

de una utilidad muy superior no ha de bastarle para hacer menos, para exigir que los niños reciban la instrucción indispensable á toda criatura humana, á fin de que no llegue á ser nociva á sí misma y á toda la sociedad?» Una necesidad absoluta disculparía al legislador que recurriera á medidas coercitivas, después de agotados todos los medios de estímulo, como por ejemplo: subsidios á los municipios que fundaran muchas escuelas y premios á los niños pobres que las frecuentaran. Este es el sistema seguido en Inglaterra, mientras que muchos Estados del continente han preferido recurrir á las penas. Los arts. 326 y 329 de la ley italiana de 13 de Noviembre de 1859, hacen obligatoria la Instrucción primaria; y si los padres ó los que ejercen la autoridad paterna no mandan á los hijos á la escuela municipal, sin procurar por otros medios que reciban instrucción, serán castigados conforme á las leyes penales, las que, en verdad, no señalan pena alguna. A esto proveen los arts. 3.º y 4.º de la ley de 15 de Julio de 1877 sobre la obligación de la enseñanza elemental. El primero faculta á los alcaldes para exhortar y después amonestar á los padres negligentes: el segundo los somete á una multa desde 50 céntimos á 10 pesetas, que podrá ser aplicada gradualmente aun en los años consecutivos.

¿Qué relaciones debe mantener el Estado entre la religión y la ciencia? Ambas deben ser por completo independientes, sin que esta independencia degeneren en hostilidad. Hemos visto en el capítulo anterior que es imposible encerrar la religión en el recinto de la Iglesia, y del mismo modo es imposible excluirla de la escuela. La enseñanza religiosa debe ser dada en las escuelas y en los colegios por ministros del culto de la mayoría, salvo para los disidentes el derecho de abstenerse. En las Universidades, la cátedras de teología deben ser provistas con el consentimiento de la autoridad eclesiástica, sosteniendo cátedras para los demás cultos del Estado. Bajo un régimen de libertad de enseñanza, en que ésta es dada por particulares ó por corporaciones, el Estado recobrará su papel de vigilancia y de protección, á fin de que la religión y la ciencia no cometan usurpaciones.



CAPITULO III

Del Arte.

Lo verdadero es la idea considerada en sí misma como pensamiento; pero cuando aparece confundida con la realidad exterior y la mente la percibe sin referirla á su realidad abstracta, la idea puede ser lo bello. La imaginación crea lo bello, reuniendo una forma sensible tomada del mundo exterior y un tipo inteligible suministrado por la razón, por medio de una individualización, que es su propia obra y que, unida á los otros dos elementos, constituye el tipo fantástico. Cuando la idea predomina sobre la forma, tenemos lo sublime; cuando están en cierto equilibrio, tenemos lo bello. En las artes vemos aparecer primero lo sublime, porque es lo más próximo á la idea.

Los positivistas atacan á lo Bello, como han atacado á lo Bueno y á lo Verdadero, con el principio de la relatividad de nuestros conocimientos. Eso, dicen, es un juego de nuestras facultades, una ilusión de la mente. «Hace algunos años, dice Herbert Spencer, leí en un autor alemán, cuyo nombre no recuerdo, que los sentimientos estéticos proceden de la propensión al juego. Esta proposición se me ha quedado impresa en la mente, porque si no contiene toda la verdad, es su germen.» Grant Allen, en su *Estética fisiológica*, considera terminantemente la selección sexual como fuente del placer estético, de la cual había hecho brotar Littré toda clase de sentimiento altruista. Sin embargo, en la aplicación no deja de notar Spencer lo que es especial á lo Bello, queriendo excluir todo lo que es necesario ó útil para la vida, como también todo deseo interesado. Volviendo después á su idea fija del juego, prevé la abdicación del Arte en

favor de la Ciencia, esta humilde Ceneréntola abandonada hasta ahora en un rincón del hogar doméstico, que eclipsará á sus orgullosas hermanas, reinando como soberana. Strauss se muestra menos severo y afirma que la poesía y la música podrán coexistir con la ciencia, pero ocupando el puesto de la religión.

