

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL EXCMO. SEÑOR

DON LUÍS DE LANDECHO Y URRÍES

EL DÍA 18 DE JUNIO DE 1905



MADRID

ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE FORTANET

IMPRESOR DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

Calle de la Libertad, núm. 29

—
1905

DISCURSO

DEL EXCMO. SEÑOR

D. LUÍS DE LANDECHO Y URRÍES

SEÑORES ACADÉMICOS:

Inmenso agradecimiento os debo por el honor que me habéis concedido llamándome á compartir con vosotros las tareas á esta Real Academia encomendadas; con vuestra benevolencia hacia mí habéis colmado mis más lisonjeras ilusiones, que sobrepujan á cuantas halagüeñas esperanzas hubiera podido yo concebir como posibles.

Es el deseo más vivo de los que nos dedicamos á producir para el público el que nuestras obras sean advertidas y merezcan la aprobación de las personas entendidas, y ya que no lo último (que del mérito de las mías no me hago ilusiones), me prueba vuestra elección en mi favor, que os habéis dignado estimarlas, sin duda, para animarme á continuar produciendo, ahora que con los años van desapareciendo las ilusiones juveniles, y haciéndose necesarios otros estímulos que nos den fuerzas para seguir trabajando. Solo así me explico vuestra elección, y en tal concepto la recibo.

Mi presencia en este sitio y en este momento es la prueba más evidente de la profunda gratitud de que me

encuentro poseído, porque si así no fuese, ¿cómo echar en olvido los fundados temores que me asaltan de no saber corresponder dignamente á vuestro nombramiento? ¿Cómo aceptar la obligación reglamentaria, verdaderamente difícil, de hacer el discurso necesario para tomar posesión del cargo?

De tema para el suyo sirvió á un dignísimo Académico el apuro en que me veo; él señaló las dificultades que para los que nos dedicamos á las artes del dibujo presenta la obligación de redactar un discurso, y de algún Académico electo sé yo, que por no decidirse á cambiar tan radicalmente su manera de expresarse en materia de arte, hubo de renunciar al honor de recibir la medalla que le había sido conferida.

No son menores mis temores, ni menos numerosas las dificultades que me rodean; pero todas ellas las arrostro en holocausto de agradecimiento, confiando, como confío, por una parte, en vuestra benevolencia, que ella es patrimonio de los hombres de talento, y de otra, en mi osadía, que me permite cerrar los ojos y acometer la empresa con la celeridad necesaria para no dar tiempo á que la reflexión venga, y el arrepentimiento me obligue á abrir aquéllos y abandonar ésta.

Correspóndeme suceder en el cargo al Excmo. Sr. Don Simeón Avalos y Agra, y quiere la costumbre que os haya de recordar en este acto los méritos de mi antecesor; no he de emprender la tarea, que para mí fuera imposible, de haceros un juicio crítico de sus trabajos; quede esto para quien tenga capacidad para ello y haya de dirigirse

á personas menos conocedoras del asunto; porque ¿cómo he de mentar siquiera los innumerables trabajos que dentro de esta Real Academia realizó desde 1875 en que fué elegido, hasta su fallecimiento, en el transcurso de veintinueve años, durante los cuales pudiera decirse que ésta fué su casa, á la que dedicó lo mejor y más profundo de sus estudios?

Abarcó su trabajo toda clase de asuntos relacionados con la Arquitectura, lo mismo en higiene, legislación, reforma de poblaciones, etc., como en los de índole puramente artística, y en todos ellos su parecer fué siempre escuchado con atención.

La Escuela Superior de Arquitectura fué dirigida por él en dos distintas ocasiones, y los diferentes Centros administrativos del Estado reclamaron constantemente sus luces y sus opiniones, nombrándole del Consejo de Sanidad, de la Junta Superior de Prisiones, de la Consultiva de Urbanización y Obras del ministerio de la Gobernación, y de la de Construcciones civiles del ministerio de Instrucción pública.

Sus compañeros de profesión demostraron igualmente el alto concepto que el Sr. Avalos les mereció, elevándole á la Presidencia de la Sociedad Central de Arquitectos, y nombrándole Tesorero de su Congregación.

Su fallecimiento le sorprendió cuando con entusiasmo se ocupaba en preparar la reunión del VI Congreso internacional de Arquitectos, como Presidente que era de su Comisión organizadora.

Todos estos cargos y trabajos no impidieron al Sr. Avalos el dedicar una buena parte de su vida á la política, en la que llegó á ocupar el puesto de Alcalde de Madrid, y otra no menor á la agricultura, cultivando directamente

sus posesiones, y desempeñando el puesto de Vocal de la Junta de Agricultura y Vicepresidente de la de Pósitos.

Una vida tan atareada y activa merece de todos la consideración más respetuosa, y por labios tan autorizados como los del ilustre arquitecto Sr. Fernández Casanova, la Academia le tributó ya el homenaje debido, con elogios que no repito por no renovar en vosotros el dolor de haber perdido tan excelente compañero, á quien ya en vida honrásteis haciéndole vuestro Secretario perpetuo.

I

La evolución que en estos últimos tiempos se observa en la marcha de los estudios de la Arquitectura me ofrece un tema que presentar á vuestra ilustrada consideración, y ya que no me sea dado ofreceros un trabajo que por su desarrollo sea digno de vosotros, sírvame de escudo la oportunidad en que lo estudio.

No está aún lejano el tiempo en que no era dado á los arquitectos construir un edificio que no fuera fiel reproducción de los que la Arquitectura clásica nos legó; entendiase que toda otra Arquitectura era bárbara, y que la fidelidad en la copia era el *desideratum* del arte. Ni Villanueva, ni Ventura Rodríguez, se hubieran atrevido á poner en sus trabajos una moldura, un ornato, que no hubiese sido ya usado en la antigua Grecia, en Roma, ó al menos en los edificios del Renacimiento clásico; ni menos á alte-

rar en algo las proporciones consagradas para los llamados órdenes de Arquitectura, siendo seguro que si alguna vez la necesidad les obligó á innovar algún trazado, lo hicieron á su pesar y creyendo que en ello erraban.

El Renacimiento gótico ó romántico, que entre nosotros se extendió con las enseñanzas de Viollet-le-Duc y los trabajos de los Madrazo, Lafuente y Lema, introdujo en la Arquitectura una nota de relativa novedad y de libertad; pero no por ello perdió totalmente su imperio la tradición, y así ninguno de los artistas citados, ni los que con ellos trabajaron, atrevióse jamás á emplear en sus obras ningún detalle que no hubiese sido ya usado en las construcciones que imitaban.

De este primer paso deriváronse otros, que trayendo al acervo común todos los estilos históricos de la Arquitectura, diéronla un carácter marcadamente arqueológico. En este estado, del que todavía no hemos salido por completo, las gentes han llegado á pensar que los diferentes aspectos de los estilos históricos se prestan con mayor ó menor propiedad á caracterizar determinadas impresiones, y de ahí que ahora mismo, el arquitecto encargado de construir un edificio se crea obligado á comenzar por plantearse este problema: ¿en qué estilo voy á edificar? (1).

Para muchos es todavía innegable que la Arquitectura clásica es la más apropiada para los monumentos civiles, como Museos y Ayuntamientos; la medioeval para los edificios de carácter religioso, como iglesias y mausoleos; la árabe para los de esparcimiento, etc. Este equivocado criterio, nacido acaso de que el estudio de las respectivas ar-

(1) L. Cloquet: *Traité d'Architecture*. Paris et Liège, 1901.

quitecturas se ha hecho de preferencia en determinados edificios, estudios que pudieran haber llevado á sus autores á conclusiones muy distintas de haberlas examinado en otros, lleva ya mucho camino andado para su total desaparición, por el cansancio que en el público y en los artistas produce la reproducción constante de los mismos tipos, de los mismos motivos arquitectónicos; y á la voz de Arquitectura nueva para las nuevas construcciones, que por todas partes suena, dedícanse los artistas á procurar desligarse de la tradición y á inventar formas nuevas, distintas de las usadas hasta el presente.

Los arquitectos todos han sentido el llamamiento hacia la originalidad: Mr. Baudot, distinguido arquitecto francés, declara muerta á la Arquitectura, y acusa á los arquitectos de haberla matado; Mr. Maquet, Director de Bellas Artes de la Academia de Bélgica, ha proclamado la impotencia absoluta de la Arquitectura contemporánea para producir una obra original (1). De Inglaterra afirma Ruskin que no pasa día sin que aquellos arquitectos se vean requeridos á mostrarse originales y á inventar un estilo nuevo (2).

Paréceme, por tanto, que el tema que os presento, *La originalidad en el Arte*, es de todo punto oportuno, y creo que su estudio, por plumas más competentes y más autorizadas que la mía, pudiera servir de guía á las generaciones que nos siguen, para el mayor adelanto de las Bellas Artes.

(1) Fierens Gevaert: *Nouveaux essais sur l'art contemporaine*.

(2) John Ruskin: *Les sept lampes de l'Architecture*. Trad. de George Elwal.

II

El deseo de ser originales, de mostrarse originales, es sin duda el que más pujante se muestra hoy entre todos los artistas; cuantos producen para el público, procuran huir del parecido, más ó menos lejano, que sus obras puedan tener con otras ya conocidas. Por su parte la crítica parece no preocuparse de otra cosa; para la mayoría de los que escriben sobre arte, su trabajo se reduce al estudio de los antecedentes que puedan encontrarse, de los modelos que quepa señalar, como documentos que el artista haya podido tomar en cuenta ó tener presente al trazar su obra. Pero ¿consiste en eso la falta de originalidad?

Un literato eminente, D. Juan Valera, afirma que en la historia de la Literatura toda, la transmisión, la copia, el remedo, es un hecho constante; y llega á decir que si fuese menester para escribir decir siempre cosas inauditas, del todo originales, que nadie hubiera dicho antes, no habría persona alguna dotada de una razonable modestia que se atreviese á tomar la pluma en la mano. Solo escribirían entonces aquellos insensatos de quienes dice Despreaux:

Qui croiroient s'abaisser dans leur vers monstrueux
S'ils pensoient ce qu'un autre a pu penser comme eux.

