rodear los templos de pórticos. Asi es que los templos mas antiguos fueron de planta rectangular con un vestibulo (*pronaos*) y la cel-la (*naos*) donde estuvo la estatua de la divinidad. El interior no recibió luz sino por la puerta. En esta clase de templos,

las dos paredes laterales prolongándose , se adelantaron hasta la línea de las columnas que sostuvieron el fronton , presentando en su grueso dos antas (*parastata*). Mas adelante se suprimieron las paredes laterales del vestibulo de manera que la fachada del templo llevó un vestibulo abierto por los dos costados. Este vestibulo se repitió á veces en la parte posterior del templo (*amphipróstilo*) ; otras veces se halla la cel-la rodeada de un pórtico (*períptero*) : y por último hubo templos que tuvieron doble fila de columnas (*dípteros*). Tambien construyeron templos circulares que ó bien consistieron en un peribolo de columnas sobre un estilobato , cubierto con un techo (*monóptero*) ó en una cel-la con pórtico (*períptero*).

Templos hubo que por su importancia tuvieron un departamento destinado para guardar los tesoros , no solo del templo sino los correspondientes al Estado. Este departamento se hallaba á espaldas de la cel-la (*opistodomos*). El Partenon tuvo este departamento. Alguna vez el templo tuvo una cel-la dividida en tres naves por medio de columnas ; otras la nao central no tuvo techo pero si galerias laterales una sobre otra (*hypethros*). Las circunstancias especiales del templo de cel-la hypetra han sido muy discutidas por los sabios supuestos los problemas que presenta. Bástenos saber que los hubo , dejando esta cuestion á los arqueólogos. — Supónese que hubo templos con substrucciones como el de Eleusis consagrado á Ceres ; pero sin negar que hubiese otros templos con la cripta que se ha observado en las ruinas de este edificio , debo decir que el culto de Ceres en Eleusis fué célebre por sus misterios , y á los que querian iniciarse en ellos se les hacía pasar por mil pruebas extraordinarias : este subter-

ráneo pudo servir para estas pruebas. — Por lo demás los templos estribaron sobre un basamento formando tres gradas, y muchas veces los intercolumnios se cerraron con balaustradas. Se levantaron estos templos dentro de unos recintos sagrados cerrados por un muro.

Los dorios orientaron sus templos dirigiendo sus frentes á los cuatro puntos cardinales, de manera que la entrada mirase á occidente. Los jonios de Atica al contrario.

*Propileos.* Con esta clase de edificios lo mismo se decoró la entrada de un recinto sagrado que el de una gran ciudadela. Su disposición se pareció á la de un pronaos de un gran templo. Al peristilo seguía un vestíbulo. Cinco puertas daban en seguida entrada á otro pórtico desde donde se pasaba al interior del recinto. El edificio se elevaba sobre un basamento con tres gradas. En el centro estaba abierta una rampa para el paso de caballos. Todos los objetos de arte concurrieron á embellecer los propileos.

Muy magnífico debió de ser cuanto encerraron los recintos que se anunciaron por un propileos. De otra manera sería suponer en los griegos una falta de sentimiento artístico en la distribución de sus construcciones, lo que la historia y los monumentos que el tiempo y los hombres han querido dejar, desmienten completamente.

*Agoras:* Plazas públicas en donde el pueblo celebró sus asambleas. Allí se hallaron los *lescos* (sitio de conferencias públicas), los templos de varias divinidades, estatuas elevadas en honor de los dioses ó de ciudadanos ilustres que habían merecido el bien de la patria. Por lo regular estos lugares fueron circuidos de pórticos. Estos pórticos tomaban el nombre de *pæciles* cuando contenían

pinturas de hechos célebres ó de retratos de hombres ilustres.

Sin embargo de la celebridad de las agoras y de las asambleas que en ellas se celebraron, sobre todo en el continente de Grecia y en la Jonia en el Asia menor, no nos quedan más que fragmentos muy incompletos; conociéndolas más por descripciones de autores contemporáneos á aquellas obras, que por tales fragmentos.

*Gimnasios.* Tales establecimientos lo mismo merecen la atención del artista arqueólogo que deben merecerlo del filósofo historiador: y así como este puede con el conocimiento de estos edificios, enterarse del género de educación que la juventud griega recibió influyendo en su naturaleza moral; el artista arqueólogo quizá halle en ello una razón de la trascendencia que el desarrollo de las fuerzas físicas producido por aquellos ejercicios, pudo tener en el sentimiento de las bellas formas del cuerpo humano, en que tanto sobresalieron los griegos.

Para conocer la importancia de los gimnasios, es preciso saber que tuvieron por objeto la educación de la naturaleza física y de la intelectual de la juventud, la primera para adquirir la destreza necesaria y contraer el hábito de las fatigas de la guerra, y la segunda para dar al entendimiento la fuerza necesaria á fin de no brillar menos en las agoras, que en los campos de batalla. Ambas educaciones tuvieron un mismo y exclusivo fin: prestar servicios á la patria; habiendo sido consagradas por la religión para hacer su adquisición un deber de conciencia de todo griego.

Como para la construcción de los gimnasios no se siguió ni pudo seguirse una regla fija, es inútil que nos

entretengamos en indicar un plan que pueda sentarse como regla general, pues ni todas las descripciones de los autores contemporáneos, ni los fragmentos que quedan pueden darlo á conocer, antes al contrario, muchas dependencias del gimnasio fueron construidas separadamente, como sucedió con los baños en el gimnasio de Elis. Baste saber las necesidades de la educación y se conocerán las dependencias que debió tener un gimnasio.

Una de las partes mas principales de los gimnasios fueron las *palestras*, supuesto que la paléstrica comprendió varios ejercicios corporales; al paso que los filósofos, los retóricos, los matemáticos y maestros de otras ciencias, acudieron á los pórticos del gimnasio para discutir sus principios.

Los ejercicios físicos se dividían en dos clases, á saber: los *orquéstricos* y los *paléstricos*:

*Orquéstricos.* La corística ó danza.  
La cubística ó arte de voltear.  
La esferística, juego de pelota.

*Paléstricos.* La carrera — á pié, á caballo ó en carro.  
El pugilato — con defensa en la cabeza y guanteletes, ó sin estas armas.  
La lucha — con armas ó sin ellas.  
El pancracio — mezcla de pugilato y lucha.  
El salto.  
El tiro del disco.  
El de la javalina.

Todos estos ejercicios corporales exijian ademas varias preparaciones, como baños, ya calientes ya frios, ya fricciones de aceite, polvos, etc.; y por consiguiente deben

suponerse en el edificio, departamentos ó gabinetes para cada una de estas operaciones. Debemos suponer pórticos con asientos para los que, como hemos dicho, iban allí á discutir sus principios científicos, paseos con árboles, un estadio para las carreras á pié, y aun un hipodromo para las de acaballo, y unas graderías para presenciar tanto las carreras como las luchas. La escultura y la pintura concurren para dar la mayor importancia á estos edificios, consignando los principios religiosos y políticos por medio de estatuas de divinidades y héroes, y representación de hechos notables.

*Teatros.* Los juegos escénicos, que así llamaron los griegos á las representaciones teatrales, fueron autorizados por la religión; y el pueblo asistió á ellos con ansiedad.

El origen de los juegos escénicos de los griegos se halla en las fiestas dionisiacas que se hacían en honor de Baco (Dionisio) en las cuales se cantaban himnos á este dios. En los primeros tiempos se cantaron estos himnos sobre un carro, ó sobre un tablado ó catafalco, (*irchiá*). En la olimpiada LXX que corresponde á los años 496 antes de J.C. poco despues de las guerras médicas, fueron reemplazadas estas construcciones de madera por otras de piedra, con motivo del hundimiento que sufrió el teatro de Atenas. El poeta Eschilo fué el que invitó á los atenienses á construir este teatro; y los artistas Demócrito y Anaxágoras, fueron los que dirigieron la obra, habiendo elegido al efecto la vertiente de una colina al pié de la acropolis. Creese que este teatro sirvió de modelo para todos los edificios de este género que levantaron los griegos en lo sucesivo. Así es que todos los teatros griegos fueron construidos en terrenos pendientes en forma de hemiciclo, á fin de colocar

mejor los asientos; y donde el terreno no lo permitió, la gradería del anfiteatro se construyó sobre un macizo de mampostería.

Como el teatro estaba descubierto, colocaban la gradería de cara al norte á fin de que los rayos del sol no incomodaran á los espectadores. El espacio que quedaba al pié de la gradería era la *orquestra*: seguía sobre un plano mas elevado la escena algo mas larga que la orquesta, de forma rectangular y poco profunda. La pared del fondo de la escena estaba decorada con columnas y estatuas y tuvo tres puertas, la del centro y mayor que las otras se llamaba *basileos* ó real, las dos restantes representaban, la una la puerta de una caverna y la otra la de una casa. En cada uno de los muros laterales habia una puerta, la una salía al campo, la otra en la agora. Al lado de estas dos puertas habia otras dos por las cuales se bajaba á la orquesta.

Supónese ya un se tiene por cierto, el uso de decoraciones en el proscenio, y estas de forma triangular girando sobre un eje. Es cierta la existencia en el teatro de Atenas de un empleado que equivalía á nuestros maquinistas de escena; pero nunca las decoraciones deben suponerse con todos los medios teatrales que se usan en nuestros días para la ilusión óptica. Sobre todo se niega rotundamente el uso de los telones de boca.

Hubo teatros destinados para el solo canto y á estos se los llamó *Odeones*. El de Atenas fué enteramente circular y estuvo rodeado de pórticos. La escena ocupaba como una tercera parte del círculo, adelantándose sobre el area llamada *orquestra*. Estos teatros tuvieron un techo formado con la madera de los buques apresados á los persas en las guerras anteriores. Por lo regular los odeones estuvieron

inmediatos á los teatros que sirvieron para los juegos escénicos; y hasta hubo algunos anexos á ellos comunicándose por medio de galerías. En los odeones se dieron conciertos de música y canto, y en ellos ensayaron sus obras los músicos y los poetas antes de presentarlas al público.

*Edificios particulares.* Desde luego se hace preciso diferenciar los tiempos en que la sencillez de costumbres no dió á la categoría social ni á las riquezas la importancia necesaria para establecer distincion de clases, de aquellas en que el lujo dominó en Grecia, perdiendo esta en sencillez y fuerza todo lo que adquirió en faustosidad ruinosa. El punto divisorio de estas dos épocas es la guerra del Peloponeso. Sin embargo Esparta conservó mas tiempo la sencillez por austeridad de sus costumbres.

Las casas particulares fueron muy modestas, y no se diferenció la del mas noble de la del simple ciudadano. La civilización griega no permitió en aquella época que las doncellas frecuentasen el trato de los hombres, siendo criadas con extremo retiro; así fué que tuvieron sus habitaciones en el piso alto de la casa, así como los hombres las tuvieron en el de la calle. A aquel piso se le dió el nombre de *gineceo*, y á este el de *andronitis*: bien que se acabó por suprimir este piso, pero quedando separadas las habitaciones.

Las casas griegas terminaron en una azotea con antepecho ó baranda formada por una balaustrada. Apenas tuvieron ventanas ni otras aberturas que saliesen á la calle; siendo muy sencillo el aspecto exterior. Sin embargo con la autoridad de varios escritores puede decirse, que andando el tiempo las fachadas de las casas estuvieron adornadas con esculturas y pinturas, representando ya

símbolos particulares ya objetos apreciados del dueño del edificio. Viéronse igualmente en las fachadas y junto á las puertas principales un altar dedicado al Dios de los caminos, y un poyo ó banco de piedra á donde salia la familia á solazarse ó á observar á los que pasaban.

De las investigaciones del erudito anticuario Winkelmann resulta que los griegos usaron las ventanas de varias formas; ya circulares ya ovaes ya rectangulares, y que algunas de estas fueron practicables desde el suelo del piso hasta el techo, cerrándose con postigos y cerraduras de metal.

Las puertas se abrieron hácia fuera: sus cerraduras y llaves no tuvieron ninguna analogia con las nuestras, componiéndose de partes cuya descripción no sería en este lugar de grande interés. En los primitivos tiempos las correas formaron la cerradura por medio de unos nudos de combinaciones particulares que solo conocía el que los habia hecho.

*Monumentos fúnebres.* Antes de todo debe tenerse en cuenta que los griegos quemaron los cadáveres, y solo embalsamaron los de las personas que habian hecho algun notable servicio á la patria. Los vasos cinerarios bastaron para guardar los restos de los primeros, las urnas sepulcrales fueron necesarias para los segundos. Los sepulcros se levantaron en las necrópolis ó recintos destinados á este efecto, no siendo permitido sino por privilegio especial enterrarse dentro de la ciudad.

Abrieron cámaras sepulcrales en las rocas, anunciándolas por una decoración jónica. Otras veces se levantó un edículo formado por cuatro columnas y un techo ó cubierta como la de los templos. Una columna truncada se elevò tam-

bien sobre las urnas cinerarias depositadas en el suelo. Las *estelas* tuvieron el mismo objeto, no consistiendo mas que en una piedra prismática ò mas bien un pedestal cuyo neto tendió á la forma piramidal, rematando su cornisa en un fronton, y exornándose con bajo-relieves y retratos de los difuntos.

Las tumbas mas importantes afectaron la forma piramidal; forma sacramental entre los antiguos. Asi fué que continuò el uso de los túmulos, adornándolos con muros de sostenimiento, y levantando en su cúspide suntuosas estelas.

He aqui la historia de la arquitectura griega, la cual no murió sino despues de haberse entregado licenciosa en la pompa y suntuosidad romanas.

## ROMANOS.

Los arquitectos de Roma conservando tradiciones etruscas adulteraron la teoría primitiva de la arquitectura que tomaron de los griegos á quienes acababan de someter. La arquitectura romana puede decirse que no es mas que un epílogo de la griega, y quizá una continuacion de la etrusca.

Preciso es confesar que la arquitectura adquirió grande importancia en la época romana, pero los adelantos que alcanzò, deben considerarse como consecuencias de los adelantos obtenidos en la parte material de la construcción, no de un nuevo desarrollo del espíritu.

La libertad del espíritu en ceder espontáneamente á la inclinacion interior que es lo que engendra las artes, fué

estraña á los romanos. Esta tendencia práctica se aliaba perfectamente con un gusto por lo grandioso, que odiaba todo lo mezquino y mediano, con deseos de satisfacer todas las necesidades de la vida de una manera completa, por medio de grandes empresas. Así fué que en las artes bellas, la arquitectura fué la que llegó á mayor elevación.

En la época de los reyes, Roma no tuvo otra consideración que la de una ciudad etrusca. Etruscos fueron casi todos sus reyes, y obra de artistas etruscos fué su ciudad.

En tiempo de la república, el espíritu práctico é inclinado al procomunal condujo á los romanos á emprender construcciones, ya no pertenecientes á la bella arquitectura, sino de interés positivo, como caminos y canales. En esta época sin embargo, las conquistas hechas y la acumulacion de preciosidades artísticas, crearon en Roma la afición á los objetos de arte, apesar de la opinion que la tenia en menos. Entonces principió Roma á construir cuantos edificios le parecieron necesarios para asimilarse á una ciudad macedónica.

Cuando se creó el imperio todo cambió de aspecto; y desde este punto ya puede entrarse en mayores detalles, manifestando la época en que principió el cultivo de la bella arquitectura entre los romanos, aquella en que alcanzó mayor grado de esplendor, y aquella en que se precipitó por el camino de la decadencia. Estas épocas comprenden un período de trescientos años. La primera época se estiende desde la creacion del imperio por Octavio hasta el último de los Flavios, y comprende todo el siglo I de J. C.: la segunda se estiende hasta la anarquía militar que sucedió casi á mediados del siglo III: y la última llega hasta principios del siglo IV de J. C. en que Constantino

trasladó la silla imperial desde Roma á Bizancio, despues de haber abrazado el cristianismo y declarádole religion del imperio.

Antes de estas épocas, Roma careció de edificios públicos importantes; pero sometida la Etruria á mediados del siglo III antes de J. C. y sometida la Grecia un siglo mas tarde, se hallaron frente á frente dos teorías distintas, á saber: la de la construcción de madera procedente de Grecia, y la de la de piedra procedente de Etruria, llegando á amalgamarse ambos elementos y encumbrándose el uno á costa de la pureza del otro. El pedestal, la pilastra, el arco de medio punto, la bóveda de medio cañon y la cúpula constituyen los elementos principales de la arquitectura romana. La profusion de adornos, la minuciosidad de detalles, el contorno circular de las molduras curvilineas, constituyen los rasgos particulares de su fisonomía.

Veamos el desarrollo de estos elementos durante las tres épocas á que hemos dicho se estendió el cultivo de la arquitectura entre los romanos.

1ª Desde los primeros tiempos del imperio los macizos y los arcos constituyeron un sistema de construcción quedando los miembros de la arquitectura griega relegados á simple exornacion exterior del muro. Sin embargo, ambos sistemas existieron independientemente uno de otro, de modo que los templos se construyeron enteramente á la griega. El uso del arco y de la bóveda, y su revolucion sobre el eje trajeron la construcción de las cúpulas que se llamaron *tolos*. La familia Flavia levantó edificios que exijieron distintos pisos, tales como el Coliseo, y entonces debió de nacer la práctica de la superposicion de

órdenes. Por otra parte, esta disposicion de los edificios en distintos altos ó pisos fué procedente de los etruscos como se ha visto en su lugar.

2ª Las construcciones de Trájano y de Adriano pueden disputar la grandiosidad á todas las que se levantaron en épocas anteriores. Las de los Antoninos anunciaron los últimos dias de la bella arquitectura. Pero en esta época ya se deja notar cierta prodigalidad de adornos y tendencia á desmenuzar las masas. Principió el uso de los pedestales como parte desgajada de los basamentos continuos y aplicados sin género alguno de duda, á dar mayor elevacion á las columnas y producir el mayor número posible de formas para agruparlas convenientemente. Pero en lugar de la esbeltez que se buscó, no se halló mas que pesadez por razon de los contornos que afectaron los miembros y molduras. La forma circular, siempre exacta y sujeta á la reproduccion, fué la adoptada para las molduras curvilíneas, así como la libre forma elíptica habia sido empleada por los griegos. Esta circunstancia no hace mas que indicar cuanto la imaginacion habia perdido en actividad no entregándose ya al libre trazo, ni á la fluida combinacion de curvas.

3ª Despues de Marco Aurelio la decadencia de la arquitectura fué rápida. Se hacinaron los ornamentos hasta tal punto, que las líneas capitales quedaron en la mayor confusion. Se colocaron miembros secundarios inoportunamente, se diversificaron todas las formas simples, se quitó á los miembros principales su fisonomía y significado particular, y de esta diversidad nació una uniformidad empalagosa. En esta época sin duda nació el capitel llamado por los arquitectos del siglo xvi *compuesto*, el cual no es

mas que una mezcla incongruente de estilos y un abuso de la libertad de exornacion. Aunque generalmente hablando, fuese buena la construccion, sin embargo la ejecucion de los detalles fue cada dia mas tosca; disminuyendo el esmero en el trabajo por razon de la prodigalidad de adornos. Todas estas circunstancias fueron debidas á la influencia que ejerció en el ánimo de los arquitectos y constructores, el gusto de los pueblos de Siria y Asia menor que no dejaba de tener cierta magnificencia.

Despues de la anarquia militar, la prodigalidad de exornacion degeneró en un barbarismo tal, que quedaron olvidados los principios fundamentales de la antigua arquitectura. Entonces quizá se introdujo el uso de hacer estribar los arcos sobre el cornisamento ó inmediatamente sobre el ábaco de las columnas: se arquearon los entablamentos y se principiό á exornar hasta los fustes de las columnas, ya retorciéndolos ya cubriéndolos de obras de talla. Las desproporciones crecieron de punto, y así es que se ven cornisas que aplastan, por decirlo así, el entablamento y todas sus partes. La ejecucion fué entonces mezquina y grosera, y solo algunos restos del primitivo gusto romano se dejaron entrever en la grandiosidad del plan general. Sin embargo continuaron ejecutándose cosas maravillosas respecto de la parte mecánica de la construccion.

Hemos visto el desarrollo de la arquitectura en la época romana, considerando la fusion que se hizo de los dos elementos, el griego y el etrusco; pero se ha dicho que ambos elementos existieron independientemente uno de otro.

En efecto, en cuanto al etrusco sus caracteres se fundan en el medio mecánico de la construcción, siendo el dovelaje de los arcos el fundamento de esta. Veamos pues los caracteres que recibió el elemento griego en sus tres estilos.

La decoración dórica fué empleada poco por los romanos, no quedando mas que algunas muestras que atestigüen su uso. Quizá le hallaron demasiado simple y severa y poco conveniente á la suntuosidad romana, tal cual la usaron los griegos; por esto fueron sensiblemente modificándola. Las proporciones variaron poco, si bien la primera modificación que los romanos hicieron en este estilo fué dar á los miembros mayor altura. — El fuste de la columna en este estilo no tuvo entre los romanos el éntasis que tuvo entre los griegos, llegando á ser casi cilíndrica. El astrágalo tuvo algunas veces perlas entalladas, del mismo modo que al cuarto bocel del capitel llevó óvolos entallados, careciendo de aquel vuelo que entre los griegos le caracterizó. — El entablamento fué menos sólido é imponente que entre los griegos, pues en algun caso el arquitrave formó dos fajas, al paso que dieron á los triglifos una disposición distinta. Consiste esta en que el triglifo del extremo del edificio viene siempre aplomo del eje de la columna, de lo que resulta que forman el ángulo dos metopas, así como entre los griegos le formaron dos triglifos aparentando mayor solidez. Las gotas por otra parte, tienen una forma cónica en lugar de ser piramidal. Debajo del goteron hay figurados mútulos ó denticulos indistintamente, ó ambos adornos á la vez, ó quizá ni uno ni otro. La cornisa ofrece también distintas variantes. Al paso que se ve la tendencia de la época á querer re-

gularizar formas, puede decirse que el estilo dórico estuvo entre los romanos menos sujeto á reglas fijas. En efecto, no pudieron acomodarse los romanos á la abstracción de ciertos aplomos y disposición de miembros que habían hecho los griegos por ejemplo, la distribución de los triglifos y la igualdad de los intercolumnios; y usaron de la mayor libertad en la exornación de dicho estilo hasta llegar á aplicarle miembros que solo convienen al jónico, tales como los denticulos y los cimacios de la cornisa.

No usaron los romanos de menor libertad en el estilo jónico que la que habían usado en el dórico. — Las columnas fueron mas altas y muchas veces no tuvieron estrias. El capitel fué raquíptico en comparación del usado en la época griega y ofreció dos variantes sobre el tipo griego que también usaron. Unas veces el astrágalo estuvo unido al óvolo haciéndose caso omiso del friso; y otras la voluta fué doble en cada uno de los cuatro ángulos, prescindiéndose de la almohadilla lateral, á manera de las volutas de los caulícolos del estilo corintio. Por lo demás se hallan arbitrariamente mas ó menos adornados los miembros secundarios: el friso tiene ó no esculturas; y por último hay tanta variedad en las cornisas como en las del estilo dórico.

El triunfo del estilo corintio fué en la época romana. Nació en Grecia, pero se perfeccionó cuando el centro político é intelectual del mundo se fijó en Roma. — Las bases de las columnas fueron jónicas ó áticas. Los toros de que se compusieron á menudo, llevaron esculpidos follajes en escama y entrelazados. Los fustes de piedras muy duras quedaron lisos, los de mármol fueron estriados, y algunas veces las estrias no se extendieron mas abajo del tercio de

la coluna. La forma del capitel y la disposicion de sus tres órdenes de hojas y remate de volutas fué apenachada sosteniendo el ábaco cuyos cuatro lados fueron cóncavos y cortados. En general las hojas del capitel fueron de ólivo, sin que por esto estuviesen relegadas las de acanto de las cuales hicieron mas aplicacion á los modillones. Los resaltes del arquitrave fueron suavizados por pequeñas golas. La mayor variedad se observa en el adorno de todos los miembros; y en las platabandas de la corona, cuando son bastante espaciosas, se ven entallados meandros, postas y otros adornos. — En una palabra, el estilo coríntio nacido en la última época del arte griego cuando el lujo fué á adulterar lo artístico para sustituirle lo faustoso, se acomodó perfectamente al carácter romano de aquella época, y los romanos estuvieron en su derecho al enriquecerla. Pero de este derecho se abusó como se abusa de todo, y de aqui la confusion de miembros y de estilos. Sin embargo es preciso confesar que alguna vez anduvieron razonados, como respecto de la base compuesta.

En cuanto á la disposicion de los materiales que entraron en la construccion, indicaremos únicamente las distintas combinaciones que se usaron, por la relacion que tuvieron con la exornacion de los edificios.

El *opus incertum* le constituyeron las piedras en su tosquedad sin labrado alguno y sin otro orden que un completo ajuste en el paramento exterior. El ángulo del muro estuvo construido algunas veces con piedras labradas ó con ladrillos.

El *opus reticulatum* le constituyeron piedras cortadas á

escuadra y dispuestas por tendeles diagonales cruzándose entre sí.

El *opus spicatum* se compuso de ladrillos colocados de canto en sentido diagonal y opuesto.

El *opus quadratum* se formó de piedras cuadrangulares colocadas por llaga y tendel. Hubo el grande, el medio y el pequeño aparejo; y hasta hubo la distincion entre el *cuadrado* y el *cuadrilongo*.

El ladrillo ya rectangular ya triangular hizo gran papel en las construccionen romanas.

El *opus musivum mosaicum* ó *mosaicum* sirvió para pavimentos. Fué una especie de pintura por juxtaposicion, y se compuso de mármoles ó vidrios de varios colores, con un engaste de cimientto.

Conocido ya todo lo respectivo á la decoracion arquitectónica empleada en la época romana, veamos las formas en que se desplegó la actividad de los arquitectos de aquella época, á fin de responder á las necesidades de la suntuosidad y grandeza romanas. Cñámonos en primer lugar á aquellas construccionen en que el arte entró menos que la comodidad y utilidad. Tales son las *vias*, los *campamentos*, las *cisternas*, los *acueductos*, las *cloacas* y los *puentes*.

*Caminos*. Ninguna nacion aventajó, ni igualó siquiera, á los romanos en cuanto tuvo relacion con las obras de utilidad pública. Dieron á estas obras un carácter de grandeza y solidez que no se halla en las construccionen de otro pueblo alguno. Con la autoridad de varios autores de la antigüedad, puede asegurarse que estas construccionen estuvieron muy descuidadas entre los griegos. A los romanos no los arredró óbáculo ni fatiga alguna, y lo

mismo aplicaron las fuerzas vitales de la nación á desecar pântanos, que á cortar montañas y aplanar colinas y levantar valles, y echar puentes sobre los ríos. Todas sus construcciones fueron prodigiosas por su estension y por su consistencia; y desde el uno al otro extremo de tan vasto imperio, cruzaron veinticinco grandes caminos de mil quinientas á mil seiscientas leguas de estension. Además de estas grandes vías de comunicacion general hubo otras secundarias clasificadas segun su importancia; pero esta clasificacion sería aquí algo intempestiva, supuesto que solo tratamos de la arquitectura como bella arte. — A lo largo de estos caminos se hallaban casas de posta, piedras ó poyos para montar á caballo, ( puesto que hasta fines del siglo iv ó principios del v despues de J. C. no se conocieron los estribos) y piedras miliarias para indicar á los viajeros las distancias. Estas piedras por lo regular fueron cilíndricas, sin capitel algunas, elevándose á una altura de cinco á ocho pies y estando fijas en el suelo por medio de bases cúbicas. Además los grandes caminos en las inmediaciones de los grandes pueblos estaban decorados muchas veces con arcos de triunfo, templos, quintas y sepuleros, contribuyendo á hacer mas pintoresco el país y mas llevaderas las fatigas del viaje. — Los materiales y procedimientos empleados en la construccion de estas vías, es mas objeto de la ciencia que del arte, y aunque lo fuera de este, pertenecería mas á una investigacion arqueológica que á una descripcion artística. — El camino mas antiguo de construccion romana, data del siglo iv antes de J. C. Los de las provincias no remontan mas allá de la época de Octavio.

*Campamentos.* Tampoco puede decirse que pertenezca

á este lugar sino al arte militar la construccion de los campamentos. Los hubo mudables, y fijos: los primeros se levantaron segun la mayor ó menor proximidad del enemigo lo aconsejaba: los segundos sirvieron para invernar á las tropas ocupadas en la conquista de los distintos países; habiendo sido el origen de muchas poblaciones. Por lo demas conviene conocer el arte de guerrear de los romanos y los distintos cuerpos de tropas de que constó su ejército para conocer la utilidad de la distribucion de un campamento. Pero esto no es de este lugar.

*Cloacas.* Fueron otras de las obras romanas importantes por su utilidad y por su buena construccion. El mas antiguo monumento de esta clase remonta á la época de los Tarquinos (siglo vi antes de J. C.); y la cloaca máxima por la cual podia pasar un carro cargado de paja, ha sobrevivido á los incendios y devastaciones que Roma ha sufrido desde su fundacion. Sin embargo, es preciso entender que se han hecho en ella distintas restauraciones. De todos modos es la bóveda de medio punto construida con dovelas ó piedras cuneiformes mas antigua que se conoce.

*Acueductos.* Fueron construcciones cuyos restos admiran por su grandiosidad. Quizá indican el atraso en que estaban las ciencias físicas, pero no puede negarse que son modelos de construccion. Son *subterráneos*, ó *aparentes*: los primeros estuvieron contruidos con bóveda: los segundos atravesaron valles uniendo los subterráneos. Se hallan colocados sobre uno ó mas órdenes de arcos, ó sobre un macizo. Durante la república se hizo la construccion con sillares, y durante el imperio, ya fueron de ladrillo ya de mampostería. La canal la colocaron en la parte superior, y estuvo revestida interiormente de un cimientó

muy duro. Los arcos van sostenidos por piés derechos ó pilares afectando algunas veces la forma piramidal al arrancar de los cimientos. Rara vez siguieron la línea recta; presentando ciertas sinuosidades para minorar la impetuosidad de las aguas, así como estuvieron promediados de trecho en trecho por piscinas á fin de que se sedimentase allí el barro y otras particulas gruesas que trajesen las aguas. El acueducto conducia las aguas á una especie de repartidor, desde donde se distribuia á las fuentes públicas, á los terrenos y á los particulares por medio de tubos de tierra cocida ó de plomo ó quizá de madera.

*Ninfeas.* Las grutas en donde manaban los manantiales de agua fueron decorados por los griegos con pórticos y estatuas. Los romanos imitaron su ejemplo y pusieron á su alrededor asientos para que las gentes pudiesen gozar de lo delicioso de aquellos sitios. En Roma ó sus alrededores hubo muchos ninfeas; y de lugares de diversion inocente, pasaron á ser sitios de disolucion y de crápula.

*Puentes.* En los puentes si bien se presenta á primera vista la utilidad, la comodidad y el ingenio para llenar por una parte las necesidades del paso de las aguas corrientes, y el conocimiento de las leyes de la estática para resistir á los empujes de las avenidas; sin embargo hallamos ya en ellos una existencia independiente y una forma mas libre que en los monumentos que acaban de indicarse; al propio tiempo que se hallan anexos á tales construcciones, monumentos del arte, de no poca importancia, tales como estatuas, arcos de triunfo, etc.

Entre los monumentos arquitectónicos que pudo producir el arte en un imperio, representacion de un pueblo que

vió bajo su dominio todo el mundo conocido, los *arcos de triunfo*, las *colunas monumentales* y los *trofeos*, merecen especial mencion. Estos monumentos conmemorativos llenan mas ó menos un doble objeto: el de recordar la memoria de una persona ó de un hecho, y el de erigir estatuas curules á una grande elevacion. Este objeto, ninguna de estas clases de monumentos indicados le llena mejor que los *arcos de triunfo*.

*Arcos de triunfo.* Los primeros monumentos de esta clase fueron de invencion romana, si bien Plinio la atribuye á los griegos; sin embargo ningun vestigio nos ha quedado de arcos de triunfo de la época griega, ni autor alguno de la antigüedad hace mencion de ellos. Por otra parte la forma que los romanos les dieron, debió de ser muy especial y distinta cuando el mismo Plinio los llama *de nueva invencion*. — En su origen estos monumentos se construyeron sobre planta circular. Mas adelante se les dió mayor suntuosidad y se construyeron á manera de puertas ó vastos pórticos, levantándose ó en la entrada de las poblaciones, ó en las grandes avenidas, en los puentes ó en otros sitios de paso. Quizá se hallaría el origen de los arcos triunfales en los propileos griegos; pero fuera aventurada esta asercion, no haciendo aqui mas que indicarla para las investigaciones que cualquiera pretenda hacer sobre este particular. En los primeros tiempos los arcos de triunfo fueron de madera y se adornaron con los despojos arrebatados á los enemigos. Dióseles despues un carácter monumental; y la arquitectura y la escultura desplegaron todo su vigor y todas sus riquezas para dar una forma artística y enriquecer de un modo digno estos monumentos. De madera que eran, se construyeron de

ladrillos, de sillería, de mármol, y el bronce figuró en ellos para mucho. — Estos monumentos fueron mas ó menos sencillos segun la importancia del hecho que conmemoraron. Unos tuvieron un solo arco: otros tuvieron hasta tres, en cuyo caso el del centro tuvo mayor altura; y muchos emperadores, entre otros Diocleciano, erigieron en Roma, arcos practicables por sus cuatro fachadas, y á ellos concurrían los negociantes, viniendo á constituir una lonja mercantil. — La decoracion debió ser corintia mas ó menos adulterada por el gusto romano. El entablamento estuvo coronado por un ático con inscripciones; y descollo en lo mas alto una estatua ecuestre ó una cuádriga. En los frisos y en los espacios de los netos del ático y en las enjutas de los arcos, figuraron bajos relieves alusivos al hecho conmemorado.

*Columnas monumentales.* Los romanos, que no procuraron mas que ensalzar sus glorias y dar lustre á su patria, buscaron cuantos medios pudieron para alcanzar este objeto. No bastaron los arcos de triunfo para perpetuar el recuerdo de una victoria; y echando mano de las columnas, cuyo objeto no debe ser otro que sostener, les dieron una existencia independiente, erigiéndolas como monumentos conmemorativos. No debemos entrar aquí en la crítica de semejante conducta; pero sea dicho de paso, que los griegos, que no cedieron á los romanos en amor á su patria, si bien los aventajaron en sentimiento artístico, nunca erigieron en monumento un solo miembro arquitectónico, sino la combinacion razonada de varios miembros. Tal vez en los propileos hallamos el ejemplo. — Las columnas monumentales suelen clasificarse por circunstancias especiales requeridas por su objeto. Asi es que hubo

columnas estatuarias, cronológicas, militares, legales, limitrofes, rostrales y manubiarias, ya por sostener una estatua ó por llevar inscripciones históricas ó disposiciones legales ó alistamientos de tropas, ó por indicar los límites de un territorio, ó por tener adheridas proas de buques, ó por estar adornadas con trofeos. Ademas hubo en Roma la columna *bélica*, desde el pié de la cual el cónsul arrojaba un venablo hácia la direccion en que estaba situado el pueblo al que se declaraba la guerra. Hubo tambien la *lactaria* en cuya base se veía un nicho abierto donde se depositaban ó exponían niños cuyo nacimiento necesitaba el rubor ocultar.

Los romanos tambien erigieron obeliscos con el mismo objeto que las columnas monumentales, quizá desnaturalizándolos tambien.

*Trofeos.* La mayor parte de pueblos de la antigüedad tuvieron la costumbre de perpetuar las victorias obtenidas por medio de trofeos. — Los griegos colgaron de los árboles los despojos y armas del vencido. Los romanos dieron el nombre de trofeos á todo monumento conmemorativo de un hecho de armas. Se erigieron los trofeos en los campos de batalla; y se consideró como un sacrilegio el destruirlos. Dan una idea de esta clase de monumentos y de su disposicion los que se hallan esculpidos en la columna trajana.

*Templos.* Los romanos imitaron los templos de los griegos, del mismo modo que adoptaron su religion amalgamándola con las tradiciones etruscas. Algunas modificaciones hicieron en ellos, mas para aumentar la magnificencia, que la belleza. Aumentaron el número de columnas en los pórticos. Construyeron muchos templos

pseudo-dípteros y pseudo-perípteros, mostrando en ello ó menos gusto ó mas tendencia á dar importancia al muro. Los construyeron tambien circulares monópteros ó perípteros, pero cubiertos con una cúpula si fueron de pequeñas dimensiones. La naturaleza del culto que los romanos tributaron á las divinidades griegas exigió mayores dimensiones para los templos, de modo que hasta los construyeron dobles, unidos por la parte posterior. — Las particularidades notables de los templos romanos fueron: el haberse flanqueado muchas veces el basamento por pedestales: el haberse hecho el fronton en ángulo mas agudo: y por último el haberse colocado á menudo la estatua de la deidad en un gran nicho, ó debajo de un fronton sostenido por dos columnas.

*Foros.* El foro romano fué una imitacion de la agora griega y tuvo igual objeto, por consiguiente fué plaza de mercado y sitio de reunion de las asambleas populares. En aquellos recintos los jóvenes se entregaron á los ejercicios gimnásticos, combatieron allí los gladiadores, y los primitivos juegos escénicos fueron allí aplaudidos por la multitud de espectadores reunidos debajo de los pórticos. Pero luego que se construyeron palestras, estadios, teatros é hipódromos, el foro continuó sirviendo para sus dos objetos principales, á saber: para mercado y para asambleas públicas. Mas adelante todas las poblaciones de importancia tuvieron cuando menos dos foros: uno civil y judicial que sirvió para las reuniones públicas y para los tribunales: otro mercante, *nundinarium*. En las grandes ciudades, el número de estos últimos se aumentó considerablemente, hasta destinar uno para cada mercadería: así hubo el *forum boarium*, *olitorium*, *cupedinis*, etc.,

destinados para la venta de bueyes, legumbres, granos, caldos, etc. Naturalmente se deja entender que los foros mercantes tuvieron una decoracion sencilla, y que no consistieron casi mas que en un recinto rodeado de pórticos con tiendas y almacenes. Por lo contrario respecto de los foros civiles y judiciales, pues se los enriqueció con todas las maravillas del arte, rodeándolos de suntuosos edificios tales, como el templo de la divinidad protectora, el erario, la curia, la basílica, la cárcel, arcos de triunfo, estatuas, etc. — La decoracion de los foros no fué uniforme, ni hubo regla general para su disposicion. Unas veces la plaza fué formada por un recinto de galerias con tiendas en el piso de la calle y habitaciones en el principal: otras se halló rodeada de monumentos y edificios de utilidad pública, como los que antes se han indicado.

*Basílicas.* Fueron edificios por lo comun anexos á los foros. Se trataron allí negocios de interés público y quizá se administró en ellos justicia. Un abuso hizo que fuesen á veces sitios de contratacion para los mercaderes. — La planta de las basílicas formó un paralelógramo alterado por un hemicíclo en el lado opuesto al de los ingresos. El edificio estuvo cerrado por un muro donde hubo abiertas grandes ventanas. El interior fué dividido á lo largo por dos ó quizá mas órdenes de columnas, formando tres naves que terminaban en una valla transversal levantada antes de llegar al hemicíclo, dejando un espacio algo mas elevado que se llamó *transeptum*. La fachada tuvo un pórtico, y en él tantas puertas cuantas fueron las naves. Sobre cada uno de los órdenes de columnas que dividieron las naves estribó otra columnata, constituyendo una galería. Esta columnata sostuvo la cubierta de la nave principal, que

fué apuntada y algo mas elevada que la de las naves laterales, presentando la del hemiciclo un cuarto de esfera, (*apsis*, *concha*). Allí estuvo el *bema* ó tribunal, estendiéndose á uno y otro lado los asientos para los magistrados. Contiguas al hemiciclo hubo piezas para usos particulares de la asamblea. — Supónese que hubo basílicas con la nave principal descubierta, y que se edificaron otras á manera de simple pórtico, esto es, una cubierta sostenida por columnas, quedando espedita la circulación en todas direcciones, y no atendiendo mas que á resguardar de los rigores de la atmósfera.

*Baños y Termas.* En estos establecimientos desplegaron los romanos el mayor lujo y la mayor magnificencia. En tiempo de la república el uso de los baños llegó á hacerse una necesidad cotidiana tanto para el patricio como para el plebeyo. Bañáronse los romanos hasta tres veces en invierno y cinco en verano. Desde el tiempo de Pompeyo hubo en Roma baños públicos; pero el pueblo no tuvo un establecimiento destinado para su uso hasta que Agripa le hizo donación de sus termas; y los emperadores que vinieron después de este yerno de Octavio Augusto, siguiendo su ejemplo, mandaron construir baños que merecieron los mayores encomios de los escritores de la antigüedad. Levantáronse edificios y erigiéronse baños en varios puntos del imperio y donde quiera que se hallaron manantiales de aguas calientes.

Conviene hacer aquí presente, que si bien en los primeros tiempos solo se dió el nombre de *Thermas* á los establecimientos de baños de aguas calientes, no obstante, tomando mayor estension la voz, comprendió también los establecimientos de baños de agua fría, haciéndose una de-

nomination genérica de todo establecimiento que tuviese por objeto el baño.

En los de Caracalla además de piscinas comunes hubo baños particulares de pórfido y de mármol, y hasta los hubo suspendidos para poderse columpiar durante el baño. Se reunió en estos establecimientos cuanto podia recrear la vista y lisonjear la imaginación. Así es que fuera de las piezas de baño, hubo otras salas y pórticos y exedras y calles de árboles con asientos, ricas bibliotecas, todo sirviendo de punto de reunión á los sabios y curiosos; y por último baste saber que en los grandes recintos de las termas se dieron espectáculos dramáticos y atléticos. Establecimientos de esta naturaleza puede concebirse que fueron decorados profusamente, y que en su disposición principal tuvieron alguna analogía con el gimnasio griego, pero sobre un plan mas vasto y quizá con un objeto menos moral. Con efecto el objeto principal de los gimnasios fué la educación física é intelectual, y el baño fue un medio auxiliar de esta clase de educación, al paso que entre los romanos el recreo fué en las termas lo principal, y la educación fué parte secundaria.

El edificio de las termas para ser completo debió contener un *spoliatorium* (sitio para desnudarse), un *vinctuarium* (sitio para ungiarse con unguentos olorosos); el *esferisterium* en donde se entregaban los bañistas á varios ejercicios antes de entrar en el baño comun de agua caliente (*caldarium*). Al rededor del *caldarium* hubo un andito y una galería con gradas algo mas elevada (*schola*) para los que no se bañaban. La pila del *caldarium* no tuvo techo. Al salir del baño se atravesaba el *tepidarium*, que era una sala de paso para prevenir la

impresion del cambio de temperamento entre el *caldarium* y el *frigidarium* ó baño frio. El *frigidarium* tuvo techo. Hubo además dos salas para tomar baños de vapor ó de estufa. Su techo fue abovedado y en medio hubo un gran receptáculo en donde hervia el agua que esparcia el vapor, el cual salia por una abertura circular practicada en el centro de la bóveda. Esta abertura se cerraba con una tapadera (*clipeus*).

Prescindamos aquí de las diferentes prácticas que se observaron para los distintos baños, y del uso del estrigilo, por ser curiosidades que pertenecen á los detalles de la arqueología y no del arte. Otro tanto puede decirse acerca de los medios que se emplearon para alimentar y calentar los baños. Baste saber que el agua se calentó en vasos de cobre despues de recibirla del *aquarium* ó gran receptáculo; y que las salas de las termas se caldearon por medio de tubos de tierra cocida de forma cuadrada que comunicaban con el *hipocaustum*, espacio que corria por debajo del piso y que recibia el calórico del horno que tuvo anexo.

*Teatros.* Tuvieron tambien grande importancia entre los romanos los teatros, sobre todo desde que se les dió una construccion permanente. En los siglos primitivos solo se ejecutaron los juegos escénicos en tablados de quita y pon que se levantaron en el circo. En el II antes de J.-C. erigieron teatros de piedra, y cerca de un siglo mas tarde adoptaron la disposicion griega. Sin embargo el teatro romano se diferenció del griego en que tuvo la orquesta menos espaciosa, y la escena mas profunda y menos elevada, no estando colocado sobre terreno pendiente.

El sitio destinado para los espectadores fue semicircular, y tuvo gradas divididas por escaleras en direccion al centro del semicírculo, cuyas divisiones se llamaron *cuneus*. En los primeros tiempos los espectadores se sentaron sobre la piedra; pero en tiempo de Calígula se permitió poner almohadones y tapices en las gradas. El conjunto de esta gradería estribó sobre series de bóvedas á manera de galerias; y el exterior del monumento estuvo decorado con pilastras y columnas, galerias y pórticos etc. y coronado todo por un ático. La escena no tuvo de ancho mas que el doble del diámetro de la orquesta; de manera que no se extendió al diámetro del semicírculo de la cavea; y se levantó unos cinco piés del piso. En el fondo presentó un espacio en hemicírculo adornado el todo con columnas, estatuas y pinturas. Enfrente del proscenio hubo el *pulpitum* que era una plataforma que se adelantaba hácia la orquesta y donde cantaban los coros. Los actores declamaron en el *proscenium*. La fachada del fondo de la escena presentó tres puertas, como en el teatro griego; llamándose la del centro *puerta real*, y *hospitalia* las de los lados. Esta fachada estuvo decorada con columnas y estatuas. En las partes posterior y laterales de esta fachada estuvo el *parascenium* ó *post-cenium* que era el sitio en donde se vestian los actores. La escena tuvo dos pisos, el *hyposcenium* que comprendió varias piezas para el servicio de la escena, y era el piso de debajo de la escena; el *episcenium* era el piso superior. El espacio que quedaba al pié de la gradería de la cavea era la orquesta que como se ha dicho, fué mas espaciosa que en los teatros griegos. En el centro de la orquesta se elevó una ara en la cual se sacrificaba una víctima á Baco antes de principiar el es-

pectáculo. Al rededor del altar estuvieron colocados los músicos.

El servicio de la escena entre los romanos fué mejor dispuesto que entre los griegos, efecto de los adelantos que se habian verificado. A uno y otro extremo del proscenio hubo los bastidores triangulares girando sobre un eje (*versátiles*); así como presentaron cuadros á manera de telones por medio de correderas (*ductiles*). Pero los cambios de decoracion no se hicieron á la vista del público sino despues de haber cubierto la escena con el *aulcum* ó *siparium* que se levantaba delante del proscenio. Hubo tres clases de decoraciones: una para la tragedia y representaba edificios grandiosos, palacios templos, etc.; otra para la comedia que representaba plazas y calles públicas; y otra para las *atellanas* ó piezas jocosas y satíricas que representaba cavernas, montañas, bosques, etc. Además se usaron varias máquinas ya para producir el rayo, ya para imitar el ruido del trueno, ya para los vuelos, ó para levantar las decoraciones, ó para las apariciones instantáneas.

El uso de las máscaras para los actores siguió como entre los griegos. Las primeras fueron de corteza de árbol, y posteriormente se fabricaron de cuero, de madera y hasta de cobre. El hueco de la boca debió dar á la voz un sonido penetrante para dejarse oír desde todos los puntos del teatro. Estas máscaras fueron muy ligeras y cubrieron toda la cabeza. Segun el carácter de las piezas dramáticas se usaron unas ú otras máscaras. Dícese que la voz de los actores se hacia tambien inteligible á causa de unos vasos de bronce ó tierra cocida empotrados en la graderia, con la boca hácia la escena.

Las representaciones teatrales se ejecutaron de dia; y como los teatros no tuvieron cubierta, se deja entender la razon por la cual se usaron las *umbellas* y el sombrero tesálio en los espectáculos. Sin embargo conviene saber que algunas veces se estendió sobre los espectadores un toldo de color de púrpura ó adornado con dibujos, el cual se aseguraba en unos mástiles fijados en medio de la orquesta y en la parte superior del muro de la cavea, por medio de unas grandes clavijas metidas en una especie de modillones agujereados.

Estuvieron tambien en uso entre los romanos, los odeones, y sus circunstancias no difieren en lo mas mínimo de las que dieron los griegos á estos teatros de música.

*Anfiteatros.* Para los espectáculos ó combates de gladiadores y de bestias fieras, usaron los romanos los anfiteatros, edificios de invencion etrusca, á los cuales, al adoptar su disposicion, dieron mayores dimensiones, escediendo á sus inventores en lujo y magnificencia. Su planta fué comunmente un óvalo ó elipse, rodeado de gradas formando distintas *præcinctiones*, divididas por varios cuneos: al pié de las gradas hubo un espacio bastante estenso que se llamó *arena*, porque en efecto de este material estuvo cubierto el piso, ya para absorber la sangre que habia de correr, ya para ofrecer á los combatientes un medio de afirmar mejor los piés. Detras de la graderia hubo varias galerias que estuvieron acusadas en la parte exterior del edificio por varios órdenes de aberturas semicirculares decoradas con columnas y estatuas. Estos edificios no tuvieron techo, pero no cabe duda que á favor de unas clavijas que hubo en la parte superior, y de unos mástiles plan-

tados al pie de las gradas, se extendió sobre ellos un toldo (*velarium*). La arena estuvo circuida por un foso que se llenaba de agua, y por una pared de unos quince piés de elevacion sobre la cual estuvieron los asientos de preferencia. A espaldas de estos alzóse otra pared desde la cual se extendieron los asientos de los demas espectadores. Se deja notar bien que hubo substrucciones para guardar las fieras. — La capacidad de los anfiteatros fue extraordinaria, baste saber que en el llamado Flavio (*Colosseum*) cupieron hasta cien mil personas segun cálculos, número que parece exagerado si no estuviese confirmado por varios autores. El anfiteatro mas antiguo de piedra fue mandado construir por Augusto. En estas arenas recibió la religion cristiana el sello sangriento de su santidad.

*Circos é hipódromos*: Entre los edificios que los romanos erigieron para alimentar la pasion del pueblo á los espectáculos, pasion que la estimularon los ambiciosos para distraerle de los negocios públicos á que habia estado acostumbrado en los tiempos de la República, merecen mencion especial los Circos y los hipódromos. El objeto principal de los circos fué las corridas de carros y de caballos, si bien en otros tiempos habia servido para combates de gladiadores y fieras. Los circos aunque fueron edificios particulares de la civilizacion romana, sin embargo tuvieron mucha analogía con el estadio griego. El primero que se erigió en Roma data de Tarquino el anciano; mas adelante la munificencia de César, la de Augusto y la de otros emperadores dotaron á la ciudad de muchos monumentos de este género.

La planta de este edificio fué un óvalo muy prolongado, cortado en línea casi recta por uno de los extremos; y con

la arena ó area rodeada de un foso, que llenaban de agua, de unos diez piés de ancho. Esto prueba que en sus principios el circo tuvo el mismo objeto que los anfiteatros. Una pared de ladrillo de unos cinco piés llamada *spina*, dividió el area oblicuamente á la izquierda del espectador, y por su eje mayor, sin llegar á los extremos de la periferie. El objeto de esta oblicuidad fué dar á los carros y caballos, mas espacio para correr en el principio de la carrera, pudiendo adelantar con mayor facilidad. En los extremos de la *spina* estuvieron las *metas*, que constaron de un basamento mas ancho que la *spina* sobre el cual estribaron tres poyos. En la *spina* hubo varios pasos practicables para el servicio del circo, y sobre ella se levantaron estatuas, altares, etc. En el centro se elevó el obelisco del sol y otros símbolos. Algunas veces hubo junto á la *spina* estanques que sirvieron de abrevadero y para remojar las ruedas de los carros.

La gradería de los circos estuvo dispuesta como la de los anfiteatros, y en la parte exterior hubo pórticos con tiendas. En el extremo circular estuvo la puerta triunfal por donde salian los vencedores. Los ángulos del extremo opuesto, tuvieron cada uno una puerta para el servicio, y una especie de torres unidas por un muro en línea curva, con cuadras y cocheras para los carros y caballos. En el centro estuvo la puerta, *pompa circensis*.

