

¿En al arte cabe lo feo?

TESIS para optar el Grado de Doctor

AUTOR

Leonidas M. Ponce y Cier

LIMA – PERÚ 1894

SUMARIO. .	1
¿En el arte cabe lo feo? . .	5

SUMARIO.

I. Consideraciones previas.

1. La existencia del arte es necesaria, porque satisface exigencias racionales de nuestro espíritu.-2. Exposición y refutación de los sistemas que explican erróneamente la superioridad del arte sobre la Naturaleza. Sistema Católico Tradicionalista y sistema Panteísta.-3. Falsedad de este sistema bajo su aspecto positivo.-4. Teoría del *arte por el arte* en su doble significado, como derivación del Panteísmo.-5. Aspecto negativo del Sistema Panteísta.-6. Examen y crítica del sistema que niega directamente al arte su preeminencia respecto de la realidad visible.-7. El arte es superior á la Naturaleza.

II. En el arte cabe lo feo?

8. ¿Cabe lo feo en el arte?- 9. La fealdad entra en el arte porque completa y da unidad á la idea estética, expresada por la obra artística. Opinión de Carlos Rosenkranz. Ideas de M. Guyau sobre la necesidad que el arte tiene de lo feo.-10. La fealdad y la belleza no tienen la misma importancia en la obra artística, porque la representación aislada de lo feo es un absurdo.-11. Misión del artista según Voituren.

III. . Lo feo en la Arquitectura.

12. La existencia de lo feo en las diversas artes depende entre otras causas, de la intensidad con que reflejan el ideal y los sentimientos del artistas.-13. Carácter simbólico de la Arquitectura. Arquitectura de los indios, egipcios, griegos y romanos.-14. Lo feo no entra en la Arquitectura, porque ella expresa la belleza estática del reposo, que excluye el desorden y exige la *euritmia*.-15. Hay sin embargo, una arquitectura fea. Procedimiento de Griveau para apreciar la fealdad de un edificio arquitectónico. Es fea la Arquitectura cuando invade ó pretende invadir los ideales de otras artes, porque entonces es *hibrida* y carece de unidad estética.-16. Momentos históricas en que la Arquitectura decae.-17. Arquitectura híbrida de los romanos en el siglo II.-18. Ausencia de belleza en los edificios del siglo XVII.- 19. Reacción contra el Barroquismo.-20. Estado actual y porvenir de la Arquitectura.

IV. Lo feo en la Escultura.

21. La Escultura nace con los esfuerzos del espíritu humano por librarse de la esclavitud de la materia. Deficiencia de expresión en la Escultura.-22. Procederes prohibidos á este arte.- 23. Recursos con que cuenta para la realización del ideal.- 24. La Escultura es la encarnación más completa del *ideal clásico*.-25. Lo feo no entra en la Escultura, porque el ideal clásico lo rechaza.-26. Sin embargo, es fea la Escultura de los primeros tiempos de la Grecia, y de los primeros días del cristianismo.-27. Igualmente feo es el arte escultórico, cuando lleva sus pretensiones hasta invadir el campo de la pintura. Barroquismo escultural.-28. Solo Miguel Ángel supo en Escultura, como Rafael en pintura, conciliar el ideal pagano y el cristiano, sin salir del ideal escultórico.-29. Error artístico de los imitadores de Miguel Ángel.-30. Crítica del Moisés, indispensable para apreciar las aspiraciones y anhelos que constituyen el carácter de Miguel Ángel.-31. Pidáis y Buonarroti.- 32. Estado actual y porvenir de la Escultura.

V. Lo feo en la Pintura.

33.- El transito de la Escultura á la Pintura, se explica históricamente por la perfección que fue adquiriendo el procedimiento que se empleaba en la producción de los bajos relieves.-34. Origen filosófico de la pintura.-35. Elementos expresivos de que dispone este arte, para la

realización de su ideal.-36. Inmenso campo de acción reservado á la Pintura.-37. Lo feo entra necesariamente en el arte pictórico que es romántico, pero es lo feo moral que no necesita de lo feo físico para expresarse.-38. El dolor, el remordimiento, las pasiones repugnantes y las desgarraduras de nuestra alma pueden expresarse por formas pictóricas ideales y bellas, ó por formas reales y feas.-39. Realismo é idealismo.-40. Realistas é idealistas: ideal cuantitativo/ ideal cualitativo.-41. Exposición del verdadero realismo. La eterna querella sobre realismo é idealismo sólo se halla en su lugar, cuando se la refiere á las artes románticas, en que forzosamente entra la fealdad.-42. Pintura fea en los tiempos antiguos y medios.-43. Decadencia de este arte á fines del siglo XVII y comienzos de XVIII.-44. Hibridismo en la Pintura.-45. Estado actual y porvenir de la Pintura.

VI. Lo feo en la Música.

46. Unidad primitiva de la Música.-47. La tonalidad moderna es una derivación de la música de los egipcios y griegos.-48. Sistema musical de los griegos. Ellos subordinaban la Música á la Poesía.-49. Manera de evitar esta subordinación.-50. Canto-llano: su carácter expresivo es eminentemente cristiano.-51. Corrupción del cantollano en el siglo XII.- 52. Palestrina y Monteverde detienen la sentencia de proscripción que la Iglesia iba á lanzar contra la música religiosa, desterrándola de los recintos sagrados. Revolución operada por ellos, en los dominios del arte musical. La disonancia que es un desorden, y que por consiguiente constituye la fealdad, entra en la composición de la tonalidad moderna.-53. Explicación científica de la existencia de lo feo en la Música.-54. Explicación filosófica de la presencia de la fealdad en los dominios de este arte.-55. Hibridismo musical. Fea es la Música cuando pretende realizar los ideales de la Arquitectura y Pintura. Hayden y Beethoven. Igualmente fea es la Música cuando se esfuerza por realizar el ideal de la Poesía.-56. Juicio vario del público acerca de la importancia, que para unos tiene la armonía, y para otros, la melodía en las composiciones musicales. Gluckistas y Piccinistas.-57. Fusión de estas dos escuelas con Meyerbeer y Rossini.-58. Wagner.-59. Estado actual y porvenir de la Música.

VII. Lo feo en la Poesía.

60. Formas de que se vale este arte para la realización del ideal.-61. El hombre es el único ser que puede comunicar grandeza é interés, al vasto escenario que se ofrece á los ojos del poeta.-62. Lo feo entra en la Poesía, porque existe en la realidad objetiva que el artista nos presenta.-63. También entra en lo feo en este arte, porque el fin supremo de la poesía en su desenvolvimiento histórico...

65. SIMBOLISMO.-Caracteres de el periodo simbólico poéticas.-66.Rápida ajeada sobre la literatura de la India.-67. En el "Mahabharata" existe lo feo, aunque débilmente.-68. En el "Ramayana" personifican la fealdad los *Raxasas* y otros personajes que intervienen en el desarrollo de este poema.-69. Existencia de lo feo en el "Sakontala".-70. Para los poetas indios, lo feo carecía de importancia artística; y su existencia en la literatura del *simbolismo*, sólo se explica por el sentimiento de lo infinito, que pretendiendo hallarlo en la materia inerte, lo reflejaban é imprimían en todas sus composiciones.

71. CLASICISMO.-El *Clasicismo* significa un paso más, dado por el espíritu humano en la senda del adelantamiento. Revolución operada por el *clasicismo*.-72. Carácter y tendencias del clasicismo. En el periodo clásico no se admite deliberadamente, el concurso de lo feo, porque el ideal de felicidad era para los griegos el reposo, que excluía la lucha, y por consiguiente la fealdad.-73. Sin embargo, así como en la poesía indiana. En la literatura griega se encuentra una que otra encarnación de la fealdad. Lo feo en la "Iliada".-74. En la "Odisea" es igualmente débil la influencia de la fealdad.-75. Razón por la cual no me detengo en el examen prolijo de las numerosas obras producidas bajo el imperio del clasicismo, .76. Renacimiento del clasicismo á fines del siglo XV.-77. Las composiciones poéticas de los clásicos modernos, acogen con más

frecuencia la fealdad; pero, a pesar de esto, lo feo carece, como elemento estético, del valor y la importancia que tiene hoy.

78. ROMANTICISMO.-En este periodo artístico, el espíritu se emancipa de las trabas de la materia, para mostrarse omnipotente y libre. Origen filosófico del.- 79. ¿De qué depende la aparición histórica del *romanticismo*?-80. Los ideales románticos no se olvidan, ni aún en las épocas de mayor entusiasmo por las bellezas clásicas.-81. Existencia efímera de *romanticismo* en el siglo actual.-82. El *romanticismo* que enseña al hombre á combatir contra las asechanzas del espíritu maligno; que le recomienda la lucha y el sacrificio; que sustituye á los dioses finitos de los paganos, por un Dios infinito y único, hace grande é ilimitada la importancia de la fealdad, para revelar los misteriosos y complicados fenómenos, que se operan en la naturaleza moral de los individuos.-83. Macbeth, Claudio, Waltenstein y Franck, creaciones románticas que personifican la fealdad.-84. Pero las obras en que más resalta lo feo, son sin disputa las que se deben al genio de Víctor Hugo.-85. Error artístico de Víctor Hugo.-86. Descrédito del *romanticismo* y exageraciones del *realismo*.-87. Estado actual y porvenir de la poesía.

VIII. Conclusión.

88. Procedimientos empleados para descubrir la presencia de la fealdad en las obras del arte, y resultado conseguido con el empleo de esos procedimientos.

¿En el arte cabe lo feo?

Señor Decano,

Señores Catedráticos,

Señores:

I.

1. El principio metafísico de razón suficiente, que explica y funda las existencias sensibles y materiales, justifica y hace posibles las más elevadas manifestaciones de la actividad humana. Y esto es rigurosamente lógico, pues, si lo condicional, lo relativo y lo contingente tienen su razón de existir, también la tienen lo necesario, lo absoluto y lo incondicionado, y por consiguiente la Ciencia, la Religión y el Arte. Si Rousseau y D'Alembert juzgaron inútil la existencia de la Historia; Kant, Hegel y los más grandes pensadores han hecho la apoteosis y el elogio de las artes. El arte vive, y vivirá mientras el espíritu humano no se encuentre satisfecho tan sólo con la virtualidad del ideal, anhele su realización completa; mientras al hombre atormenten esos deseos de felicidad, de calma, de dicha que no puede lograr en este mundo, que le aprisiona con los lazos de la materia, que le tortura con los desengaños de la realidad, que le hace sufrir con el espectáculo de la variación incesante, de la virtud escarnecida y de la inocencia hollada. Estos anhelos ardientes y siempre vivos de bienestar y de mejora, estas aspiraciones constantes a fijar eternamente el ideal sólo pueden satisfacerse, sólo pueden colmarse mediante las obras de arte.

El artista que es honrado, y no quiere poner su talento al servicio de intereses

rastreros, saca de su propio fondo esa belleza, esa perfección, ese ideal que persigue y no encuentra en el exterior, y lo realiza en una unidad viviente y ordenada, que conserva fija y perennemente los encantos que si proporciona el mundo visible es con una duración fugaz y transitoria. Las bellezas que él nos ofrece y los halagos con que nos brinda, atraen y seducen á nuestro espíritu, es cierto; pero pasada la admiración súbita que nos causan, la reflexión no puede volver sobre ellos para hacer mas duraderas las gratas emociones que hemos experimentado; porque se disipan, borran y desaparecen con la prontitud y rapidez, con que las ondas sonoras se pierden y se confunden en las vibraciones incesantes del eter. Hay en la vida real actos de heroísmo, rasgos de abnegación, sacrificio y desinterés; más todo esto, que constituye el bello patrimonio de la humanidad se desvanece, cuando el hombre muere, y cuando con su muerte se olvidan sus acciones. Véase, pues, como solo el arte puede satisfacer esa necesidad del ideal que sentimos; como solo él, puede fijar lo que en el mundo visible ni se detiene, ni se paraliza; como solo el puede restablecer ese acuerdo que la razón concibe entre las ideas y las existencias; como, en fin, á el solo es dado proporcionar consuelo y descanso á nuestro espíritu en medio de las tormentosas agitaciones de la lucha diaria.

1. Pero no era posible que todos estuvieran acordes en asignar al arte un rango tan elevado y una superioridad tan codiciada: la discordancia de opiniones es condición necesaria para el sucesivo desenvolvimiento de la inteligencia humana. Así, le niegan esa preeminencia sobre la Naturaleza no sólo los que hallan disparidad entre el papel humilde que se hace juzgar á las cosas del Universo respecto de las obras de arte, y la ilimitación del Poder divino, sino también aquellos que tratando de explicarla, no la ponen en duda directamente como los primeros, sino de un modo encubierto, emitiendo hipótesis tan erróneas que la hacen inadmisibile.

A este último grupo pertenecen dos escuelas filosóficas: la Católica Fradiconalista y la Panteísta. La primera, no niega directamente la superioridad del arte sobre la Naturaleza, pues, se propone explicarla; más, es imperfecta la explicación que dá. En un principio, dice, el espíritu humano se hallaba vació é informe, sin ideas y sin imágenes, hasta que la luz de la revelación y la encarnación del verbo restauraron sus facultades y le enseñaron el uso de la palabra. Sólo á este precio es que sea posible la belleza. Los pueblos paganos concebían y realizaban lo bello, porque con el lenguaje habían conservado el recuerdo de la revelación primitiva.

¿No es evidente á todas luces que al explicar en estos términos la excelencia de las obras artísticas se perjudican, lejos de favorecer sus intereses? ¿La creación imperfecta del hombre, aún cuando sea primitiva, es ó no un desconocimiento del poder y naturaleza de Dios? ¿Se puede sostener sincera é imparcialmente que la perfección del arte depende de la primitiva revelación del lenguaje? Semejantes explicaciones dadas por la escuela que reconoce como jefes á De Maestre y De Bonald son, pues, contradichas por la razón y el buen sentido.

La escuela panteísta tampoco niega ostensiblemente la superioridad del arte: pero la exposición que hace de ella es tan errónea como la anterior: Dios por el pensamiento humano, dicen sus partidarios, obra mejor que por la Naturaleza. Según este sistema, cuyos orígenes se hallan en la India y sus defensores mas entusiastas, en la Alemania moderna, la sustancia divina es capaz de cierto progreso y evolución; se manifiesta

primero inconcientemente en la naturaleza, como lo enseña Hegel, después adquiere la conciencia de sí, en la humanidad, y pasa al estado de espíritu. Entonces alcanza el objeto de la existencia, y puede realizar en el arte al indestructible unidad del pensamiento y la extensión. El arte es pues, superior á la naturaleza porque la misma divinidad bajo su forma mas completa y perfeccionada, se encuentra en el espíritu del artista.

Algo que no está en conformidad con las ideas que de Dios tenemos es el progresivo desenvolvimiento de su sustancia, que hace suponerle imperfecto y limitado en los instantes que preceden á su evolución; y contrarias á su naturaleza son las manifestaciones sucesivas y cada vez mas perfectas de su esencia, que traen como resultado el desconocimiento de su Personalidad.

Por otra parte, Dios no se manifiesta en el pensamiento humano mejor que en la naturaleza; todo lo que hay de cierto á este respecto es que la acción divina se revela en la humanidad bajo facetas diversas que en la realidad exterior. Y esto es evidente, pues, el espíritu y la materia son igualmente dignos de la paternal solicitud del Ser Supremo. Admitir lo contrario seria el desprecio mas injusto de la forma, de lo perecedero, del elemento que integra nuestra personalidad; sería la sanción mas tiránica de las torturas á que se sujetase el ropaje carnal, que nos envuelve llevados á la materia del todo extraña al movimiento trascendente de la Inteligencia Suma.

1. Al hablar del Panteísmo no es posible prescindir de las consecuencias que produciría para la Estética, hoy que la literatura y el arte le favorecen con sus simpatías. Sabido es que este sistema se desenvuelve histórica y filosóficamente bajo dos aspectos, uno positivo y otro negativo, ó Dios es absorbido en el mundo ó este es aniquilado ante la infinitud de Aquel. Si todo es Dios el arte es superior á la ciencia, á la filosofía y á la religión; porque allí es donde se cumple la unión mística del espíritu y la materia, de lo ideal y de lo real, de lo finito y lo infinito, unión de que resulta la belleza que es la forma exterior mas perfecta, mas grandiosa de la divinidad.

Además, si el mundo es Dios, todo es legítimo, y el mismo título que asiste al bien y á la virtud para ser acogidos por el arte, ampara al mal y al vicio para ser exhibidos ante la faz de los pueblos. La distinción que establecen algunos entre los poderes superiores del alma y las inclinaciones del cuerpo, entre la libertad humana oyendo las insinuaciones de la razón y el desenfreno de los ciegos instintos, alentados por la avilantéz que dá la obstinación en el vicio, ni es lógica ni justificable.

4. Hémos, pues, en presencia de la perniciosa teoría del *arte por el arte*, significando unas veces la *forma por la forma*, y otras, la expresión *por si misma*.

En la primera significación, admita por Gautier y por Flaubert, lo esencial es el falso brillo del exterior, la sorpresa de los incidentes, la pureza y corrección de la forma. Los delicados sentimientos, el candor del alma y las concepciones elevadas son indiferentes ante el empeño de glorificar la materia.

Entendida del segundo modo no es menos peligrosa la teoría del *arte por el arte*, pues, se hace del sentimiento, de la expresión, el objeto principal del artista hasta el punto de olvidar que la belleza es conocida antes de ser sentida. Cuando se asigna al arte como único fin la expresión del sentimiento, se le rebaja á la condición de esas

curiosidades á que se ha llamado *jabonerías*. Y que nos describe tan bien Pierre Loti, las que por el refinamiento y sutileza de la ejecución no producen en nosotros mas goces que los fugaces de los sentidos. Las obras de arte incubadas al calor de esta doctrina, lejos de fortificar el alma, la enervan y la hacen languidecer imposibilitándola para resistir á las sollicitaciones de los sentidos.

5. Si el panteísmo que lo diviniza todo, hace del arte la manifestación más excelente de la actividad humana, el que anonada el mundo en Dios lo confunde con la más abstracta de las ciencias. En su horror por la realidad, desprecia la perfección de la forma y se mantiene en un frio símbolo de la idea pura. Las producciones del arte arcaico de la Grecia y del arte bizantino ofrecen estos caracteres, toda vez que se nota en ellas lo externo sacrificado en aras de un fervoroso espíritu ascético.

6. Después de haber reseñado brevemente los sistemas filosóficos, que si bien conceden el arte un predominio sobre la naturaleza lo explican con poco acierto, tócame para ser metódico exponer á grandes rasgos la opinión de los que niegan directamente la supremacía de aquel sobre esta, desconociendo así los beneficios con que constantemente nos inunda el arte. Si él, dicen, brinda al hombre emociones y goces de un orden mas elevado y de una duración más tenaz que los que la naturaleza le ofrece, hay que concluir para ser consecuentes que ésta es inferior al arte, y, como corolario inevitable que la criatura, productora del arte, es mas poderosa y sabia que el Criador, autor de la naturaleza. Esto ultimo, continúan, no puede admitirse sin contradecir abiertamente los dictados del sentido común y por consiguiente es un error grave decir que la contemplación de las obras de arte nos cause placeres y goces más intensos y puros que la vista de los grandiosos cuadros del universo.

Ante la engañadora exactitud de este argumento hanse visto doblegados, en la época presente, artistas y literatos, que yendo de un extremo al otro opuesto hacen consistir la habilidad y la perfección del genio, en la indiferencia mas lamentable para reproducir sin critica mi examen lo repugnante y ló que encanta, lo monstruoso y lo bello, el vicio y la virtud, los tiernos delicados sentimientos y las pasiones bajas que embrutecen y degradan; acallando esa voz interior que les enrostra sus extravíos y perdiendo de vista, como dice Quatremére de Quincy "*ese tipo intelectual de perfección, que todos tenemos en el fondo de nuestra alma, y que ha servido de modelo en la creación de las admirables obras que han conquistado renombre y gloria imperecederos*".

7. Los sentimientos y las ideas que provocan las verdaderas obras de arte, son sin disputa de orden mas elevado y de efecto mas inmediato que los sentimientos y las ideas, que nacen en nosotros cuando tendemos la mirada por el mundo de la materia, porque si es bella la naturaleza, lo es mas todavía, idealizada y traducida por el genio artístico, en obras que la hacen mejor comprendida y mas bien sentida. ¿En que privilegiado paraje del universo hallamos algo que pueda remedar siquiera las tranquilas y deliciosas emociones que se sienten al contemplar esas magnificas catedrales de Viena, Paris, Burgos y Toledo? ¿Dónde encontraremos algo que nos transporte y nos entusiasme con intensidad mayor que los inimitables y esplendidos frescos de Miguel Ángel, los rientes y alegres cuadros de Rembrandt, los poéticos y embriagadores paisajes de Claudio Lorrain y Rosa Bonheur?

Por otra parte, es un parallogismo deducir de la superioridad de los efectos del arte,

el predominio absoluto de éste, sobre la naturaleza y del hombre sobre la divinidad. Todo lo más que de allí puede colegirse es que el arte como apariencia sensible, como individualización de la idea, como manifestación del pensamiento, está sobre la naturaleza; y no así, como subsistencia real, como perfección viva, pues, mirado bajo ese aspecto es inferior á la realidad que percibimos. Hay belleza en el exterior; pero se encuentra más en el conjunto que en los detalles, y la inteligencia finita del hombre conoce éstos, y no alcanza á distinguir aquel. Ahora bién, en los detalles, en los individuos ni el orden es constante, ni se agotan todas las excelencias del género. Desde entonces ya no es punto oscuro para el hombre, que sabe esto, la corrección y mejoramiento de las obras de la naturaleza. Ese órden y esa belleza mejores que él siente en los recintos de su individualidad, le mueven á darles una forma palpable, y una vez realizada, la acción que ejercen sobre nuestra alma toda, es de superioridad incontestable á la que cansa el mundo de los sentidos; porque en las obras artísticas se concreta el pensamiento que se haya disperso y confuso en la realidad; porque en las obras de arte se revela la vida del espíritu que les ha dado el ser, más poderosa, que la que reside en los objetos reales.