Y, aun así, estos mismos que por buscar la originalidad se apartan de los caminos trillados y huyen del sentido

común como de la peste, no pueden estar seguros de ser originales. ¿Qué disparate habrá que ya no se haya dicho en verso ó prosa? (1).

En música ¿rechazaremos por falta de originalidad la IX sinfonía de Beethoven porque en ella haya utilizado su autor una antigua melodía alemana para cantar el himno á la libertad de Goethe? ¿Execraremos del grandioso lienzo de Leonardo de Vinci por no haber sido él quien primero pintó la *Cena* de N. S. Jesucristo?

No es menos evidente en Arquitectura que la imitación es un hecho constante; toda la historia del arte arquitectónico es una sucesión no interrumpida de alteraciones que los diversos pueblos y generaciones van introduciendo en las arquitecturas precedentemente conocidas, sin que las que ellos producen, la que podemos llamar su invención, deje de parecerse en algo, ó en mucho, á las anteriores.

De los monumentos megalíticos tomó el arte egipcio (2) los modelos de sus tumbas y monumentos de su culto, y en los antiguos muros de defensa de Semnech, cuya antigüedad se supone remonta á seis mil años antes de nuestra Era, se ven ornatos que no son otra cosa que imitaciones de las hojas de palmera; las que también les sirvieron para dar forma á las cornisas de sus edificios.

De los egipcios tomaron los caldeos sus monstruos con cabeza humana, y desde la dominación de la Caldea por los asirios y su guerra con el Egipto, las imitaciones de las construcciones en uno y otro territorio se hacen patentes.

(1) Juan Valera: *Originalidad y plagio*. «Revista Contemporánea.» 1876.

(2) Auguste Choisy: *Histoire de l'Architecture*. 1900.

De estos dos pueblos arrancan más tarde influencias que llevan sus motivos arquitectónicos á Persia por una parte, y por otra á la India, China y América. En las construcciones persas se encuentran los muros y bóvedas de arcilla de Siria y Egipto; la Sala del trono de los persas es el kiosco asirio, que toma las proporciones de las Salas hipostilas del Egipto. En la India las construcciones en madera hacen alterar las tradiciones; pero sin que éstas pierdan su influencia, hasta el punto que, por la sola imitación, llegan á colocarse columnas que nada sostienen, como las de la gruta de Kasli. La China recibe de la India la tradición de sus templos budistas, y los atormentados dibujos del arte sasánida sirven para adornar las superficies de los muros, así de China como del Japón.

Cuanto de América se conoce, aparte del Perú, en que las construcciones primitivas fueron elementales, queda reducido al territorio de México y la península de Yucatán, y en ellos la importación de la Arquitectura india de la época florida resulta evidente; el templo es el santuario indio, y la escultura tiene la misma fisonomía que la de la China.

Estas primeras civilizaciones, por radiaciones sucesivas, en las que puede seguirse paulatinamente, pero sin interrupción, la marcha de las luchas de la humanidad durante los siglos de la historia, por conquistar así territorios como mercados comerciales, son las que producen los estilos históricos de la Arquitectura en sus sucesivos desenvolvimientos.

Los hititas y los fenicios recogen de la Caldea sus primeros elementos, mezclándolos en Fenicia con los de origen egipcio, para trasladarlos á Siria, Sicilia, Malta, las

Baleares, y sobre todo á Cartago y la Judea (tumba de Echmunasar, edículos monolíticos de Amit y Ain-el-Hayat).

A Grecia llegan varias influencias: la de los hititas, que atravesando los llanos del Asia Menor se introduce por Smirna; la de los fenicios, que llega por Chipre, y la isla de Creta, y la de los dóricos, venidos del Norte, quienes después de la guerra de Troya convierten á Grecia en un pueblo nuevo. Poco acostumbrados los dóricos á los refinamientos de la civilización asiática, necesitan de un arte más serio, más sencillo, que el que pueden ofrecerles los fenicios y los hititas, y se aplican á transformarlo; pero no de golpe y como por ensalmo, sino empleando tres siglos en conseguirlo con todo su desarrollo; la invasión dórica tuvo lugar hacia el siglo x, antes de nuestra Era, y solo en el siglo vii se ven los primeros brotes del arte propio de aquel pueblo (el Hereum de Olimpia, los templos viejos de la Acrópolis de Atenas, los arcaicos de Selinonte, Tarento y Metaponte, etc.). Los sucesivos desarrollos llegan al año 480 antes de nuestra Era, en que se construyeron el Partenón, los Propileos, el templo de Segesta en Sicilia y los últimos de Selinonte.

Mas esta Arquitectura no destruye el arte propiamente jónico, derivado directamente de la Lidia, sino que le deja desarrollarse conservando los caracteres propios de su origen fenicio, y tomando tan solo del dórico los elementos que encuentra apropiados para la expresión de su ideal artístico; así, desde el siglo vi antes de nuestra Era, se edifican los templos de Samos y de Efeso con una perfección de trazado que no puede atribuirse á los dóricos, quienes aún no habían encontrado la solución que buscaban; y los templos del Erecteo Victoria Apta y el segundo de Efe-

so demuestran el empuje que conservó en Grecia el arte jónico, que trasladado después al Asia romana continuó en los monumentos de Arani y Aneyra su gloriosa tradición.

En Roma, la Arquitectura que fué en su origen etrusca, convirtióse en griega por la influencia de las colonias de Lucania, y aunque conservó siempre este carácter, tomó en la era Imperial, al contacto directo con el Asia, sus procedimientos definitivos de construcción. Así se observa que una Arquitectura que comenzó desarrollando el principio de construcción por hiladas, es decir, por elementos que tienen en sí su función y vida propia, terminó por una construcción concrecionada, en que se pretende hacer de los elementos una sola masa monolítica; método llevado por los fenicios á su colonia de Cartago y empleado primitivamente en Persia y en la Caldea.

Pero los romanos, al adoptar estas arquitecturas, no se limitan á copiarlas servilmente, pues que abandonando la principal ventaja que los persas encontraban para la construcción de sus bóvedas, la de ejecutarlas sin necesidad de cimbras, aprovechan el conocimiento que de ellas les dieron los etruscos, pudiendo llegar así al trazado de sus grandes bóvedas de ladrillo cocido y mampostería.

El Imperio romano llevó su arquitectura á todos sus inmensos dominios, pero sin imponerla; y mientras en Oriente, la Grecia y las provincias de Asia conservan la estructura por elementos distintos, derivada del arte griego, en Occidente, España, Italia, África, adoptan la construcción concrecionada con revestimientos decorativos.

A la caída del Imperio romano, el de Oriente toma de las antiguas tradiciones asiáticas la cúpula sobre pechinas, y de la civilización sasánida, que florece en Persia, ele-

mentos que, fundiéndose en el suelo de Asia Menor, provincias de Siria y Armenia, y sobre todo en Constantino-
pla, forman el arte bizantino, del que es arquetipo Santa
Sofía de Constantinopla; arquitectura que extiende su in-
fluencia por Rusia de un lado, y que de otro penetra por
el litoral africano, llegando hasta España y Sicilia, y dejan-
do las trazas del arte árabe así en Siria como en Damasco,
Bagdad y Córdoba.

En el Imperio de Occidente la Arquitectura romana si-
gue hasta la irrupción de los bárbaros del Norte, sin dar
lugar á que se introduzcan variaciones de importancia,
aunque sí se observa que las columnas de los muros en ar-
cadas sostienen directamente sobre el capitel los arcos,
disposición tomada de Pompeya y de Spalatro. El cristia-
nismo, en esta primera parte de su vida, adopta las formas
del arte romano, y sus templos son las basílicas de aquella
arquitectura; solo después de apaciguados los ánimos con
la terminación de las continuas luchas, y pasados los temo-
res que el año 1000 infundiera por haberse llegado á creer
que era el de la terminación del mundo, empieza á flore-
cer de nuevo la Arquitectura.

En su primer período el arte románico acepta las for-
mas y elementos decorativos romanos, y hasta utiliza los
materiales decorativos que por derribo de los edificios de
aquella arquitectura quedaban disponibles; pero poco á
poco, estudiando sus fundamentos, alteran aquellas formas
por transformaciones sucesivas que concuerdan con su
estudio, aprovechando á la vez las enseñanzas que se pro-
ducen por el contacto con la civilización oriental, á causa
de las grandes peregrinaciones del siglo XI y de las Cru-
zadas del XII, dándose lugar al nacimiento del arte llama-

do Gótico, que durante los siglos XIII al XV cubre al mundo occidental de monumentos que son justamente considerados como la más alta expresión de la Arquitectura.

Todas las transformaciones que en esta época se observan proceden de una sola idea fundamental y de una necesidad técnica: la de cubrir sus iglesias con bóvedas construídas con sillarejos de fácil manejo por sus dimensiones, y la de dar á sus diferentes naves luz y ventilación. Estas ideas se unen á las tradiciones que cada uno de los pueblos conserva, produciéndose resultados distintos; y así, mientras en las provincias del Rhin domina la bóveda por arista, derivada de la cúpula griega, en Arles, y en el curso del río Garona, se aplica el sistema bizantino de cúpulas sobre pechinas, que el comercio de Constantinopla para Inglaterra, por Venecia, hacía conocer á aquellos arquitectos. En tanto en Auvernia, en el Poitou y en la Provenza, se cubren las naves por bóvedas de cañón seguido, y los cruceros con cúpulas sobre trompas, que no son sino un desarrollo de las de los persas, transmitidas á través de la civilización de Bagdad, de donde llega también á España (Santiago de Compostela).

La necesidad de emplear la piedra como material de construcción de estas bóvedas trajo consigo la de arbitrar un medio para sostener la de la nave central, recogiendo en puntos determinados los esfuerzos y llevándolos al exterior para contrarrestarlos con los resistentes, naciendo de aquí la Arquitectura gótica, caracterizada por la bóveda articulada y los arcos botareles. No seguiremos, por ser innecesario, el estudio de las numerosas variantes que dentro del principio admitido determinan las diferentes arquitecturas del período gótico; pero sí diremos que el

trazado del arco en ojiva, que algunos quieren suponer original de esta arquitectura, era ya usado en Oriente en la época romana, y había dominado en Siria; y que el arco botarel fué en su principio empleado como medio auxiliar para sostener las bóvedas, perforadas con exceso por los constructores de la escuela de Cluny, pasando más tarde á ser elemento constructivo.