El palco del emperador (*edículus*) sostenido por columnas, estuvo enfrente de la primera meta: el de los jueces, casi enfrente de la segunda.

Para las corridas de caballos y carros tuvieron tambien los hipódromos; espacios de una estencion inmensa en cuyo extremo se fijó la meta á que debia llegarse. Su

área estuvo circunscrita en un cuadrilongo circuido con una valla de piedra á la altura de un antepecho, ofreciendo su piso distintas pendientes.

*Edificios particulares.* Las viviendas particulares, las quintas y alquerías son los edificios que merecen particular atención.

Dejemos las cabañas de los tiempos de la primitiva sociedad romana, y las casas de ladrillos en crudo, porque no hallaremos el verdadero carácter arquitectónico romano aplicado á usos domésticos, ni quizá las necesidades domésticas peculiares de la civilización romana á que la arquitectura debió responder. Estas necesidades no datan más allá de la época de la conquista de Grecia, que fué cuando se buscaron las comodidades á causa de las riquezas que se habían acumulado en la ciudad, y cuando el gusto artístico se desarrolló, desprovisto del lujo desmesurado que por lo mismo que puede alimentar, mata las artes á puro querer los artistas sobresalir y originalizarse.

Los romanos vivieron en unión con sus esposas, y por consiguiente sus viviendas siguieron un sistema distinto del que adoptaron los griegos. El rasgo característico de estas viviendas consistió en los dos peristilos ó patios rodeados de pórticos, en los cuales tuvieron salida las habitaciones, comunicándose por medio de un corredor. Los gabinetes de uno de estos patios sirvieron para recibir las visitas de los forasteros; y los del otro, para uso privado y doméstico. Rara vez estos gabinetes tuvieron ventanas á la calle, y la mayor parte de ellos solo recibieron la luz por la puerta de entrada. En la parte exterior de la habitación acostumbró á haber tiendas donde los esclavos ven-

dian los productos de las fincas de su señor. La parte superior del edificio formó un techo angular ó una azotea con plantas, flores y emparrados. En el centro del primero de los peristilos hubo un estanque ó recipiente (*impluvium*) á donde iban á reunirse las aguas de los tejados, y de su centro saltaba un surtidor. En el peristilo estuvieron las habitaciones de las mugeres (*talamus*), el tocador (*venereum*), exedras para la conversacion, y los *lararios*, cocinas, despensas y demas dependencias de la casa. Se deja entender muy bien que cuantos más medios tuvo un particular, mayor riqueza hubo en los materiales y mayor fué el número de habitaciones en que estuvo distribuida la casa, y los salones de visitas (*æci*) fueron decorados con más ó menos gusto: así es que hubo el salon *tetrástilo*, el *corintio* y el *egipcio*; la enfermería (*hospitium*), la biblioteca, el comedor (*triclinium*), el gabinete de juego (*aleatorium*), y la sala de baños, etc.

Los gabinetes tuvieron el techo ya abovedado ya plano, y solo recibieron la luz por una abertura practicada en la parte superior de la puerta. Si hubo ventanas, fueron muy elevadas y estuvieron guarnecidas de láminas de piedras transparentes. Las puertas interiores solo se cerraron con un tapiz: la del vestíbulo se abrió ya hácia dentro ya hácia fuera, y se doblaron sus hojas en dos ó tres partes. Los pavimentos fueron enlosados con mármoles, ó cubiertos de mosaicos. — Para calentar las habitaciones hicieron uso de los hipocaustos, si bien tuvieron braseros donde encendieron lumbre, y hasta usaron chimeneas las cuales se parecieron á una hornilla.

Todos los edificios particulares de Roma, estuvieron aislados unos de otros y constaron de muchos pisos. Au-

gusto fijó la altura en setenta piés. A un grupo de casas se le llamó *insula*.

De los edificios urbanos pasemos á las fincas rústicas. La agricultura fué entre los romanos de la república una de las ocupaciones favoritas. Cultivaron sus huertas con sumo cuidado y esmero, y de ellas sacaron pingües rentas. En la época imperial, de agricultores que habian sido, se convirtieron en floricultores y en cultivadores de plantas aromáticas y de mero adorno. Ya no fueron huertas sino jardines adornados con grutas, fuentes, estatuas y todo género de recreos y allí tuvieron calles de árboles copudos y sitios destinados para los ejercicios paléstricos. Estos jardines ó quintas tomaron el nombre de *villas*. En las *villas* se distinguieron tres partes: 1º la casa de recreo (*villa* ó *predia urbana*); 2º la alqueria, (*villa rústica*); 3º el frutal. En las quintas de mero recreo la habitacion de invierno estuvo separada de la de verano; diferenciándose estas casas de recreo de las de la ciudad, en su disposicion y en lo mas espacioso de su átrio y pórticos. Sobre el edificio descollaba una torre con el objeto de poder gozar de agradables vistas.

*Sepulcros.* La inhumacion como todas las demas prácticas religiosas, se verificó entre los romanos con gran solemnidad. Los funerales fueron públicos ó privados, segun los costeó el estado, ó la familia. En los primeros siglos de Roma, los cadáveres fueron enterrados; pero en los últimos años de la república adoptaron del todo la costumbre de quemarlos y guardar sus cenizas. Sila el dictador (siglo II antes de J. C.) fué el primer patricio cuyo carácter fué espuesto sobre una pira. Duró esta costumbre hasta el siglo IV de J. C.

Distinguiéronse muchas especies de sepulturas, pero solo el *sepulcrum* fué el que contuvo los restos mortales depositados allí con ceremonias fúnebres. Los demas llevaron el nombre de *monumentum*, *cenotafium*, *mausoleum*, etc.

Difícilmente puede decirse cual fué el tipo ó forma general de los sepulcros romanos. En la mas remota edad parece que depositaron el féretro en un hoyo levantándose sobre él un *túmulus*. Mas adelante erigieron edículos como los griegos, y mas tarde fueron innumerables las formas adoptadas. Los tipos mas notables son:

La tumba de los Scipiones:

El mausoleo de Augusto:

La tumba de Cayo Sextio:

La llamada de los Horacios:

El mausoleo de Adriano.

*Cipos.* Entre los monumentos fúnebres de orden inferior pueden citarse los *cipos*, que fueron columnas ó pilastras de pequeña elevacion. En uno de los frentes se ponía la inscripcion. A veces los que se descubren tienen un fronton con antefisas angulares ó con volutas y almohadillas. Los *cipos* tuvieron á menudo un receptáculo en la parte superior y un agujero que atravesó hasta las urnas colocadas debajo del monumento, á fin de que llegasen allí las libaciones.

*Columbarios.* Fueron cámaras sepulcrales con nichos semicirculares. Cada nicho contuvo dos urnas que llevaron delante la inscripcion ó epitafio. Estas cámaras estuvieron amuebladas y en ellas se han encontrado mil objetos de uso del difunto y otros que debieron servir en los funerales.

Los romanos tuvieron la costumbre de hacerse erigir

las tumbas durante su vida y en ellas acostumbraron á inscribir ciertas disposiciones testamentarias.

He aquí los principales monumentos que la civilización romana erigió en el vasto espacio de su territorio. La arquitectura de aquella civilización, como dice muy bien un autor contemporáneo, ha ejercido bastante tiranía sobre la arquitectura moderna para que no merezca ser examinada bajo todos sus aspectos. No es de este lugar averiguar las causas: quizá la grandiosidad de los monumentos llamó sobradamente la atención de los arquitectos para que estos prefiriesen aquel estilo á cualquiera otro: quizá la rutina haya sido la causa de su adopción exclusiva: como quiera que sea los monumentos arquitectónicos que nos ha legado la civilización romana merecen la consideración del estudioso artista, si no por sus detalles, por lo grandioso de su conjunto, y por los elementos que proporciona al arte moderno.

## CRISTIANOS.

Desde este momento vamos á entrar en un período de la historia completamente distinto. Una civilización iba á inaugurarse á favor de unas creencias con principios opuestos á los que habían reinado en las sociedades griega y romana: y el arte debió regenerarse con la sociedad.

Hacia tres siglos que la religión de J. C. cundía en las conciencias, y que las diez persecuciones que había sufrido, en vez de apagar el entusiasmo por ella habían aumentado el número de prosélitos. Los mismos emperadores veían

en muchos de sus familiares, cristianos verdaderos cuyas virtudes admiraban. Legiones enteras de cristianos militaron bajo las banderas de Roma, y á Constantino hijo de Sta. Elena, le cupo la gloria de anunciar la paz de la Iglesia con el edicto de Milan (313), satisfaciendo los deseos de sus soldados cristianos que le habían dado la victoria en el puente Milvio sobre las huestes de Majencio y alcanzando por este medio el imperio. Dado este paso no fué posible transigir con los recuerdos de las pasadas creencias religiosas y políticas inveteradas en el espíritu de la ciudad de Roma; y en la necesidad de hallar un punto más céntrico de su vasto imperio desde donde pudiese tener á la vista el oriente y el occidente, Constantino trasladó la corte á Bizancio, que desde entonces tomó el nombre de *Constantinopolis*, ciudad de Constantino; ocupándose desde luego en dar nueva forma á la constitución del imperio. Al mismo tiempo las tribus germánicas, atraídas por las riquezas que habían visto en el imperio durante sus correrías ó cuando durante la anarquía militar, habían estado á sueldo de los varios ambiciosos que se disputaron el poder imperial, invadieron el territorio romano.

Cayó el mundo antiguo con Roma; y al caer arrastró en pos de sí al arte, quitándole su fuerza vital independiente y libre para hacerle pasar al servicio de una magnificencia sin gusto y de un lujo irrazonado de una corte casi oriental.

Sin embargo Constantino quiso que su ciudad pudiese rivalizar con Roma en grandeza y magnificencia; y para dotarla de edificios y establecimientos de igual clase empleó arquitectos y operarios procedentes de Italia, y echó mano de fragmentos arrancados de los más célebres mo-

numentos de Tracia y Propóntide. La invasión de los germanos hizo por otra parte que los artistas se refugiasen en Bizancio; y mientras se demolían templos paganos, y se consagraban otros al culto cristiano, el occidente quedó huérfano de conocimientos artísticos así como lo quedó de los científicos, procurando mas bien levantar obras de defensa contra la invasión, que edificios de utilidad y de ornato público.

Teodosio al morir trazó la línea divisoria que había señalado Constantino, y quedó dividido el imperio en dos, el de oriente y el de occidente, diferenciándose lo mismo en política que en ideas, y llegando á ser rivales.

Desde aquí data la EDAD MEDIA con nuevas creencias, nuevas necesidades y nuevas costumbres.

Esta edad principió con el fraccionamiento del imperio en varias nacionalidades según las tribus germánicas que asentaron en las distintas comarcas occidentales; y aunque todas adoptaron una misma creencia, sin embargo fué necesario un centro desde el cual partiese la unidad del movimiento. Solo Bizancio resplandeció con la luz que había reunido dentro de sus muros. La magnificencia y el esplendor debió ser en esta nueva corte imperial un móvil para las artes, así como la rudeza y la inacción debió estacionarlas en las comarcas que tenía á oriente y á occidente.

Pero el occidente tenía iguales creencias religiosas que Bizancio y en sus comarcas debieron nacer necesidades análogas á que imprescindiblemente se debió atender; mientras que el oriente mas reacio en admitir estas creencias, sin que por esto se hallase mas dispuesto á conservar antiguas tradiciones, ni se atuvo á conservar sus monu-

mentos, ni trató de levantar otros nuevos, admitiendo indiferente cuanto de Bizancio le alcanzó. Mas adelante, en el siglo VII de J. C., cuando el mahometismo salido de la Arabia llevó sus conquistas hasta la India, llegó hasta las puertas de la ciudad de Constantino y costeano el África, invadió la península ibérica, el indiferentismo cesó en estos países, y de buen grado acogió y estudió lo que antes había mirado con indiferencia si no con desprecio.

Veamos en primer lugar la suerte de la arquitectura en Europa en manos de los bizantinos cristianos, y veremos despues que camino siguió entre los cristianos de occidente así como entre los musulmanes de oriente.

**ESTILO BIZANTINO.** Desde la época de Constantino se construyeron Iglesias ya cuadrangulares, ya circulares, ya poligonales. La forma piramidal ó cónica fué una forma especial para los mausoleos entre los antiguos; y á su imitación construyeron los cristianos edificios en esta forma sobre los sepulcros venerandos. Así levantó Sta. Elena madre de Constantino un edificio de esta naturaleza sobre el sepulcro de Jesucristo. A su imitación se construyeron otros en occidente.

Pero estas construcciones con su cúpula semiesférica, si bien respondieron al objeto propuesto, no se diferenciaron de las empleadas por los paganos en sus rotondas. Así fué que los arquitectos bizantinos al adoptar la cúpula, la circunscribieron en el cuadrado formado en el punto donde se cruzaron dos naves iguales. Esta forma la perfeccionaron elevando los cimborios sobre los cuatro arcos torales de las naves, construyendo en la pared inferior de

la enjuta que quedaba, una sección de bóveda que lleva el nombre de *pechina*.

Los cimborios constaron de tambor ó cuerpo de luces y cascaron. El tambor tuvo las ventanas ó luces, altas y estrechas. Los ábsides fueron generalmente en número de tres, mas bien circulares que poligonales, y trepados por ventanas como los cimborios. A las naves las precedió un vestíbulo (*nartex*); y las laterales fueron cortadas en su elevación por galerías. Las fachadas principales fueron cuadradas terminando por una cornisa horizontal, sin que ningun fronton indicase pendiente de tejado, pues las armaduras de madera jamás fueron empleadas por los griegos, y si solo azoteas y cúpulas. Las puertas fueron rectangulares, adornadas en sus faldones con molduras entalladas; y su dintel se presentó como aligerado por un arco de descarga.

Imposibilitados los artistas de seguir las antiguas tradiciones romanas prefirieron lo rico á lo bello. Se renunció á los estilos de la antigua Grecia. El capitel, de circular que habia sido pasó á ser cúbico: sus cuatro fachadas fueron esculpidas con entrelazados y follages de poco relieve, delgados, agudos y encorvados ó retorcidos con algun gusto: el abaco que le coronó pareció un nuevo capitel: las bases fueron las áticas, alterados sus perfiles y proporciones. Se adosaron las columnas á los pilares que sostenian los arcos; y estos algunas veces, estendiéndose á mas del semicírculo formaron el arco de herradura. Todos los adornos parecen tomados, unos de los monumentos helénicos, y otros de los tapices persas que tan en boga estuvieron en aquella época. En la construcción combinaron materiales de distintos colores produciendo bellos efectos.

El estilo bizantino tuvo distintos grados de desarrollo; pero como no debemos hacer mas que indicar la influencia que tuvo en las artes del mundo civilizado, nos circunscribiremos á citar muestras de él tanto en la misma Bizancio como en Italia.

No se halla un tipo bastante caracterizado del estilo bizantino en arquitectura hasta Santa Sofía de Constantinopla y San Vital de Ravena, obras del siglo vi. — San Vital está edificado sobre un plan poligonal guardando analogia con las rotondas. — Santa Sofía ofrece en su planta la forma perfecta de cruz griega con un átrio *exonartex* (*nartex* exterior), y otro *esonartex* (*nartex* interior), presentando superposición y adosamiento de pechinas y cúpulas semiesféricas. El atrevimiento de la construcción no cedió á la riqueza de los materiales cuya mayor parte fueron importados de otros puntos y arrancados de monumentos antiguos. Empleáronse maderas exquisitas, metales ricos y piedras preciosas, en una palabra nada faltó para la mas suntuosa exornación.

La arquitectura bizantina enviando sus alumnos á oriente y á occidente, recorrió todas las costas del mediterráneo, único mar entonces frecuentado; y sufriendo distintas alteraciones, vino á España dividido en dos estilos que se unieron fraternalmente en Cordoba y en Toledo recordando su origen. Además la corte bizantina cuando fué cismática, al dar á los países del norte su religion les dió su arte, que con algunas modificaciones, se ha conservado hasta nuestros dias. Introdújose en la Rusia eslava en el siglo x cuando Olga ó Helena se hizo cristiana, y los edificios entonces fueron construidos, á lo menos muchos de ellos, por artistas griegos, siendo la forma bul-

bosa de las cúpulas y lo delgado de las torres, la única diferencia que se nota.

Si á la época romana pertenece la gloria de la propagación del arco y de la bóveda, adulterando las formas arquitectónicas que tienen por tipo primitivo la construcción de madera del arte griego antiguo; al genio neogriego le cabe la de haber sabido ser más original levantando al espacio las cúpulas de Santa Sofía y de San Vital de Rávena.

**ESTILO LATINO.** El estilo latino solo fue el romano degenerado habiendo quedado del todo perdidos los principios que habían hecho la gloria de las escuelas de Grecia y de Roma. No faltaron sin embargo los estímulos, porque Constantino hizo reparar los antiguos monumentos y construir otros nuevos, instituyendo escuelas de arquitectura y premios para los alumnos: pero todo fué rico, nada fué bello. Se alteraron los estilos griegos en sus proporciones, las obras de talla fueron toscas, y los perfiles de las molduras mezquinos y sin gracia, con una prodigalidad de adornos sin inteligencia. En un mismo peristilo se emplearon columnas de módulos y estilos distintos. Colocáronse columnas sobre columnas; cortáronse los entablamentos; interrumpiéronse estos con arcos; suprimiése la corona que formaba la base de los frontones, y se siguió con más frecuencia la costumbre de hacer estribar los arcos inmediatamente sobre el ábaco de las columnas. Se emplearon arcos sin arquivoltas, si bien los de las ventanas se formaron con dovelas promediadas con grandes lechos de argamasa. No parece sino que la arquitectura andaba á tientas tras de innovaciones, y en busca de una combi-

nación para responder muy particularmente á las necesidades de un culto nuevo y de una sociedad moralmente trasformada, pero que se resentía de las creencias religiosas y políticas que abandonaba.

Semejante estado de cosas continuó bajo el reinado de los sucesores de Constantino.

Veamos ahora que elementos proporcionaron los latinos para concurrir á la formación definitiva de un estilo.

**Criptas.** En las épocas de persecución los cristianos se reunieron en parages subterráneos para sustraerse de las persecuciones de sus enemigos y celebrar las ceremonias de su culto. En Roma se ocultaron en las llamadas *arenaria* y despues *catacumbas*, así como en los demás puntos del imperio se refugiaron en las cuevas y otros lugares subterráneos. Cuando la religión cristiana triunfó del paganismo en el siglo iv, aquellos subterráneos fueron reverenciados. Aunque algunos de los monumentos que hubo en estos lugares, especialmente en las catacumbas de Roma, fueron obra de épocas anteriores á Constantino, sin embargo el mayor número data de los siglos iv y v de J. C. en que fué reconocida la santidad de tales lugares, estendiéndose este culto hasta el siglo xii en que quedaron ignorados.

Las catacumbas de Roma por mil conceptos merecen en este lugar una mención especial; y una sucinta descripción de ellas bastará para dar una idea de este tipo primitivo de las criptas cristianas.

Las galerías de las catacumbas de Roma tienen de cuatro á cinco piés de ancho por siete ú ocho de alto, con encrucijadas para favorecer los movimientos y con varios pisos que se comunican por escaleras practicadas en

la roca. De trecho en trecho se hallan salas mas ó menos espaciosas y regulares alrededor de las cuales hay sillas cavadas en la roca, distinguiéndose una ó dos en el testero para los prelados. Estas salas (*cubicula*) tienen el techo sostenido por pilares cubiertos de estuco; otras veces tienen en la bóveda una claraboya; en una palabra hay salas de todas formas. En algunas partes se ven pequeños edificios construidos con materiales trasportados: pero tanto las salas como estos edificios son obra de los cristianos, no perteneciendo á época anterior á la en que sirvieron á estos de asilo. Las paredes de estas salas así como las de las galerías tuvieron nichos donde se enterraron los cristianos. La tumba de un mártir se veia unas veces en medio de la sala, otras arrimada al testero. Tuvieron estas tumbas la forma de un sarcófago cuadrangular, y se cubrieron con una tabla de mármol, celebrándose sobre ella los augustos sacrificios. Como la mayor parte de estas salas no recibian luz del dia, fueron iluminadas por lámparas suspendidas en la bóveda ó colocadas en pequeños nichos ó repisas. De unos y de otras hay gran número en estos sitios, siendo ya de barro ya de bronce. Cuando no se colocaron los cadáveres en nichos se colocaron en un sarcófago esculpido á la manera pagana, pero representando asuntos cristianos. Segun las inscripciones de los siglos vi y vii y los objetos hallados en las catacumbas, es de creer que despues de la adopción del cristianismo muchos paganos distinguidos tuvieron á mucho honor enterrarse junto á los sepulcros de los mártires. En muchos puntos se encuentran fuentes y cisternas cuya disposición ha hecho conjeturar que sirvieron para la administración del bautismo.

Las catacumbas no tuvieron decoración especial arquitectónica, solo en los últimos tiempos se adornaron con pinturas y esculturas.

*Adrianeas.* Bajo este nombre deben comprenderse todos los edificios anteriores á la admisión del cristianismo en el imperio, construidos por los cristianos para la celebración de las ceremonias del culto con permiso del emperador Adriano. Sin embargo no todos los edificios de este género fueron del tiempo de este emperador, ni fué dispuesta por él su construcción; pero puede conservarse el nombre por ignorarse si antes de Adriano se edificó alguno. Eusebio obispo de Cesarea, padre de la historia eclesiástica es el único escritor que ha transmitido algunos detalles de estas construcciones religiosas de su época, si bien solo habla de las que se hicieron en el reinado de Constantino. Es probable que estos edificios fuesen vastas salas apropiadas en lo posible á las ceremonias sagradas. Constantino encontró en oriente un gran número de edificios cristianos anteriores á su conversión, construidos sobre plantas de distintas formas; y segun las localidades, ya eran circulares, ya paralelógramas, ya exagonales ú octógonas, cubiertas de una media naranja ó de una gran bóveda de mampostería. Pero todos estos edificios han desaparecido, no existiendo mas que unos pocos monumentos religiosos menos antiguos, que hasta cierto punto podrian suplir el silencio de la historia y la ausencia de documentos.

La influencia de la Adrianeas y demas Iglesias anteriores al siglo iv en la arquitectura es de difícil apreciación, pero debió de ser muy debil. Nada lo probará mejor que la adopción de otros monumentos paganos para

el culto cristiano, y el haber sido constantemente estas construcciones el tipo primitivo de las iglesias cristianas.

*Basilicas.* Admitido el cristianismo, edificáronse iglesias sobre distintos planos ya octógonos ya paralelogramos, etc.; pero con existencia efímera. Los templos paganos que se hicieron de cada día mas innecesarios no eran propios para el culto cristiano, y por otra parte un sentimiento repulsivo, hacia difícil su adopción para este objeto. Sin embargo, vemos que andando el tiempo fueron convertidos en iglesias el panteón, el templo de Minerva y el de la Fortuna viril, la sala de las Termas de Diocleciano y la de los de Agripa.

Un género de construcciones pertenecientes á la sociedad romana parecieron mas propias para las necesidades del culto cristiano no solo por su disposición sino por que su destino nada tenia de comun con las creencias religiosas. Tales fueron las *basilicas* de cuya distribución puede concebirse facilmente cuanto partido podia sacarse para el culto cristiano. Las constituciones apostólicas querian que la Iglesia representase la nave de S. Pedro, y el ámbito central de las basilicas representaba perfectamente esta nave; y así las otras partes, desde el *bema* que podia servir para el pastor (*episcopus*) hasta los sitios del trasepto en donde podian colocarse los salmodistas y los cantores.

Una modificación importante sufrieron las basilicas romanas en manos de los cristianos: tal fué la prolongación de los transeptos, de manera que esta parte con la nave principal formaron una cruz.

Por lo demas las basilicas que se construyeron fueron precedidas de un pórtico (*nartex*) con arcos sostenidos por columnas aisladas, y cerrados con cortinas colgadas en varillas.

Las primitivas basilicas no tuvieron el techo abovedado sino apuntado con armazón de madera, quedando este descubierta: otras veces le ocultó un techo plano como artesonado. No hubo ninguna moldura importante ni parte alguna que se destacase de sus lienzos de pared, y los arquivados y frisos fueron del todo suprimidos.

La orientación de las basilicas tampoco fué siempre observada en Roma; é indiferentemente tomó el eje distintas direcciones. Parece que las Iglesias de la época de Constantino tuvieron la puerta en la parte oriental del edificio, y el sacerdote poniéndose detras del altar para celebrar, y por consiguiente de cara á los fieles, miró á oriente. Mas adelante se entendió la orientación al contrario; pero entonces el celebrante se colocó de espaldas á los fieles. De manera que en uno y en otro caso el sacerdote miró á oriente.

El interior fué decorado andando el tiempo, con gran lujo, figurando mucho en esta decoración los mosaicos con fondo dorado. Al lado de estas pinturas y sobre fondo azul se leyeron en letras de oro varias sentencias. Sobre el nartex hubo salas para la instrucción de los catecúmenos y para otros objetos. Sobre las naves laterales hubo algunas veces una galería ó tribuna para las mugeres consagradas á Dios. El coro se adelantó hácia la nave principal desde el presbiterio y se cerró con un antepecho, levantándose en cada lado un púlpito. El santuario tuvo el piso mas elevado que el coro y se cerró con verjas de hierro. El altar ocupó el centro del santuario y consistió en una mesa de mármol colocada sobre la tumba de un mártir y debajo de un tabernáculo, (*ciborium*) sostenido por columnas. En el intrados del tabernáculo unas veces se colgó

la paloma (*pixide*) que contenía la Eucaristía, y otras una lámpara. Varias veces las reliquias de los mártires se colocaron en la cripta (*confesio martirium*); porque debe tenerse entendido que las Iglesias latinas siempre se construyeron sobre la sepultura de algún mártir.

En medio de los atrios hubo una fuente cubierta con un techo sostenido por columnas donde los fieles se lavaban las manos y la boca antes de entrar en la Iglesia.

En algunas basílicas se halla usado un pórtico pequeño adosado á la puerta (*prothyro*), y en el ábaco de las columnas se apoyaron varillas para cortinas con el fin de impedir con estas la vista interior desde fuera.

Las puertas exteriores fueron cuadrangulares y rodeadas de jambajes y ventanas semicirculares. La parte superior de la fachada terminó en frontón sin cornisa inferior, indicando las pendientes del tejado.— El centro tuvo una ventana circular. Desde la puerta al frontón hubo comunmente dos órdenes de ventanas en arco de medio punto: las superiores iluminaban la nave y las inferiores la galería que estaba sobre el nartex. A menudo se figuró en los frontones á Jesús en ademán de bendecir, siendo decorado con mosaicos el resto de la fachada. Se usó cerrar las ventanas por medio de tablas de alabastro ó de mármol con trepados circulares ó losanjados en los que se colocaron transparentes ó vidrios de color. Por último, en la disposición de los materiales, los cristianos aceptaron los principios de la construcción romana.

Tres son los tipos sobre los cuales han sido construidas las Iglesias latinas, á saber:

1. Basílica romana cerrada: constandingo de un nartex, una nave principal y dos laterales más bajas, y un ábside

en hemicíclo. Es un ejemplo de esta construcción la basílica de Santa Inés en Roma del siglo IV.

2. Basílica romana abierta: esto es, sin muros de ceramiento en los lados, dejando el paso libre con salida á dos cementerios cercados por una pared. La basílica de Santa María la Pinta en Palermo obra del siglo VI, es una muestra de este tipo, por otra parte poco imitado.

3. Basílica con reminiscencias bizantinas: constandingo de nartex exterior, estendiéndose hasta formar un patio con peristilo, y cinco naves terminando en el transepto en el que se elevaron arcos llamados *torales* ó triunfales.— San Pablo extramuros en Roma obra del siglo V, ofrece una muestra de este tipo. Cada nave tiene una puerta: de las dos de la derecha ó epístola, la primera sirvió para la introducción de peregrinos, la segunda para entrada de los hombres.— De las dos de la izquierda ó evangelio, la primera sirvió para introducir los muertos, la segunda para la entrada de las mugeres.

*Bautisterios.* Los templos circulares de los romanos y sus salas de baños fueron el tipo de estos edificios dependientes de las basílicas. En ellos recibieron el bautismo los recién convertidos y recién nacidos. Al principio estuvieron fuera de las Iglesias en medio de los átrios ó debajo de los nartexes, por lo que muchas veces llevaron estos el nombre de *catecumena*. Su planta fue octógona, circular ó en cruz griega, y sus techos fueron de forma hemiesférica. En medio de su recinto había el vaso en donde estaba el agua bautismal siendo capaz para muchas personas á la vez, ya que se bautizó en aquellos tiempos por inmersión; si bien sus formas variaron muchísimo, siendo unas veces pilas sacadas de las antiguas termas, ó disponiéndose otras

por medio de cuatro trozos de piedra, revestido el interior con cierta argamasa y el exterior con tablas de mármol esculpido. En el interior de los bautisterios hubo un altar ú oratorio, y una especie de hornilla para calentar á los recién nacidos durante las estaciones de mas riguroso frío.

Hemos visto los elementos arquitectónicos que despues de la decadencia de la arquitectura romana quedaron en el mundo artístico, la preponderancia del estilo bizantino hasta el siglo VIII, y su influencia en oriente y en occidente; vamos ahora á ver los resultados de esta influencia entre los latinos, y veremos despues los de la que ejerció en el espíritu de los mahometanos, para formar estos un estilo especial y tan análogo á sus creencias como lo fué á las suyas el que los cristianos adoptaron.

Desde el siglo VIII se verificó, digámoslo así, la fusion del elemento latino con el bizantino, y entonces siguió la arquitectura en occidente un estilo que tuvo el arco de medio punto por carácter general, y que duró hasta el siglo XIII, habiendo recibido distintos nombres segun las circunstancias especiales de lugar y época. Por esto ha sido llamada *lombarda* en Italia; *romana*, *normanda*, *carlovingia* en Francia; *bizantina* y *teutónica* en Alemania; *sajona* en Inglaterra; *gótica antigua*, *asturiana*, *gallega* y *bizantina* en España. Para distinguirla con una denominacion general la llamaremos *romano-bizantina*.

Desde el siglo XIII hasta el XVI siguió otro rumbo, teniendo el arco apuntado ó de dos puntos y la linea vertical por carácter general, y siendo llamada *ojival* y vulgarmente *gótica*.

Cada uno de estos dos estilos tuvo su desarrollo espe-

cial cuyos caracteres indicaremos, sin que sea posible fijar de una manera inflexible los límites de las distintas épocas de desarrollo: en primer lugar porque no se ha pasado repentinamente de un grado al otro: en segundo lugar porque no todos los edificios han sido principiados y concluidos en una misma época; y en tercer lugar porque el cambio no se ha verificado del mismo modo ni en la misma época en todas las localidades, por circunstancias especiales de cultura en razon de las relaciones con los focos de civilizacion ó de los materiales de que se pudo disponer.

No es posible quitar á este elemento físico, á la cualidad de los materiales, la importancia que en el particular puede tener; de la misma manera que no es posible negar el poder que debió existir en los focos de civilizacion para constituir escuelas especiales. En la primera época de la edad media la escuela bizantina preponderó: en la segunda la escuela franc-masónica ejerció su dominio.

Con estos preliminares podemos pasar á conocer el desarrollo especial de la arquitectura romano-bizantina.

ESTILO ROMANO-BIZANTINO. Tres grados pueden distinguirse en él:

1º En los siglos IX y X el elemento romano ó latino fue el dominante. A este estilo podrá llamársele simplemente *latino* ó *primario*.

2º En el siglo XI se halla completamente verificada la fusion del elemento latino y del bizantino. Es el estilo *romano-bizantino propio*, ó *el secundario*.

3º En el siglo XII aparecen los elementos del estilo ojival pero sin formar sistema. Puede considerarse como estilo de *transicion* ó *terciario*.

ESTILO ROMANO - BIZANTINO PRIMARIO. La historia de la arquitectura en este período es incompleta por razón de los pocos edificios que se conservan. Sin embargo existen algunas Iglesias y monasterios y restos de castillos feudales. Pero en la falta de cultura de aquella época siempre debe considerarse que los restos de edificios deruidos por las guerras invasoras debieron de servir para las construcciones que se levantaron de nuevo.

Los arcos en este período son de medio punto y muy sencillos, formados con dovelas separadas á menudo por ladrillos simétricamente colocados. Estos arcos cuando no están abiertos en el muro estriban inmediatamente sobre columnas. — Las bóvedas fueron de medio cañon, construidas con un macizo de casquijo menudo amasado con cal; pero las dificultades que se hallaron para construir las hicieron que no fuesen de grande estension, de modo que las naves centrales de las Iglesias de esta época no fueron construidas con bóvedas: y si la tienen, es de época posterior. — Los vanos de las puertas siempre fueron construidos en arco de medio punto, abierto en el muro y rara vez estribando sobre columnas. Mas á menudo los jambajes sostuvieron un dintel sobre el cual apareció un arco como de descarga. No así las ventanas, pues en ellas no se presenta este dintel, sino un ángulo entrante en las jambas en donde aparece una colunita en cada una, sostenido el arco; siendo estas aberturas por lo general sumamente estrechas. — La columna parece no quiso reducirse al mínimo de los medios de sostenimiento y llega á presentarse cuadrada. Otras veces se atrevió á tomar la forma cilíndrica, pero sin éntasis. El capitel es comunmente un cono truncado inverso, liso ó queriendo

remedar, aunque muy torpemente, el capitel corintio. Las bases quizá no fueron mas que simples plintos. — En el entablamento se suprimió completamente el arquitrave y el friso; y la cornisa que quedó está sostenida por modillones de formas caprichosas y variadas. — Las molduras conservaron el carácter raquíco del romano degenerado. En la exornacion hubo mucha sobriedad, pero el trabajo siempre se ve grosero y tosco. Las combinaciones de los sillares con el ladrillo y el *opus incertum*, fueron motivos de decoracion.

Los monumentos arquitectónicos que en esta época se erigieron, debieron de ser pocos. En España la invasion árabe acaecida en el siglo anterior y los pocos medios que tuvieron las monarquías cristianas que se fundaron en la península, hicieron que se construyese poco y se arruinase lo construido. Fuera de España la causa fué distinta; la esperanza en el porvenir estaba completamente muerta, y se creyó en la proximidad del juicio final con la llegada del milenario.

*Iglesias.* Fueron poco comunes las Iglesias de tres naves. Su planta quizá fué un simple rectángulo con ábside semicircular: quizá en circunstancias muy especiales fué poligonal ó circular; y si llegó á ser de tres naves, siempre las laterales tuvieron menor altura que la central. El transepto tomó mayores dimensiones afectando una cruz latina, y el coro fué progresivamente prolongándose. En esta época descollaron sobre las Iglesias las espadañas. Desde el siglo v en que vinieron usándose esquilones ó campanas pequeñas para reunir á los fieles y celebrar los divinos oficios, fué preciso colocarlas en sitios elevados desde los cuales pudiese ser convenientemente oído su sonido.

La parte céntrica de la pared de la fachada por consiguiente, se elevó sobre el tejado, terminando también en dos pendientes, y en ella se abrieron uno ó dos arcos donde fueron colocados los esquilones. Cuando en el siglo IX se principiaron á construir campanas de grandes dimensiones, los campanarios fueron ya torres cuadrangulares con distintos órdenes de ventanas abiertas en sus fachadas y con cubierta de dos ó cuatro pendientes. Primero se elevaron estas torres en el transepto; mas adelante sobre la puerta occidental, y los menos atrevidos las construyeron separadas del edificio. Estas construcciones adquirieron grande importancia en el período siguiente.

*Monasterios.* Se deja entender que su disposición respondió á las condiciones especiales del objeto que tenían. Cuando la vida cenobítica ó ascética pasó desde oriente á nuestras comarcas, debieron de erigirse viviendas especiales para estas comunidades. Cuando por razón de las guerras feudales y de las que se sostuvieron contra los mahometanos, hubo poca seguridad, estas comunidades religiosas se retiraron en el fondo de los valles mas apartados y en lo mas interior de los bosques. Esta circunstancia hizo que los monasterios fuesen en aquellos azarosos tiempos un refugio para las artes y para las ciencias. Algunos autores han querido hallar grande analogía entre los monasterios y los recintos sagrados en que se levantaron los templos paganos, y las habitaciones de aquellos sacerdotes. Otros dicen que fueron contruidos segun el plan de las casas orientales. Fleury ha emitido la idea de que se parecieron á las habitaciones romanas tales como las describió Vitrubio, comparando muy especialmente el claustro y sus dependencias como el refectorio, la sala conventual,

la biblioteca y los dormitorios, con el átrio ó peristilo de origen toscano que usaron los romanos. El claustro fué por consiguiente cuadrangular ó paralelógramo, no de grandes dimensiones, de aspecto severo y á veces rudo y sombrío, rodeado de una sola galería formada de columnas pareadas que se levantó sobre un basamento corrido de bastante altura, para sostener las arcadas ya semicirculares, ya lobuladas. Sobre estas, cargaron robustas paredes.

*Castillos y fortalezas.* No debieron de tener ningun carácter artístico ya que el principio de utilidad debió de ser mas atendido que el de la belleza. Pero poco ó nada queda de ellos.

ESTILO ROMANO-BIZANTINO SECUNDARIO. Pasó con el año 103 el temor de la venida del Antecristo y del juicio final, y entonces se desarrolló una actividad notable en los espíritus, siendo muy notables los adelantos de la arquitectura. La influencia bizantina fué eficaz, y sus elementos se revelaron sobre los caracteres del estilo latino, mostrándose realizada la fusión que en los siglos anteriores se habia indicado. Las órdenes monásticas constituyéndose depositarias del saber, dieron arquitectos que en la construcción de Iglesias introdujeron elementos de sentido misterioso. Y sin embargo de que debieron de elevarse castillos feudales y edificios particulares bajo su protección, sin embargo no es posible determinar si en los edificios religiosos se hallaron todos los elementos de la arquitectura de la época.

Durante la que nos ocupa aparecieron cinco formas distintas de arcos: el de medio punto, el peraltado, el rebajado ó escarzano, el de herradura, y el lobulado de tres á

cinco lóbulos, aunque estas dos últimas formas quizá solo se usaron en los vanos de las ventanas. El de medio punto tomó mayores dimensiones del mismo modo que hubo mas atrevimiento en la construcción de la bóveda. Así es que en las Iglesias las naves laterales solo presentan un cuadrante de círculo como para contrarrestar el empuje de la bóveda principal. Y mientras los arcos estriban ya sobre gruesas columnas cilíndricas y á menudo sobre pilares adornados con columnas embebidas por mitad, las bóvedas se dividen en témpanos como para vencer las dificultades que ofreció la construcción en grandes dimensiones. De aquí las bóvedas por arista. — Estas aristas se reforzaron muchas veces con arcos, constituyendo los nervios. Estos fueron rectangulares ó de ángulos achaflanados. — No bastaron los nervios para reforzar las bóvedas, sino que fué preciso contrarrestar el empuje de ella en el muro que la sostuvo. A la sazón ya se usaban refuerzos para los muros; así fué que dándoles mayor incremento, resaltaron de él los *contrafuertes* bajo tres formas, á saber: ó fueron simples pies derechos ó pilares de refuerzo llamados por algunos *bandas lombardas*: ó se presentaron á manera de espolones arrimados á la pared sin llegar á la cornisa, terminando en talus: ó los mismos espolones formando varios resaltos ya en talus ya en fronton, se elevaron hasta mas arriba de la cornisa, rematando siempre en esta última forma. — La parte de los edificios en que se empleó mayor riqueza fué la puerta. Formáronla una serie de arcos simples como en la época anterior, estrechando sucesivamente el vano, apoyándose en piés derechos con colunitas adosadas y adornándose las arquivoltas con variedad. Algunas puertas hay cuyo dintel está apoyado

en dos ménsulas teniendo sobre él un arco simulado. — Las ventanas se adornaron con mas profusion que en la época anterior y de un modo análogo á las puertas, aunque solo con un resalto, y otras veces con imposta simplemente achaflanada. Afectaron distintas formas: ya fueron triangulares ó en mitra: ya en arco de medio punto, ya trilobadas: otras veces rectangulares, sostenido el dintel por ménsulas, ó quizá se presentaron en ajimez. Alguna vez se hermanaron dos ó tres ventanas inscribiéndose en un mismo arco, abriéndose un ojo circular en la enjuta; siendo de advertir que cuando hay tres, la del centro se eleva algo mas que sus dos laterales. — Las columnas tomaron formas algo mas correctas, si bien se conservaron por algun tiempo cortas, gruesas y aisladas. Mas adelante se agruparon al rededor de pilares embebiéndose en ellos. Entonces variaron sus proporciones, levantándose del suelo hasta el nacimiento del arco para recibir los nervios de la bóveda. Los capiteles se cubrieron con figuras, mónstruos, sierpes y representaciones quiméricas, constituyendo los llamados capiteles historiados. También figuraron en ellos las hojas de vegetales, pero con un trabajo tosco y grosero. — Las bases fueron un recuerdo de las áticas. — Las cornisas se compusieron de molduras tan desprovistas del carácter que en otro tiempo habian tenido, que muchas veces solo fueron chaffanes mas ó menos adornados. Su vuelo le sostienen canecillos en forma de mascarones y figurones hasta obscenos. Algunas veces estos canecillos se presentan unidos por arquitos siguiendo la dirección de la cornisa, ya aparezca horizontal ya oblicua, indicando las pendientes de la cubierta del edificio. Estos arquitos se ven sostenidos tambien por colunitas formando una

especie de galería simulada. — La exornacion ofrece mil variedades: ya son losanges, ya toros cortados, ya zigzages contrapuestos, ya líneas nebulosas, ya almenas, ya puntas de diamante, ya cables retorcidos, ya ajedrezados, ya cabezas de monstruos. Por último la combinacion de materiales de distintos colores como el reticulado y el espigado, fueron otros tantos elementos de exornacion empleados en esta época. En las puertas y en algunas cornisas y aun en algunos capiteles se presentaron asuntos bíblicos en toscos bajo-relieves.

Los monumentos que pueden atribuirse á esta época son las Iglesias, los monasterios y los castillos feudales.

*Iglesias.* La planta de las Iglesias se conservó segun la primitiva disposicion, esto es, segun la de las basílicas latinas. Sin embargo, hay ejemplos de haberse construido algunas veces en cruz griega. La particularidad que se nota es, que las naves laterales se prolongan al rededor del ábside para unirse á espaldas del hemiciclo, y en esta prolongacion de la nave se abrieron varias capillas que producen el efecto de la aureola del santuario. El transepto fué alejándose entonces del ábside mientras el coro tomó mayor estension elevándose un tanto su piso ó área. Esta elevacion tuvo por objeto, ya hacer mas visible al sacerdote celebrante, ya dar mayor altura á las criptas que debajo del coro se abrieron para contener las reliquias de los santos.

*Monasterios.* Estos edificios no cambiaron en su disposicion, no haciendo mas que acomodarse á las necesidades del régimen especial de las órdenes monásticas.

En cuanto á los castillos feudales la fecha de su construccion puede verificarse con tanta dificultad que solo

podrá hacerse mencion de ellos al fin de la época romano-bizantina, en que puede decirse que no se construyeron ya con el verdadero carácter feudal.

**ESTILO ROMANO-BIZANTINO TERCARIO.** Los cruzados habian vuelto ya de sus primeras espediciones; y los que con ellos habian visitado aquellos lugares se habian inspirado de otras ideas, habian dado al espíritu nueva expansion: así fué que en esta época se produjeron novedades en todos los ramos. En punto á arquitectura se introdujo en las construccionen la ojiva como medio de ofrecer á la decoracion un elemento de variedad.

No queremos decir categóricamente con esto que la ojiva fuese una importacion de oriente: esta cuestion no es de este momento; pero al verla aparecer cuando el elemento bizantino ejercia en occidente toda su influencia, bien puede creerse que semejante estilo, en la libertad y atrevimiento de formas que estableció para los arcos, si no produjo la ojiva, la admitió de buen grado. Por razon de esta misma libertad la vemos aparecer entre las demas formas de los arcos, rebajada unas veces, otras muy aguda, ya peraltada, ya de herradura, pero siempre con adornos bizantinos en las arquivoltas. Donde mejor convino, allí se aplicó; donde nó, se emplearon los medios puntos. Edificios se conservan que no tienen en ojiva mas que los arcos fundamentales, otros que solo tienen en tal forma las aberturas ya para el mejor efecto ó para descargar mas los paramentos. — Las bóvedas son mas atrevidas, y los nervios que las cruzan tienen los ángulos tóricos. Debieron los arquitectos de ser mas hábiles en la construccion de las bóvedas, pues los edificios ya no se cu-

brieron por necesidad con techos de madera — En las puertas la exornacion es profusa y rica de resaltos, obras de talla y esculturas. Cada uno de los arcos que forma el derrame de la abertura lleva una exornacion mas ó menos complicada, de modo que detras de tanta riqueza desaparece la masa inerte de piedra. — Las ventanas siguen el carácter de las puertas. Tomaron mayor desarrollo las circulares adquiriendo una existencia independiente, dividiéndose y subdividiéndose su luz por cruceros en forma de colunitas que partiendo de un centro, terminaron trilobados en la circunferencia. Los ojos abiertos en las enjutas de las ventanas gemelas, tuvieron tres ó cuatro lóbulos y fueron contornados por toros lo mismo que las arquivoltas de las ventanas. — Las columnas son ya mas esbeltas reuniéndose en haz, destacándose casi enteramente del muro, y recargando de adorno sus fustes. Fueron cayendo en desuso los capiteles historiados para dejar el puesto á combinaciones de vegetales, reminiscencias de la riqueza corintia, aunque separándose de su disposicion. El entalle se hizo ya mas profundo, y en la ejecucion hubo mas destreza. — Las bases se adornaron con florones, hojas de agua, trenzados, etc., principiando á presentarse los toros inferiores con una especie de garras en cada uno de los cuatro ángulos del plinto como para llenar el espacio ó enjuta resultante de la inscripcion del círculo de la base en el cuadrado del plinto. — Los entablamentos tienen mas riqueza, habiéndose empleado en ellos mayor exornacion. — En esta época aparecen las umbelas y marquesinas pero con carácter harto pesado, presentándose primero sobre un arco de medio punto sostenido por repisas, y flanqueado y coronado por torrecillas y almenas. — Lo

profuso de la exornacion debió exigir mayor número de formas y combinaciones que sirviesen al efecto; y los dientes de sierra, las hojas de trebol, los trebolados de tres y cuatro lóbulos en los ojos de buey se presentan con frecuencia. En general se observa en el dibujo mas correccion y delicadeza, por consiguiente fueron desapareciendo los adornos que carecieron de elegancia procedentes de las épocas anteriores. La exornacion con imagineria tomó mayor importancia, y la estatua del tamaño natural se empleó ya en los ingresos. — Todo este adelanto supone como se deja entender, una ejecucion mas delicada, una eleccion de materiales mas escogida y un aparejo mejor dispuesto.

*Hospicios y hospitales.* La piedad dando importancia á las peregrinaciones y recibiendo á los que las guerras de las cruzadas dejaban inutilizados ó mal parados, debió de procurar en esta época mejor que en ninguna otra, la fundacion de hospicios para los peregrinos, y de hospitales para leprosos y otros enfermos. Sabido es el tratamiento religioso y especial á que los leprosos estuvieron sujetos. Por lo demas tales establecimientos no tuvieron forma determinada. La decoracion no pasó de la que se dió á los monasterios; y los principios higiénicos y religiosos resolvieron sobre la distribucion interior del edificio.

*Iglesias.* En su construccion se siguió el sistema procedente de las épocas anteriores; todo el fervor religioso como testimonio del valor y viva fe de los primeros cruzados, exigió que se erigiesen Iglesias segun la forma circular que tenia la del Santo Sepulcro de Jerusalem, y llamáronse Iglesias del Temple. Estas Iglesias tuvieron el

altar en el centro, rodeado de columnas, recomendándose estos edificios á la piedad de los fieles por algun *lignum crucis* ú otra reliquia preciosa traída de los santos lugares.

—Las torres campanarios aunque en su forma general no sufrieron modificación que sea digna de notar, se elevaron á considerable altura, habiéndose hallado el medio de cubrirlas con chapiteles octogonos.

En esta época romano-bizantina principiósese á cerrar las ventanas con vidrieras pintadas. Antes del siglo xi quizá no pasaron de ser simples combinaciones geométricas con el solo objeto de modificar la luz y contribuir al efecto del edificio; despues de dicho siglo ya fueron imágenes y asuntos místicos y adornos propios de las épocas respectivas lo que se figuró en las vidrieras.

*Sepulcros.* De buen grado haríamos aquí mención de los sepulcros y cementerios si fuese posible una clasificación tan detallada de sus estilos como puede hacerse de otras construcciones; por consiguiente lo dejaremos para cerrar el período de la edad media en que podremos generalizar mas las ideas.

*Castillos.* Ya que al terminar el período romano-bizantino con el siglo xii cesó la construcción desde sus cimientos de los verdaderos castillos feudales, justo es que aquí hagamos mención de sus caracteres.

Las guerras que los señores feudales debieron hacerse en los primeros tiempos del establecimiento del sistema feudal, y en España el deseo de adelantar la conquista y tener puntos fortificados donde salvarse en las retiradas, debieron ser las causas de la construcción de estos castillos. La estrategia de aquellos tiempos aconsejó las alturas como sitios mas apropiados; y de aquí el haberse llamado

*castillo roquero* el que se elevó sobre rocas escarpadas. — La torre del homenaje elevándose en el centro del castillo, ya cuadrada ya cilíndrica es el único rasgo característico; debiendo advertirse que en la segunda mitad del siglo xii esta última forma fué mas usada que la primera. Esta torre dominó todo el castillo; y mientras su plataforma sirvió de atalaya, uno de sus principales departamentos estuvo destinado para recibir del gobernador ó castellano el juramento de guardar fidelidad y defender la fortaleza con valor.

Al rededor de los castillos se agruparon edificios particulares como amparándose contra las agresiones de los enemigos. Las obras de defensa de estos núcleos de población, que se emplearon desde el siglo x, pueden dar idea de los castillos feudales y de las fortificaciones de la época que terminamos.

En medio de un recinto de gruesas murallas flanqueadas de grandes torres, (*cingulum minus* ó *breve*) se levantó una albarrana aislada, especie de atalaya en donde residieron los oficiales principales para custodia y policia de la fortaleza; y dentro de este recinto hubo tambien una capilla. Un segundo recinto que se estendió á mayor radio (*cingulum majus*), estuvo ocupado por las casas de los habitantes de aquel sitio que hallaban allí un asilo seguro y pagaban por ello una gabela (*salvamentum*.) El castellano (*castellanus*, *dominus firmitatis*) tuvo allí su morada. Este espacio ocupado por las casas particulares (*burgum*,) fué el núcleo al rededor del cual se formaron las poblaciones que datan de la Edad media.

Esta disposición la presentamos con un carácter general, no exclusivo, pues los castillos, así como los burgos

se dispusieron de distintas maneras, si bien análogas á la que acabamos de indicar, modificándose segun las circunstancias que mediaron para obtener asilo.

Los fosos, empalizadas, puentes levadizos y todos los demas medios de defensa y prevencion, no son para descritos, porque nada tienen que ver con el arte. Sin embargo algunas partes de la fortificacion hay que para defensa de la clase de máquinas de guerra que entonces se usaban tuvieron cierto carácter decorativo de las fortificaciones y castillos y demas edificios que necesitaron ponerse á cubierto de las agresiones de un enemigo. Tales son las almenas, buhardas, garitas y matacanes.