Por lo demás, la superioridad del arte sobre la naturaleza nada prueba en contra de Dios; porque el hombre ha recibido del Ser Supremo el poder que ostenta, y el reconocimiento de su imperio y poderío es la mayor glorificación que sea dable hacer de la justicia y potestad divinas. El arte es, pues, superior á la naturaleza.

II

8. Pero, para hacernos gozar de esos placeres puros y delicados, de esas emociones gratas y tiernas, de esa dicha serena y tranquila, ¿será preciso que el arte destierre de sus producciones todo lo que es feo y acoja sólo lo bello? La fealdad, es *la fuerza que realiza todo el desorden posible; más sin perecer inmediatamente*, y el arte, que es el órden manifiesto, la armonía viviente, podrá, sin embargo, admitirla en sus producciones? ¿Cómo y por qué entra lo feo en los encantadores dominios del arte?

Así como en el pensamiento todo no es verdadero, en la naturaleza todo no es bello. El arte debe preocuparse con especialidad de la belleza; pero nó con exclusión absoluta de la fealdad; porque el fin esencial del arte no es como se cree suspirar eternamente por lo bello, ante todo debe interesarse por deleitar nuestro espíritu con lo que sea capaz de producirnos este efecto. Existen obras maestras de arte en que se nota la presencia de lo feo: las Parcas de Miguel Angel excitan en nosotros odiosidad y aversión por su semblante y figura; y sin embargo, la expresión y la fuerza de vitalidad que han recibido de su autor hacen que á la vista de ese admirable cuadro sea una emoción verdaderamente estética la que experimentamos.

Por otra parte, si bien el artista corrige y modifica la naturaleza no debe alejarse demasiado de ella. Una obra de arte divorciada completamente de la realidad no sabría interesarnos. Y si en el mundo visible encontramos la imperfección y el mal, hay derecho para exigir sin la entrada de estos elementos en las producciones artísticas toda vez que ellas quieran exhibir uno de los aspectos de la vida.

La importancia estética de lo feo no ha mucho que ha sido reconocida. En los pueblos orientales, de la antigüedad, el símbolo dominaba, y apenas podía revelarse la

belleza bajo apariencias vagas y confusas. Durante el clasicismo la materia se deificó y la forma fue venerada. No era, pues, posible que el arte clásico diera á lo feo, cabida en sus dominios. Y aún cuando produjo harpías, sátiros, á Vulcano y á la Gorgona Medusa, estas creaciones de la Mitología griega eran feas más por los atributos que les referían, que por la forma y la expresión. Fue en el periodo romántico que la fealdad como elemento estético empezó á distinguirse en los productos del arte. La Religión Cristiana, cuyas enseñanzas eran poco favorables á la antropomorfia del paganismo, trajo junto con el espectáculo de la Redención, el deseo de despojarnos de esta cubierta carnal para gozar de la presencia divina en nuestra verdadera patria. De allí que el *sufrimiento* y la *muerte* tuvieran una importancia desconocida hasta entonces, de allí ese marcado desprecio por la carne y la materia que se hace ostensible en la pintura bizantina.

Además, con el romanticismo, que significa para el arte la conquista de la libertad, se dilato y ensancho el círculo de las representaciones. La humanidad entera y la realidad con sus imperfecciones y defectos caben en las creaciones del genio, por una reacción contra el rigorismo ascético de los tiempos anteriores; pero siempre á condición de que reflejen la intensidad del sentimiento cristiano.

9. Pero, cómo entra lo feo en las regiones superiores del arte? ¿ Se le dá la misma importancia que á lo bello, hasta el punto que el artista descansa tranquilo cuando sólo nos muestre escenas de crimen, cuadros de horror, pasiones de bestia y personajes de burdel? Nó, se dice, lo feo entra como contraste para hacer resaltar la belleza á que se asocia, a la manera que el esmalte negro que rodea un diamante hace que sean más intensos y fúlgidos los rayos de luz que se quiebran en su superficie. Mas, como dice Rosenhraz, ilustre continuador de las teorías hegelianas, *el contraste nada puede añadir á la divina serenidad de la belleza, y además, puede haber contraste sin que intervenga lo feo*. La verdadera razón es más honda: se halla en la necesidad que tiene el arte de manifestar el total desarrollo de la idea, las faces diversas del espíritu en su desenvolvimiento. Si el arte quiere representar toda la vida del espíritu no puede prescindir de lo feo, del elemento negativo, porque las luchas que agitan el fondo de nuestra alma suponen la existencia de elementos antagónicos como el ideal y sus obstáculos, psr eso es que lo feo, como desorden moral, sólo acompaña á la belleza de acción, á la belleza dinámica. La vida es, como dice Guyau, una lucha con alternativas sin número; la conciencia de la vida trae, como corolario forzoso, la conciencia de resistencias vencidas. De donde se sigue que si el arte representa la vida individual ó social, las disonancias entran en esa representación como elemento preciso, por el sólo hecho de ser el esfuerzo condición necesaria de la vida. Las fealdades son, pues, una forma exterior de las miserias inherentes á la existencia finita y terrenal.

10. Pero es prohibido á lo feo aspirar á la independencia de que disfruta lo bello: nunca puede pretender más que un lugar secundario y relativo. El error de Victor Hugo consistio menos en admitir lo feo que en embellecer sus representaciones, produciendo así, mónstruos como Triboulet, Cuasimodo y Lucrecia El arte debe depurar lo feo, buscar el lado original en que se opone á lo bello," aspirar en suma á *establecer cierta manera de armonía dentro de lo feo*. Una representación aislada de lo feo, que no es más que un momento en la totalidad armónica se convierte en finalidad y último término de si mismo, resolviéndose la obra en una pura contradicción.

11. Faltaría evidentemente á su deber el artista que al representar la vida humana prescindiera por completo del bien y de la verdad. Para erigir el monumento del vicio y de la mentira. Todo su conato y empeño debe encaminarlo, al contrario, á provocar el odio y la aversión más profundos por todo aquello que alejándonos del buen sendero nos precipite en el lodazal del vicio.

III

12. Ya se ha visto que lo feo tiene cabida en el arte, más no tiene la misma importancia, ni juega el mismo papel en las múltiples y variadas producciones artísticas. La mayor ó menor intensidad con que las diversas artes expresan el ideal y los sentimientos del que las cultiva, favorece ó perjudica las pretenciones que alientan á lo feo para acogerse á las obras producidas por el hombre de arte. Esta afirmación fácilmente se comprueba. Así, en la arquitectura el espíritu y personalidad del artista apenas se reflejan: es la primera manifestación del arte, y la belleza de los edificios arquitectónicos bajo el punto de vista de la expresión, es vaga, confusa, indeterminada. El *símbolo* es el vehiculo que pone en comunicación la espiritualidad subjetiva del artista con la realidad objetiva de su creación genial.

13. En esta arte todo es simbólico: los indios expresan su panteísmo haciendo gigantescas construcciones subterráneas, ó atrevidas excavaciones en las rocas, que á la vez revelan su estado social inmovilizado por el injusto régimen de castas.

Para los egipcios la vida es una carrera rápida sobre la tierra; el sueño eterno es el fin supremo de la existencia, y estas ideas religiosas se manifiestan en sus construcciones, pues, al paso que las moradas de los vivos se fabrican para que duren poco; los recintos de los muertos ofrecen tales condiciones de solidez, que han resistido victoriosamente la acción destructora de los hombres y de los siglos. Por eso, el tipo de esta especie de construcciones es la pirámide que tiene por base ó ya un triangulo ó ya un cuadro. El culto por el sol se traduce en sus *obeliscos*, que bien podrían llamarse rayos petrificados. El enigma de la vida se hace visible en sus laberintos, que tenían el aspecto de palacios mágicos.

El carácter antropomórfico y enteramente humano de la religión griega, se revela igualmente en su arquitectura: sus templos son vastas salas *hipetras*, á fin de que los dioses del Olimpo puedan asistir á las ceremonias religiosas: sus edificios ostentan por doquiera, como línea dominante, la línea horizontal que no abandona la tierra ó la recuerda sin cesar.

El orgullo, la fiereza y la bravura de los romanos se dejan sentir en la preferencia que acuerdan á la arquitectura civil sobre la arquitectura religiosa. Las ambiciones y proyectos de absorción de este pueblo conquistador se descubren en sus arcadas, bóvedas y altas cúpulas que parecen comprender en sus límites al universo entero. Y cualquiera que haya sido el estado social del mundo, las construcciones que se hayan levantado, habrán dejado vislumbrar las ideas, los sentimientos, las opiniones, las necesidades racionales que germinaban y tomaban cuerpo entre las inteligencias, en las épocas en que aparecían los edificios arquitectónicos, como testigos mudos del progreso cumplido por la humanidad.

14. Mas, si el grado de cultura y civilización de un pueblo, puede apreciarse por los

monumentos que erige y las obras que construye, el símbolo que, cual tupido manto, vela el alma, la individualidad del arquitecto-artista, los hace inadecuados para realizar en toda su amplitud la belleza expresiva. Por esto mismo, lo feo no está con holgura en este arte, pues el poder, la fuerza que se revelan en sus producciones, no son tan grandes, ni tan irresistibles que puedan desbordarse é infringir las leyes, cuya obediencia hace posible la realización de la belleza, para dar nacimiento á la fea obra arquitectónica. Por otra parte en las regiones de la conciencia, en las luchas morales y en la actividad interior es donde lo feo mas ha extendido sus dominios; y si la arquitectura confiesa su impotencia para expresar directamente la vida espiritual del alma, hay lógicamente que convenir en la escasa participación que tiene lo feo en el mérito estético de un edificio.

La fealdad es consecuencia irremediable de la lucha entre los sentimientos, del antagonismo entre las ideas, de las conmociones que desdoblan los misteriosos pliegues de la conciencia, y todo esto es perdido para la arquitectura que busca el reposo y huye de la acción; que exige la *euritmia*, u rechaza el desorden; que aspira la tranquilidad imperturbable de la materia, y que se enerva y degrada cuando pretende reflejar las agitaciones que, cual notas disonantes, turban la armonía de nuestra vida moral. Lo feo no entra, pues, en la arquitectura como elemento preciso, porque ella expresa la belleza estática del reposo, y no la belleza dinámica de la acción.

15. Hay sin embargo, una arquitectura fea. Hasta ahora poco, el criterio que servia para juzgar de ella estaba comprendido en una serie de operaciones, que hacían verdaderamente inexacto el discernimiento del mérito artístico de una obra arquitectónica. Era preciso atender á los cuatro requisitos que deben concurrir en las construcciones para que puedan ser miradas como bellas. Se atendía, así, al orden ó plan en la disposición de las diversas partes, á la exactitud de las proporciones, á la elección ó conveniencia de los adornos; y sólo cuando se estaba persuadido de la ausencia de alguna de estas condiciones en el edificio que se juzgaba, era que se le tenía por una obra fea. Hoy, gracias á los progresos alcanzados por la Estática, y especialmente á los notables estudios hechos por Griveau se puede apreciar el valor y la belleza de una producción arquitectónica mediante un proceder menos complicado y más exacto.

Sabido es que el ideal es el resultado de una comparación en diversos grados que se ejerce sobre colectividades de orden más ó menos restringido, y que cuantos sean los grados que podamos establecer en la comparación, tantos serán los ideales que podamos concebir. Este principio claro y comprensible, y en el que Griveau hace consistir la ley de adaptación ó especificación es la base del nuevo criterio estético. Como la comparación puede hacerse entre géneros diversos y entre las especies é individuos de un mismo género, aparte de otros la belleza de un género con otro, una especie con otra especie, un individuo con otro individuo. Ahora bien esta comparación permite asignar á las colectividades comparadas, sus límites respectivos. Y si el género, la especie, ó el individuo traspasan sus linderos propios no se habrá cometido, por decirlo así, sino el delito de *hibridismo* ó el crimen estético de *monstruosidad*.

Una vez explicada esta ley, que bien puede referirse á la Estética ó á las Ciencias Naturales, apliquémosla á la arquitectura, y tomemos por ejemplo una iglesia. Con todos los monumentos de adaptación *religiosa* puede trazarse un área muy vasta cuyos límites supongo que toquen á la izquierda con los de la arquitectura *civil* y á la derecha con los

de la arquitectura *militar*. Si se hacen las comparaciones indicadas, se verá que hay iglesias que parecen *fortalezas*, como la catedral de Montpellier, otras, *mercados*, con San Francisco Javier de Paris, y otras, *salas de espectáculos*, como San Jerónimo de Tolosa. El primer defecto de estos edificios es no ser suficientemente iglesias: pecan por defecto de *adaptación*, invaden los dominios de otra especie y su vicio inicial es un vicio de *hibridismo* sin perjuicio de otros.

Lo que hemos hecho con las especies arquitectónicas, hagámoslo también con los estilos, y restrinjamos su área de apreciación al *románico*, al *ogival* y al *renacimiento*, y se verá que todos ellos forman *géneros*, separados entre si por formas de transición. Pues bien, estos tipos de pasaje solo en raros casos ofrecen un mérito real, y lo mas corriente es que estén tocados del vicio de *hibridismo*. En ellos se nota la timidez con que ha procedido su ejecutor y en ellos se descubren huellas de la mano trémula y vacilante del artista.

Tomemos, finalmente, una iglesia de cualquier estilo y juzguémosla como individuo. En ella los diversos miembros del cuerpo arquitectónico figuran á titulo de especies, y hacen por consiguiente posible la presencia de *hibridismo* que el gusto califica de inconveniencias. Así las columnas de que la fachada de San Marcos, en Venecia, está obstruida y que se resisten á desempeñar el papel de piés derechos, porque no sostienen nada, así esos frontones curvos con líneas lánguidas sin función, esas empalmaduras ociosas ó plagarías de fachadas italianas, esas pesadas consolas invertidas, que destituidas de su empleo lógico, ocultan perezosamente su voluta sobre la línea del entablamento nos chocan y desagradan, porque ni ha habido gusto en la elección de esos adornos, ni razón justificativa para su empleo. El aficionado en presencia de esas producciones odiosas y desabridas pronunciara por intuición las palabras *hibrido*, *bastardo* sin saber que habla con propiedad y creyendo hablar en estilo figurado.

16. En la historia de la arquitectura hay dos momentos que causan una interrupción completa en el adelanto continuo de las creaciones de este arte: el siglo I en que se acentúa el desprecio por las virtudes públicas y domesticas entre los romanos, y el siglo XVI en que se desmoraliza y pervierte la sociedad europea.

17. Los romanos heredaron la arquitectura griega, y fueron los continuadores de ese pueblo eminentemente artista; mas introdujeron en ella ciertas alteraciones que hacían precisas las exigencias de su carácter sobrio y conquistador primero; fausto y holgazán después. Estos cambios no siempre fueron dirigidos por un sano criterio y un gusto delicado: propendían mas al lucimiento que á la belleza, y por eso es que sus obras mas nos admiran que agradan. En una misma construcción se hallan mezclas informes de diferentes estilos, tal sucede por ejemplo, en el anfiteatro Flavio Vespasiano, que consta de tres órdenes de arcos superpuestos de los que el mas bajo es de estilo dórico, el intermedio de estilo jónico y el mas alto de estilo corintio. Crearon, y adoptaron en sus edificios las arcadas y las bóvedas, invenciones de verdadero mérito y gran provecho para las tendencias que posteriormente había de seguir el arte, pero desastrosas para sus autores. Los romanos hicieron de ellas una aplicación destituida de lógica y buen sentido: sobre las arcadas recostaban techumbres y entablamentos, sin reparar que así como las bóvedas, ellas han menester del apoyo lejos de poder prestarlo. Hasta entonces la columna sola y sin ayuda había sostenido el peso del edificio; el espíritu innovador de

este pueblo asoció á ella un cuerpo extraño, un intermediario, la base, destruyendo así el efecto estético que produce la contemplación de una columna, cuyo fuste arranque espontánea y naturalmente de la superficie del suelo para esparcirse en las alturas y hacer ostensible al aire libre las aspiraciones é inquietudes de la humanidad. La idea de solidez que debe expresar lo que por su naturaleza está llamado á servir de sustentáculo, se borra y desaparece, cuando se hace descansar á la columna sobre una base, pues, no puede ser sino frágil lo que reclama un apoyo. Los griegos, los indios y los egipcios, tal vez sin conocerlo, dieran mas belleza, elegancia y naturalidad á la columna no colocando entre el suelo y ella objeto alguno.

18. En el siglo XVII, y apenas iniciando el renacimiento artístico, la lucha entre el estilo greco-romano y el estilo ojival produjo en la arquitectura la aparición de una escuela, cuya manera ó estilo dominante se llamó barroco en Italia, Pompadour en Francia, rococo en Alemania y plateresco en España.

Los defectos y extravagancias de este estilo fueron la consecuencia del efecto pintoresco que con demasiado exclusivismo, quisieron producir en todas sus construcciones los que lo habían adoptado, para agradar el gusto estragado de una sociedad que había perdido el sentido moral, y que pretendía ahogar sus remordimientos perdiéndose en el torbellino de los sibaríticos deseos, de una imaginación voluptuosa.

Los artistas concentraron su atención en la ornamentación y en los adornos; adulteraron arcos y dinteles; esquebrajaron entablamentos; mutilaron cornizas: retorcieron fustes de columnas y les quitaron su belleza y sencillez rodeándolas con guirnarlas tan caprichosas como inútiles. Fueron tan lejos en su empeño por decorarlo todo que perdieron de vista el efecto arquitectónico, único á que tiene derecho de aspirar un edificio, traspasaron sin disimulo y con descaro los linderos de la escultura.

El barroquismo alcanzó el punto culminante de lo raro y lo grotesco en el reinado de Luis XV, y por esto se le llamó con propiedad estilo Pompadour. Basta mencionar la palabra para que se ocurra la idea de lo pulido, frívolo y lujurioso, El yeso era el gran suple-faltas de esta arquitectura que procedía destructivamente contra las obras y tradiciones antiguas, para sustituirlas con sus incongrüencias y despropósitos, que aspiraba desafortadamente sólo á lo lindo y gracioso, á la apariencia y el deslumbramiento, y no á lo grande, ni á lo bello.

Se renunció, como dice Hope, á toda regularidad, á toda forma, á toda superficie netamente definida, á todo lo que era sencillamente redondo ó cuadrado, recto ó angular; y se sustituyo ó una línea vaga, compleja que no era ni positivamente recta, ni positivamente curva. Mas, este desorden visible en las creaciones arquitectónicas estaba en relación con el desorden de los sentimientos, ideas y carácter de una época que, como dice Heine, “no tenía justamente ningún carácter, de unos tiempos que llevaban la insulsez hasta la poesía, con sus morbideces y su mal gusto, y que gustaban menos de lo bello que de lo lindo, lo gentil, lo coquetón, lo pulido”.

Miguel Angel, sin sospecharlo fue el que dio origen á esta dirección torcida de la arquitectura. La Catedral de San Pedro, en Roma, ejecutada en su mayor, parte por él, es el primer monumento en que se hallan trazas de ese vicio que tan fatal fue para los progresos de este arte, y que cual cáncer corrosivo había de invadir por doquiera. Nació y

se desarrolló en Italia con Borromini y Bernini, llegó hasta la locura y el desvarío en manos del Padre Guarini, y sólo cuando se hubieron acentuado y fortalecido las aberraciones de este procedimiento ó estilo amanerado y lleno de afectación, se desbordo como un torrente por Francia, Alemania y España, donde fue introducido por Churriguera.

19. Semejante estado de cosas no podía continuar por mucho tiempo, y el espíritu humano que en su desenvolvimiento sucesivo sólo se detiene, pero jamás retrocede, cobró bríos para desembarazarse de una esclavitud tan ruinosa y perjudicial como la del Barroquismo, provocando un segundo renacimiento para la arquitectura: tal fue la restauración de la manera y formas grecorromanas.

Hé ahí rápidamente resañadas las dos épocas en que el arte arquitectónico por dar pábulo y satisfacción á exigencias absurdas y pueriles, y por rendir culto á los despropósitos de la veleidosa moda olvidó los preceptos que siempre debió tener presente para que sus producciones no degenerasen en hibridismo y fealdades.

20. Hoy la arquitectura no tiene carácter determinado: divaga entre los diversos estilos, unos resucitan los templos y las basílicas, otros el estilo ojival ó el románico y no faltan quienes hacen revivir el estilo del siglo XVII, con sus defectos é insipidez. En los tiempos que vivimos no hay una idea que simbolice el pensamiento de la época y que estereotipándose en todos los monumentos les imprima un sello de unidad. Estamos reducidos al eclecticismo es decir, á la confusión y al desorden, y por consiguiente á la ausencia de belleza en el conjunto de nuestras construcciones; aunque tomadas aisladamente puedan mirarse como bellas. En cambio el porvenir se le presenta consolador: las grandes ideas que hoy se discuten, y los trascendentales problemas que se plantean y resuelven, así como también los adelantos en todo orden conseguidos por la ciencia industrial, son prenda segura de que en momento no lejano nuevas vías se abrirán para que recorriéndolas este arte, por exigirlo así las generaciones venideras, pueda ofrecer en toda su esplendidez obras bellas al par que originales.

IV.