Al finalizar el siglo xiv constitúyense en Europa las grandes nacionalidades, y el arte de la Arquitectura parece aceptar como sus fronteras naturales las de esas mismas nacionalidades. En el siglo xv el renacimiento de los estudios de la antigüedad pone en moda, primero en la Literatura, más tarde en la Pintura, y por fin en la Arquitectura, las formas usadas en las civilizaciones griega y romana. En Italia, donde la Arquitectura gótica no llegó nunca á desarrollarse con pujanza, pues su influencia solo llegó á cambiar las formas exteriores, sin alterar los principios constructivos, es donde se presentan los primeros edificios del renacimiento clásico. De la Cartuja de Pavía se transmite este movimiento á Milán, la Italia del Sur, y más tarde á Alemania, Francia y España.

Pero este mismo renacimiento no obliga á echar en olvido en absoluto los antecedentes artísticos de las civilizaciones anteriores, y ni acepta la necesidad del entablamento entre el capitel y el arco que aquél sostiene, ni abandona la bóveda por arista cupuliforme, ni la esférica sobre pechinas, ni las articuladas, ni, en fin, la bóveda de dos hojas, sirviendo esta última á Brunellesco para el trazado de la de Santa María de las Flores, análogamente á la que en Sultanich (Persia) se construyó en el siglo xiv.

La Arquitectura del renacimiento, con caracteres diver-

sos, que hacen distinguir en cada país épocas diferentes, pero que en el fondo pueden referirse á un solo tipo, llega hasta el siglo XIX; y aunque al principio conserva algunos detalles decorativos y procedimientos constructivos del arte gótico, va sucesivamente perdiendo aquella tradición, hasta el punto que llega á designarse con el nombre de bárbaros á los edificios construídos en los siglos X al XV.

En el siglo XIX el renacimiento del arte gótico, y más tarde el arte ecléctico, nos han traído al estado presente, que por lo mismo que es acusado de falta de originalidad, excusa toda demostración de ser, como es, en efecto, una amalgama deducida de antecedentes históricos.

III

Puesto que la historia nos presenta constantemente á las obras de arte como antecedentes necesarios de las que les siguen, ¿será imposible la originalidad en el arte? La petición pública de originalidad, el empeño de los artistas por alcanzarla, ¿será quimérico?

La calificación de original puede expresar conceptos distintos que importa distinguir. Puede una obra llamarse original por no tener parecido alguno con las que la han precedido; puede ser llamada así por ser desconocida para el espectador y creerla éste no ser copia ni imitación de otra alguna; llamándose también original la que es produc-

ción directa de su autor, según su espontánea invención. Es decir, que la originalidad de la obra artística puede estudiarse en la obra misma, en el espectador ó en el autor.

IV

La originalidad considerada en las obras producidas consiste en que no tengan parecido con ninguna de las que las han precedido, en que no tengan con ellas comunidad alguna, en que sean totalmente *nuevas*.

Acabamos de ver, recorriendo la historia, que esta *novedad* no se ha dado jamás, que á toda producción artística puede encontrársele los precedentes que la ligan á las que la antecedieron; pero de este hecho no se desprende que necesariamente deba pasar así; no basta que haya sucedido, para que nos sea lícito afirmar que no puede ser de otro modo. Conviene, por lo tanto, ver si alguna dificultad esencial se opone á la novedad completa y absoluta, dificultad que haga imposible que obra ninguna sea original, en el sentido de que hablamos.

Toda producción artística exige un autor dotado de imaginación, quien por acto voluntario ó involuntario imagine la obra antes de ejecutarla, teniendo luego voluntad de producirla. No es posible pensar que las obras artísticas sean debidas al azar; que el pintor trace líneas sobre el lienzo y desparrame los colores de su paleta sin preocuparse del cuadro que haya de surgir de su trabajo; ni que

el músico lance las notas sin orden ni sistema, sin tener antes en su imaginación la idea melódica y armónica que aquellas notas han de expresar.

Pero la facultad imaginativa, la imaginación, no puede funcionar sino mediante las imágenes percibidas, y éstas no pueden tenerse si no han sido llevadas á la inteligencia por intermedio de las sensaciones recibidas. Es, por lo tanto, la primera necesidad del artista la de recibir esas impresiones; y tan vano sería pedir á un sordo que tuviese ideas y formase imágenes musicales, como á un ciego que las tuviese y formase de un dibujo, de un cuadro.

Mas esto no basta; es preciso además que el artista convertida en percepciones esas impresiones, pues como dice con exactitud Th. Gautier, no basta saber que una persona ha entrado en una habitación para poder afirmar que á la salida podrá decirnos el color de que aquélla estaba tapizada; tal percepción escapa á la atención de la mayor parte de las gentes. Es necesario, por tanto, que el artista sepa ver y oír, darse cuenta de las impresiones que recibe, para después convertirlas en ideas, formando así un arsenal de imágenes, que por la asociación de las ideas van luego combinándose y reteniéndose en la memoria, hallándose dispuestas para ser utilizadas en la creación artística, la cual desarrolla sus invenciones con ese arsenal que tiene á su disposición.

Mas si la representación de esas imágenes se hiciese reproduciéndolas pura y simplemente como ellas aparecen en las percepciones, es decir, si la obra fuese simplemente copia análoga á la de un espejo que refleja las imágenes de los objetos iluminados que ante él se presentan, la obra artística no se habría producido; para que una obra me-

rezca el nombre de artística es necesario que la voluntad de su autor haya intervenido y que su inteligencia haya modificado las impresiones recibidas según un pensamiento artístico determinado.

Tales modificaciones pueden hacerse, ya combinando las percepciones ó ideas, ya presentándolas incompletas, ya alterándolas, ya separando las que estaban unidas, ya uniendo las separadas, ya de otra manera cualquiera; pero siempre sin hacer otra cosa que trabajar sobre los materiales que se almacenaron en la memoria, sin traspasar los límites infranqueables de la realidad (1).

Las cosas suceden—dice Michaut—, poco más ó menos, como en la Naturaleza, en la que los terrenos nuevos se forman sin cesar del desgaste de las rocas antiguas (2).

No es posible, por lo tanto, que los materiales de que se sirve la producción artística sean nuevos; por eso dice Ruskin que las notas de música, las armonías de color, el ordenamiento de las masas de escultura, son cosas determinadas hace mucho tiempo, en las que no es probable que haya nada que cambiar ni que añadir (3).

El descubrir las relaciones que puedan existir entre las ideas percibidas, el considerar cuáles puedan ser las causas de los efectos y de las impresiones producidas, para luego aplicar aquellas relaciones y aquellas causas, es el trabajo de la inteligencia del artista; y así como el matemático recoge del mundo visible las relaciones que existen entre los

(1) Revilla: *Principios generales de Literatura*. Madrid, 1884.

(2) N. Michaut: *De l'imagination*. Paris, 1896.

(3) John Ruskin: *Les sept lampes de l'Architecture*. Trad. de George Elwal.

números y las líneas, para luego aplicarlas á otras líneas y á otros números que no tienen existencia real, y así como el químico estudia los cuerpos compuestos para conocer las leyes que rigen á la unión de los simples que los constituyen, para luego producir nuevos compuestos, el artista une, casa, separa, abstrae de los materiales las relaciones y causas observadas, para obtener sus producciones artísticas.

Estos productos necesitan forzosamente conservar rastro de las imágenes de donde proceden, por lo cual un estudio diligente y detenido podrá siempre señalar en ellas las partes de que la obra se compone y el sitio de su procedencia.

A medida que la civilización avanza, son más numerosas las combinaciones de ideas que van formándose, y por su estudio ha de conservar necesariamente el artista las imágenes complicadas que el arte ha producido, asociando las palabras, las notas, los colores, la forma, en una palabra, á las sensaciones y percepciones recibidas, por lo cual en su imaginación se reproducen necesariamente las imágenes completas, siempre que por un accidente cualquiera estas imágenes sean excitadas á presentarse, voluntaria ó involuntariamente, y en este último caso puede muy bien suceder que un autor crea tener una combinación nueva de imágenes, cuando en realidad no tiene sino el recuerdo de una percepción anterior.

La obra de arte, por sí misma, no es sino la exteriorización, la expresión del pensamiento artístico de su autor, que ha de valerse para ello necesariamente de los materiales de que dispone. A la técnica de las diversas artes corresponde el señalar las reglas, el determinar las leyes, según las cuales ese pensamiento puede hacerse claro y

patente, para llegar á la inteligencia del espectador conservando toda su pureza, y haciendo en el público aquella impresión que su autor se propuso producir, con el mayor impulso y á la vez con el menor esfuerzo posible.

No se crea por esto que preconizo las reglas de arte que los preceptistas enseñan; tales reglas son una mezcla no fácil de distinguir (pues la separación en un momento determinado es imposible) de leyes inmutables y de convenciones de la época y de la moda, que pueden cambiar en cualquier instante y con cualquier motivo. Tales reglas no pueden considerarse sino como simples consejos al principiante, y en manera alguna como reglas absolutas de conducta.

Mas tampoco se entienda que las trabas y dificultades que las reglas ponen á la fantasía artística, á la exposición libre del pensamiento creador, sean tales que obliguen al artista á deformarlo ó á no presentarlo con la claridad necesaria; lejos de eso, la necesidad de sujetarse á las reglas obliga al artista á meditar más profundamente sobre el asunto en que trabaja, con lo que la asociación de las ideas va presentándole sucesivamente en la imaginación nuevos materiales entre los que poder escoger los más apropiados á su objeto. Por esto dice Hello, que si nos preguntaran cuál sea la forma de lenguaje más propia de la poesía, que vive del entusiasmo, diríamos que la más libre de todas, para que el poeta no dependa más que de su inspiración; y sucede precisamente lo contrario: no parece sino que el hombre se ha complacido en complicar las dificultades y ha inventado el verso, creación que no nos asombra porque el hábito nos lo impide (1).

(1) Hello: *L'Homme, La vie, La Science, L'Art*. Paris, 1894.