*Edificios particulares.* Poco puede decirse de ellos por lo tocante á lo que al arte atañe porque casi nada existe anterior al siglo xi. Sin embargo el conjunto de las poblaciones que hemos indicado debió de presentar un aspecto bastante pintoresco. — Por lo demas se deja entender que las aberturas debieron seguir el carácter de la época; así es que existen puertas construidas en arco de medio punto interrumpido por un dintel, el cual se presenta como sostenido por cartelas en el intrados. Las ventanas ofrecen un vano en simple medio punto ó un ajimez ya en arco ya en dintel, siendo estos ajimeces muchas veces separados únicamente por un pilar; pero en los últimos tiempos se presentaron ya trilobados. En esta época las casas particulares apenas tuvieron ventanas en el piso de la calle, mientras lo alto de las paredes, cuando no sostuvieron el tejado se recortaron en almenas, como si se hubiesen querido indicar en cada edificio los medios de defensa tan necesarios en aquellos tiempos de guerras fratricidas y de invasiones irrazonadas.

*ESTILO OGIVAL.* En el siglo xiii se espermentaron en occidente los resultados del gran movimiento que en el siglo anterior se habia verificado hacia oriente con el objeto de visitar los santos lugares que acababan de ser rescatados de los musulmanes. Entonces la arquitectura se transformó, su semblante adquirió un caracter distinto, elevando á sistema un elemento que hasta entonces solo se habia presentado como una variedad. Con efecto el arco apuntado formó la base de las construcciones, sustituyendo al de medio punto.

Las causas materiales de la introduccion de este estilo dificilmente pueden señalarse. Los arqueólogos que se han ocupado en el exámen de esta cuestion han planteado varios problemas: unos han dicho que la ovija debe su origen á la interseccion de arcos de medio punto; otros que es debida á la mayor elevacion del fronton latino que sugirió la idea de circunscribir un triángulo curvilíneo en el rectilíneo, otros por fin á la necesidad de armonizar el sistema de los arcos con el de líneas verticales que se estableció, bien atendiendo á la idea de lanzarse al espacio con un simbolismo del todo espiritual, ó bien á la de ganar en altura lo que se perdía en plano superficial. El espíritu de nacionalidad ha tomado tambien la cuestion por su cuenta y muchas naciones se han disputado la gloria de su invencion. Como quiera que sea, podrán negarse los orígenes, pero no las coincidencias. Vamos á verlo.

La arquitectura ojival apareció en una época en que los cruzados importaron mil invenciones y objetos desconocidos de los occidentales, en una época en que nació el espíritu de agremiacion y en que las luchas entre Italia y el imperio alemán hicieron que aquella mi-

rased con cierto desdén cuanto de este procedía, y por último cuando en Strasburgo se organizó la primera logia de Francmasones ó arquitectos libres, con el objeto de propagar ideas arquitectónicas. Ahora bien, siendo el arco de medio punto la base de la teoría de la construcción de piedra; existiendo como existían en oriente algunos ejemplos de aberturas en ovija; deseando el imperio de occidente restaurado en el de Alemania, distinguirse del de oriente, rival que le auxilió en otro tiempo; necesitando las cubiertas de los edificios tener en Alemania mayor pendiente por estar aquel país mas sujeto á ciertas afecciones atmosféricas que las comarcas meridionales; y por último necesitando el cristianismo y el principio municipal elevarse en medio de los intereses que se hacieron bajo su sombra huyendo del despotismo feudal; nada tendría de extraño que el oriente hubiese proporcionado la forma, el occidente el modo de construcción, el suelo germánico la organización en sistema, y las influencias de localidad la diversidad de caracteres y la fisonomía particular.

Esta arquitectura recibió desdeñosamente en el siglo xvi el nombre de *gótica*. La necesidad de acreditar la que se restauró entonces, fué causa de que se pretendiese rebajarla como queriendo llamarla bárbara. La denominación de *ojival* que le damos en el día tiene probablemente origen en la palabra *ojiva* que en el siglo próximo pasado se aplicó á las nervosidades con que se robusteció la fuerza de las bóvedas por artista. El uso ha autorizado la primera denominación, mientras que cierta propiedad etimológica ha hecho admitir la segunda; por consiguiente no deberá parecer extraño que á esta arquitectura se la llame *gótica* ú *ojival* indistintamente.

Esta arquitectura ó mas propiamente hablando, estilo, ha recorrido distintos grados de desarrollo, indicando los tres caracteres principales que en todo sistema arquitectónico completo deben distinguirse, á saber; el robusto, el medio y el delicado. Otros dan á estos grados los nombres correspondientes al orden de su edad, llamándolos *primario*, *secundario* y *terciario*; y otros por fin los clasifican por las formas dominantes en la decoración, llamándolos *lancetado*, *radiante* y *flamígero*.

El gótico *robusto* fué obra del siglo xiii:

El *gentil* del xiv y parte del xv:

El *delicado* ó *florido* duró hasta bien entrado el xvi.

**ESTILO OJIVAL PRIMARIO.** En esta época el progresivo aumento del fervor religioso, desarrolló en todo el mundo cristiano una grande actividad para la construcción de Iglesias. Entonces recorrieron la Europa multitud de familias á fin de contribuir con el trabajo de sus manos á esta construcción. Fué una especie de peregrinación á donde quiera que fuese posible tomar parte en la erección de la Casa del Señor.

El arco ojival en forma de moharra de hoja de laurel, fué el elemento característico de esta época, figurando en toda clase de bóvedas y vanos. Sin embargo, algunas veces se presenta peraltada: hubo vanos de tres ó de cinco lóbulos perfilados con un toro: otras veces aparecen arcos gemelos sin apoyo alguno en el centro. — Las bóvedas fueron mas atrevidas y ligeras, resultado de los adelantos hechos por los constructores. Los sillares fueron de pequeñas dimensiones. Las arquivoltas se complicaron, y los nervios afectaron toros cordiformes con una llave en la intersección.

Los arcos en cuarto de círculo que en las Iglesias romanas sirvieron de estribo á la nave central, salieron fuera del edificio, resultando de aquí los arbotantes estribando en botareles, ya en glasis, ya en dos pendientes con canelón y por último en pináculo con hojas rolladas ó cayados. — Las ventanas todas se construyeron en ojiva lancetada, y las mas fueron gemelas, abriéndose en la enjuta ó tímpano un simple ojo de buey. Mas adelante se complicó la ornamentacion lobulándose los arcos, duplicándose y subdividiéndose los gemelos y colocándose debajo de un gablete con cayados en sus extradoses. — Los rosos adquirieron compartimientos y arcos lancetados ó lobulados análogos, irradiándose las colunitas desde un centro comun. — Las puertas recibieron mayor exornacion y tuvieron estátuas debajo de umbelas y marquesinas. Su ojiva se circunscribió en el ángulo del fronton. El vano estuvo dividido por un pilar con sentido místico referente á la doble vía que se presenta al hombre durante su vida. — Las columnas en los interiores se presentaron de dos maneras: ó fueron cilíndricas y lisas, ó se agruparon en un pilar elevándose arbitrariamente desde su pequeña base hasta el arranque del arco. La planta del pilar unas veces se presenta cruciforme, otras afecta un rectángulo, un óvalo, etc. Los zócalos son cuadrados siguiendo la forma general del haz de columnas agrupadas. Las bases son un remedo de las áticas, pero sucesivamente van complanándose los toros sin dejar la forma que afectaron en el período anterior respecto de las garras con que llenaron la superficie superior del plinto. — Los capiteles fueron tambien un remedo del corintio, y su ábaco fué sobrecargado de molduras. — En esta época los toros fueron cordiformes combinándose

con filetes y escocias, y estendiéndose á lo largo del muro. Aparecieron tambien entonces las balaustradas ó antepechos con colunitas sosteniendo el pasamano ya inmediatamente ya por medio de arquitos. Las marquesinas adquirieron gran desarrollo afectando cimborios y edificios. — Desaparecen de la exornacion las perlas, zigzages, estrellas, puntas de diamante y todos los adornos aislados; quedando á la flora del país el cuidado de proporcionar elementos de exornacion, así como tambien lo fueron los arcos simulados, los tréboles, los ojos de buey trebolados ú ojivales.

Los únicos monumentos que en esta época se erigieron puede decirse que fueron religiosos; y si bien los concejos principiaron á reunirse á causa de los privilegios que fueron adquiriendo, pero no llegaron á levantar edificios notables para sus reuniones.

*Iglesias.* En esta época salieron de sus cimientos las catedrales mas célebres de la cristiandad. Su planta fué tomada del segundo estilo romano-bizantino, por consiguiendo las naves laterales prolongándose fueron á unirse á espaldas del abside, abriéndose capillas en esta prolongacion. La única alteracion que se verificó, fué la duplicacion de las naves, y la mayor altura que se dió á la pared que formaba el recinto del coro al rededor del santuario, el cual quedó cerrado por su parte anterior con una especie de tribuna alta.

*ESTILO OJIVAL SECUNDARIO.* Es la época mas pura del estilo ojival. Puede considerarse como la espresion mas completa del pensamiento cristiano, presentando la espiritualidad de la materia sin afectacion ni lujo fastuoso.

Las modificaciones que se introdujeron en los elementos admitidos de antemano contribuyeron á dar mayor nobleza y carácter al estilo. — La ojiva fué mas ancha, de modo que el tipo fundamental vino á ser el triangulo equilátero. — Las bóvedas siguieron este mismo carácter; pero los toros cordiformes convirtieron en filete la arista que habían presentado. — Los arbotantes se multiplicaron y adornaron rematando en pináculos de dos ó mas altos y de mayor número de lados á medida que se apartaron de la base. Estos pináculos tienen en sus ángulos hojas zarpadas rematando en un pellon, y los canelones tienen figuras grotescas y á veces poco modestas. — Los chapiteles de las torres fueron mas altos, y en su arranque se construyó un antepecho calado que les quitó en cierto modo su aridez. — Las ventanas siguieron subdividiéndose en gemelas secundarias con sus correspondientes ojos de buey mas ó menos lobulados. Se colocaron debajo de gabletes, los cuales llevaron en sus extradoses hojas zarpadas, afectando un pellon en el remate. — El mismo carácter tienen las puertas; enriquecieron sobremanera con gabletes del mismo género continuando las mas importantes divididas por un pilar. — Las columnas son mas elevadas y fasciculadas, llegando á convertirse en baquetones que corresponden perfectamente á los toros de las arquivoltas hasta en ser cordiformes. En las ventanas gemelas las columnitas son fasciculadas cruciformes, y sus bases son mas sencillas, con un solo toro mas complanado, y sustituyéndose la garras de los ángulos del plinto por volutas. Pero los zócalos de las columnas en haz de los interiores, forman varios cuerpos y resaltos atalusados, presentándose ya de ángulo ya de fachada, intermediándose con moldu-

ras. Los capiteles tienen dos órdenes de hojas muy pronunciadas, pero ya no apenachadas sino como zarpadas; y tanto los ábacos como las bases son poligonales. Sin embargo en los países del oriente de España, siguen usándose para las columnas de las ventanas gemelas unos capiteles con carácter particular, reminiscencias del antiguo corintio pero de hojas en cierta manera prismáticas. — Los antepechos siguen calados del mismo modo que en el estilo anterior. — Las molduras son menos vigorosas que en las épocas pasadas, uniéndose por medio de esgucios ó de ángulos curvilíneos. — Las cresterias tienen mas gusto presentándose las hojas de berza rizada y las laciniadas, destacándose enteramente de las escocias.

*Iglesias.* En esta época las mas grandes catedrales presentan concluidas muchas de sus partes, quizá las mas importantes; termináronse obras principiadas en épocas anteriores; y se echaron los cimientos de otros edificios de este género.

*Consistorios.* Algunos consistorios salieron tambien de sus cimientos, si bien bajo el punto de vista artístico quizá tuvieron poca importancia.

**ESTILO OJIVAL TERCARIO.** El fervor religioso habia menguado, mientras el espíritu municipal habia tomado creces. Ya no circularon las caravanas de peregrinos que habian contribuido á la construccion de la Casa de Dios sin mas recompensa que la remision de los pecados; y ya no fué fácil atender sin gran dispendio á la terminacion de las obras comenzadas. Ya no fueron los prelados y los monges los arquitectos, sino artistas que devengaron honorarios. La sociedad francmasónica ya no fué ar-

tista sino que desnaturalizándose; se ocupó en cosas bien ajenas de los goces que el arte puede proporcionar. Fue que el arte se habia secularizado y que el gusto individual sustituia al que se habia irradiado desde un centro comun. Al propio tiempo los procedimientos para la ejecucion material se habian perfeccionado, hubo por tanto mayor delicadeza de trabajo, pero menos espontaneidad en la concepcion. Ya no se erigieron edificios públicos desde los cimientos, sino que solo se trató de terminar lo comenzado; y á falta de trabajos en grande escala solo se atendió á la mayor complicacion de detalles. La decoracion á fuerza de minuciosidades y detalles se hizo empalagosa.

La ojiva en lugar de remontarse hácia el cielo parece que trató de estenderse sobre la tierra, de modo que su abertura fue mayor que la del triángulo equilátero. Y no fué esta forma rebajada la sola que se usó, sino tambien la conopial, los arcos semielípticos, vuelta de cordel y apaynelado conopial. — Las bóvedas tienen mas complicadas nervosidades cruzándose en distintas direcciones á manera de tirantes y baquetones. En los puntos de interseccion de estos armazones suelen presentarse llaves pinjantes. — Los arbotantes se presentan mucho mas atrevidos y cargados de adornados pináculos. — Los vanos de las puertas y ventanas principian á ser cairelados en sus intradoses. A uno y otro lado se levantan pináculos de dos ó mas cuerpos rematando en agujas cuyas aristas llevan hojas. Las ventanas se presentan muchas veces en ojiva rebajada; pero ya no son columnas lo que divide las gemelas sino una combinacion de pilares con molduras, muchas veces sin capitel, que al llegar al nivel del arranque del arco se elevan en

líneas flamígeras, formando arcos lobulados y cairelados con profusion. Tanto las puertas como las ventanas llevan un fronton ó gablete, y su tímpano está calado de un modo análogo, rematando en una acrotera para estatua. — Los rososones son variados hasta lo infinito, siguiendo en su combinacion el carácter de los calados de las ventanas y antepechos. — Las columnas son cilíndricas ú octógonas; algunas sin capitel. El fasciculado afecta el carácter prismático con planta de lados mas bien cóncavos que convexos; y otras veces tienen las escocias muy pronunciadas retorciéndose en espiral al rededor del fuste de la columna. — Las marquesinas, las mubelas y los antepechos se presentan muy calados, formando cruceros. Ya no son pues rososones y ojos lobulados que se combinan, sino líneas onduladas que se cruzan en todas direcciones. — Las molduras son mas bien prismáticas que circulares ó cilíndricas. Los toros y baquetones son muy delgados; y de cordiformes que habian sido, fueron piriformes combinados con escocias mas ó menos profundas; de lo cual resulta un estilo menos grandioso y mas seco que el del siglo anterior. Las hojas de berza frizada, de cardo espinoso, muchas veces con bichas mezcladas; las hojas de olivo y otros vegetales, constituyen los elementos principales de la exornacion. Las lacinas y hojas entalladas se colocan delante de las escocias con atrevida labor, y los cairelados, arquitos, trebolados y pináculos afligranados todo contribuye á la ligereza del estilo.

*Iglesias.* En cuanto á las formas generales nada se alteró, aceptando enteramente las de las épocas anteriores. Verdad es que se dió mayor estension á algunas de sus partes, pero quizá solo fue para responder á mayor comodidad

ó á necesidades del culto. Los campanarios no fueron tan elevados como los de la época anterior, pero se llenaron mas de detalles y esculturas. Los chapiteles perdieron su elevacion, y quizá afectaron la forma piramidal cubriéndose de pizarra.

*Consistorios.* Mas atendidos debieron de ser en esta época los consistorios si bien no puede fijarse la época en que principiaron á levantarse de sus cimientos, ya que no fué una costumbre general en todas las poblaciones de esta edad el reunirse los concejos. En muchas partes se reunieron al aire libre ó debajo de un sencillo cobertizo levantado en medio de una plaza pública. Cuando por favor de los príncipes ó por circunstancias especiales los concejos tuvieron importancia, se levantaron tales edificios acomodándose á las necesidades de los reglamentos especiales. Por lo regular tuvieron un pórtico donde los mercaderes se reunian para sus negocios, un salon para las asambleas que era el verdadero consistorio, y en su fachada principal un balcon ó simplemente un terraplen ó meseta de una grande escalera de dos tramos, la cual sirvió para las arengas que se acostumbó dirigir á la multitud ó para la publicacion de leyes ó proclamacion de príncipes. En lo alto de las paredes figuraron las almenas, y muchos de estos edificios tuvieron una torre que sirvió de reloj y de atalaya, y donde estuvieron las campanas para los toques de rebato. Por lo regular fueron cuadradas con garitas ó escaraguaytas en los ángulos.

*Puentes.* Fueron otras de las construcciones de la edad media. Atrevidos en su construccion quanto débiles para soportar grandes pesos, apenas hay uno que no haya tenido que sufrir restauraciones notables. Rarísima vez tienen

el piso horizontal sino en doble pendiente; siendo muchas veces flanqueados por torres y teniendo aménudo capillas ó pequeñas casitas para apeadero de los caminantes.

*Edificios particulares.* No fueron mas suntuosos de lo que habian sido antes del siglo XIII. Las puertas como las ventanas solo se diferencian por la forma ojival de los vanos, si bien las colunitas de los ajimeces son mas ligeras y los arcos lobulados toman un caracter mas esbelto. En los últimos tiempos las ventanas presentaron el vano en arco tan rebajado que puede decirse que solo consistió en haberse redondeado el dintel en los ángulos superiores y en afectar uno ó dos capialzados. En el siglo XIV se presenta una disposicion especial en las fachadas de los edificios particulares: tal es la disposicion en tantos saledizos cuantos fueron los pisos; habiéndose usado esta práctica tanto en el norte como en el mediodia, aunque con distinto objeto: allí para librarse de las lluvias, aquí para librarse de los rayos del sol. — Los santos patronos del edificio, los atributos de la profesion del dueño del edificio figuraron en la parte exterior de este, ya sobre las puertas ya en las esquinas. — En cuanto á los interiores la comodidad reguló la disposicion y distribucion, bastando citar como particularidades, los asientos de piedra que se construyeron en los huecos que dejaban los alfeizares de las ventanas, los artesonados y las grandes chimeneas.

*Sepulcros.* Solo falta hacer mencion de los monumentos fúnebres, comprendiendo aquí todo el período de la edad media. Se presentaron con tres distintas formas: ó fueron sepulturas abiertas en el suelo, ó simples urnas osarios, ó bien sepulcros levantados sobre el suelo. Las sepulturas llevaron una losa sepulcral con inscripciones:

mas acá del siglo XII se principió á esgrafiar la figura del difunto con sus trajes de ceremonia; acabando por presentarla en relieve aunque muy bajo. Los osarios tuvieron la forma de una cajita con cubierta de dos pendientes que acabó por presentar una estatua yacente; si bien estas figuras aparecen algunas veces en una fachada de la urna, ó simplemente esgrafiadas ó en relieve. Se colocaron sobre cartelas en las paredes de las Iglesias ó de los claustros de los monasterios. Los sepulcros que contuvieron el cadáver de un personaje tuvieron una forma igual á los sarcófagos romanos, pero su decoracion fué la usada en la época del monumento, presentando una municiosa distribución de arcos con imaginería, pinturas, mosaicos, etc. En los primeros tiempos se cubrieron con una simple losa lomada; pero ya entrado el período ojival, las estatuas yacentes fueron esculpidas en ellas. Estos sarcófagos se colocaron comunmente en nichos abiertos en las paredes de las Iglesias y claustros de los monasterios, como reminiscencias de los *monumenta arquata* de las catacumbas, presentándose la urna ó sarcófago por uno de sus lados mayores.

Las vidrieras pintadas en esta época ojival tuvieron gran desarrollo representando asuntos místicos rodeados de gran riqueza de decoracion y adornos. Y aunque en su origen las vidrieras no tuvieron mas objeto que contribuir al efecto arquitectónico con entera subordinacion á él, sin embargo en el siglo XV se halló mal esta pintura con semejante estado de dependencia, y alcanzó una libertad tan perjudicial al objeto que le habia dado el ser como lo fué tambien á su progreso y perfeccion.

## MUSULMANES.

Hemos visto la suerte de la arquitectura en Europa durante la edad media en manos de los cristianos, y hemos ofrecido ver la marcha que siguió en manos de los musulmanes durante la misma época, ya en oriente ya en occidente.

ESTILO ÁRABE ORIENTAL. Sabemos que Bizancio fué el único punto donde quedó encendida la luz que pudo guiar al espíritu humano en el cultivo de sus facultades, despues que el mundo pagano cayó en el abismo de donde no ha de salir jamás. Por otra parte no parece que los árabes tuviesen ningun arte original antes de convertirse á la religion de Mahoma. El templo de Dios en la Meca llamado Kaaba, fué incendiado á fines del siglo VI; y parece que Mahoma fué quien dispuso su reedificacion, habiendo obligado á dirigirla á dos arquitectos embarcados en una nave que á la sazón se apresó, uno griego y otro copto, los cuales llevaban materiales para una Iglesia cristiana. Los principales elementos pues del sistema arquitectónico de los árabes musulmanes debieron proceder de la escuela bizantina; habiendo igualmente contribuido á la formacion de semejante estilo las construcciones persas y egipcias de épocas mas remotas, desplegándose aquella pompa y magnificencia que tan natural se ha considerado siempre en las cortes orientales.

El palacio de Cosroes sobre el Tigris (edificio construido en los primeros siglos del cristianismo) y los de Sardistan y Firouzabad son las únicas ruinas de edificios

anteriores á las conquistas de los árabes que se conservan. Todos estos edificios tienen cúpulas bizantinas y arcos ovoides. Las almenas que coronan muchas paredes de edificios árabes no tienen ejemplo en ningun país de la Hellada ni de Italia; pero sí en monumentos de Persia, pareciéndose muchas veces á la flor del lotus. La mayor parte de monumentos árabes de los primeros tiempos, están contruidos con materiales tomados de edificios antiguos, griegos ó romanos que existieron en el país: así es que los primitivos capiteles son reminiscencias del corintio. En Egipto se ven arcos con dovelas ó ladrillos de dos tintas. Usaron cúpulas en pechina, y por último los adornos son inscripciones en caracteres árabes mas ó menos antiguos. Y es digno de notarse que los edificios musulmanes nunca han presentado el fronton latino.

Los árabes supieron modificar todos estos elementos con el mayor gusto y esplendidez acomodándose á las necesidades de su propia civilizacion y de los climas que habitaron; de modo que nadie como ellos multiplicó mas ingeniosamente las columnas y las cúpulas y las combinaciones de figuras geométricas para la exornacion de sus edificios, quizá imitando tapices persas. Los mosaicos bizantinos de vidrio esmaltado formaron parte del sistema decorativo, reemplazándolos mas tarde por revestimientos de ladrillos esmaltados (azulejos), de los cuales hubo famosas fábricas en Persia desde la mas remota época, dándoles varias formas poligonales.

Existe un elemento decorativo cual es la multiplicacion de secciones convexas en las pechinas tomando por lo mismo una forma estalactítica, que no es facil decir si

fueron los mahometanos de oriente ó los de occidente los primeros que le usaron.

En la decoracion se ciñeron al antema y á las combinaciones geométricas, puesto que á los musulmanes les estuvo prohibida la representacion de seres animados. Sin embargo en las mezquitas de Egipto hay aves esculpidas y en la Alhambra hay leones que sostienen una fuente. Estas figuras son quizá las únicas muestras que existen de la escultura musulmana antigua.

La decoracion árabe fué realizada con colores. El oro, el bermellon y el azul representando los tres colores primitivos fueron los mas usados, sin embargo de que el verde fué el color privilegiado de Mahoma, habiéndose usado, aunque con menos profusion.

*Mezquitas.* Fueron los monumentos mas notables de la arquitectura mahometana. Mahoma nada estableció sobre la construccion, forma y decoracion de los sitios destinados para orar; y el Coran no dice mas sino que el que construye una mezquita se levanta una casa en el paraíso.

Las mezquitas de Egipto fueron parecidas á un templo egipcio mejor que á una basilica griega: no así en Asia donde presentan una planta rectangular y van precedidas de un peristilo (harem) ó recinto sagrado que guarda analogía con el atrio neo-griego. En medio hubo una fuente cubierta con una cúpula. La verdadera mezquita estuvo en uno de los lados del harem: fué una sala dividida por columnas en muchas naves. En el centro del muro que miraba á la Meka estaba el santuario (mirab) donde se conservaban las copias del Koran. Al lado del santuario estaba el púlpito (mimbar) y la tribuna del sultan.

Todo cuanto puede decirse respecto de las mezquitas no

puede considerarse como regla, porque tanto en la forma general como en los detalles han variado mucho. En el centro del edificio elevaron la cúpula en pechina, cuya forma fué ó rebajada ó elíptica ó bulbosa. Las ventanas se construyeron en arco de herradura, y mas adelante ojivales; y ya fueron sencillas ya gemelas.

Entre las partes accesorias de la mezquita deben contarse los *minarettes* (faros), construcción á manera de alta y delgada torre ya cilíndrica ya poligonal con arimeces sostenidos por pechinas estalactíticas en cada uno de sus pisos. Los minarettes hacen en las mezquitas los oficios que los campanarios en las Iglesias cristianas, variando su número segun la importancia del edificio. Asi es que los de fundacion imperial que son los mas privilegiados, tienen hasta cuatro minarettes.

Las mas antiguas de estas construcciones fueron obra de arquitectos griegos.

*Turbas.* Capillas sepulcrales donde se encierran los cadáveres de los fundadores de las mezquitas, por consiguiente van anexas á estos edificios, tienen la forma de un pabellon aislado cubierto con una cúpula.

*Palacios.* Fueron suntuosos y deliciosos edificios, divididos en dos habitaciones, una para el dueño y otra para las mugeres de la familia. No tuvieron ventanas abiertas en el muro de la calle, pero sí en un patio interior.

*Baños.* Fueron imitacion de las termas romanas hasta en el hypocausto.

*Tekyels.* Conventos de derwichs (mónges turcos). Tienen celdas al rededor de un claustro cuadrado, una escuela, un oratorio y una hospedería.

*Okels.* Bazares que consisten en un patio ó plaza ro-

deada de pórticos y de tiendas cubiertas con un sobradillo. En el centro hay una fuente y un oratorio.

*Karavanseras.* Son una especie de posadas situadas en las ciudades ó caminos. Están defendidas por muros altos y protegidas por torres.

Todos estos establecimientos siguen en su decoracion un estilo análogo al de las mezquitas.

ESTILO ARABE ESPAÑOL El arte musulman siguió distinto camino en occidente con la fundacion del califato de Córdoba (755), que hasta cierto punto puede decirse que se emancipó del de oriente.

Los árabes musulmanes desde los primeros tiempos en que se establecieron en España (716), levantaron edificios para el culto de su religion, restauraron los puentes y los caminos militares que habian quedado de los romanos; pero sometidos á los musulmanes de oriente, sus ideas y sus inspiraciones debieron de ser las mismas. El primer emir independiente, Abd-el-Rhaman-ben-Mohaviah, embelleció á Córdoba y á Sevilla con varias construcciones (fines del siglo VIII). Construyó una casa de moneda (*zekath*) y echó los cimientos de la mezquita de Córdoba que concluyó su hijo Hescham. Los que le sucedieron compitieron con él en las construcciones, á imitacion de las del califato de Oriente. Abd-el-Rhaman III mandó construir numerosos edificios; restauró la mezquita de Córdoba embelleciéndola, y demoliendo la antigua torre que hizo construir de nuevo (951); y mandó levantar los palacios de Zahra á cinco leguas de Córdoba, (Medinal-Zahra) construcción de cuya existencia se ha dudado, y que sin embargo se halla atestiguada por las relaciones

de los autores que en la mencion de otros monumentos notables han sido fieles. Despues de Hescham II, es decir, despues de la muerte de su hagib Almanzor (1001), quedó dividido el imperio musulman de España en varios estados, y esta circunstancia debió influir en la suerte de las artes. Las discordias de los árabes fueron la causa de que las razas africanas almoravides y almohades se apoderasen de la España árabe (fines del siglo xi, y siglo xii); y aunque han querido algunos suponer que con esta invasion se introdujeron nuevos elementos en la arquitectura árabe española, sin embargo carece de fundamento semejante suposición, toda vez que por lo contrario, fueron los árabes españoles los que proporcionaron arquitectos á los estados africanos. Mohamad-ben-Alhamar que con la amistad del rey de Castilla supo conservar la corona de Granada (principios del siglo xiii), impulsó en su reino las artes, las cuales tomaron un desarrollo considerable con la construccion de varios edificios, entre ellos la célebre Alhambra. Mohamad III fué uno de los príncipes que mas se distinguieron, por las obras que emprendió, embelleciendo dicho palacio. Los sucesores no le fueron en zaga respecto de las construcciones; y puede decirse que las artes de Granada musulmana no cayeron hasta que cayó su poder.

Con estos preliminares podemos entrar en el conocimiento de los distintos caracteres que tomó la arquitectura árabe en España en los tres períodos en que puede dividirse, á saber:

El primero, que se estiende desde la invasion en el siglo vii hasta principios del siglo xi en que cayó el califato de Córdoba; pudiendo llamarse **ÁRABE BIZANTINO**.

El segundo puede llegar hasta principios del siglo xiii

en que fué fundado el reino de Granada; y le llamaremos **ÁRABE DE TRANSICION**.

Y el tercero que terminará con la conquista de Granada por los reyes católicos (1492); pudiendo llamarse con toda propiedad **ÁRABE ESPAÑOL**.

**ESTILO ÁRABE BIZANTINO.** Los árabes acababan de invadir la península siguiendo el impulso que Mahoma habia comunicado á sus sectarios para conquistar el mundo. Ninguna idea propia debieron de traer para las artes de la paz cuando apenas habian depuesto las armas que habian empuñado en Oriente. Todo lo que hicieron en arquitectura pues, debió tener el carácter de la época; y el conocimiento que tuvieron de lo bizantino y la riqueza de su imaginacion, les hizo adoptar la decoracion que Bizancio les proporcionó, mientras en las plantas de sus edificios religiosos obedecieron solo á su instinto, ó acomodaron á sus necesidades lo romano-bizantino que hallaron, caso que no llamasen constructores bizantinos para levantar sus mezquitas.

El arco de herradura mas ó menos lobulado, mereció la predileccion, sin que desconociesen el de medio punto, en lo que se apartaron ya de los musulmanes egipcios; resultando de aquí una especialidad de estilo. Estos arcos supportaron otros que estribaron en sus llaves y así sucesivamente hasta obtener una altura proporcionada al ámbito del edificio y sosteniendo bóvedas casi elípticas. — Con el carácter de estos arcos se presentaron tambien las ventanas que casi siempre fueron agimeces mas ó menos espaciosos. — Los edificios romanos proporcionaron en esta época á los árabes millares de columnas de distintos estilos y mate-

riales, así es que lo mismo se hallan en sus construcciones capiteles corintios, que las formas cúbicas de los bizantinos, sometidos aquellos miembros á la mutilacion para obtener las dimensiones necesarias. — En la exornacion se mostraron completamente imitadores de los bizantinos tanto en el modo de circunscribir los vanos en marcos rectangulares, como en el carácter de sus antenas, en las inscripciones que combinadas con ellos presentaron, y como en los mosaicos, ladrillos esmaltados y el dorado y colorido vivo con que hicieron resaltar las labores.

*Mezquitas.* El verdadero tipo de los monumentos religiosos de aquella época es la mezquita de Córdoba, cuya planta presenta una combinacion de veinte y nueve naves en su largo por diez y nueve en su ancho, comprendidas en un cuadrilongo de seiscientos veinte piés de longitud por cuatrocientos cuarenta de latitud.

En este edificio así como en los baños y palacios, siempre aparece el empeño de los árabes en crear un arte original que respondiese á las promesas del Koran respecto de aquel deleite sensual que embriaga el alma, tan propio para cautivar la imaginacion en los países meridionales.

A esta época pertenece el palacio de Medina-al-Zahra de que poco há hemos hablado.

**ESTILO ÁRABE DE TRANSICION.** No fueron las razas berberiscas procedentes de África las que influyeron en las modificaciones que sufrió la arquitectura árabe; ya hemos dicho que los almohades llevaron á su país arquitectos andaluces para sus construcciones. El estilo morisco pues, no existe, ó por mejor decir, lo que suele llamarse estilo morisco, no es más que el árabe modificado por los ade-

lantos que los árabes alcanzaron en todos los ramos del saber humano.

Los arcos en este período se presentan ya festonados con pequeños lóbulos en sus intradoses, introduciéndose también los arcos de herradura en ojiva, así como las bóvedas estalactíticas formadas de la subdivision y enlace de pechinas, anunciándose esta forma para recibir más adelante todo el realce y la importancia posible. — Las columnas tuvieron mayor esbeltez y sus capiteles se presentaron más elegantes y libres sin apartarse del gusto de los bizantinos. — A esta época corresponde también la introduccion de los adornos de estuco para cubrir los paramentos de las paredes, adornos compuestos de vejetales combinados con caracteres cúficos de grandes dimensiones y más ó menos alterados en sus formas capitales. La exornacion sin embargo no dejó del todo su carácter bizantino, si bien se presentaron los adornos con mayor riqueza y profusion; y los alizares de ladrillos esmaltados á la manera persa cubrieron ya las partes inferiores de los muros.

Córdoba y Sevilla ofrecen las mejores muestras de este segundo estilo, en mezquitas, aljamas, baños y palacios, sin que falten en algunos otros puntos, aunque no existen en ellos ni en tanto número, ni con tanta variedad. El cuerpo inferior de la Giralda de Sevilla pertenece á esta época.

**ESTILO ÁRABE ESPAÑOL.** En la época en que la ilustracion árabe produjo resultados favorables á la arquitectura, ya no hubo indecision, ya no se trató de imitar, sino que todo fué original, fruto de ideas adquiridas y espontáneamente combinadas y formuladas. La fisonomía de la ar-

quitectura árabe de esta época es una especialidad del territorio que ocuparon los árabes en España.

Diferentes formas de arcos se echan de ver en los edificios; y ya sean apuntados, ya elípticos, ya semicirculares, ya rebajados, ya el llamado túmido, todos tienden á cerrarse mas abajo de su diámetro mayor horizontal, á semejanza del de herradura. Cúbranse sus arquivoltas de minuciosas labores, circunscribense en marcos rectangulares llenos de lacerias é inscripciones, y las enjutas se llenan de variadas ajaracas, trepados, y clausulas de antema elegantemente combinadas. Sus intradoses se cairelan y se festonan con pequeños lóbulos, y la parte superior del cuadro se adorna con nuevas combinaciones geométricas. Estos arcos no estriban inmediatamente sobre las columnas. Unas veces se interpone un poste prismático á manera de friso de un entablamento, y otras veces toma este poste la forma de un cuerpo de edificio apoyándose sus columnitas en repisas proyectadas sobre el ábaco de otras inferiores. — Las bóvedas son hemisféricas ó en forma ovoidea ojival, adornándose con menudos alboaires. Muchas veces al circunscribirse en una planta rectangular se sostienen por grandes pechinas estalactíticas. — Las columnas pierden todo el carácter de las romanas, pues afectan mayor esbeltez y gentileza, y la variedad de sus capiteles apenas puede describirse. Ya son apenachados en su mitad inferior y cúbicos en la superior; ya afectan el tambor del estilo corintio, pero sustituyendo su follaje por crecientes inversos; ya están adornados de enlazados y hojas, y ya por fin se reproducen y multiplican en ellos los astrágalos. No hay tanta variedad en las bases y casi siempre presentan una forma acampanada boca abajo. Las partes sólidas

de la construcción las enlazaron por un sistema de maderamen horizontal adornándolas en la parte exterior con cresterias y flanqueándolas con albacaras. — Los alfarjes tuvieron variados, compartimientos de combinaciones geométricas con dorados y esmaltes de primorosa ejecución. — Formaron atauriques en las partes superiores de las paredes, alizares en las inferiores, llegando á ser en la exornación muy pródigos y reproduciendo infinidad de veces una misma cláusula, efecto del sistema de decorar con vaciados en molde que emplearon. No solo les sirvió para sus antemas el reino vegetal sino que le combinaron con variados plumajes, que formaron, digámoslo así, el lecho de los arabescos y de las inscripciones. — La madera de alerce, el ladrillo esmaltado y el estuco, fueron los materiales empleados mas comunmente en esta época.

Granada posee los tipos mas puros de este estilo, el cual influyó tanto en el ojival de los cristianos sus enemigos, que llegó á imprimirle á este un carácter especial distinto del que tuvo en el resto de Europa. Por otra parte maestros árabes estuvieron al servicio de los reyes cristianos de España, y en los dominios de estos príncipes levantaron y decoraron edificios á la manera árabe. Toledo y Sevilla ofrecen ejemplares de estas obras. He aquí por que la arquitectura gótica de España tiene un carácter particular y cierta fisonomía árabe que la hace mas esbelta y ligera que la de los demas países.

RENACIMIENTO.

Por una ilacion natural de los sucesos que se habian verificado en Europa, sucedió inmediatamente al

estilo ojival otro estilo que sustituyó la imitación por la originalidad, conociéndose comúnmente con el nombre de *Renacimiento*.

Aunque su decoración fué tomada de tipos de la edad antigua, no pudo restaurarse con sus mismos principios; y no parece sino que se quiso adaptar el sistema de líneas horizontales al de líneas verticales. Los elementos fueron tomados de la época romana, pero en los conjuntos quisieron afectarse los principios del estilo ojival.

La revolución que debía hacer olvidar la arquitectura ojival principió en Italia. A esta revolución se han atribuido distintas causas. Unos han creído que la exhumación de las obras latinas en favor de las cuales se tuvo gran deferencia, y el descubrimiento de las obras maestras del arte antiguo, modificaron el gusto, excitando á los artistas á estudiar con entusiasmo los numerosos y magníficos restos de arquitectura romana de que estaba cubierto el suelo de Italia. Otros han dicho que una multitud de artistas griegos, después de la toma de Constantinopla por los turcos (1453), emigraron á Italia y adquirieron grande influencia sobre la nueva dirección que tomaron entonces los estudios. Esta conjetura carece de visos de probabilidad porque en esta época las letras y las artes se hallaban entre los griegos de oriente en un completo estado de decadencia, mientras que la Italia podía vanagloriarse de estar al frente de la ilustración. De todos modos no es menos cierto que los italianos, que no habían adoptado jamás el estilo gótico de una manera absoluta, y que habían conservado siempre bastantes tradiciones del arte romano, se adhirieron con mas predilección á la revolución que se verificó.

Orcagna (siglo XIV) excitó la admiración de sus contemporáneos por los grandes arcos de medio punto con que decoró las logias de los Lanzi en Florencia. Brunelleschi (fines del mismo siglo) discípulo de Donatello, apesar de sus conocimientos en el estilo gótico, de que dió pruebas en la conclusión de Santa Maria del Fiore, decoró en estilo antiguo los palacios Strozzi y Ricardi en Florencia y principió el palacio Pitti. Juan Bautista Alberti á mediados del siglo XV perfeccionó el estilo de Brunelleschi; Bramante á fines del mismo fué considerado como uno de los mas hábiles arquitectos del Renacimiento, habiendo trazado el camino á su amigo y discípulo Rafael.

Todos estos artistas se inspiraron de los monumentos romanos, y fundaron el nuevo estilo, que por haber florecido en Italia durante el siglo XVI, se le conoce en aquel país con el número del siglo, *il cinquecento*.

Pero los arquitectos que florecieron en él no atreviéndose todavía á despojar repentinamente sus fábricas de aquella infinidad y prolijidad de adornos, y por una costumbre inveterada de ver la minuciosidad de la arquitectura gótica, pareciéndoles pobre y austera la arquitectura greco romana á causa de su noble sencillez, adoptaron el medio de reducir las dimensiones, de aumentar los cuerpos de arquitectura, de multiplicar colunitas y balaustradas, recargando de adornos los frisos y los pedestales.

Este estilo de arquitectura fué introducido en España por los plateros que le habían ensayado en custodias y otras piezas para el uso de la Iglesia, habiéndosele llamado por lo mismo, *estilo plateresco*.

Semejante estilo afectó en España reminiscencias árabes, habiendo usado los arcos angrelados y lobulados, las

almenas, almocáraves, mientras que en otros países se principió por una amalgama de elementos que privó de todo carácter á los edificios. Fué un período de transición para la arquitectura, y como tal, bastante corto, de modo que bien pronto se abandonó semejante estilo. — En España apenas duró lo que el reinado de Carlos I, porque en la época de Felipe II, Covarrubias, Siloe, Toledo y Herrera le desterraron introduciendo el greco-romano tal como en Italia se usaba reducido á sistema.

El arco de medio punto reconquistó su dominio absoluto. Los llamados cinco órdenes de arquitectura mas ó menos modificados en algunos de sus miembros, molduras y proporciones se adoptaron exclusivamente. El antema con sus diferencias de fitarias y zodarias recobró el carácter de la época romana, aplicándose á los entablamentos, á las pilastras, á los frisos, plafones y recuadros. La superposicion de órdenes así como los revestimientos de mármol y los medallones, estuvieron en boga. En una palabra se aplicaron á los edificios los elementos que ofreció la arquitectura romana, y sin embargo no por esto los monumentos antiguos fueron imitados en sus formas y disposicion. Los edificios fueron góticos en su osatura ó armazon, y solo en algunos detalles recordaron la decoracion antigua. Sin embargo por algun tiempo la arquitectura gótica fué considerada como característica de los edificios religiosos.

Citase como construccion mas importante del renacimiento italiano la basílica de San Pedro en Roma; pero dicese tambien que si se hubiesen seguido los planos de Bramante el edificio hubiera sido menos gigantesco, aunque mas elegante que el proyectado por Sangallo, despues de

cuya muerte modificó Miguel Angel el pensamiento y levantó aquella grandiosa cúpula.

Miguel Angel se creó en arquitectura una manera enteramente nueva y distinta de la de sus predecesores. A la decoracion en distintos estilos de pequeñas dimensiones acumulados unos sobre otros ocupando un mismo cuerpo de edificio, substituyó un solo estilo, pero grande, colosal y abrazando el conjunto. En cuanto á la lijera y delicada labor del antema que se empleaba la relegó severamente de su estilo como una frívola puerilidad. Lejos de aproximarse al verdadero estilo antiguo como lo habian hecho sus predecesores, se alejó de él mas que Bramante y Sangallo, abriendo la puerta á las extravagancias arquitectónicas de que se vió inmediatamente plagada Roma y los países que mas en contacto estuvieron con esta ciudad, echando impensadamente los cimientos del verdadero *barroquismo*.

## DECADENCIA.

Borromini y Bernini desarrollaron en arquitectura el estilo anunciado por Miguel Angel. El deseo de hacerse original impulsó la corrupcion del gusto. Sus caracteres son tan conocidos como fué activo el afán de producir por puro capricho. Fué un aborto de la fantasia, y una adulteracion de las formas del greco-romano que se habia pretendido restaurar, y una dislocacion y hacinamiento de todos los miembros. — Las columnas fueron ya panzudas, ya rechonchas, ya larguiruchas, ya chapadas, alternando con estípites, cariatides, balaustres y pilastras de estravagante gálibo. Sus fustes fueron cu-

biertos con emparrados, afectaron escocias y gargantillas, hubo pedestales apoyados en repisas, frontones truncados, y estribos en voluta. Tarjetones, pellejas, lazos, flores, rocallas, cláusulas de antema cortadas é interrumpidas, constituyeron la exornacion de aquella época.

Todo este enfático aparato fué introducido en España á mediados del siglo xvii por Ribera, habiendo sido Churriguera su propagador. De este último ha tomado el estilo el nombre, siendo conocido en el dia con la denominacion de estilo *Churrigueresco*.

Una tendencia hácia la mayor pureza se manifestó despues; pero es preciso confesar que los estilos arquitectónicos griego y romano, al ser restaurados en el siglo xv se colocaron en un terreno resbaladizo que los precipitó en la cima del barroquismo, de la cual solo ha podido sacarlos el conocimiento de los primeros principios: la filosofía del arte.

## CAPÍTULO III.

## HISTORIA DE LA ESCULTURA.

Mientras el espíritu en su desarrollo no tuvo conciencia de sí mismo, fué imposible que tomase la forma humana como elemento de representacion. Luego que adquirió este conocimiento, aunque sin haber hallado su propia manera de ser por medios directos sino por semejanzas y analogias, debió nacer la Escultura.

Este arte segun hemos dicho al tratar de su teoría, es el tipo del ideal clásico, y su desarrollo en distintos géneros solo puede considerarse como puramente histórico. La consideracion histórica no puede tomar la aparicion del ideal clásico como punto de partida, sino que debe ir á buscarla mas atrás, no pudiendo hallarla sino en lo grados anteriores de desarrollo del espíritu. Segun hemos indicado, el espíritu humano solo pudo tomar la forma humana como elemento de representacion, cuando adquirió conciencia de sí mismo; por consiguiente no podemos buscar el origen de la Escultura ni entre los celtas, ni entre los asirios, ni entre los indios, ni entre los chinos; sino indudablemente entre los egipcios.

No hay aqui cuestion de prioridad de cultivo ni de querer dar á un pueblo la gloria de invencion en desmérito de otro; ni se intenta probar que la Grecia tomase sus deidades de Egipto, ó Egipto de Grecia, ni que los

biertos con emparrados, afectaron escocias y gargantillas, hubo pedestales apoyados en repisas, frontones truncados, y estribos en voluta. Tarjetones, pellejas, lazos, flores, rocallas, cláusulas de antema cortadas é interrumpidas, constituyeron la exornacion de aquella época.

Todo este enfático aparato fué introducido en España á mediados del siglo xvii por Ribera, habiendo sido Churriguera su propagador. De este último ha tomado el estilo el nombre, siendo conocido en el dia con la denominacion de estilo *Churrigueresco*.

Una tendencia hácia la mayor pureza se manifestó despues; pero es preciso confesar que los estilos arquitectónicos griego y romano, al ser restaurados en el siglo xv se colocaron en un terreno resbaladizo que los precipitó en la cima del barroquismo, de la cual solo ha podido sacarlos el conocimiento de los primeros principios: la filosofía del arte.

## CAPÍTULO III.

## HISTORIA DE LA ESCULTURA.

Mientras el espíritu en su desarrollo no tuvo conciencia de sí mismo, fué imposible que tomase la forma humana como elemento de representacion. Luego que adquirió este conocimiento, aunque sin haber hallado su propia manera de ser por medios directos sino por semejanzas y analogias, debió nacer la Escultura.

Este arte segun hemos dicho al tratar de su teoría, es el tipo del ideal clásico, y su desarrollo en distintos géneros solo puede considerarse como puramente histórico. La consideracion histórica no puede tomar la aparicion del ideal clásico como punto de partida, sino que debe ir á buscarla mas atrás, no pudiendo hallarla sino en lo grados anteriores de desarrollo del espíritu. Segun hemos indicado, el espíritu humano solo pudo tomar la forma humana como elemento de representacion, cuando adquirió conciencia de sí mismo; por consiguiente no podemos buscar el origen de la Escultura ni entre los celtas, ni entre los asirios, ni entre los indios, ni entre los chinos; sino indudablemente entre los egipcios.

No hay aqui cuestion de prioridad de cultivo ni de querer dar á un pueblo la gloria de invencion en desmérito de otro; ni se intenta probar que la Grecia tomase sus deidades de Egipto, ó Egipto de Grecia, ni que los

asirios tuviesen estatuas antes que los egipcios ó al contrario; solo se trata de hallar el punto de partida desde el cual puede desarrollarse la Escultura hasta nuestros dias. No hay pues cuestion de nacionalidad, sino de época ó de cultura del espíritu.

El antropomorfismo que quizá existió antes de este punto de partida, no pudo tener carácter capaz de mover el sentimiento, porque no presentó los miembros humanos como conjunto armónico, sino que consideró cada uno de ellos por sus funciones particulares, de donde debió originarse la multiplicación de miembros y hasta una expresión especial agena de la nobleza del espíritu.

En Egipto pues debe buscarse el nacimiento de la Escultura.

**Egipcios.** Bajo el punto de vista de la materia y de la forma la estatuaria tuvo en Egipto un carácter arquitectónico. Sus formas fueron mas bien geométricas que orgánicas. No hubo en ellas vida, ni acción, y hasta carecieron de individualidad. Sin embargo los egipcios supieron reproducir tipos, sin alterarlos en el menor de los detalles, pero sin comunicarles la vida que de suyo debe tener la forma humana.

Este modo de representación es debido á dos causas, á saber: al principio simbólico que dominó en el arte egipcio, y á la falta de libertad y de acción en el ser encargado de la producción.

No habiendo alcanzado el arte egipcio mas que el grado simbólico, no pudo presentar la armonía y perfecto acuerdo entre la idea y la forma, sino una simple correspondencia entre el sentido y su modo de ser expresado. Deter-

minadas por la religion las formas de las divinidades, y prescrita por la constitucion del Estado la perpetuidad de profesion en las familias, el escultor no pudo entregarse libremente á la producción, y unos tipos tradicionales debieron de trasmitirse con toda fidelidad de una á otra generacion.

Veamos ahora los caracteres de la escultura egipcia.

La actitud en las estatuas es siempre envarada y forzada ya se presente la estatua de pié ya sentada. En general las figuras de hombre tienen los brazos como pegados á lo largo del cuerpo: en las de muger se ve el brazo izquierdo colocado sobre el pecho. Estas actitudes parecen ser imitaciones del modo de enterrar los cadáveres, no siendo fácil asegurar si las estatuas tuvieron alguna vez los brazos libres. Créese, aunque no puede asegurarse con bastante fundamento, que los egipcios presentaron tambien figuras agachadas, ó arrodilladas ó con las piernas cruzadas.

Algunos autores han querido decir que uno de los caracteres generales de las estatuas egipcias, es el tener estas los piés juntos paralelamente. Pero esta suposicion solo se encuentra en las figuras sentadas; y si bien es verdad que las de pié no presentan muchas veces las puntas de tales miembros vueltas hácia fuera, sin embargo, el uno de estos aparece mas adelantado que el otro. La desigualdad que se ha dicho existió entonces, no debió de ser un carácter especial de la estatua egipcia, porque no puede concebirse que quien como los egipcios no trató mas que de reproducir el materialismo de la naturaleza, pudiese atender á una razon de visualidad con tanta perspicacia.

Apesar de ser los egipcios tan fieles en la reproducción

material de la naturaleza, su escultura no ha dado ninguna individualidad, ni distinción real en la fisonomía de los dioses y de los monarcas. A los primeros se los caracterizó con la cobertura, y á los segundos con la leyenda esculpida en el basamento que les sirve de asiento. Supieron distinguir perfectamente los sexos por las formas propias de cada uno, lo que no estuvo tan bien determinado en las esculturas de algunos pueblos de Asia.

En el proporcionar las estatuas tendieron mas á la robustez y al vigor que á la esbeltez, siempre huyendo de la ondulacion de lineamientos tan propia de la vida en los cuerpos orgánicos animados.

De estos caracteres generales pasemos á mayores detalles.

Los egipcios indicaron poco la musculatura y osatura, pero en las partes mas salientes como las rodillas, los codos y tobillos reprodujeron con fidelidad la naturaleza; habiendo omitido del todo los nervios y las venas.

Proporcionaron y dispusieron bien la cabeza, pero en ella se distinguen varios rasgos particulares dignos de atención. En los rostros aparecen los ojos como dormidos ó guiñados, prolongados y colocados algo oblicuamente. Tampoco se presentan hundidos en sustitucion de la vida de que siempre carecen en la escultura, sino á flor de las cejas, de manera que el hueso frontal en el cual se hallan estas indicadas por una prominencia afilada, parece complanado. A esta circunstancia debemos añadir la muy pronunciada indicacion de los pómulos. Los labios son abultados, no separándose uno de otro sino por una simple incision, al propio tiempo que esta línea indicativa de la boca cerrada se levanta en sus dos extremos. — La barba

es siempre pequeña y hundida hácia atras. — Por lo demas los contornos de las cejas, de los párpados y de los labios, ordinariamente están indicados por líneas hendidas. — La nariz se presenta gruesa y aplanada: las orejas se hallan algo mas altas y mas atras de lo ordinario, pero no parece que estas circunstancias constituyan rasgos característicos, ni puedan señalarse como regla general.