21. El hombre avanzando siempre en poderío y grandeza, pasó de la satisfacción de las más urgentes necesidades físicas á la satisfacción de las exigencias que germinaban en su alma á medida que el desarrollo de sus facultades iba acentuándose. Construyo una choza ó utilizo una cueva para guarecerse, en los primeros días de su aparición sobre la tierra; más tarde cuando fue desprendiéndose de la materia, que tenazmente le subyugaba no le bastaron esos albergues groseros y toscos que ni le libaban de las inclemencias de la temperatura, ni le permitían estampar en ellos el sello de su personalidad. Entonces levantó construcciones de carácter más elevado que satisfacían no solo las necesidades del cuerpo, sino también las exigencias del espíritu, y en las que consultó la utilidad al par que la belleza. Todos estos productos artísticos siguieron las evoluciones que siempre hacen mejorar á las manifestaciones de la inteligencia humana; pero ni aún en la época de mayor brillo para la arquitectura, encontró el hombre en esas obras que en un principio le agradaran tanto, la expresión completa de sus ideas y sentimientos. El artistas en una obra arquitectónica no podía decir á sus contemporáneos: "hé ahí lo que siento; hé ahí lo que pienso de vosotros". La naturaleza física le tenía

demasiado esclavo para permitirle desahogos tales, que revelaban sus aspiraciones hacia otra existencia más ideal y su descontento por esa falta de libertad. El símbolo fue por esto la forma del arte más adecuada á esa situación de la humanidad, desde que mediante élla se hacían visibles el predominio de la forma sobre la idea hasta el punto de ser ésta, vaga y confusamente expresada.

Posteriormente la actividad creadora del espíritu originó una nueva forma artística: la forma *clásica*, en la que desapareció todo antagonismo entre la idea y la forma para ser reemplazado por el acuerdo y la armonía más completos. Entonces si no apareció, por lo menos tomó incremento el arte escultórico, que permitía al hombre revelar su alma, su individualidad con menos confusión y de un modo más completo que la arquitectura. Sin embargo la expresión del ideal es un tanto restringida en la escultura: no puede ir hasta el sacrificio de la belleza plástica de las formas. Ella nos ofrece el espectáculo de la vida humana tomada en su amplia generalidad sin descender á detalles, ni particularidades, nos muestra la individualidad espiritual no en actividad y lucha, sino inmovilizando sus rangos distintivos; y todo esto en la misma forma que en la naturaleza reviste el alma. El cuerpo humano se convierte así, en el centro de las representaciones escultóricas, desde que no es un mero símbolo, sino la encarnación real y viviente del mismo espíritu.

22. Pero el hombre al ser representado por la gran escultura pierde algo de su existencia, pues, no se le particulariza hasta el punto de exhibirlo con todos los accesorios que harían de su representación no una forma general de la humanidad, sino el retrato de uno de los seres vivientes. El arte que nos ocupa debe ser muy sóbrio en sus creaciones: no puede adaptarlas demasiado á la realidad, porque siéndole necesario respetar la elegancia y corrección de las formas, vedado le está afanarse por expresar esos sentimientos, esas pasiones que turbarían la majestad de aquellas. Y como solo podría conseguirse esa expresión de la totalidad de la vida moral, que le es del todo prohibida, mediante la singularización de sus obras, fuerza es convenir en que la escultura debe abstenerse de todo propósito que la mueva á dar á sus producciones los detalles, los accidentes, las particularidades que tienen los hombres en la vida mundanal. He aquí por que no debe expresar los *aires de la fisonomía*, las modificaciones que causa la variedad de los colores, y todo aquello que es inherente á la personalidad accidental, sin estar de riña con su propia esencia y sin invadir un campo jurisdiccional donde ella es completamente extraña. Tampoco puede presentar al hombre en acción y todo lo mas que á este respecto le es dado hacer, se limita á mostrarlo en el instante en que comienza ó concluye el acto, pues, la escultura sólo está llamada á ofrecer el *carácter general* del individuo en tanto que pueda expresarlo el cuerpo en un momento dado, y esto sin movimiento, sin lucha, sin desarrollo.

23. Mas, por lo mismo que ni debe traducir la actividad, ni concentrar el alma en la mirada ó en el rostro. Está necesariamente obligada á expresar por todo el cuerpo, la belleza, la gracia, la vida que sea posible en cada caso particular. ¿Pero cómo reportarla el espectador las ventajas positivas que le proporciona la contemplación de formas tan ámplias y majestuosas, si ellas estuviesen veladas por el ropaje? El desnudo es pues una de las condiciones precisas de la belleza esculpida. "En un cuerpo desnudo todo habla, todo significa, todo allí es elocuente, excepto ciertos detalles que el artista desdeña ó disimula". Si en ocasiones hay que consultar la decencia ó las conveniencias, que se

vista la estatua, pero es necesario que al través de los pliegues del ropaje se descubra la elegancia de los miembros que disimula. "No hay belleza plástica bajo vestiduras rígidas ó espesas". No hay, pues, que mirar con asombro candoroso, ni con indignación ridícula, esas magnificas producciones escultóricas soberbias en su desnudez, pues, no se crea que ocasione una conmoción sensual, ni un pasajero gocé á los sentidos cuando se pasea la vista por sus contornos. ¿Quién será victima de una pasión amorosa ó de una ardiente necesidad cuando se contemplan esculturas como la Minerva ó Atenea de Pidáis, el Discóbolo de Mirón, la Venus de Milo? Para sentir así, sería preciso hallarse en un estado de embrutecimiento excepcional, refractario á los goces tranquilos y puros que origina la vista de la belleza ó haber perdido la idea del bien hasta el punto de no encontrar en todas partes, sino un pretexto para provocar deseos lascivos ó para sufrir emociones lujuriosas. La escultura abdicaría su misión y prepararía su ruina desde el momento que resolviese la proscripción completa del desnudo en las obras que produjera.

24. El escultor no debe, pues, perder de vista, si quiere mantenerse en su propia esfera de acción que sus obras están llamadas á realizar el acuerdo más completo entre la idea y la materia, entre el alma y el cuerpo sin que jamás se preocupe por el predominio del espíritu sobre la materia. Por esta alianza tan íntima en que viven lo interno y lo externo en este arte, es que se le considera como la realización más completa del ideal clásico. Ahora bien, para el clasicismo la fealdad es un contrasentido: la armonía que establece la forma clásica engendra el orden, y el orden es la misma belleza realizada. La escultura ni dá preferencia al espíritu sobre el cuerpo, ni á este sobre aquel: coexisten ambos con esa paz y calma imperturbables que revelan los legendarios mármoles que cual valiosa herencia, nos ha trasmitido ese pueblo de artistas y de poetas, que aún en sus últimos estremecimientos fue capaz de nutrir con la savia de su civilización, las rudas inteligencias de sus mismos dominadores.

25. Para los griegos creadores de la forma clásica en el arte, lo feo era desterrado de las obras artísticas: embellecían la cabeza de la Gorgona Medusa, no obstante las serpientes que la poblaban; hacían interesantes las representaciones del Dios Vulcano, á pesar de la deformidad de su cuerpo; y hasta la figura de las dos Parcas que se ha descubierto en el frontón oriental del templo de Minerva tiene tales rasgos de la belleza que encadena la mirada, aprisiona el espíritu y encanta el corazón. Hoy se hallan mutiladas; pero sus cuerpos son tan bellos que al decir de Lévêque, sólo una cabeza podría convenirles, y esa es la de la Venus de Milo.

Por otra parte, en el clasicismo se desconocen ó se fingen desconocer las colisiones morales del individuo, las agitaciones sin término de la vida, la lucha sin tregua de las ideas y el desacuerdo entre la ley y el acto que engendra la libertad, siendo por este desconocimiento que lo feo, producto de la lucha, del antagonismo, es del todo extraño á las representaciones escultóricas. Si así no fuera, la fealdad en sus tres dimensiones sería el espectáculo que la cultura ofreciera á nuestra vista. Lo feo no entra, pues, en este arte porque el ideal clásico lo rechaza.

26. Sin embargo, errado estaría el que creyese que no hay escultura fea. La hay en efecto, y lo comprueban las producciones escultóricas que han llegado hasta nosotros de los egipcios, persas, etruscos y fenicios; también se encargan de acreditar el mismo

aserto los productos arcaicos ó eginéticos de la Grecia, anteriores á la época que ilustraron con sus representaciones Pidáis, Policleto y Praxiteles. La ejecución en estas estatuas es grosera y burda: las manos y los brazos se hallan pegados al tronco del cuerpo, las piernas se chocan y todo en ellas revela la falta de gusto y la impericia de los autores.

Con la introducción del cristianismo que en sus primeros días persiguió obstinadamente á la escultura hasta el punto de formarse una secta, la de los iconoclastas, que destruía las imágenes que encontraba, los productos, escultóricos que de vez en cuando aparecían, hubieron de tomar esa rudeza y monotonía que afean todo lo que temerariamente las acoge.

27. Igualmente feas son esas producciones que sin embargo de ser ejecutadas con maestría y destreza tienen tal afección y amaneramiento, y se descubre en ellas tal propósito de causar un gran efecto que no se sabe si se las debe mirar como estrictamente ajustadas á las reglas de la escultura. El defecto de estatuas semejantes es no ser *suficientemente* estatuas, no contenerse en sus límites respectivos; pecan por defecto de *adaptación* y su vicio inicial es un vicio de hibridismo. De esto nos dan ejemplo las obras de Bordini y Borromini. Estos artistas hicieron por su rivalidad lo que no habían logrado por la ignorancia algunos de sus antecesores: trataron de comunicar gran expresión á sus creaciones esculturales, abusaron en demasía del efecto *pintoresco*. Atribuyeron el ideal pictórico á la escultura empujándola mas allá de sus límites naturales. Y así como hubo un Barroquismo arquitectónico, hubo también un Barroquismo escultural. Las estatuas de esta época se presentan, como dice un crítico, con la enfaticidad de un histrión adocenado, con el descoco de un libertino, con la osadía del impudor. La escultura de Bernini que representa á Dafne en el instante en que perseguida por Apolo se convierte en laurel, y que hoy se halla en Roma, es una prueba viva de las extravagancias y desaciertos que se cometieron por los que seguían direcciones tan torcidas. Pero en donde se llevó el despropósito hasta la absurdidad fue en los bajos relieves: se quiso esculpirlos como se pinta un cuadro, sin disponer la escultura para ello ni de los mismos elementos, ni de los mismos medios de ejecución: se intentó usar de la luz como lo hace la pintura, y se tropezó con el inconveniente del material en que se trabajaba: se trató de disponer del aire, y se escolló ante los preceptos escultóricos que rechazan la determinación de las formas. El bajo relieve que reproduce á Atila, esculpido por Algardi, á la vez que revela el hábil cincel de su autor, pone de manifiesto por los efectos de claro-oscuro y de perspectiva el deliberato empeño de rivalizar con la pintura, siendo por esto híbrido y amanerado.

28. Hay, pues, fealdad en la escultura, pero nó como elemento esencial, sino como sanción impuesta á sus extralimitaciones. Y lo mas extraño es que tanto la arquitectura como la escultura solo han franqueado sus barreras naturales bajo la influencia del genio mas poderoso de los tiempos modernos, bajo el despotismo de Miguel Angel. Este atrevido campeón de las ideas del Renacimiento artístico seducido como todos sus contemporáneos por la exhuberancia de las formas que ostentaban las esculturas antiguas, tuvo la habilidad y el talento necesario para asociar al ideal clásico del paganismo, la fuerza de expresión, la viva espiritualidad que constituyen el fondo del ideal revelado al mundo por el Hijo del artesano de Nazaret. Por este acuerdo que supo

realizar, es que en medio de la imitación mas inconsciente de los moldes y tipos antiguos alcanzó Miguel Angel una gran originalidad. El consiguió en escultura lo que el artista de Urbino alcanzó en la pintura: la alianza, el parentesco entre lo antiguo y lo moderno; y de allí precisamente la gloria é inmortalidad de sus obras, y la importancia histórica de sus autores.

29. Los que siguieron á Miguel Angel en su estilo y en su manera, sin el carácter, sin el genio, sin la imaginación, sin la osadía de tan gran Maestro, sólo alcanzaron como premio de sus afanes el extravío, y la infracción de sus deberes artísticos. Entusiasmados unos por la exactitud anatómica que se descubría en sus estatuas, se propusieron imitarlo, pero con tan mal éxito que la armonía y corrección de líneas fueron sustituidas por lo exagerado de la actitud ó el envaramiento de la postura. Frenéticos otros, por la fuerza de vitalidad y la grandeza de conjunto que caracterizan á sus representaciones, cuando intentaron seguirlo en este camino llegaron hasta el ridículo, pues exagerado tanto la expresión de los afectos y de las tendencias del ánimo que no les fue posible revelarlos, sinó dando á las imágenes de mármol la gesticulación pantomimita de un payaso. Miguel Angel, fue, pues uno de aquellos artistas á quien se debió admirar y comprender, pero jamás imitar y menos acompañar en la exploración de esas regiones desconocidas para la escultura, y que le hacía entrever su vasto génio y su fecunda imaginación.

30. Entre las estatuas de Buonarotti ninguna ha levantado tras si, tanta polvareda ni impresionado tan contradictoriamente á los críticos, como el Moisés que esculpió para la tumba de Julio II; pero ninguna es mas apropiada para considerar el poder de su inspiración y el arraigado sentimiento religioso que constituye el fondo de su carácter. Todos conocemos las reproducciones mas ó menos exactas que el grabado ha hecho de esta inimitable escultura. Representa al confidente de Jehová, sentado y con las tablas de la ley en la mano; su rostro vuelto hacia un lado á la vez que expresa la grandeza de ánimo del legislador hebreo, muestra la severidad terrible que hace adivinar al conductor de un pueblo tan indócil y sedicioso, como propenso á la idolatría. Todo su cuerpo es grandioso y gigantesco como la impresión que produce al contemplarlo. Una copiosa y abundante barba llega hasta sus rodillas, simbolizando la fuerza y superioridad que no podían faltar en un hompredestinado á una misión especial. Nada hay que destruya ó aminore la sublimidad de la expresión; y al contrario todo en este mármol sin igual, es admirable y esplendente. En su presencia el espectador se estasia en una muda contemplación, y á pesar de sí, es arrastrado á regiones superiores. Hay sin duda las incorrecciones que como muestras de independencia acompañan siempre las obras del verdadero génio, pero nadie piensa en ellas, al gozar con el arrobamiento y encanto que produce el consorcio del mas profundo sentimiento religioso y la mas perfecta forma carnal, en una misma é inimitable estatua. El Moisés es sublime, y Miguel Angel ha sido el único que con éxito asombroso haya podido contenerle y expresarlo en las formas plásticas sin ajarla excelencia y corrección de éstas.

31. Pidáis no llegó hasta allí: renunció á lo sublime porque los griegos no lo habrían comprendido y porque el ideal clásico le oponía obstáculos invencibles. Mas, el trato de eludir esta dificultad dando á su mejor estatua á su estatua criselefantina que representaba á Júpiter, las mas gigantescas y colosales dimensiones. Su Júpiter es

maravillosamente bello; pero no es sublime. Solo Miguel Angel ha podido resolver el problema de hacer sublimes las creaciones escultóricas; después de él, esta dificultad ha continuado siendo el valladar insalvable ante el que se han visto obligadas á detenerse las ambiciones de los artistas.

32. En nuestros días se ha dicho por muchos que la escultura languidece y se amortigua, porque sin los magníficos modelos que la naturaleza ofrecía á este arte, sus representaciones no exhibirán ya, esa distinción y majestad de formas que tan preciadas eran para los pueblos de la antigüedad. Hoy no se cuida del cuerpo, ni se procura su desarrollo y esbeltez con el afanoso empeño que lo embellecían los griegos; hoy la atención y solicitud de todos se contraen al perfeccionamiento y mejoría de las facultades intelectuales, y son estas tendencias dañosas en gran parte á los principios proclamados por la escultura, que ampara y libra las formas humanas de todo lo que pudiera afearles ú opacar su belleza.

La escultura no ha muerto, ni morirá mientras presente al cuerpo humano en el mayor grado de perfección posible, como única figura y apariencia del espíritu; y mientras traduzca con la profundidad que pueda los más íntimos y recónditos sentimientos del alma, respetando siempre la pureza y elegancia plásticas y no sacrificándolas en ningún caso á la expresión de aquellos sentimientos y aquellos afectos. Cierto es que hoy no encuentra las mismas facilidades, ni tiene la misma importancia que ántes del Cristianismo: otras artes han venido á reemplazarla; pero en el campo de su jurisdicción es tan autónoma é independiente como lo fue en sus mejores épocas, y tan animosa y llena de vida como puede serlo cualquiera de las diversas artes. El alimento que la suministrara el paganismo panteístico de la antigüedad no le ha hecho falta. Magnificas estatuas brotadas del adiestrado cincel del danés Thorwaldsen y del romano Tenerani, ponen de manifiesto con la irresistible argumentación de los hechos, que la escultura vive aún la vida enérgica y vigorosa de sus más felices días.

V

33. El tránsito de escultura á la pintura se explica históricamente por el desarrollo y la perfección que fue adquiriendo, el procedimiento que se empleaba en la producción de esas formas *anaglifícas*, que vulgarmente se llaman bajos relieves, formas que una vez retirada dejan una superficie de color, limitada por un contorno no siendo entonces la pintura sino la coloración de la escultura relevada sobre un plano. Este origen escultórico de la pintura se comprueba con notoriedad que no permite la incertidumbre, cuando se examinan los poquísimos ejemplares de este arte que la sociedad moderna posee, procedentes de Egipto y de la Etruria. Allí todo está revestido de un carácter monumental á la vez escultórico y jeroglífico, allí todo es hierático y convencional si que nada revele la independencia tan necesaria á este arte por la misma variedad de los asuntos que trata, y sin que nada haga ostensible el propósito y empeño del artista de impresionar y conmover dulcemente el alma, con solo la representación de la belleza conocida y sentida como tal.

Aún en la misma clásica Grecia, de la que se dice que si no creo el arte, invento por lo menos la belleza, se pintaron vasos cámaras sepulcrales de manifiesta filiación escultural. Atestiguando sin permitir dudarlos esas pinturas *monocromas* ó en *silueta*, de

color oscuro, en las que no se hace visible la pretensión de expresar un intenso y vivo sentimiento, sino el esfuerzo por exhibir una de las más veces religiosa, oculta siempre tras el confusa y misteriosa manto del símbolo ó de la alegoría; pero todo esto dominado por la tendencia clásica y por lo mismo escultórica de hacer estable el equilibrio entre el signo y la cosa significada, entre la idea y su manera de expresarla.

Bien es cierto. Que tal carácter de la pintura griega se nota solo en las obras anteriores al siglo V antes de J.C. pues, al partir de esa fecha, remontó este arte un vuelo de tal modo extraordinario, merced al empuje que imprimieron Bularcho el lidio y Simón de Cleones, que permitía columbrar la perfección que andando el tiempo había de alcanzar bajo el influjo de Zeuxis y paraíso. Protógenes y Apeles. Mis, es preciso tener en cuenta que la pintura griega aún en los días de su mayor esplendor, renunció menos que la moderna al carácter escultórico que tan marcadamente se revela en sus producciones primitivas, pues, no desarrollando los sentimientos más vivos y complejos, sino los más elementales y limitados produjo obras en que se hacía notar esa serenidad olímpica, esa quietud estática que manifiestan todas sus esculturas, y constituyen la felicidad y el ideal para el arte clásico ó griego.

34. Si el origen de la pintura, históricamente considerado, se halla en la escultura; mirada esta misma cuestión a la luz de la filosofía, se adquiere el convencimiento de que él, se encuentra en la impetuosa necesidad que el hombre sentía de verse realizado exteriormente, teniendo conciencia de sí, desarrollándose fácil y armónicamente ó estrellándose de un lado lastimoso contra las barreras que él mismo levanta en su camino, cuando por ser dócil á las insinuaciones de sus apetitos torpes, desoye la voz de su conciencia y quebranta las prescripciones del deber y del ajusticia. Todas estas aspiraciones y todos estos deseos que se legitiman y justifican por sí, se convirtieron en leyes que la voluntad anhelaba cumplir, desde que con la aparición de Cristo se conoció el destino inmortal del espíritu, su nobleza y excelencia respecto de la materia y al imposibilidad que se revelara cual conviene á su augusta naturaleza. Manteniéndosele retenido y aprisionado entre los lazos de la carne, Así, la escultura confesó su debilidad al pedírsele que satisficiera estas nuevas exigencias del género humano, y hubo entonces que apelar á medios de expresión mas extensos y completos que los que era dable á este arte proporcionar, viniendo á cubrir ese vacío, y á satisfacer esa sed de espiritualidad, la pintura, la música y la poesía: las tres artes románticas á las que tanto debe la civilización y la libertad viviente é individual. Ellas manifestaron y pusieron al exterior los afectos y las ideas con toda la particularidad y energía propias de la vida activa, creando la oposición, fomentando la lucha y rompiendo la armonía clásica para dar origen á otra armonía superior, pero que presupone el sufrimiento y el triunfo sobre las pasiones, la conquista de la felicidad espiritual y el goce de la dicha eterna.

35. Beneficios tan valiosos no se habrían reportado á buen seguro de las obras que la pintura produce, si ella no dispusiera del elemento físico mas ténue, mas expresivo, mas ideal: la luz, que no reconociendo categorías, ni privilegios lo aclara todo, lo vivifica todo y permite expresarlo y representarlo todo. Pero la luz sola, indeterminada como es, por ser idealmente idéntica á sí misma, imposibilitaría una representación cualquiera de la naturaleza, ó una manifestación por fugaz que fuese de las energías intelectuales de nuestra alma, si ella no se pusiera en contacto con un principio que le es extraño y aun

opuesto, la *sombra*; pero que da vida y realidad á las producciones pictóricas, pues, en el mundo de los sentidos, la luz no es lo único que tiene existencia; las sombras también la tienen. Lo claro y lo oscuro, la luz y las sombras facilitan el reconocimiento de los objetos, la apreciación de sus distancias respectivas y la particularización de todo lo que la pintura crea.