¿Cómo nacieron las Bellas Artes? ¿Fueron una imitación ó una creación? Un poeta ha dicho que las formas de las montañas son la arquitectura de la naturaleza; los picos hendidos por el rayo, su estatuaria; las sombras y la luz, su pintura; el murmullo de los vientos y de las olas, su armonía y el conjunto total, su poesía. El Arte trató de imitar á la naturaleza inanimada con la arquitectura y á la animada con la escultura y la pintura. La música sirvió de tránsito á las artes de la palabra. El fin del Arte no es la imitación, sino la representación de lo bello, la revelación de la armonía universal. El Arte excita en nosotros sentimientos tranquilos y puros incompatibles con los groseros placeres de los sentidos; eleva al alma muy por encima de la vida común y la predispone á acciones generosas por la afinidad que reina entre las ideas de lo divino, de lo verdadero y de lo bello: de aquí su influencia social.

El Arte empieza como intérprete de las ideas religiosas y expresa con símbolos las relaciones del principio invisible con los objetos de la naturaleza. El símbolo es una imagen que representa una idea y se distingue de los signos del lenguaje, en que entre la imagen y la idea representada hay una relación natural, no arbitraria ó convencional. Así el león es el símbolo del valor, el círculo de la eternidad, el triángulo de la Trinidad. Pero el símbolo no representa la idea más que por un lado, es ambiguo por su naturaleza y no puede expresar aquel equilibrio entre la idea y la forma, que es la nota característica de lo bello. Se ha elogiado mucho al arte oriental, simbólico por naturaleza; pero esto fué en el ardor del descubrimiento; después se le redujo á su justo valor.

Hegel descubre en el arte oriental una imaginación que fermenta, un pensamiento vago y confuso. El principio de las cosas no es concebido en su naturaleza espiritual: las ideas sobre Dios son puras abstracciones, mientras que las formas que lo repre-

sentan tienen un carácter exclusivamente sensible y material. Sumergido aún en la contemplación del mundo sensible, no teniendo para valuar la realidad ni medida ni reglas fijas, se pierde en inútiles esfuerzos por penetrar en el sentido general del universo y no sabe emplear, para expresar los más profundos pensamientos, sino imágenes y representaciones groseras, en las que se manifiesta la más ruda oposición entre la idea y la forma. La imaginación va así de un extremo á otro sin guía y sin fin determinado y nos presenta á un tiempo mismo las combinaciones más grandiosas y las más extrañas y groseras. El mismo autor encuentra en la poesía india escenas de la vida humana llenas de dulzura, imágenes graciosas y sentimientos tiernos de la naturaleza; pero en cuanto concierne á los conceptos fundamentales, lo espiritual está vencido por lo sensible. Ocurre con frecuencia encontrar la más baja trivialidad al lado de las situaciones más nobles y una carencia absoluta de proporción y de precisión. Lo sublime no es más que lo desmesurado; y por lo que concierne al fondo del mito, la imaginación, presa de vértigo, incapaz de regular el desarrollo del pensamiento, se pierde en lo fantástico y sólo produce enigmas, privados por completo de razón.

Hegel se muestra más severo con el arte chino, al que excluye de su *Estética* por las razones que transcribimos de su *Filosofía de la historia*. Este pueblo, en general, tiene grandes aptitudes para imitar, que ha aplicado no sólo á las cosas ordinarias de la vida, sino también al arte. No ha podido todavía llegar á representar lo Bello. En pintura les faltan las sombras y la perspectiva y por este método reproducen también los cuadros europeos. Un pintor chino sabe muy bien cuántas escamas hay en el lomo de una carpa, cuántos picos ó dientes tiene una hoja, cuál es la forma de los diversos árboles y la dirección de sus ramas; pero su habilidad no tiende á lo sublime, á lo ideal, á lo Bello.»

La India no nos ha dejado solamente sus interminables poemas, sino también sus templos, por lo general construídos en el flanco de las montañas, con sus pilares que imitan troncos de árboles con sus ramas. Los trabajos en madera distinguen á los pueblos arios. No teniendo los semitas bosques ni árboles pro-

pios para la construcción, elevaron monumentos con piedras bien ó mal unidas, sin cemento alguno. Las razas turanias adoptaron piedras más pequeñas y alguna vez ladrillos, é inventaron el cemento para mantenerlos unidos.