A las manos no les dieron mala forma, sino que las presentaron con el accidente de rudeza y tosquedad que suele producir un trabajo grosero. Los piés los figuraron algo complanados y largos, no teniendo indicada articulacion alguna; si bien dieron al dedo pulgar una suave disminucion hácia su extremo, dejando que el meñique siguiese una direccion recta, no indicando quizá las uñas sino por simples incisiones angulares.

Por último, el pecho se presentó complanado en las figuras de hombre: las costillas de debajo de la tetilla muy poco marcadas; el ombligo muy hundido; los homoplatos apenas indicados; y las nalgas cenceñas ó enjutas.

Por lo general las figuras se representaron desnudas, pero no en una desnudez completa, porque atendieron muy especialmente á la decencia. Así fué que á lo menos rodearon la cintura de las estatuas con un refajo corto, cubriendo con una esclavina los hombros y la parte superior del pecho y espalda, con una especie de toca la cabeza. En las estatuas vestidas apenas se distingue el traje, y solo se conoce por lo poco que hácia los piés y las manos se separó el borde del vestido. Algunas estatuas hay sin embargo en las cuales se ve un pliegue que cae desde el pecho hasta los piés.

No parece que la escultura egipcia fuese tan defectuosa

en la representación de los animales, habiéndolos esculpido con mayor dulzura de contornos, pero sin dar una completa y perfecta idea de la vida que los anima.

Trabajaron el bajo relieve: y aunque fueron pródigos de él, sin embargo, sus representaciones son mas significativas que expresivas, y á lo mas domina en ellas el principio simbólico. Pero el relieve es tan poco sensible y de tal naturaleza que puede decirse, que las figuras no sobresalen del fondo sino en cuanto el fondo está rebajado; y muchas veces no pasan de ser simples figuras esgrafiadas.

Como quiera que sea, no puede negarse á los egipcios una delicadeza de ejecución, ni puede dejarse de encarecer lo esquisito de su trabajo; pero es preciso confesar que la escultura no pasó entre ellos del periodo de la infancia, ya fuese por razon de que el espíritu humano no hubiese alcanzado mayor grado de cultura en aquella civilizacion, ya que el poder de las creencias y de las instituciones le hubiese contenido en su desarrollo.

Respecto de los asuntos en que la escultura egipcia se ocupó, debe saberse, que los egipcios no obedecieron á la inclinacion de representar lo que satisface y mueve el alma por la sola razon de su belleza, sino llevando un fin del todo exterior. Este fin no fué otro que reproducir y certificar acciones, hechos y servicios de naturaleza determinada; de modo que las estatuas, donde quiera que se presenten, tienen un carácter histórico monumental, yendo acompañadas de geroglíficos, como aclaratorios de la representación.

Varias estatuas de príncipes y de sacerdotes existen, que se consideran como trabajos egipcios aunque por mas no sea que por la costumbre que existió entre tales persona-

ges de tener que depositar su propia estatua en el templo durante su vida. Y decimos esto porque en cuanto á la procedencia egipcia, solo puede darse entera fé á las estatuas colosales, como las de Memnon que existen en la comarca de Tebas, á una de las cuales se le atribuyó la propiedad de despedir sonidos al despuntar la aurora. Además de estas estatuas colosales deben considerarse tambien de procedencia egipcia las esfinges, sobre todo la colosal monolita erigida en la parte de la cadena líbica que se adelanta hácia el llano, no lejos de la antigua Menfis, y á corta distancia de la gran pirámide á la cual se cree con fundamento sirvió de entrada.

## FENICIOS.

Estos son otros de los pueblos que al par de los egipcios, monopolizaron la civilizacion antigua; pero entre ellos el espíritu no halló mas que un desarrollo hácia las empresas de utilidad material. Situado el país que habitaron en las costas del Asia bañadas por el mediterráneo, navegaron en toda la estension de este mar, quizá salvaron las columnas de Hércules para dirigirse hácia las islas británicas ó dar la vuelta al rededor del África, y fundaron colonias así en Grecia como en las Galias y como en la península Ibérica: pero sus creencias se resintieron del simbolismo deforme y hasta lúbrico de las creencias asiáticas, de modo que su antropomorfismo no pudo proporcionar á la escultura el grado de perfeccion que, partiendo de las representaciones egipcias, alcanzó entre los griegos.

## HEBREOS.

Mucho menos debió de proporcionárselo la religion de los hebreos. Ya dijimos en la historia de la arquitectura que el arte griego se presentó en el mundo como reverso de la medalla del arte hebreo, ya que este, en el modo sublime de considerar al Ser supremo, no pudo favorecer al arte plástico. Y es preciso reproducir aquí esta idea porque en este lugar puede entrarse de lleno en la cuestion relativa al antropomorfismo poético de Grecia que produjo la perfecta armonía entre la idea y la forma, proporcionando al espíritu su verdadero modo de aparecer en *el mundo de lo sensible*.

## GRIEGOS.

Es indudable que á la civilizacion egipcia siguió la griega; porque no es posible negar la sucesion de hechos que señalan la anterioridad de consideracion que Egipto tuvo en el mundo civilizado; y el mismo grado superior de desarrollo del arte alcanzado por los griegos es un dato que lo justifica. Egipcios fueron los que fundaron colonias en Grecia, y mejor enterados que los mismos griegos estuvieron los egipcios de muchos sucesos referentes á la guerra de Troya, como se deduce de sus anales.

La escultura no obtuvo en Grecia el grado de perfeccion que tanto la distinguió, por un paso repentino y muy notable, sino que debió subir escalones interme-

dios, habiendo tenido un desarrollo histórico especial que merece la atencion mas detenida.

Remontémonos á los primitivos tiempos de la civilizacion griega para llegar al verdadero punto en que la escultura adquirió los caracteres necesarios para recibir el sello de perfeccion que la ha distinguido en todos tiempos, y no olvidemos que en las creencias religiosas ha hallado siempre el arte el punto de partida de sus concepciones.

Un pilar grosero ó un poste de piedra ó madera debió de ser en aquellas remotas épocas objeto de culto, considerándose que para ello era menos necesaria la forma que la consagracion. Mas adelante, la tendencia del espíritu humano á fijar la atencion en lo sobrenatural y maravilloso ocupó al arte en la representacion de seres horribles, no alcanzando á interesar ni hacer sensible la idea de la divinidad sino por medio del terror. Las cabezas de las Gorgonas quizá fueron las primeras concepciones de los escultores griegos. La imaginacion procuró luego asimilar mas los objetos del culto á la forma humana, y debieron de añadirse á aquellos partes, cabeza, brazos y un *fallus*; y he aquí el *Hermes*. Y mientras se esculpieron tales objetos en piedra, se trabajaron en madera ó metal en plancha, estatuas de vestir, envaradas y sin movimiento, cerrados los párpados, unidos los piés, pegados los brazos al cuerpo, y siempre con ejecucion grosera. El arte cerámico tambien se ocupó en modelar estatuillas para el culto doméstico, así como algunos anaglifos para adornos de arquitectura. Con tales obras el arte no habia nacido todavía, y era necesario mayor grado de cultura y de libertad del espíritu.

Es preciso tener en cuenta, que las ideas sociales de los

primeros helenos se resintieron de los principios de vinculación de las profesiones en las familias, que hemos visto se observaron en Egipto. Un corto número de nombres representan familias y aun generaciones enteras de artistas autores de las estatuas de aquella edad: por ejemplo *Dédalo*, representa á los escultores áticos y cretenses; *Smilis* á los de la isla de Egina; y los *Telchinios* quizá representen á los de Sicione y de Rodas. Semejante vinculación de profesiones debió de cesar al aparecer y adquirir vigor las leyes de Licurgo en Esparta y sobre todo las de Solon en Atenas: pues desde esta época la estatuaría anduvo hácia la perfección con la rapidez que pudo comunicarle la libertad que el artista adquirió como ciudadano. Ya no familias de artífices, sino individuos con genios para ser calificados como artistas, fueron los que cultivaron el arte. Además, las ciencias, la filosofía y las artes fueron ya parte de la educación de los griegos; y mientras el espíritu, que ya había adquirido conciencia de sí mismo, trataba de exteriorizarse, los ejercicios atléticos que constituían principalmente los juegos olímpicos y habían adquirido bastante importancia, condujeron los artistas al estudio de las formas humanas. Entonces la escultura se desarrolló con una fuerza poco común, y debió de nacer el estilo en la escultura griega para tomar en seguida su desarrollo especial.

El primer grado de este desarrollo es el estilo hierático ó arcaico que precedió al de las escuelas de Atenas y de Sicione en sus dos períodos; viniendo en seguida un estilo de imitación y de individualización que mató al arte escultórico en brazos de los romanos.

En el estilo hierático hallaremos el ideal plástico bajo el

dominio de lo general, sin rechazar la individualidad; al paso que las dos citadas escuelas ofrecen los restantes grados que la escultura debió recorrer para alcanzar todos los medios de perfección necesarios; distinguiéndose el primero por los caracteres del verdadero ideal, y estendiéndose el segundo á los encantos de la gracia.

**ESTILO ARCAICO.** En la escultura etrusca y egineta hallaremos los rasgos del estilo arcaico.

Los Griegos fueron los etruscos como los eginetas, de origen pelásgico los primeros y helénico dórico los segundos. A Grecia debió la Etruria en los primitivos tiempos las tradiciones históricas y la mitología; nada tiene pues de extraño que las primeras obras escultóricas de los etruscos, fuesen parecidas á las más antiguas de los griegos tanto en el fondo como en la forma; mientras que las estatuas griegas de estilo antiguo no fueron más que las atribuidas á los eginetas.

*Estatuas eginetas.* En la estatuaría egineta no puede concebirse la diferencia notable que hay entre el modo de presentar las actitudes, ademanes y rasgos de la fisonomía, y el modo de tratar el resto del cuerpo. Las actitudes y ademanes las caracteriza el envaramiento y como la detención espasmódica, al paso que se observa en la ejecución, hasta una amanerada uniformidad. En el rostro falta la vida del espíritu, echándose siempre de ver el mismo ademán apesar de la diversidad de actitudes y situaciones. La nariz es puntiaguda y la frente siempre complanada: los ojos son prolongados y están casi á flor del hueso frontal, y oblicuamente inclinados hácia arriba. La misma dirección tienen los extremos de la boca, presentándose como

una reproduccion del estilo egipcio: y mientras las mejillas conservan cierta carnosidad, la barba se presenta puntia-guda contribuyendo á la afectada forma oval del rostro. En el pelo y en el plegado de los ropages se observa una disposicion simétrica tradicional bastante monótona. Sin embargo en las demas partes del cuerpo la severidad de formas y la fiel reproduccion del organismo se presentan de una manera muy marcada.

*Estátuas etruscas.* Los etruscos, ya fuese que olvidando la comunidad de origen adquiriesen un nuevo modo de pensar y de ver, ya que por espíritu de rivalidad hubiesen adoptado de intento nuevos principios, se apartaron de este estilo casi al mismo tiempo que los griegos, despues de haber adquirido un período de gloria que los hizo dueños absolutos de la civilizacion, dieron á la escultura un vigoroso impulso. Desde luego se dedicaron con mayor ahinco al modelado del desnudo; se entregaron á una gran fuerza de espresion presentando contornos mas fuertemente indicados, y marcando del mismo modo las articulaciones, la musculatura y la osatura; afectacion que se nota especial y constantemente en lo pronunciado de la canilla y en la seccion austera de las pantorrillas. El desarrollo que quisieron dar al carácter, y el empeño en alcanzar mayor energía hicieron las actitudes forzadas, y se prefirió lo violento á lo tranquilo y á lo decente, mientras que la exageracion dió por resultado la dureza en los lineamientos. En la disposicion del pelo y de todo vello así en las figuras humanas como en los animales, presentaron un escalonado eurítmico que poco se aviene con el verdadero efecto artístico.

Puede decirse que los etruscos con este estilo se apar-

taron de la individualidad, habiendo representado muchas de sus divinidades, casi con unos mismos caracteres. No se achaque pues á un caracter melancólico este modo con que los etruscos trataron las obras escultóricas. La existencia de este caracter no puede concebirse, porque lo desmienten los asuntos que trataron, y le hace imposible la naturaleza del suelo en que habitaron. Quizá se hallará mejor la razon en las creencias religiosas y políticas que tomaron de oriente, y á la influencia de las costumbres de los galos con quienes continuamente se rozaron.

Los asuntos que tanto los egipcios como los etruscos trataron fueron sacados de la historia y mitología griegas; pero en las divinidades se echan de ver reminiscencias asió-fenicias.

Los géneros que cultivaron fueron: desde la estátua colosal hasta las figuritas de las divinidades domésticas; desde el anaglifo para la decoracion arquitectónica, á la obra mas diminuta de escultura, habiendo cultivado el grabado en hueco para los cuños. El sistema monetario egipcio y el etrusco guardan entre sí mucha analogía consistiendo sus timbres en tortugas, pegasos, caracoles, etc.

El bronce fué el material en que especialmente trabajaron sus estátuas, sobresaliendo en la fundicion. Muy escaso es el número de estátuas de mármol que se conserva; y en las pocas que quedan, se revela ya un estilo mas adelantado: quizá el de la época en que floreció la escultura en Grecia.

ESTILO BELLO. — *Escuela de Atenas.* — Con el siglo v

antes de J. C. principió para la Grecia el período de gloria que dejamos indicado. Vencedores de los persas, obtuvieron los griegos la paz imponiendo condiciones; y á los héroes de la guerra que brillaron en Maraton, Termópilas, Salamina, Platea y Micala sucedió Pericles héroe de la paz que dió su nombre al siglo en que vivió. Entonces fué cuando el genio de Fidias obró la grande y rápida revolucion que dió al arte un vigoroso impulso y con ello parece que animó á la misma naturaleza. A él se debió la fundacion de la escuela de Atenas preparada por Cálamis y Pitágoras, y á él encargó el arconte Pericles todas las obras de arte con que quiso realzar la gloria de Atenas.

Fidias trabajó muy especialmente en oro y marfil (cris-elefantina). La grandiosa simplicidad de sus estatuas se realzó con la ornamentacion de los pedestales y atributos; y nadie le aventajó en la representacion del Júpiter que esculpió para la ciudad de Olimpia, cuyo tipo fijó en la creencia religiosa de los griegos de un modo tal, que en su presencia creyeron estos ver al dios cara á cara.

Los discípulos de Fidias compitieron entre sí en la representacion de los dioses; y la hermosura en todo su esplendor, la grandeza dulce y tranquila de las facciones, caracterizaron las figuras de las diosas.

La escuela de Fidias dejó muestras de su existencia en esculturas de exornacion arquitectónica, si bien no reveló en este trabajo las cualidades que dejó ver en la estatuaria.

Distinguióse esta escuela ateniense por la verdad tomada de la naturaleza en lo esencial, depurada y purificada para alcanzar lo ideal en su mas alto grado de esplendor. Dejó ver animacion en los movimientos cuando el asunto lo exigió, pero se distinguió mas especialmente por la li-

bertad y tranquilidad del reposo, particularmente en las divinidades, y trató los paños con verdad y lijereza, motivando ingeniosamente los grupos de pliegues.

La influencia vivificadora de esta escuela emancipada de las trabas de la antigua rigidez arcaica se manifiesta patente en todas las obras de esta época, la cual se extendió hasta mediados del siglo IV antes de J. C.

*Escuela de Sicione.* Al lado de la escuela de Atenas se levantaron las de Sicione y Argos que alcanzaron un grado de esplendor aventajado bajo la direccion de Policeto. Este se distinguió en las estatuas de atletas, con lo cual, sin olvidar el caracter peculiar y propio de cada una de ellas, trató de presentar las formas mas puras y las mas justas proporciones del cuerpo humano en la edad juvenil, constituyéndose con ellas el llamado *Canon de Policeto*. (Hasta entonces las proporciones del cuerpo humano habian sido cortas y anchas). Si se ha de dar crédito á Plinio, Policeto fué el primero que sentó el principio de colocar el centro de gravedad del cuerpo humano sobre un pié.

Con lo que se acaba de decir acerca de las cualidades de la escuela de Policeto, no parecerá inconveniente considerar la ventaja que en cierta manera llevó respecto de las amazonas, habiendo sobresalido en las figuras de estas célebres mugeres, que presentó llenas de vida, robustez y fuerza.

Aunque la estatua-retrato fué tambien cultivada con conocimiento por el mismo Policeto, sin embargo el arte se mostró mas material en las obras de Miron, quien fué conducido por su individualidad á concebir la fuerza de la vida física en la variedad de sus fenómenos, con la verdad é ingenuidad mas grandes. Sus Pentathlos y Pancraciatas,

y hasta su mismo Hércules, indican la tendencia de su genio hacia dicho género. Sin embargo restos de la inmovilidad, frialdad y dureza de los fundidores de bronce de la época anterior se dejan ver en sus obras.

Esta escuela acabó por la nimiedad y minuciosidad de detalles y la individualidad mas pronunciada. Muestra de ello son las representaciones de viejos que ejecutó Demetrio, llevando la imitacion hasta lo repugnante.

Estas dos escuelas siguieron distinto rumbo despues que la Grecia quedó bajo el poder de los macedonios á mediados del siglo IV antes de J. C. bajo la respectiva direccion de otros maestros. Veamos.

ESTILO DE EFECTO. — *Escuela de Atenas.* — Praxiteles sucedió á Fidias en la escuela de Atenas y esta se apartó enteramente del camino que hasta entonces habia seguido, pero no por espíritu de innovacion sino para acomodarse á las nuevas costumbres áticas.

Los trastornos interiores del país que la guerra del Peloponeso habia ocasionado, tuvieron una influencia notable en el carácter de las artes. La sensualidad y la pasion por un lado, la educacion sofística que desde entonces principió á darse, por otro, sustituyeron al raciocinar justo y al buen sentir de los tiempos anteriores. El pueblo griego traspasó los límites que las antiguas costumbres le habian señalado; y del mismo modo que en la vida política, necesitó en la artística goces mas violentos, sensaciones mas fuertes. Asi es que la plástica en sus creaciones fué mas sensual y satisfizo exigencias de placer material.

Praxiteles y Scopas fueron los que dieron al arte un ca-

rácter mas propio para satisfacer á estas exigencias. Sin embargo, estos dos maestros no cedieron sumisos á la tendencia de la época, sino que supieron combinarla con buen éxito con la concepcion noble y grandiosa del asunto. He aqui como estos dos maestros supieron llenar lo que suele llamarse la mision del artista.

Scopas dió la preferencia al mármol que producía su patria Paros, sobre el bronce, y hasta en esta circunstancia responden sus obras á la sensualidad de la época. Fué el primero que trató asuntos referentes al entusiasmo báquico, presentando formas enteramente libres de toda traba. Las divinidades que representó ni tuvieron la severidad en que Fidias tanto habia sobresalido, ni las trató como este artista. Eligió aquellas divinidades susceptibles de una espresion mas marcada y de mayor arrobamiento; y en este trabajo sobresalió, aunque alterando las formas que el arte habia consagrado. En una palabra, supo combinar la magestad divina, la grandeza heróica, la altivez y la plenitud de la vida con la molicie y la gracia. El Apolo Pitio, los grupos de divinidades marítimas de cuyo carácter y formas báquicas se le atribuye la invencion, son una prueba de lo que acaba de decirse.

Prescindiendo de la cuestion relativa á si debe atribuirse á Scopas ó á Praxiteles el grupo de Niobe y sus hijos que figuró en Roma (Templo de Apolo Sociano), lo cierto es que este grupo corresponde á esta tercera época de la cultura; y que en él se echa de ver el génio en la eleccion de asuntos propios para mover profundamente el alma, escitando el mayor interés en favor de una familia, objeto de la cólera de los Dioses. En ninguna de estas figuras se hallan alterados los rasgos característicos del rostro por el

dolor físico que sufren; al paso que en la Niobe está expresada la desesperación tranquila, si es posible decirlo así, del amor materno.

Praxiteles en sus figuras báquicas supo hermanar con la gracia, la expresión del entusiasmo báquico y la malicia pícarosca; y en sus reproducciones del niño Cupido representó la gracia de la edad infantil. En su Vénus desnuda reunió los encantos y atractivos de la belleza física á los de la expresión más espiritual, de manera que la diosa misma parecía atormentada de la pasión amorosa que inspiraba.

Todas estas estatuas fueron bellas, pero su belleza no fué la de las estatuas del período anterior llenas de magestad y de poder divino, sino la belleza sensual, un tributo rendido á la forma física. La vida del artista, común con la de las cortesanas, debió de contribuir á este rumbo que tomó el arte.

Los discípulos de esta nueva escuela ateniense dejaron sentir todavía más la tendencia hacia los atractivos de la forma física: así es que se esculpió el Ganimedes, el Hermafrodita, la Jocasta moribunda, tratándose otros asuntos semejantes capaces de conmover profundamente el alma con sensaciones tan vivas como distintas.

*Escuela de Sicione.* Mientras la escuela ateniense seguía este rumbo, la de Sicione con Eufronor y Lisipo á su frente continuó siguiendo las huellas de su antiguo maestro Policeto, ocupándose especialmente en el estudio de la belleza corporal, y aun en la representación de la fuerza heroica y atlética, aunque con distinta aplicación. Así fué que el Hércules recibió bajo el cincel de Lisipo un carácter enteramente nuevo que fué conservado y canonizado por la posteridad.

Pero el siglo ya no reclamaba las estatuas honoríficas de los atletas, quizá porque el cultivo de la gimnástica ya no robustecía como en otros tiempos los cuerpos de los jóvenes griegos: aquella época exigió ya estatuas-retratos para adular á los magnates y poderosos, degenerando el arte hasta la imitación fiel de los rasgos exteriores. Si Lisipo sobresalió pues en el retrato dando á estas obras la vida y animación convenientes, su hermano Lisistrato fué un servil imitador de la forma física, circunstancia que parece simbolizada con la invención del vaciado en yeso que se le atribuye. La estatua-retrato de Alejandro Magno se cita como una obra maestra de Lisipo en su género.

Fiel sin embargo este escultor á las tradiciones de su escuela, y si se quiere, contemporizando con las ideas de su tiempo, introdujo algunas mejoras en el modo de tratar ciertos detalles, y sobre todo dispuso el cabello de una manera más natural y aun más pintoresca de lo que hasta entonces se había dispuesto.

Se ocuparon los artistas de esta escuela en hacer un serio estudio de las proporciones del cuerpo humano adoptando un nuevo sistema que presentó las estatuas con esbeltez quizá excesiva. Eufronor fué el primero que siguió este sistema, y Lisipo le imprimió la armonía que le faltaba, quedando desde entonces dogmatizado en el arte griego. Se hace indispensable convenir sin embargo, en que este sistema fué debido menos á una idea particular que se tuviese de las formas naturales, que á los esfuerzos hechos para elevar la obra de arte sobre la realidad. El deseo de distinguirse no debió de tener en ello pequeña parte; y el gusto pronunciado en la época por lo colosal, no dejó

de ser la consecuencia precisa de estos antecedentes.

Como resultado de las dos escuelas de que se ha tratado, se produjeron vastas obras de arte que pertenecieron á una idea, ya no generadora, sino de imitacion. De la escuela de Sicione fué hija la que apareció en Rodas bajo la influencia de Chares; escuela que tuvo una tendencia marcada hácia el efecto que brilla y deslumbra. Infinidad de colosos salieron de los cinceles de aquellos artistas, y obra de Chares fué el que cerró la entrada del puerto, coloso citado como una maravilla del mundo.

Tampoco dejaron de producirse en esta época obras originales de mérito, aunque resintiéndose del rumbo que habia tomado el arte hácia el desarrollo del carácter. El grupo de Laocoonte fué esculpido entonces, habiéndose resuelto en él un problema relativo al efecto dramático, digámoslo así. Otro tanto puede decirse del grupo llamado Toro farnesio.

El escultor Pirómaco fué el primero que trató de inmortalizar la victoria alcanzada por Atalo I y Eumenes II sobre los celtas, en grupos de estatuas de bronce, siendo estas obras origen de otras estatuas célebres de aquella edad por su expresion penetrante.

Por estos tiempos floreció en Efeso, ciudad á la sazón en su período de prosperidad, una escuela que produjo escenas de combates parecidas á las de la escuela de Sicione.

En las ciudades en donde tuvieron establecida su corte los monarcas macedonios, las imágenes de los dioses fueron ejecutadas mas bien á imitacion de las obras antiguas, que segun ideas nuevas. El problema que á los artistas se les proponia á la sazón, era el de legar á la posteridad la

figura de los dominadores de la época, con las estatuas retratos, dando origen á ingeniosas producciones. La identificacion de los príncipes con las divinidades conocidas empleando al efecto el traje y los atributos de estas, abrió un vasto campo á la imaginacion; mas el abuso y la continúa reproduccion de las fisonomías de los Seleucidas de Siria, de los Ptolomeos de Egipto y de los reyes macedonios, imprimió un sello de vulgaridad á estas figuras que acabaron por hacerse insignificantes.

Pero la época del arte griego habia terminado; y á pesar de los esfuerzos del lujo, á pesar de la escuela que se restauró en Atenas en tiempo de Filipo V de Macedonia y produjo los dos Cleomenes, autor el padre de una Vénus repeticion de la de Praxiteles, y distinguido escultor el hijo por su manera de esculpir en mármol; la ejecucion, en general fué muy grosera. La civilizacion griega habia sido suplantada por la romana, ennoblecida respecto de las bellas artes, mas por las esculturas que reunió en la gran ciudad arrebatadas á los países conquistados, que por las que produjo dentro de sus muros; y aun así, si hubo artistas en Roma, ó fueron griegos, ó discípulos de las escuelas de Grecia.

Conocido el desarrollo histórico de la escultura griega, conviene indicar los caracteres generales y particulares de sus formas.

El principio que domina en el arte griego respecto del rostro, es presentar los contornos con la mayor simplicidad posible; de donde nace el perfil llamado por lo mismo perfil griego. A este perfil le distingue la línea no interrumpida de la frente y de la nariz, y el hundimiento considerable de los planos que se estienden desde la bar-

ba hasta las mejillas, redondeándose en curvas suaves.

Por medio de la combinacion de las diferentes partes del ojo, supieron los griegos dar á esta parte del rostro toda la vida necesaria. Con el mayor vuelo del párpado superior y abriendo y arqueando ambos párpados en toda su estension sin pecar en lo exagerado, supieron imprimir en el rostro el carácter de magestad; y por medio de un pliegue particular de los mismos párpados, dieron languidez y dulzura á la mirada.

La frente no la presentaron los griegos mas que con mediana elevacion; y aun esta se halla disminuida varias veces por las crenchas en arco bajo las cuales la encerraron. Aunque la proyectaron hácia delante, sin embargo no presentaron jamás en ella protuberancias notables; á no ser en las fisonomías que debieron espresar la plenitud de las fuerzas vitales. Ademas el contorno delicado y fino que dieron al arco superciliar, contribuyó á las bellas formas de las cejas aun en los casos en que ni siquiera estas estuvieron indicadas.

La nariz que llamaremos normal en el arte griego, es la que desde su nacimiento sigue una línea recta teniendo su lomo aplanado. Este carácter que en las fisonomías de todas las estatuas de los buenos tiempos del arte griego se echa de ver, no puede menos de considerarse como tipo de la regularidad, como si se dijera, el término medio entre la nariz aquilina ó aguileña y la remangada, aplastada ó chata; debiendo tener en cuenta que los griegos consideraron este último carácter como deforme y horroroso, y como uno de los rasgos de la fisonomía de los bárbaros. Sin embargo reconocieron en ella cierto carácter infantil y cierta travesura agradable; así es que la produjeron en

la familia de los sátiros y silenos, quizá llevando la representacion hasta la caricatura.

En la boca son notables las pequeñas dimensiones del labio superior, y su abertura dulce, la cual con el marcado rasgo de oscura sombra que presenta, dá animacion á la fisonomía.

Pero uno de los caracteres mas esenciales de toda fisonomía griega es la barba esférica y grandiosa, no dejándose notar en ella accidentacion ni hoyo alguno.

Dieron los griegos á las orejas una forma delicada y fina, exceptuando las de los atletas, que segun ha hecho notar el erudito Winckelman, se presentan algo mas inchadas, bien por razon de los percances á que el ejercicio de la lucha y pugilato esponía, bien por razon de la robustez que debia dominar en toda la estatua.

El cabello fué tratado por los escultores griegos con no menos carácter é importancia que las demas partes del rostro. Las figuras atléticas ó gimnásticas fueron representadas con el pelo corto, rizado y pegado al cráneo, como tuvieron por costumbre á causa de los ejercicios á que se dedicaban, contra el uso que hubo en Grecia de llevar el pelo largo cayendo en bucles. Asi es que la expresion varonil tuvo aquel modo de representar el cabello; al paso que el carácter dulce se espresó con el pelo largo tendido en líneas onduladas á los lados de las mejillas y sobre las espaldas. Un carácter fiero y confiado en sus fuerzas, fué indicado por el pelo levantado sobre la frente para caer ondulado á los lados del rostro. Sin embargo, la disposicion del cabello particular á cada uno de los dioses y héroes, aunque en general es sencillo, se halla modificado por la diferencia del traje, pueblos, edades y

estados; pero siempre con gracia y elegancia. — No deja de haber algo de convencional en esta manera de representar el cabello y aun toda clase de vello, pero su origen puede hallarse en los esfuerzos que el arte hacia para producir por medio de una marcada separacion de las masas, los efectos de luz que el verdadero pelo ofrece á la vista.

Lo mismo que acabamos de decir del cabello debe entenderse del vello del rostro; debiendo advertir que la ausencia de este vello en las estatuas, indica que la estatua procede de época posterior á Alejandro, en tiempo de cuyo monarca principi6 la costumbre de raparla, si bien no se introdujo sino con harto trabajo.

Partiendo de la cabeza y ciñendonos al cuello y espaldas, será fácil distinguir por los músculos principales de estas partes las organizaciones vigorosas y endurecidas en los ejercicios gimnásticos, de las de constitucion mas débil: en las primeras el esternon, el trapecio y el deltoides tienen una estension considerable y de una forma mas abultada; en las segundas al contrario, la garganta es mas larga y menos envarada.

El pecho no se presenta en grande anchura en las estatuas de hombres, al paso que en las figuras de muger, se distinguen las formas mas dilatadas que anchas del arte primitivo, de las mas redondeadas y llenas generalmente adoptadas en los últimos tiempos del arte.

Las inflexiones formadas por el músculo recto en el vientre y la línea de los riñones estan marcadamente acusadas en las figuras de hombres, asi como el *magnus internus* de la espalda.

En la manera de tratar las rodillas hallaron los griegos el justo medio entre lo demasiado pronunciado de los hue-

sos, y de cada una de sus partes, y lo inexacto de una indicacion vaga.

Respecto de las proporciones del cuerpo humano difícilmente podrá decirse algo que no sea aventurado, si se tienen en cuenta las proporciones cuadradas del arte primitivo, tomadas probablemente de la conformacion ó tipo nacional griego, las del Canon de Policleto apenas conocido, y las mas esbeltas de los últimos tiempos del arte, atribuidas á Eufranor de la escuela de Sicione.

No es menos importante que la espresion del rostro la espresion típica de la actitud; y sobre este particular el arte griego tiene caracteres muy marcados. Asi, el reposo, se halla indicado con un brazo sobre la cabeza, siendo mas completo cuando están ambos brazos en la misma actitud. La reflexion, con la cabeza apoyada en la mano; la persuacion elocuente, por medio de la tension y manera de levantar el brazo derecho; la súplica y la adoracion están tambien caracterizadas por cierto movimiento de brazos y manos: el abatimiento está espresado por las manos cruzadas sobre las rodillas: la posicion de pié apoyándose de espaldas en algun objeto y con las piernas cruzadas, espresa el reposo y la tranquilidad: y la sumision la hallamos en el ademan de prosternarse. Todas estas actitudes y aun las deshonestas y obscenas de que tan pródigas fueron las naciones meridionales de aquellas remotas épocas, y de las cuales se conservan todavia algunos restos, son de grande importancia para la esplicacion de las obras del arte, mereciendo un estudio particular del artista para saber hacer aplicacion de principios en sus producciones.

Los ropages fueron tratados por los artistas griegos habida razon de su significado; de modo que en la eleccion

del traje y en la manera de colocarle se adivinase el carácter y la actividad del personaje representado. En los buenos tiempos del arte, la importancia del vestido estuvo del todo subordinada á la del cuerpo que cubrió, esto es, el traje acusó perfectamente la forma y movimientos del cuerpo. El traje griego respondía perfectamente á esta exigencia del arte: sencillo en el corte, holgado y suelto en su disposición, ofrecía medios para el contraste de líneas, para una perfecta economía en el plegado y para una subordinación de los detalles á las formas principales. En el estilo arcaico ó hierático se observa regularidad y limpieza en los pliegues: en las dos épocas siguientes hay regularidad y rigidez cuando son necesarias estas cualidades; hay ingenio y riqueza en la distribución de los grupos principales y subordinación en los secundarios; y en uno y otro caso hay verdad y ligereza. Pero en el arte griego siempre se observa una tendencia á manifestar cuanto es posible, las formas del cuerpo por medio de la contracción y tensión del ropaje, como si fuera motivado una y otra por un peso en sus extremos inferiores. Esta jactancia del arte hacia el desnudo, no ha dejado de ser alguna vez perjudicial al arte griego, porque desprendiéndose de todas las ventajas de aquel traje, presentó todas las desventajas de nuestros vestidos modernos.

Visto lo referente á la figura humana en el estado que la naturaleza suele ó puede presentarlo, debemos indicar algo respecto de su asociación á otras formas: asociación que no es propia de la naturaleza, pero que creada por la fantasía, el arte la hace sensible sin salirse de los límites á que se halla circunscrito, con el objeto de hacer mas

inteligible la idea que quizá el poeta ha tenido ó la tradición ha dejado oscura.

En esta clase de combinaciones parto de la imaginación griega, debe muy especialmente notarse que los miembros humanos forman la parte anterior de la figura. Los centauros con cuerpo de caballo y cabeza y cuerpo de hombre, los sátiros con piernas, piés y cuernos de cabra, son pruebas de lo que se acaba de decir.

Aplicaron también alas, á varias divinidades, para simbolizar ya su agilidad corporal, ya su ligereza moral, ya para demostrar el arrobamiento del alma.

Los griegos cultivaron todos los géneros de escultura, desde la estatua colosal hasta el diminuto trabajo del sello y del cuño, y desde la severidad clásica de la estatua de Júpiter Olímpico, hasta la individualidad de la estatua retrato, sin olvidar lo dramático del grupo y del anaglifo: y si bien sus ideas acerca de estos dos últimos géneros difieren mucho de las que se tienen en el día sobre el particular, puede decirse que en la estatuaria dieron los griegos á la posteridad ejemplos dignos de ser estudiados, alcanzando una gloria que difícilmente podrá disputárseles.

La arcilla, la cera, el yeso, el bronce fundido, la piedra, el metal en lámina, la madera, el marfil, el vidrio y las piedras preciosas fueron los materiales que los griegos emplearon en sus obras de escultura. Corinto y Atenas fueron las ciudades donde mas floreció la cerámica, y de aquellos talleres salieron las estatuillas para el culto doméstico que se conocen.

El vaciado en metal le cultivaron con buen éxito Egina, Delos y mas adelante Corinto, sobresaliendo no solo

en las aleaciones sino en el procedimiento, y habiendo sabido dar distintos matices al bronce. La isla de Samos fué célebre por sus cinceladores y embutidores de metal en lámina; siendo de notar que el hierro fué el metal que menos trabajaron.

La madera, empleada en los primitivos tiempos para toda clase de divinidades, fué, andando el tiempo, empleada únicamente para las deidades de los campos y de los jardines.

La isla de Paros y el monte Pentelicon proporcionaron á los griegos los mejores mármoles para sus estatuas, sin que por esto dejasen de emplear otras piedras mas groseras. En cuanto al modo de ejecucion técnica debieron de usar los mismos medios que en el día, si bien quiere suponerse que no trabajaron á prevención sobre un modelado hecho de antemano, sino de primera, fundándose en algunas imperfecciones que en las estatuas se notan. Ambas conjeturas son probables si no se toman en toda su estension y se concilian. No pulimentaron el mármol en los primeros tiempos, si bien para aumentar el efecto le frotaron con cera de un color especial, y hasta le doraron en algunas partes.

El marfil le emplearon hasta para estatuas de grandes dimensiones; y en los muebles le sustituyeron algunas veces con los dientes de hipopótamo.

Aunque echaron mano de toda clase de piedras preciosas para sus trabajos glípticos, esceptuaron muy particularmente el diamante y el carbunco. Sin embargo parece que tuvieron especial predileccion por la amatista y el jacinto, habiendo trabajado tambien el vidrio de color. Las piedras monocromas les sirvieron especialmente para los

sellos, y las polieromas para los camafeos. Los trabajos glípticos de esta época griega que se conservan, en la manera de ser tratado el asunto, revelan segun algunos, la escuela de Fidias, pero mas comunmente, segun otros, el espíritu y gusto de la escuela de Praxiteles. — Macedonia y Calcidia sobresalieron en los cuños para medallas y monedas, si bien se observa poca destreza en los medios mecánicos de ejecucion.

Los asuntos que en primer lugar atrajeron la actividad escultórica de los griegos fueron los religiosos; no pudiendo menos de ser así, toda vez que siendo la religion griega hija de la imaginacion, esta actividad, en sus esfuerzos para desarrollarse quiere emplear toda su fuerza creadora, de la manera mas interesante y con toda su libertad.

Las deidades que tuvieron mayor predileccion en la escultura fueron aquellas cuyo carácter se supuso con mayor actividad y vida. Tales fueron los dioses del gran Concejo del Olimpo en los distintos caracteres ó situaciones individuales, y los seres que formaron los ciclos en medio de los cuales figuraron algunos de ellos, por ejemplo: Neptuno con sus Nereidas y Nayades: Apolo con las musas: Venus con las Gracias etc.

En segundo lugar trató la escultura griega los asuntos que ofreció Baco, como personificacion de la espresion mas sublime de la vida natural y física. No merecieron menos de dicho arte los seres de naturaleza mas grosera que componen el ciclo de esta divinidad, tales como los sátiros, silenos, paniscos, menades, centauros.

Á Eros ó el amor le tomaron los escultores griegos por ob-

jeto de sus representaciones ya en sus relaciones con Psiquis, personificación del alma, ya como modificaciones de la misma idea en Pothos e Imeros y en Anteros: y por analogía, ocuparon al arte la formalidad de Himeneo y la sensualidad misteriosa de Hermafrodita.

Las divinidades que inmediatamente salieron del Caos de la materia nunca fueron objeto de la escultura, si bien Cronos ó Saturno y Rea ó Vesta por su afinidad con las primeras deidades hicieron un papel importante en las representaciones artísticas.

El arte griego dió á los dioses principales del infierno los caracteres de los del Olimpo: y por medio de escenas sacadas del ciclo místico de alguna divinidad especial se presentaron imágenes agradables de la vida futura, no siendo fácil distinguir el sueño de la muerte, la cual, á lo más, apareció representada simbólicamente en las estelas fúnebres, por una señal de despedida sin designación de lugar ni de tiempo de ausencia.

Las únicas deidades del destino que ofrecieron asunto á la escultura griega fueron las Parcas.

Alegóricamente presentó este arte las horas, las estaciones y las distintas comarcas y poblaciones, personificando estas ideas: habiéndose hecho estas personificaciones más comunes cuanto más adelantaron los tiempos.

Los héroes y sus ciclos fueron representados, distinguiéndolos el arte por analogías con determinadas deidades. Sin embargo solo un reducido número de héroes se reconoce fácilmente en los monumentos del arte, muy especialmente Hércules en el cual el ideal heroico ha sido elevado al más alto grado.

La representación de los héroes establece el paso del arte.

hacia el retrato por razón del deseo que debió nacer de honrar la memoria de personas determinadas.

Los gimnasiarcas merecieron muy especial atención de la escultura: y debió ser así, si se atiende á que uno de los principales problemas del arte griego consistió en las bellas formas del cuerpo humano.

Las escenas de la vida ordinaria forman en bajo relieve un repertorio curioso, especialmente ceremonias del culto, nupciales, fúnebres, tiasas báquicas, ejercicios campesinos y agonísticos, y luchas guerreras.

Por último, los animales en sus más nobles especies fueron objeto de la escultura, siendo una de las tendencias del arte griego el presentarlos en bosquejo atrevido y vigoroso especialmente luchando entre sí.

ESTILO DE IMITACION. — *Época romana.* — Acababa de transcurrir la primera mitad del siglo II antes de J. C., cuando Corinto sucumbió bajo el peso de las armas de Roma. Con esta ciudad sucumbió también la Grecia, que perdiendo su existencia política, fué declarada provincia romana con el nombre de Acaya. La escultura griega sin embargo sobrevivió á su patria nativa para trasladarse en su período de decadencia á Roma, que la habia de imprimir la sensualidad y mollicie de una sociedad orgullosa de sus triunfos y de las riquezas que habia acumulado.

A medida que las armas romanas fueron sometiendo los distintos pueblos del mundo conocido, la capital, absorbiendo la vida de los pueblos conquistados, reunió en su seno á los mejores artistas de Grecia, de Egipto y de Siria, del mismo modo que reunió los talentos que se desarrollaron en los pueblos occidentales. En la época de Sila, de

Pompeyo y de Octavio se hallaron en Roma los mejores toreutas, fundidores y escultores del mundo. Praxiteles, Archesilao, Decio y Chares deben citarse por su mérito sobresaliente. Al principiar la época imperial, la escultura se halló ya en un terreno resbaladizo que debió conducirla á la sima en que se sumió. Fué que principió á obedecer vergonzosamente al lujo, á la adulacion, y á la sensualidad. Sostúvose sin embargo con algun mérito hasta el último de los Antoninos, (mediados del siglo II.).

Los manantiales mas seguros para la historia de la escultura en esta época son: las esculturas de los monumentos públicos, las estatuas y bustos de los emperadores, los camafeos y las medallas. — Las esculturas en bajo relieve de los monumentos públicos quizá no remontan mas allá de la época de los Flavios (siglo I de J. C.) El arco de Tito, el templo de Palas, las columnas trajana y antonina ofrecen las principales muestras de este género. — Las estatuas y bustos de los emperadores necesariamente deben de pertenecer á la época de cada uno de ellos; pudiendo distinguirse perfectamente por sus trajes. Sin embargo, deben distinguirse las estatuas y bustos que reproducen la individualidad sin pretensiones de deificacion, de las obras de igual género que representan la individualidad bajo un caracter divinizado ó heróico. Las primeras ya llevan el traje usual ó bien el de ceremonia del tiempo de paz, ó tienen la cabeza cubierta con la toga para indicar su caracter sacerdotal, ó visten la armadura del guerrero, ó por último son estatuas ecuestres ó triunfales de cuyos carros tiran bigas ó cuádrigas. Las segundas se presentan de pié ó sentadas pero siempre desnudas y apoyadas en una lanza: y cuando están sentadas, el palio les

cubre los muslos á la manera que solia ser representado Júpiter. He aquí perpetuada la costumbre de idealizar el retrato hasta la divinizacion, habiéndose practicado con bastante genio. — Las estatuas alegóricas de las ciudades y provincias del imperio continuaron como en la época de los monarcas de Macedonia, siendo un ramo peculiar de los artistas distinguidos, y sirviendo de exornacion en los monumentos elevados á los emperadores. El estudio de las monedas de aquella época son una prueba de ello. — Las piedras grabadas ofrecen á la historia del arte entre los romanos, materiales no menos importantes que las estatuas. En todas las principales obras de este arte reina el mismo sistema de representacion de los emperadores, como seres que gobiernan y protegen al mundo, ó como apariciones de las mas poderosas divinidades. El dibujo de estas piedras grabadas es espresivo y cuidadosamente trazado; pero habia desaparecido ya el genio de la ejecucion y la nobleza de las formas. Lo mismo en los camafeos que en los bajos relieves y en muchas estatuas imperiales, se echan de ver las formas propias de los romanos, distinguiéndose muy perceptiblemente por su pesadez, de las esbeltas formas griegas. — En las monedas acuñadas en esta época por órden del senado aparece el arte á la misma altura. Las cabezas están llenas de vida y concebidas con tanto carácter como nobleza. En las composiciones mitológicas de estas monedas destinadas á representar el estado del imperio y de la casa imperial se nota ingenio y gusto de invencion, sin embargo de estar tratadas las figuras de una manera convencional.

El amor de Adriano á las Bellas artes aunque un tanto afectado, hizo concebir á la escultura esperanzas de una

restauracion. Las comarcas que en aquella sazón recibieron el favor del monarca tales como la Grecia y el Asia menor, produjeron artistas que supieron dar vida al arte; pero no por amor al arte, sino para satisfacer los deseos del emperador. En aquellos países fué donde se esculpieron la multitud de estatuas del favorito de este príncipe (Antinous) bajo las formas más variadas que darse podían, sin hacerle perder nada de su individualidad, bien le presentasen bajo los rasgos de un hombre, de un héroe ó de un Dios.

Entonces estuvo en boga imitar el estilo egipcio, aunque suavizándole un tanto. En algunas estatuas del mismo Antinous puede hallarse una prueba de esta verdad. La mayor parte de ellas están esculpidas en la piedra negra llamada basalto; porque es preciso advertir que á la sazón se había introducido el gusto por la magnificencia y brillantez de las piedras de color; y el basalto no era de las que menos apasionados tenía, sin duda por acomodarse mejor al estilo egipcio, que como se ha dicho, estaba entonces en boga.

En la época de los Antoninos el mundo romano descansó de sus luchas: y hubiera podido alcanzar un tanto de su perdido esplendor, á haberle sido posible recobrar sus decaídas fuerzas: era una sociedad ya muy entrada en años, y el vigor en la edad madura no se recobra como en la de la juventud.

Después de esta época la hinchazón y el oropel asiáticos por un lado, y la sequedad y pobreza por otro, fueron adquiriendo dominio. Su efecto se hace en cierta manera sensible en los bustos de los emperadores, cuya cabellera y barba bajan en numerosos y apiñados grupos, y cuyos ac-

cesorios están tratados con elegancia, si, pero llena de afectación; mientras que los rasgos de la fisonomía están tomados y reproducidos con notable trivialidad. Las medallas de esta época siguen el mismo carácter bajo el punto de vista artístico, si bien las acuñadas en Roma son más perfectas que las del Asia menor y Tracia, donde se ocuparon más en presentar con todo el orgullo de los retóricos y sofistas, las imágenes de sus dioses y sus mitos locales, que en producir objetos de arte dignos de admiración.

En los tiempos más agitados de Cómodo y de sus inmediatos sucesores, la decadencia se hizo de cada día más notoria. Apesar de todo no puede decirse que esta época se hallase enteramente desprovista de aquella actividad que había de añadir nuevos eslabones á la serie de actos del desarrollo del viejo mundo artístico. En efecto, las esculturas de los sarcófagos, que son las únicas que en esta época se hacen comunes, presentan ingeniosas concepciones relativas á la esperanza de una regeneración y redención del alma, hallándose espresadas bajo diferentes formas con asuntos tomados de los ciclos de Ceres ó de Baco, ó de la fábula de Psyquis, que representa los dolores del alma separada del Eros divino. Al propio tiempo la escultura se esfuerza en dar cuerpo á las ideas de una civilización del todo oriental; y después de haber creado muchas cosas notables en figuras de divinidades egipcias, menos poderoso y más grosero, dirige su atención hácia el culto de Mitra cuyas representaciones nada notable ofrecen. Ya no se contenta con las formas admitidas de las antiguas personificaciones helénicas de los dioses, y tiende á espresar las más excéntricas y generales ideas, degene-

rando sucesivamente hasta producir deformidades monstruosas. La superstición ecléctica de la época se sirve de piedras preciosas como amuletos mágicos contra enfermedades é influencias demoníacas; graba constelaciones propicias en las piedras anulares y en las monedas; y por la mezcla de creencias religiosas sirias y helénicas, aborta la figura panteísta de Jaoabraxas.

Mas adelante la enfatíquez y magnificencia del arte degeneraron del todo en la mas estremada pobreza. Las monedas son los objetos que bajo este punto de vista pueden ofrecernos mas segura guía; en ellas se ve que las cabezas se hallan como comprimidas para dejar mas espacio á todo la figura y demas adornos accesorios que la acompañan. Y al llegar á los últimos años del siglo III pierden repentinamente los bustos todo su relieve, el dibujo es incorrecto, la representación total apenas tiene modelado y es poco determinada y poco característica, de modo que solo por las inscripciones pueden distinguirse los personajes; y los principios fundamentales del arte se pierden con una rapidez asombrosa.

Así terminó su carrera la escultura antigua, la escultura clásica por excelencia, muriendo con la religión pagana á la que debió su ser, pero dejando señales de su existencia tan notables como indelebles, en la historia y en el cultivo del arte, por estar basada sobre principios inalterables.

## CRISTIANOS.

Los principios elementales de la escultura se habian perdido á contar desde el reinado de Constantino. La mayor pesadez y rudeza se distinguía en las esculturas del arco

de triunfo de este emperador en Roma: y no son menos notables estas cualidades en las de la columna y de la base del obelisco elevado por Teodosio en el hipodromo de Bizancio. En los sarcófagos se observa la hinchazón de las obras de los últimos tiempos: en ellos se empujan las figuras entre sí por su muy alto relieve, y la mayor parte por sus exagerados movimientos. Las composiciones adolecen de suma monotonía, estando casi siempre sacrificadas á las exigencias arquitectónicas, siendo la ejecución torpe y pobre. Sin embargo las estatuas honoríficas sobrevivieron al arte mismo en muchas partes del imperio principalmente en Bizancio, y con ellas se recompensaron así los talentos como la impudencia. Se deseó con avidez esta distinción, siendo el traje heróico el exigido por el gusto de la época. En estas estatuas se estimó en mas la señal distintiva del rango por medio del traje y sitio en que el personaje fué representado, que la representación del carácter y de la individualidad. La escultura antigua habia tocado á su término, y en lugar de trabajos verdaderamente artísticos se gastó el tiempo en bagatelas, tales como los dípticos de marfil para escribir, orlados de bajo relieves. Puede decirse pues que la escultura se sobrevivió á sí misma en la parte técnica.

Obligados los artistas bizantinos á buscar tipos nuevos para responder á las exigencias de un culto naciente, no supieron renunciar á los tipos antiguos; y lo bello fué reemplazado solamente por lo rico. En una palabra, la escultura cayó en la mayor barbarie y no se conoció la belleza ideal de la forma. No se hallaba entonces en todo el bajo imperio un solo artista que supiera esculpir la imagen de los emperadores en las monedas.

No fueron mas felices en la escultura los cristianos de occidente que los bizantinos, y sus monumentos fúnebres y sus piedras sepulcrales ofrecen bien poco mérito artístico; siendo estas obras inferiores á las de los paganos. Pero en la misma rudeza del trabajo se ve un pueblo que espresa espontáneamente un sentimiento grande, que sin técnica alguna del arte representa con mano inexperta estas mismas faltas, pero con toda la efusion de sus creencias, de sus virtudes, de sus esperanzas. Asi es que esta falta de mérito artístico en las estatuas está compensada con el interes moral que excitaban.

Pero en general las esculturas cristianas de aquella época primitiva, tanto en sus principales asuntos como en su disposicion general solo fueron imitaciones paganas: y así es que cuanto mas antiguas son, mas perfecta ejecucion tienen, y mayor riqueza ostentan, porque guardan mas relacion con la escultura pagana.