En las interioridades del espíritu y de la conciencia ni existen, ni pueden existir separadamente, con separación contradictoria conceptos que se refieren á lo que en la realidad finita y contingente se halla unido con unión indisoluble; y si esto es cierto, en las reproducciones que el pintor haga de lo que según su manera de ver es la naturaleza, presentará armónicamente enlazados la luz, las sombras y el color. Así, la pintura podrá fácilmente recorrer el vasto campo que se le asigna según su esencia y reproducirá la totalidad de la apariencia sensible. Los personajes á quienes da vida, por este medio no se hallan aislados, ni ofrecen el espectáculo de una abstracción como los de la escultura; sino que al contrario revelan la subjetividad particularizada y entran en múltiples y variadas relaciones con los tres grandes objetos del conocimiento: el *mundo*, el *alma humana* y *Dios*.

Finalmente, la pintura que no prescinde de la forma visible, aún que la subordina á la vitalidad y energía del espíritu, se vé precisada á emplear en todas sus obras un último elemento, el dibujo, que perfecciona y singulariza las formas exteriores de los objetos sensibles. Mediante él, se consigue que sean un hecho en las obras pictóricas la verdad y la belleza: la primera por la exactitud de los esbozos, y la segunda, por la gracia y ondulación de los contornos que imprimen á los delineamientos un no sé qué encantador que seduce y embelesa. Sin que por esto deba creerse con Kant y los filósofos de la escuela, que en la pintura lo esencial es el dibujo, y que el color y los juegos de luz y sombras ó el claroscuro no son sino accesorios, atractivos para que la sensibilidad goce y se emocione; pero que en nada contribuyen al embellecimiento de los objetos que se pintan. Este error de Kant, que acogió por los artistas alemanes determina la tendencia actual de la pintura allende el Rhin, no se explica muy lógicamente conociendo su doctrina un tanto tocada del sensualismo. Mas, cualquiera que sea la explicación que se aduzca, es lo cierto que tan equivocado concepto de la importancia del dibujo, tiende á privar á este arte de un factor indispensable, de un influjo poderoso: la belleza sensible, destruyendo así, á la pintura de su carácter plástico é individual, para contentarse sólo con simples signos indicativos que dan á las formas un aspecto de abstracción y generalidad escultural.

36. Se comprende fácilmente que un arte que dispone de medios expresivos tan poderosos como seductores pueda exhibir é interpretar, así, los afectos y sentimientos pacíficos y delicados como las pasiones violentas y avasalladoras, así, la individualidad humana extasiándose en una amorosa comunicación con Dios, como los ingenuos y despreocupados goces que estimulan la actividad moral del hombre á la vista del espectáculo riente de las campiñas y del cuadro siempre nuevo, siempre interesante de un paisaje.

Nada hay vedado á la pintura, prescindiendo de lo indiferente en sí, de lo que carece de significación y de lo que no responde á las legítimas y racionales exigencias, que crecen y se agigantan en las interioridades del artista, cuando sufre la influencia del

conocimiento de su misión, como crecen y se agigantan las olas del Océano cuando sufre los recios golpes del viento desencadenado. La vida en su totalidad puede ser representada por este arte privilegiado. Y hasta lo feo, que nada tiene que hacer en la arquitectura y en la escultura tiene aquí una existencia justificada.

La pintura es un arte romántico por excelencia: ella rompió esa armonía estrecha que el clasicismo había creado entre las dos sustancias que construyen nuestra personalidad, para que el espíritu pudiera manifestarse libremente, sin trabas, y sin que fueran parte á detenerlo en su desarrollo los perecederos y mortales lazos de la carne. Por este medio el alma logró su emancipación y pudo conocer los destinos inmortales á que estaba llamada y las inefables delicias que la esperaban en otra vida mejor que la terrenal. Modificada así la creencia sobre la suerte futura del alma humana, se cambió también el concepto que se tenía de la dignidad y naturaleza del hombre: dejó de mirársele como objeto de comercio y explotación, para conceder á todos la igualdad que pregonaba su común origen y su idéntica organización.

37. Pero la independencia espiritual del hombre no sólo produjo estos efectos, sino que al mismo tiempo dio mas vida é intensidad á cada una de las manifestaciones de su propia esencia, porque el yo, conociendo que no podía seguir las vicisitudes y descomposiciones de la materia, adquirió una mas alta idea de si, á la vez que ensanchaba el ántes reducido horizonte que descubría y que no le hacia sentir por cierto la necesidad de su libertad. Pues bien, esta importancia que se dio al espíritu sobre la carne, á la idea sobre la materia, á lo subjetivo explica perfectamente la aceptación que de lo feo hace la pintura. En un cuadro pictórico debe buscarse la expresión de la vida moral del hombre; pero de la vida activa, que se desarrolla poderosa enérgicamente. Y este mismo desarrollo activo produce la fealdad, porque él supone las colisiones y las luchas, los triunfos y los deslices que de ningún modo podrían explicarse, si no se advierte el antagonismo entre dos elementos opuestos de los que si uno es bueno y bello, el otro es malo y feo.

Además, la pintura que sólo presenta la apariencia sensible de los objetos adquiere por sólo este hecho la posibilidad de recorrer grandes y vastos espacios donde tropezará á menudo con la fealdad, pero al acogerla es preciso que sea sóbria y prudente y lo haga en interés de la misma belleza, representando la fealdad moral, que no necesita de lo feo físico para expresarse; debiendo el artista recordar siempre que el desorden admitido sin crítica y sin criterio es enemigo del arte y de la belleza; pero este peligro, como dice Voituren, lo evitará fácilmente el arte que nos ocupa, pues disponiendo del claroscuro y del colorido, fácil le es compensar por la conveniente y acertada distribución de la luz y del color, la poco agradable impresión que causa la vista de la fealdad á que tiene que recurrir para expresar los sentimientos tempestuosos y las grandes conmociones que atormentan y extravían á la humanidad entera.

Por otra parte, la pintura que ofrece un campo libre al desarrollo del carácter personal en lo que tiene de mas íntimo y misterioso, puede ir hasta la expresión de los rasgos particulares y propios que distinguen á un hombre de los demás, puede ir hasta lo que Hegel llama lo *característico*. De esta suerte, la pintura exhibirá á nuestros ojos, personajes particulares con los accidentes adecuados á su fisonomía individual. Y como es evidente que unos hombres se distinguen de otros ó por sus virtudes ó por sus vicios,

hay que convenir en que la pintura, que siempre debe de representar la perfecta vitalidad de la existencia y el *movimiento dramático* de las situaciones y los caracteres, se vé compelida á cobijar lo feo cuando así lo exige la índole del asunto que trata.

38. Lo feo entra, pues, en la pintura; pero no debe creerse que la representación de un personaje moralmente feo, importe la representación de un cuerpo físicamente feo. El foco á donde convergen todos los conatos de la pintura, lo constituyente el sentimiento íntimo del alma y su personalidad viviente; por esto es, que la perfección de la forma visible tal como la entiende el ideal de la escultura, ni es solicitada por este arte en el mismo grado, ni es adulada en la misma proporción. El dolor, el remordimiento, las pasiones repugnantes, las formas pigtóricas ideales y bellas ó por formas reales y feas. Del mismo modo, así como la conciencia moral puede mostrarse bajo la figura de un Séneca ó de un Nerón, pureza de los afectos, la santidad del alma pueden revestir la figura de un cuerpo feo si se le considera en si, en su forma puramente exterior. Y esto se comprende, pues, lo que pertenece al reino de los sentidos, á la mansión de la flaqueza y de la debilidad no puede pertenecer con igual titulo al santuario de la conciencia, á la morada de la razón. El Satanás de Milton es arrogante y de apostura gallarda; el San Gerónimo del Dominiquito es feo, por sus carnes lánguidas y desfallecientes. Sin duda la representación de la belleza espiritual haciéndose visible á travez del cuerpo oscurecerá la fealdad física, á la manera de las manchas de un fotómetro que dejan de percibirse, cuando se las mira en la dirección de una luz intensa; y la ostentación de la fealdad moral amenguará la belleza plástica, así, como los nubarrones que se distinguen en el horizonte, opacan la Fulgencia de los rayos de la luz solar, cuando se interceptan entre el astro y el espectador; pero, obstante las relaciones del alma y del cuerpo es posible la perversión de los sentimientos sin que este desarreglo interior ocasione la ausencia del orden y del libre juego en los órganos del cuerpo, así como es posible también la grandeza de alma, la elevación de espíritu encerradas en un cuerpo destituido de belleza: la luz es siempre compañera y amiga de las sombras.

39. Esta indiferencia con que la pintura mira las formas, que desde luego no es tan grande que pueda ir hasta despreciarlas, hace surgir la cuestión del *realismo* y del *idealismo* que en este arte tiene especial importancia, pues acogiendo la realidad llega á imprimir tal grado de energía y de perfección á sus creaciones que las hace mas ideales aún que la misma idealidad. Y esta eterna querella filosófica tenia que suscitarse con motivo de las producciones de un arte que, como la pintura, posee tales recursos expresivos que la permiten pasar de la exteriorización de los sentimientos mas profundos, á la representación de objetos tan insignificantes que el *fondo* se convierte en algo indiferente en si, y la ilusión artística, en el interés principal. En resumen, la pintura puede acercarse á lo ideal ó acariciar la realidad viviente no sólo porque está llamada á poner en relieve la subjetividad individual relacionándose con todo lo existente, sinó también, porque tiene en su auxilio elementos que como el dibujo, copian las formas de todo lo que se pone al alcance de los sentidos, y el colorido que fija y traduce los fugaces y recónditos secretos de la individualidad espiritual.

40. Los artistas se hallan solicitados por estas dos direcciones, que sin embargo de ser contrarias pueden reducirse á la unidad porque responden á la doble naturaleza de la persona humana que es una é idéntica á si misma. No pocos cultivadores del arte

pictórico, como por ejemplo Courbet en nuestros días, atraídos sin duda por la fuerza y energía de la realidad han lisonjeado con sus favores al ideal *cuantitativo*, despreciando en ocasiones lo bello y correcto, para reemplazarlo con lo feo, con lo enorme y lo monstruoso. Este ha sido el medio que les ha servido para representar la existencia real. Anhelantes por reproducir lo que vive y se agita en el exterior, comprenden que mal podrían obtener el logro de sus deseos si no equilibrasen la insuficiencia y debilitamiento de sus creaciones con un aumento de fuerza é intensidad. Y en efecto, el artista produce una obra no sólo por placer de producir, sino para manifestarse y ofrecer á sus semejantes el concepto que se ha formado de la sociedad en que vive: de aquí la importancia sociológica de la obra de arte; pero nada de esto se obtendría sin el aumento de la vida, de poder, de intensidad que el genio agrega á la existencia real que reproduce en sus obras, procurando eso si, no avanzar con paso rápido por este camino, que al menor descuido lo pondría en abierta contradicción con lo real y lo posible.

Debe el artista esforzarse porque se descubra cierta conformidad entre el mundo real y el mundo por donde nos pasea, para que sus cuadros despierten en nosotros la simpatía y el interés, aniquilando el cansancio y la indiferencia que hacen nacer la inverosimilitud y la mentira. Es, pues, legítima la importancia que al ideal *cuantitativo* dan los realistas, desde que sólo á este titulo se consiguen la sinceridad y la verdad en el arte; pero no deben ser ni exclusivos, ni exagerados: lo primero, les haría despreciar gran parte de la realidad, porque la vida no sólo es intensa, sino además expansiva; no sólo es *cantidad*, sino además *calidad*; lo segundo, les obligaría á contradecirse abiertamente, porque no habitamos, sin duda, un mundo de monstruos ó gigantes sean físicos ó morales; y porque no vivimos una vida de desarreglo y de desequilibrio.

Para los idealistas, lo principal no es el ideal *cuantitativo*, sinó el ideal *cualitativo*, y entre las cualidades, sólo las que ennoblecen, levantan y dignifican la naturaleza del ser, llámese hombre, animal ó planta. Mucho se cuidan del embellecimiento de todas sus obras, de la perfección moral de todos personajes que crean y de la pureza y santidad de los motivos que ponen en ejercicio el carácter que exhiben en sus representaciones; pero poco, muy poco de consultar á la realidad para ver cómo una creación artística corresponde á una creación divina, porque para ellos, absortos en la alteza de sus propósitos, el mundo de la materia y de la carne es algo así como un enemigo á quien debe aniquilarse; olvidando que si se prescinde de la realidad el arte desaparece, que si se reniega de la materia y de lo que sus ojos ven, el atractivo y el encanto huyen de sus producciones. La obra artística no debe calcarse sobre la naturaleza, porque esto no es posible, ni es halagador: pero tampoco debe estar divorciada de la realidad hasta el punto de verla con desprecio y con desdén, porque esto seria una vergonzosa traición a la causa de la belleza, pues, se la privaba así del concurso de elementos que sin duda aumenta el resplandor de la aureola que cubre los encantadores lienzos que pinta al hombre de verdadero génio.

El materialismo demasiado exclusivo es en el arte un signo de impotencia, una manifestación de perversidad y estragamiento; pero el idealismo demasiado vago y convencional, es un error de dirección, un secuestro en la mitad del camino. Más, á pesar de esto, no existe sin motivo ni razón, pues él responde á legítimas y justas exigencias de nuestra alma, y á intensas y durables aspiraciones de nuestra naturaleza. No debe,

pues, aceptarse ni el idealismo en riña encarnizada con la realidad, ni lo que hoy se ha dado en llamar por muchos *realismo*, cuando desoye las peticiones y las súplicas del sentimiento y del corazón.

41. El verdadero realismo no es por cierto, el que haciendo ostentación de mostrar el mundo tal cual se le vé, exhibe sólo con obstinado empeño y pertinaz constancia, nó lo que deslumbra y seduce, sino lo que escandaliza y repugna, nó lo que consuela y satisface á lo que el hombre tiene en sí de divino, sino lo que halaga y despierta á lo que en el hombre hay de bestia; nó lo bueno, virtuoso y bello, sino lo malo, vicioso y feo. Ciertamente es que al conducirnos el arte por la región de los sentidos, no puede prescindir de señalar nos las imperfecciones y miserias que en ella existen, por ser inherentes á nuestra flaqueza y limitación; pero al menos también lo es, que no debe obstinarse en mostrárnosla como la única y verdadera realidad. El artista siempre debe tener presente, que si decir todo lo que se sabe es una indiscreción, fijar y exhibir todo lo que existe es un ultraje lanzado á la faz de la sociedad entera. Lo propio de la verdad-ha dicho Victor Hugo- es no ser jamás excesiva; y deja de ser sincero el arte que emprende una cruzada de calumnias y afirmaciones falsas contra una existencia que, como muy bien ha dicho Guy de Maupassant, no es ni tan buena, ni tan mala como parece. El lúgubre y desconsolador cuadro que de la vida forman realistas tales, no podrá enseñarse sin descaro como la expresión fiel, como la viva imagen de lo que somos y sentimos. Después de haber ellos desconfiado de las divagaciones y utopías románticas y romanescas, debían desconfiar de sí mismo para quedar en lo justo y aceptable.

El verdadero realismo equilibra con acierto y discreción, lo que piden los sentidos y lo que exige el alma, lo que agrada al cuerpo y lo que fascina y levanta al espíritu y á la idea; y si alguna vez se muestra parcial, no es evidentemente con el crimen y la impudicia, sino con la virtud y la belleza, con lo que hay de noble y elevado en esta vida. Excusable parcialidad, porque sin duda es menos bella la vida inferior y vegetativa que la vida inteligente y moral; y el arte que haciendo una elección, elige lo mejor, no ofrece, por cierto, el triste y vergonzoso espectáculo de la irracionalidad y corrupción, sino que proporciona placeres puros, inefables delicias al espíritu del espectador, tal vez angustiado con la prosa y monotonía de la realidad. El verdadero realismo al representar la vida habitual, la despoja de todo aquello que sea fatigoso, vulgar y repugnante, porque para él no hay arte sin belleza, y no hay belleza en sus producciones sin corregir y mejorar lo que nos rodea; pero no hasta el punto que desaparezca la correspondencia entre el ser y su representación, porque hoy con los avances del espíritu científico y las tendencias criticistas que en todos se despiertan, son menos soportables que antes la falsedad y la inverosimilitud.

Más, esto no quiere decir que poscriba en lo absoluto lo feo y lo imperfecto; quiere decir que lo use con moderación y parsimonia, para que no debilite los resultados provechosos y estéticos que hay derecho de exigir, de una obra verdaderamente artística. No podrá prescindir de acoger lo feo cuando ofrezca á la contemplación de todos, las misteriosas luchas que se traban en las interioridades del corazón y de la conciencia, porque lo feo entra en el arte completando-como dice Rosenkranz, la acción ó la idea expresada: es un complemento necesario, pero sólo un complemento y no lo principal. Y es por esto, que la añeja discusión sobre idealismo y realismo, sólo se halla

en su lugar, cuando se la refiera á las artes románticas en que forzosamente entra la fealdad, porque realismo é idealismo significan aceptación y destierro sistema dos de lo feo ó verdad, y con convencionalismo en el arte.

42. Numerosos son los ejemplos, que la historia nos ofrece, de producciones pictóricas en que se hallan huellas de la fealdad. En unas, por el laudable propósito de representar la totalidad de la vida humana, y los contrastes y oposiciones de la inteligencia y el sentimiento; y en otras, por la impericia t torpeza de sus ejecutores, o por el odioso empeño de lisonjear los gustos estragados de la época y de la sociedad en que aparecían. Sin contar las obras de la Etruria y de la primitiva Grecia, en las que este arte comienza á balbucearlas que se produjeron desde mediados del siglo III a. de J.C. hasta los comienzos del siglo XIII de nuestra era, se recienten con singulares excepciones de las influencias que se acaba de indicar. En los últimos días de la nacionalidad Griega, cuando ya se había perdido el recuerdo de las proezas y virtudes de Arístides, Epaminondas y Pericles, y cuando ya se habían olvidado las sanas doctrinas de Sócrates y Anaxágoras, se había viciado también ese vivo y entusiasta amor por el arte, que ha inmortalizado los nombres de Zeuxis, Apolodoro y Paraíso. Ya no se pintaba por rendir culto á la belleza, se reproducían los estilos y las maneras de los artistas antiguos, por tributar ofrendas á la diosa siempre tiránica, siempre voluble de la moda. El lujo, el orgullo y la vanidad con su cortejo de crímenes y pasiones, invadieron todas las esferas sociales, y los pintores que acudían presurosos á satisfacer estas exigencias de una sociedad decrepita, no ofrecían en sus creaciones otra cosa que el espectáculo del refinamiento y la traición que les rodeaba. Ya no bastaba al contento de la naturaleza enferma de los griegos la exornación de techos y paredes; pretendían también el decorado de los suelos, y con gran rapidez se propago el *mosaico*, único medio que el arte halló para hacer mas durables sus composiciones ya que no pudo impedir la profanación de ser holladas.

Bajo la influencia de las Aguilas romanas no fue menos la declinación de las artes. Sólo en tiempos de César y de Adriano centellaron, como estrellas solitarias, unos pocos artistas cuyos anhelos por restaurar la pintura fueron inútiles á causa de la magnitud de su empeño y de la poca resonancia que sus obras alcanzaron entre sus contemporáneos. Así se llegó hasta la época en que Constantino hizo de Bizancio la capital del Imperio, época en que llegó á perderse hasta la habilidad técnica de este arte, y en la que sufrieron un recio golpe las creencias paganas para ser reemplazadas por otras mas puras y santas. Este cambio que se operó en el recinto del alma, no tuvo al principio otra importancia para el arte, que hacer mas expresivas sus obras por el intenso y profundo sentimiento de misticismo y espiritualidad que ellas respiraban; pero el efecto y carácter plástico que debe notarse en un cuadro de pintura, por ser ésta una de las artes del dibujo, no se encontrará por cierto en las producciones pictóricas del periodo bizantino que se extiende desde el siglo IV al XIII y que sólo trató asuntos de la nueva fé y de la nueva Religión eminentemente espiritualista.

43. A fines del siglo XVII y comienzos del XVIII, siglos en que la Francia influye sobre el mundo entero por el poder de su fuerza y de su civilización, se acentúa de nuevo la decadencia, y por lo mismo el mal gusto y el desorden en la pintura, que ya se había ilustrado con génios de la talla de Vinci, Sandio, Buonarrotti, Poussin, Rubens, Rembrandt y muchos mas.

En la Francia fue donde mas notorio se hizo este desvió del arte pictórico, por el grado de corrupción y libertinaje á que había llegado ese pueblo, ofreciendo así el raro contraste de una civilización adelantada y vigorosa y de una sociedad decrepita y desmoralizada. ¡Rousseau tal vez estaba en lo cierto al sostener en la Academia de Dijon que el progreso de las ciencias y de las letras corrompía, lejos de depurar las costumbres!

En esta época la pintura como natural era, estampó en el lienzo lo que existía en el exterior, y como por doquiera se convirtiese la mirada se descubría la desvergüenza, el desenfreno y la fealdad moral, el arte aceptaba el vicio, de preferencia; lo feo, con marcado empeño; y el crimen, sin cuidado. Toda esta pintura era fea por que repugnaba á su ideal. Watteau producía obras llenas de afectación y amaneramiento; Jouvenet colocaba el arte en un terreno resbaladizo; y todos contribuían al malestar general. A veces representaban escenas pastoriles, y eran tales sus deseos de fincharlo y distinguirlo todo que sus pastores á imitación de los de las "Eglogas" de Virgilio mas tenían de cortesanos que de campesinos. Uno que otro artista de imaginación y de talento que aparecía, victima de su tiempo, no encontraba bajo su pincel para todas sus composiciones, sino las posturas tiesas y envaradas que exigía una etiqueta ridícula, reflejo de las conveniencias y del formalismo con que se pretendía cubrir la lepra que extenuaba á esa sociedad viciosa.