La tradición nos presenta la Torre de Babel como el primer monumento y la moderna erudición nos muestra las razas turanias y semíticas ocupando, antes de su separación, aquellas regiones que más tarde llegaron á ser la Caldea y la Asiria. Dirijamos una ojeada á los monumentos que han sobrevivido para seguir los progresos del Arte. En las llanuras de la India los templos consisten en edificios pequeños, idénticos, superpuestos para llegar á formar la mole que se deseaba. En todo el Oriente el arte por excelencia es la arquitectura; la escultura no es más que un inmenso geroglífico que recuerda los atributos de la divinidad. Los dioses y los héroes están representados en tamaño colosal, los espíritus secundarios en formas mucho más pequeñas: la divinidad tiene tantas cabezas como atributos y tantos brazos como funciones. La pintura es sencillamente una coloración simbólica: el dios Siva, que representa el sol, el fuego, está pintado de rojo, y Vichnú, que representa el elemento líquido, está pintado de azul. La Asiria y la Persia construyeron palacios que servían también de templos y de archivos nacionales. Son de ladrillos revestidos de estuco ó de bajo-relieves de piedra y de yeso, que representan la historia nacional y están adornados con numerosas inscripciones. Los egipcios comenzaron á usar en sus antiguas construcciones el barro y las cañas, á las que más tarde sustituyeron con la piedra. Los estudios más recientes han puesto fuera de duda el origen casi exclusivamente semítico de los egipcios (1). Estos tuvieron el culto de la muerte, y sus principales monumentos son tumbas en forma de pirámide. Se nota en ellos mayor observación de la naturaleza y cierto discernimiento artístico. Durante la dinastía XXIII, los egipcios adoptaron una columna que parece ser el origen del orden dórico. La escultura y la pintura dejaron de ser para los griegos

(1) Maspero, *Historia antigua de los pueblos de Oriente*, página 16, texto y notas, cuarta edición. París, 1886.

simples accesorios de la arquitectura é introdujeron en ellas un elemento nuevo, el arte de agrupar los personajes, que nosotros llamamos composición. Los griegos además crearon el estilo y el gusto, esto es, perfeccionaron la expresión de las cosas creadas, sin tener en cuenta los tipos hieráticos, y adquirieron aquel hábito que conduce á una elección razonada. Esto se explica reflexionando que en Grecia las obras de arte no estaban confiadas, como en Oriente, á manos serviles ni destinadas á satisfacer el amor á lo Bello de ciertas clases sociales, sino que eran ejecutadas por artistas y obreros libremente asociados, y estaban destinadas á recrear á todos los ciudadanos. Los romanos ocupados en política y en administración buscaron la utilidad en las bellas artes. En la arquitectura prefirieron la bóveda y construyeron magníficos puentes, acueductos, cloacas, é inventaron edificios especiales como las termas, los anfiteatros, etc.

En el arte greco-romano las líneas son rectas, á veces monótonas en su sencillez y no se alejan mucho del suelo, constituyendo una especie de arquitectura horizontal ó de longitud. Por el contrario, en Persia la antigua arquitectura asiria hizo progresos: sus líneas prefirieron la curva y se dirigieron hacia el cielo, formando una especie de arquitectura perpendicular ó de altura. Algunos autores reputados dicen que el arte bizantino tiene su origen en el persa. La fundación de Constantinopla fué un desquite del Oriente, que había dejado ya sentir su influencia con el Cristianismo. En arquitectura predominó la forma cónica y fué adoptada por los musulmanes.

En Occidente las iglesias continuaron siendo malas imitaciones de las basílicas de los primeros emperadores cristianos. El techo estaba sostenido por un maderaje visible desde el interior; pero hacia el año 1000 empezó á modificarse el modelo; el maderaje fué sustituido por la bóveda, sostenida por contrafuertes adheridos á los muros, y fueron cambiadas las relaciones entre la elevación y la separación de los muros. La iglesia tomó la forma de una cruz latina con una gran nave acompañada de otras dos más pequeñas. El nuevo estilo, que se llamó *romano*, fué usado generalmente en el Mediodía hasta el siglo XIV. El Norte no se contentó con él y agregó el estilo ojival y las mil flechas que

se dirigen al cielo. La arquitectura, impropriamente llamada gótica, apareció en Francia en los siglos XI y XII, al mismo tiempo que las canciones de gesta, la escolástica y los municipios. Tuvo su origen en el estilo romano, como la arquitectura árabe en el bizantino. Los dos estilos eran hermanos: la ojiva había quedado en Oriente en estado esporádico, y los grandes constructores del siglo XII no fueron allá á tomarla. Pero la arquitectura gótica era un esfuerzo de abstracción, y los arquitectos enamorados de sus dibujos, debilitaron las masas.