Apesar de que las esculturas cristianas fueron imitaciones paganas, no puede sin embargo negarse que hay en estas representaciones una intencion y significacion que estuvieron muy lejos de tener en el mundo pagano; de manera que aunque parecen obras de paganos su sentido es de todo punto cristiano. Los tipos del paganismo sirvieron á los cristianos de símbolos ó alegorías para hacer comprender las ideas mas abstractas; habiendo tenido acierto en la eleccion de formas y emblemas, pues en sus representaciones no se hallan mas que ideas de paz, de union, de felicidad y de esperanza. Parecerá por ejemplo singular, hallar á Orfeo amansando las fieras al sonido de la lira, entre personajes bíblicos; pero desaparecerá toda inoportunidad si se atiende á la significacion que tiene,

referente á la mision del Dios hecho hombre en la tierra.

En el simbolismo cristiano fundióse pues el arte pagano en occidente, trasformándose para adquirir nuevo ser; pero pasando á un periodo de formas y alegorías que, como tales, tuvieron poca vida, no debiendo considerarse mas que como restos del arte pagano.

Duró esta barbarie en la escultura hasta el siglo XII en que la estatuaria, recobrando su importancia y dignidad, comenzó á desarrollar el principio cristiano.

En occidente apareció la escultura con toda la ingenuidad y rudeza del arte en su infancia. Produjo figuras de formas incorrectas, estatuillas envaradas y yertas, ciñéndose casi unicamente al adorno de capiteles y frisos, sin que por esto quiera decirse que no se ejecutasen estatuas de relieve entero; pero siempre sin la libertad artística conveniente, no pasando de ser objetos de exornacion arquitectónica.

Los asuntos evangélicos fueron en esta época y la siguiente un objeto de predileccion.

Mientras que la escultura yacía estacionada en occidente y respecto de sus formas solo se manifestaba por groseras representaciones, guardaba en su antiguo país natal, en Grecia representada por Bizancio, algunas tradiciones y como antiguos recuerdos de su perfeccion primera. Si los artistas bizantinos no pudieron alcanzar la pureza de la forma antigua, á lo menos supieron dar á sus estatuas y bajos relieves, cierta regularidad en el conjunto y cierta precision en los detalles. Sus caracteres fueron: envaramiento en la actitud; tranquilidad en la fisonomía; proporciones sometidas á la decoracion arquitectónica; pliegado menudo; en muchas partes pliegues concéntricos ó

en espiral (efecto debido, según Mr. Merimée, á la manera de lavar de los orientales), y exornacion rica hasta la profusion en los trajes.

La importancia del arte bizantino produjo una verdadera restauracion en la estatuaria de occidente, y de esta restauracion se siguió un gran cambio en el aspecto esterior de los edificios religiosos, introduciendo un nuevo elemento en la exornacion. Ya no fueron figuras de pequeñas dimensiones las solas que se esculpieron, sino estatuas de tamaño natural: obispos, reyes, reinas, caballeros, profetas, patriarcas, y todos en trajes ricos. Sus caracteres fueron: bustos prolongados, estatura rechoncha, un tanto envaradas, poco movimiento en los ropages; pero en cambio cierta candorosidad y sencillez encantadoras, y una expresion cristiana admirables. Estas figuras fueron esculpidas según un tipo hierático determinado, no introduciendo mas que pequeñas variantes en la forma, actitud, traje y echado de los pliegues.

Los bajos relieves todos tienen un carácter especial, no presentándose muchas veces mas que como contornos rehundidos y mas ó menos redondeados los bordes de las hendeduras, siendo casi nulo el modelado.

En la época de la arquitectura ojival la escultura alcanzó todos los adelantos que podian esperarse de una época en que el estudio del desnudo se hubiera mirado como una falta de decoro, y el de la anatomía como una profanacion. La escultura adquirió mayor esbeltez y un tanto mas de elegancia, y el plegado de los ropages fué razonado y bello; y sobre todo hubo un misticismo sentimental y un candor y resignacion dignos del cristiano. Se circunscri-

bió á la estatua ya aislada decorativa de la arquitectura, bien yacente de los sarcófagos ú osarios; sin que pueda decirse que adelantase en el grupo ni en el bajo relieve, ni en la idea ni en la forma.

Si la escultura no dió en esta época ningun paso hácia la perfeccion fué por el carácter nuevo que debió tomar. Con efecto el mundo cristiano en sus primeros tiempos hizo menos uso de la escultura que de la pintura; y hasta con el apoyo del concilio Iliberitano (año 300 de J. C.), que fué el primero que se ocupó de esta cuestion, puede decirse, que el cristianismo en sus primitivos tiempos estuvo siempre mas dispuesto en favor de la segunda que de la primera. El escrúpulo de las conciencias timoratas en la acepcion mas severa de las creencias, llegó á rehusar la adoracion de imágenes en escultura. Esto detuvo el arte escultórico en su carrera para la creacion de tipos de personajes dignos de veneracion. Así es que modelados estos por un tipo arbitrario, cuando no fueron imitaciones de obras paganas, siempre cierta rudeza y tosquedad, cierto envaramiento, si no forzada actitud, fueron los caracteres de las obras plásticas de la edad media. Pero esto no debe entenderse respecto del sentimentalismo y aun del plegado, porque estos rasgos fueron los que adquirieron un carácter especial que ha distinguido siempre la escultura cristiana de la pagana.

Sin embargo es preciso tener en cuenta que en Italia debió abrirse un camino hácia la perfeccion, y sentarse los principios de una escuela. Los pisanos y sus discípulos dieron á luz monumentos de escultura originales, siguiéndoles en esta tarea los florentinos. Desde 1250 los *magistri lapidum* y los escultores, formaron en la ciudad de Siena una corporacion. Ignórase sin embargo si se organizaron

oficialmente, si bien se sabe que solicitaron reglamentos especiales para ello. Pero siempre esta circunstancia es una prueba de que se halló la escultura en el curso natural de desarrollo. Por otra parte, sábese que á fines del mismo siglo xiii, Nicolas pisano estudió los sarcófagos romanos y á mediados del siglo xiv Colá Rienzi encabezó una série de coleccionistas que debieron de fijar en aquel país primero que en ningun otro de occidente, el punto de partida del arte escultórico.

**RESTAURACION.** En el siglo xv las estatuas yacentes van sucesivamente dejando esta posición y se levantan de sus lechos mortuorios como si quisiesen animarse para proporcionar á la escultura nuevas ocasiones de desarrollarse en un nuevo principio. Nace el siglo xvi y las estatuas que habían apoyado la cabeza sobre cojines se arrodillan en ademan de súplica para su eterna salvacion, llegando hasta ponerse en pié sobre el mismo sepulcro para presentar el carácter especial con que brilló el personage durante su vida, y dejando el pensamiento religioso al cargo de simples atributos.

Esta circunstancia sola basta para manifestar que en el siglo xvi, conocido por el de la *restauracion de las artes*, se efectuó la revolucion en virtud de la cual la escultura antigua vino ya no á restaurarse, sino á acomodarse al principio espiritualista que las creencias cristianas introdujeron, y que si bien no es el propio y peculiar de sus medios de representacion tampoco le rechazan estos de un modo absoluto.

Miguel Angel Bonarroti que floreció desde los últimos años del siglo xv, dió al mundo artístico el ejemplo de semejante combinacion; y sus obras apesar de la energia de

los contornos, apesar de los alardes de anatomía que presentaron, son el punto de partida de la escultura moderna. Los asuntos mitológicos, valiéndose de la libertad que la restauracion les dió, quisieron tambien aparecer de nuevo, y á la individualidad de los dioses del paganismo hubo de suceder la generalidad y frialdad de la alegoría.

**DECADENCIA.**

Despues de Bonarroti y en los primeros años del siglo xvii, la rivalidad entre Bernini y Borromini abortó en escultura el *barroquismo*. Émulos el uno del otro llegaron á hacerse extravagantes á fuerza de querer originalizarse: y la exageracion del principio á que nuevamente se habia acomodado la escultura condujo á este arte á una transgresion voluntaria de los principios por los cuales debe rejirse, á una alteracion de toda forma, y á una expresion mímica, que dieron á la estatua, aun á la del género religioso, el carácter de un histrion adocenado; á los grupos, el de unas combinaciones difíciles de entender; y desplegando en los bajos relieves un aparato escénico, donde los efectos perspectivos tuvieron que adulterarse en lo limitado de un teatro sin fondo, y en la falta de medios de expresion de lo que en el mundo material carece de forma, como son la luz y el aire.

Los adelantos de la filosofía y de las teorías sistematizadas en presencia de las producciones del arte es lo único que puede conducir á la escultura por el verdadero camino, segun el grado de desarrollo que el espíritu ha adquirido,

sin dejar por esto de ser fiel á su origen y á los medios materiales de que puede disponer. La escultura no ha muerto, como algunos han querido suponer, porque no en la sola deidad griega está reducido el círculo en donde puede desarrollar sus mas acendrados principios; y si en la actualidad no hay mitos que crear, hay caracteres cuyo tipo está determinado por las tradiciones ó por la fantasía de los poetas y que es preciso presentar á la humanidad y á los pueblos si no como mitos religiosos, como mitos sociales para sostener viva la fé en los adelantos del espíritu humano en favor de la civilización.

## CAPÍTULO III.

## HISTORIA DE LA PINTURA.

Si hemos de considerar la pintura solo por su elemento constitutivo y por el principio que le sirve de base, no podremos remontarnos mas allá de la edad media, porque solo en tal época las creencias religiosas, concentrando el espíritu en sí mismo, le sumergieron en la multiplicidad y las diferencias en que puede moverse, desarrollando el carácter en distintas fases. Por otra parte no puede hallarse enlace entre la pintura del mundo antiguo y la del moderno, ni es posible establecer gradación alguna entre los últimos períodos de aquella y los primeros de este. Varias son las razones: en primer lugar, la falta de pruebas en que nos hallamos, habiendo desaparecido las obras de los pintores griegos; y en segundo lugar la enorme distancia que separó las creencias cristianas de las paganas.

Sin embargo en el mundo clásico halló la pintura su origen, y en aquella época tuvo un desarrollo especial, efecto de los adelantos del espíritu humano; de modo que aun cuando no hallemos la pintura en su verdadero elemento entre los antiguos, no por esto podemos negarle á este arte su historia especial en aquella época, considerándola si no como necesaria respecto de la parte interior, al menos como un período preliminar de la exterior.

¿Cuál puede ser el origen de la pintura? Veámoslo.

sin dejar por esto de ser fiel á su origen y á los medios materiales de que puede disponer. La escultura no ha muerto, como algunos han querido suponer, porque no en la sola deidad griega está reducido el círculo en donde puede desarrollar sus mas acendrados principios; y si en la actualidad no hay mitos que crear, hay caracteres cuyo tipo está determinado por las tradiciones ó por la fantasía de los poetas y que es preciso presentar á la humanidad y á los pueblos si no como mitos religiosos, como mitos sociales para sostener viva la fé en los adelantos del espíritu humano en favor de la civilización.

## CAPÍTULO III.

## HISTORIA DE LA PINTURA.

Si hemos de considerar la pintura solo por su elemento constitutivo y por el principio que le sirve de base, no podremos remontarnos mas allá de la edad media, porque solo en tal época las creencias religiosas, concentrando el espíritu en sí mismo, le sumergieron en la multiplicidad y las diferencias en que puede moverse, desarrollando el carácter en distintas fases. Por otra parte no puede hallarse enlace entre la pintura del mundo antiguo y la del moderno, ni es posible establecer gradación alguna entre los últimos períodos de aquella y los primeros de este. Varias son las razones: en primer lugar, la falta de pruebas en que nos hallamos, habiendo desaparecido las obras de los pintores griegos; y en segundo lugar la enorme distancia que separó las creencias cristianas de las paganas.

Sin embargo en el mundo clásico halló la pintura su origen, y en aquella época tuvo un desarrollo especial, efecto de los adelantos del espíritu humano; de modo que aun cuando no hallemos la pintura en su verdadero elemento entre los antiguos, no por esto podemos negarle á este arte su historia especial en aquella época, considerándola si no como necesaria respecto de la parte interior, al menos como un período preliminar de la exterior.

¿Cuál puede ser el origen de la pintura? Veámoslo.

La transmision de las ideas exigió de la actividad del espíritu humano algo mas que un edificio, cuyo sentido pudo ser enigmático hasta para los mismos hombres que le levantaron: la decoracion debió de ser por consiguiente el medio de que el arte simbólico se valió.

Si la decoracion en sus principios fue relevada sobre un plano ó simplemente pintada, es cuestion que á nada conduce, sobre todo si con ella se pretende hallar una razon relativa á la de prioridad de origen entre la escultura y la pintura: al cabo la naturaleza fisica del relieve y del dibujo es tan análoga que dificilmente podrá establecerse diferencia, ni siquiera por la dificultad de ejecucion.

La representacion directa del objeto que se quiso anunciar fué lo mas natural; la claridad debió de exigir individualidades; y la pintura esforzándose mas en significar que en espresar, se contentó con proporcionar, digámoslo así, elementos de perpetuidad á la tradicion oral y al discurso oratorio. He aquí los geroglíficos.

Pero la pintura aun como explicacion de ideas que el monumento arquitectónico no pudo presentar en su propio modo de ser, debió conservar la naturaleza simbólica que fué la causa de su nacimiento; y de aquí la dificultad en la interpretacion del sentido de esta misma pintura.

No pretendemos asegurar que la pintura sea originaria de Egipto. Lo que sobre este particular diremos es, que el Asia no ofrece muestra alguna de ella: y aunque en Egipto no se hallan representaciones geroglíficas anteriores al siglo de Sesostris, sin embargo puede decir-

se que en Egipto es donde se hallan los ejemplos mas antiguos de la representacion gráfica de la figura humana y de la individualidad típica de las razas; y en sus monumentos se distinguen perfectamente los egipcios de los asiáticos y aun de las tribus europeas. Sus cuadros, sobre todo los históricos, son meras alegorias simbolizándose, siempre el poder por la mayor estatura; rasgo que los bajos relieves de Ninive conservan y que quizá se le halle en alguna otra comarca de Asia.

En cuanto á la representacion debe saberse, que los mas antiguos monumentos manifiestan, que las primeras representaciones pictóricas solo ofrecieron de la figura humana el contorno y la sombra; he aquí la pintura monocroma. La circunscripcion de la figura en líneas poco movidas produjo una dureza y sequedad muy notables. Las actitudes fueron forzadas, y las proporciones fueron demasiado prolongadas.

Adelantados los tiempos, la pintura egipcia dió muestras de un espíritu inclinado á lo misterioso y simbólico ya en escenas militares ya en las religiosas; y en sentir de Champollion, el mismo desorden que en las composiciones se observa, tiene algo de la sublimidad homérica que tanto interesa en los combates de la Iliada.

Los egipcios aplicaron el color como simple coloracion, no teniendo en cuenta mas que el color local de la naturaleza aplicándole casi siempre en sentido simbólico. Este material le usaron en toda su pureza, sin mezcla alguna; habiendo conservado su brillo hasta nuestros dias, circunstancia debida sin duda á los mordientes que emplearon. El temple y el fresco fueron los procedimientos que usaron, desliendo los colores ya con mayor ó menor cantidad de

gomas y resinas, ya con ceras, y aplicándolos lo mismo á la piedra que á los revoques, metal, madera y á las mortajas de bisus.

La pintura en manos de los griegos y etruscos tuvo distinto carácter, siendo ya no la esplicacion de un sentido ageno á su misma representacion, y por consiguiente constituyéndose al servicio del monumento á que estuvo adherida, sino la espresion de una idea propia de los medios de representacion de que podia disponer, y en consecuencia con vida independiente.

No reproduciremos aquí cuanto hemos dicho en la historia de la escultura y aun en la de la arquitectura acerca de la consideracion que el arte etrusco merece respecto del griego. Referímonos á lo dicho en aquellos lugares.

## ETRUSCOS.

Lo que en este momento interesa es saber, que las pinturas halladas en los monumentos etruscos tienen cierta analogia con las egipcias; pero mas bien por el sentido alegórico que revelan que no como elementos esplicativos de un monumento ó con significacion oratoria. Hasta en la ninguna pretension de presentar la verdad, se halla semejante analogia; pues las pinturas etruscas solo revelan una tendencia á producir un efecto de colores armoniosamente combinados. La mayor parte de los frisos que se ven en las cámaras sepulcrales representan combates, atentados contra la vida de algunas personas, doctrinas sobre el estado del alma despues de la muerte segun las creencias etruscas; cuya circunstancia unida á la

mayor fluidez de los contornos, á la mayor prolongacion de las figuras y al uso de distintos colores, indica un segundo período en el cual, olvidados los etruscos de la comunidad de origen con el pueblo griego, se alejaron de las tradiciones y creencias de su país natal, dejándose influir de las ideas de los pueblos celtas sus vecinos, ó arrastrar por el amor propio colonial, que se desdeña de ser deudor á la metrópoli del menor de los beneficios. Porque no debe olvidarse que el arte etrusco primitivo no es mas que el primitivo griego; y en la pintura como en la escultura, esta circunstancia es el fundamento en que debe estribar la clasificacion de los monumentos del arte.

## GRIEGOS.

Considerada la pintura bajo este punto de vista, necesariamente hemos de ir á buscar su introduccion en Grecia, aun que sea remontándonos á un período de la historia, anterior al del desarrollo de la pintura etrusca que acabamos de indicar.

Veamos en primer lugar que asunto contribuyó mas eficazmente en el arte griego al desarrollo de la pintura, ya que este arte por su naturaleza especial necesita que el espíritu entre en el movimiento y la diferencia, presentando la multiplicidad de sensaciones de que el alma humana es susceptible.

Las sensaciones que causaba el culto de Baco produjo en la pintura obras ya de concepcion grande y elevada, ya grotescas hasta la caricatura. Las circunstancias especiales de esta divinidad, espresion la mas elevada de la vida natural ó fisica, contribuyó no poco á imprimir al arte

un movimiento mas dramático abriéndole un campo mas ancho, cual á la pintura conviene. El culto de Baco lleva á diferencia del de las demas divinidades del paganismo, el carácter de una religion natural, sirviendo de base á las representaciones de todas las imágenes dionisiacas ó báquicas en las cuales aparece el poder de la naturaleza triunfando del alma humana y arrancándola de la tranquilidad que le inspira el conocimiento de sí misma.

El círculo de las imágenes dionisiacas forma por sí solo un olimpo particular distinto del de la mansion del padre de los dioses Júpiter, y representa dicha vida natural con los efectos de un poder sobre el espíritu humano, concebido en diferentes grados bajo formas mas ó menos nobles. Facilmente se comprenderá pues el número de asuntos que pudo proporcionar á la pintura un culto como el de esta divinidad, y las composiciones que sugirió á los artistas el número de ceremonias bulliciosas de aquellas fiestas en las cuales el entusiasmo hasta el frenesí, y la alegría sin límites reinaban sobrado públicamente. Las vicisitudes de la vida maravillosa del dios, bien se le considerase en su nacimiento ó se le presentase en los juegos de su niñez, bien se le siguiese en su alegre y bulliciosa adolescencia, en sus amoríos con la graciosa Adriadne, en sus bodas magníficas y espléndidas celebradas en Naxos, en su descenso á los infiernos; bien celoso de su culto y capitaneando la tropa de sátiros, mostrase inflexible su enojo contra los menospreciadores y enemigos de su culto; bien guerrero atrevido se ensalzase en sus triunfos alcanzados en la India; y por fin en mil otros accidentes de su vida terrestre, siempre pudieron hallarse asuntos dignos del pincel y peculiares de la pintura, siendo generalmente

tratados en la mayor parte de vasos llamados etruscos, ó sea, griegos de los tiempos primitivos.

La representacion de escenas sacadas del culto de Baco debió conducir á las de la vida terrestre de otras divinidades; y en un pueblo como el griego en que fueron tan estrechos los vínculos que unieron al arte con la religion, con la mitología y con la poesia, es fácil hacerse cargo de que la representacion de los hechos históricos pudo muy bien ocupar la imaginacion de los artistas.

Por otra parte coincidiendo como coinciden los primeros movimientos del desarrollo de la pintura con las guerras médicas, apareció en él una tendencia mas marcada hácia la glorificacion de los hechos históricos y la representacion de cuadros de circunstancias. La misma vida de los poetas y de los filósofos se sometió al dominio de la pintura. Sin embargo, no nos quedan de tales obras mas que relatos de autores contemporáneos, y ejemplares de cuadros de la época romana que solo pueden considerarse como reflejos de lo que el arte griego debió de ser.

Sobresalieron los griegos en la pintura decorativa siendo los vasos pintados fieles muestras de lo que en este género hicieron. En estas obras puede echarse de ver el principio que dominó de sujetar la forma orgánica vegetal á la geométrica sin renunciar del todo al carácter de la vegetacion. Así puede admirarse la gracia con que dispusieron el antema.

En esta misma circunstancia puede hallarse una de las principales razones por la cual no trataron el paisaje; pues no vemos en la produccion del antema mas que un modo especial de considerar la naturaleza, así en su espectáculo general como en sus detalles, opuesto bajo cierto punto de

vista, al que el arte en nuestra época considera este género de pintura. El arte griego exigió de los asuntos que trató, íntima relación, y entera conformidad entre la idea y la forma, entre lo representado y lo que representa; lo que imprime en todas sus obras una forma fija y una fisonomía clara y patente. El sentimiento de vaga ilusión y dulce melancolía que el paisaje nos inspira no debió parecer á los griegos que pudiese formar un ramo de las bellas artes del dibujo. Por cuya razón al paisaje, las pocas veces que los ocupó, le trataron mas como un juego, que con el sentimiento y con la severidad que le conviene.

Por lo que acabamos de decir, fácilmente podrá conocerse el carácter de la pintura griega respecto del fondo. Vamos ahora á ver cual fué el de sus formas, y trataremos por último de los procedimientos que empleó, ó de la técnica del arte.

Cuatro estilos deben distinguirse en la pintura griega, á saber:

El primitivo, que duró desde los tiempos mas remotos hasta mediados del siglo v antes de J. C. estando representado por Cleantes de Corinto y Bularco de Lidia:

El de la escuela ática, que se extendió hasta mediados del siglo iv, y estuvo representado por Cimón, Pilognoto, Apolodoro y Agatarco:

El de las escuelas jónica y de Sicione; que abraza la segunda mitad del siglo iv: siendo la escuela jónica representada por Zeuxis y Pharrasio; y la de Sicione por Timanto, Pámfilo, Aristides, Eufranor, Melanto y Nicias:

El ecléctico, que duró todo el siglo iii y la primera mitad

del segundo y fué representado por Apeles y Protógenes.

I. ESTILO PRIMITIVO. En él debemos naturalmente hallar los orígenes de la pintura en Grecia remontándonos, como hemos dicho, á un período de la historia anterior al desarrollo de dicho arte entre los etruscos.

Las tradiciones artísticas de los griegos atribuyen los primeros progresos de la pintura á los corintios y sicionios, suponiéndolos, aunque no con entera certeza, inventores del simple dibujo y de los cuadros monocromos. Como inventores, si no como introductores, se citan á Cleantes y á Bularco, el primero de aquel dibujo y el segundo de estos cuadros.

La pintura sobre vasos fué á no dudarlo el primer ensayo que debió hacerse de este arte, y por consiguiente los países en donde la cerámica fué un ramo de su producción, debieron de ser los primeros en donde floreció la pintura. Corinto la ciudad de los alfareros fué por tanto donde la pintura debió dar los primeros pasos hácia su desarrollo; y sus estrechas relaciones con el país de los Tarquinos en Etruria, pudieron introducir allí este arte, siendo cultivado con buen éxito. La rudeza y la tosquedad de las figuras que estuvieron mas bien que pintadas, dibujadas en los vasos de los primitivos tiempos, dan la mas clara idea de lo que le quedaba á este por hacer antes de adquirir un estilo nacional regular y fijo.

Hemos dicho que aquellas pinturas estuvieron mas bien que pintadas dibujadas, puesto que en tales casos formó la figura un espacio de un color igual sobre fondo claro, si la figura tuvo el color oscuro, y sobre fondo oscuro si

la figura tuvo el color claro, siendo indicados los dintornos con líneas del color del fondo. En las representaciones de las figuras de color oscuro sobre fondo rojo que á la sazón se usaron, se hallan los principales rasgos del estilo primitivo. La indicación de la musculatura y de las articulaciones principales es sobrado pronunciada, los ropages están como pegados al cuerpo que cubren, y el plegado adolece de una regularidad empalagosa: la disposición del cuerpo es envarada y los movimientos forzados. Sin embargo se observa una tendencia hácia la perfección de la forma, hallándose en estado de alcanzarla.

II. *Escuela ática.* En este segundo periodo la pintura hizo progresos por la influencia de Cimón de Cleones y de otros artistas, en particular respecto de la perspectiva. Estendióse la pintura de los vasos desde las dos metrópolis Atenas y Corinto, á Sicilia é Italia; y estas colonias griegas no hicieron mas que imitar ó copiar los asuntos y las formas del Atica.

En el siglo v antes de J. C. fué cuando se trató de producir efecto. Bajo distintos puntos de vista puede considerarse este triunfo de la pintura haciéndose digna rival de la escultura.

Polignoto de Thasos poco despues de las guerras médicas alcanzó grande reputación en Atenas de cuya población había adquirido los derechos de ciudadano. Su principal mérito consistió en un dibujo severo, en la nobleza y carácter de sus figuras mitológicas, y en lo gracioso y delicado de sus figuras de muger. Decoró con sus pinturas varios edificios; y en muchos templos y pórticos pudieron verse sus cuadros que pintó sobre tabla. Sus composiciones

fueron concebidas con un verdadero sentimiento religioso, atestiguando un profundo conocimiento tanto del mito, como de las tradiciones populares. Pausanias cita la toma de Troya, la partida de los griegos, y la visita de Ulises á los infiernos, cuadros que se hallaban en un péncilo de Atenas.

Al lado de Polignoto florecieron muchos otros pintores, la mayor parte atenienses, los cuales decoraron templos y pórticos con grandes composiciones tomadas preferentemente de la historia contemporánea. Estas composiciones fueron ricas en figuras dibujadas de una manera elegante y espresiva.

El primero que estudió seriamente la degradación de tonos en las tintas haciendo época por el buen resultado de sus esfuerzos, fué Apolodoro el escenógrafo, proponiéndose con ello causar ilusión por medio de la apariencia de la realidad. Quizá halló sentados los principios de su arte en la pintura teatral ó perspectiva que había usado anteriormente Agatarco para representar las tragedias del poeta Eschilo. De manera que hácia la Olimpiada xc (416 antes de J. C.) la perspectiva formó ya un arte particular.

Las consecuencias de esta innovación no fueron por el pronto ventajosas al arte, pues ocupados los artistas en la manera mejor de ilusionar al espectador, descuidaron el dibujo; y he aquí la razón de los juicios poco favorables que hicieron los antiguos sobre la perspectiva en general. Sin embargo, no puede negarse que este conocimiento hizo dar un gran paso hácia la perfección del arte.

El arte de la pintura se halló pues en Grecia durante los primeros años del siglo iv antes de J. C., con todos los elementos necesarios para emprender adelantos de consi-

deracion por razon de las ideas religiosas y políticas de aquella edad, por la filosofía de Sócrates y de Platon, la mas pura que las escuelas griegas produjeron, y por los medios de ejecucion de que podia disponerse supuesto que, segun Plinio, hasta habia practicado Polignoto la pintura al encausto. Halló pues asuntos que tratar, que cabian perfectamente dentro del círculo del arte, al paso que el genio estaba contenido dentro de los límites razonables de la escuela espiritualista de Sócrates, sin que los adelantos de la escenografía que se habian hecho, se hallasen neutralizados; habiéndose establecido un perfecto equilibrio entre ambos conocimientos para que no obtuviese la idea sobre la forma ni la forma sobre la idea predominio alguno. Añadióse á todas estas circunstancias un conocimiento perfecto del dibujo y de algunos procedimientos ópticos y geométricos para dar á las pinturas el efecto necesario; y en semejante estado de cosas la aparicion de un genio si no superior, igual á los de Polignoto y Apolodoro debió señalar el principio de una nueva era para la pintura, continuando la de sus predecesores, con mas éxito quizá, pero no con mayor gloria. Polignoto y Apolodoro trillaron el camino que Zeuxis y Parrhasio que les sucedieron pudieron seguir para producir obras que los immortalizaron en los géneros que las ideas que sobre bellas artes tuvieron los griegos, permitian.

### III Escuelas Jónica y de Sicione.

*Escuela Jónica.* Con los adelantos obtenidos en la pintura durante los primeros años del siglo iv, ya por los artistas de primer orden que florecieron, ya por los de segundo que sostuvieron las ideas que estos habian vertido,

hubo suficientes elementos para que cualquiera genio que apareciese, pudiese dar un vigoroso impulso á fin de que la pintura adquiriese cuanto necesitaba dentro del círculo de sus atribuciones, quedando este arte en su verdadero desarrollo.

En los primeros años del siglo iv antes de J. C. aparecieron algunos genios que dieron este impulso, habiendo tomado la pintura un carácter propio para halagar á los sentidos y causar toda la ilusion posible. Prescindiendo de si este debe ser el objeto del arte, y si con este giro que tomó, mejoró ó dejeneró entre los griegos, no podemos hacer aqui mas que atenernos á los hechos que pasaron. Lo cierto es que la pintura tomó un giro marcado hácia la perfeccion material del arte, esto es, inclinándose hácia la perfeccion que estriba en la estricta imitacion de los objetos; habiendo intentado sobresalir mas en la forma que en la idea, y mas halagar á los sentidos con la perfeccion material, que no dirigirse al alma con lo profundo de la idea. Este es el reinado de la escuela jónica, que segun el carácter de la raza manifestó una inclinacion mas decidida y marcada hácia la manera de pintar fácil y mórbida, á diferencia de las antiguas escuelas del Peloponeso y de la ática á que sucedió inmediatamente.

Zeuxis fué el que encabezó la serie de artistas de esta época, apropiándose y estendiendo los descubrimientos hechos antes por Apolodoro en la escenografía. Pintó con preferencia figuras en simple carácter y se distinguió por la gracia en sus figuras de muger lo mismo que por la magestad divina que supo imprimir á los dioses. Parrhasio le aventajó en el mejor modelado de las figuras de sus cuadros, siendo sus creaciones mas variadas y ricas. Sin

embargo este excelente maestro fué á su vez vencido por Timanto en la lucha artística que ambos sostuvieron; habiendo merecido en su sacrificio de Ifigenia que fuese admirada la espresion del dolor llevado hasta el mas elevado punto á que el arte podia alcanzar con los medios que á su disposicion tenia.

*Escuela de Sicione.* Mientras que Zeuxis, Parrhasio y sus partidarios oponiendo á la escuela griega de Atenas que floreció en la época anterior, la que ellos crearon bajo el nombre de Asiática ó Jónica, la escuela de Sicione se elevó en el Peloponeso bajo la direccion de Pámfilo guiada por principios esencialmente distintos de los seguidos por las escuelas jónica y ática. Los rasgos principales que la caracterizaron fueron una erudicion esmerada, conocimientos artísticos concienzudos y un dibujo correcto aunque muy mórbido.

Entre los artistas de segundo orden se distinguieron el tebano Aristides por su pintura de las pasiones y de cuanto pudo conmover el alma: Pausias por sus figuras de niños, animales y flores, habiendo sido el primero que decoró con pinturas los casetones: Eufranor, que desplegó un verdadero talento en la representacion de los héroes y dioses: Melantho, uno de los mas aventajados alumnos de esta escuela de Sicione ocupó, en sentir de los inteligentes, un distinguido puesto respecto de la disposicion de los cuadros; y Nicias (que mas bien perteneció á la escuela Ática que iba á inaugurarse) descolló en las grandes composiciones históricas, combates navales y choques de caballería.

ESCUELA ECLÉCTICA. Todos estos pintores fueron avanta-

jados por Apeles, que reunió á las ventajas de la escuela de Jónia su patria, tales como la gracia, los atractivos sensuales y el colorido brillante, la severidad entendida y erudita de la escuela de Sicione. Este artista fué una especialidad que sus contemporáneos reconocieron; y consideraron la gracia como el carácter distintivo de su talento. Sobresalió en los retratos, lo cual está comprobado por los celebrados de Alejandro Magno y de su familia. El cultivo de este género le adiestró en el arte de distribuir la luz y los colores.

Al lado de Apeles y protegido poderosamente por él, brilló Protógenes, que se distinguió por el concienzudo estudio de la naturaleza y lo minucioso de su trabajo, llegando á ser rival de su maestro.

Pero desgraciadamente el mérito de tan grandes pintores, respecto de la distribucion de la luz, del color local y del tono de los colores, no puede sernos conocido mas que por nociones bastante oscuras de algunas imitaciones posteriores. Sin embargo, por los vasos pintados puede uno formarse una idea del estado de perfeccion á que el dibujo llegó en esta última época del arte, ofreciendo ejemplos vivos de un contorno lleno de elegancia y nobleza, pero con cierto envaramiento y simetría, usando una prodigalidad de adornos que recuerdan el estado del arte en los tiempos de Cimón de Cleones y sus contemporáneos anteriores á Polignoto. En otros vasos se ve un dibujo atrevido, simple y grandioso, como pudo serlo el de este gran maestro: en otros se hallan pruebas de una imitacion mezquina y demasiado detallada de la naturaleza, dadas indudablemente por los que ocupados en presentar con mayor perfeccion la apariencia de la realidad con el estu-

dio de la escenografía que introdujo Apolodoro, descuidaron la base de la pintura que es el dibujo. Por último, los de Nola ofrecen en sus pinturas muestras evidentes de una gracia y elegancia muelle de contornos, que solo pudo alcanzar la escuela jónica del Asia menor, creada por Zeuxis y Parrhasio.

Transcurrida una época tan gloriosa para la pintura griega, ya no aparecieron genios que pudiesen colocarse al lado de los grandes maestros que habian florecido, por mas que sea cierto que con ardor se continuó cultivando la pintura en las tres escuelas Atica, Dórica y Asiática establecidas en Atenas, Sicione y Jonia. En Sicione fué donde se reunió mayor número de artistas hácia la olimpiada cxxxiv (por los años 240 antes de J. C.); pero no se hizo mas que admirar á los artistas anteriores, sin que esta contemplacion sirviese de estímulo para rivalizar con ellos. Pero como hemos visto en la historia de la escultura, la tendencia particular de aquel siglo abortó este género de composiciones que lisonjean la sensualidad; y por iguales razones nació ese colorido que llamó la atencion por sus vivos efectos de luz. La caricatura, la pintura llamada comunmente de género datan de esta época.

La pintura griega si bien pretendió en los últimos tiempos representar individualidades en los retratos, si bien llegó á representar alguna escena de la vida doméstica, y si bien la escenografía fué aplicada á la decoracion del interior de los edificios; sin embargo, el verdadero carácter que tuvo fué monumental, con mas tendencia á someterse al principio escultórico que al pictórico, y mas inclinacion en favor de la belleza de la forma plástica que

á la de la espresion, sacrificando el colorido al dibujo, y los efectos de luz á la forma.

Esto nos conduce naturalmente á tratar de la parte técnica de la pintura griega.

Veamos en primer lugar lo referente al dibujo, ya que el dibujo es la base de la pintura.

Un arte como el griego que no llevó otro objeto que la representacion sensible de la vida y del espíritu, siendo la forma humana la única que por lo mismo se reconoció digna del arte, debió conceder la mayor importancia al dibujo, exigiendo de él la mayor delizadeza y precision. Así fué que en las escuelas artísticas de Grecia se exigió del alumno una larga práctica en el manejo de *grafio* ó *estilo* en tablas de cera, y en el manejo del pincel con un solo color en tablas de boj, antes de pasar á la pintura policroma; viniendo á resultar las obras ejecutadas por este último medio lo que entre nosotros se llama una *silueta*. Facilmente se comprende la precision que debió haber en una clase de dibujo en que no existió la línea convencional del contorno; y cuanta exactitud debió haber en la mano que manejaba el pincel que llenaba, ó bien el espacio del fondo para dejar la figura con el color de la superficie sobre que se pintaba, ó bien el espacio de la figura, quedando en ambos casos limpia la forma.

Dos clases de dibujo usaron pues las escuelas griegas empleando el estilo unas veces y otras el pincel con un solo color. Las obras ejecutadas por este método se llamaron *monocromata*, así como los trazados con el estilo se llamaron *monogramma*. Por este último método ejecutó algunos Parrhasio, así como por el primero trazó los suyos Zeuxis.

La exactitud y precision del dibujo la concibieron los griegos hasta matemáticamente, de manera que Pámfilo de Sicione, el maestro de Apeles, exigió conocimientos matemáticos preparatorios á los que querian aprender el dibujo.

Conocidos los métodos que las escuelas griegas emplearon en el dibujo, veamos los referentes á los procedimientos para pintar.

Los griegos pintaron al temple y al encausto, habiendo empleado al propio tiempo el mosaico, pero se ignora ó no es posible asegurar categóricamente, si pintaron al fresco. Al dar al dibujo una preferencia muy notable se manifestaron por largo tiempo tímidos en el colorido, habiendo crecido este temor tanto mas cuanto mas exacto y mas puro fué el dibujo. La misma escuela jónica que tan apasionada fué por el brillo y viveza de los colores, se contentó hasta la época de Apeles con cuatro colores material y propiamente dichos, obteniendo con ellos la diversidad de tonos y matices que de su mezcla y combinacion pudo resultar. Estos colores fueron: 1º el blanco ó tierra de Melos; habiendo sido muy raro el empleo del blanco de plomo: 2º el rojo de Capadocia llamado *sinapis*, si bien emplearon tambien el *milto* ó nimio, habiendo sido Nicias el primero que hizo uso de este color: 3º el amarillo, *ocre*, procedente de las minas de plata de Ática y que se empleó para los golpes de luz. En este color debe comprenderse el *oropimente*, rojo-amarillo, *sandaracne*. 4º el negro con el *azul melan* que se sacaba de ciertas plantas quemadas. Apeles empleó el *elefantino*, que no es mas que el negro marfil.

Ademas de estos colores que en su principio aparecieron crudos, se emplearon insensiblemente materias colorantes mas preciosas y brillantes tales como: la *crisocola* ó verde cardenillo sacado de las minas de cobre: el *purpurino* mezcla de la creta con el humor viscoso de la púrpura: el *cinabrio* procedente de la India: y el ceruleo, mezcla de arena, salitre y cobre. El ateniense Calias empezó á hacer uso del cinabrio artificial. Todos estos colores se desleyeron con agua de cola ó goma, ya en la paleta por medio del pincel, ya en la moleta, tal como se practica en el dia.

Pintaban sobre tablas de madera de cedro y muy especialmente de alerce. El uso de decorar los templos y tumbas con pinturas debió conducir naturalmente á la pintura mural propiamente dicha, costumbre que debió de pasar á los interiores de las habitaciones privadas.

Por lo demas hicieron los griegos los mayores esfuerzos para hallar y observar las relaciones armónicas de los colores; habiendo hecho con acierto una buena distribucion de las masas de luz que debió presentar el cuadro, y producir la unidad de efecto de la luz en general.

Debemos aquí detenernos en la pintura al encausto por su naturaleza especial.

Pocas nociones tenemos de este procedimiento. Sábase que se distinguieron tres especies de pintura al encausto; unas veces se trazaron los contornos por medio de un hierro caliente sobre tablas de marfil ó madera preparadas; otras se estendió la cera colorida por medio de estilo y espátulas calentadas; y otras se pintó á pincel con cera fluida. Como quiera que sea este procedimiento de la pintura antigua se empleó en los cuadros de animales y

flores, que necesitan mas brillo de color que la pintura histórica, y en el adorno exterior de los buques.

Despues de estas ligeras nociones sobre los procedimientos empleados por los griegos para la pintura por superposición, debemos hacer mencion de los procedimientos por juxtaposición que se usaron, cuales son el mosaico y el tapiz.

Los primeros mosaicos de que hace mencion la historia datan de la época alejandrina, y consistieron en la combinacion de pequeños cubos de arcilla. Este material se convirtió mas adelante en mármol, en otras piedras preciosas y en vidrio. No es probable que en la época griega tuviese el mosaico otra aplicacion que en los pavimentos.

El tapiz tan apreciado en los tiempos modernos habiendo sido elevados sus trabajos á la categoría artística, tuvo tambien entre los griegos muestras dignas de ser apreciadas, siendo conocido por *parapetásmata*. Plutarco al encarecer la grandeza de Fidias en el arte y en el renombre que gozó en tiempo de Pericles dice, que tal artista tuvo bajo su direccion todas las obras del arte que se ejecutaron en aquella época, citando entre los *tectones*, *plásticos*, *torcu-tas* y otros, á los *poiquiltas*. Estos operarios no fueron mas que los obreros de lanas de diferentes colores y los *bordadores*, cuyas obras contribuyeron á la exornacion de los templos y estátuas de marfil. Este arte fué procedente de Fenicia de donde debieron de importarlo los griegos; habiendo noticia de los magníficos ropajes con que se vistió al Apolo delfico y á Palas, y del manto que los rodíos regalaron á Alejandro Magno.

Dejando ya esta materia, pasemos á tratar de la perspectiva lineal y aerea, que pertenecen á la técnica del arte, como el dibujo y el colorido, si bien en un sentido distinto, pues la del dibujo y colorido es mas material y pertenece, digámoslo así, á la técnica mecánica, al paso que la de la perspectiva pertenece á la técnica óptica.

Los griegos dominados por la idea de atribuir al cuerpo humano las mas bellas formas que su gusto podia sugerirles, repugnaron los medios perspectivos que presentan los objetos no tales cuales son en sí, sino en conformidad con las reducidas facultades de nuestra vista. Asi es que si bien conocieron la perspectiva, no hicieron de ella el uso que hacemos en el dia, y fueron muy avaros de los efectos que este arte produce. Esta idea hizo que diesen preferencia á la estatuaria sobre el bajo relieve, dando al bajo relieve el carácter de la estatuaria, y en cierto modo tratando la pintura como un bajo relieve.

Esto no quiere decir que los griegos no conociesen ó no pusiesen en planta en sus obras los principios de la perspectiva; ya hemos dicho que despues de la época de Cimón el anciano, la perspectiva formó una rama particular de la pintura; pero no puede menos de conocerse que en general los griegos dieron mas importancia á la representacion completa de las formas en toda su belleza y en todo su carácter, que á la ilusion producida por medio del escorzo y de la disminucion de las figuras, en una palabra, mayor importancia que á la naturalidad de la perspectiva. En los mismos anaglifos vemos que domina la idea de presentar el relieve antes alto que bajo; de presentar las figuras antes de perfil que de frente; y que ciertos escorzos que á nuestro modo de ver hubieran sido in-

dispensables, están sacrificados al aspecto euritmico.

Es preciso sin embargo advertir, que respecto de este particular el gusto limitó la práctica y desarrollo de los conocimientos y recursos del arte en materia de óptica, menos en los cuadros de caballete que en los vasos monócromos, menos durante el último período del arte griego en que el lujo se desarrolló en gran manera, que en los tiempos anteriores. Pero de todos modos nunca la óptica ó los medios perspectivos se desarrollaron por lo general en el grado que se han desarrollado en la edad moderna, en que las artes han seguido un rumbo totalmente distinto.

Esta misma importancia que los griegos dieron á la forma humana, exigiendo del artista la euritmia, y una grande exactitud de proporciones, explica la razon que quitó igualmente la importancia á la perspectiva aerea, es decir á presentar la degradacion de tintas y tonos que el aire interpuesto produce. Así fué que el pintor no trató mas que de acercar cuanto mas le fué posible, á los ojos del espectador, los objetos que presentó en sus cuadros, colocándolos en un punto enteramente iluminado. Esta circunstancia obliga á decir que las sombras y la luz no estuvieron destinadas como en la pintura moderna á los contrastes y oposiciones de las masas y á los efectos generales de esta naturaleza, sino al modelado de la figura ó del grupo aislado, que fué el carácter que dieron á sus composiciones pictóricas; carácter que como hemos dicho, se acercó al anaglifo como el anaglifo se acercó á la estatuaria.

## ROMANOS.

La pintura griega tuvo su epilogo en manos de los romanos; y si la arquitectura en la época del imperio recibió un grado de desarrollo, desplegando mayor grandiosidad y esplendidez; si la escultura fué una continuacion del impulso que le habian dado los últimos de los griegos, la pintura no fué mas que una mera imitacion, y por consiguiente tuvo corta vida.

En la época de Cesar la pintura presentó en Roma muestras de buen estado, y las escenas trágicas hasta el mas elevado punto parecieron á los mas distinguidos artistas de aquella época de sumo interés y especialmente dignos de ser tratados. No fué menos apreciada la pintura de retratos.

En la época imperial quedó abandonada la pintura de caballete, siendo practicada la mural con preferencia, mas para satisfacer los caprichos del lujo que para proporcionar á la obra las conveniencias de localidad necesarias á la caracterizacion.

En el reinado de Octavio Augusto la pintura del paisaje tomó un carácter particular por el genio del pintor Ludius, elevándose hasta formar un ramo aparte. Como decoracion del interior de las quintas y de los pórticos, pintó dicho artista jardines artificiosamente dispuestos, parques, rios, canales, puertos, marinas y otros puntos de vista de la naturaleza muda; animando estas combinaciones con la presencia de figuras ocupadas en varias tareas campestres, y en toda clase de actitudes cómicas y festivas.

Vitrubio habla de cinco clases distintas de pintura mural: 1ª, imitaciones de miembros arquitectónicos y márm-

les. 2ª vistas arquitectónicas en escenografía. 3ª escenas trágicas, cómicas y satíricas. 4ª cuadros de paisajes. 5ª cuadros históricos, como, figuras de divinidades, escenas mitológicas representadas con accesorios de paisajes. Parece que se acostumbró pintar las escenas trágicas y cómicas indicadas en tercer lugar, en los salones (*exedras*), y los cuadros de paisajes en los sitios que sirvieron para paseo; así como la imitación de miembros arquitectónicos solo se empleó en el interior de las habitaciones.

En Pompeya se han hallado los colores prodigados en el menor detalle de arquitectura, y hasta en el mas reducido cuarto de las mas humildes habitaciones particulares. Inútil es decir cuanto en materia de pintura se ha hallado en las exedras y otros departamentos de los monumentos públicos. Lienzos de pared se han encontrado revestidos de una tinta igual ya negra, ya roja, ya amarilla, ya azul, ya verde, pintada sobre el revoque fresco; y solo despues de seco se representaron en él los arabescos y demas asuntos.

Esta pintura hasta el presente se habia considerado como hecha por el procedimiento al encausto; pero desde que se descubrió la casa llamada *Fabrica de colores del duque de Toscana*, se ha reconocido que los colores se fijaron por medio de la resina.

El espíritu de la pintura en los primeros tiempos del imperio, se complació en presentar alardes de destreza, que con pretexto de genio no son mas que ejercicios gimnásticos, permítase la espresion, de la técnica del arte: obras que pueden sorprender á la imaginacion, pero no halagar al sentimiento. Plinio cita como uno de estos alardes, la imágen de Neron del tamaño de 120 piés de altura, pintada sobre lienzo.

Numerosos ejemplos de la pintura mural de igual naturaleza, ejecutados desde el reinado de Octavio Augusto hasta el de los Antoninos, atestiguan el carácter del arte en esta época. Los cuadros de la tumba de Cayo Cestio situada junto á la puerta de Ostia en Roma, los de los varios departamentos de la casa de Neron, el número considerable de pinturas murales de Herculano, Pompeya y Stabia que va diariamente descubriéndose, y el que se descubre en varios puntos donde alcanzó la dominacion romana, todas estas obras sin escepcion, manifiestan una productividad y genio de invencion inagotables en el mismo arte degenerado.

Las cualidades mas notables del arte de la pintura en esta época se distinguen perfectamente en lo fantástico y rico del antema, en lo ligero y risueño de las escenografías arquitectónicas como se ha indicado anteriormente, en lo caprichoso de los follages y guirnaldas suspendidas en el aire que se figuraron en los techos jugueteando á su alrededor multitud de pájaros, en el carácter encantador de las figuras de divinidades, y en las escenas mitológicas representadas en un vasto fondo, bien sean correcta y cuidadosamente trazadas, bien esbozadas con suma ligereza, como son la mayor parte. Por último, son cualidades notables en las pinturas de esta época, la viveza de los colores y la simplicidad y moderacion con que se emplearon las luces, el sentimiento de la armonía de los colores con que estas composiciones estan ordenadas y ejecutadas, y el efecto general de policromia arquitectónica. Pero todas estas cualidades quedan un tanto rebajadas desde el momento en que puede decirse, con bastante fundamento, que las obras pictóricas que esta época ofrece son copias

de composiciones anteriores; porque es muy sabido que casi todos los artistas solo procuraron reproducir de la manera mas exacta las pinturas antiguas.

En la época de Vespasiano, Plinio ya consideró la pintura en estado decadente, lamentándose de que con tan magníficos colores no se hiciera obra alguna recomendable. La escenografía que habia tomado muy especialmente en el Asia menor un carácter fantástico, fué empleada en la decoracion del interior de las habitaciones, todavia con mas caprichoso carácter. En los fragmentos de arquitectura que se representaron, no solo fueron olvidadas las mas necesarias reglas de la construccion, sino que se reemplazaron ciertos miembros arquitectónicos con objetos desprovistos de la naturaleza que exigia el oficio á que se los destinaba, de modo que hasta se representaron techos sostenidos por plumas, complaciéndose en combinar de una manera estravagante las formas vegetales para constituir una arquitectura transparente y aérea.

En la época de Adriano la pintura sintió la influencia del impulso que este emperador dió á las demas artes del dibujo; pero como hemos dicho al tratar de la arquitectura, el esfuerzo que hizo el arte para restaurarse no fué mas que los últimos resuellos del moribundo. Si bien pertenecen á esta época algunas obras notables, como el cuadro de Alejandro y Roxana en el que se veian los amores jugando con ambos esposos y con las armas de este monarca macedónico; si bien florecieron célebres pintores como Aetion, Eumelus e Hilarius, y aun el mismo Adriano, sin embargo degeneró la pintura muy notablemente en un verdadero pintorroteo; contribuyendo quizá á la pérdida del gusto, el haberse abandonado á los esclavos el arte de

cubrir las paredes de cuadros segun el capricho de su señor, y de hacerlo con la mayor prontitud.

La decadencia de la pintura fué haciéndose sensible: el lujo y galas del antema y demas adornos arquitectónicos se perdió insensiblemente reemplazándose por una grosera simplicidad; cesó del todo el estudio concienzudo de la naturaleza; y se perdió la habilidad técnica del arte. Asi se llegó á la época de Constantino y de la traslacion de la corte imperial á Bizancio, época en que las creencias paganas sufrieron un golpe de muerte, y en que cundieron y se estendieron rápidamente otras mas espirituales, que produjeron un cambio radical en las costumbres como no pudieron menos de producirle en las artes, sentando el principio pictórico en sustitucion del escultórico que hasta entonces habia ejercido su dominio.

Una marcha análoga á la de la escultura debe considerarse que hubiera seguido la pintura desde el siglo v de J. C., si las nuevas creencias no hubiesen favorecido menos la simple manifestacion del carácter del espíritu que la del desarrollo de este carácter en todas las fases de la espresion, ó lo que es lo mismo, si las creencias no hubiesen ofrecido mas elementos para la pintura que para la escultura. La prueba de ello está en que la escultura no alcanzó á crear ningun tipo cuando lo alcanzó la pintura, y con profusion.

CRISTIANOS.

En la época de Constantino una simplicidad grosera sucedió al lujo del antema y de toda la bambolla oriental que revistió y en la cual vino á morir la pintura anterior: y aunque en la Calcidica de Justiniano se representaron

en mosaico hechos heroicos de este príncipe, sin embargo para nada sirvieron aquellas pinturas en el desarrollo sucesivo del arte, porque los asuntos de la nueva creencia fueron los que se trataron mas especialmente, sin que se hayan conservado restos de la historia profana sino en las miniaturas con que se iluminaron varios códices y otros manuscritos.