44. Igualmente fea es la pintura, aunque por razones diferentes, cada vez que ella usurpa á las otras artes el derecho de realizar sus respectivos ideales. David haciéndose eco de los entusiasmos retrospectivos de la Revolución Francesa, se apasiona ardientemente de la clásica corrección de las formas esculturales, legadas por griegos y romanos, y produce obras como el "Rapto de las Sabinas", en que es ostensible y manifiesto el carácter escultórico.

Pero el arte que nos ocupa, no sólo traspasa los linderos de la escultura; invade también los dominios de la música y de la poesía: De la música, por esa fusión íntima de los colores, por esas variaciones fugitivas y esas transiciones insensibles, que constituyen la mágia del colorido y que tanto se hacen admirar, por el cambio de reflejos y apariencias, en las decoraciones y paisajes.

Y por último, la pintura invade el campo de la poesía, cuando se hace principalmente alegórica; porque entonces se preocupa por despertar ideas y excitar sentimientos, sin que los personajes que exhibe se hallen en situaciones determinadas y sin que sean puestos en acción por motivos precisos. Y tan sólo pretende esa expresión, mediante los rasgos de la fisonomía y la postura del cuerpo, recursos expresivos que no bastan á la pintura, que ha menester un conjunto de formas, visibles, concretas, capaces de representar la situación interior.

En todos estos casos las producciones pictóricas bien pueden calificarse de feas, porque la unidad estética, indispensable á toda obra bella, no puede existir en una creación artística, que procura realizar ideales que no son los suyos, y que no se arredra ante la desconsoladora expectativa de convertirse en un hibridismo censurable.

45. Hoy, la pintura ha cobrado nuevos ímpetus, y adquirido mayor grandiosidad que lo que ofrecía en una gran parte del siglo XVIII; pero, á pesar de esto, siempre dista

mucho de la excelencia que distingue á las obras inmortales, que producidas en otro tiempo, causan hoy nuestro asombro y admiración. Debe atribuirse esta inferioridad á las barreras que los mismos artistas ponen á su inteligencia. Si la división del trabajo, la especialidad como se dice hoy, es útil aplicada á la industria; es desastrosa aplicada al pensamiento. Para pensar con verdad y acierto, no basta un conocimiento limitado y particular: es indispensable hallarse instruido en todas las ramas del saber humano. Rafael, dice Mengs, fue un gran artista, porque tuvo un genio vasto, reflexivo y profundo, y porque tuvo un discernimiento justo capaz de distinguir lo bueno de lo malo. El pintor en nuestros días no debe confinar su pensamiento en los límites estrechos de la ejecución material de su arte; debe ser filosófico, como decía David, porque la filosofía resume todos los conocimientos humanos. Sólo á este precio conseguirá la elevación de ideas y la pureza de sentimientos que tanto interesan á toda la humanidad.

Otro hecho que no debe silenciarse, es el desden con que los genios de nuestros días miran las reglas y los principios del arte. Llevados por un espíritu de loca y liberticida independencia, creen llegar á la belleza consultando sólo su propio sentimiento; mas en realidad, lo único que consiguen, es convertirse en juguetes del capricho y antojo de gustos veleidosos é irrazonados.

Para concluir, réstame hacer una observación, y es que hoy, en los tiempos que vivimos, los cambios y evoluciones que ha sufrido la inteligencia del hombre, han modificado los asuntos religiosos ni saben interesarnos, ni tienen el don de inspirar á los artistas. El ideal que concebimos es racional, antes que místico y religioso. El arte que necesitamos debe ser humanitario y social, y no hierático y egoísta.

El hombre y la sociedad convirtiéndose en objeto de las representaciones pictóricas, serán las extremidades del eje alrededor del que gire la pintura en su totalidad; pero es preciso que los artistas recuerden que el hombre es-como dice V. Cousin, el ser más grande entre todos los del Universo, y que lo que hay más grande en el hombre, es su inteligencia y sobre todo su corazón. Esto es lo que sobre un lienzo debe esparcirse.

VI.

46. La música ha sido una, allá en los periodos primitivos de la historia, como ha sido una la raza que ha proporcionado pobladores al Universo, y como ha sido uno el idioma que diversificado de mil maneras constituye la exuberancia y la riqueza del vocabulario moderno. Pero como los hombres no siempre han vivido juntos, ni han habitado el mismo lugar; una vez que se hubieron separado modificaronse las lenguas y las razas en la medida que exigían las condiciones climatológicas de los parajes en que se establecieron. Cosa idéntica pasó con la música: expresión de los sentimientos íntimos y profundos del alma, se amoldó al carácter y costumbres de los pueblos; por eso se presenta muelle, blanda y perezosa en las comarcas de Oriente; enérgica y varonil en los países de Occidente. Reducida en un principio á un simple grito ó á una interjección, aparece hoy poderosa por sus efectos prodigiosos, variada por sus múltiples medios de expresión, fascinadora por sus melodiosas combinaciones de sonidos que arrebatan al espíritu y le transportan lleno de entusiasmo á regiones distintas de la realidad.

47. Estos resultados no han sido la obra de un día, sinó la labor incesante de los siglos. La tonalidad moderna con sus recursos y bellezas es una derivación de la música

de la antigüedad, nó de la de los indios, chinos y persas que nada tiene que hacer con la nuestra; sinó de la de los egipcios que se había perfeccionado y engrandecido con las ceremonias de su complicada liturgia. Moisés aprendió sin duda de ellos, esa música expresiva y solemne que enseñó al pueblo hebreo y que se trasmitió á nuestros salmos en los primeros días del Cristianismo. Mas, si bien es cierta y evidente la influencia de la música egipcia sobre la moderna-como lo sostiene Gaborit-también es fuera de toda duda que la participación de la música griega en la de nuestros días es aún mas grande y considerable. Entre los griegos era este arte, objeto de un culto y solicitud tan ardientes y vivos como los efectos que producía, según la tradición, cuando pulsaban la lira Orfeo, Amfeon y Timoteo.

48. Todo el sistema musical de este pueblo se hallaba basado sobre el *tetracorde*, lira de cuatro cuerdas que por la disposición de éstas, permitía las combinaciones mas variadas y los sonidos mas diversos en su intensidad. Los tonos y medios tonos se hallaban dispuestos de tres maneras diferentes originando así los modos *dorio*, *frigio* y *lidio*. Los tetracordes se mezclaban y unían á su vez para atender á las necesidades de la composición, y así se tenia un instrumento formado de tres tetracordes que según la posición de uno, respecto de los demás, originaba las escalas llamadas: *diatónica*, *cromática* y *anharmonica*.

Con estos medios de expresión el arte griego alcanza un gran desarrollo, muy lejos, sin embargo, del alcanzado por el arte moderno. En el teatro fue donde mas importancia se dio á la música, y allí los sentimientos que se expresaban no tenían la elevación, profundidad y ternura que hacen menester una melodía viviente y delicada. Subordinaban la música á la poesía, al contrario de lo que hoy pasa entre los artistas italianos, que seducen al auditorio con las bellezas de la composición musical para distraer sus miradas del texto poético. La empleaban con frecuencia para medir sus versos, que recitados según el ritmo cadencioso de la música producían un efecto agradable al oído.

49. Mas, el error de sujetar la música á la poesía quitándole la libertad absolutamente necesaria á todo arte, era en algo compensado por la coincidencia, rara en nuestros días de ser los poetas al mismo tiempo músicos, pues, sólo de este modo se alcanza expresar sentimientos particularizados y concretos, mediante una melodía que resulta por este hecho interesante y agradable. El arte musical conserva también su autonomía aún cuando se asocie al arte poético, siempre que el artista desarrolle melodiosa y armónicamente, arrastrado por su inspiración propia é interior, los mismos afectos y sentimientos que el poeta ha fijado en el papel. Entonces nada turba la marcha libre y tranquila de los sonidos. La composición musical se desarrolla con una existencia suya que parece no deber nada al sentido poético de las palabras.

50. Destruida la nacionalidad griega casi en los albores del Cristianismo, los romanos favorecidos con la herencia filosófica y artística que al desaparecer como pueblo libre les legara la Grecia, cumplieron una misión á todas luces providencial, extendiendo junto con sus dominios la civilización fecunda y rica de esa provincia que con el nombre de Acaya incorporaron á su Imperio. Por esto, cuando en los dominios de los Césares, aparece, como una ánclora de salvación, la Iglesia de Cristo, el canto y la música que mezcla y asocia, como es notorio, á sus prácticas y ceremonias religiosas tenían muchos puntos de contacto con el arte musical de los helenos.

Sin embargo, no era la reproducción fiel y exacta de lo que había sido la música entre los griegos. Los fieles cristianos no introdujeron la música independiente en el Santuario del Altísimo, sino la música asociada con el canto, dando nacimiento á un nuevo género artístico: el *canto-llano* ó *canto gregoriano*, que sin dejar de ser griego por su origen, fue eminentemente cristiano por lo severo, místico y majestuoso de su expresión. El Papa Gregorio VII fue el verdadero creador de esta forma musical. Su excesivo celo por extirpar los vicios de la disciplina eclesiástica, le llevó hasta escoger para la música religiosa las melodías más bellas entre las existentes entonces, y aún él mismo compuso varios trozos melódicos para acompañar las diversas partes del Oficio divino. Rechazó la escala cromática, cuyos sonidos no juzgaba a propósito para escucharse en las severas y solemnes prácticas del culto, porque permitieron a la vista los recursos de colaboración que exigen los temas profanos y mundanales. A los modos dorio, frigio, lidio y mixolidio de los griegos, agregó por una nueva combinación de los tetracordes, los modos hipolorio, hipofrigio, hipolidio e hipomixolidio en los que los tonos y medios tonos se hallaban dispuestos de una manera nueva también. Como se ve, san Gregorio no rompió con la tradición, pues, a semejanza de los griegos fundó la distinción de cada uno de los ocho modos en la diversa colocación de los tetracordes; pero al mismo tiempo reformó en algo su sistema musical, pues, a diferencia de las escalas, y realizó otros cambios que contribuyeron a hacer del canto-llano una de las melodías más admiradas, aún por los hombres del todo extraño al sentimiento religioso que lo sostiene y vivifica.

Sin embargo, este canto, sublime, expresión de la fe ardiente y del amor sincero que alimentaba el corazón de los cristianos de otros días, separado del texto poético, de la oración doctrinal, carece de valor y de significación. Eminentemente propio para interpretar el sentimiento religioso y para acompañar la pública plegaria es del todo impotente para traducir los otros afectos y las otras aspiraciones que con igual título abriga el corazón del hombre. Más melódico que armónico, la armonía de éste canto era siempre consonante. Aunque se notaba en él, la presencia del ritmo; la medida no existía puesto que era variada la duración de los sonidos. Con todo, estos defectos que en él se veían no amenguaban en nada su carácter grave y riguroso, tan propio y adecuado para que formase parte de las ritualidades del nuevo culto.

51. Pero no duró mucho tiempo esa pureza y austeridad del canto-llano. Decayó bien pronto, como para que el progreso, que hoy ha realizado el arte musical, surgiese de entre sus ruinas. A las conquistas del pensamiento humano han precedido siempre escombros, miserias y desolación. La música que se había sometido obediente y resignada á las exigencias de la palabra, quiso independizarse, y en su esfuerzo por conseguirlo introdujo el *decanto*, que consistía en armonizar con el canto principal, el texto de otro, las mas veces popular, Y entonces junto con el texto sagrado escuchábanse palabras aún de canciones groseras, que perturbaban el recogimiento y meditación de los fieles, excitándoles ideas no muy aparentes para la situación del ánimo, ni muy adecuadas para la santidad del lugar. Otras veces se mezclaban los temas religiosos con una música chillona y alegre, que sólo podría encontrarse en su sitio, cuando se la escuchara en el teatro, ó en un casino.

52. Estos abusos que aparecieron en el siglo XII echaban raíces cada vez más

profundas; y cuando la música como objeto de escándalo iba á ser expulsada del seno de la Iglesia, se presentó Palestrina en el siglo XVI con el carácter de intercesor para detener esta sentencia de proscripción. No se sirvió en las tres misas que compuso, sino de los medios que entonces se hallaban en boga: pero lo hizo con tal discreción y habilidad que la palabra y el sonido musical, léjos de estorbarse se auxiliaban mutuamente. Imprimió á sus obras un sello de dulzura angélica, un aspecto profundamente religioso, un carácter del todo cristiano, que operó una verdadera revolución en medio del desorden en que yacía la música, haciéndola entrar en sus verdaderas vías. En todas sus composiciones se hallan reunidas la armonía y la melodía con tan fuertes lazos, que sola ésta, sin el concurso de aquella, no llegaría á producir sus efectos edificantes y moralizadores. Las frases armónicas siguen unas á otras en una verdadera melodía, como súplicas que á la Providencia divina eleva el espíritu angustiado de la humanidad, implorando su asistencia y sus favores.

Pero, la movable variedad de las pasiones humanas, la vehemente impetuosidad de los afectos, las luchas y los contrastes que tienen lugar en las interioridades del yo y de la conciencia no tenían ni valor real, ni expresión posible en la música mientras ella estuvo al servicio de la Iglesia, no obstante los pasos agigantados que Palestrina la había hecho dar. Fue necesario que el espíritu del hombre sintiese la necesidad de una vida nueva y distinta de la religiosa, que consiguiera la emancipación completa del tiránico tutelaje á que se hallaba sometido, que pensara libremente, que alcanzara la verdad por sus propios esfuerzos y realizase el bien por sus propios méritos, para que la música respondiendo á esta nueva, faz de la vida de los pueblos se hiciese apta para reflejar los sentimientos, las aspiraciones, los anhelos que ocuparon el alma de la humanidad, cuando descendió de las regiones etéreas de la fé á la tumultuosa esfera de los pensamientos y de las cosas terrestres. Entonces se presentó Monteverde luciendo la enseña de los reforma y del progreso. Completó la obra de Palestrina empleando en sus producciones musicales no solo la armonía consonante, sino también la *disonante*, que hoy es un elemento imprescindible en la tonalidad moderna, por cuanto mediante ella se puede expresar toda la vida interior del hombre.

Pues bien, esta armonía disonante ó sólo disonancia que Monteverde introdujo en su sistema musical, es lo que constituye lo feo en la música, y que debe emplearse sin creer que significaría un retroceso, ó una dirección hacia el contrasentido y el despropósito; porque al contrario es un peldaño mas que se asciende en la escala que conduce hacia la perfección. La existencia de lo feo en este arte no es inútil, aunque pudiera ser peligrosa toda vez que abusando de los efectos que la música produce en el auditorio se emplease para poner en juego las malas pasiones del hombre, ó para despertar en el aspectos torpes; pero contenido dentro de justos límites es un poderosísimo recurso de expresión. Además la Ciencia y la filosofía exigen y justifican con fundadas razones la introducción y el empleo de la fealdad en los mágicos y seductores dominios del arte musical.

53. El medio sensible de que se vale este arte para expresar los sentimientos íntimos del alma es el sonido; pero siendo muy limitado el valor expresivo de los sonidos, se hace necesario agruparlos en series que constituyan una verdadera unidad, para conseguir la revelación al exterior, de lo que acontece en las misteriosas profundidades de la

conciencia. Estas diversas combinaciones de sonidos en la el numero de estos es indiferente es lo que se llama un *acorde*. Pero, estos, á su vez no pueden quedar abandonados al acaso y á la ventura. Se les arregla y coordina como aquellos, de manera que puedan adaptarse á los fines señalados á la música. Y en este arreglo introducido en los acordes y en los sonidos es en lo que consiste propiamente la *ciencia* de la armonía, que forma un sistema regido por leyes necesarias. Ahora bien, en este sistema general hay acordes que se concilian fácilmente, los *acordes consonantes*; pero hay otros que aparentemente se destruyen, los *acordes disonantes*. Estas disonancias existen en la gama musical como una necesidad para distinguir unos acordes de otros. Si todos los acordes de una escala fueran consonantes, tendríamos una serie de sonidos, en su primitiva unidad, diversos entre si, pero sin oposición. Se introducen las disonancias, y esta se consigue: mezclándose con los acordes perfecto destruyen la copnsonancia inmediata, ocasionando si una diferencia notable entre los sonidos combinados, y una oposición profunda entre ellos, que sin embargo, no destruye la unidad interior que debe existir en toda obra de arte. La música, eco de las emociones del alma, debe ser el fiel reflejo de ella, y como ella, debe presentarnos el espectáculo de su unidad no primitiva, ni inmediata, sino diversa, dividida y desarrollada en divisiones profundas (uu). El empleo que las disonancias ó de lo feo hace la música, se halla pues en conformidad con la parte técnica ó científica de este arte que considerablemente hace enriquecido gracias á los esfuerzos de Monteverde y sus continuadoras.

54. Más, la presencia de la fealdad en las composiciones musicales no solo responde á conveniencias meramente numéricas y armónicas, obedece también á la necesidad que se encuentra esta arte de reflejar la vida interior del alma con sus vicisitudes y sus contrastes. Para juzgar el papel de las disonancias y de lo feo en las obras artísticas, es preciso considerarlas no como peras sensaciones—dice Guyau —sino como principio de sentimientos y medio de expresión. El la música moderna el efecto profundo de las disonancias, se explica suficientemente por su gran valor expresivo. Y como el dolor, las angustias y el sufrimiento que forman, por decirlo así, la penumbra del gozo y de la alegría no podrían ser expresados por ritmos simples y acordes consonantes, fuerza es convenir en que la música que ante todo debe revelarnos la vida interior ya individual ó ya colectiva se vé compelida á usar lo feo, á pedir el concurso de las disonancias, solo porque como toda manifestación del arte tiene que respetar los fueros de la realidad.

Además, la música esta llamada á interpretar no solo el sentimiento religioso, tranquilo, grave é impotente, sino también el sentimiento profano, tumultuoso, violento, avasallador; porque si—como dice Bufón—lo que caracteriza al hombre es la religiosidad, también exacto y verdadero es que él, no solo aplica toda su actividad, ni concentra toda su atención en un solo punto, el cielo; las cosas que le rodean y los intereses que se le ligan á la vida terrenal, igualmente le preocupan y le solicitan desde que no es solo el alma, y desde que ha menester el concurso armónico de la Creación entera para realizar sus múltiples y variados fines. Mariana dice, que Alfonso el Sabio miraba el cielo y contemplaba las estrellas, pero que en el entretanto perdió la tierra y el reino; hoy, el hombre que viviese absorto en místicas contemplaciones carecería del sentido practico de la vida y de los hechos humanos, y sufriría una amargura decepción, cuando por una

circunstancia cualquiera descíendese de las alturas del éxtasis y del ensueño á la hondonada de la desilusión y de la realidad.

En otro tiempo, la música solo exteriorizaba el sentimiento religioso, y entonces el canto llano satisfacía todos los corazones, que no latían ó latían muy poco al impulso de los afectos y emociones mundanales. La música moderna no puede prescindir, aunque con dirección, de reflejar el sentimiento profano en toda su desnudez, porque el concepto de la vida es hoy para el arte, mas amplio y racional. No se concibe la vida sin el esfuerzo realizado y la resistencia vencida, por eso la música que hoy goza del aplauso y de la estimación de todos es la música dramática: la opera y la opereta, en las que aparece la realidad con su mezcla de grandeza y de pequeñez, de abnegación y de egoísmo, de sacrificio y de ruindad. ¿Y la música podrá pasarse sin lo feo, sin la disonancia cada vez que ostente la turbulencia y agitación de las pasiones y tendencias humanas? Lo feo entra, pues, en el arte musical como una forma exterior de las miserias y flaquezas inherentes á la existencia mortal y pasajera.

55. Pero no es esto todo, también se descubre la fealdad en la música, mas, como signo de impotencia y extravío, cuando el artista, victima de los caprichos de su imaginación soñadora y desordenada, pretende invadir é invade en efecto, los dominios que le son extraños y tal vez hostiles, para perseguir ideales que no son las de su arte. Entonces las composiciones que producen pecan por su defecto de adaptación, carecen de la unidad estética, que solo se mantiene cuando el genio artístico no invade las regiones que le están vedadas, y ostenta como un detractor de sus propios méritos el vicio pernicioso del hibridismo, vicio que, como suficientemente lo ha demostrado Griveau, no puede presentarse en una obra de arte sin que se borren y desaparezcan las bellezas que hubiera podido contener, como se borran y desaparecen las figuras dibujadas sobre una pantalla cuando se retira el foco que las alumbrase. Entre los medios de expresión de que dispone la música, se presentan con el sello de imprescindibles la armonía y la melodía: la primera, significando el orden: y la segunda, el poder, elementos ambos que deben existir en toda producción que aspire á las consideraciones que son debidas á la belleza. Hay ciertas composiciones musicales en las que el orden se descubre, más no el poder, la armonía, más no la melodía, la observación estricta de las leyes del entendimiento, más no la expresión viva de los sentimientos del alma. Tales composiciones, ante la crítica juiciosa imparcial, revisten el poco halagador ropaje de la fealdad; porque entonces la música renunciando su verdadero ideal: la expresión interesante de la vida *afectiva* de la humanidad, persigue en su loco desvarío la triste ambición de construir todo un edificio de sonidos musicalmente regulas, tomando así un manifiesto carácter arquitectónico (vv).

Si es feo un trozo musical ataviado con las galas simétricas y regulares que solo debe lucir la arquitectura., igualmente fea es la música cuando quiere *pintar* con el sonido, abusando del peligroso poder de coloración de que disponen las notas de la escala cromática. Los *paisajes* musicales son un ejemplo de hibridismo, por el empeño de objetivar los ideales á que la pintura sola debe dar cuerpo. La música llamada á materializar la vasta esfera del sentimiento por medio de ténue elemento sensible, el sonido, abdica su verdadera misión, traiciona su propia causa, cuando se contrae á realzar seres y objetos, que careciendo de vida inteligente y libre, carecen de sentimiento.