Lo que por otra parte no es admisible es que se falte á las reglas por principio, por propósito deliberado de no someterse á ellas. Tal propósito, que no puede tener otro fin que el de sorprender al público, es en definitiva una nueva regla, la que no solo tendrá los inconvenientes de todas aquellas que no son leyes inmutables, sino que es muy probable sea peor que cuantas antes se habían dictado, por no reconocer otro principio que el capricho de su autor. Este modo de producir las obras artísticas, esta regla de conducta, podrá servir para crear obras originales; pero solamente en el sentido de extrañas, raras, extravagantes, que nuestra lengua da á aquella palabra; seguramente no llevará á producir obra alguna que merezca la consideración de obra artística.

La ejecución material en las obras de arte tiene ciertamente una capital importancia; sin ella el autor no llegaría al público. Si el autor de un pensamiento artístico no lo exteriorizase, si de una ó de otra manera no expresase la imagen bella que en su imaginación tiene presente, la obra no existiría. No es, por tanto, de extrañar que esa exteriorización, esa expresión, haya sido considerada por muchos como la más alta manifestación del arte, y se haya dicho que el arte es la pura forma, sin que el pensamiento á que esa forma responde tenga importancia alguna en las producciones artísticas.

Cierto es que el pensamiento artístico sin exteriorización, sin la forma artística, no tendría para el público valor alguno; pero también es cierto que esas formas ningún efecto nos harían sin atribuirles un pensamiento, sea ó no el que presidió á su formación. Ese pensamiento, esas ideas que la obra despierta en nosotros, constituyen el aprecio



artístico que de ellas hacemos, así como el pensamiento que su autor tuvo al ejecutarla constituye su mérito como obra de arte, ó por mejor decir la hace obra artística.

La forma, en arte, no tiene, no puede tener otro objeto que el de ser fiel intérprete del pensamiento, y á esta única condición debe el artista atenerse, empleando para ello los materiales existentes, sin preocupación de si ellos sirvieron ó no á otros autores para exteriorizar los suyos. La verdadera y buena originalidad ni se pierde ni se gana por copiar pensamientos, ideas ó imágenes, ó por tomar asuntos de otros autores.

El mayor ó menor mérito de la expresión no está sino en la correspondencia del fondo con la forma; porque una de dos, ó el artista idealiza, y entonces la idea es la original, ó imita la Naturaleza, y en este caso es su visión la que nos muestra. La originalidad, dice André Fontaine, no puede residir en la expresión. Esta no puede servir para otra cosa que para hacernos más penetrable (comprensible) la originalidad del artista (1).

(1) André Fontaine: *Essai sur le principe et les lois de la critique d'Art*. Paris, 1903.

V

Así como la novedad total de una obra es imposible, es no solo posible, sino fácil ejecutar una obra que sea nueva para un público determinado; es decir, que parezca á ese público verdaderamente original, por no conocer los antecedentes que la explican.

Todo artista produce para un público, presente ó venidero, grande ó chico, que puede, en último resultado, ser exclusivamente el artista mismo. La emoción estética que mueve la voluntad del autor á la producción artística no tendría razón de ser si el pensamiento del artista no hubiera de ser comprendido por alguien, ya sea una sola persona, ya un público inmenso, conocido ó desconocido. Sin suponer la existencia de ese público, al que transmitir la emoción del autor, la obra no se produciría.

La conveniencia de atraer la atención de ese público hacia la obra producida es, por tanto, patente: si el público pasara al lado de la obra sin fijarse en ella, el trabajo del artista resultaría baldío.

Esta atención puede conseguirse fácilmente dando á las obras un aspecto distinto del que tienen aquellas que ese público tiene costumbre de encontrar á su paso.

El cansancio, dice Hegel, que en nuestros sentidos produce toda impresión continuada, el que en la inteligencia se nota cuando las mismas observaciones se repiten, hacen

de todo punto necesaria la variedad, y la novedad tiene la propiedad de excitar la curiosidad, que es ya un trabajo intelectual (1).

Los objetos que más nos han agradado, observa Jouffroy, se hacen desagradables cuando nos familiarizamos con ellos (2).

De aquí la importancia innegable que la novedad tiene para el público, y la transcendencia que la crítica ordinaria concede á la originalidad explicada en este sentido.

Pero ¿debe por ello entenderse que en la novedad estribe la emoción estética? ¿Qué importancia debemos concederla?

Si la emoción artística correspondiese á la novedad, toda obra nueva sería bella, es decir, que toda novedad debiera producir en el público, para quien la obra sea nueva, la impresión agradable que en las obras bellas llamamos emoción estética.

Mas es lo cierto que la mayor parte de las veces las impresiones totalmente nuevas nos son desagradables, y esto aun en el caso de tratarse de obras que más adelante nos parecerán bellas. El esfuerzo que la inteligencia tiene que hacer para comprenderlas puede ser demasiado grande para que no experimentemos un desagrado. La fuerza de la costumbre hace que nos sea imposible recibir con placer impresiones que rompan bruscamente con los hábitos contraídos.

No es, pues, posible que la belleza de una obra de arte resida en tan contradictorios principios, que han hecho decir á un pensador que los libros agradan en primera

(1) Hegel: *Esthetique*. Trad. de Ch. Benard. Paris, 1875.

(2) Jouffroy: *Cours de Esthetique*. Paris, 1883.

lectura, cansan en las sucesivas, y solo llegan á entenderse en toda su belleza cuando el cansancio ha pasado.

Además, si en la novedad para el espectador consistiese el mérito artístico de una obra, solo podríamos gozar de ella la vez primera que la contemplamos; las demás veces que la percibimos es la obra misma que ya conocíamos, que nos había ya impresionado, y carecería de novedad, habiendo, por lo tanto, perdido el mérito que la atribuíamos, cosa que, en verdad, no sucede con las obras verdaderamente artísticas.

Y aun habría de tenerse en cuenta que hay obras conocidas ya por la inteligencia que se presentan ante nuestros sentidos por vez primera, y otras de las que hemos recibido las sensaciones sin habernos detenido á fijar en ellas nuestra atención inteligente. En ambos casos las obras son en parte nuevas y en parte conocidas, sin que por lo mismo podamos saber si debiéramos concederlas ó negarlas condiciones estéticas.

La novedad, al impresionar al público, atrae su atención; si la obra le parece bella aumenta la impresión estética, ejerciendo su acción más vivamente; pero si, por el contrario, le pareciese fea, la fealdad de la obra parecerá también mayor, hasta que la costumbre venga á hacerla pasar desapercibida, ó modifique la opinión del público con más detenido estudio.

Las relaciones que conviene establecer entre las obras que el arte produce y el público para el cual se ejecutan, son aquellas que atraigan y no choquen, no repelan su atención. Esta condición exige que al público se le hable en un lenguaje corriente, usando las formas reconocidas como de buen gusto, apartándose de ellas lo menos posi-

ble y haciendo á sus costumbres cuantas concesiones quepan dentro del pensamiento creador. Sin ellas el público recibirá una primera impresión que le parecerá, y le será, desagradable, y no pasará á examinar las bellezas que la obra pueda contener. Por tanto, aun para con el público conviene al artista mostrarse parco en novedades.

El amor al trabajo, por un lado, y por otro el amor al reposo, que en el hombre se dan simultáneamente, son los dos principios que pueden explicar el atractivo de la novedad en un caso, y el de la costumbre en otro; pero ninguno de los dos son causa de emoción artística, sino que vienen á modificar, aumentando ó disminuyendo, nuestras impresiones, el placer estético que en nosotros producen las obras bellas. La impresión de asombro que las obras extrañas, que todo lo insólito nos causa, no puede ser calificada como emoción estética; antes bien suele serla contraria, porque por lo menos retarda, si no excluye, la comunicación íntima y cordial que ha de establecerse entre el objeto artístico y el espectador, para que aquélla se produzca.

VI

Si la originalidad de las obras de arte no puede consistir en su novedad absoluta, siendo solamente posible cuando la consideramos en relación con los conocimientos del público para quien han sido producidas, ¿podrá existir originalidad en relación con el autor que produce la obra?

El asunto que el artista desarrolla no es las más de las veces elegido libremente por él; una impresión producida por un hecho extraño á su voluntad, una emoción experimentada inopinadamente, un encargo recibido de persona distinta ú otra causa cualquiera, le pone en el caso de producir, y entonces acude á su actividad, á su memoria, pone en tortura su imaginación para conseguirlo, ó da libre impulso á la imagen que se le ha presentado de golpe y como espontáneamente. No es, pues, en el asunto de las obras artísticas donde ha de buscarse la originalidad.

Pero así como esas impresiones, esas emociones, esos encargos, son ó pueden ser los mismos para todos; si todos percibimos los hechos que pasan á nuestra vista, si todos nos impresionamos ante ellos, si á todos nos es dado ejercitar sobre ellos nuestra inteligencia, el resultado de este trabajo será distinto, según sea la inteligencia del artista de quien se trate, pues la de los hombres es en todos distinta, está distintamente desarrollada, somos todos diferentes por nuestros gustos, nuestras aficiones, nuestros estudios y nuestra educación. Por lo tanto, nuestras concepciones artísticas serán todas distintas, todas hijas del autor que las produce, todas originales.

Las emociones producidas en los artistas tradúcenlas ellos en la forma que mejor cuadra á sus aptitudes, á sus aficiones, y donde el poeta ve un poema, ve el músico una melodía y el pintor una armonía de colores. De algún pintor se dice que en la escena del Calvario veía una armonía de verde y amarillo, y de Schuman afirman que las impresiones que recibía de política, literatura, etc., le movían á reflexionar á su manera, y aquellas reflexiones encontraban salida al exterior en forma de música.

Cada artista da á su pensamiento forma distinta, aun cuando trate de conseguir que su pensamiento coincida con otro ya conocido y determinado, pues al artista le es imposible dejar de tener una inteligencia, buena ó mala, clara ú obscura, profunda ó superficial. Podrá con la imitación, con la copia, llegar á disimularse, á esconderse tras su obra intelectual, pero nunca podrá borrar por completo su personalidad; así toda concepción artística es siempre *original*, correspondiendo al especial modo de ver, de entender y de sentir de su autor.