Pero los pintores de los primeros tiempos del cristianismo, sin tradiciones que respetar ni tipos á que atenerse, y en la necesidad de representar las figuras bíblicas, tomaron los caracteres y maneras de las figuras paganas. Abraham, Moises, Jonás, Daniel fueron los personajes que vemos privilegiadamente representados por los primitivos pintores cristianos; siendolo con corta diferencia por los tipos de Perseo, Belerofonte, Hércules y Teseo. Fueron pues á la sazón necesarios nuevos tipos porque el cristianismo necesitaba fijar las creencias, hablar á todos, y usar el lenguaje de todos para hacerse entender de todos; y el lenguaje de las líneas y de los colores fué en aquella época si no el principal, el mas generalmente conocido. A la pintura tocó llenar esta misión tanto por lo rico y variado de sus formas, como por la estension del campo que se abrió delante de ella.

Dos escuelas pueden distinguirse en la pintura durante la edad media: la bizantina que dió tipos: la italiana que desarrolló géneros.

**ESCUELA BIZANTINA.** En ella deben distinguirse dos estilos: el bizantino propio, y el latino.

Ni en uno ni en otro es posible hallar respecto del fondo esencial, mas que asuntos religiosos bajo una forma típica.

Las imágenes de Jesucristo y de la Virgen no circularon entre los fieles antes del siglo III, segun S. Agustin asegura. Con efecto, sábese que Constancia hermana del emperador Constantino pidió á Eusebio obispo de Cesarea una imagen del Salvador, lo que prueba que no debió esta encontrarse ni aun en las catacumbas, tan conocidas y reverenciadas de los cristianos en aquella sazón, como se ha dicho en la historia de la arquitectura. Desde entonces la imagen de Jesus debió de fijarse de una manera que no recibió ya en adelante modificaciones notables. Prueba de ello son los restos que se hallan en las catacumbas.

Estas circunstancias constituyen desde este punto un desarrollo histórico especial de la pintura, que partiendo del tipo tradicional y estacionario, se enlaza luego con la animación y la expresión, saliendo las figuras de su inmovilidad ó inercia, y siguiendo su progreso en la acción, la composición, modo de ejecución y magia del colorido, de donde han de salir las escuelas, cuyo estudio es tan necesario para los adelantos del arte como perjudicial es la afiliación premeditada en alguna de ellas.

No debió de tardarse en realizar el tipo ideal de la figura de la Sma. Virgen transmitido por la tradición, despues de fijado el de Jesus. Los cristianos supieron presentar en el rostro de aquella Señora el tipo de la perfección moral y de los mas puros sentimientos, la expresión de castidad de la Virgen y Madre á un tiempo, que la mente puede concebir, que la naturaleza no puede dar, y que el arte sin embargo puede presentar. En los monumentos anteriores al concilio de Efeso (431) contra la heregía de Nestorio, la Santa Virgen se representó constantemente sin el niño Jesus; pero reconocida por este concilio la maternidad divina de

esta Señora, el arte no dejó nunca de pintarla con el hijo. Esta costumbre adquirió tal autoridad tradicional que constituyó un tipo sagrado del cual no fué posible apartarse.

Este mismo principio reinó respecto de los apóstoles; y es fácil ver la identidad de caracteres de estos personajes producidos por las escuelas neogriegas ó las procedentes de ellas. Así S. Pedro y S. Pablo p. e. no tienen todavía, ni aquel las llaves, ni este la espada, atributos que se les han dado despues; pero su fisonomía esta dibujada segun un tipo que se ha conservado hasta nuestros dias.

Estos tipos de Jesus, de la Virgen y de los Apóstoles, se formaron pues bajo la influencia del arte antiguo desde los primeros tiempos, pero los asuntos estraños á este arte, como los padecimientos del Salvador y de los mártires no se introdujeron hasta los siglos vii y viii. En las catacumbas no se halla ninguna de estas representaciones: una sola que allí se vé es considerada como obra del siglo v. Es, si no nos engañamos, el martirio de la vírgen Salomé.

Cuando la nueva fé adquirió derecho de ciudadanía en todas las provincias del imperio, las imágenes representadas en las catacumbas figuraron en las paredes de las basílicas, adoptando un sistema decorativo análogo al que los antiguos romanos habian empleado. Entonces principiáronse á representar asuntos de la historia de los mártires. Algunas de estas pinturas son puramente alegóricas, la mayor parte tomadas de los libros santos.

Una costumbre especial se arraigó en Bizancio, y que los venecianos del siglo xii conservaron por algun tiempo. Los pintores bizantinos acostumbraron escribir en lo alto de sus cuadros el nombre de los santos que representaron, colocando las letras ya en sentido natural, ya en línea

vertical. Esta costumbre tuvo su origen en la prohibicion que tuvieron los griegos de adorar las imágenes sin nombre ó desconocidas: prohibicion que debió ser una consecuencia de las doctrinas iconoclastas. He aquí una de las circunstancias que distinguen las imágenes griegas de las latinas. Los latinos, desde remotos tiempos no caracterizaron los santos sino por los atributos peculiares, mientras que los neo-griegos que no reconocieron atributos sino para indicar cada una de las gerarquias, como para la de los ángeles, apóstoles, obispos, vírgenes, etc., se vieron obligados á distinguir cada uno de sus individuos por sus nombres, uso que se introdujo en las escuelas italianas de origen griego.

Al llegar al siglo xii se verificó una reaccion de luces hácia occidente, y en Italia es donde debe buscarse el germen y los elementos del nuevo desarrollo de la pintura, toda vez que Italia contó con escuelas griegas establecidas allí desde el siglo xi.

Pero antes de entrar en esta época en que la pintura va á tener un nuevo desarrollo, veamos los caracteres principales de la representacion pictórica, y la técnica de la pintura en la época bizantina y en la latina que vamos á dejar.

Los caracteres principales de la representacion pictórica fueron en esta época los siguientes: Falta de naturalidad y vitalidad: Formas tradicionales y típicas: Espresion pasmada y actitud envarada: Ninguna indicacion del lugar de la escena: Disposicion arquitectónica: Colorido en su infancia: Ejecucion minuciosa.

Aunque la pintura al encausto fué practicada en Bizancio por mucho espacio de tiempo para la decoracion de templos y palacios, sirviéronse los bizantinos muy es-

pecialmente del mosaico, cultivándole con ardor y celo.

Los fondos dorados son el carácter de la pintura de los bizantinos, al paso que los cuadros de las catacumbas se hallan pintados en las paredes revestidas de estuco de modo, que aplicados los colores sobre él, se han fijado constituyendo una especie de fresco.

La pintura de iluminación, especie de aguazo ó temple fino, se usó en occidente, conociéndose obras literarias ilustradas con esta pintura.

Algunos cuadros hallados en las catacumbas representando á los Santos Pedro y Pablo están pintadas sobre vidrio; y parece que las primeras basílicas del bajo imperio y de Italia fueron decoradas con vidrios pintados.

Mas adelante reseñaremos la historia de la pintura sobre vidrios.

**ESCUELAS ITALIANAS.** Que antes del siglo XII todo el esplendor del arte vino á Europa desde Bizancio es indudable. Pero luego que Bizancio tuvo que ceder la supremacía de la civilización al occidente, y se vió écha juquete de la política de los pueblos de raza latina, Italia fué el centro en donde se desarrolló la pintura. Así como al ser trasladada la corte á Bizancio en el siglo IV todos los genios de Italia fueron á buscar á aquella ciudad la seguridad que necesitaban, y ocasiones para producir, así en el siglo XII regresaron á Italia en busca de iguales comodidades, siendo las comarcas situadas al norte de la península italiana el punto donde se establecieron los pintores neo-griegos con los cuales se inauguraron las escuelas sienesa, veneciana y florentina.

Pero al sentar la idea de que antes del siglo XII todo vi-

no de Bizancio, no se pretende decir que en el resto de Europa no existiese elemento alguno que pudiese desarrollarse, ya con el ejemplo de otros países mas adelantados, ya con la noticia de un buen éxito obtenido por otros hombres. Las relaciones con Italia eran entonces bastante frecuentes en todos los países occidentales para que dejase de tener alguna influencia fuera de aquella region lo que en ella se hacia. Pero independientemente de esta causa existian en occidente iluminadores de códices, que con estilo mas ó menos bárbaro, ilustraron con viñetas las leyendas. Sin embargo es preciso confesar que Italia fué el primer país de occidente en que la pintura fijó el punto de partida para seguir un desarrollo especial.

Tres períodos pueden distinguirse en este desarrollo á contar desde esta época hasta la formación de las escuelas modernas.

*Primer período.* Aunque lo que acabamos de ver y por lo que varios autores aseguran, debemos suponer que hubo pintores en Italia antes del siglo XII, sin embargo no habiendo llegado hasta nosotros ni sus nombres ni sus obras, y atendidos los elementos del arte que habian germinado hasta entonces en Bizancio mejor que en ningun otro país, debemos suponer que tales pintores ó fueron neo-griegos ó discípulos de ellos. Seria sin embargo injusto no conceder á Italia la gloria de haber colocado la pintura en un punto delante del cual se abrió una gran vía de progreso que correr, y por la cual debió verificarse el desarrollo especial de este arte.

Las primeras noticias de la adopción de un sistema en este arte proceden ó se refieren á Siena y Parma, cuyas ciudades fueron sucesivamente adoptando especiales esti-

los. En las pinturas de cada una de estas ciudades hay ideas bien distintas de las que se espresan en las demas, hay otra eleccion de colores, otro gusto en la composicion, otro sistema en el plegado de los ropajes, é invencion distinta.

El primer pintor neogriego (ó cuando menos de origen bizantino), que ejerció su influencia en Italia y del cual se tiene noticia, es Andres Ricco que murió en Candía hácia 1105. Este pintor enviaba á Italia sus obras segun los asuntos que se le daban.

Despues de Ricco, se halla á Barnaba, quizá toscano, y los Bizzamano (tio y sobrino). En una de las obras de Bizzamano (tio), es donde se halla el primer ensayo de la pintura del paisaje, separándose así del principio escultórico de la imágen en simple caracter; efecto que se aumentó con los fondos y realces de oro que se dieron á las pinturas de esta época. No creo fuera de propósito considerar á Barnaba y á los Bizzamano como precursores, cuando menos, de la escuela florentina.

En esta época los tipos se reprodujeron muchísimo á causa de que los pintores no acudieron á la fecundidad de su genio ni tuvieron escrúpulo en reproducir sus obras ó copiarse á si mismos, mientras que los coleccionistas no eran tampoco escrupulosos en que las obras que adquirian fuesen los originales ó copias de ellos.

Hasta aquí no hemos hallado mas que muestras de simple espresion pictórica; pero al llgar á fines del siglo xii la localidad, ya fuese al aire libre, ya en un interior cerrado, principió á presentarse si bien con pocos conocimientos perspectivos, á ejemplo de lo practicado por Bizzamano (tio).

Durante el siglo xii la escuela veneciana se inauguró ofreciendo cualidades dignas de notarse. En ella se ven los primeros rasgos de la del siglo xvi por lo tocante á la parte material del arte. La forma, el color, el dibujo se conservaron, sufriendo sin embargo las modificaciones traidas naturalmente por el progreso de la pintura: pero la brillantez y la armonía del colorido se inauguraron entonces.

En esta época (fines del siglo xii, se construyeron trípticos de madera con emblemas de asuntos sagrados, ejecutados cuidadosamente sobre fondo dorado, dando principio á los cuadros de adoraciones cuyo sentido ó alusion es las mas de las veces difícil de conocer.

El uso de las copias fué perdiéndose desde dicho siglo: principiáronse á vender pinturas, ya no en copia segun indicado modelo, sino originales; dejando de ejercerse el arte por oficio.

La pintura se hallaba ya dotada de grandes elementos para la composicion y para el colorido. Es verdad que la correccion no fué la principal cualidad del dibujo, pero los medios de espresion de los afectos del ánimo, fueron bien conocidos.

En general no se pintaron cuadros de gran tamaño; todo fueron pinturas que llamaríamos cuadros de caballete, de modo que tal vez ninguno llegó á un metro.

Las miniaturas para la ilustracion de obras religiosas continuó, quizá trillando el camino de la pintura histórica.

*Segundo periodo.* Guido de Siena, Andrés Tafi florentino, Margueritone de Arezzo, Cimabue florentino, y Deodató de Luca, fueron los principales campeones del siglo xiii.

Los cuadros tomaron mayores dimensiones. Los pintores á fuerza de repetir asuntos (no copiar cuadros) se acercaron mucho á la perfeccion. Las composiciones que solo habian figurado en pinturas de ilustracion ó miniaturas de códices se presentan ya en cuadros de esposicion. Tafi fué el que importó á Italia el uso de pintar *cassoni* (cajas de novia), que mas adelante tomaron menores dimensiones á medida que fueron perdiendo su importancia; y en estos *cassoni* se pintaron asuntos históricos. Tafi fué tambien el que introdujo en los cuadros ángeles tocando el violin: y Margueritone de Arezzo, que floreció en la segunda mitad del siglo xiii, inauguró el género del retrato.

Cimabué que floreció en la misma época que Margheritone, fué mas atrevido que sus predecesores pintando frescos de grandes dimensiones. Se le ha querido considerar á Cimabué como el restaurador de la pintura en Italia; pero es preciso dar á cada uno lo que es suyo. Discípulo de Giunta de Pisa que pintó en Asis en 1230 pudo conocer pinturas de Guido de Siena, de Buenaventura de Berlinghieri, (1235) de Nicolás de la Masnada de S. Giorgio que pintó en Ferrara en 1249, de Ventura de Ursone (1248) y los retratos hechos por Tullio de Perugia (1219). — Sin embargo esto no le quita á Cimabué la gloria de haber aventajado á sus predecesores. Alcanzó novedad de invencion y nuevas actitudes, nuevo modo de colocar las figuras; lo que no pudo aprender ni de los maestros griegos ni de su maestro Giunta.

*Tercer período.* A su discípulo Giotto (n. 1276 m. 1376) se debe el gran desarrollo de la escuela florentina en el siglo xiv, y las obras que hizo en Asis son obras maestras

de nobleza é ingenuidad que le ganaron el título de *discípulo de la naturaleza*.

Los caracteres de la pintura en este siglo son análogos á los que ofreció el siglo anterior con un tanto mas de desarrollo, sobre todo en cuanto á la pintura histórica. El dibujo aunque algo mas correcto no dió mas naturalidad á las actitudes; y siempre se echa de ver la falta de conocimientos perspectivos. Verdad es que el plegado de los ropajes fué mas razonado, no teniéndose ya reparo en representar ciertas partes del cuerpo de las cuales las épocas anteriores habian prescindido, por ejemplo los pies, que los pintores bizantinos apenas presentaron, ó lo hicieron mal.

En el siglo xv verificóse un grande esfuerzo tanto en las ideas como en las formas pictóricas. Masaccio de San Giovanni fué el primero que abrió el camino al estilo moderno que habia de producir un Rafael. (Téngase en cuenta que las obras de Masaccio son muy raras). Vasari dice que *las obras anteriores á Masaccio fueron pintadas, pero que las de este son verdaderas y naturales*. Pero es lo cierto que las pinturas del Carmen de Florencia milagrosamente salvadas del incendio que destruyó todo el edificio, fueron la escuela de todos los pintores de la baja Italia.

Masaccio y Felipe Lippi fueron los primeros que supieron dar vida á las figuras, y verdad al desnudo. Masaccio conoció bien el claroscuro y el colorido; y aunque discípulo de Massolino de Panicale, puede decirse que estudió mas en las obras escultóricas de Donatello, habiendo aprendido de Ghiberti la perspectiva ya salida de la infancia en la escuela de Brunelleschi.

Lorenzo de Ricci, Fra Angelico, Fra Bartolomeo, Andres del Castagno, Uccello Baldovinetti, Pesellino Peselli,

Mantegna, Boticelli, Pedro de Cosimo, los dos Ghirlandajos (David y Domingo) y Pedro Vanucci conocido por el Perugino, contribuyeron al desarrollo de la pintura en este siglo xv preparando la época de Rafael y de tantos otros pintores, gefes de las escuelas que posteriormente se formaron en Europa.

Un caudal de ideas considerable se desarrolló en este siglo xv; y la pintura en simple caracter, el retrato, la alegoría mística, la mitología, los asuntos históricos ya religiosos ya profanos, ocuparon á los artistas. Sin embargo la pintura de simpatía, el paisaje propiamente dicho no tuvo todavía ningun intérprete fiel. En cambio los interiores fueron representados con verdad, merced á los estudios perspectivos del arquitecto Brunelleschi, que se difundieron por Italia. El dibujo se perfeccionó estudiándose el desnudo en el natural, así como antes lo habia sido en los restos de escultura antigua. El claroscuro pudo conocerse en Masaccio, y el colorido pudo adquirir gran vigor con el procedimiento de la pintura al oleo puesto en práctica por Juan Wan-Eyck en 1422.

Esto nos conduce naturalmente á hablar de la técnica del arte durante la edad media.

Antes de Wan-Eyck todo se pintó al temple, pero con notable permanencia. La tradición nos ha conservado la manera de pintar que Italia recibió de los griegos de Constantinopla consistiendo en una mezcla de huevo y cera. En ciertas épocas se empleó la yema del huevo en las tintas mas calientes, y no cabe poner en duda el valor de este medio. Despues solo se usó el blanco con el cual se desleyeron los colores y el imprimado ó preparacion de la tabla.

Dícese que se usó la leche de higuera; sin embargo parece que de los analisis químicos no se deduce esta práctica. Créese que la cera sirvió como de barniz para fijar y dar brillo al color disminuyéndose la dosis de este material en el siglo xiv; pero nunca en los colores se ha hallado mas que cierta especie de aceite esencial indispensable para liquidar ó mantener líquida la cera.

Prescindiendo de la cera y huevo, se emplearon algunas resinas y gomas. Este procedimiento que á primera vista se confundió con la pintura al oleo hizo creer que ciertas pinturas de Nápoles fueron hechas por un procedimiento análogo pero anterior al de Wan-Eyck. Todas las pruebas están sin embargo en favor de este. Con efecto el procedimiento de Wan-Eyck fué desde luego conocido, al paso que apenas se tenia noticia de Colantonio, autor de los cuadros de Nápoles, en cuyo procedimiento se está todavía en duda si entró el aceite. Tampoco es conocido su yerno Solario ni por sí ni por sus discípulos, que por otra parte todos pintaron al temple.

La pintura al fresco fué tambien usada; quizá desde las catacumbas.

Casi todos los cuadros del siglo xii estan pintados sobre tablas, con ligerísimas escepciones: siendo el fondo casi siempre de oro. De los cuadros del siglo xiii hay pocos que no esten pintados en lienzo pegado á una tabla. El lienzo es blanco y bastante fino; está imprimado con yeso; sigue el dorado, y por último está la pintura. La antigua escuela veneciana tiene los fondos de arquitectura de distintos colores, y algun autor rodeó la cabeza de sus principales personajes con un nimbo ó auréola de oro. En los siglos xiv y xv se usó mas pintar en tabla que en lienzo,

y de tarde en tarde se emplearon los fondos dorados, por lo comun lisos, si bien los hubo con aves, flores y toda clase de adornos; y como estos se hacian con hierros parecidos á los que se usan en el arte de encuadernador y que cada artista guardaba; de aqui el que las muestras de estos fondos sean alguna vez otros de los datos para reconocer á los autores.

El arte de pintar las vidrieras adquirió en esta época un desarrollo especial tanto respecto del procedimiento, como de los asuntos que trató. Al terminar la historia de la arquitectura ojival hemos visto el estado en que se halló en el siglo xv; y de lo que allí hemos dicho puede facilmente deducirse, que á medida que la vidriera dejó de ser un elemento de exornacion arquitectónica apartándose de su objeto, ganó en importancia pictórica, pero sin poder alcanzar la perfeccion que procuraron á la pintura los otros procedimientos. La necesidad de transmitir la luz probablemente fué un obstáculo para ello. Aun cuando en el siglo xv se alcanzó la perfeccion en la vitrificacion de los colores, preparando la época en que la vidriera llegó á ser un verdadero cuadro, sin embargo desapareciendo el objeto que en el siglo xii la hizo necesaria, desapareció tambien ella del mundo artístico despues de la restauracion de las artes. No parece sino que la vidriera pintada nació para el estilo ojival.

Una circunstancia especial hace á la pintura de vidrieras acreedora á una mencion honorífica en la historia del arte; esta pintura es la forma bajo la cual en la edad media entró la pintura á hacer parte de la educacion de las clases mas elevadas de la sociedad. Las damas y caballeros de los siglos xiv y xv alternaron las tareas de la caza, de los

torneos y ejercicios ecuestres, con la de cortar, combinar y unir con plomos los pedacitos de vidrios de color, segun determinados cartones.

ESCUELAS MODERNAS. Cumple ahora determinar la historia de la pintura en general, y ver las distintas fases que tomó, desde que contando con todos los elementos necesarios para su desarrollo, la restauracion de las artes antiguas por una parte, y el gran movimiento intelectual por otro, vinieron á favor de la imprenta, á difundir las luces á toda Europa, mientras que las guerras de que fué la Italia teatro, señalaron á este país como punto de reunion de todos los genios y de punto de partida de todos los adelantos.

Veamos en primer lugar el desarrollo de la pintura en Italia y seguiremos despues á este arte en Alemania, en los Países bajos y en España como regiones en donde se presentó con carácter tan distinto como determinado, para poder formar estado en el sistema general de desarrollo histórico del arte.

Los asuntos religiosos concebidos bajo una forma típica presentaban ya la individualidad, la belleza viviente de los personajes y la profundidad de sentimientos; se habia admirado la fuerza de la vida de las formas humanas en los restos de escultura antigua que se habian coleccionado; se habia sentido ya el encanto y la magia del colorido; se habia principiado á sentir la simpatía que el espectáculo de la naturaleza escita; y se habia pasado ya de lo religioso á lo profano: era necesario pues verificar la fusion de la vida real en toda su riqueza, con la profundidad del sentimiento religioso en toda su intimidad.

A Leonardo de Vinci y sobre todo á Rafael de Urbino

cupo la gloria de alcanzar esta perfección de la pintura; el primero con la expresión de una serenidad dulce y placentera y con la gracia en las actitudes, sin faltar á la elevación que la verdad religiosa inspira; el segundo con el candor amoroso y la ternura melancólica en que se revelaron las tendencias del arte cristiano entre la vida de la actualidad, obrando en esta esfera como el arte antiguo en su ideal escultórico. Las escuelas florentina y romana hallaron en estos dos ilustres pintores las lumbreras que iluminaron el arte en los tiempos sucesivos.

Corregio y Tiziano debieron completar la obra de la regeneración del arte en Italia por medio de la magia de clarooscuro, de la gracia en las actitudes y ademanes, del agrupamiento concienzudo de las figuras, de la riqueza, vitalidad y entonación del colorido. Parma y Venecia hallaron en las obras de estos pintores cuanto fué necesario para hacer célebres sus escuelas.

Las cualidades de estos grandes maestros que reunió Italia en el siglo xvi elevaron el arte de la pintura á una altura tal, que como dice bien Hegel, no le es dado á un pueblo alcanzarla segunda vez en el curso de su desarrollo histórico.

Después de Italia debemos fijar la vista en Alemania, ó por mejor decir, en todos esos pueblos de raza germánica que ocupan el centro de Europa. Esos pueblos, sin recuerdos de arte á que atenerse, sin más modelos desde los cuales pudiesen emprender la marcha de los adelantos, que los que pudo ofrecerles la actualidad contemporánea, se entregaron á su propio genio, y no pudieron menos de presentar las escenas de la vida mundana santificadas por una

religiosidad á toda prueba, no atendiendo á la pureza de las formas, sino á la energía de la expresión. Esta circunstancia los condujo á la minuciosidad en los detalles y á los contrastes de la expresión. Los menores accidentes de un ropaje se presentan fielmente reproducidos; y al lado de una expresión hasta excesiva del sentimiento más profundo de religiosidad, las figuras horribles de la maldad personificada, con la expresión más exagerada de sus abominables sentimientos, aparecen como para contrastarse mutuamente y suplir los defectos de la forma, de la composición y del colorido. Sin embargo hubo un Alberto Durero que supo sustraerse de esta exageración; y siguiendo su propio genio se sostuvo en la nobleza moral de la expresión, uniéndola á una facilidad y libertad de ejecución que pocos de sus compatriotas alcanzaron.

Mientras los pintores de la alta Alemania se ocupaban en tales asuntos, los de los Países Bajos se entregaron decididamente á la contemplación de la vida común, trayendo por resultado la distinta manera de ver y de ejecutar de cada cual, y por consiguiente la diversidad y el aislamiento de las individualidades del arte, y el ningún punto de partida común. Desde los retratos de Vandick á los cuadros de género de Gerardo Dow, desde las grandiosas y sorprendentes composiciones de Rubens á las escenas cómicas de Van-Ostade y Teniers, desde los paisajes de Wouvérmans á los floreros de Heen, todos los géneros tuvieron su intérprete fiel en aquellos países. Fué que la piadosa religiosidad de las pinturas pasó más adelante á ser un simple desahogo del espíritu satisfecho de haber concluido sus tareas y haber reconquistado su independencia. Las empresas guerreras y mercantiles de Holanda y Flandes,

las producciones y las necesidades del país que las impulsaron, lo inconocástico del protestantismo que adoptaron aquellos habitantes, son circunstancias que debieron conducir el genio artístico que antes se había desarrollado en el país por influjo de la religión católica, hácia un género frívolo si se quiere, pero no menos lleno de vida, porque se halló animado por un espíritu de actualidad, de una plácida alegría y satisfacción del alma y de apego á la vida real y á cuanto la hace agradable.

La influencia de los grandes maestros de los Países Bajos en la pintura española en cuanto al fondo de las composiciones, no puede negarse, como no puede negarse la que tuvieron las escuelas coloristas de Italia respecto de la parte exterior.

De Sevilla partió el movimiento que hubo de dar á España un Velasquez, un Zurbaran, y por último un Murillo: el primero para dar á la corte lo que una corte de su época debió apreciar mas, lo que mas pudo lisonjear su amor propio, siendo el principio de verdad y de vida que buscó en el retrato lo que se revela en todas sus composiciones: el segundo para dar al misticismo el carácter de una piadosa filosofía, de una sabia meditacion ejercida en el retiro del claustro: el tercero para ofrecer á su patria una imágen fiél de lo que ella era, para expresar con el mas piadoso candor, la pureza de unos sentimientos religiosos á toda prueba por medio de la naturaleza que le rodeaba: y los tres maestros en fin para dar al mundo un ejemplo de cuanto puede dar de sí en la pintura la actualidad contemporánea. Respecto de la parte exterior del arte, debe tenerse en cuenta, que si Rubens y los venecianos

podieron influir en el ánimo de Velasquez, si las obras de Caravaggio pudieron llamar la atención de Zurbaran, Murillo solo se inspiró bajo el cielo de su patria y de los hombres de su país.

En Francia por último, la pintura sintió la influencia de las distintas escuelas italianas. En ellas estudiaron los artistas de aquel país, y de su espíritu se alimentó su genio: el amor propio nacional hizo despues lo demas. Pero en las distintas individualidades que en Francia han sobresalido desde el siglo xvi se echa de ver una independencia que debió de impedir la formacion de un carácter general que pueda tenerse en cuenta en el sistema científico de desarrollo histórico del arte. No diremos si es fortuna ó desgracia esta falta de unidad de carácter, esta independencia de la individualidad artística en Francia; pero si el arte en nuestra época ha de ser ecléctico en el sentido que hemos indicado al terminar la teoría de la pintura, mejor es no tener intereses que respetar, ni antecedentes que olvidar, ni afecciones que destruir, porque así es mas fácil alcanzar la perfeccion que se necesita.

No queremos por esto condenar las escuelas que han existido desde el siglo xvi á nuestros dias, ni creemos que su existencia no haya sido muy natural en el curso del desarrollo histórico de la pintura en la época moderna; porque lo primero fuera privar al estudioso de la consideracion de los medios que ha empleado el arte en este desarrollo: lo segundo fuera negar la marcha que el espíritu humano ordinariamente sigue. Todo ramo de conocimientos es obra del tiempo: y si en las ciencias morales es preciso princi-

piar por conjeturas y observaciones aisladas, hacer un depósito de erudición donde se halle amalgamado lo verdadero y lo sofisticado para buscar después analogías y sistematizar; en el arte es preciso además que la técnica se adquiera separadamente de la educación de la sensibilidad contemplativa. En la pintura el reinado de la representación sensible ha aparecido separado del de la idea abstracta, y durante mucho tiempo han fermentado los elementos de una y de otra para alcanzar al cabo la perfecta armonía, que es lo que debe esperarse de la instrucción artística de nuestros tiempos.

FIN.

## VOCABULARIO AUSILIAR

DE LA

### PARTE TEÓRICA.

A

**ÁBACO.** - arq. - Miembro superior del capitel. Su objeto es presentar mejor asiento á las partes que sobre él descansan.

**ABALLAR** - pint. = REBAJAR.

**ÁBSIDE.** - arq. - Cubierta de un cerramiento circular ó poligonal, en forma de concha ó de cuarta parte de esfera (Pág. 49).

**ACADEMIA.** - La figura desnuda dibujada por el modelo vivo en un tamaño del tercio del natural sobre poco más ó menos.

— (*de Bellas artes*). - Corporación establecida con autoridad pública para fomento, prosperidad y adelanto de este ramo de conocimientos.

**ACCESORIOS** - esc. - pint. Los objetos que no son parte esencial del asunto. Deben sin embargo sacarse de la naturaleza de este. Por su medio puede establecerse la armonía de líneas y los efectos de luz que falten, pudiendo contribuir á la caracterización.

**ACCIDENTE** (*de luz*) - pint. Es aquel claro colocado razonadamente en ciertas partes del cuadro hacia las cuales quiere el pintor llamar la atención, bien sea por la importancia que tiene en el asunto el objeto que se encuentra en aquel punto, bien para distinguir mejor los espacios, bien con el fin de realzar algunas masas ó formas.

**ACCION.** - (pág. 16, 31.)

**ACOMPANAR.** - pint. Unir á una figura importante de un cuadro algunas otras, para que sobresalga.

**ACORDAR** - pint. Disponer el colorido de un cuadro de modo que no disuenen los colores entre sí.

piar por conjeturas y observaciones aisladas, hacer un depósito de erudición donde se halle amalgamado lo verdadero y lo sofisticado para buscar después analogías y sistematizar; en el arte es preciso además que la técnica se adquiera separadamente de la educación de la sensibilidad contemplativa. En la pintura el reinado de la representación sensible ha aparecido separado del de la idea abstracta, y durante mucho tiempo han fermentado los elementos de una y de otra para alcanzar al cabo la perfecta armonía, que es lo que debe esperarse de la instrucción artística de nuestros tiempos.

FIN.

## VOCABULARIO AUSILIAR

DE LA

### PARTE TEÓRICA.

A

**ÁBACO.** - arq. - Miembro superior del capitel. Su objeto es presentar mejor asiento á las partes que sobre él descansan.

**ABALLAR** - pint. = REBAJAR.

**ÁBSIDE.** - arq. - Cubierta de un cerramiento circular ó poligonal, en forma de concha ó de cuarta parte de esfera (Pág. 49).

**ACADEMIA.** - La figura desnuda dibujada por el modelo vivo en un tamaño del tercio del natural sobre poco más ó menos.

— (*de Bellas artes*). - Corporación establecida con autoridad pública para fomento, prosperidad y adelanto de este ramo de conocimientos.

**ACCESORIOS** - esc. - pint. Los objetos que no son parte esencial del asunto. Deben sin embargo sacarse de la naturaleza de este. Por su medio puede establecerse la armonía de líneas y los efectos de luz que falten, pudiendo contribuir á la caracterización.

**ACCIDENTE** (*de luz*) - pint. Es aquel claro colocado razonadamente en ciertas partes del cuadro hácia las cuales quiere el pintor llamar la atención, bien sea por la importancia que tiene en el asunto el objeto que se encuentra en aquel punto, bien para distinguir mejor los espacios, bien con el fin de realzar algunas masas ó formas.

**ACCION.** - (pág. 16, 31.)

**ACOMPANAR.** - pint. Unir á una figura importante de un cuadro algunas otras, para que sobresalga.

**ACORDAR** - pint. Disponer el colorido de un cuadro de modo que no disuenen los colores entre sí.

**ACROTERA** - arq. - Cada uno de los zócalos que suelen construirse en el remate y extremos de los frontones para colocar en ellos estatuas, vasos ú otros objetos alusivos al destino del edificio.

**ACTITUD** - (Pág. 67, 106 y sig.).

**ACUEDUCTOS ROMANOS** - (Pág. 193.)

**ACUERDO** - pint. - Armonía de colores y tintas de un cuadro, de modo que no salte á la vista ni lo demasiado vivo de un tono ni lo excesivamente apagado de otro.

**ACUSAR** - Es revelar por algun medio en la parte exterior lo que queda oculto. Así las fajas horizontales de una fachada acusan los distintos altos que tiene un edificio: los paños de ciertos estatuas acusan el desnudo que cubren. La demasiada pretension de acusar las partes ocultas puede degenerar en un alarde empalagoso.

**ADEMAN** - (Pág. 67, 105 y sig.).

**ADORNISTA** - arq. - El artista que idea y traza los adornos de una determinada decoracion.

**ADORNOS** - arq. - Término genérico de todo objeto adherido, entallado ó pintado, que se presenta en la superficie de una obra arquitectónica.

**ADRIANEAS** - (Pág. 221.)

**ADUMBRACION** - pint. - La parte del objeto iluminado que queda oscura por estar contrapuesta á la direccion de los rayos de luz.

**AFFECTACION** - La manera empleada á sabiendas y con pretensiones de buen efecto no puede menos de producir cierta enfaticidad que solo puede traducirse por *affectacion*.

**AFICIONADO** - El que ejerce una de los Artes bellas por inclinacion y no por profesion. (V. ARTISTA.)

- El inteligente y conocedor en alguna de las Artes bellas aunque no la ejerza.

**AGALLONES** - arq. - Cuentas grandes á manera de agallas de que se hace uso en la exornacion, muy especialmente en la del estilo churrigueresco. Suelen entallarse en sartas formando festones ó colgantes. Los agallones de estas sartas suelen disponerse en una escala progresiva en sus dimensiones, desde

los extremos al centro si forman feston, ó desde el extremo superior al inferior si forman colgante.

**AGORA** - (Pág. 176.)

**AGRAMILADO** - arq. - Ladrillo cortado y raspado de modo que quedando igual en todas sus dimensiones y pulido en sus superficies se presenta perfectamente escuadrado.

- La construccion hecha con estos ladrillos.

**AGRIO** - pint. - Epiteto que se aplica al colorido de mal gusto y mal combinado.

**AGUADA** - pint. - Procedimiento de la pintura. Se ejecuta sobre papel blanco, empleando los colores desleidos en agua de goma ó hiel de buey purificada. Aunque para obtener los debidos efectos se han admitido los toques de color en pasta, los rascados, y las chupaduras con esponja, sin embargo el mérito del procedimiento siempre estará en servirse de la transparencia del papel para el mayor ó menor tono de los colores.

**AGUAFUERTE** - Lámina grabada sobre metal por medio de la sustancia de este nombre.

**AGUJA** = OBELISCO.

- Arq. - Especie de botarel que afectando varios cuerpos remata en forma piramidal descollando por su grande esbeltez.

**AJARACA** - arq. - El adorno ú ornamento que figura una cinta ó lazo, cualquiera que sea la disposicion que se adopte.

**AJARAFE** - arq. - Azotea ó terrado.

**AJEDREZADO** - arq. - Lo que forma cuadros de dos colores como las casillas del tablero de ajedrez. (Pág. 51.)

**AJIMENEZ** - arq. - Ventana dividida por colunitas, en dos ó mas vanos.

**ALA** - arq. - Es la parte de un edificio que se estiende hácia uno de los lados.

**ALABASTRINA** - arq. - Lámina traslúcida y delgada de alabastro que se usa en lugar de cristales en aquellos lugares donde ha de penetrar la luz sin transparentarse los objetos.

**ALBACARA** - Torreón de planta circular con que los árabes flanquearon los muros.

**ALBOAIRE** - arq. - Labor que antiguamente se hacia por medio de

- azulejos, y se aplicaba á las bóvedas y construcciones, especialmente en las que se fabricaban en forma de *hornacinas*.
- ALEGORIA.** (Pág. 29).
- ALFARDA.** - arq. - Vigas ó cuarterones grandes que en la arquitectura de la edad media se enlazaban unos con otros, por medio de un género de ensamblaje especial, quedando perfectamente trabadas las paredes altas en las naves de las iglesias ó salones.
- ALFARJE.** - arq. - Techo de maderas labrado artísticamente. Es voz genérica tomada del árabe.
- ALFEIZAR.** - arq. - La vuelta ó derrame de la pared en el corte de una puerta ó ventana, ya sea en la parte interior ó bien en la exterior.
- ALICATADO.** - arq. - La obra hecha de azulejos con cierta labor, de cuya combinacion resulta un arabesco.
- ALIZAR.** - arq. - El friso de azulejos de diferentes labores que se pone en la parte inferior de las paredes de los gabinetes, de las salas y de otras piezas interiores de un edificio, á la altura de 4 ó 6 piés.
- ALMENA.** - arq. - Cada uno de los merloncitos mas ó menos recortados que antiguamente coronaron los muros para poder parapetarse el que desde allí se defendia.
- ALMENILLA.** - arq. - Corte en figura de almenas que se hacia en las cenefas de las ropas.
- ALMINAR.** - arq. - Cada una de las torres que se elevan sobre los edificios de estilo árabe. Llámase por otro nombre *minarete*.
- ALMOCÁRABES.** - arq. - Cierta labor en forma de lazos que se hacia en otro tiempo en las paredes.
- ALMOHADILLA.** - arq. - La parte lateral de la voluta del capitel jónico. — Resalto en el paramento exterior de los sillares.
- ALMOHADILLADO.** - arq. - Se aplica á la obra hecha con sillares que tienen almohadilla en su paramento exterior. O figura simplemente el mazonado del edificio, ó es corrido. En este último caso solo presenta la línea de los tendeles dejando sin señalar la de las llagas; y su teoría primitiva puede ser la construcción del muro con tablas ó vigas. El almohadillado tiene á veces un *sobre almohadillado* circular, elíptico ó en losanje; prac-

- tica nacida en el siglo XVII época de la decadencia del buen gusto.
- ALOHARIA = PRCHINA.**
- ALTAR.** - arq. - Sitio elevado donde se celebran los sacrificios consagrados á la divinidad. — Su forma ha dependido del rito ó liturgia adoptada por cada religion. Entre los paganos hubo altares portátiles siendo varias sus formas. La forma propia del altar en el culto católico es la de un sepulcro, pues sobre los sarcófagos de los primitivos mártires celebraron los primeros cristianos los oficios divinos. Mas adelante se les adhirió un retablo bajo la invocacion de un santo.
- *Mayor.* - El que está en el ábside de una iglesia.
- *Colateral.* - El que está en el crucero ó en las capillas laterales.
- ALTURA DE LA VISTA.** - Es la línea recta que desde la vista va perpendicular al plano geométrico.
- ALZADO.** - arq. - Se da este nombre á la ortografía geométrica de un proyecto arquitectónico.
- AMORTIGUAR.** - pint. - Hablando de los colores, es hacer que no sean tan vivos, esto es, rebajarlos de tono.
- ANAGLIPO.** - esc. - Obra de escultura relevada sobre un plano. (Pág. 74.)
- Proyección que se deja en una obra de piedra para entallar despues los objetos que se quieran.
- ANAGLÍPTICA.** - arq. - Arte de entallar piedras finas en relieve constituyendo el *camefeo*.
- ANAMÓRFOSIS.** - pint. - Representacion pictórica que al primer golpe de vista no presenta mas que apariencias informes, y que mirada desde ciertas distancias ó puntos, las tiene regulares.
- ÁNDITO.** - arq. - El corredor arrimado á un edificio, que rodea el todo ó una parte considerable de él.
- ANDRONIS.** (Pág. 181.)
- ANFIPRÓSTILO.** - arq. - Edificio con un pórtico en la parte anterior y otro en la posterior presentando dos frontispicios.
- ANFITEATRO.** (Pág. 205.)
- ANGRELADO.** - arq. - Recorte convexo formado por una eurve contraria al feston (V.). Suele usarse en el estilo gótico para los

- recortes interiores de los arcos. Algunas veces cada angrelado se subdivide en otro angrelado mas menudo.
- ANGULO ÓPTICO ó VISUAL. - Es el ángulo formado por los rayos de luz que vienen a reunirse en el centro de cualquiera de nuestros ojos desde las estremidades de un objeto.
- ANILLO. = COLLARINO.
- ANTA. (Pág. 166).
- ANTECOLUMNA. - arq. - La columna aislada que sostiene un cornisamento ó un arco: llámase tambien *columna suelta*.
- ANTEFISA. - arq. - Especie de frontoncito con que se cubren sobre la cornisa los extremos de las líneas de tejas ensilladas.
- ANTEIGLESIA. - arq. - Especie de átrio ó patio porticado construido en la parte anterior de una iglesia. En los primitivos tiempos del cristianismo las antiglesias tuvieron una fuente en donde se lavaban los fieles antes de pasar al interior á hacer oración, y allí se enterraron los cadáveres de los cristianos luego que se renunció á inhumarlos en catacumbas.
- ANTEMA. (Pág. 37).
- ANTEPECHO. - arq. - El pretil de madera, ladrillo, piedra ó metal, con pasamano y á la altura del pecho.
- ANTEQUINO. = ESGUCIO.
- ANTIGUO. - escul. - A toda escultura griega ó romana se le da el nombre de *antiguo*. Dicese en las escuelas: copiar el *antiguo*, tomar del *antiguo*.
- ANTROPOMORFISMO. (Pág. 15.)
- APAISADO. - Dicese del cuadro ó bajo relieve que tiene mas de ancho que de alto. (V. CUADRO).
- APAREJADOR. - arq. - Es el que da las plantillas, reparte los trabajos y recibe los materiales en las obras arquitectónicas bajo la direccion del que ha ideado el proyecto.
- APLANTILLAR. - arq. - Ajustar una piedra, madera ó metal que se labra, á la plantilla medida ó patron.
- APOMAZAR. - pint. - Estregar ó alisar con la piedra pomez el lienzo imprimado, para pintar en él.
- APRETON. - pint. - Es el golpe de oscuro mas fuerte que se da en los puntos mas hundidos que se hallan dentro de las masas de

- sombra y donde no puede penetrar absolutamente ningun reflejo.
- ARABESCO. - arq. - Es el antema usado por los árabes. Sin embargo se ha usado como término genérico de todo antema y aun en sustitucion de esta voz; pero solo impropriamente (V. ANTEMA).
- ARBOTANTE. - arq. - Arco arrimado á una pared para sostener el empuje de otro arco ó de una bóveda que cargue sobre ella.
- ARCADA. - arq. - El conjunto ó serie de arcos en los edificios. Comunmente se usa en plural.
- ARCO. - arq. - Parte superior de un vano no cerrado por un dintel sino por piezas que se contrarrestan, estableciendo un empuje horizontal. (Pág. 48-185). Los hay de varias clases, distinguiéndose por su forma en las siguientes:
- Abocinado*. De frentes semejantes pero de distinto diámetro.
- Adintelado*. Que está en direccion horizontal.
- Agudo*. Que consta de dos porciones iguales de círculo trazadas desde puntos equidistantes del centro del vano, cortándose en la clave.
- Apaynelado*. El semiéptico tirado á vuelta de cordel.
- Conopial*. De cuatro centros; dos interiores en la línea horizontal del arranque, y dos exteriores en la del ápice.
- De herradura*. El que consta de mas de una semicircunferencia.
- De medio punto*. Que consta de una semicircunferencia.
- Escarzano*. Que consta de menos de una semicircunferencia.
- Eléptico*. Que consta de una seccion de elipse.
- Enviado*. El que tiene los machos en situacion oblicua respecto de su planta.
- Formero*. El lateral en que asienta una bóveda.
- Lobulado*. El que forma lóbulos.
- Ojival*. = *Agudo*.
- Ojival tímido*. El de herradura agudo.
- Peraltado*. Aquel cuya altura es mayor que el semidiámetro.
- Rebajado*. Aquel cuya altura es menor que la mitad de su luz.
- ARCOS DE TRIUNFO. (Pág. 195.)

- AREÓSTILO.** - arq. - Pórtico cuyo intercolumnio es de más de 8 módulos.
- ARIMEZ.** - arq. - Toda parte voladiza que sale fuera de la pared maestra, como los balcones, galerías, soportales.
- ARISTON.** - arq. - El miembro compuesto de varias molduras que forma como el armazon de las bóvedas por arista.
- ARMILLA.** - arq. - Miembro formado de dos tres ó cuatro anillos juntos. Este miembro suele usarse con buen efecto en el estilo corintio colocándolo entre dos escocias.
- ARMONIA.** (Pág. 13.)
- ARQUEÓGRAFO.** El que se dedica á copiar los monumentos de las edades pasadas. El arqueógrafo debe ser fiel en sus reproducciones y muy conocedor para no suponer en los monumentos, caracteres que no existan, pues las consecuencias de una mala copia arqueográfica son perjudiciales á la historia y al arte, difundiendo ideas erróneas. La fotografía ha proporcionado un buen medio para esta clase de trabajos.
- ARQUERIA.** - arq. - Conjunto de arcos.
- ARQUITECTO.** El artista que ejerce la arquitectura como arte liberal y bello. El título de arquitecto que se da en las escuelas se refiere mas á la responsabilidad científica de la profesion que al genio artístico desarrollado en la producción. El arquitecto debe tener vastos conocimientos artísticos y científicos, tanto para la realización material de sus proyectos como para saber aprovecharse de los medios artísticos que pueden proporcionarle las demas artes.
- ARQUITECTURA.** (Pág. 34.)  
- Con este nombre se ha querido entender tambien el estilo arquitectónico, así suele decirse *arquitectura griega, gótica*, etc.
- ARQUITRABE.** - arq. - Parte inferior del cornisamento que descansa inmediatamente sobre el capital de la columna. Representa la viga principal que sostiene la armazon de la cubierta del edificio.
- ARRANQUE.** - arq. - Nacimiento de la curva de un arco ó bóveda.
- ARROCABE.** - arq. - Compuesto de friso y cornisa. Se usó esta voz en en el siglo xvi.

- ARTE.** (Pág. 3.)
- ARTESON = CASETON.**
- ARTESONADO.** - arq. - Es el conjunto de artesones ó casetones que componen una techumbre. Véase ALFARJE.
- ARTISTA.** Todo el que sobresale en una de las artes bellas, ya profesándolas, ya dedicándose á ellas por inclinacion. Por estension se da este nombre á los que profesan una de las Bellas artes aunque no sobresalgan en ella. (Pág. 6.)
- ASTRIA (arquitectura).** (Pág. 141.)
- ASTRÁGALO.** - arq. - Moldura en forma de cordón ó junquillo que abraza el fuste de la columna. Suele presentarse en la parte superior de ella sin formar parte del capitel. Comunmente va acompañada de uno ó dos filetes.
- ATAIRE.** - arq. - La moldura de las escuadras y tableros en las puertas y ventanas.
- ATARACEA.** - arq. - Embutido hecho en madera, mármol ú otras piedras, con materiales de la misma clase pero de distintos colores, formando dibujos.
- ATAUJIA.** - arq. - Obra de plata, oro ú otros metales embutidos los unos en los otros y con esmaltes de varios colores. Viene á ser una ataracea metálica. Los mahometanos hicieron mucho uso en España de las obras de ataujia.
- ATAURIQUE.** - arq. - Relieves hechos en yeso ó estuco. Los árabes adornaron con atauriques las paredes de sus edificios: las labores de las salas de la Alhambra de Granada son una prueba de ello.
- ATHISTANA.** (Pág. 148.)
- ÁTICO.** - arq. - Cuerpo arquitectónico que se coloca sobre la cornisa de un edificio sirviéndole de remate. En la superposicion de órdenes sirve algunas veces de intermedio. En uno y otro caso va decorado con pilastras de poco relieve, presentando mucha economia en la exornacion.
- ATLANTES.** - arq. - Estátuas de hombres que sirven en lugar de columnas sosteniendo con los hombros ó la cabeza, el cornisamento.
- ATRIBUTO.** Objeto sensible con un sentido especial, no arbitrario.

sino tomado por la analogía que guarda con ciertas cualidades humanas, y que se adhiere á una figura para caracterizarla. (Pág. 29.)

ATRIO. - arq. - Espacio descubierto cerrado y rodeado de pórticos en el interior de los edificios.

- El terraplen enlosado que se coloca delante del pórtico ó vestíbulo de un edificio.

AUREOLA. = NIMBO.

AUSTERIDAD. Término técnico así de la Pintura como de la Escultura. Se refiere tanto al fondo mismo del arte como á la forma. El rigor es su cualidad fundamental, y en este sentido con- vendrá la simplicidad en la idea, la economía en la forma y la corrección en los medios de representación. Un dibujo cor- recto, un clarooscuro en grandes masas, un color verdadero pero sin efectos notables, y una ejecución segura, hé aqui las cir- cunstancias que darán á una pintura la verdadera austeridad. En la escultura la grandeza de la idea, y lo mas esencial de los del carácter bastarán para calificar de áustera una estátua.

AVIVAR LOS COLORES. - pint. - Darles mas tono y frescura.

AZULEJO. - arq. - Ladrillo de loza vidriada ó esmaltada, con di- bujos de varios colores. Los azulejos son de origen oriental, y de ellos hicieron uso los árabes en sus alizares y alicatados.

## B

BAJO-ESCUADRA - esc. - El seno del modelado en ángulo menor que el recto.

BALAUSTRADA. - arq. - Serie de balaustres colocados en perfecta disposición y orden, sostenidos por un zócalo y coronados con una cornisa.

BALAUSTRE. - arq. - Colunita panzuda á manera de la flor del gra- nado, de la cual toma el nombre. Se usa sencillo ó doble, derecho ó inverso, cilindrico ó cuadrangulare segun los estilos.

= ALMOHADILLA en la primera acepción.

BALDAQUÍ. - arq. - Construcción en forma de cúpula ó de entabla- mento, sostenida por columnas, que cubre el altar. Difícil es decir si el baldaquí puede considerarse distinto del *ciborium*, pues con ambas voces se halla enunciada una misma idea en los documentos antiguos. Quizá la palabra *ciborium* sea la pri- mitiva tomada del latin, así como *baldaquí* es voz tomada del italiano *baldaquino*.

BAMBOCHADA. - pint. - Cuadro ó pintura que representa borrache- ras ó banquetes ridículos.

BAÑO. - pint. - Entre pintores es la capa de color que se da sobre lo pintado para alterar ó modificar su tono.

- Pila para lavarse el cuerpo.

BAQUETA. = BOCEL.

BARBACANA. - arq. - Parapeto saledizo sostenido por canecillos que antiguamente se construyó en la parte superior de los muros par defensa del pié de los mismos.

BARROCO. - Llámase así todo lo irregular y fuera del orden con- veniente, que se produce en las artes plásticas. Especialmente se aplica á lo que se produjo en las épocas de decadencia en la Edad moderna.

BARROQUISMO. - Es el estilo barroco que se introdujo en las artes plásticas durante la edad moderna.

BASA Ó BASE. - arq.

- Nombre genérico de todo cuerpo que sirve de asiento á algun objeto.

- Miembro inferior de la columna. (Pág. 44).

BASAMENTO. - arq. - Todo cuerpo que sirve de asiento á algun edi- ficio ó á cualquiera objeto aislado. Así en la columna le constitu- yen el pedestal y la base, en la estátua el pedestal y el plinto.

BASÍLICA. (Pág.s 49, 199 y 222).

BAYAS. - arq. - Los adornos que imitan las vainas de varias semi- llas combinadas en forma de abanicos ó de alas. - V. PALMETAS.

BELLEZA. (Pág.s 8 y 14).

BERRENDO. - arq. - Este adjetivo se aplica á todo lo que está man- chado de dos colores por naturaleza ó por arte como: *mármol berrendo*, *pedra berrenda*.

**BICHA.** - arq. - Figura ridícula y monstruosa que se empleó como adorno de arquitectura, sobre todo en la llamada plate-resca.