El arte que con Verdi alcanza en nuestros días, tantos triunfos y victorias, solo debe traducir la vida interior del alma humana, pero la vida más dulce, más tierna, más arrobadora: la vida del sentimiento; y si esto no hace, para ponerse al servicio de propósitos extraviados, perdiendo la conciencia de su dignidad, se habrá enajenado la estimación y el aplauso del público sensato, y se habrá marcado por su esfuerzo propio, con el oprobioso estigma de la fealdad. La música en guarda de sus bien entendidos intereses no debe traspasar los umbrales de la pintura. Y si sus recursos pintorescos fuesen tan extensos como son restringidos, su gloria y su esplendor exigirían que cantase, no lo que canta la naturaleza, sino lo que los espectáculos del exterior hacen cantar á la voz inspirada del alma, conmovida por la grandiosidad que le rodea.

Sin embargo, Haydn Beethoven han trazado verdaderos paisajes musicales, guardando los fueros y respetos del arte que cultivaron con éxito tan feliz. El primero, nos ha legado sus *oratorios*: las "Estaciones" y la "Creación;" y el segundo, su bella "Sinfonía pastoral". Más, en estas admirables partiduras la naturaleza no ha destronado al hombre; antes bien, le ha servido como excitante poderoso, como evocador fiel de los sentimientos que agitan las fibras más delicadas de su corazón, á la vista de los poéticos cuadros de alegría, ingenuidad y sencillez que á cada paso ofrece la tranquila vida del librador. Solo el genio puede surcar impávido el precioso mar de dificultades y escollos: el buen sentido que le distingue, el amor intenso que por lo bello siente, la santa inspiración que la mantiene, son prenda segura de su feliz arribo al puerto de salvación. Solo los genios pueden sacar triunfante la bandera del arte que les cautiva; los medios talentos, las vulgaridades si cultivando la música invaden la pintura se dañan y caen en la fealdad, que perjudica, á semejanza de Icaro que abandonando la tierra por acercarse al sol, perdió sus alas y fue á estrellarse contra las asperezas del suelo.

También es la fea música que aspira con perjuicio de su propia independencia á salvar el espacio que la separa de la poesía. En las obras musicales no es bastante la existencia del elemento armónico, porque con solo el no habría arte; aparece la melodía, y ya se consigue la expresión de la subjetividad del artista. Pero ni la melodía, ni la armonía reunidas son suficientes para deleitar el alma, que solicita de este arte no la expresión vaga general é indeterminada del sentimiento, sino el reflejo concreto y particular de los afectos y emociones del espíritu. Se comprende que en este camino no puede seguir sino con mesura y discreción, pues, si excediéndose en el empleo de lo *característico*, que es á lo que debe la mayor exactitud de su expresión, fuese en su desvarío hasta la pretensión de señalar los rasgos *distintivos* de los sentimientos, afectos y pasiones, provocando ideas y despertando imágenes, llegaría al despropósito de convertir la frase musical en una transcripción literaria de la fase poética, y al error estético de hacer de la música una *poesía*. Feas son las composiciones musicales que recorren una senda tan torcida. La tendencia exclusiva de la determinación *caracteriza* conduce inevitablemente—como dice Hegel—á la sequedad, á la dureza, á la desarmonía y hasta á la ausencia completa de melodía y de sentido musical. La verdadera belleza se consigue á poco precio: es indispensable un criterio recto y amor vivo por el arte, para que armonizando la melodía con lo característico de modo que la primera sirva de base y sostén á lo segundo, sea posible huir de exageraciones que tan perniciosas son cualquiera que fuese la esfera del saber en que aparecieran.

56. Vario ha sido también el juicio del público en los diversos momentos de la historia de este arte: unos daban la ventaja al elemento melódico puramente dominante; otros acordaban la preferencia al elemento característico: unos eran partidarios de Haendel; otros de los músicos italianos: unos eran Glückistas, otros Piccinistas.

Glück con sus discípulos, es decir la escuela alemana, se preocupa sobre todo por la verdad de la caracterización, busca una melodía simple, y emplea una armonía poderosa y complicada. Piccini por el contrario, y con él toda la escuela italiana, acoge enamorado las melodías brillantes y expresivas, y desecha esas armonías rigurosamente calculadas y que nada dicen al corazón. La music alemana se dirige en especial al pensamiento; la música italiana prorrumpen en sonidos que á semejanza de saetas certeramente lanzadas, van á herir en el impresionable blanco del sentimiento.

57. En nuestros se han fusionado estos dos elementos que deben aparecer sin excluirse en una obra indiscutiblemente bella. Un alemán y un italiano, sin recordar, el menos aparentemente, sus tradiciones han producido obras melódicas y armónicas á la vez, y en las que la caracterizan no falta. Meyerbeer en lo "Hugonotes" y Rossini en "Guillermo Tell", son los autores de esta revolución que cuenta entre sus frutos al "Anillo de los Niebelungos" y al "Parsifal" de Wagner; y á la "Aída" y al "Falstaff" de Verdi. Meyerberr ha mostrado en sus obras una imaginación maravillosa, ha dado á sus melodías y á su armonía un brillo, un poder de colorido que envidiaran aun los más celebres músicos italianos. Del mismo modo, Rossini ha observado tanto las inflexibles leyes armónicas, ha producido tan variedad efectos de orquestación que á buen seguro causarán la desesperación de los alemanes.

58. Grande y de trascendental importancia para el sucesivo desarrollo del arte musical ha sido la reforma introducida por Meyerbeer y Rossini; pero más portentosa y de mayor significación aún, es la labor llevada á termino feliz por Ricardo Wagner, artista "de un temperamento apasionado y e un idealismo audaz, dotado de las facultades de un gran poeta dramático y de un gran músico, con un sentido generalizador y una intuición metafísica que le permitía abrazar las mas vastas composiciones" .Solo una naturaleza como la suya podía ser capas de reconstruir el drama musical como un organismo viviente, solo un carácter como el suyo podía fundir en un todo artístico dos ideales románticos el de la poesía y el de la música sin sacrificar el uno al otro, engrandeciéndolos, al contrario, con su reciproca influencia y con el poderoso auxilio de las demás artes.

Miguel Angel había realizado en la escultura la maravillosa fusión de dos formas artísticas, imprimiendo al clasicismo de sus modelos el alma romántica de su tiempo; Rafael había alcanzado la misma perfección en sus madonas y en sus vírgenes; Meyerbeer y Rossini reunieron y juntaron la armonía y melodía en una sola obra musical: pero lo que estos realizaron en el seno de un solo arte, Wagner lo consiguió en un ideal superior enlazando la poesía, la música, todas las artes, el arte moderno y el arte griego, en una composición compleja, el arte del porvenir, que imite al hombre, que lo reproduzca todo entero, con su variedad inagotable, expresando al corazón humano cuanto este busque en los ecos vagos de su pasado y en el oscuro horizonte de su porvenir.

Wagner, aprovechando el tesoro de las armonías de Beethoven, y explotando el

inagotable filón poético que se escondía en su alma, encontró en las riquezas de esas formas el más adecuado medio para que los sentimientos se tradujesen en cantos. Así “creo poesía que fue verdaderamente música—como dice Menendez Pelayo—asentando sus pies en el terreno firme de la acción dramática, para lanzarse luego por los espacios de la *melodía infinita*”.

No ha sido esta una confusión de ideales antagónicos, no ha sido un hibridismo artístico, sino un esfuerzo gigantesco para reasumir en una obra bella, de alcances ignorados, todo el poder de las artes particulares.

59. hoy, pues, se halla triunfante la música, y orgullosa con sus victorias y conquistas sólo deben preocuparle con sus victorias y conquistas sólo deben preocuparle la profundidad y valor de los sentimientos que exprese. En medio del desquiciamiento social é indiferencia religiosa en que vivimos no es posible que vaya á guarecerse bajo las consoladoras tiendas del escepticismo y de la incredulidad. La filosofía criticista y positiva que por todos lados nos asedia, nada quiere con al alma: la rompe en mil pedazos que sirven de gérmenes á organizaciones nuevas (!), y enseña a la humanidad espantada, no el misterioso lábaro que divisó Constantino, sino el vergonzoso estandarte del ateísmo y de la apostasía. Esto es desconsolador para el espíritu que á pesar de sus protestas se le desoye, y no obstante sus resistencias se le desprecia. La música, que le vive de sentimiento flotara cual arca santa en esta inundación de materia, de positivismo y de irreligiosidad. Ella siempre debe traducir las emociones mas tiernas, los afectos mas delicados que guarda el hombre en su interior, si que por esto vaya á rehusar su concurso á la expresión de los contrastes y desgarraduras, que constituyen el drama que teniendo á la conciencia por escenario, se desarrolla ante los ojos invisibles del espíritu. Las malas pasiones, las odiosidades reprobables no deben ser lisonjeadas por la música que si acepta lo feo no es para tributarle culto y erigirlo en ídolo, sino para satisfacer la sed de realidad que siente el hombre, y el abuso le llevarían donde ninguna obra de arte, que merezca bien este nombre, podría dirigirse conservando su bella fisonomía y produciendo sus ordenados y tranquilos efectos. Sólo así se mantendrá la música en el altísimo y asombroso vuelo que hoy ha remontado.

VII

60. Siguiendo el camino accedente que desde el comienzo de esta disertación hemos recorrido, llegamos por fin al término de nuestra peregrinación artística, ocupándonos de la más excelente entre las artes bellas, de la mas elocuente muestra del ingenio humano, del mas seductor ropaje con que se envuelven los destellos de la inteligencia, la expresiva ya arrebatadora poesía. Al comenzar con la arquitectura viose que el espíritu se hallaba doblegado y vencido, ante la pesantez y volumen de la materia; al seguir con la escultura pudo verse que el elemento sensible iba perdiendo su prestigio y omnipotencia, hasta el punto de armonizarse la *idea* con sus medios de expresión; en la pintura lo invisible, recobra sus fueros desconocidos por las anteriores artes; y alcanza su grandeza y poderío en la música que, mediante la mas ténue é impalpable de las formas materiales, logra expresar la vaga é indeterminada subjetividad del sentimiento. Pero en donde el espíritu despliega sus pompas é irradia todos sus fulgores, es en la poesía que se divorcia de la materia, porque no tiene que sacar de ella los recursos que han menester las otras artes para exhibir, en la medida que puedan, las ideas y sentimientos

del que las cultiva.

La poesía no se vale ni aun del sonido, que en el mundo físico es lo que casi se aproxima á la nada, para revelar esas ocultas y encantadas bellezas que abundan en el ilimitado, inmenso y vasto campo donde ejerce su jurisdicción. La forma de que se sirve el poeta para exhibir sus inquietudes y esperanzas, es la representación interior, la *imagen presente del espíritu*. La sensación, la institución, la imagen: he ahí los materiales que el hombre de genio debe modificar artísticamente; las palabras y los sonidos no son sino lo accesorio, y se emplean como simples medios subordinados al pensamiento que expresan, como meros signos reveladores de las agitaciones del alma.

Las formas espirituales sustituyen, pues, á las formas exteriores y sensibles, facilitando así, la misión civilizadora de la poesía, que sin contemplaciones como las que prodigan las otras artes, á un elemento del todo extraño al fondo sustancial que las constituye, se siente capaz de ofrecer á la vista de la humanidad asombrada, el cambiante y movido cuadro de la realidad; pero no de la realidad escarnecida y sistemáticamente calumniada, sino de la realidad corregida y modificada al pasar por el crisol purificador del artista. De otro modo se cometería, como dice Griveau, el crimen estético de monstruosidad.

61. Muy extenso es el horizonte que se ofrece á los ojos del poeta: la naturaleza física y el mundo moral. Y este escenario tan vasto, este cuadro de tan colosales dimensiones, debe avivarlo y engrandecerlo el hombre, rey de los seres creados, y domador de la materia bruta. El poeta debe exhibir al hombre, no inactivo, porque entonces no se le conocería, sino en acción y en lucha con su deber, en sus desesperaciones y desengaños, en su infortunio y prosperidad, en su candor y en su malicia. El hombre, se impone de un modo infalible al espíritu del poeta, desde que es difícil, según la reveladora frase del escéptico Pirrón: que lleguemos á despojarnos de nuestra propia naturaleza, y no hay obra literaria en la que no se recuerde y se invoque al hombre. Siempre es él, quien juega al principal papel, aun en las más grandiosas creaciones del ingenio humano. Si el poeta hace intervenir en ellas, algunas veces, á seres sobrenaturales, como lo han hecho Klopstock en su "Mesiada" Milton en su "Paraíso perdido," Dante en su "Divina Comedia." Goethe en su "Fausto," ocuparan un lugar prominente en la escena Dios, los habitantes del cielo y los pobladores del *Pandemonium*; pero lo que hará interesante y seductora la acción, será el hombre rozándose con las criaturas angélicas y confundándose ante la grandeza y excelcitud de la divinidad. En las composiciones y en los cantos, en que su único objeto parece ser Dios, tampoco podría ser negada la presencia del hombre. Así en la *armonía* de Lamartine sobre Jehová, en la que el Dios de los hebreos llena la acción, aparece también la humanidad anhelando la existencia de un Dios, y hablándole desde la cumbre del calcinado Sinai. En la poesía gnómica, en las fabulas cierto es que se le destierra y proscrib, para que se agiten y hablen plantas y animales: pero los sentimientos, las afecciones y necesidades que la imaginación poética atribuye á estos, son los mismos que constituyen el agitado drama de la vida moral del hombre. Y es á éste, sobre todo á quien se tiene en mira al extraer la moraleja que toda fabula encierra. Cualquiera que sea el asunto con que la poesía se encariñe, ya sea la verdad con sus esplendores, ya sea la naturaleza con sus atractivos, el hombre es siempre el que obra y el que absorbe la

atención. Los parajes más risueños y las escenas más poéticas no sabrían sin él, no agrandarnos, ni conmovernos, serían algo así como un templo desierto al que hace falta sin Dios. Por eso es que la poesía es la más humana de las artes, por eso es que su influencia sobre las costumbres y vida de los pueblos es grande y decisiva, por eso es que en ella se revelan con los innumerables colores de un kaleidoscopio y con la exactitud y franqueza de la verdad, los defectos y las conquistas de la civilización en sus diversas etapas.

62. La poesía, que hace del hombre el principal objeto de sus creaciones y el incansable actor de todos sus dramas, no puede renunciar la exhibición, prudente y mesurada, de los vicios, pasiones y defectos que afean a su protagonista y le rebajan en dignidad. Lo que existe y se transforma es la fuente de las inspiraciones del artista. Y si allí es donde sacia su sed creadora y donde toma los materiales que han de dar cuerpo a las concepciones cuyo alumbramiento le agita, fuerza es convenir que al fijar éstas, y ofrecerlas al exterior deben ser visibles las relaciones de la obra de arte y de la realidad.

En el mundo que nos condiciona y nos oprime no todo es bello, y aun lo bello no lo es en su totalidad; el poeta que de lo perecedero se remonta a las resbaladizas regiones del ensueño y de la idealidad, y pierde de vista lo que le rodea, nos dejará con sus obras tan a oscuras de lo que aquí pasa, mostrándonos bellezas sin imperfección, creencias sin tibieza, virtudes ni malicia, como Faetón que oscurecía caprichosamente la tierra dejándose arrastrar por los briosos corceles uncidos al resplandeciente carro del sol, porque queriendo dar muestras de su origen divino olvidó su inexperiencia y la magnitud de la empresa que acometía. El escritor que falsea lo que vemos y sentimos nos cansa y desagrade, porque infringe sus primordiales deberes, olvida, como Faetón, que grande es la empresa que intenta y que la sociedad ni se conforma, ni se satisface con ficciones y fantasías.

Nada más enojoso para el que lee o para el que escucha que la inverosimilitud, y nada más perjudicial para el artista que el convencionalismo, porque su presencia origina el desprecio y rechazo de las obras que produce. Y el convencionalismo y la inverosimilitud son el triste cortejo, el lúgubre acompañamiento de toda creación artística divorciada con la realidad.

El hombre es la hipóstasis de dos sustancias diversas, el alma y el cuerpo; y las solicitudes de ámbar deben ser igualmente atendidas siempre que se armonicen con el deber y la moral. El alma nos levanta al Empíreo, su verdadera patria; y el cuerpo nos arrastra por el lodo y los placeres, causa de su perdición; pero ni solo debemos elevar los ojos hacia el cielo, como insinúa Alfredo Musset—ni únicamente perdernos en las entrañas de la tierra—como aconseja Emilio Zola—preciso de hacer de equilibrar las dos tendencias de modo que se compenetren y se auxilien entre sí, para que el poeta nos ofrezca un verdadero cuadro de la realidad. En él, lo feo ocupara el puesto que le corresponde según lo exija la índole del asunto elegido por el artista; mas en ningún caso podrá la fealdad sola ser tema de una composición, porque no la soportarían los que viven enamorados de las gratas emociones de la belleza, y los que, a diferencia de Espronceda, gozan y se entusiasman con el orden y la armonía, y sufren y parecen con el desorden y el laberinto. Lo feo entra, pues, en la poesía, como entra en las demás artes, porque existe en la realidad objetiva que el poeta nos presenta.

63. Por otra parte, el fin supremo de la poesía es—como dice Lessing—el ideal de la acción; y por eso la lucha, los contrastes que se operan en las interioridades del poeta deben ser ofrecidos á la consideración de las demás. Los personajes que viven y se agitan en las obras literarias deben, así mismo, presentárenos como aparecen los hombres en situaciones dadas. El conflicto entre el deber y la ley, la eterna lucha entre el principio bueno y malo, todo lo que se relaciona con la vida misteriosa de la conciencia tiene un lugar, y muy importante en los numerosos y variados géneros poéticos, desde que en todos ellos es del hombre de quién se trata. Y mal se le revelaría al exterior si el poeta se cuidara mucho de hacernos ver los cambios y modificaciones del cuerpo, descuidando la presentación del alma llena de vida, y por ende salvando obstáculos y destruyendo escollos. El movimiento, la actividad caracterizan los asuntos de la poesía, por eso ella es el arte de lo bello dinámico y por eso es que ella siempre ha admirado lo feo en sus creaciones. No se concibe la lucha sin el antagonismo, sin la oposición entre dos ideas, entre dos afectos, entre dos pasiones, en suma, entre los principios tales que si uno es bueno, el otro es malo; si uno bello, el otro feo.

64. Pero en su desenvolvimiento histórico la poesía ha expresado diversos ideales, y en proporción á ellos es que ha consentido la presencia de lo feo en sus producciones. La añeja disputa de la idea y la forma, del espíritu y la materia ha hecho sufrir su influencia á este arte como á todos los de más, y el *simbolismo*, *clasicismo* y *romanticismo* son las soluciones que en las diversas épocas del desarrollo artístico se le ha dado.

*

* *

65. En el periodo *simbólico* la materia se sobrepone al espíritu, la forma á la idea; el hombre se evapora y desvanece ante la estática y religiosa contemplación de la naturaleza. Todo se explica por fuerzas ciegas, y el principio de la espiritualidad se halla cubierto por las nebulosidades de un Panteísmo exagerado, inaccesible á las desheredadas clases sociales, que víctimas de la ignorancia encuentran por doquiera objetos dignos de culto, y adoran—según la irónica expresión de Juvenal—hasta á los dioses que le nacen en sus huertos.

Estos caracteres se muestran en la poesía de los indios con más persistencia que en la de los otros pueblos orientales. La conciencia individual se revela en ella absorta ante la vista de la materia que le rodea y aniquilada por lo que en la naturaleza y en la vida humana representa el poder y la sustancia de las cosas. Puede decirse que el hombre vive, en este periodo, eternamente apegado al mundo exterior sin tener conciencia de su personalidad. Se cree solo cuerpo, la suerte del espíritu ni le atormenta, ni le inquieta. Hay ascetas y fakires; pero el asceticismo entre ellos—como muy bien lo hace notar Voituren—no es la renuncia del mundo para vivir del pensamiento en comercio interior con el Ser Supremo; es el desdén de los bienes que envidian todos para entregarse á la contemplación solitaria de la naturaleza. Lo feo, en esta poesía apenas tiene cabida, pues, ni aun lo bello se revela en toda su plenitud. La vida moral es casi nula para los poetas indios, y si algunos como Kalidasa se han propuesto exhibir las interioridades del corazón humano, solo se han entretenido con los sentimientos tranquilos y delicados

absteniéndose de llegar hasta la turbulencia y agitación que acreditan la plenitud de la vida espiritual. El poeta indio en lugar de iniciarnos en sus sentimientos íntimos, nos revela su aniquilamiento; lejos de ofrecernos las cosas como son en sí nos las expresa como él mismo se siente en ellas. No existen, pues, la actividad, la lucha el movimiento que hacen necesaria la introducción de lo feo. Y como además, se falsea la realidad en estas composiciones poéticas, hijas de la fantasía de un pueblo infantil entonces, tampoco es *indispensable* en ellas la presencia de la fealdad.

66. Viniendo ahora del examen del abundante y bien provisto bagaje literario, que confeccionado por la India, manifiesta la medida del esfuerzo con que ha contribuido á la civilización de la humanidad, fácil será persuadirse que la poesía de este país, visitado por los conquistadores de todos los tiempos, no es en manera alguna propicia á la existencia y aparición de la fealdad. La literatura de un pueblo cualquiera es la tabla cubierta de cera blanda en la que fielmente se gravan los caracteres de sus instituciones. Entre los indios eran estas del todo opuestas á la actividad del hombre y absolutamente contrarias al reconocimiento de su libertad. El individuo se veía fatalmente arrastrado á enmudecer, y respetar el régimen establecido. Se dejaba dócilmente conducir por sus tiranos y dominadores, porque Brahma tenía dispuesto semejante orden de cosas. La iniciativa particular era desde luego nula; la expansión, el libre desarrollo de la voluntad significaban la violación de un deber. Lo feo no podía, pues, aparecer con holgura en las obras que reflejaban ese inmóvil estado social. Agréguese á esto, que reglas severas prohibían la exhibición de aquello que pudiera turbar el espíritu del espectador, y se tendrá la persuasión del sistemático empeño de los poetas de ese pueblo, para ofrecer á la consideración de sus contemporáneos los personajes míticos, las creencias religiosas y las doctrinas metafísicas que mejor pudieran armonizarse con los propósitos de especulación y dominio que abrigaban las altas clases sociales.