El renacimiento de las letras antiguas llamó la atención sobre los monumentos aun existentes, é Italia produjo una pléyade de grandes artistas que adaptó á la grandeza de la mole la pureza del dibujo. La sociedad fué ensanchando cada vez más su base, y la arquitectura perdió su gusto y sacrificó la belleza á la utilidad. Grecia quedó insuperable en la escultura por su mejor manera de reproducir la forma humana. Basta dirigir una mirada á los sarcófagos de Santa Constanza y de Santa Elena descubiertos en las excavaciones de la vía Nomentana y de la vía Labiana y trasladados á los museos del Vaticano, para convenirse de cuánto había hecho el Cristianismo retroceder á la escultura. Los dos sarcófagos son de pórfido de color de rosa: en el primero, ángeles y genios recogen y exprimen la uva; en el otro, algunos caballeros triunfan de sus enemigos. La *vid* y *Baco* sirven de transición á los nuevos misterios, cuyos atributos los componen la espiga, el haz y el pan. ¡Pero qué toscos y pesados son esos ángeles y esos genios comparados con los *Bacos* de los buenos tiempos del arte antiguo, y cuánta decadencia en esos caballeros de la época de Constantino! En la Edad Media se cuidó más de la expresión que de la ejecución, la cual fué perfeccionada por el Renacimiento, si bien en las últimas obras de Miguel Angel se nota un esfuerzo de musculatura exagerado todavía por la moderna escuela realista.

Los Griegos empezaron á servirse de la pintura para dar más realce á las formas arquitectónicas; pero bien pronto la emplearon en imitar á la naturaleza y aun para reproducir hechos humanos. Siguiendo el curso de los siglos y llegando á Herculano y á Pompeya, encontramos en la pintura dos elementos dis-

tintos: uno puramente convencional y decorativo, compuesto de un solo color ó de una mezcla de tonos para recreo de la vista; otro que llamaremos naturalista, el cual tendía á reproducir escenas animadas y paisajes completos. Estos dos elementos parecen confundirse en aquel género de pintura á que se da el nombre de *arabescos*, que Vitrubio consideraba como una corrupción del arte. En las pinturas de Pompeya y Herculano encontramos la perspectiva, las figuras bien modeladas y cierto efecto dramático llevado hasta la exageración en el mosaico. En las catacumbas no se encuentra ya la perspectiva, la diferencia de planos, el modelado; aun la composición misma parece que falta. Por el contrario, se nota una forma inmóvil, hierática: una tendencia á suprimir los efectos obtenidos por los Griegos y los Greco-romanos para llegar al naturalismo, á la gran pintura. Este retorno á lo pasado comenzó entre los Griegos de Oriente, donde aun subsiste, y penetró en Occidente, donde duró hasta el siglo XIV.

No todas las tradiciones del arte antiguo se habían extinguido. Duccio de Siena y Cimabue de Florencia fijaron su atención en los dibujos antiguos, estudiándolos desde el punto de vista de la perspectiva y de la anatomía. «Ellos, dice Khumor, comprendieron su importancia y se esforzaron en dulcificar la delgadez de aquellas figuras huesudas, dibujadas con rigidez exactamente geométrica. Giotto, para imitar mejor á la naturaleza, dejó de preparar los colores con cera, como hacían los bizantinos, y les dejó todo su brillo y toda su verdad, según afirma Boccaccio, hasta producir completa ilusión. Massaccio dió más redondez á las figuras, y el Beato Angélico de Fiesole más expresión. Leonardo de Vinci tuvo el secreto de las formas del cuerpo humano y obtuvo aquella serenidad de expresión que proviene del perfecto equilibrio de nuestras facultades. El Perugino transmitió á Rafael toda la profundidad de sentimiento de la escuela florentina, y éste unió á ella la pureza de dibujo de la antigüedad, llevando al arte á su más alto grado de perfección. El Correggio por la magia del claro-oscuro y Ticiano por la riqueza del colorido, acercaron cada vez más la idealidad á la realidad.