El concepto intelectual que el artista tiene del asunto, la imagen que de ese concepto forma, es su verdadera creación, la que después se traducirá en obra artística dándola forma sensible.

Estas creaciones, aunque semejantes, no son idénticas á las que la Naturaleza nos presenta formadas por el Divino Hacedor de todo lo creado: al hombre no le es dado crear los materiales de que sus concepciones se componen, ni aquellos que han de expresarlas. Uno y otro, dice el Padre Taparelli, después de haber deliberado ser conveniente manifestar al exterior un pensamiento determinado, ponen manos en la materia y la dan forma que á cuantos miran el resultado del trabajo repite el concepto del artífice que la formó. La diferencia está en que el artífice humano no crea substancias y toma como prestada de las cosas su verdad (1).

Este poder creador supone en el artista un don especial para percibir la realidad y sus diversas formas, una inteli-

(1) R. P. Luis Taparelli, S. J.: *Las causas de lo bello*. Trad. de D. Enrique Ranero.

gencia curiosa y despierta para percibir sus relaciones, y profunda para penetrar con el estudio hasta donde sea posible en la investigación del principio racional de las cosas, de su verdad absoluta. Solo así, con una gran inteligencia, apoyada en una gran memoria, puede llegarse á la idea que constituye el fondo del motivo artístico con la originalidad necesaria para producir la emoción estética, no solo á los presentes, sino también á los venideros siglos.

Afirma Hegel que es un error grosero el creer que poemas como el de Homero surgieron como en una revelación durante el sueño del poeta. Por eso, añade, es preciso que el artista haya trabajado mucho y vivido mucho antes de revelar los misterios de la vida en sus propias obras. El genio fermenta y está en ebullición en la juventud, como se observa en Schiller y Goethe; pero solamente en la edad viril y en la vejez puede producir las obras de arte en su verdadera madurez y perfección (1).

La originalidad reside, pues, en el trabajo intelectual del artista, y su idea será tanto más original cuanto más pertenezca á su autor, cuanto más propiamente suya la haya éste hecho por la meditación, individualizándola, es decir, separándola de otras que puedan hacerla confusa, estudiándola en sus partes y en las relaciones de éstas entre sí, extendiéndola á mayor número de objetos, y sintetizándolos luego en una perfecta armonía. Por esto afirma Hegel que la originalidad en las obras de arte es lo que hay de más profundamente personal en el artista en cuanto tiene de subjetiva, sin que en cuanto á su objetividad

(1) Hegel: Op. citada.

sea otra cosa que la reproducción de la naturaleza misma del objeto (1).

El modo que tiene el artista de entender las cosas, la característica que su inteligencia imprime á sus ideas artísticas, constituye lo que propiamente se llama su *estilo*. Por ello el estilo es diverso en todos los artistas, aun cuando no hayan de ser necesariamente contradictorios. El mismo sol, dice Hello, hace florecer los lirios y las rosas; pero los lirios y las rosas se asimilan diversamente la misma luz y el mismo calor que el sol les proporciona, porque son diversas sus aptitudes, sus necesidades, y las flores que resultan son diversas (2).

En el *estilo* se encuentra, pues, la verdadera originalidad de la obra de arte.

Al producirse la obra artística, al traducirse en hechos el pensamiento creador, el estilo del autor se refleja en ellos como en su creación, y por eso se dice que una obra tiene estilo cuando en ella puede observarse de una manera clara, palpable, tangible, la idea que ha presidido á su creación; y se dice asimismo que tiene un determinado estilo (noble, jocosos, etc.), cuando aparece que la idea que el autor ha querido despertar en el público corresponde con el género de ideas que la atribuimos.

Pero el nombre de estilo no corresponde propiamente á la manera ó modo de producirse, de exteriorizarse, de expresarse la idea; solo por trasposición puede usarse, y se usa en efecto, de aquel nombre; y así como el mayor elogio que de un artista puede hacerse es admirar su estilo,

(1)- Hegel: Op. citada.

(2) Ernest. Hello: Op. citada.

su mayor desgracia consistirá en que ese estilo se admire con independencia de la idea que expresa. La forma, la expresión, no debe ser nunca otra cosa que la sinceridad misma, dejando al estilo exteriorizarse tal cual es.

En este concepto dice Charles Blanc que el estilo es la expresión de la belleza (1), porque, en efecto, todos los objetos naturales son bellos, ellos reflejan el concepto que su Creador tuvo al formarlos, son la exteriorización de la idea de su Divino Hacedor; mientras que merecerán el nombre de bellas las obras de los hombres cuando manifiesten, expresen la idea del artista con la mayor perfección posible. Y aun habrá que tomar en cuenta que Dios, Causa y Origen de todo lo creado es Causa de todo Bien, mientras que el hombre, falible de suyo, puede apartarse de él, produciendo obras que, en tal caso, no serán propiamente bellas, aun cuando reunan algunas condiciones que nos hagan tenerlas por tales.

El uso que de la palabra estilo se hace por trasposición ha conducido y conduce á confusiones lamentables. Es de todo punto importante no confundir el estilo, ó modo de entender, en qué consiste la verdadera originalidad, con la manera ó modo de producir. En los autores de verdadero estilo original obsérvanse también maneras especiales de expresarse; pero aun en ellos estas maneras no serán sino imperfecciones cuando no correspondan debidamente al pensamiento expresado.

El estilo de un artista será tanto más perfecto, tanto más digno de encomio, cuanto mayor se demuestre ser su inteligencia y más involuntaria su manera de producirse,

(1) Charles Blanc: *Grammaire des Arts du dessin*.

cuanto menos se note en sus obras el deseo de tenerlo. Nada perjudica tanto á la expresión de la obra artística como el empeño que su autor deje traslucir de querer imitar á este ó al otro autor, á esta ó la otra manera de producir. Como extraña que esa manera será al fondo del asunto, añadirá á la expresión obligaciones y reglas que no la pertenecen, y solo servirá para quitarla claridad y espontaneidad, para que no resulte sincera la producción. Y esto lo mismo cuando se imitan maneras de autores distintos, como cuando se utilicen procedimientos usados por el mismo autor en otras ocasiones, que por haber sido entonces recibidos con aplauso se suponga tienen un mérito que solo correspondía á la idea.

Queda dicho que los estilos, aun cuando forzosamente diversos en todos los artistas, no han de ser necesariamente contradictorios; cuando se trata de artistas que han vivido en una misma época histórica, en el mismo país, rodeados de circunstancias iguales, recibiendo la misma instrucción, la misma educación, es lógico pensar que sus concepciones artísticas, sus estilos, han de tener semejanzas irremediabiles; y no es de extrañar, por lo tanto, que las obras producidas presenten analogías y parecidos que permitan clasificarlas en grupos, separándolas de las de otras épocas ó de otros países, y constituyendo lo que conocemos con el nombre de estilos históricos, estilos de época. En ellos se exterioriza lo que aquellos artistas tuvieron de común, de igual, que lógicamente pensando debía ser lo que pensaba y creía la mayoría de los hombres de su época ó de su pueblo, y esto ha permitido á Taine hacer las admirables síntesis de las épocas artísticas, por todo el mundo alabadas.

Del propio modo que los caracteres de los estilos históricos son producto de los caracteres esenciales que se repiten en determinados autores, por entender que la inteligencia de todos los artistas de una época haya de ser más perfecta que la de uno solo de ellos, entendemos que la de todos los artistas de la humanidad será más perfecta que la de los de una sola época ó de un solo país, y por ello á las características comunes á los diversos estilos, llamamos gran estilo, cuya característica final es la de no tener ninguna manera.

Por eso era tan acertado el consejo que á su discípulo Broc daba el pintor David: «Vete, estudia los maestros que te convienen, Ticiano, Tintoreto, Giorgione, los italianos, en fin, y después vuelve delante del modelo, olvídate de los maestros y copia la Naturaleza como copiarías un cuadro, sin ciencia, sin idea preconcebida, con sencillez, y te quedarás asombrado de haber hecho bien» (1).

VII

La originalidad en las obras artísticas es, pues, una circunstancia que necesariamente se da en todas ellas, hasta en las copias más serviles, si bien en éstas su cantidad es tan reducida, el trabajo intelectual es tan pequeño, que bien puede asegurarse que en ellas se da á pesar de la voluntad del copista.

(1) Delecluze: Louis David.

El estudiar la originalidad de una obra, elevándose desde la obra misma á la idea que presidió á su ejecución será, pues, estudio de cantidad y de calidad; no basta hallar en ellas reminiscencias ó imitaciones de otras obras para negarlas originalidad; á tal precio, dice Fontaine, la individualidad llegaría á ser imposible y rayaría en la demencia.

En toda concepción de arte puede asegurarse que hay una parte de imitación, porque es imposible que lleguemos á olvidar cuanto se ha hecho antes que nosotros. Lo que importa en la obra artística no es que haya novedad, sino que las imitaciones no se hagan por el solo deseo de la imitación pueril, en la forma preconizada por Quatremere de Quincy, sino que se imite á través del juicio inteligente del artista, quien no ha de aspirar á ser personal y á distinguirse al imitar, sino que ha de procurar ejecutar la obra como si fuese él el verdadero inventor de ella.

No ha de preocupar nunca al artista el deseo de originalidad, de parecer original. Tal dictado lo conseguirá sin esfuerzo alguno con solo el estudio detenido del objeto, y la clara y sencilla expresión del resultado de ese estudio al traducirlo en obra artística. El progreso de las Artes todas, la marcha triunfante de ellas, dependerá del mayor estudio, de la mayor penetración que en las concepciones se demuestre, sin preocupaciones de formas ni de maneras, que no son sino convenciones que hacemos con nosotros mismos y que nada tienen que ver con las ideas, ya se hagan para alardear de respeto á la antigüedad, ya para suponer una inventiva desenfrenada.

El hombre está obligado, como dice Fontaine, á vivir

en la verdad, pensar como vive y expresarse como piensa. Tal es la ley del estilo (1).