El florecimiento de las letras entre los indios coincide con el ensanche de su territorio bajo el cetro del magnífico Vikramaditya. Escudáronse con la égida de su protección numerosos ingenios que enriquecieron mediante los productos de su fecundo estro poético la literatura del país que los vio nacer. De todos ellos sobresalieron tres: Vyasa, Valmiki y Kalidasa. Al primero se atribuye la creación de la gigantesca obra del "Mahabharata; al segundo, la confección del interesante poema el "Sakontala". Es en estas obras literarias que por sí solas aseguran la reputación artística de un pueblo, donde se hallan, aunque débiles, las huellas de la fealdad.

67. En el "Mahabharata", los hijos de Dhretarastra estimulados en su ambición por el mayor de ellos, Duryodhana, son la personificación de la fealdad moral, bien que esta no se revela con el poder que ostenta la naturaleza espiritual de los que obran libremente, y de los que tienen conciencia del éxito de su propia acción. Sin embargo, el desconocimiento que ellos hacen á los derechos de sucesión de Yudhishthira y sus hermanos, el odio encarnizado que por estos sienten y el desapiado y cruel despojo que les infieren son la mas segura prueba de la torcida dirección de su conducta y de su proceder desleal, para con los hijos de un hombre que los había colmado de beneficios. El sentido religioso y filosófico de este vastísimo poema de más de doscientos mil versos no justifica por cierto la conducta infame de Duryodhana, ni aminora la magnitud de su crimen, puesto que los mismos dioses restablecen el orden moral, á la conclusión del

poema, permitiendo á los hijos de Dhretarastra la entrada al Empíreo solo por un tiempo limitado, á paso que los hijos de Pando, después d una breve purificación, recobran su naturaleza divina, y gozan para siempre de la beatitud final.

68. Valmiki en el “Ramayana” hace la apoteosis del amor final y de todos los sentimientos elevados y virtuosos. Así es que lo feo no se halla con holgura en este poema, que tal vez ha sufrido la influencia de las homéricas epopeyas. No obstante esto, figuran en el, algunos personajes que ya por el carácter que encierran, ya por la figura que revisten no podrían ser calificados si no se les llamara feos. La fealdad en las obras de arte no vaya á creerse que signifique siempre la carencia ó debilitamiento de todo merito artístico, pues, lejos de eso, cuando es justificada y necesaria la existencia de lo feo para la totalidad de la expresión, su presencia aumenta en muchos quilates la importancia estética de las obras geniales. En el “Ramayana” aunque lo feo marcha con las contemplaciones y cuidados del que se halla en casa ajena, existe; y su existencia en nada amengua el indudable valor literario de esta creación de una *de las nueve perlas* del Vikramaditya. Sin duda, feos son las *Raxasas*, ó espíritus malignos que tanta participación tienen en la intriga y desenlace de este poema. Al principio ofrecen á Rama ocasión de hacer palpable su origen divino, cuando las arroja y ahuyenta de la celda del anacoreta Visvamitra; y más tarde, ponen en transparencia el varonil vigor del héroe de Ayodhya, cuando valiéndose de la astucia la arrebatan á su querida consorte, la bella Sita, para satisfacer ruinas venganzas. Ravana, jefe de los *raxasas*, es el personaje malo del poema. Su fealdad así como la de todos sus pérfidos auxiliares depende no tanto de los estragos que causan en la acción del poema, como de los atributos y cualidades que se refiere la simbólica religión de los indios.

También son feos, más solo con fealdad física otros personajes que como Sugriva, rey de los monos, y Iatoco, rey de los buitres ayudan y favorecen á Rama en la portentosa empresa de descubrir el paradero de su fiel y enamorada Sita. Y aun el mismo Rama es también una muestra de la fealdad física, pues, con frecuencia se le llama el héroe de largos brazos, de brazos que caen hasta las rodillas.

Aparte del pensamiento religioso que desenvuelve toda obra literaria de los indios, este poema manifiesta el camino que las tribus invasoras fueron recorriendo en sus guerras de conquista hasta llegar el reino de Lanka, hoy isla de Ceilan. Los buitres y los monos representan á los primeros pobladores de las tierras del Ganges; pero acusa un gusto literario no por cierto muy digno de aplauso, esa representación de seres racionales por seres brutos, solo explicable si se recuerda que los habitantes del Indostaní creían en la unidad sustancial de todo lo creado.

69. Uno de los monumentos más hermosos de las letras indostánicas es el delicado y sentimental drama “Sakontala”, cuyas fuentes se hallan en una de las leyendas del “Mahabharata” que, según la poética frase de Lamartine, “fue el lingote bruto convertido en trama de oro por el arte de Kalidasa.” En esta composición literaria el espíritu se manifiesta un tanto separado de la materia, pues, el rey Dusmanta protagonista del drama no vive tan apegado y sometido á la naturaleza como Rama, héroe del poema de Valmiki. La fuerza y robustez de su brazo dan á Rama la felicidad: primero, ganando la mano de Sita, que es el ofrecido premio al que con vigor bastante pueda doblar el arco que el rey Janaka posee; y despues, libertando á su perdida esposa de la odiosa

compañía de un raptor infame, á costa de frecuentes victorias obtenidas en encarniza los combates. Dasmanta, por el contrario, saborea la dicha de ser amado y goza de placeres pues sin necesidad de librar batallas y sin tener enemigos que exterminar. El lector se embriaga con la lectura de un drama tan candoroso, se deleita aspirando la atmósfera saturada de placidos y risueños sentimientos que rodea toda la obra que contempla, se siente transportado á otras comarcas mas felices á la vista de la joven alegre y enamorada pareja que forman la ermitaña Sakontala y el noble Dusmanta.

Todo en este bello producto del humano ingenio es tranquilo, sereno y virtuoso, menos el irascible Bracman que, sin suficiente razón plausible, maldice á Sakontala, ocasionándole con su imprecación no pocos sin sabores y no escasas desazones, que sin embargo tienen un desenlace feliz. He ahí una fuerza poderosa que sin mucho orden se desarrolla, hé ahí un sacerdote del Dios indio, afeado moralmente por no haber dominado los fogosos ímpetus de su cólera. Mas tarde siente, él mismo, los remordimientos que patentizan su proceder inicuo y cuando las compañeras de Sakontala acuden á implorar por ella, les indica el arrepentido Bracman el medio de hacer ineficaz su maldición.

70. Ni en estas obras de la literatura indiana que apenas he citado, ni en los dramas en ocasiones agitados y efervescentes en que—como dice Lamartine—rugen y se *calman* las tempestades de todas las pasiones que Bavabuti, sucesor de Kalidasa y autor de ellos, sabe con mano poderosa despertar y *contener*, se extiende y engrandece el dominio de la fealdad. Lo feo en la poesía simbólica existe solo accidentalmente y como un resultado, entre otras causas, de la estática contemplación de la naturaleza, en que vivían absortos los antiguos pueblos del levante, de esa naturaleza que les aterrorizaba con sus misterios y les infundía vapor con su infinitud. Y así se explica que todo lo que tiene de terrible el arte indio sea en gran parte atribuido—como lo sostiene Laprade al sentimiento de lo infinito que las sociedades orientales pretendían hallar en la materia inerte. Más, a pesar de esto, ningún poeta de esos pueblos ha tenido conciencia de la importancia artística de la fealdad. Lo feo adquiere prerrogativas é impone condiciones solo cuando se tiene un acertado concepto de la vida terrestre y cuando se tiene el propósito inquebrantable de revelarla cual ellas es. Pero la vida de esclavitud y oprobio que llevaban los pueblos antiguos aplastados por el despotismo teocrático, no es la vida de los seres libres, independientes y dueños de sus acciones. La fealdad como señal de las tormentas que aparecen en las insondables profundidades de la conciencia no podría, pues, ostentarse poderosa en la literatura de un pueblo, donde se aherrojaba el pensamiento, se proscribía la actividad y se desconocían los santos y legítimos fueros de la personalidad humana.

71. El hombre marcha—como dice Palletan. Recorre perseverante y entusiasta la senda del adelantamiento sin que sea permitido marcar los límites de su actividad, que serían para él un valladar insuperable contra el que se estrellarían sus mas enérgicas resoluciones, se desbaratarían sus mas brillantes planes y se desharían sus mas halagüeñas esperanzas. Nó, el hombre no retrocede: es inmenso y sin límites el panorama que se descubre á sus miradas y en el que tiene que lucir la fuerza y el vigor de sus energías intelectuales. El sentimiento y la degradación en que se hallaba el

espíritu respeto de la materia en los países antiguos contagiados por el naturalismo oriental, no podían ser duraderos. La civilización era preciso que progresase; y esta necesidad no podía ser satisfecha mientras el espíritu se tuviera por un feudo de la naturaleza. La independencia y la personalidad del hombre solo fueron comprendidas por los griegos y romanos. Para estos pueblos antiguos, ya no se perdía la individualidad humana en el seno del Grán Todo: el mundo y el hombre tenían casi una existencia aparte y deparada de la divinidad, y es por esta concepción que se ha pretendido entrever, por algunos, un principio de dualismo en las doctrinas del filósofo de Atenas.

La materia, tampoco se presentaba entre ellos omnipotente é invisible hasta el punto de acallar las voces del espíritu; lo invisible y lo visible coexistían en el más estable equilibrio: cada uno respetaba la jurisdicción del otro y se auxiliaban, lejos de aniquilarse mutuamente. "En la poesía de estos pueblos se halla por la primera vez todo un mundo que flota en un feliz termino medio entre los principios generales de la vida moral, de la familia, del Estado y la particularidad individual del carácter". El simbolismo oriental desaparece, pues, arrojado de los altares del arte, para verse sustituido por el clasicismo griego, como un corolario preciso de la revolución filosófica que se había consumado en la sociedad de los helenos.

72. La independencia y la libertad de que gozaban los hombres en el periodo clásico, no eran, sin embargo completas: no impedían la existencia de la esclavitud y de la más grande separación de clases sociales; ni tampoco eran un obstáculo para que Aristóteles, el mas grande de los filósofos griegos, proclamase la teoría absurdo, de que unos nacían para mandar; y otros, para obedecer. Semejantes preocupaciones en orden al régimen civil, debían ser un reflejo de sus teorías sobre la naturaleza del alma humana, sus aspiraciones y su destino. El alma gozaba de una relativa libertad; pero el Eimarmenes de los griegos y el Hado de los romanos presidían la marcha del Universo. Aspiraba la dicha eterna; pero no eran precisas las mortificaciones del cuerpo, ni las torturas del espíritu para merecer el Empíreo, donde seguirla experimentando las mismas necesidades que le atormentaban en la vida terrenal. El alma no debía sobreponerse al cuerpo, las tendencias de éste no debían sacrificarse ante los intereses se aquella. Por eso, para nosotros que no abrigamos las mismas ideas, Fue sublime el espectáculo que en el mundo pagano ofreció Sócrates bebiendo la emponzoñada copa, que contenía la cicuta destinada á cortar el hilo de tan preciosa existencia, sólo porque se había propuesto enderezar los torcidos pasos de sus conciudadanos, al separarlos de la idolatría materialista del paganismo.

A la vista de semejantes teorías, es fácil comprender que la vida moral no era muy compleja y agitada entre los griegos: un sentimiento, una pasión, una idea constituían el fondo sustancial de su carácter Y esta sencillez y simplicidad, que desde luego no son favorables á la presencia de lo feo, se hacen ostensibles en todas sus composiciones literarias, que pueden reducirse á pocas líneas cuando se quiere narrar el argumento.

Los rasgos dominantes de la filosofía griega en sus primeros pasos se compendian en el más completo materialismo. Y este amor por la naturaleza y este culto y veneración por la forma que conservaron los griegos aún después de las enseñanzas de Anaxágoras, Sócrates, Platón y Aristóteles, los llevo á hermosearlo y embellecerlo todo, desterrando de sus creaciones artísticas la presencia de la fealdad.

Vulcano era mal conformado y, esto no obstante, se le representaba con apariencias bellas. Medusa, la Gorgona, en vez de cabellos tenían serpientes, y sin embargo se la ofrecía bajo formas seductoras á la contemplación del espectador.

En ocasiones se ponían en escena crímenes odiosos y se cantaban vergonzosas pasiones; pero las tragedias de Esquilo y los versos de Anacreonte que adoptaban como asuntos, temas semejantes, nos dicen elocuentemente que el hombre caía en el abismo del vicio y daba pábulo á sus inclinaciones perversas, por que debían cumplirse las inexorables leyes del destino y respetarse las órdenes de la divinidad. Orestes mata á Clitemnestra, su madre por que Apolo le encarga la dolorosa misión de vengar á su padre, Agamenon, cruelmente asesinado por aquella y su cómplice, Egisto. Los principios morales no habían alcanzado entonces, la pureza que hoy los distingue Y así, vemos que Orestes aún cuando es perseguido por las furias y atormentado por los remordimientos, no es objeto de horror y de censura: le salvan la intersección de Apolo y de Minerva. Y no podía ser de otro modo, desde que para los griegos el hombre se convertía á menudo en instrumento débil de la divinidad y en víctima sumisa del destino.

La responsabilidad no existía en estos casos, y lo feo moral no podía extender su tenebroso manto para opacar los vividos fulgores de la virtud que existía junto al desgraciado, que juguete de la fatalidad señalaba su paso por el mundo con los rastros del crimen que cometía, por que al perpetrarlo ni tenia el poder bastante para obrar con libertad, ni la fuerza suficiente para oponerse al mandato de los dioses. Durante el clasicismo no se admite, pues, deliberadamente el concurso de la fealdad, ya que por el gusto refinadamente artístico de los griegos todo lo embellecía, ya que por el clásico ideal de felicidad era el reposo, ya en fin, porque el hombre ni era enteramente libre, ni podía desarrollarse en una rica y complicada variedad de caracteres.

73. Sin embargo, así como en la poesía simbólica se hallan, aunque aisladamente, algunos personajes feos, así también en la literatura clásica se encuentra en una que otra representación de la fealdad. En la "Iliada", el mas bello de los poemas épicos en lo que concierne é su forma exterior, y el mas imperfecto bajo el punto de vista del fondo sustancial tropezamos con una imagen viva de lo feo. Tersites es un tipo acabado de lo grotesco, es un bufón de carne y hueso que sólo sabe proferir injurias. Insolente en la presencia de los príncipes y héroes pone en claro el indomable orgullo de éstos. Todo lo calumnia y lo vilipendia, y sólo procura excitar la hilaridad de los oriundos del país de Argos. Y si á esto se agrega la fealdad física de su cuerpo jorobado y cojo, habrá que convenir en que era el más feo de los que se habían alistado en las filas de Agamenon, para combatir con los vasallos del rey Príamo.

No hay otra encarnación de la fealdad en la magnífica epopeya de la guerra. Aquiles y Elena que se hallaban próximos á serlo, vuelven sobre sus pasos y anhelan corregir sus yerros. El primero, que cual una fiera sedienta de sangre arrastra el cadáver del infeliz Héctor, y que no parecía no escuchar la voz de la justicia y no resistir las exigencias de su venganza; depone sus iras cuando el rey de Troya invoca su clemencia y le pide el cuerpo inanimado de su hijo para darle sepultura digna. Entonces, Aquiles acallando las insinuaciones de sus salvajes instintos y consintiendo en las súplicas del encanecido Príamo, es el más espléndido triunfo del genio de Homero y la más patética realización de lo sublime. Elena, la esposa adúltera, subyugada por los sentidos

abandona la compañía de su esposo é hija, presa de ardientes deseos que le han despertado la hermosura de Paris. Pero ella se arrepiente de su falta, llora sus crímenes y se conduele de las desgracias que ha ocasionado con la infracción de sus deberes. El remordimiento y el propósito de no ser débil en lo sucesivo, le conducen por la senda del bien, le permiten ampararse en los dominios del orden y le cubren con las purpúreas vestiduras de la belleza.

74. En la "Odisea", el encantador poema de la paz, en igualmente débil y reducida la influencia de la fealdad Apenas se la encuentra en la pérfida conducta de los príncipes de Itaca, que temerosos de la esterilidad de sus esfuerzos por conseguir la mano de Penélope, la fiel y tierna esposa del astuto Ulises, resuelven dar muerte a Telémaco porque ansia descubrir el paradero de su padre. Mas, esta perversidad de carácter y desarreglo de sentimientos son castigados por el mismo poeta: Ulises se libra al fin de los obstáculos que en su camino y para su daño hace surgir Neptuno, toma posesión de su palacio y mata á los desdichados pretendientes que consumían bulliciosos las riquezas del ausente y Vivian alegres turbando la paz y tranquilidad domésticas del cautivo de Polifemo.

75. Largo y contrario á los humildes fines de esta disertación, seria engolfarse en un minucioso examen de las múltiples composiciones literarias con que la heroica y artística Grecia ha engrandecido el campo de la poesía para comprobar que en el periodo clásico es casi nula la influencia de la fealdad. Inútil también es, detenerse á estudiar las obras poéticas de los romanos, puesto que si dominaron á los griegos por la fuerza é impetuosidad de sus legiones; se vieron ellos al mismo tiempo vencidos por la culta y refinada civilización de los pobladores de la Grecia. Los romanos sólo se distinguieron por su originalidad en un género literario, la sátira; en lo demás fueron fieles imitadores, vehementes panegiristas de las letras griegas, cuyas bellezas poéticas hacían conocer por doquiera paseasen sus *águilas* dominadoras Si á estas consideraciones se añade que en las epopeyas homéricas se hallan los gérmenes de la poesía lírica y de la poesía dramática, pareceme excusado indicar que, no encontrándose sino muy débiles huellas de la fealdad en los poemas del aeda griego, basta el ligerísimo estudio que he hecho de ellos y la evidente comprobación que dan al concepto del clasicismo, para que me sea permitido relevarme de un prolijo examen de numerosas obras poéticas, que tendría mucha importancia para la erudición; pero que sería excesivo y hasta inútil para la justificación de un principio.

76. A fines del siglo XV y cuando aún no se habían borrado de la memoria de los pueblos, los surcos profundos causados en sus instituciones por las pesadas plantas de las hordas bárbaras, contempla gozosa la humanidad un espectáculo enteramente nuevo: la predilección, el entusiasmo, el amor ardiente por las bellezas clásicas de griegos y romanos. Este movimiento hacia el pasado no es un paso dado atrás, no es una paralización en el indefinido adelanto del espíritu; es-como dice M. Duruy- el radiante despertar de la razón humana, la primavera de la inteligencia del hombre. Muchas fueron las causas que originaron este renacimiento del clasicismo, y así mismo muchos fueron los genios que secundaron y difundieron esta revolución, que tuvo por cuna á la Francia y á la Italia. Dante y Petrarca; Ronsard y Corneille; Boscan y Gracilazo; More y Burton; Erasmo y Melanchton fueron los campeones más esforzados, los adalides más resueltos

que mantuvieron el gusto de sus contemporáneos por las bellezas literarias que habían legado los pueblos antiguos.

77. En las obras de los escritores que se afiliaron á esta nueva escuela literaria, se copian las formas castigadas y correctas de Horacio y de Virgilio; se asientan y colocan los personajes creados por Homero, Tácito y Tito Livio, y se reproducen los sentimientos y pasiones que constituían la calmada y tranquila vida moral de los pueblos de la antigüedad. Sin embargo, los protagonistas de los clásicos, al ser tratados por los autores modernos, sufren la influencia del Cristianismo, y por eso se descubre, sin esfuerzo que muchas veces, se manifiestan en ellos la vida espiritual con más poder y complejidad, y el carácter individual con más variación y turbulencia. Lo feo aprovecha de esos cambios y modificaciones que las creencias modernas introducen en las ideas, sentimientos, aspiraciones y tendencias de las individualidades antiguas, para mostrarse más frecuentemente.

Tomando al azar cualquier ejemplo, presentaré como encarnaciones de la fealdad á la malvada "Cleopatra" y al conspirador Cina de Corneille; á la coqueta Celimena y al hipócrita Tartufo de Molière; al vengativo Nerón y al miserable Narciso de Racine. Todo este conjunto de caracteres es la imagen viva de lo feo. Mas, aún cuando en manos de los poetas del renacimiento, los asuntos de la antigüedad sean más dóciles para soportar la presencia de lo feo, este elemento estético no tiene la importancia y significación que hoy se le dá. Los escritores clásicos respetan las tradiciones de sus maestros, y se esfuerzan por no agitar demasiado las pasiones humanas, por no extender muy lejos los ecos del corazón, por no destruir con franqueza el equilibrio estable del espíritu y la materia, que habían hallado los griegos en consonancia con su régimen político, sus concepciones filosóficas y creencias religiosas. Lo feo es para ellos el resultado del sentimiento exclusivo y de la pasión única, que tiraniza á sus personajes dramáticos: Cleopatra es fea porque la domina la ambición, no porque luce como Macbeth entre sus proyectos ambiciosos y sus deberes de hospitalidad. Las creaciones de los clásicos no se emancipan completamente de las trabas de la materia. El espíritu no se muestra omnipotente y avasallador; se ve obligado á encerrarse en su cárcel de materia y á moderar sus inquietudes y aspiraciones, para no profanar y deslucir con su agitación incesante las formas pulidas correctas, inalterables de los clásicos. Lo feo que es la expresión de la lucha, no podía extender sus dominios en un periodo artístico, que dirigía todos sus esfuerzos a mantener imperturbables la serena tranquilidad de las formas, limitando el vuelo y ensanchamiento del espíritu.