**BIZANTINO (estilo).** (Pág. 215).

**BOCEL.** - arq. - Moldura circular convexa á manera de cordon. Según su diámetro toma los nombres de *bocete* ó *bocelon*.

**BOCETO.** - esc. - pint. - Entre pintores y escultores es el bosquejo en dimensiones menores que los que se quieren dar al cuadro ó estatua para ver el efecto general.

**BODEGÓN.** - pint. - Pintura que representa comestibles de los que se han de cocer, y artículos de beber.

**BOSCAJE.** - pint. - Llámase así al paisaje poblado de espesuras y animales.

**BOSQUEJO.** - esc. - pint. - Trabajo preparatorio de la ejecución artística. Se refiere lo mismo á la pintura que á la escultura: en la primera aparecen de lleno los modos de concepción y de ejecución y solamente los principales efectos de los materiales sensibles que emplea; en la segunda el carácter de la actitud, las proporciones y las masas deben presentarse con toda exactitud.

**BOTAREL.** - arq. - Es el estribo que sostiene el empuje de los arcos. A veces sostiene el de los bóvedas por medio del arco botarete que va desde él á estas.

**BOTARETE.** - arq. - Arco que se tira desde una bóveda á un botarel.

**BÓVEDA.** - arq. - Todo techo de piedra ó ladrillo sin madera alguna (Pág. 48 - 185). Puede ser de distintas formas, á saber:

*Cilíndrica*, que tiene la forma de la mitad de un cilindro hueco.

*Claustral*: la formada de varios témpanos que encontrados en el intrados forman ángulos entrantes.

*De medio cañon.* = *Cilíndrica*.

*En rincón de claustro.* = *Claustral*.

*Esférica.* = *Cúpula*: de esta clase la hay peraltada y rebajada, según la mayor ó menor extensión de su diámetro vertical.

*Esquilfada.* La bóveda plana que cubre un departamento de planta rectangular y cuyas paredes rematan en arco.

*Plana.* La que sigue una horizontal.

*Por arista.* La formada de varios cañones que se cortan dejando ángulos salientes en su intrados.

*Trasdosada.* La que tiene igual curva en su extrados que en su intrados.

*Vaida.* La que resulta de cortar una bóveda esférica por las paredes levantadas dentro del círculo de su planta.

**BUCRÁNEO.** - arq. - El cráneo del buey, tal como acostumbraron usarlo los gentiles.

**BUHARDA.** - arq. - Ventana con parapeto saledizo sostenido por canecillos, que se construyó antiguamente sobre las puertas de los edificios para defensa de las mismas.

**BULTO.** - esc. - Nombre genérico de todo busto ó estatua. Aplícase mas comunmente á los bustos ó estatuas de los sepulcros.

= **TÚMULO.**

**BUSTO.** - esc. - La parte superior del cuerpo humano sin brazos. La pintura tambien usa de esta palabra, y así se dice *retrato en busto*.

## C

**CABALLETE.** - pint. - Bastidor sobre el cual se coloca el lienzo ó tabla en que se pinta.

- (*Cuadro de*). V. CUADRO.

**CABAÑA.** - pint. - El cuadro ó pais que representa pastores con rebaños de ovejas, aves ú otros animales domésticos.

**CALCAR.** - pint. - Reproducir con pluma ó lápiz sobre un papel trasparente especialmente preparado, los contornos de un dibujo, grabado ó cuadro. Se calca tambien al vidrio y entonces no es necesario preparar el papel.

**CALCÍDICA.** - arq. - Se cree que fué la parte de la Basilica romana en donde estuvieron los asientos de los jueces.

**CALCOGRAFIA.** - Grabado producido por rehundimiento de la lámina en los contornos y oscuros. Llamase *grabado en dulce*.

**CAMA.** - arq. - Es la parte de un túmulo ó sepulcro sobre que descansa ó está tendida la estatua. Algunas veces se ha tomado por el mismo sepulcro aunque no haya tenido estatua.

**CAMAFEO.** - esc. - En escultura se llama así al bajo relieve en piedra fina, en cuyo trabajo se han adaptado las capas de distintos colores á los efectos del claroscuro y aun del colorido. - V. ANAGLÍPTICA. Llámase también camafeo á la pintura de pequeñas dimensiones imitando de claroscuro el bajo relieve.

**CANECILLO.** - arq. - Especie de modillon que lleva esculpidos mascarones y cabezas humanas ó de animales.

**CANON.** - esc. - pint. - Palabra griega que vale *regla*. Se aplica á las proporciones del cuerpo humano dadas por Policleto fundador de la Escuela escultórica de Sicione. Esta regla no ha llegado hasta nosotros. - V. PROPORCIONES.

**CÁNOPE.** - arq. - Vasos egipcios cuya boca está formada por una cabeza humana, de chacal ó de ave, donde se colocaban las entrañas del cadáver que se momificaba.

**CAPILETA.** - arq. - El nicho ó hueco en figura de capilla pequeña con su remate ó coronación que le sirve de adorno.

**CAPITEL.** - arq. - Miembro superior de la columna. - (Pág. 44.)

**CAPOTA.** - arq. - Moldura á manera de cabeza de pichon. - (Página 148.)

**CARÁCTER.** (Pág.<sup>s</sup> 19, 31, 102).

- (*Pintura en*) (Pág. 95).

**CARACTERIZACION** (Pág. 100).

**CARIÁTIDE.** - arq. - Estatua en figura de mujer vestida con ropa talar, que hace las veces de columna. Llámase también cariátide á cualquiera figura humana que sostiene un miembro arquitectónico. (Vide *PARANÍFICO*.)

**CARICATURA.** Escultura ó pintura con que se representan exageradamente los caracteres más distintivos de una persona ó cosa. Solo es admisible en el arte, la que se ciñe á lo ridículo como fenómeno estético.

**CARNACION.** = ENCARNACION en la 1.<sup>a</sup> acepción.

**CARTELA.** - arq. - Mensula para sostener un miembro arquitectónico de mucho vuelo. Puede darse también este nombre á las construcciones en hierro forjado ó fundido que tienen el mismo objeto que los de piedra ó madera.

**CARTONES.** - pint. - Dibujos hechos sobre cartón para servir de

patron á la pintura que se ha de ejecutar al fresco, en mosaico ó en tapiz.

**CASCARON.** arq. - Bóveda cuya superficie es menor que una semi-esfera.

**CASETON.** - arq. - Labor en figura triangular cuadrada ó poligonal rodeada de molduras con un florón ú objeto alegórico en el fondo, y que sirve de adorno en las bóvedas, arcos, sofitos, etc.

**CATACUMBAS.** Nombre genérico de todo cementerio subterráneo. (Pág. 119.)

**CAULÍCOLO.** - Cogollo de hojas de cuyo interior nacen unos vástagos que se enroscan á manera de volutas. En el capitel de estilo corintio es donde más se usan.

**CEBADERO.** - pint. - Pintura de aves domésticas en acto de comer.

**CENOTÁFIO.** - arq. - Monumento fúnebre en conmemoración de un difunto, pero sin contener sus despojos mortales.

**CERÁMICA.** Arte de construir vasos de barro ú otro material análogo, por medio del torno del alfarero. Dicese también de la construcción de vasos en general.

**CERCAS.** - pint. - Los objetos que los pintores colocan en los primeros términos.

**CERRAMIENTO.** - arq. - El miembro ú objeto que termina ó cierra el edificio por la parte superior.

**CIBORIUM,** V. *BALDAQUÍ*.

**CIMACIO.** - arq. - Miembro compuesto de un filete colocado sobre una gola ó un talon en que rematan las cornisas. Según Galvani cuando se emplea la gola se llama cimacio dórico, y cimacio lesbio cuando se emplea el talon. Hay otro cimacio que podrá llamarse egipcio que es el que se compone de un gran caveto coronado de un filete. (Pág. - 45.)

**CIMBORIO ó CIMBORRIO.** - arq. - Cuerpo arquitectónico que se eleva sobre los arcos torales, en forma de cúpula. Consta de cuerpo de luces y de media naranja. Muchas veces se toma por la cúpula misma.

**CIPO.** - arq. - Poste que se coloca sobre las sepulturas, llevando el epitafio, atributos del difunto, etc. Cada estilo ha adoptado

- una forma especial para estos pequeños monumentos. (Pág. 211).
- CIRCO. (Pág. 206).
- CLARO. - pint. - Porción de luz que baña un objeto. Llamen los pintores *meter en claros*, á ponerlos en los lugares que corresponde. (V. LUZ).
- CLAROSCURO. (Pág. 80 y 88).
- CLASICISMO. (Pág. 29).
- CLAUSTRO. - arq. - Especie de átrio adjunto á una Iglesia ó monasterio.
- CLAVE. - arq. - La piedra con que se cierra un arco ó una bóveda. Llámase también *llave*.
- COLGANTE. - arq. - Cordon de flores, frutas y hojas, ó sarta de agallones ú otros objetos que se suspende por uno de sus extremos.
- COLISION. (Pág. 17).
- COLOR. - pint. - Material para pintar. Su naturaleza y condiciones físicas y químicas pertenecen á la práctica del arte. *Color* se toma muchas veces por *colorido*. (V. págs. 88 y 90).
- COLORAR. - Teñir con color.
- COLORIDO. - pint. (Pág. 80 y 88).
- COLORIR. - pint. - Dar los colores á lo que se pinta.
- COLORISTA. - pint. - Llámase *buen ó mal colorista* al pintor que dá bien ó mal los colores á lo que pinta.
- CALUMBARIOS. (Pág. 211).
- COLUMNA ó COLUNA. - arq. - Derivase de *columnen* palabra latina que vale *sosten* porque es su principal oficio. Sin embargo desde la época romana se han usado las columnas como monumentos conmemorativos. Son cilíndricas, cónicas ó conoides: abalaustradas: mosaicas ó salomónicas. Se presentan aisladas ó embebidas, ó en haz: lisas ó estriadas. Toman distintos nombres segun el objeto monumental que llevan. (Véase la página 43 - 166 - 173.) — Egipcia. (Pág. 158). — Dórica. (Pág. 169). — Jónica. (Pág. 171). — Corintia. (Página 172). — (Monumental). (Pág. 196).

- COLUMNATA. arq. - Serie de columnas que sostienen una obra arquitectónica.
- COLLARINO. - arq. - El espacio que media entre el astrágalo y el capitel en la columna del estilo dórico.
- COMPARTIMIENTOS. - arq. - La distribución y repartimiento de una superficie en partes proporcionadas.
- COMPARACION. (Pág. 29).
- COMPOSICION. - pint. - (Pág. 96).
- COMPUESTA (estilo) - (Pág. 186 - 189.) = ROMANA (arquitectura).
- CONJUNTOS. = TOTALES.
- CONSISTORIO. - arq. - Edificio ó sitio en donde se reúne el Concejo ó cabildo Secular - Pág. 247 - 250. — La misma corporacion.
- CONTERO. - arq. - Adorno en forma de sarta de cuentas. Las cuentas son redondas ú oblongas, y muchas veces alternan unas con otras.
- CONTORNO. (Pág. 80 - 87).
- CONTRAFUERTE. - arq. - Estribo para fortificar un muro, ó machon.
- CONTRAPILASTRA. - arq. - Pilastra unida á la pared, que se coloca detrás de la columna ó pilastra aislada.
- CONTRASTE. Desemejanza física ó moral sin desacuerdo que rompa las relaciones directas ó indirectas que tengan los elementos artísticos entre sí. Debe aparecer no con intencion sino como saliendo de la naturaleza de la cosa misma.
- CONVENIENCIA. (Pág. 13.) — arq. - (Pág. 34.) — (de localidad.) - esc. - (Pág. 71.) — id.) - pint. - (Pág. 97.)
- CONVENIENCIAS HISTÓRICAS. (Pág. 102.)
- CORDIFORME. - arq. - En forma de corazon.
- CORINTIO. (estilo.) - arq. - (Pág. 172, 189.)
- CORNISA. - arq. - Miembro superior del cornisamento, ó de un pedestal. (Pág. 45.)
- CORNISAMENTO. - arq. - Parte superior de la arquitectura clásica. Es un compuesto el arquitrabe friso y cornisa. (Pág. 45.)

- CORO.** - arq. - Parte de una iglesia en donde tienen sus asientos las distintas gerarquias eclesiásticas durante los oficios divinos.
- CORONA.** - Parte de la cornisa á manera de platabanda que está colocada debajo del cimacio en la arquitectura clásica. (Pág. 45.)
- CORONAMIENTO.** - arq. - Adorno compuesto de varias molduras en que remata el edificio por la parte superior sirviendo de cornisa.
- CORRECCION.** Consiste en la perfecta subordinacion de lineamientos á la estructura natural.
- CRESTERIAS.** - arq. - Adornos que se erizan ó zarpan sobre las cornisas.
- CRIPTA.** - arq. - Toda construccion subterránea en los edificios religiosos. (V. Catacumbas.)
- CRISPIR.** - pint. - Es una operacion que se hace para imitar con colores el pórvido y toda piedra granítica salpicando la obra con una brocha muy dura.
- CRÍTICA.** Es la aplicacion de las teorías artísticas, á la obra de arte. Es conocimiento indispensable al artista.
- CROMOLITOGRAFÍA = LITOCROMÍA.**
- CROQUIS.** - arq. - Borrón de un proyecto arquitectónico diseñando ligeramente los contornos sin sujecion á exactitud geométrica.
- CRUCERO.** - arq. - El espacio en que se cruzan las naves de una Iglesia perpendiculares entre sí.
- La nave menor que atraviesa la principal.
- Cualquiera de los bocelos ó baquetones que forman los calados en la parte superior de las ventanas, especialmente en el estilo ojival.
- CUADRO.** - pint. - El mismo objeto pintado, ó sea la misma representación pictórica.
- (de *Caballette*) El que ha podido pintarse sobre este utensilio á causa de sus regulares dimensiones.
- (*Apaisado*) el que tiene mas de ancho que de alto.
- CUARTO BOCEL.** - arq. - (Pág. 36.)
- CUERPO.** - arq. - El agregado de miembros que forman un estilo

- completo de arquitectura. Un edificio ó un monumento puede constar de uno ó mas cuerpos.
- CUNEIFORME.** - arq. - En forma de cuña.
- CÚPULA.** - arq. - Bóveda en forma de media esfera. (Pág. 48, 185.)
- La *bulbosa* es la formada por mas de la mitad de una esfera.
- La *acampanada* es la que tiene la forma de campana.
- La *peraltada* la que se eleva mas de la mitad del diámetro.
- CUPULINO.** - arq. - Cuerpo superior que se añade á la cúpula. Su forma es tambien una mitad de esfera. (V. LINTERNA.)

## CH

- CHAPITEL.** - arq. - Remate piramidal de un cuerpo arquitectónico.
- CHEVRON.** - arq. - Figura compuesta de dos regletas ó junquillos en ángulo mas ó menos abierto. Comunmente se colocan por series y con el vértice hácia la parte superior del miembro que adornan.
- CHINA.** (*arquitectura.*) (Pág. 143.)

## D

- DACTILOGRAFÍA.** Descripción de las piedras grabadas para sortijas.
- DADO.** - arq. - Miembro prismático cuadrangular que constituye el fuste del pedestal. Llámase tambien *Neto*.
- DAGOBA.** - arq. - Monumento sepulcral indio. Es una especie de túmulo de forma cónica. Los dagobas se hallan especialmente en la isla de Ceylan.
- DECÁSTILO.** - arq. - Pórtico de diez columnas de frente.
- DECORACION.** - arq. - (Pág. 36.)
- (*pintura de*) (Pág. 86.)
- DEFINIR.** - esc. - pint. - Dar la última mano á una obra de pintura ó escultura trabajando con perfeccion cada una de sus partes.
- DEGOLLADURA.** - arq. - Parte mas delgada de los balaustres.

DEGRADACION. - pint. - Disminucion de tono que por regla de perspectiva aerea se da al claroscuro y al color.

DELINEAR. - arq. - Es trazar los perfiles exteriores de un cuerpo, ó bien marcar la línea de la sagma. Propiamente hablando el verbo delinear solo tiene aplicacion á los dibujos arquitectónicos.

DÉLUBRO. - arq. - Altar ó templo de un ídolo, ó el mismo ídolo.

DENTELLÓN. - arq. - Serie de denticulos intermediados de metátomos con que se adornan algunas cornisas.

DENTÍCULO. - arq. - Cada uno de los dientes que forman el dentellón. Representan las cabezas de las latas que forman el armazon que ha de recibir las tejas.

DESACORDADO. - pint. - Se aplica á la obra de pintura cuyas partes disuenan unas de otras por razon de la composicion ó del colorido.

DESALIÑO. Cualidad que se refiere á los medios materiales de representacion. Es cierta negligencia en el modo de presentar las formas y de manejar los materiales del arte respectivo, no intencional, sino como resultado de una destreza técnica adquirida con la mucha práctica.

DESBASTAR. - esc. - Dar á la piedra ó á la madera que ha de esculpirse, la forma primera, dejándola preparada para recibir la forma exacta.

DESNUDO. La figura humana sin vestir.

DESPERFILAR. - pint. - Es quebrantar ó suavizar la dureza de los contornos de suerte que se haga menos sensible la línea convencional que los constituye.

DESPIEZO. - arq. - Union ó asiento de un sillar sobre otro en las obras de sillería.

DESTEMPLADO. - pint. - Se aplica á la pintura en que hay disonancia entre el todo y las partes.

DIAGLÍPTICA. - esc. - Arte de entallar piedras finas en hueco, constituyendo el sello.

DIÁSTILO. - arq. - Pórtico cuyo intercolumnio es de seis módulos.

DIBUJO. Es el arte de trazar los contornos. Puede quedar en simple contorno, ó ser sombreado.

- Los mismos contornos dibujados.

DICTIOTETOS. - arq. - (Pág. 167.)

DIGLIFO. - arq. - Cartela con estrias.

DINTEL. - arq. - Parte superior de las puertas y ventanas que carga sobre las jambas.

DINTORNO. - pint. - (Pág. 87.)

DIORAMA. Cuadro de ilusion óptica dispuesto de manera que presenta los objetos en una superficie plana colocada en sentido vertical, sin ofrecer mas que un punto de vista.

DÍPTERO. - arq. - Edificio con pórtico de doble fila de columnas al rededor.

DÍPTICO. Tablilla de marfil cubierta de cera que se doblaba por mitad. Sirvió en Bizancio para escribir.

- Cuadro dividido en dos partes que se dobla por mitad á favor de goznes. Esta disposicion tiene por objeto hacer el cuadro portatil. Los asuntos que en estos cuadros se representan suelen ser religiosos.

DISEÑO. - arq. - Plan, traza ó delineacion sobre una superficie plana para servir de regla en la construccion de un objeto arquitectónico.

DISPOSICION. - pint. - (Pág. 98.)

DISTRIGLIFO. = MÉTOFA.

DOLMEN. - arq. - (Pág. 135.)

DÓRICO. (*estilo*) - arq. - (Pág. 169, 188.)

DOSELETE. - arq. - Nombre genérico de todo miembro arquitectónico á manera de *umbela* ó *marquesina* que sirve de techumbre á la imaginería con que se adornan las obras de arquitectura.

DOVELA. - arq. - Piedra labrada en forma de cuña con una cara convexa y su opuesta cóncava para formar arcos ó bóvedas.

DROMOS. - (Pág. 155.)

DULCE. - pint. - Lo que tiene cierta suavidad y blandura en el dibujo, y tambien lo que tiene colorido armónico.

DUREZA. - pint. - Es duro lo que no tiene degradacion de colores ni de claro-oscuro. Las actitudes y situaciones violentas de las figuras, dan tambien cierto grado de dureza á la composicion.

## E

**ECONOMÍA.** - pint. - Es la buena disposición y colocación de las figuras y demás objetos que entran en un cuadro. La economía pertenece á la composición.

**ÉCTIPA.** - esc. - Cada uno de los ejemplares sacados de un mismo tipo ó molde, con materia blanda.

**ECHADO DE LOS ROPAJES.** - esc. y pint. - La disposición dada á las partes holgadas del traje que las figuras visten.

**EFFECTO.** Impresión viva y enérgica. Suele ser resultado de los grandes contrastes de líneas, de luz y de color.

Muchas veces es el recurso de las medianías.

**EGINETAS.** (*Estátuas.*) (Pág. 279.)

**EGIPCIA.** (*Arquitectura.*) - (Pág. 152.)

**EMBASAMENTO.** = ZÓCALO.

**EMBEBIDO.** - pint. - El mate que resulta en los colores empleados en el procedimiento al óleo. Las causas que le producen son varias; siendo la principal el haber extendido un color sobre otro poco seco.

**EMBLEMA.** - arq. - Jeroglífico ó empresa en que se representa alguna figura con un lema escrito al pié, que declara el concepto ó moralidad que encierra.

**EMPASTADOR.** - pint. - El pintor que da buena pasta de color á sus obras.

- Pincel propio para empastar ó meter tintas.

**EMPASTAR.** - pint. - Pintar con bastante cantidad de color, no dejando trasparentar el imprimado, ni los lineamientos del contorno.

- esc. - Dicese que se empasta la obra de fundición cuyos senos salen imperfectos ó llenos de material.

**EMPASTE.** - pint. - Unión jugosa de los colores y tintas. No se refiere á los gruesos de color que suelen usarse sin distinción en todas partes y cualquiera que sea la naturaleza del objeto que se pinta, buscando por medio del relieve efectos impropios de la pintura.

**EMPELECHAR.** - arq. - Unir ó juntar los mármoles cubriendo con ellos las paredes.

**EMPLASTECER.** - pint. - Llenar con aparejo las desigualdades de una superficie para poder pintar sobre ella.

**EMPRESA.** Figura enigmática que alude á lo que se intenta conseguir ó denota alguna prenda de que se hace alarde, para cuya mayor inteligencia se añade comunmente un mote.

**ENCAJES.** - esc. - Los muescas, espigas ó llaves que en debida correspondencia se dejan en las distintas piezas de que se forma una estatua, para poderlas unir convenientemente.

- Las mismas juntas de estas piezas: así se dice, *esta estatua tiene tantos encajes.*

**ENCARNACION.** pint. - El color de carne con que se representa el desnudo.

- esc. El color de carne que se da á las estatuas especialmente á las de madera para imitar el natural. Hay encarnación de *pulimento* y encarnación *mate* ó de *paletilla*. La primera es lustrosa por haber de ser bruñida; la segunda es la que no ha tenido pulimento alguno.

**ENCARNAR.** - esc. - Dar el color de carne á las esculturas con la mixtura que se llama encarnación. (V.)

**ENCAUSTO.** (Pintura al) Procedimiento empleado en la pintura por medio de la adustión ó combustión, y con ceras coloridas y desleídas, ya sobre marfil con punzon encendido, ya con colores metálicos sobre vidrio ó porcelana. Los materiales empleados para este procedimiento ó no han sido hallados ó se han sustituido por otros. - (Pág. 93.)

**ENDULZAR.** - pint. - Poner y preparar las tintas de modo que no esten fuertes.

**ENJUTA.** - arq. - Cada uno de los triángulos que deja en un cuadrado el cuerpo circular inscrito en él. ®

**ENTALLAR.** - esc. - Esculpir figuras en piedra, bronce ú otra materia dura, de entero ó medio relieve.

**ÉNTASI.** - arq. - Oscuramente habla Vitrubio de esta voz en el libro III cap. 2º. Sin embargo mas razonable es entender con esta voz la disminución del fuste de la columna por una sua-

ve línea curva, que aquella hinchazon que, como Palladio, se ha dado á algunas columnas en el tercio de su altura que es lo que constituye las columnas llamadas *ventridas ó panzudas*. En efecto Vitrubio no pudo hablar de estas últimas supuesto que en su tiempo no estaban en uso, al paso que era muy comun el de las primeras.

ENTINTAR. - pint. - Meter tintas á un cuadro.

ENTONACION. - pint. - Acorde que se da á las tintas de un cuadro para que no desdigan siendo unas muy fuertes y otras muy bajas.

ENTRECANAL. - arq. - Espacio que media entre una y otra estria.

ENTREJUNTOS. = ENTREPAÑOS.

ENTRELAZADOS. - arq. - Adorno curvilíneo ó mixtilíneo en forma de fajitas enlazadas regular y ordenadamente unas con otras formádo trenzas.

ENTREPAÑO. - arq. - Espacio que media entre dos pilastras ó columnas. Dicese tambien *entrejunto*.

EPITAFIO. Inscripcion de la lápida ó losa de un sepulcro.

EQUINO. = ÓVOLO.

ESBATIMIENTO. - pint. - Sombra cortada que produce todo cuerpo sobre otro.

ESBELTO. Lo bien formado y de estatura ó elevacion despejada y ayrosa.

ESBOZO. - pint. - La primera delineacion incorrecta de una composicion pictórica. Véase *Bosquejo* y se conocera en que se diferencia de él.

ESCALPTURA. = GLÍPTICA.

ESCARAGUAYTA. Garita en arimez que se colocó en la parte superior de los ángulos de los muros. Suele rematar en chapitel.

ESCAVOLA. - arq. - Cierta revoque mate que se da á las paredes y á cualquiera adorno arquitectónico para imitar la piedra de grano fino.

ESCENOGRAFÍA. - arq. - Diseño en escala dada, del objeto que se ha de poner en obra, representado en perspectiva.

ESCOCIA. - arq. - (Pág. 36.)

ESCORCHE. = ESCORZO.

ESCORZO. Degradacion de las dimensiones de los cuerpos comprendidos bajo la seccion de la pirámide visual. Dicese de los cuerpos circulares, globosos ó tuberosos, así como de los rectilíneos se dice *perspectiva*.

ESCUELA. Estilo uniforme de varios artistas que han obedecido involuntariamente á influencias de unas mismas causas, tales como el clima, la educacion y las costumbres. Así decimos, la escuela florentina, la veneciana, la española etc.

— Manera resultante de un método de enseñanza seguido por determinado artista: así se dice escuela de Rafael, de Murillo.

— (*De Bellas artes*.) Establecimiento para instruccion de la juventud en las artes plásticas.

ESCUULTOR. Artista que se dedica á la escultura por inclinacion ó profesion.

ESCUULTURA. - (Pág. 57.)

ESFINGE. Mónstruo quimérico que se ha figurado, con cabeza y pecho de mujer, alas de águila, garras de leon y cola en forma de dardo. Los esfinges egipcios carecen de alas.

ESFUMAR. - pint. - Suavizar las sombras de un dibujo de modo que se presenten con degradacion.

ESFUMINO. Instrumento en forma de cilindro pequeño de piel, papel ó corcho para esfumar las sombras dadas con lapiz.

ESGRAFIAR. - arq. - Dibujar ó hacer labores con el grafo sobre una superficie estofada ó que tiene dos capas ó colores.

ESQUICIO - arq. - (Pág. 36.)

ESMALTE. - pint. - Procedimiento con material vitrificable por medio del fuego. Ofrece tanta mayor dificultad cuanto que el verdadero color no aparece hasta despues de la cochura.

ESONARTEX - (Pág. 217.)

ESPADANA. - arq. - Campanario ó fronton de una sola pared.

ESPÍNAPE. - arq. - Cierta labor de los soldados antiguos.

ESPLENDOR. - pint. - Color blanco hecho de cáscaras de huevos que sirve para iluminaciones y miniaturas.

ESQUICIO. - pint. - Apuntamiento ó bosquejo de un dibujo. Tiene por objeto hallar las formas generales, no necesitando correcion ni delicadeza pero si mucho tino é inteligencia.

- ESQUIFE** ó **ESQUILFE**. - arq. - Caveto que evita los ángulos de un techo plano.  
 - Parte de la bóveda esquifada.
- ESQUIZADO**. - arq. - Se aplica al mármol salpicado de pintas.
- ESTALÁCTITAS**. - arq. - Adorno á manera de pechinas ó aloarias sobrepuestas unas á otras que se usa en las bóvedas árabes.
- ESTARCIDO**. Dibujo que resulta del picado y pasado por medio del cisquero. Llamase tambien estarcido, al calcado por simple superposición.
- ESTAMPA**. Cada uno de los ejemplares impresos de una lámina.
- ESTÁTUA**. (Pág. 74.)  
 - *De vestir*. La que solo tiene acabadas las manos y los piés, quedando en armazon movable lo restante, para poderlo cubrir con algun traje.  
 - *Anatómica*, la que representa el cuerpo desollado.
- ESTATUARIA**. Arte de hacer estatuas y propiamente es el arte de vaciarlas en bronce. - (Pág. 76.)
- ESTEREOGRAFIA**. - pint. - Descripción corporea en la pintura.
- ESTELA**. - arq. - Monumento fúnebre que consiste en una piedra que se erige sobre un sepulcro llevando el epitafio ó una alegoría especial. - Egipcias. (Pág. 156.) - Griegas. (Pág. 183.)
- ESTÉLICA**. - (Pág. 1.)
- ESTILO**. - (Pág. 27.)  
 - (*Arquitectónico*.) - Pág. 35.)
- ESTILOBATO**. - arq. - (Pág. 43.)
- ESTÍPITE**. - arq. - Columna ó pilastra á manera de pirámide truncada, vuelta hácia abajo. En la parte superior suele coronarla un busto, y en la inferior dos piés juntos: y así se dice tambien: figura en *estípite*. En lo antiguo se llamaba *estipe*.
- ESTOFAR**. - pint. - Pintar al temple sobre el oro ó dorado bruñido, figurando obras de talla.  
 - Esgrafiar sobre la pintura estofada.  
 - Dar de blanco á la estatua que se ha de dorar.
- ESTRIA**. - arq. - Canal curvilínea escavada en alguna superficie.
- ESTRIBO**. - arq. - Machon de fábrica sólida ó cantería que se pone pegado á una pared para contrarrestar el empuje que

- pueden hacer en esta los terraplenes, depósitos de agua, bóvedas, arcos. etc. - (Pág. 50.)
- ESTUCCO**. - Es una especie de revoque que se dá á las paredes ó estatuas imitando el mármol.
- ESTUDIO**. La pieza ó gabinete donde el pintor, el escultor ó el arquitecto producen la obra de arte.  
 - Parte de un objeto sacado del natural, pintado ó esculpido, para solo estudio.
- ESTUQUISTA**. El que estuca ó da escayola.
- ETRUSCA**. (*arquitectura*.) - (Pág. 162.)  
 - (*estatua*.) - (Pág. 280.)
- EURITMIA**. - (Pág. 13. - 34.)
- ÉUSTILO**. - arq. - Pórtico cuyos intercolumnios son de cuatro y medio módulos y el del centro de seis.
- EXAGERADO**. Lo representado con rasgos que exceden lo conveniente. Se refiere á la actitud, á la accion y á la expresion, así como al juego y movimiento de todas las partes. Es lo opuesto á lo dulce y gracioso. (V. Forzado.)
- EXÁSTILO**. - arq. - Pórtico de seis columnas de frente.
- EXERGO**. - esc. - La parte inferior de una medalla donde cabe ó se pone una leyenda debajo del emblema ó alegoría plásticamente representada. Algunos quieren que la significacion se extienda al espacio que queda al rededor de este emblema.
- EXONARTEX**. - (Pág. 217.)
- EXORNACION**. - arq. - El acto y el efecto de adornar un miembro ó parte arquitectónica.
- EXPRESION**. - pint. - (Pág. 31, 102)
- EXTRADOS**. - arq. - Paramento superior, ó bien el convexo de una dóvela, arco ó bóveda.
- F**
- FACHADA**. - arq. - Frente de un cuerpo de edificio, ó de cualquiera otra obra arquitectónica.
- FAJEADO**. - arq. - Lo que tiene fajas ó listas.
- FAL-LUS**. = **PRIAPO**.

- FANTASÍA. - (Pág. 7.)
- FANTÁSTICO. = QUIMÉRICO.
- FANTIAL. - arq. - Pirámide ó piedra piramidal en que se hace rematar un edificio ó que está puesta en la cumbre de él.
- FEO. - (Pág. 25.)
- FESTON. - arq. - Colgante de flores, ó frutas agallones suspendido por sus dos extremos.
- FIGURA. - esc. pint. - La forma del cuerpo humano, y por estension, del de los irracionales. Por el tamaño en que se presenta se distinguen las figuras en, *al natural*, y en *tamaño mayor ó menor del natural*.
- FILETE. - arq. - (Pág. 36.)
- FISIOGNOMÍA ó FISIOGNOMONIA. Arte de conocer las inclinaciones por los rasgos del rostro. Los conocimientos patognómicos (V. PATOGNOMÍA) son inherentes á este arte.
- FITARIA. - arq. - (Pág. 37.)
- FLORERO. - pint. - Cuadro representando flores.
- FLORON. - arq. - Adorno á manera de flor muy grande vista por su centro sin dejar ver el tallo.
- FOLLAJE. - arq. - Adorno de cogollos y hojas con que se guarnece y engalana alguna cosa.
- FONDO. - esc. - pint. - Es el campo sobre el cual están representados los asuntos, tanto en pintura como en escultura. Por estension se entiende la representacion del lugar de la escena. Así se dice: *el fondo de arquitectura, el fondo de paisaje, el fondo á la pompeyana, á la bizantina*. - Véase la otra acepcion en la Pág. 9.
- FORMA. - (Pág. 9.)
- FORO. - (Pág. 198.)
- FORZADO. Es lo exagerado en la actitud; pudiendo existir en todas las situaciones posibles hasta en el estado de reposo. Es lo contrario de lo natural. (V. EXAGERADO.)
- FOTOGRAFÍA. Reproduccion de un objeto en un plano por medio de la accion de la luz. Presta grande auxilio á las artes plásticas no solo por la fidelidad en la reproduccion de las formas, sino por el estudio de los efectos perspectivos que ofrece.

- FRANQUEZA. Desembarazo en el modo de tratar los materiales que el arte emplea. Es el resultado de una esperiencia y de una práctica adquiridas con el tiempo ó impulsadas por el talento artístico.
- FRESCO. (*pintura al*) Procedimiento que consiste en aplicar los colores sobre un imprimado ó revoque fresco dado al muro y quizá á una tabla ó lienzo.
- FRESCOR. - pint. - Color rosado que tienen las carnes sanas y frescas.
- FRESQUISTA. - pint. - Pintor que se dedica especialmente á la pintura al fresco.
- FRISO. - arq. - Miembro del cornisamento en el órden arquitectónico, que se coloca entre el arquitrabe y la cornisa. Representa el espacio ocupado por las bigas que sostienen la techumbre. Se llama friso, que tanto quiere decir como bordadura, porque en él se colocan los arabescos ó bajos relieves y atributos propios del destino que tiene el edificio. (Pág. 45.)
- FRONTIS. - arq. - Fachada principal.
- FRONTISPICIO. - arq. = FRONTON. = FRONTIS.
- FRONTON. - arq. - Remate triangular de una fachada. Suelen llamarle algunos *frontispicio*. - (Pág. 45.)
- FRUTERO. - pint. - Pintura representando frutas.
- FUSTE. - arq. - Miembro de la columna ó pilastra entre la base y el capitel. La naturaleza de la construcción aconseja contar en el fuste el filete inferior y el estrágalo. - (Pág. 44.)
- G
- GABLETE. - arq. - Especie de fronton en el cual está inscrita una ojiva.
- GALGAL. - (Pág. 137.)
- GÁLIBO. - arq. - Curvatura de un balaustre, columna ó cuenca de un vaso.
- Plantilla para cortar una pieza cilíndrica ó plana con una curvatura análoga á la que se dá á estos miembros arquitectónicos.

GALLON. - arq. - Adorno en forma de huevo sumamente adelgazado en la parte inferior que se entalla entre follajes en los toros.

GARAMBAYNAS. - arq. - Adorno superfluo y de mal gusto.

GARGANTA. - arq. - Es la parte mas delgada y estrecha de las columnas, balaustres y otros ornamentos semejantes. (V. DEGOLLADURA.)

GÁRGOLA. - arq. - Figuron representado en las fuentes ó en las canales de los tejados de los edificios, que arroja ó vierte el agua por la boca.

GEMELAS. - (*Ventanas*) - arq. - Las que están inscritas debajo de un mismo arco.

GÉNERO. (*pintura de*) - (Pág. 85.)

GENIO. - (Pág. 7.)

GIMNASIO. - (Pág. 177.)

GINECEO. - arq. - Habitación de las mujeres entre los griegos. (Pág. 181.)

GIRALDILLA. - arq. - Veleta de las torres.

GLACIS. - arq. - Declive que puede darse á las plataformas de las cornisas y de todo cuerpo ó miembro arquitectónico.

GLIFO. - arq. - Canal ó estria vaciada en línea circular ó angular que se abre en algunos miembros arquitectónicos.

GLÍPTICA. - esc. - Arte de esculpir en piedras finas. Divídese en diaglíptica y anaglíptica. V. estos dos vocablos. - (Pág. 75.)

GLORIA. - pint. - Rompimiento de nubes en que se figuran ángeles serafines y resplandores ó rayos de luz.

GLORIETA. - arq. - Sitio en los jardines cubierto de fábrica ó enrejado de madera ó hierro para enramar ciertas especies de plantas.

GOFO. Se aplica á toda figura enana ó de pequeña estatura. Es lo contrario de esbelto.

GOLA. (*derecha*) (*inversa*). - (Pág. 36.)

GOPURA. - esc. - (Pág. 149.)

GOTA. - arq. - Pequeña pirámide ó cono que en cierto número se figura pendiente de ciertos miembros arquitectónicos.

GOTERON. - arq. - Canal que se entalla en el sofito de la corona con

el fin de que el agua no corta por aquella superficie.

GÓTICA. (*arquitectura*) - (Pág. 242.) = OJIVAL.

GRABADO. Es el arte que por medio de la incision en materias duras imita el diseño ó los efectos de la luz en los objetos visibles, pudiendo reproducir por medio de la prensa varios ejemplares de la obra grabada. El grabado es de dos especies á saber: en dulce y en hueco ó fondo. El primero es el que propiamente hablando se llama grabado (CALCÓGRAFÍA), el segundo más bien que grabado es escultura, viniendo á ser un trabajo diaglíptico en metal. (V. DIAGLIPTICA.) (Pág. 89.)

GRÁFILA. - esc. - Orbita en las monedas y medallas tanto en el anverso como en el reverso.

GRAFIO. Instrumento para esgrafiar.

GRECO-ROMANA (*arquitectura*) La que usaron los griegos y á su imitacion los romanos, y se pretendió imitar en el siglo xv de J. C.

GRIEGA. (*arquitectura*) - Pág. 165.)

GRIFO. Animal fabuloso, de medio cuerpo arriba de águila, la mitad inferior de leon.

GROTESCO ó GRUTESCO. - arq. - Adorno de figuras humanas y animales monstruosos combinadas quiméricamente con follajes. (V. ZODARIA.)

GRUPO. - esc. - (Pág. 74.) - pint. - (Pág. 98.)

GUARDAPOLVO. - arq. - Cuerpo voladizo que se labra sobre los vanos de puertas y ventanas siguiendo la configuracion de ellas. - (Pág. 51.)

GUSTO. El sentimiento de la belleza y no un elemento constitutivo de ella como algunos han querido. - (Pág. 10.)

## H

HARRADO. - arq. - El ángulo entrante de la bóveda esquilfada.

HEMICICLO. - arq. - Todo espacio semicircular en los edificios.

HEMIDOLMEN. - arq. - (Pág. 137.)

HEMI-SPEOS. - arq. - (Pág. 156.)

HIPETRO. - arq. - Adjetivo aplicable á un templo ó sala sin techo. - (Pág. 159, 175).

HIPÓDROMO. - (Pág. 206).

HIPOGEO. - arq. - Construcción subterránea. - (Pág. 156).

HIPÓGRIFO. - Animal fabuloso con alas, mitad caballo y mitad grifo.

HIPÓSTILA. (*sala*) - arq. - (Pág. 159).

HISTORIA. (*pintura de*) - La que tiene por objeto la representación de la figura humana, como imagen del espíritu desplegado en los movimientos y diferencias y en toda la multiplicidad de sensaciones que pueden conducirla al completo desarrollo del carácter individual y de los accidentes de la personalidad.

HISTORIADO. - Epíteto que se aplica al conjunto de varios objetos de cuya armónica composición resultará un todo perfecto. Comúnmente se usa en la decoración.

HISTORIAR. - Representar en pintura una historia. (V. HISTORIA).

HORNACINA. - Hueco de planta y alzado circulares, que suele dejarse en el grueso del muro para colocar estatuas, jarros, etc., y aun retablos.

HUMORÍSTICO. (*género*) - (Pág. 27).

ICNOGRAFÍA. - Diseño en escala dada de la planta de un objeto arquitectónico.

ICONOLOGÍA. - Ciencia que tiene por objeto la representación, caracterización ó interpretación de las imágenes y estatuas alegóricas.

IDEA. - (Pág. 9).

IDEAL. - (Pág. 10, 14).

IGLESIA. - Edificio consagrado á Dios para el culto cristiano. - (Pág. 245, 247, 249).

ILUMINACIÓN. (*pintura de*) - Especie de temple fino con que se ilumina.

IGNOFRAFÍA. = ICNOGRAFÍA.

ILUMINADOR. - pint. - Llamóse así al que pintó en los códices antiguos las viñetas, orlas y letras iniciales.

ILUMINAR. - pint. - Adornar los libros, estampas, etc., con pinturas.

— Colorir una estampa ó dibujo.

IMAGINACION. - (Pág. 7).

IMAGINERO. - Se llamó así antiguamente al estatuario ó pintor de imágenes ó figuras de Santos.

IMAGINERÍA. - Bordado de fitarias y zodarias, imitando la pintura.

— El arte de hacer este bordado.

— Conjunto de imágenes que entran en la decoración de un edificio ú otro objeto arquitectónico.

IMITACION. (*pintura de*) - (Pág. 85).

IMÓSCAPO. - arq. - Parte inferior de la columna ó pilastra.

IMPOSTA. - arq. - Cornisa del machon desde la cual arranca el arco ó bóveda.

IMPRIMAR. - pint. - Disponer con el baño ó primeros colores los lienzos ó tablas, apomazando esta preparación cuando está seca á fin de poder pintar.

INCRUSTAR. - arq. - Encajar ó embutir piezas de mármoles ó maderas preciosas, etc. en una superficie de pared, pavimento, etc.

INDIA (*arquitectura*) - (Pág. 147).

INDIVIDUALIDAD. - (Pág. 58, 70).

INGRESO. - arq. - Término genérico de todo espacio que dá entrada á alguna parte.

INSPIRACION. - (Pág. 8).

INTERCOLUMIO. - arq. - Espacio entre dos columnas.

INTRADOS. - arq. - Paramento cóncavo ó inferior de la dovela, arco ó bóveda.

INVENCION. - (Pág. 94).

ISODOMOS. (*construcción*) - arq. - (Pág. 167).

**JAMBA.** - arq. - Los dos miembros laterales de las puertas que sostienen el dintel.

**JAMBAJE** - arq. - Conjunto de jambas.

**JARDIN.** - arq. - Huerta de recreo donde se cultivan flores y hierbas finas y olorosas dentro de cuadros formados por lazos. - (V. LAZO 2ª acepcion.) - (Pág. 53.)

**JARRON.** - arq. - Vaso de grandes proporciones que se emplea por adorno en jardines y en remates de edificios.

**JASPE.** Marmol de mezcla.

**JERoglÍFICOS.** Signos de la antigua escultura egipcia, la cual daba idea de los objetos por sus formas plásticas y por su sentido simbólico.

**JÓNICO.** (*estilo*) - arq. - (Pág. 171, 189.)

**JUNQUILLO.** - arq. - (Pág. 36.)

## K

**KIOSCO.** - arq. - Pabellon que suele situarse en los sitios elevados de los jardines y parques para disfrutar de agradables puntos de vista.

**KROMLECH.** - arq. - (Pág. 135.)

**LABERINTO.** - arq. - (158.)

**LABIO.** Moldura compuesta de un cuarto bocel inverso colocado sobre una moldura cóncava. Llámase tambien *pico de mochuelo*.

**LACERÍA.** - arq. - Conjunto de regletas enlazadas á manera de cintas. Se aplica al estilo árabe.

**LACINIA.** - arq. - Moldura formada por hojas.

**LAGUNAR.** - arq. - Cada uno de los huecos que dejan las maderas con que se forma el techo artesonado.

**LÁMINA.** Plancha de metal ó madera en que está grabado algun dibujo ó cuadro, y sirve para imprimir estampas.

**LÁPIDA.** - arq. - Piedra llana donde se pone alguna inscripcion.

**LARQUEADO.** - arq. - Listado ó adornado con listas.

**LATINO.** (*estilo*) - (Pág. 218.)

**LAUDE.** - arq. - Lápida ó piedra que se pone en las sepulturas, por lo comun con inscripcion ó escudo de armas.

**LAVADO.** Una de las especies del diseño por medio del cual se da idea del claro-oscuro con la tinta de China disuelta en agua. Lávasse tambien con tinta sepia ó bistro.

**LAZO.** - arq. - Adorno de líneas y florones enlazados unos con otros que se hace en las molduras, frisos etc.

- Cualquiera de los dibujos que se hacen con el boj, arrayan ú otras plantas en los cuadros de los jardines.

**LEJOS.** - pint. - Lo que está pintado en disminucion, y representa estar apartado de los términos cercanos del cuadro.

**LENGUETA.** - arq. - Moldura compuesta á manera de lábio. - (V. LABIO.)

**LESCOS.** - (Pág. 176.)

**LICHAVEN.** - arq. - (Pág. 135.)

**LIENZO.** Pintura sobre lienzo. Vale tanto como *cuadro*. (V. TABLA.)

**LIMÓSCAPO.** - IMÓSCAPO.

**LINGHAM.** - arq. - Representacion de los miembros de la generacion en la arquitectura india. - (Pág. 149.)

**LINTERNA.** - arq. - Fábrica de figura circular ó pentágona con ventanas ó aberturas para que entre la luz, que suele colocarse sobre los edificios y sobre las medias naranjas.

**LITOCROMÍA.** Medio especial que emplea la litografia para la produccion de los dibujos coloridos.

**LITOGRAFÍA.** - Medio de reproduccion de dibujos y aun pinturas. Se dibuja con lápices sebosos sobre piedra calcarea de naturaleza especial. Las condiciones artísticas que para ello se requieren pueden verse en la página 89.

**LÓBULO.** - arq. - Cada una de las curvas entrantes que durante la edad media se hicieron en los intradoses de los arcos. (Pág. 51.)

LONJA. - arq. - Atrio algo levantado del piso de las calles, y al cual salen las puertas de los edificios.

LOSANGE. Figura de rombo presentando verticalmente su diagonal mayor.

LOTUS. Planta de la cual los antiguos egipcios extrajeron harina. Su flor tiene la forma de una campánula, presentando por consiguiente su contorno una línea como la de una gola inversa. - (Pág. 148, 154.)

LUCES. - pint. - Los puntos iluminados de una pintura.

LUCILO ó LUCILLO. - arq. - Urna de piedra en que suelen sepultarse personas de distincion.

LUNETO. - arq. - Bovedilla formada en sentido normal á otra bóveda para favorecer la abertura de luces ó para otros usos.

LUZ. - arq. - Estension de un vano en sentido horizontal.

- pint. - Punto desde el cual se alumbra una pintura.

## LL

LLAVE. - esc. - Cada uno de los pitones que se dejan en los cortes dados á una estátua vaciada en piezas, que corresponden á huecos de encaje, para el completo ajuste de estas.

= CLAVE.

## M

MACHO. - arq. - Pilar que sostiene un techo, ya se halle aislado ya embebido en el muro.

MACHON. - arq. - Pilar aislado que sostiene la fábrica por una de sus partes principales.

MAMARRACHO. - pint. - Figura ó adorno mal dibujado ó mal pintado.

MAMPOSTERIA. - arq. - (concertada = *opus incertum*. - Pág. 190.)

MANCHAR. - pint. - Ir metiendo las plazas de claro y de oscuro antes de definir.

MANEJADO. De lo pintado con soltura se dice que está *bien manejado*; y *mal manejado*, á lo pintado sin ella.

MANERA. - (Pág. 27.)

MANIQUÍ. Figura movable que por medio de resortes que tiene á imitacion de las articulaciones de los huesos, puede ponerse en varias actitudes.

MARINA. - pint. - El cuadro ó pintura que representa el mar ó algun trozo de la playa en que este se divisa.

MAROTA. - Cabeza muy estravagante, muchas veces con dos caras con un gorro de diferentes colores, colocada en el extremo de un palo guarnecido de cascabeles.

MARQUESINA. - arq. - Doselete con chapitel que se usa en la arquitectura ojival.

MASCARILLA. El vaciado que se saca sobre el rostro de una persona y particularmente sobre el de los cadáveres.

MASCARON. - arq. - La cara de piedra ó bronce que sirve de adorno.

MATIZ. - pint. - Union de diversos colores mezclados con proporción.

MATIZAR. - pint. - Casar ó pintar con proporción y armonía varios colores.

MAUSOLEO. - arq. - Sepulcro magnífico y suntuoso levantado en honor de determinada persona y conteniendo un sarcófago con el cadáver.

MAZONADO. - arq. - Dícese de la llaga y tendel que forman la trabazon con que están unidas las piedras en una pared.

MAZONERO. Parece que en el siglo xvi se usó esta voz, en el sentido que ahora se dá á la palabra *tallista*.

MAZORCA. - arq. - Fuste del baláustre.

MEANDRO. - arq. - Adorno formado por una regleta que se replega y despliega alternativamente sobre si misma en escuadra sin entrelazarse sino muy raras veces.

MECENAS. Príncipe ó poderoso que patrocina á los sabios y á los artistas.

MEDALLA. Pieza de mármol, metal ó madera, redonda ú ovalada en que está una figura esculpida en bajo relieve.

MEDALLON. - arq. - El bajo relieve que en forma de gran medalla adorna los monumentos.

- MEDIA CAÑA.** - arq. - (Pág. 36.)
- MEDIA TINTA.** - pint. - (Pág. 89.)
- MEJICANA.** (*arquitectura*) - (Pág. 150.)
- MEMORIA.** - arq. - Escrito breve y sencillo con que se acompañan los planos de una obra que se ha de construir, dirigido únicamente á la aclaración de las circunstancias que no pueden quedar explicadas por medio de trabajos gráficos.
- MENHIR.** - arq. - (Pág. 135.)
- MENISCO.** Disco adornado con arabescos ó leyendas que se coloca en la cabeza de las imágenes del culto católico. (V. NIMBO.)
- MÉNSULA.** - arq. - Miembro que sobresale de un plano vertical á manera de repisa.
- MERLON.** - arq. - El trozo de parapeto que hay entre una y otra cañonera.
- METÁTOMO.** - arq. - Espacio que separa los dentellones.
- MÉTOPA.** Espacio que separa los triglifos en el estilo dórico. - (Pág. 45.)
- MEZQUITA.** - arq. - (Pág. 255.)
- MIAOS.** - arq. - (Pág. 146.)
- MIEMBROS ARQUITECTÓNICOS.** - (Pág. 36.)
- MILIARIA.** (*coluna*) Poste de piedra que se coloda en los caminos públicos para dar á conocer las distancias. - (Pág. 192.)
- MINARETE.** (Pág. 256.)
- MINIATURA.** (*pintura en*) Procedimiento empleado para pintar en dimensiones diminutas.
- MINIATURISTA.** - pint. - El pintor en miniatura. En otro tiempo valió tanto como *iluminador*.
- MITOLOGÍA.** - (Pág. 117.)
- MOCHA.** - arq. - Se aplica á la torre que sirve de campanario y que no tiene chapitel por remate, terminando en plataforma.
- MOCHETA.** - arq. - Remate de las columnas y machos en que afirman y desde donde arrancan los arcos y bóvedas.
- MODELADO.** - (Pág. 88.)
- MODELAR.** - esc. - Formar de materia blanda una figura ó adorno.
- pint. - Proporcionar el clarooscuro del desnudo.
- MODELO.** Ejemplar que se propone y sigue en la ejecución de una

- obra artística. Cuando este ejemplar es un hombre desnudo para el estudio del dibujo se llama *modelo vivo*.
- MODILLON.** - arq. - Especie de ménsula que por lo regular tiene la forma de una gola ó talon. Muchas veces está adornado con follajes.
- MÓDULO.** - arq. - Algunos quieren que sea el semidiámetro de la columna. (Véase como le consideramos en la Pág. 44.)
- Diámetro de las medallas.
- MOLDURAS.** - (Pág. 36.)
- MONOCROMA.** (*pintura*) = SILUETA.
- MONOLITOS.** (*monumentos*) - arq. - Los esculpidos en las rocas.
- MONÓPTERO.** - arq. - Se aplica al edificio de planta circular que consta de una colonata estribando sobre un basamento, y cubierto el todo con un entablamento ó con una cúpula.
- MONTEA.** - arq. - Arte de describir la forma de una obra arquitectónica delineando su planta y alzado. Las demas acepciones pertenecen á la construcción.
- MONUMENTO.** Denominación genérica de toda obra ó especie que nos han legado las edades pasadas, ya pertenezca á las artes plásticas ya á las literarias.
- MORBIDEZ.** Suavidad y blandura en las carnes de una figura.
- MOSÁICO.** - (Pág. 93, 191.)
- MOVESE.** Empezar el arco ó bóveda ó formar su curvatura sobre la cornisa ó imposta. *Movimiento* del arco, vale tanto como *arranque*.
- MUDEJAR.** (*arquitectura*) Principia á llamarse así el estilo especial arquitectónico que los mudejares, ó sean mahometanos que desde el siglo XIII habitaron entre los cristianos de España, emplearon en los edificios encargados á sus alarifes; dejando reflejar entre los lineamientos del estilo traído del norte por los cristianos, lo risueño del que trajeron, idearon y desarrollaron los mahometanos establecidos en la península. - (V. Pág. 263.)
- MUSEO.** Lugar destinado para la exposición de producciones y curiosidades científicas ó artísticas dispuestas y clasificadas por un orden análogo á la naturaleza especial del ramo de

conocimientos á que se refieran, á fin de facilitar el estudio que quiera hacerse.