La verdadera originalidad del artista, así como de la obra de arte, depende de que aquél se haya penetrado bien del asunto y animado de la idea que hace su fondo, verdadero en sí mismo, y apoderándose plenamente de él, sin alterarle ni corromperle con circunstancias que le sean extrañas, se abandone enteramente al brote de su genio, representando en verdad la cosa de que se ha apropiado y manifestándose él mismo y lo que en él hay de verdad.

De la otra originalidad, de la que como queda dicho pudiera llamarse capricho ó extravagancia, dice Hegel que no se da más que cuando el artista toma como principio y fin de sus obras su propia personalidad, y que no son otra cosa que ocasiones para hacer brillar su imaginación.

No deben los artistas olvidar nunca aquella frase de Chateaubriand. El escritor más original no es el que no imita, sino aquel á quien nadie puede imitar.

VIII

Hasta aquí he estudiado el tema con la generalidad necesaria para que sus conclusiones sean aplicables á todas las artes; permitidme ahora especializar en ligeras consideraciones, respecto á la Arquitectura, el fruto de ese trabajo;

(1) André Fontaine: Op. citada.

no puedo olvidar que á mi profesión de arquitecto debo el honor insigne de vuestra elección, y esto me obliga á rogaros me concedáis vuestra benévola atención unos minutos más.

Al hacer la exposición de motivos de la elección del tema hube de decir que en el momento actual los arquitectos nos vemos requeridos de originalidad y acusados de plagiarios. ¿Son ésta queja y aquél requerimiento totalmente justificados? ¿Podemos esperar que el arte llamado modernista acalle las quejas referidas?

Si con el dictado de plagiarios quiere expresarse que en nuestros edificios usamos las formas, elementos decorativos y constructivos que en otras arquitecturas han sido usados, el dictado no cabe negar que es justo; pero no así la acusación; en primer lugar, porque eso mismo hicieron los pueblos todos de la historia, incluso aquellos, ó principalmente aquellos cuyos monumentos más admiramos como bellos y ensalzamos como originales; y, además, porque no todos los elementos constructivos, ni todas las formas hoy usadas, son efectivamente copias de las civilizaciones anteriores.

No es esa la acusación que á la Arquitectura puede dirigirse; más justo sería quejarse del divorcio establecido en ella entre la construcción propiamente dicha y su decoración, que aún se observa en algunos edificios, y del que por fortuna nos vamos apartando. El empleo de formas envejecidas sin razón justificada hace que en vez de hablarse en los edificios en una lengua viva se hable en una lengua muerta, solo entendida por los arqueólogos y que al público no puede interesar.

El renacimiento de las llamadas *artes menores* ó artes industriales, que coincide con la importación en Europa del

arte japonés, ha producido un sistema de decoración para los muebles y utensilios, que se ha llamado arte modernista (*art nouveau, modern style*) que ha sido copiado en Arquitectura; y desde Inglaterra, donde parece tener su cuna, se ha trasladado á Bélgica, Francia y Austria, creándose allí la escuela llamada secesionista que, tomando importante vuelo, pretende sacarnos del marasmo en que, según sus adeptos, nos encontramos.

Mas esta novedad relativa no consigue su propósito más que por corto espacio de tiempo, el necesario para que el público se entere de que aquellas formas nada tienen que ver con la estructura ni con las necesidades de los edificios en que se aplican; no es, como las anteriores, una lengua muerta, pero puede compararse al volapük ó al esperanto, sistemas de lenguaje sin más vida que la que les conceda la moda. Y, en efecto, el arte modernista comienza ya á fatigar al público más aún que las formas antiguas.

No quiere esto decir que el modernismo no dejará tras de sí nada útil; aun cuando no dejase más enseñanza que la de que los elementos decorativos que las generaciones pasadas nos han legado, así como las que proceden del modernismo, son elementos de los que nos podemos apropiarnos como queramos para utilizarlos cuando nos convenga, sin tomar para nada en cuenta el edificio de donde proceden, ni la época en que se usaron, y mirando tan solo al edificio en que hayamos de aplicarlos y á la oportunidad de su empleo para obtener el resultado apetecido, eso solo sería suficiente para que no olvidásemos su paso por la historia; nada sucede en el mundo que no deje huellas de su paso.

En cuanto al requerimiento de originalidad de los críticos de Arquitectura, paréceme que pudiéramos contestar

exigiéndoles originalidad en sus peticiones. Los que tal hacen repiten frases estereotipadas y no estudian la realidad. Bien estuvo que Viollet-le-Duc, al escribir sus inmortales obras de Arquitectura, dijese: que los arquitectos, en vez de sacar partido de los inmensos recursos producidos por la industria moderna, nos aferramos á sistemas envejecidos consagrados por las Academias; pero, desde 1840, nuestro *outillage*, nuestros materiales y la enseñanza de nuestras Academias, han sido totalmente transformados. La ciencia de la construcción en las aplicaciones del hierro á las edificaciones, no como material auxiliar ni en piezas fundidas, como se usaba en los comienzos del siglo XIX, sino en piezas laminadas y forjadas, ha venido á cambiar el aspecto de muchos edificios, y las Estaciones de ferrocarriles, Palacios de exposiciones, Mercados, Puentes, Edificios industriales, etcétera, no puede menos de reconocerse que son edificios originales.

Las modificaciones sucesivas que el estudio va introduciendo en el trazado de las armaduras metálicas, que comenzaron por ser una copia de las de madera, y van paulatinamente separándose de aquel tipo para adoptar otros en que se aprovechan mejor las condiciones técnicas del hierro, siguen un camino análogo al que sirvió á los arquitectos del siglo XII para el perfeccionamiento de sus bóvedas articuladas. Aplicando la inteligencia al estudio de las necesidades del principio admitido, se van deduciendo las leyes á que es preciso obedecer, y creándose las formas correspondientes. Ciego será quien no vea en esta clase de construcciones, las más características de nuestra época, la belleza de conjunto que sus grandes naves presentan, y la belleza de los detalles perfectamente apropiados que van produciéndose; y es, por

tanto, de esperar que continuando los artistas penetrando bien en el estudio de sus ideas, llegarán con el tiempo (que estos adelantos necesitan tiempo para su desarrollo) á producir obras que marquen por manera indeleble la originalidad de nuestro estilo.

Otro material, más moderno aún que el hierro laminado, el hormigón de cemento armado con trama metálica, conocido por cemento armado, viene ya reclamando su empleo en las construcciones. Sus aplicaciones son ya numerosas, pero desordenadas y no siempre acertadas, como corresponde á todo comienzo. Fuerza es que el tiempo transcurra para que la observación y el estudio, en esto como en todo, hallen las aplicaciones más apropiadas de este material y las formas artísticas que en cada caso puedan corresponderle, pues no creo acertado afirmar desde ahora que sea refractario á toda manifestación artística. Cierto que hasta el día no se vislumbra cuál deba ser, pero de ahí no se deduce lógicamente que esa forma no existirá.

El estudio, la aplicación de la inteligencia á los medios constructivos y á las necesidades de los edificios es en Arquitectura el medio único de que la originalidad se produzca para que broten de ella obras artísticas que merezcan la admiración de los siglos venideros.

Y en cuanto á los elementos decorativos, usemos sin escrúpulo de cuantos hallemos á mano; los poderosos medios de investigación que la civilización nos ofrece, los viajes, las publicaciones ilustradas, las fotografías, los estudios arqueológicos, ponen en nuestra mano recursos de todas clases, procedimientos técnicos variadísimos, que sería locura rechazar. Más aún en que en siglos anteriores debe el arquitecto aprovechar de la herencia de sus antepasados, familiarizán-

dose por la copia y el estudio con las formas conocidas, depurándolas y desarrollándolas, haciendo luego de ellas un uso libre y racional. El temor al dictado de plagio no debe jamás arredrar al verdadero artista.

Pero siempre sin olvidar que no hay modelo como la Naturaleza, con la ventaja para los que de ella se aprovechen de que los críticos no han llegado todavía al extremo de acusar de plagiarios á los que la imitan.

HE DICHO.

CONTESTACIÓN

DEL EXCMO. SEÑOR

D. RICARDO VELÁZQUEZ BOSCO

ACADÉMICO DE NÚMERO

SEÑORES ACADÉMICOS:

Al recibir de vosotros la honra de saludar y dar la bienvenida á nuestro nuevo compañero D. Luís Landecho, solo he de lamentar no poder cumplir debidamente la misión que me habéis confiado ni salir, cual tenéis derecho á pedir, del apurado trance en que colocáis al confiar vuestra representación á los que no poseemos el arte de escribir. Arte que tiene su enseñanza y sus leyes, como la tienen la música ó las artes del dibujo, y seguramente en no menor apuro colocaríais á un escritor si le exigiérais para su ingreso en esta Academia la presentación de un cuadro ó de una partitura. Pues no menos difícil es lo que nuestro reglamento pide: el que expresen sus ideas con la pluma los que tienen por profesión hacerlo con el lápiz; pero distinción es esta á la que no es posible negarse sin correr el riesgo de desairar á la vez á la Academia y al recipiendario. Por fortuna esto harto penoso en otro tiempo, es hoy más fácil por irse perdiendo la antigua costumbre de glosar el discurso del nuevo académico, costumbre que, repito lo que en otra ocasión os decía, era una práctica peligrosa y ocasionada á trocar las



fórmulas de cortesía en desautorización y censura. Hay una parte, no obstante, más grata para el que lleva la voz en vuestro nombre, aunque ponga á prueba la modestia del apadrinado, al que se somete á un martirio no comprendido entre los imaginados por el Dante. Ya comprenderéis que me refiero á la presentación del que es desde este momento nuestro compañero y que ha de sufrir impasible los elogios, que aunque sean merecidos, lo colocan en situación embarazosa, en la que no tiene más defensa que sufrirla pacientemente, pues no hay que olvidar que estos actos han de ser públicos por reglamento. No voy, señores Académicos, á someter al Sr. Landecho á esta prueba en la extensión que su mérito merece, ni por tanto á haceros relación detallada de sus obras, que sobradamente conocéis, pues para su elogio bastaría decir, que por ellas lo habéis elegido sin la menor protesta, premiando así su brillante carrera en el difícil arte arquitectónico, á que ha consagrado su actividad y en el que se ha distinguido desde que pisó las aulas de la Escuela de Arquitectura. La iglesia parroquial de San Francisco de Asís, en Bilbao, cuyo proyecto fué premiado con medalla de oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, la Casa Ayuntamiento de Mundaca, el asilo Calzada de Guernica, los establecimientos industriales de las Compañías de Gasificación Industrial y de Construcciones Metálicas en Madrid y Beasaín, etc., y finalmente el discurso que acabáis de oír, prueban su vasta ilustración al par que su buen gusto artístico, y cómo sin necesidad de caer en lo extravagante, puede llevarse al Arte arquitectónico por nuevos derroteros y adaptarlo á las múltiples necesidades modernas que tan variados problemas presenta, desde las construcciones destinadas á las necesidades ó esparci-

miento del espíritu, como los monumentos conmemorativos, en los que la Arquitectura y la Escultura se confunden, ó los templos, las escuelas, academias, teatros, etc., hasta aquellos levantados para satisfacer preferentemente programas de índole material, que imponen al arquitecto meditado estudio, y que menos aparente y al alcance del vulgo, son para aquél motivo á veces de más difícil solución, pues no es muy fácil conseguir el que á la belleza reúnan y no sean sacrificadas las condiciones de distribución de higiene y cuantas son precisas para el destino para que el edificio se levanta.