La realidad predomina en la escuela flamenca y en la holan-

desa. Sin embargo, la vida común tiene también su poesía, y el mérito del artista consiste en tomarla. Los dos Van Dyck complican sus cuadros con mil accesorios, pero siempre expresivos, y sin disminuir la importancia del asunto principal. Rembrand está enteramente impregnado en la fe protestante y pinta en sus lienzos lo humano más bien que lo divino. Las demás naciones imitaron á Italia y á los Países Bajos.

Las artes de la palabra tuvieron el mismo desarrollo. El lenguaje adoptado por la poesía estaba lleno de imágenes; bien pronto se le agregó el metro y después la rima. «La poesía, dice Hegel, tiene entre todas las artes el poder de revelar á la conciencia las fuerzas de la vida espiritual y en general las pasiones que se agitan en el fondo del alma, las afecciones del corazón humano ó los pensamientos que se suceden de una manera más tranquila en la inteligencia del hombre: en una palabra, el dominio total de las ideas, de las acciones, de los destinos humanos, el curso de las cosas del mundo y el gobierno divino del universo. Por eso ella ha sido y es todavía la institutriz de la humanidad, y su influencia es universal» (1). La poesía nos ofrece en primer lugar el cuadro del mundo moral en su existencia exterior, y lo representa bajo la forma de una gran acción en la cual toman parte los dioses y los hombres. Este género se reanuda á las artes figurativas, revelándonos el lado objetivo personal de la existencia en el sentido de que la acción tiene la forma de un acontecimiento extraño en absoluto al poeta, y que se cumple independientemente de la voluntad humana por fatalidad externa. Muchos géneros exteriores, como el epigrama, la elegía antigua, la poesía gnómica, los poemas cosmogónicos y filosóficos pueden ser considerados como pertenecientes á la poesía épica, puesto que la idea que los informa está expuesta por sí misma sin que el poeta una á ella sus reflexiones y sus sentimientos personales.

(1) Hegel, *Cours d'esthétique*, traducción de Th. Bernard, IV^{ème} vol., pág. 150; París, 1851. Este curso fué compendiado por el profesor Michelet, de Berlín, uno de los más fieles discípulos de Hegel, el cual resumen, juntamente con la introducción del autor, ha sido elegantemente traducido al inglés por Guillermo Hastie. Edimburgo, 1886.

Así, pues, tenemos la expresión de un hecho completo (epigrama), ó una serie de máximas y sentencias (poesía gnómica) para poner en evidencia una verdad moral, ó la descripción de las grandes escenas de la naturaleza, la narración del génesis de los seres y de las revoluciones cósmicas y la exposición poética de las leyes del universo y de los primeros descubrimientos de la ciencia. La poesía lírica, por el contrario, tiene un carácter personal y subjetivo. El poeta no narra, sino goza, sufre, y con frecuencia se revela contra la realidad exterior. Después, cuando la lucha no se limita á lamentos, sino se cambia en acción que los diversos actores ejecutan á nuestra vista, nace la poesía dramática, la cual describe el conflicto de la libertad humana contra el hado (como en la antigüedad), ó contra las pasiones (como en los tiempos modernos), ó, en fin, el contraste entre la voluntad y los pequeños accidentes de la vida, que no producen ningún mal y engendran la risa.

Para expresar sus conceptos no siempre tiene el arte necesidad del metro y la rima, sino que puede usar también el lenguaje común. Entonces tenemos el género narrativo, el descriptivo, el oratorio y el didascálico. Los dos primeros se acercan á la poesía cuando pintan las vicisitudes del corazón humano, como en la novela y en la leyenda; ó refieren las batallas y otros grandes hechos, como en la historia tratada artísticamente; ó describen las varias bellezas de la naturaleza, como en los viajes. La elocuencia es excluída por muchos de las bellas artes, porque tiende á un fin de utilidad; pero, para alcanzarlo, se ve obligada frecuentemente á conmover y á enlazar las ideas de modo que lleve la persuasión á los ánimos, lo cual no puede lograrse sin artificio artístico. Lo mismo se dice del género didascálico, del que tenemos ensayos en verso: enseñando se puede también deleitar.

Diremos, para resumir, que en las artes figurativas se distinguió el Oriente en la arquitectura, Grecia en la escultura é Italia y los Países Bajos en la pintura. El ideal de los pueblos de Oriente fué la fuerza sobrenatural y opresora que se revela en los grandes fenómenos de la naturaleza; el ideal de Grecia fué el hombre contemplado en todo su vigor físico y moral, el