78. Hasta aquí, solo falta al arte dar un paso para llegar á la expresión total de la idea y á la manifestación completa de la vida interior del hombre. El espíritu, resignado y sumiso á los mandatos despóticos de la ensoberbecida materia, durante el régimen simbólico; confundido é igualado con las lisonjeadas formas, mientras subsistieron los delirios del clasicismo; se presenta en el periodo romántico, victorioso, omnipotente y libre después de haber destrozado las miserables cárceles, que sólo aprisionarlo pudieron, cuando aún no había adquirido la conciencia de su destino y misión. La entrada triunfal del romanticismo en los inspirados dominios del arte, coincide, á la luz de la filosofía, con las prédicas y conquistas de la religión de Cristo, que mira al cuerpo como un ropaje del alma, y no como lo más importante de nuestro ser; que señala nobles y purificadoras

tareas al espíritu, y no lo aniquila como en Oriente, ni lo desgrada como en la Grecia; que recomienda, en fin, á la humanidad entera, el trabajo, la lucha, porque el laurel de la victoria se concederá sólo al que, á costa de sus esfuerzos propios, exhiba un número mayor de merecimientos; y no como en otros tiempos al que llegue á perderse, con mengua de su individualidad, en el seno paternal del misericordioso Brahma, ó al que consiga, con detrimento de su independencia, realizar la más imperturbable armonía entre sus pasiones y los poderes morales representados por su conciencia.

Estas ideas lanzadas por el Cristianismo en el seno de una sociedad que se derruía y desquiciaba, á pesar de sentir la nostalgia de la vida, se acogieron con entusiasmo y calor, y después de un martirologio sangriento les fue posible ostentarse dominadoras, porque ellas habían traído los gérmenes de una nueva y verdadera vida, la vida espiritual. Desde entonces ya no se hizo de la materia, un ídolo, ni se fulminaron sentencias de proscripción contra los destellos de la actividad intelectual. El espíritu hizo su aparición en el mundo, sin trabas y cortapisas, presentándose superior á la sustancia sensible que le cubría, y ofreciendo al arte un campo vasto casi virgen donde en lo sucesivo se espaciará, para sorprender los misterios del corazón, ó para revelar los secretos de la conciencia. La poesía no se muestra indiferente á la vista del ensanchamiento de su antes reducido horizonte, y acomete con empeño y decisión la peligrosa labor de explorar lo desconocido. Más el éxito corona sus esfuerzos. Palabras de aliento y vítores de aplauso llenan é inundan el espacio; y el romanticismo, nacido al calor de la religión de la *buena nueva*, sienta definitivamente sus reales en el hasta entonces tranquilo y apacible mundo del arte, que se convertirá en violento, agitado y tumultuoso, cuando así lo exijan las necesidades de la expresión.

79. Si el origen filosófico del romanticismo se descubre sin esfuerzo, en la necesidad que sentía el hombre de revelar su vida interior sin reformas y mutilaciones, necesidad que se hizo aún más imperiosa con las enseñanzas del Hombre- Dios, el hecho de su establecimiento en la literatura de los pueblos, su origen histórico, depende de la mayor ó menor religiosidad de las épocas y de la mas ó menos idealidad de los individuos. El Cristianismo en sus primeros días se vió combatido por las antiguas tradiciones, que adivinaban en él una constante amenaza para su existencia; pero cuando venció todas las dificultades que le estorbaban el paso, su influencia se extendió á todas las manifestaciones del saber humano. Sin embargo, los primeros productos debidos á la inteligencia del hombre, después de esta revolución religiosa, fueron en su totalidad místicos y teológicos, y estos son los caracteres que distinguen á un gran número de producciones durante la Edad Media.

La Francia que, por la conversión del rey Clovis, abrazó con ardiente fe las doctrinas del Salvador, nos muestra en el siglo XII poemas como los del ciclo carolingio en los que el sello romántico no puede negarse de ningún modo.

Entre los monumentos antiguos de la literatura inglesa se encuentran en el mismo siglo, los poemas del rey Arturo ó de la *Mesa Redonda*, impregnados de los sentimientos caballerescos que caracterizan á las obras concebidas bajo la influencia del romanticismo.

En Alemania y España tampoco faltan en los tiempos medios, huellas dejadas por las

aficiones y tendencias románticas: los cantos épicos en que figuran valerosos campeones, que arrostran impávidos todos los peligros tan solo por descubrir el lugar oculto en que se halla el *Saint Graal*; y los poemas en que se refieren las aventuras del Cid y de los Amadis, son piezas literarias que pueden exhibirse sin temor, como la encarnación, aunque no completa, del ideal romántico.

En Italia, asiento de la civilización pagana cuando aun no había caído á los golpes de las armas bárbaras, y residencia de los representantes de Cristo, desde las predicaciones de San Pedro, no existen cultivadores de la poesía que puedan exhibirse como entusiastas partidarios de las innovaciones románticas: solo abunda teólogos, eclesiásticos y prelados. Fue necesario que el Dante apareciese, para que se descubriera la influencia del romanticismo en la literatura italiana. El poeta de Florencia de animador entusiasta de las correctas frases y castigado estilo de Virgilio, se lo propuso á si mismo de modelo; pero si el Dante es clásico por la forma de sus obras, es romántico por la profundidad, candor y ternura de los sentimientos que se reflejan en ellas. ¿En qué monumento de la antigüedad clásica se halla algo semejante á ese puro y desinteresado amor que el Dante siente por Beatriz, y que nos hace conocer la elevación de sus aspiraciones, marcadas todas en su colosal poema? El origen histórico del romanticismo ha dependido, pues de la intensidad con que los pueblos del mundo civilizado sufrían la bienhechora influencia de la Religión Cristiana.

80. Mas tarde, en las postrimerías del siglo XV se opera la revolución artística que en la historia se conoce con el nombre de Renacimiento del Clasicismo; y entonces la Literatura de cada país deja de ser romántica, pierde su originalidad para convertirse en imitadora fiel de las bellezas poéticas de los clásicos antiguos. Pero ni aún en las épocas de mayor entusiasmo por el pasado, se olvidan los beneficios que el romanticismo produjo en el arte literario. No escasean las protestas contra ese desprecio del presente por seguir las huellas de Homero, Virgilio, Tácito, Tito Livio y otros tantos escritores clásicos de la antigüedad: Calderón en España. Shakespeare en Inglaterra, Lessing en Alemania, y Manzini en Italia son los esforzados paladines que sostienen muy alto el honor de la calumniada y escarnecida bandera del romanticismo.

81. En los albores de nuestro siglo. Y después de una larga y encarnizada lucha, ha vueltota escuela romántica á tomar á su cargo la dirección de los ingenios literarios, si bien es cierto que su existencia ha sido efímera en este periodo histórico, que aun no ha concluido para nosotros. Renació el romanticismo—dice Goethe—á la manera de un genio sin alas, del gusto por la antigüedad y de la afición por las bellezas del mundo exterior ofrecidas por Saint-Pierre y Chateaubriand, como un consuelo a los espíritus angustiados de la sociedad francesa, á causa de las terribles sacudidas que había dado el edificio social la revolución de 1,793. Schiller y los Schlegel en Alemania, Lamartine y Víctor Hugo en Francia, y en Inglaterra Walter Scout y Lord Byron, fueron los defensores incansables de esta nueva aparición de romanticismo. Su florecimiento, esta vez, y se reacciono contra esta escuela literaria en los mismos instantes en que mas seguro parecía su predominio.

82. Pues bien, la literatura romántica que libera y salva al espíritu de las materiales ligaduras que le retenían á este mundo, impidiendo á remontarse á regiones superiores, facilita, por este mismo, “la entrada de la fealdad en los dominios donde el genio artístico

campea. El romanticismo enseñó al espíritu á que se sobrepusiera á la materia, porque su naturaleza es mas excelente; y al mismo tiempo le enseñó también á luchar y combatir contra las asechanzas del espíritu maligno, porque solo será premiado el verdadero merito, que solo se alcanza cuando el hombre no abdica su libertad, cuando tiene la conciencia de los actos que realiza y cuando después de una elección, mas ó menos reflexiva se practica el bien, solo porque se cumple un deber. Y es evidente que al emprender el camino por este valle de destierro, no son goces, ni alegrías lo que con mas frecuencias se encuentra; los sinsabores, desengaños y aflicciones que torturan y acongojan á nuestra alma son inseparables de que la existencia terrenal en que el hombre tiene que desplegar su actividad para merecer el galardón ofrecido al que después de la lucha, saque inmaculado y triunfante el lábaro de le Redención.

Pero el sendero de la virtud se halla erizado de abrojos, y la practica del bien, impedida por serias dificultades: el hombre tiene que evitar los unos y vencer las otras, tiene que trabajar y combatir para llegar al paraje de delicias y expansión. Para todo esto, le habrá sido preciso aniquilar el mal que se haya interpuesto en su camino, y las composiciones poéticas que deseen revelar al exterior el misterioso drama que absorbe toda la vida moral del hombre, no podrán prescindir de la compañía de lo feo, como no puede prescindir del vicio y del pecado para que brillen á nuestros ojos la virtud y el bien. La conciencia de su personalidad y la libertad hacen al hombre dueño de sus actos, que pueden por consiguiente serle imputados. La idea de responsabilidad aparece más brillante y luminosa, y lo feo moral, que es la consecuencia de una voluntad libre, pero viciada, tiene que aparecer siempre que se pongan en escena los conflictos y choques de las pasiones humanas, las mas veces, desordenadas en su desarrollo.

La sustitución que el cristianismo hizo de los dioses finitos de la religión pagana, mudables en números y atributos en voluntad de los mortales, por un Dios infinito, modelo único de poder y perfección, explica también la importancia que para el romanticismo tuvo lo feo. Ese Dios Infinito, á quien debíamos imitar en la medida de nuestras fuerzas, hizo infinita las aspiraciones é infinitos los dolores; y ese elemento del dolor que constituye el ideal romántico es lo feo representado en la poesía. Desde luego, el dolor del arrepentimiento no es lo que se presenta con los caracteres de la fealdad; es el dolor eterno del martirio, del suplicio y de la expiación, es el dolor indescriptible que sufren los condenados que prueban el tenebroso abismo por donde nos pasea el Dante, guiado por la mano de Virgilio. El romanticismo que desarrolla y pone en acción la individualidad humana, como no lo habían hecho ni griegos y romanos, descendiendo hasta los menores detalles y describiendo hasta los mas fugitivos accidentales de la vida espiritual, sin hacer que se quiebren y estrellen las determinaciones del hombre contra los fallos inexorables del hado y del destino, es pues, la forma artística en que se le da la importancia que es posible á lo feo, mirado como elemento estético.

83. Ciertamente, seria pesada la tarea de mostrar todas las personificaciones de la fealdad que se descubren en la poesía romántica. Bastará á nuestro propósito señalar aquellas que son mas conocidas para los que como yo, apenas se inician en los estudios literarios. Por otra parte, la multiplicidad y el recargo de ejemplos no es solo lo que justifica una teoría, también se alcanza este resultado, cuando la evidencia de un principio invade todos los espíritus y nos hace preciso apelar al amoldable recurso de las

comprobaciones. En los dramas de Shakspeare, numerosas son las encarnaciones de la fealdad moral, figuran en primera línea Macbeth, que dominado por la ambición abusa de la hospitalidad ofrecida á su rey, para asesinarle traidoramente; Claudio que usando de las mas cruel de las perfidias mata á su hermano, usurpa los derechos de sucesión de su sobrino y no se detiene ante los mas abominables crímenes con tal de asegurarse la impunidad del que lo inicio por la senda de perdición. En las obras de Schiller aparecen Wallenstein, que sacrificándolo todo en aras de su egoísmo individual, paga con ingratitud las mercedes de su rey, queriendo disponer en provecho propios de los azares de una guerra civil; Franck, que dominado por la envidia y sus perversos instintos, calumnia á su hermano Carlos hasta el punto de convertir en odio, todo el amor que su padre tenia por él, tan solo por apoderarse de su patrimonio y por suplantarse en el corazón de su prometida Adela.

84. Pero las composiciones literarias en que más resalta la fealdad son, sin disputa, las que se deben al genio de Víctor Hugo. En 1827 cuando este escritor lanzaba en el prologo del *Cronwell* el manifiesto de la escuela literaria que renacía bajo u influencia, señalaba como causa “de la monotonía y frialdad del siglo XVII el haber admitido solo lo bello y lo sublime; ofrezcamos en nuestras obras, decía, lo feo y lo grotesco”; y él, consecuente con semejantes teorías nos exhibe verdaderos monstruos como Triboulet en “Le roi s’ amuse”, la madre de Genaro en “Lucrecia Borgia”. Todas estas son personificaciones de la fealdad en las que se descubre el interés egoísta anteponiéndose á todo. Triboulet, el bufón de Francisco I, ama á su hija con ese cariño tan común en todo padre; pero cuando se le arrebatan, siente mayor desconsuelo porque se vé privado de sus servicios, que por el deshonor y la infamia de que ella ha sido víctima. Aquí, el interés personal, la utilidad egoísta manifiestan con rasgos muy vivos para dejar de ser ostensibles. Triboulet ama á su hija porque es mayor el amor que siente por si mismo.

En “Lucrecia Borgia” se propuso Víctor Hugo purificar la deformidad moral por medio del amor; pero así como el “Le roi s’ amuse” no consiguió borrar el odioso aspecto de la fealdad física por medio de un sentimiento que nada tenia de grandioso y elevado, así tampoco pudo hacer una mártir de esa mujer, que amaba, pero no con ese amor que ennoblece y dignifica. Lucrecia Borgia ama con delirio á su hijo Genaro, mas ese sentimiento culpable que les inspira el vástago de sus relaciones con Ariosto, no la detiene en la peligrosa senda del crimen, ni la impide el olvido de sus maternales deberes. Lucrecia Borgia no es la bíblica Magdalena, á quien mucho se le pudo perdonar, porque mucho era lo que había amado; es la voluptuosa y apasionada amante á quien tiranizaban cruelmente las exigencias de los sentidos. Tampoco es la Julia de Rousseau á quien si deshonor el amor de un hombre, el amor de otro hizo que para ella se abriesen las puertas de la rehabilitación y enmienda; nó, es la esposa adúltera que olvidando sus votos de fidelidad, se estasia en repugnantes coloquios con un hombre á quien puede reprimir con decirse solo, *soy tu madre*. Moralmente fea es Lucrecia Borgia. El amor en ella no es una virtud, es una necesidad de su naturaleza enferma, y no puede amenguar los siniestros fulgores que irradian de su alma empedernida en el crimen.

85. Víctor Hugo, bondadoso por carácter, se había propuesto confundir en un solo todo la fraternidad y la justicia. Y esa identidad es al mismo tiempo el perdón universal, el vivificante amor, la piedad suprema, la verdadera justicia extendiéndose á todos,

desgraciados y malvados. Por eso él dijo en un instante de entusiasmo que “si fuera Cristo salvaría á Judas”, y por eso él, á cada momento exhibe tipos feos, cubiertos de los resplandecientes ropajes de la belleza, olvidando así que si el artista toma lo feo no es para sostener una tesis, ni para mostrárselo al publico como un objeto de culto, sino para ser consecuente con el aspecto de la vida que exhibe; para ser fiel á todas las manifestaciones del espíritu; y para responder á una justa y natural exigencia del publico, que tiene la persuasión de que en este mundo no existe lo impecable. El error de Víctor Hugo no ha constituido, pues, en admitir la fealdad, sino—como muy bien ha dicho un critico suyo—ha estribado en su propósito de embellecería con las mas preciadas galas de su fecunda imaginación.

86. Mas el romanticismo no impero por mucho tiempo en el mundo de las letras, y el mismo Víctor Hugo que en 1827 agitaba frenético la bandera d la rebelión, escribía mas tarde en el prefacio de otro drama: “en resumen, el romanticismo á pesar de sus exageraciones prestó al arte el eminente servicio de acabar por el ridículo con toda regla arbitraria. Hoy día, esas miserables palabras de clásico y romántico que sirvieron durante la lucha no son mas que un recuerdo: el arte solo ha quedado”. Pero, estos conceptos del alma más grande poeta de la Francia son á mi juicio en tanto errados; no ha quedado solo el arte: han sobrevivido más bien, la corrupción y la obscenidad que hoy invaden los productos del genio artístico que en otros tiempos deleitaban por sus puros efectos al alma del espectador; y hoy se dan la satisfacción, bien triste por cierto, de halagar los deseos no siempre castos de los sentidos y de avivar las curiosidades maliciosas de un publico indiscreto y ávido de sensaciones que le abaten y dañan.

Hoy el romanticismo se halla desacreditado por las inexcusables exageraciones en que ha incurrido; se ha reaccionado contra sus tendencias, y en este movimiento de rechazo no se han parado algunos de sus proveedores á la vista de las conveniencias bien entendidas del arte se ha ido hasta el extremo opuesto al que se reprobaba. La escuela realista que lo ha reemplazado en la dirección de los genios, cae muchas veces en faltas mas censurables que las que imputa al romanticismo. Los románticos exageraban y reprimían el mal; hoy no pocos de los que se llaman realistas exageran el vicio hasta el punto de no encontrarse en el mundo de las existencias finitas un ser que responda al tipo de perversidad que ellos se forjan en su sistemático empeño ó en su neurótica fantasía; y hoy; algunos de los apóstoles de la nueva escuela descienden con marcada predilección á los antros de inmundicia y á las pocilgas del crimen para sacar á lucir las miserias físicas, las aventuras escandalosas y los espectáculos mas insoportables. Románticos ó Realistas: quienes merecen una reprobación enérgica y un aterrador anatema de los espíritus sensatos, que no se dejan cegar por el falso brillo de una novedad que ofusca ó de una moda que pasa? Románticos ó Realistas: quienes son los causantes de esa desmoralización de las masas, de esa incredulidad de las almas y de esa irreligión de todos, que censuran y reprueban los corazones amantes del bienestar de la humanidad? . . .Sin ser posible la duda, Platón habría lanzado de su Republica como Jesús del templo á esos escritores que á gala tienen, mostrar lo que en una obra de arte no debe exhibirse y que en una sociedad á quien se respeta y acata no se debe esparcir. Esto no es condenar el realismo bien entendido, y que ya en otra parte de esta disertación he dado á conocer; es únicamente formular una protesta contra sus

excesos y desmanes.

87. En los tiempos que vivimos, la poesía responde al mayor desorden: trastornos los ideales por el escepticismo y por el espíritu criticista que descubrimos por doquiera convirtamos la mirada, el desorden ó lo feo entra por mucho en el arte, escogiendo el genero en el que puede tener mayor cabida: la novela, genero mixto que sirve de puente ó transición á la poesía y á la prosa, al arte puro y á la ciencia abstracta. El desconsolador el espectáculo que abrazada en su conjunto, nos ofrece la poesía. La epopeya y la didáctica languidecen y se encuentran desfallecientes, el drama no responde aún á los anhelos del espíritu humano, cediendo de sinceridad y verosimilitud; solo la poesía lírica y la novela asombran á la humanidad, con el progreso que cumplen y las conquistas que realizan. Pero no esta lejano el instante el que el realismo volviendo sobre sus pasos, sufra una conmoción de la que surja como el fénix de las cenizas, un nuevo sendero, que recorriendo la poesía, pueda obtener la gloria y el prestigio eterno que solo alcanza el arte, cuando se encamina por sus verdaderas vías.

VIII

88. Señores: si Newton después de haber inscrito las inmortales obras que ha legado á la posteridad, se comparaba á un niño que se entretenía jugando con las piedrezuelas que se hallaban en la orilla, mientras se dilataba á su vista el inmenso océano de la verdad; yó que en el desarrollo de esta tesis, que someto á vuestra reflexión, tenia que recorrer los amplios campos del arte, quedaré satisfecho en demasía si reconocéis, que en ella he dejado establecidos los preliminares de la teoría de lo feo, realizada en las profundidades artísticas, y si reconocéis que he podido comprobar la presencia de lo feo, allí donde brilla radiante la esplendorosa llama del genio.

En las artes figurativas y en las que se sirven del sonido, se ha visto el papel más ó menos importante que juega la fealdad. En la poesía, sobre todo, varíame debido detener algo más; pero las indicaciones que preceden, basta para justificar, que en ella es donde con mayor desenvoltura se mueve lo feo; porque es también el arte que con más exactitud puede reflejar toda la vida del espíritu, todas las inquietudes del hombre, todas las zozobras del corazón.

Para descubrir la existencia de la fealdad en las artes bellas, he tenido en consideración la naturaleza del *ideal*, que en los diversos periodos históricos, ellas han realizado, y he tenido también presente la nueva ley de Griveau, la ley del *hibridismo*, porque es indudable que cuando el arte invade una esfera de acción que no es la suya, y persigue un ideal que no debe realizar, la unidad estética desaparece, el orden se destruye y la belleza se oculta.

Asimismo eh manifestado que en las épocas de decadencia artística, la fealdad ha sido el resultado forzoso, el corolario ineludible de la perversión del gusto. Y si no lo he indicado tratándose de la poesía, ha sido porque si es importante el papel que desempeña lo feo es las composiciones poéticas, producidas en los más notables periodos literarios, mayores serán sin duda las consideraciones que merezca, cuando los genios no se manifiestan, ó cuando los artistas se extravían.

Todo esto me ha servido para llegar á la conclusión siguiente: en el arte cabe lo feo; y al mismo tiempo para convencerme de que "así como el amor es más poético que el

odio, y la esperanza más bella que el desengaño, el arte debe ser más amigo de la belleza que enemigo de la fealdad.”

Lima, Abril 15 de 1894.

Leonidas M. Ponce y Cier

Vº Bº-Alzamora.