Compartiendo el Sr. Landecho la práctica del arte con sus deberes de político, ha sabido en todas partes captarse el respeto y el cariño de cuantos han tenido que tratarle en uno ú otro concepto, justificando lo acertado de su elección; pues para ocupar un puesto en estos Cuerpos se necesita no solo haberse distinguido en los ramos del saber de su profesión, sino también, y aun me atrevería á decir que preferentemente, reunir cualidades morales de caballerosidad que garanticen que no ha de manchar con su conducta la historia de estas honrosas instituciones, que deben constituir un verdadero sacerdocio del arte y de la ciencia, ni entorpecer con su carácter ó su venalidad la marcha de unos Cuerpos que por su instituto son consultivos del Estado, teniendo que actuar de continuo con el carácter de tribunal, para lo que si es preciso saber, lo es con preferencia el que su rectitud sean garantía de justicia. De nuestro nuevo compañero habré de decir, como síntesis, que en todos conceptos su nombre figurará siempre dignamente entre los que más hayan honrado esta Academia.

I

En el discurso leído ante vosotros al tomar posesión de la plaza de Académico con que me habíais honrado, decía que «tomaba la palabra *original* en sentido relativo, único que puede tener en el arte; quiero decir, que entiendo que «original» es toda forma espontánea de expresión artística, y no la que pretenda ser nueva en absoluto, sin precedentes ni relaciones, porque esta manera de originalidad no se descubre en la historia.»

No voy, Sres. Académicos, á demostraros la exactitud de esta tesis, casi verdadero axioma y que coincide con lo que acaba de exponer nuestro nuevo compañero; proponiéndome solo comprobar con la historia lo acertado de sus teorías, y confirmar con nuevos ejemplos lo que también entonces os decía, «que no hay arquitectura tan independiente que no provenga de otra ú otras que la precedieron.»

No temáis que para ello os dé nuevo paseo por el mapa y por la historia, para presentaros la evolución de la Arquitectura desde los remotos tiempos en que levanta esos monumentos primitivos con los elementos que la Naturaleza le proporciona, sin que la mano del hombre imprima en ellos huella alguna que cambie su forma ó la decore. Y no porque falte materia en tan ancho campo, en el que hay no pocos problemas, en que la investigación y la crítica no ha penetrado todavía; sino porque esta investigación me obli-

garía á traspasar los límites que la cortesía señala á la contestación al discurso del nuevo Académico. Pero como la práctica y esa misma cortesía obligan también á decir algo que tenga relación con el tema por él elegido, me limitaré, como acabo de indicaros, á confirmar cuanto expone en el discurso que acabáis de escuchar y á señalar que la falta de originalidad no es exclusiva de nuestra época, ni de las Bellas Artes, y de la Arquitectura por lo tanto, sino que alcanza á todos los tiempos y á todos los ramos de la actividad humana. Y justamente por ello es una de las principales fuentes de la investigación histórica y la única guía en las remotas edades, de que no existe historia escrita ni tradición alguna. A ella recurre el antropólogo para el estudio de aquellos tiempos en que la historia del hombre se confunde con la Paleontología, para buscar con el examen comparativo de los caracteres anatómicos la raza á que pertenecieron los restos humanos correspondientes á épocas totalmente desconocidas.

La disposición de los monumentos primitivos, la forma de las armas, ya sean de piedra ó de metal, los procedimientos metalúrgicos, los elementos ornamentales, por sencillos que sean, la manera de enterramiento de los cadáveres, el estudio comparado de las religiones, de la Filosofía, de la Lingüística, de la Arquitectura, de la Mitología, etc., ciencia esta última que puede decirse ha creado Max-Müller, y que tan fecundos resultados ha de dar en la investigación del movimiento de los pueblos y de las razas, son otras tantas fuentes para el conocimiento de esos tiempos primitivos, en los que con penoso é ímprobo trabajo va el arqueólogo reconstituyendo la historia de épocas que de ella carecen por completo y cuya labor consiste en ver lo que hay de *original*

y propio, ó lo que señala extrañas influencias, investigación que no se limita á esas oscuras edades, sino también á los tiempos históricos. En éstos, tiene la alta misión de llenar las lagunas y corregir los errores que por todas partes se encuentran en las tradiciones y la historia, y que de tal suerte la falsean, que no pocas veces convierten los hechos en fabulosa leyenda.

Envuelve densa niebla, que jamás podrá despejarse por completo, los orígenes y la infancia de los pueblos; y por alto que nos remontemos en la Historia, hallamos siempre que los invasores tienen que dominar ó arrojar de los territorios en que se establecen á otros que en ellos les habían precedido. Y, sin embargo, en esas remotas edades va penetrándose; pues aun los monumentos primitivos, levantados con toscas piedras, presentan caracteres suficientes para señalar la diversidad de su origen, aunque las más de las veces no pueda conocerse el de sus constructores. En la Arquitectura egipcia, reputada, y no sin justo título, como la más original de todas, fácilmente podría mostraros los elementos que recibe de otras contemporáneas ó que la precedieron; pero el presentaros ejemplos de lo que hay de original en las formas arquitectónicas y lo que en ellas señalan influencias extrañas, haría preciso, para hacerlo con claridad, representaciones gráficas de difícil exposición en estos actos.

Permitidme, pues, que me refugie en campos que, aunque ajenos á mis estudios y al arte que profeso, manifiestan tal vez más elocuentemente esa compenetración y falta de originalidad que, como antes os decía, se extiende á todas las manifestaciones de la inteligencia, y añadiré que aún más á las reproducciones de la materia, y la cual es la base

del método comparativo que, como dice Darmesteter, «es el que se sigue para la historia de las lenguas, y el que ha de seguirse para la de las religiones; pues la comparación de las diversas formas de una palabra, ó del atributo de una divinidad, permite clasificarlas, es decir, distinguir las formas recientes de las antiguas, para poder restituir las primitivas de que ellas se derivan» (1), razonamiento que puede aplicarse á todas las ramas de la historia.

En lo que á los orígenes de los pueblos se refiere, os señalaré, como ejemplo, el estrecho parentesco que va de día en día encontrándose entre las ideas religiosas del Avesta y del Rig-Veda (demostrando que una y otra provienen de una misma religión indo-iraniana, correspondiente á la época prehistórica en que los antepasados comunes de los Arias del Irán y de la India vivían todavía confundidos) y las mitologías de la Grecia y de los pueblos septentrionales de Europa, señalando un antiguo y común origen. Al propio tiempo, os presentaré ejemplos de cómo la falta de originalidad que en ellos se descubre sirve para comprobar la extensión que, por unas ú otras causas, alcanza el influjo de unos en otros pueblos. Así, en territorios que nunca estuvieron sujetos á la dominación de griegos y romanos, se encuentra en sus artes, su mitología y sus leyendas, asuntos ó motivos que comprueban cómo el influjo de la civilización greco-latina se extendió fuera de los límites políticos de su Imperio. Los pueblos directamente sujetos ó enlazados á aquella civilización tienen ésta por base de su idioma, sus leyes, su filosofía y sus costumbres; pues en ellos la tradi-

(1) Darmesteter: *Haurvatât et Ameretât. Essai sur la mythologie de l'Avesta.*

ción clásica no se ha borrado nunca por completo, y á cada paso encontramos muestras de la persistencia de ese influjo.

Refiere Fauriel (1) una leyenda del Languedoc, del siglo XI, inspirada en la historia de Ulises, el cual ha sido transformado en un caballero de Tolosa llamado Raimundo de Bousquet, y Minerva en la Santa Fe, la que, después de una tempestad de tres días, salva al héroe del naufragio y lo conduce salvo á su patria. Raimundo llega de incógnito y se oculta en la casa de un campesino que le ha permanecido fiel—como el porquero Eumeo á Ulises—, donde espera el momento de arrojar al intruso y de conquistar su dominio; pues su mujer, menos constante que Penélope, se ha dejado seducir por un pretendiente. Raimundo es reconocido en el baño por la cicatriz de una herida, como Ulises, por su nodriza Euriclea. La guerra de Troya y la historia de Alejandro fueron, durante aquella Edad, inspiradores asuntos de la poesía, aunque transformados sus héroes en galantes caballeros cristianos; y en nuestra época, la mitología griega sigue siendo fecunda fuente de inspiración de la poesía y de las artes: así, Marte sigue siendo el dios de la guerra, Venus la diosa del Amor, Mercurio el dios del Comercio. En la división del tiempo, continuamos dedicando á sus divinidades los días de la semana, excepto el domingo; los meses de Septiembre á Diciembre no ocupan ya en el año el lugar que á su nombre corresponde; á Marte y Juno seguimos consagrando los de Marzo y Junio; y á Julio César y Augusto, convertidos por la adulación en deidades paganas, los de Julio y Agosto, y de nombres de aquella mitología tenemos además sembrado el firmamento.