MUSULMANA. (*arquitectura*)

— *Oriental*. — (Pág. 253.)

— *Occidental*. — *Árabe español*. — (Pág. 257.)

MÚTULO. Especie de modillón cuadrangular que figura en la cornisa del estilo dórico. Su sofito está adornado con gotas ó campanillas.

## N

NAOS. — arq. — NAVE.

NARTEX. — arq. — Vestibulo de una Iglesia.

NATURAL. Lo que el pintor y escultor toman de la naturaleza como modelo de sus obras. Así se dice: copiar *por el natural* las ropas, pintar un país *por el natural*. A mayor abundamiento véanse las páginas 13 y 14.

NAVE. — arq. — Cada una de las bóvedas en que se divide un interior.

NEBULOSA. (*línea*) — arq. — (Pág. 51.)

NECRÓPOLIS. — arq. — (Pág. 155, 156, 158.)

NEORAMA. Es una modificacion del panorama. (V.)

NETO. — DADO.

NICHO. — arq.

— HORNACINA.

— Concavidades que hay en los cementerios para enterramientos.

NIEL. Especie de grabado en fondo ejecutado en plata ú oro el cual se llena con un esmalte negro de particular composicion, quedando el metal para las luces. Se aplica tambien este trabajo al marfil. Dicese *nielar* á labrar el *niel*.

NIMBO. Círculo ó radios de luz que los antiguos representaban sobre la cabeza de sus deidades. El cristianismo le figura en las imágenes de sus santos y le dá el nombre de *auréola*.

NINFEOS. — (Pág. 194.)

NURHAGS. — arq. — (Pág. 139.)

## O

OBELISCO. — arq. — (Pág. 155.)

OBRA. Del latin *opus*. No consideramos aquí esta palabra por lo que hace á la construccion, sino como medio de exornacion. — (V. Pág. 167, 190.)

OCTÁSTILO. — arq. — Pórtico de ocho columnas de frente.

ODEON. — (Pág. 180, 205.)

OJIVAL. — (*arquitectura*) — Pág. 241. — GÓTICA.

OJO. — arq. — La luz del arco de un puente.

— (*De bucy*). — arq. — Vano circular de pequeñas dimensiones.

OKELS. — (Pág. 256.)

ÓLEO. (*pintura al*) — (Pág. 93.)

OPISTODOMOS. — arq. — (Pág. 175.)

OPISTONAOS. — arq. — Pórtico ó Nartex posterior de una Iglesia.

ORATORIO. — arq. — Díptico. — Tríptico.

— Iglesia sin reservado ni pila bautismal.

ORDEN. Descripcion regular y natural de las partes necesarias para la composicion de un todo bello. Suele usarse mas comunmente en arquitectura como sinónimo de *estilo*.

ORDENACION. — arq. — Parte de la arquitectura que trata de la capacidad de las piezas de los edificios segun su destino.

ORIENTACION. — arq. — Construccion de un edificio con entera coincidencia de sus partes mas notables con los puntos cardinales del globo.

ORIGINALIDAD. — (Pág. 26.)

ORNAMENTOS. — ADORNOS.

ORNATO. — ADORNO. — EXORNACION.

ORQUESTA. — (Pág. 180, 202.)

ORTOGRAFÍA. — arq. — Diseño del alzado de un objeto arquitectónico con las dimensiones exactas de los miembros que le componen.

OSCURECER. — REBAJAR.

OSCURO. — pint. — Parte donde se representa la mayor intensidad de las sombras en un dibujo ó pintura.

- OVARIO. - arq. - Contario de cuentas oblongas.  
 ÓVOLO. - arq. - Adorno en figura de la cuarta parte de un huevo con su cáscara, que suele entallarse en los cuartos bocales.

## P

- PABELLON. - arq. - Cuerpo privilegiado que se distingue con decoración especial en las fachadas de los edificios.  
 - Edificio aislado dependiente de otro principal.  
 PAGODA. - arq. - (Pág. 150.)  
 PAILEOUS. - arq. - (Pág. 146.)  
 PAISAJE. - (Pág. 81, 84, 89, 94, 97.)  
 PALESTRA. - (Pág. 178.)  
 PALMAS. - arq. - Grupo de hojas en forma de abanico. No debe confundirse con las *bayas*. (V. BAYA.)  
 PANORAMA. Cuadro de ilusión óptica dispuesto en una superficie convexa en el solo sentido horizontal, pudiendo el espectador considerarle estendiendo la vista al rededor de sí.  
 PANTEON. - arq. - Departamento adornado con magnificencia y suntuosidad destinado para contener los sarcófagos de hombres eminentes.  
 PANTÓGRAFO. - pint. - Instrumento óptico para la reducción ó aumento de un contorno.  
 PAÑOS. - esc. - pint. - Término genérico de toda clase de vestiduras holgadas y rozagantes que cubren la figura humana.  
 PARAMENTO. - arq. - Cualquiera de las dos superficies de que constan los sillares de una pared.  
 - La superficie visible de una pared, madero, etc.  
 PARANÍFICO. - arq. - Epíteto que se aplica al estilo arquitectónico que en lugar de columnas lleva estatuas de ninfas ó cariátides. (V. CARIÁTIDES.)  
 PARANINFO. - arq. - Anfiteatro de una Universidad ú otro establecimiento de instrucción, en donde se celebran los certámenes públicos.

- PARÁSTADE. - arq. - Poste que en las columnatas suele ponerse arrimado á las columnas, sobre el cual carga inmediatamente el arco.  
 PARÁSTATA. - arq. - (Pág. 175.)  
 PARQUE. - arq. - (Pág. 53.)  
 PASION. - (Pág. 18, 103.)  
 PASTEL. - pint. - Procedimiento de la pintura por medio de lápices de distintos colores.  
 PASTOSO. - pint. - Lo pintado con buena masa y pasta de color.  
 PÁTERA. - arq. - Vaso plano de poco fondo.  
 PATÉTICO. - (Pág. 18.)  
 PATINA. - esc. y pint. - Tono sentado y apacible que da el tiempo á las pinturas al óleo. También se llama así el barniz duro de color aceitunado y reluciente que por la acción de la humedad, se forma en las estatuas y piezas de bronce que adornan los monumentos.  
 PATIO. - arq. - Voz genérica de todo espacio cerrado y descubierto.  
 PATOGNOMIA ó PATOGNOMONIA. Conocimiento de las señales exteriores de las pasiones. Este conocimiento es inherente al arte fisiognómico. (V. FISIOGNOMIA.)  
 PEANA. - arq. - Basa ó pedestal sobre que está colocada la imagen de un santo.  
 PÉCILO. - (Pág. 176.)  
 PECHINA. - arq. - Cada uno de los cuatro triángulos curvilíneos que forma el anillo de una cúpula con los cuatro arcos en que esta estriba.  
 PEDESTAL. - (Pág. 185, 186.)  
 PERALTAR. - arq. - Levantar el arco de una bóveda mas de lo que da de sí un semicírculo.  
 PERFIL. Delineación de la superficie de un cuerpo, según su latitud, altura y vuelos.  
 - Contorno de la figura humana vista por uno de sus costados.  
 =CONTORNO.  
 PERISTILO. = PÓRTICO. = ATRIO, en la primera acepción.  
 PERÍPTERO. - arq. - Edificio de planta rectangular ó circular con pórtico al rededor.

- PERSA. - (arquitectura) (Pág. 141).  
 PERSONALIDAD. - (Pág. 59).  
 PERSPECTIVA. - pint. - (lineal) (Pág. 87).  
 - (aérea) (Pág. 93).  
 PEULVAN. = (MENHIR.)  
 PICAR. - pint. - Concluir una pintura con algunos golpecitos libres y graciosos.  
 PICNÓSTILO. - arq. - Pórtico cuyos intercolumnios son de tres módulos.  
 PICO DE MOCHUELO. = LABIO.  
 PILA. - arq. - Receptáculo de una fuente donde se recoge el agua que mana de los caños.  
 = TAZON.  
 PILASTRA. - arq. - (Pág. 44, 185.)  
 PILON. - arq. - (Pág. 155.)  
 PINÁCULO. - arq. - Remate piramidal de alguna parte ó miembro arquitectónico.  
 PINJANTE. - arq. - Todo ornamento que cuelga, sea feston ó otro cualquiera objeto.  
 PINTAR. Ejercer el arte bello de la pintura.  
 - (de la primera.) - Dejar concluido lo que se pinta desde la primera mano, sin bosquejar ni retocar.  
 PINTARRAJAR. = PINTORREAR.  
 PINTOR. El artista que ejerce el bello arte de la pintura.  
 PINTORREAR. Manchar de varios colores y sin arte una superficie.  
 PINTURA. - (Pág. 76.)  
 PIRÁMIDE. - arq. - (Pág. 153.)  
 PIRAMIDION. - arq. - Pirámide pequeña en que remata un obelisco ó un poste ó pilar.  
 PIRIFORME. - arq. - En forma de llama.  
 PISCINA. - arq. - Estanque para peces con que se suelen adornar los jardines.  
 PÍXIDE. - arq. - Urna que en los primitivos tiempos de la Iglesia católica tuvo la forma de una paloma, en donde se guardaba

- la sagrada Eucaristía. Acostumbróse colocarla colgada en el centro del *ciborium*. (V.) En todos tiempos se ha fabricado de metales preciosos.  
 PAFLON. = PLAFON.  
 PLAFON. - arq. - Plano inferior del suelo de una cornisa, moldura ó cuerpo voladizo.  
 = SOFITO.  
 PLANO. - arq. - Al conjunto de diseños en plantas alzados y cortes para la construcción de una obra arquitectónica se le da el nombre de *planos*.  
 PLANTA. = IGNOGRAFÍA.  
 PLATABANDA. Miembro arquitectónico á manera de faja ancha y plana.  
 - El miembro de esta naturaleza que lleva entallado un meandro. - (Pág. 36.)  
 PLATAFORMA. - arq. - La parte superior de un cuerpo ó miembro arquitectónico.  
 PLANTILLA. - arq. - Tabla ó plancha cortada en forma igual á la que se ha de dar á la superficie de una pieza; de modo que puesta sobre ella sirva de regla para cortarla y labrarla.  
 PLASTE. - pint. - Masa hecha de yeso y agua cola y otros materiales para llenar los agujeros ó hendeduras de la superficie que se ha de pintar.  
 PLASTECER. - pint. - Tapar con plaste las hendeduras de la superficie que se ha de pintar. Úsase muy especialmente en la restauración de cuadros.  
 PLÁSTICA. En su mas estenso sentido la plástica no es mas que la escultura; pero tomando la voz en un sentido menos general mas propio y mas conforme con su origen, la plástica es solamente el arte de plasmar ó hacer figuras en materias blandas, especialmente en barro. Sin embargo, por estension, se da el nombre de *artes plásticas* á todas las que espresan las ideas por medio de formas geoméricamente mensurables.  
 PLINTO. - arq. - Miembro inferior de la base de la columna que consiste en una faja lisa sin moldura alguna. - (Pág. 36.)  
 PLUMEADO. - pint. - El conjunto de trazos con que el dibujo ó gra-

bado representa el clarooscuro é indica el color.

PODIO. - arq. - Zócalo continuo sobre el cual estriban dos ó mas columnas.

POYQUÍLTICA. Arte de tejer la lana para la produccion del tapiz.

PORTADA. - arq. - Decoracion de la entrada de un edificio, plaza, establecimiento, etc.

PÓRTICO. - arq. - (Pág. 52.)

— (egipcio.) - (Pág. 160.)

— (griego.) - (Pág. 175.)

POSTAS. - arq. - Regleta que alternativa y continuadamente se plega y despliega sobre sí misma en línea curva sin entrelazarse. Viene á ser un meandro curvilíneo.

PRASTARA. - (Pág. 148.)

PRETEL. - arq. - Antepecho macizo.

PRÍAPO. Representacion del miembro viril.

PRONAOS. - arq. - Pórtico de la fachada principal de un templo griego.

PROPÍLEOS. - (Pág. 176, 195.)

PROPORCIONES. - arq. = SIMETRÍA.

— esc. - pint. - Varios autores desde el griego Policleto (V. CANON.) han determinado medidas para dar á la figura humana, las proporciones convenientes: por otra parte el estudio de la anatomía pictórica puede proporcionar muchos datos para el mismo objeto; pero cualquiera que sea el resultado de las investigaciones hechas, nunca una figura deberá proporcionarse por una medida física sino por la racional que la idea del personaje pueda sugerir. Juan de Arfe y Villafañe fija la estatura del mancebo en 10 tamaños del rostro.

PRÓSTILO. Edificio con pórtico abierto y cuatro columnas de frente.

PSEUDISODOMOS. (construccion.) - (Pág. 167.)

PSEUDOPERÍPTERO. - arq. - Edificio que tiene empotradas en las paredes las columnas de los pórticos laterales.

PSEUDODÍPTERO. - arq. - Edificio díptero que tiene embebidas en el muro las columnas del pórtico que están en la fila interior ó segunda.

PRÓTHIRO. - arq. - Cobertizo construido sobre las puertas de los santuarios. En los edificios particulares de los romanos era una pieza de paso comun á todos los que habitaban el edificio.

PUNTES. - (Romanos.) - (Pág. 194.)

— (De la edad media.) - (Pág. 250.)

PUNTOS. (meter en) - esc. - Desbastar la piedra ó madera en que se ha de labrar la estátua hasta los puntos á los cuales han de llegar los verdaderos contornos, tomados en el modelo por medios geométricos.

PUTEAL. - arq. - Brocal de pozo.

## Q

QUIMERA. Mónstruo fabuloso con cabeza de leon, el vientre de cabra, y la cola de dragon.

QUIMÉRICO. Todo lo que existe en la imaginacion, en la esfera de lo supersticioso.

QUINTILOBADO. (arco) - arq. - Arco de cinco lóbulos.

## R

RAMILLETE. - arq. - Adorno compuesto de figuras y piezas de mármol ó metales labradas en varias formas, que se ponen sobre las mesas en donde se sirven comidas suntuosas etc.

RAMILLETTERO. - arq. - Especie de adorno que se pone en los altares formado de una maceta ó pie con diversas flores de mano que imitan un ramillete: hácese tambien de hojas de plata y otros metales.

RASGUÑO. - pint. - Dibujo en apuntamiento ó tanteo. Así se dice dibujo en rasguño que vale tanto como en borrador.

RAYOS. Obra de talla figurando rayos de luz que suele ponerse por remate en las obras arquitectónicas. La impropiedad de este remate aparece desde el momento en que se atiende á que la

luz no es susceptible de recibir forma alguna dentro de la jurisdicción de la arquitectura, y que solo impropriamente se pretenden presentar algunos de sus efectos en escultura.

REALCE. - pint. - Parte del objeto pintado donde mas activa y directamente tocan los rayos luminosos.

REBAJAR. - pint. - Apagar la viveza de los claros y de los reflejos, ó el tono de las tintas.

- Hacer desaparecer de un cuadro ciertos detalles por razon del plano perspectivo que ocupan ó el aire que se quiera suponer interpuesto.

REBANCO. - arq. - Segundo zócalo que se pone sobre otro.

RECORTAR. - pint. - Indicar de un modo marcado los perfiles de una figura.

RECUADRO. Compartimiento ó division en forma de cuadrado ó cuadrilongo.

REDUCIR. - esc. - pint. - Hacer una estatua ó dibujo en mas pequeña escala; pero guardando las mismas proporciones.

REFLEJO. - pint. - La claridad ó luz secundaria que resulta de la incidencia de la luz primaria en los cuerpos iluminados, templando la fuerza de las sombras.

RELIEVE. - esc. - pint. - Realce ó bulto que tiene el anaglifo. Puede ser alto, bajo ó medio, segun esceda ó no de la mitad de su volumen, ó quede en la mitad exactamente.

- El realce que aparentan tener los objetos representados pictóricamente.

REMATE. - arq. - Todo objeto colocado sobre una obra arquitectónica, para terminarla, decorándola al propio tiempo.

REPETICION. La obra de pintura, escultura ó arquitectura reproducida por el mismo autor.

REPÉTIR. Reproducir el artista pintor ó escultor ó arquitecto una de sus obras originales ó alguna de sus partes.

REPÉTIRSE. Dicese del artista que por pobreza de ideas reproduce unos mismos rasgos principales en sus obras.

REPINTAR. - pint. - Pintar sobre lo ya pintado que está ya seco, para restaurarlo ó perfeccionarlo.

REPRESENTACION SENSIBLE. - (Pág. 9.)

RESALIR. - arq. - Salir fuera, tener vuelo sobre la línea principal.

RESALTE ó RESALTO. - arq. - Parte que sobresale de la línea principal.

RESTAURAR. Reponer en buen estado un monumento que haya sufrido deterioro, reemplazando las partes ó detalles de que los contratiempos le hayan privado, de modo que no aparezca la restauracion.

RETABLO. - arq. - Obra de madera, piedra ó metal que forma la decoracion de un altar.

RETICULADO. (*reticulatum opus*) - En forma de red. - (V. Pág. 51, 190)

RETOCAR. - esc. - pint. - Dar algunos toques á lo esculpido ó pintado para perfeccionar alguna parte.

RETRATO. - (Pág. 95, 101).

RETROPILASTRA. Pilastra embebida en la pared, que figura detras de una columna.

REVOCADURA. - pint. - La extremidad ú orilla del lienzo en que se ha de pintar, que se clava con tachuelas en los marcos.

REVOQUE. - arq. - El material con que se enlucen las paredes. En ciertos casos es un elemento de exornacion.

RIDÍCULO. - (Pág. 24).

RINGLERA. - arq. - (Pág. 135).

ROCALLA. - arq. - Adorno que imita las piedras toscas, petrificaciones, conchas y otros objetos de semejante naturaleza.

ROMANA. (*arquitectura*) (Pág. 183).

ROMANTICISMO. - (Pág. 30).

ROMPIMIENTO. - pint. - La profundidad que se presenta de suerte que parece que rompe la superficie.

- El paso que aparece abierto en las nubes por la viveza de los rayos de luz.

ROPAJE. - (Pág. 69).

ROSA y ROSETON. - arq. - Adorno en forma de esta flor. Suele entallarse en los casetones de los artesonados. Cuando es muy grande se llama *roseton* ó *floron*. (V. FLORON).

ROSON. - arq. - Ventana circular con cruceros en variada combinación.

## S

SAGMA. - arq. - Regla en donde está recortado el contorno formado por un conjunto de molduras combinadas.

-El mismo contorno considerado en el corte vertical de un miembro arquitectónico.

SARCÓFAGO. - arq. - Urna ó vaso donde se coloca el cadáver en los monumentos sepulcrales.

SARDINEL. - arq. - Obra hecha de ladrillos puestos de canto.

SARGA. (*pintura de*) Especie de temple que sirvió para adorno de interiores de edificios.

SECCION. - arq. - Delineación del interior de una obra arquitectónica como si estuviera partida ó cortada.

SECO. - pint. - Epíteto que se refiere al dibujo de una figura que queda muy recortado ó cuyos trazos carecen de aquella dulzura que los hace parecer como traídos de lejos.

SECOS. - arq. - (Pág. 155.)

SELLO. (V. *DIAGLÍPTICA*.)

SENO. - esc. - Cualquier concavidad ó hueco que forma el modelado.

SENTIDO. - esc. - pint. - Cualquiera de los senos que hay entre los murecillos del rostro en los ancianos, espresados ya sea en pintura ó en escultura.

SENTIMIENTO. - (Pág. 31.)

SEPULCRO. - arq. - Obra levantada del suelo con sarcófago para contener el cadáver de una persona.

SIGNO. - (Pág. 29.)

SIOGRAFÍA. Grabado producido por rehundimiento de la lámina en los claros. El trabajo es opuesto al de la Calcografía. Se hace en madera, de cuya denominación griega (*silos*) toma el nombre.

SILUETA. La forma de un objeto presentada como si fuera su sombra proyectada sobre un plano. Sin embargo muchas veces

se señalan dintornos con líneas del mismo color del fondo. Es la pintura monocroma (V. *MONOCROMA*) de los antiguos griegos.

SILLERÍA. (V. *OPUS quadratum*) (Pág. 191).

SÍMBOLO. - (Pág. 21, 38.)

SIMETRÍA. - (Pág. 13, 34.)

SIMPATÍA. (*pintura de*) - (Pág. 84.)

SINCRONISMO. - (Pág. 98.)

SIRINGES. - arq. - (Pág. 156.)

SÍSTILO. - arq. - Pórtico cuyo intercolumnio es de 4 módulos.

SOFITO. - arq. - Plano inferior del resalto de la corona de la cornisa ó de todo cuerpo saledizo.

SOLEMNE. - (Pág. 24.)

SOMBRA. - pint. - Color oscuro ó bajo que se pone para representar la falta de luz.

SOMBREAR. - pint. - Poner las sombras á un dibujo.

SOPORTE. Figuras de seres animados sobre las cuales carga algun objeto.

SOTABANCO. - arq. - Pieza con molduras que se coloca sobre la cornisa para que reciba los arcos de la bóveda ó arco, y arrancando desde ella, se vean enteros los semicírculos ó medias naranjas. Llamáse tambien *banco*.

SPEOS. - arq. - (Pág. 153, 155.)

STAMBA. - (Pág. 148.)

STUPA. (V. *TOPE*.)

SUBIENTE. - arq. - Cada uno de los follajes que suben adornando algun vaciado de pilastra ó miembro semejante.

SUBLIMIDAD. - (Pág. 25.)

SUMÓSCAPO. - arq. - Parte superior del fuste de la columna ó pilastra.

SUNTUARIAS (*artes*). - (Pág. 34, 53.)

TAA. - arq. - (Pág. 146.)

TABLA. - pint. - Pintura sobre madera. Vale tanto como *cuadro*. (V. *LIENZO*.)

- TALAYOTS. - arq. - (Pág. 139.)
- TALON. = GOLA.
- TALLA. (*obra de*) Representación de adornos arquitectónicos en anaglifo.
- TALLER. Esta palabra en su sentido lato puede significar cualquiera oficina en donde se trabajan las obras de pintura y escultura; sin embargo debe dejarse con mas propiedad para la nomenclatura de las artes mecánicas; y aunque algunos hacen indistintamente aplicación de ella á dichas dos artes liberales no es sino por abuso. A la nomenclatura de estas conviene especialmente la palabra *Estudio*.
- TALLISTA. El que trabaja obra de talla.
- TAMBOR. - arq. - La parte de una cúpula que estriba inmediatamente sobre los arcos torales y constituye el cuerpo de luces de la misma.
- TAPIZ. Procedimiento pictórico por juxtaposición de lanas ú otros materiales textiles de distintos colores.
- TAZA. - arq. - Copa grande que sirve de pilon ó de receptáculo en las fuentes.
- TCHULTRY. - arq. - (Pág. 149.)
- TEATRO. - (Griego.) - (Pág. 179.)  
- (Romano.) - (Pág. 202.)
- TEKYELS. - (Pág. 256.)
- TELAMON. = ATLANTE
- TÉMPANO. = TÍMPANO.
- Cualquiera de las secciones que forman una bóveda en rincón de claustro ó por arista.
- TEMPLAR. - pint. - Proporcionar la pintura y disponerla de modo que no disuenen ni desdigan los colores entre sí.
- TEMPLE. (*pintura al*) - (Pág. 93.)
- TEMPLETE. - arq. - Glorieta en figura de templo antiguo.
- TEMPLISTA. - pint. - Pintor al temple.
- TEMPLO. - arq. - = PAGODA. = TEOCALLIS.  
- (Griego.) - (Pág. 174.)  
- (Romano.) - (Pág. 197.)

- TENANTE. Figuras de seres animados que sostienen con las manos algun objeto.
- TEOCALLI. - arq. - (Pág. 151.)
- TERMA. - (Pág. 200.)
- TERRAZO. - pint. - Porción de terreno campestre que se pinta en los cuadros para poner en él las figuras.
- TESOROS. - arq. - (Pág. 141.)
- TETRAGRAMATON. Triangulo donde está escrito el nombre de Dios con caracteres hebreos y del cual se desprenden rayos de luz.
- TETRÁSTILO. - arq. - Pórtico con 4 columnas de frente.
- TÍMPANO. - arq. - (Pág. 45.)
- TING. (*Vaso*) - (Pág. 145.)  
- (*Santuario*.) - (Pág. 146.)
- TINTA. - pint. - (Pág. 91.)
- TOLOS. - arq. - Bajo esta denominación entendian los griegos todo edificio circular. Estos edificios podian ser de dos clases peripteros y monópteros. Pueden verse los artículos correspondientes á estas dos voces. Entre los romanos se entendia mas particularmente bajo este nombre: la cúpula hemisférica con que se cubrian tales edificios.
- TONO. - pint. - (Pág. 91.)
- TOPE. - arq. - Monumento sepulcral consagrado á Budha segun se cree. En Afghanistan es donde se hallan. Son de forma análoga á los Dagobas. (V.)
- TOQUE. - pint. - (*De luz*.) - Realce de claro en la pintura.  
- (*De oscuro*.) = APRETON.
- TORAL. - arq. - Cada uno de los arcos en que estriba una media naranja, bóveda. etc.
- TORÉUTICA. Se entiende bajo esta denominación la escultura en metales, el arte del cincelador, y la combinación del metal con otros materiales.
- TORO. - arq. - (Pág. 36.)
- TORRE. - arq. - Parte mas elevada de un edificio de mucha ele-

vacacion respecto de su base y que se halla anexa á un edificio ya para observatorio ó colocacion de campanas.

TOSCANA (*arquitectura*).—ETRUSCA.

TOTAL. Forma general de un objeto ó de cada una de sus principales partes.

TRACISTA. El que dispone ó inventa el método de alguna fábrica ideando su traza.

TRAJE. Conjunto de piezas que constituyen un modo particular de vestirse.

TRANSEPTO.—arq.—(Pág. 49.)

TRAZA.—arq.—La primera planta ó diseño que propone ó idea el arquitecto para la construccion de un edificio, mueble, halaja, etc.

TRIFORIO.—arq.—Especie de galería que corona las naves laterales de las antiguas basílicas. Toma el nombre de los tres vanos que comunmente tuvo en cada crujía.

TRIGLIPOS.—arq.—(Pág. 45.)

TRILITO.—LICHAVEN.

TRILOBADO. (*arco*)—arq.—Arco de tres lóbulos.

TRÍPODE.—arq.—Cualquiera mueble con tres pies.

TRÍPTICO. Cuadro dividido en tres partes de las cuales los dos laterales sirven de postigo para cerrarse sobre la central á favor de goznes. Esta disposicion tiene por objeto hacer el cuadro portátil. Los asuntos que en estos cuadros se presentan suelen ser religiosos.

TROFEO. (Pág. 197.)

TROGLODITOS. (*monumentos*)—arq.—Excavados en las rocas.

TROQUEL. La matriz de acero grabado en hueco para acuñar medallas.

TROQUILLO.—arq. Especie de escocia, aunque no es aplicable como esta al rededor de cuerpos circulares.

TUMBA.—arq.—Voz genérica de todo monumento fúnebre.

TÚMULO.—arq.—(Pág. 137.)

TURBAS.—(Pág. 256.)

## U

UNIDAD.—(Pág. 11.)

UPAPITHA.—arq.—(Pág. 148.)

URNA.—arq.—Vaso cuya boca es mas estrecha que su cuenca.

## V

VACIADO.—arq.—esc.—Rehundido que se hace por adorno en el neto de un pedestal, pilastra, etc., dejando una faja y moldura que le guarnezcan.

—Figura de yeso, papel-pasta, etc. formada en molde.

VACIAR.—esc.—Formar en moldes huecos algunas figuras con las materias derretidas ó desleidas que se echan en ellos.

VAGO.—pint.—Vaporoso, ligero, indefinido. Se usa entre pintores.

VAIDA. (V.) BÓVEDA.

VALENTÍA.—esc.—pint.—Singular habilidad, propiedad y acierto en la semejanza de las cosas que se esculpen ó pintan.

VANO.—arq.—Parte del muro ó fábrica en que no hay sustentáculo ó apoyo para el techo ó bóveda. Así se dice: el vano del arco, el vano de la ventana.

VARASCETO.—arq.—Cerramiento de enrejado de varas ó cañas con que se adornan los jardines. Así se dice: el varasceto de tal jardín está muy bien dispuesto.

VASOS.—(*Chinos*).—(V. TING.)—(Pág. 145.)

—(*Etruscos*).—(Pág. 163.)

VELO.—pint.—El lienzo ó tabla que sirve para dejar reservado el Santísimo Sacramento en los sagrarios de los altares.

VESTÍBULO.—arq.—Primera pieza despues de la puerta principal de un edificio donde están los ingresos de los departamentos del planterreno y las escaleras de los varios altos.

—Pórtico cerrado por los lados á imitacion de los templos llamados por Vitrubio *in antis* ó en *parástasi*.

VIDRIERAS PINTADAS.—(Pág. 262.)

VIMANA.—arq.—(Pág. 149, 150.)

VIRTUD ARTÍSTICA. - (Pág. 27.)

VITALIDAD. - (Pág. 12.)

VOLUTA. - arq. - Regleta en espiral. Figura principalmente en el capitel griego de estilo jónico.

VUELO. - arq. - La parte de un miembro arquitectónico que se separa de un centro común de sostenimiento.

**Z**  
ALERE FLAMMAM  
VERITATIS

ZÓCALO. - arq. - Cuerpo inferior de un edificio sobre el cual asientan los basamentos.

ZOCO. = PLINTO.

ZIGZAG. - arq. - Línea dispuesta alternativamente en ángulos entrantes y salientes.

ZODARIA. - arq. - (Pág. 37.)

## TABLA CRONOLÓGICA

### AUSILIAR DE LA PARTE HISTÓRICA.

#### EDAD ANTIGUA.

- Torre de Babel y dispersion del género humano. 1771  
 Nemrod funda la ciudad de Babilonia. 2345  
 Rama reina en India. 2250  
 Fohi reina en China. 2250  
 Menes reina en Egipto. 2280  
 Los pelasgos en Grecia. 2200  
 Union de los Pelasgos con los ransenas en el Norte de Italia :  
 Etruscos. 2100  
 Los Helenos arrojan de Grecia á los Pelasgos. 2000  
 Semiramis : grande imperio Asirio : expediciones á India. 2250  
 Colonias egipcias en Grecia. 2280  
 Fundacion de Sidon en Fenicia. 2200  
 Siglo XVI ant. J. C.  
 Sesostris reina en Egipto : expediciones al Asia. 2200  
 Moisés : constitucion del pueblo de Israel. 2200  
 Siglo XV ant. J. C.  
 Minos legisla en Creta. 2200  
 Colonias fenicias en varios puntos de las costas del Mediterráneo.  
 Siglo XIV ant. J. C.  
 Fundacion de Atenas por Teseo. 2200  
 Los pelasgos invaden la península de Grecia. 2200  
 Siglo XIII ant. J. C.  
 Guerra y destruccion de Troya. 2200  
 Fundacion de Alhalonga en el Lacio. 2200  
 Siglo XII ant. J. C.  
 Los Dorios invaden el Peloponeso. 2200

VIRTUD ARTÍSTICA. - (Pág. 27.)

VITALIDAD. - (Pág. 12.)

VOLUTA. - arq. - Regleta en espiral. Figura principalmente en el capitel griego de estilo jónico.

VUELO. - arq. - La parte de un miembro arquitectónico que se separa de un centro común de sostenimiento.

**Z**  
ALERE FLAMMAM  
VERITATIS

ZÓCALO. - arq. - Cuerpo inferior de un edificio sobre el cual asientan los basamentos.

ZOCO. = PLINTO.

ZIGZAG. - arq. - Línea dispuesta alternativamente en ángulos entrantes y salientes.

ZODARIA. - arq. - (Pág. 37.)

## TABLA CRONOLÓGICA

### AUSILIAR DE LA PARTE HISTÓRICA.

#### EDAD ANTIGUA.

- Torre de Babel y dispersion del género humano. 1771  
 Nemrod funda la ciudad de Babilonia. 2345  
 Rama reina en India. 2250  
 Fohi reina en China. 2250  
 Menes reina en Egipto. 2282  
 Los pelasgos en Grecia. 2250  
 Union de los Pelasgos con los ransenas en el Norte de Italia :  
 Etruscos. 2250  
 Los Helenos arrojan de Grecia á los Pelasgos. 2250  
 Semiramis : grande imperio Asirio : expediciones á India. 2250  
 Colonias egipcias en Grecia. 2250  
 Fundacion de Sidon en Fenicia. 2250  
 Siglo XVI ant. J. C.  
 Sesostris reina en Egipto : expediciones al Asia. 2250  
 Moisés : constitucion del pueblo de Israel. 2250  
 Siglo XV ant. J. C.  
 Minos legisla en Creta. 2250  
 Colonias fenicias en varios puntos de las costas del Mediterráneo.  
 Siglo XIV ant. J. C.  
 Fundacion de Atenas por Teseo. 2250  
 Los pelasgos invaden la península de Grecia. 2250  
 Siglo XIII ant. J. C.  
 Guerra y destruccion de Troya. 2250  
 Fundacion de Alhalonga en el Lacio. 2250  
 Siglo XII ant. J. C.  
 Los Dorios invaden el Peloponeso. 2250

TABLA CRONOLÓGICA.

- Establecimiento de colonias griegas en la Italia meridional.  
Repúblicas aristocráticas en Grecia.
- Siglo XI ant. J. C.*  
Salomon reina en Israel.
- Siglo X ant. J. C.*  
Cisma de las diez tribus en Israel: reinos de Juda y de Israel.
- Siglo IX ant. J. C.*  
Menú legisla en India.  
Fundacion de Cartago por los Fenicios.  
Licurgo legisla en Esparta.
- Siglo VIII ant. J. C.*  
Sardanápalo: el grande imperio Asirio se divide en reinos de Babilonia, Ninive y Media.  
Restauracion de los juegos olímpicos en Grecia.
- 776 **Era de las Olimpiadas.**  
762 Los etíopes invaden Egipto.  
754 **Fundacion de Roma.** Monarquía aristocrática electiva.  
748 Destruccion del reino de Israel por los Ninivitas.  
Gautama-Budha reforma el bramanismo en la India.
- Siglo VII ant. J. C.*  
674 Reparticion de Egipto entre 12 gefes.  
667 Destruccion de Albalonga y preponderancia de Roma en el Lacio.  
656 Psammético restaura la unidad de Egipto. Primeros establecimientos griegos en este pais.
- 725 Destruccion de Ninive por los medos y babilonios.  
Dracon legisla en Atenas.
- Siglo VI ant. J. C.*  
593 Solon: reforma de las leyes de Atenas.  
Los filósofos Lao-tseu y Kung-fu-tseu florecen en China.
- 587 Destruccion del reino de Judá por los babilonios.  
561 Pisistrato: restablecimiento de la monarquía en Atenas.  
538 Conquista de Babilonia por los medos al mando de Ciro. Restauracion del reyno de Judá.
- 536 Ciro: fundacion del grande imperio persa.  
525 Invasion de Egipto por los persas al mando de Cambises.  
510 Restauracion de la república en Atenas.

TABLA CRONOLÓGICA.

- 309 Constitucion de la república aristocrática en Roma. Guerras contra los pueblos de Italia en especial con los etruscos.  
504 Insurreccion de las Colonias griegas del Asia menor contra los persas.
- Siglo V ant. J. C.*  
490 Invasion de la Grecia por los persas: Guerras médicas. Incendio de Atenas.  
449 Tratado de Cimon en virtud del cual los persas reconocen la independencia de las colonias griegas del Asia menor.  
Pericles, Arconte de Atenas.  
Las leyes de las 12 tablas en Roma.
- 430 Peste de Atenas y fallecimiento de Pericles.  
Guerra entre Esparta y Atenas llamada del Peloponeso.  
417 Invasion de Sicilia por los Atenienses.  
404 Los 30 tiranos en Atenas y fin de la guerra del Peloponeso.  
Muerte de Sócrates.
- 402 Trasíbulo: restauracion de la independencia de Atenas.  
401 Jenofonte: expedicion de los espartanos á Persia.
- Siglo IV ant. J. C.*  
393 Conquista de Veyes por los romanos: la Etruria unida á Roma.  
389 Incendio de Roma por los Galos al mando de Breno.
- CCCLXV Fund. Roma.* Restauracion de Roma por Camilo.  
387 Paz de Antáleidas en virtud de la cual las colonias griegas del Asia menor quedan dependientes de Persia.
- 371 Levantamiento de Tebas contra Esparta.
- 355 Guerras Sagradas en Grecia. Ascendiente de Macedonia.  
338 Batalla de Queronea: La Grecia sometida á los macedonios.  
336 Conquistas de Alejandro Magno en Asia y Africa.
- 332 Destruccion de Tiro por los Macedonios.  
322 Fallecimiento de Aristóteles.
- 301 Batalla de Ipso. Division del grande imperio macedónico, y fundacion de los reinos de Macedonia, Siria y Egipto.  
300 Constitucion de la República democrática en Roma.
- Siglo III ant. J. C.*  
272 Sumision de los samnitas y de los tarentinos á Roma.  
264 1ª Guerra Púnica.

TABLA CRONOLÓGICA.

- 250 Ligas etolia y aquea en Grecia contra Macedonia.  
 221 Constitucion de la autocracia imperial en China por Tsin-chi-hoang-ti. Quema de libros y destruccion de monumentos.  
 218 2ª Guerra Púnica. Principia la dominacion romana en España.  
 Wuti reina en China. Arqueosofia por Semathian.

*Siglo II ant. J. C.*

- 170 Sublevacion de los Judios contra los Sirios. Dinastia de los Asmoneos en Judea.  
 150 3ª Guerra Púnica. Destruccion de Cartago.  
 149 Sublevacion de Viriato en España contra Roma.  
 147 Macedonia reducida á provincia romana.  
 146 *Olim. CLVIII.*—3. Asalto y saqueo de Corinto por los romanos.  
 Grecia reducida á provincia romana.  
 133 Destruccion de Numancia en España.  
 Tribunal de los Gracos en Roma. Ley agraria. Disturbios.  
 125 Invasion de la Galia por los romanos.  
 101 Los cimbrios y los teutones vencidos por los romanos.

*Siglo I ant. J. C.*

- 89 Rebelion de los pueblos italianos contra Roma.  
 86 Sublevacion de Sertorio en España.  
 64 Reduccion de la Siria á provincia romana.  
 45 La Numidia reducida á provincia romana.  
 37 Preponderancia de Roma en Judea. Dinastia Idumea.  
 30 Reduccion de Egipto á provincia romana.  
 29 Sumision definitiva de España á Roma.  
 Octavio Augusto. Imperio romano.

*Olimp. CXCIV.* —1— **NACIMIENTO DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO.**  
*DCCLIV fund. Roma.*

*Siglo I de J. C.*

- 6 Reduccion de la Judea á provincia romana.  
 69 Emperadores Flavios y Antoninos.  
 70 Destruccion de Jerusalem y dispersion de los judios.  
 Erupcion del Vesubio que destruye Pompeya, Herculano y Stabia.

*Siglo II de J. C.*

- 193 Principes Sirios.

TABLA CRONOLÓGICA.

*Siglo III de J. C.*

- 235 Anarquía. Los 19 pretendientes. Odenato y Zenobia en Asia.  
 269 Palmira, destruida por el emperador Aureliano.  
 Principio de la invasion de los pueblos bárbaros del norte.

*Siglo IV de J. C.*

- 312 Constantino emperador único.  
*MLXVII fund. — Roma.*—El CRISTIANISMO en el imperio y traslacion de la silla imperial á Bizancio.  
 395 Muerte de Teodosio y division del Imperio en oriental y occidental.

EDAD MEDIA.

*Siglo V de J. C.*

- 400 Valente emperador de oriente. Los godos se establecen en la Iliria. Arrianismo.  
 410 Invasion de Italia por los godos al mando de Alarico  
 416 Alianza del emperador de occidente Honorio con Ataulfo sucesor de Alarico. Los visogodos en España.  
 420 Los francos salios en la Galia septentrional. Dinastia Merovingia.  
 Los sajones y los anglos se apoderan de Bretaña.  
 476 Destruccion del imperio de occidente.  
 493 Los ostrogodos en Italia al mando de Teodorico.  
 496 Clodoveo rey de los francos. Victoria de Tolbiac. El cristianismo entre los francos.

*Siglo VI de J. C.*

- 527 Justiniano I emperador de Oriente. Construccion de la Basilica de Santa Sofia en Bizancio ó Constantinopla.  
 Los bizantinos en España.  
 529 Fin de la Escuela filosófica de Atenas. Fundacion del monasterio de Montecasino por San Benito.  
 554 Destruccion del reino de los ostrogodos por los bizantinos.  
 568 Conquista de Italia por los lombardos. Exarcado de Ravena.

*Siglo VII de J. C.*

- 622 **Hegira ó Era mahometana.**  
 644 Conquista de Persia por los mahometanos.

TABLA CRONOLÓGICA.

*Siglo VIII de J. C.*

- 711 Invasión de España por los árabes mahometanos. Destrucción del reino de los visogodos.
- 726 Leon Isaurico emperador de oriente. Edicto contra las imágenes.
- 752 Destrucción del exarcado de Ravena por los lombardos.
- 755 Pepino el breve rey de los francos. Principio del poder temporal de los Papas.
- Fundación del celifato de Córdoba con independencia del de oriente.
- 774 Destrucción del reino de los lombardos por Carlo-magno.

*Siglo IX de J. C.*

- 800 Restauración del imperio de Occidente por Carlo-magno.
- 877 Capitulaciones de Kiersy-Oise por Carlos el Calvo. Principio del sistema feudal en Europa.
- 887 Grande interregno en el imperio de occidente.

*Siglo X de J. C.*

- 908 Dinastía de los fatimitas en Egipto independiente de los Califas de Oriente.
- 924 Fin del grande interregno. Oton I de Alemania obtiene la corona imperial.
- 946 Dinastía de los turcos buidas en Persia independiente de los califas de Bagdad.
- 998 Dinastía de los Gaznévidas en la India. Propagación del mahometismo en aquel país.

*Siglo XI de J. C.*

- 1053 Cisma de la Iglesia griega.
- 1072 División del califato de Oriente en cuatro sultanías.
- 1073 Gregorio VII papa y Enrique IV emperador. Cuestión de las investiduras.
- 1095 1ª Cruzada. Godofredo de Buillon.

*Siglo XII de J. C.*

- 1140 Fundación de la 1ª escuela científica en Bolonia.
- Escuelas filosóficas en Paris: Abelardo y Santo Tomás.
- 1149 2ª Cruzada. San Bernardo.
- 1189 3ª Cruzada Federico Barbaroja emperador de Alemania, Felipe

TABLA CRONOLÓGICA.

Augusto de Francia y Ricardo Corazon de Leon de Inglaterra.  
Fundación de Universidades literarias.

*Siglo XIII de J. C.*

- 1202 4ª Cruzada. Balduino de Flandes y Enrique Dandolo Dux de Venecia. Dinastía latina en Bizancio.
- 1217 5ª Cruzada. Juan de Brienne.
- Gengis-kan, Expediciones de los Mogoles. Se establecen al cabo en China. La Rusia tributaria de la Horda de Oro.
- 1241 Ligas anseática y renana. Desarrollo del espíritu mercantil.
- 1248 6ª Cruzada. Luis IX de Francia el Santo.
- 1270 Los Mamelucos en Egipto.
- 7ª Cruzada. El mismo Luis IX.
- 1282 Vísperas Sicilianas. Principio del poder de Aragon en Italia.
- 1298 La casa de Austria en el trono de Alemania.

*Siglo XIV de J. C.*

- 1302 Importancia de los Estados generales en Francia y Alemania.
- 1350 La bula de Oro en Alemania: los 7 electores.
- 1360 Tamerlan. Expediciones de los mogoles.
- La Rusia queda libre de la dominación de la horda de Oro.
- 1378 Cisma de Occidente.

*Siglo XV de J. C.*

- 1432 Propagación de la pintura al Oleo por Juan Wan-Eyck de Bruges. Invención del grabado en cobre.
- 1453 Destrucción del imperio Bizantino por los turcos.

EDAD MODERNA.

- 1492 Toma de Granada por los reyes Católicos y fin del poder mahometano en España.
- Descubrimiento de América por Cristobal Colon.
- 1498 Vasco de Gama. Descubrimiento del derrotero de la India doblando el Cabo de Buena Esperanza.
- Ejecución de Jerónimo Savonarola en Florencia.

*Siglo XVI de J. C.*

- 1503 Batalla de Carigliano: la Italia el poder de los Españoles.

TABLA CRONOLÓGICA.

Pontificado de Julio II. Principia la construccion de la Basilica de San Pedro.

1513 Pontificado de Leon X.

1515 Los mogoles se apoderan de la India.  
Francisco I en el trono de Francia.

1517 Predicaciones de Lutero.

1519 Carlos I de España elegido emperador de Alemania.  
Conquistas de Méjico y del Perú por los Españoles.

1527 Asalto y saqueo de Roma por los españoles.

1529 Dieta de Spira. Reprobacion de la doctrina de Melancton y *pro-  
testa* de los luteranos.

1531 Cosme de Médicis duque de Florencia.

1534 Cisma de Inglaterra.

1540 Gustavo Wasa se declara gefe de la Iglesia Sueca.

1556 Felipe II de España reina en los Países Bajos, Méjico y Perú.

1571 Batalla de Lepanto que ataja los progresos de los turcos.

*Siglo XVII de J. C.*

1609 Independencia de los Países Bajos reconocida por los españoles.

1643 Luis XIV de Francia.

1648 Tratado de Westfalia, principio del equilibrio europeo.

1649 Revolucion de Inglaterra.

*Siglo XVIII de J. C.*

1713 Tratado de Utrech. Fin de la guerra de sucesion de España y del poder de esta nacion en Italia.

1740 Federico II en el trono de Prusia.  
Principio de la independencia de las colonias americanas.

1790 Revolucion de Francia.

*Siglo XIX de J. C.*

1804 Imperio frances : guerras europeas.

1815 Congreso de Viena : restauracion.

ÍNDICE.

PRÓLOGO. Pág. 1

TEORÍA É HISTORIA DE LAS BELLAS ARTES. — INTRODUCCION. 1

**TEORÍA DE LAS BELLAS ARTES.**

**Parte general.**

CAPÍTULO I. Naturaleza y objeto del arte. 3

CAP. II. — Del artista. 6

CAP. III — De la belleza. 8

LECCION. 1ª De la belleza en general. id.

LEC. 2ª De lo bello en la naturaleza. 11

LEC. 3ª. — 1ª Parte. De lo ideal ó lo bello en el arte. 14

2ª Parte. Determinacion de lo ideal en cuanto al fondo. 15

3ª Parte. Determinacion de lo ideal en cuanto á la forma. 19

LEC. 4ª. — De los fenómenos estéticos que se producen en la esfera de lo ideal. 23

CAP. IV. — Cualidades especiales de la obra de arte. 26

CAP. V. — De las distintas formas que el arte reviste. 28

**Parte especial.**

CAP. I. — **ARQUITECTURA.**

LEC. 1ª. — Naturaleza y objeto de la arquitectura. 33

LEC. 2ª. — Arquitectura simbólica. — Caracteres generales y formas especiales. 39

LEC. 3ª. — Arquitectura clásica. 41

1ª Parte. Caracteres generales. id.

2ª Parte. Formas especiales de la arquitectura clásica. 42

LEC. 4ª. — Arquitectura romántica. 47

1ª Parte. Caracteres generales. 47

2ª Parte. Caracteres particulares de las formas de la arquitectura romántica. 49

LEC. 5ª. — Artes suntuarias. 53

CAP. II. — **ESCULTURA.**

LEC. 1ª. — Naturaleza y objeto. 57

LEC. 2ª. — De lo ideal escultórico. 59

LEC. 3ª. — Determinacion de lo ideal escultórico. 61

LEC. 4ª. — Determinación de la individualidad.	70
LEC. 5ª. — Distintos modos de representación escultórica.	73
<b>CAP. III. — PINTURA.</b>	
LEC. 1ª. — Naturaleza y objeto.	76
LEC. 2ª. — De lo ideal pictórico.	79
LEC. 3ª. — Determinación de lo ideal pictórico.	81
LEC. 4ª. — De la representación pictórica.	86
1ª Parte. De los materiales sensibles de la pintura.	id.
2ª Parte. Modos de concepción y de ejecución.	94

## HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS.

INTRODUCCION.	113
CAP. I. — Desarrollo histórico de las artes plásticas.	116
CAP. II. — Historia de la arquitectura.	134
CAP. III. — Historia de la escultura.	269
CAP. IV. — Historia de la pintura.	313
VOCABULARIO auxiliar de la parte histórica.	359
TABLA cronológica auxiliar de la parte histórica.	415

### ERRATAS.

<i>Pág.</i>	<i>Lín.</i>	<i>Dice.</i>	<i>Léase.</i>
5	24	un efecto de este	un medio que este emplea
6	14	especulativa	física
10	9	apropiar á la obra	apropiar la obra á
23	20	absoluto, y tomando	absoluto, tomando
26	22	originalidad	personalidad
28	5	LECCION 5ª.	CAPÍTULO V.
58	6	lazo que la une	lazo que le une
75	25	dominación	denominación
146	13	pies	pisos
207	5	oblicuamente	desigualmente
id.	7	oblicuidad	desigualdad
210	30	carácter	cadáver
215	30	pared	parte
223	2	quedando este descubierto	quedando esta descubierta
228	26	sostenido el arco	sosteniendo el arco
237	27	todo el fervor	solo el fervor
276	5	ya que este	ya que la religion mosaica-
280	13	los griegos; despues	los griegos; y despues
299	22	que la habia de imprimir	que habia de imprimirla
304	13	á todo la figura	al resto de la figura
313	1	CAPITULO III	CAPÍTULO IV.
340	12	fueron	son
342	4	Este mismo principio reinó	Este mismo principio de autoridad
345	17	Aunque lo que	tradicional reinó
353	4	determinar.	Aunque por lo que
			terminar



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
CIÓN GENERAL DE BIBLIOTECA