(1) *Romans provençaux.*

En la mitología de la Escandinavia, adonde no alcanzó la dominación romana, los hijos de Bor, Odino, Vila y Ve, matan al gigante Ymer, y tanta sangre vierte de sus heridas, que inunda la tierra y ahoga entre sus olas á la raza toda de los gigantes del frío, de la que solo se salva en una barca Bergelmer con toda su familia. Odino, Vila y Ve, arrastran el cuerpo de Ymer en medio de Ginungagap (1) y forman con él el Mundo. De su sangre hicieron los mares y las aguas, de su carne la tierra, de sus huesos las montañas, de sus cabellos los bosques, de sus dientes y huesos pequeños las piedras y los cantos, y con su cráneo formaron la bóveda celeste; la elevaron sobre la tierra, y alrededor de ella levantaron los hijos de Bor fuerte muralla, á la que dieron el nombre de Midgard, que los defendiera de los turbulentos gigantes. En esta leyenda, Ymer representa la primera masa caótica del mundo, de la que el espíritu que vivifica, *Odino*, la voluntad que dispone, *Vila*, y la santidad que destruye la impureza y el mal, *Ve*, formaron el Universo (2); pero esta cosmogonía, al parecer original, no es sino el conjunto de antiguas tradiciones asiá-

(1) Ginungagap=Abismo que separaba el mundo del frío y de la oscuridad del del calor y la luz. «Muchas edades antes de que la tierra fuera creada, existían dos mundos. Al Norte estaba el Nithhem (el mundo nebuloso). La orilla septentrional del abismo de Ginnung se cubrió con un inmenso montón de hielo y escarcha; el huracán y las tempestades reinaban en él. Al Sud estaba el Musplhem (el mundo del fuego). La orilla meridional del abismo quedó deshelada por las chispas que brotaban del Musplhem».—R. B. Anderson, *Mythologie Scandinave*.—Antonio de los Ríos, *Los Eddas*, traducidos del antiguo idioma Scandinavo.

(2) R. D. Anderson, *Mythologie Scandinave*.

ticas: de la del diluvio universal y la salvación de Noé, con su familia; de la leyenda Caldea de la lucha de Bel-Marduc con el feroz y tumultuoso Tiamat, de cuyo cadáver forma Bel-Marduc el Universo (1); y de la creencia de los pueblos asiáticos en la existencia de una primitiva raza de gigantes. ¿Cómo recibieron los pueblos septentrionales unidas estas tradiciones? La del diluvio conserva la forma hebraica, aunque parece haber llegado á ellos transformada por la mitología griega en el diluvio de Deucalion, el que asimila las piedras y los cantos con los huesos de la madre tierra, de los cuales el oráculo de Themis les dice que pueden crear la nueva raza con que han de poblar el mundo (2).

(1) G. Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique*, t. 1.—Sayce, *The Assyrian Story of the Creation in los Records of the Past*, 2.^a serie, t. 1.

(2) Según la leyenda Védica, un pescado pide á Manú que le proteja mientras es pequeño, para librarle de la voracidad de los grandes; en recompensa, le predice el diluvio ó inundación y le aconseja construir un barco, en el que se salva, pereciendo toda la humanidad. La nueva generación se produce por libaciones y sacrificios.

Según otra versión brahmánica, el pescado aconseja á Manú que construya la nave, y se salva él, Siete Risis y todas las semillas que han sido designadas por los brahmanes. El barco, después de varios años y guiado por el pescado, que tiene un cuerno al cual ata un cable, se detiene en el Himavat (Montaña).

Según los libros de Zoroastro, Ahura Mazda dijo á Yima: «Ved que sobre el mundo van á fundir inviernos, llevando el frío duro y destructor. La nieve cubrirá las montañas más altas y después de que las nieves se fundan no se verá la traza ni el pie de un carnero. Haz tú un Var (receptáculo), largo de una carrera de caballo de cada lado, mete los gérmenes del pequeño ganado y del gran gana-

La leyenda de los gigantes también figura con igual carácter que en la mitología griega, presentando aquéllos como enemigos y en lucha con los dioses, de los que éstos tienen que defenderse; oponiendo fuerte muralla, en la leyenda escandinava; buscando el auxilio de Heracles, en la griega (1).

La procedencia de aquel pueblo explica en cierto modo estas influencias. Como Teseo, Nino, Semíramis, etc., es Odino, entre los pueblos del Norte, dios y personaje histórico, al cual, los detalles maravillosos de su vida, embellecidos por la imaginación popular y confundidos con los mitos religiosos, colocan entre las divinidades nacionales, convirtiendo en creador del mundo al que fué conquistador y fundador del imperio. Jefe de los Ases, vencidos con los otros pueblos bárbaros por el genio de Pompeyo, dirige su invasión hacia el Norte de Europa, sometiendo los pueblos que encuentra en su camino, y formando extenso imperio que reparte entre sus hijos, según la costumbre de los germanos. A Odino, tan temible en los campos de batalla, en los que, semejante á un lobo desesperado, se arrojaba en medio de las filas enemigas, haciendo en ellas la más horrible carnicería, sin recibir herida ninguna, lo presentan los

do y hombres, perros, aves, y fuegos rojos y encendidos.» Ninguna de estas formas tiene semejanza con el diluvio de Deucalion (como pretende Regnaud); y en éste no se producen las nuevas generaciones por libaciones, como en la Védica. Paul Regnaud, *La légende hindue du Déluge*. Paris.

(1) La existencia de una raza de gigantes figura también en la *Biblia*, Génesis VI-4. En la mitología de la China, en los *Anales principales de los Tres soberanos* en *Les Mémoires historiques de Se-Ma-Ts'ien*, etc.

Sagas también como el más persuasivo de los hombres y á cuya elocuencia nadie podría resistir (1).

Él es el inventor de la escritura rúnica y el que enseña el arte de la poesía á los hombres del Norte, al par que extiende entre ellos las creencias religiosas de su pueblo. Dios de la guerra, lo es asimismo de la Valhalla, adonde van después de muertos los guerreros que sucumben en el campo de batalla, al cual envía sus hijas, las valkirias, á recogerlos. La situación geográfica de la patria primitiva de este pueblo, entre el Ponto Euxino y el mar Caspio; el hecho, que aparece cada vez más probable y admitido, de que la rama Irania de la gran familia Aria, descendió de la Europa y de las estepas de la Rusia meridional, por el Cáucaso, estableciéndose en las planicies del Kur y del Araxes y extendiéndose luego por el Asia; la estrecha relación encontrada por Darmesteter entre el Mazdeismo y la mitología escandinava; el contacto que con aquellos pueblos hubieron de tener las colonias griegas establecidas desde remota antigüedad en las costas del mar Negro, son causas suficientes para explicar la comunidad de creencias y tradiciones de unos y otros, además de la probable comunidad de su origen.

En los viejos Eddas, la leyenda de la conquista del tesoro por Sigurd se presenta con su grandeza primitiva.

Regin forja para Sigurd una espada, á la que llama Gram, para que venga á su padre Hreidmar, asesinado durante el sueño por su hermano Fafnir, con objeto de apoderarse del oro entregado por los Ases como rescate por la muerte de Otr, que habitaba en los lagos en el

(1) Anderson, *Mythologie Scandinave*.

cuerpo de una nutria; Sigurd, guiado por Regin, sube á la Gnitaneide en busca de la cascada, al pie de la cual, Fafnir, bajo la forma de un dragón de brillantes escamas, guarda su tesoro, y lo atraviesa con la espada Gram. Cumpliendo la promesa hecha á Regin, le arranca el corazón y lo asa. Cuando cree que está asado, aplica el dedo para cerciorarse, se quema y, al llevárselo á la boca manchado con la sangre que se desprende del corazón del dragón, comprende el lenguaje de los animales, y las aves le dicen la intención que tiene Regin de asesinarle. Sigurd corta á éste la cabeza, y se come el corazón del dragón, y entiende lo que las aves le dicen (1).

En esta forma de la leyenda, dentro de su originalidad y de los sombríos y extraños simbolismos de la mitología y de la poesía septentrional, aparecen mezclados en estrecho consorcio el recuerdo de mitos y creencias de los pueblos clásicos, como la muerte dada por Heracles al dragón Ladon, guardador al pie del Atlas de las manzanas de oro del jardín de las Hespérides, y la creencia, consignada por Plinio, de que el que come el corazón palpitante de un topo adquiere el don de la adivinación y el conocimiento de los sucesos futuros, y que más explícitamente sostiene Filostrato en la vida de Apolonio, en la cual dice que, comiendo el hígado de un dragón, se aprende á comprender el lenguaje de los animales y á conocer el porvenir.

Esta misma leyenda, en el poema épico de los Nibelungos, la epopeya nacional de los pueblos del Norte, está completamente transformada, así como los héroes que en

(1) R. B. Anderson, *Mythologie Scandinave*.—E. de Laveleye, *La saga des Nibelungen dans les Eddas*.

ella forman la trama, convertidos en caballeros cristianos de los siglos medios, con todos sus contradictorios caracteres. Sigfrido llega cuando los hermanos Shilbungo y Nibelungo van á repartirse el tesoro, y éstos le piden que se lo distribuya, regalándole en recompensa del servicio la espada de los Nibelungos, llamada Balmung. Suscita el reparto acalorada reyerta, que termina con la muerte de los dos hermanos, dada por Sigfrido con la misma espada que aquellos le regalan, el cual se apodera del tesoro. Nada hay de sobrenatural en esto; antes bien se halla dentro del carácter peculiar de la Edad Media y de aquellos terribles aventureros que perturbaron con sus correrías y rapiñas los pueblos de Europa, y que, así realizaban los actos más heroicos y las más arriesgadas empresas que tal vez registra la historia, como eran poco escrupulosos en los medios de proporcionarse las riquezas que ambicionaban. Pero la leyenda tiene una segunda parte: Albrich, de fuerza extraordinaria, guardador del tesoro conservado en el hueco de la montaña, posee una caperuza que hace invisible al que la lleva, y de la cual Sigfrido se apodera y utiliza en su expedición para la conquista de la bella Brunequilda; y aquí, aunque vagamente, aparece de nuevo la mitología griega, con el mito de Hades (Pluton), dispensador de la riqueza, guardador de los ricos metales contenidos en la tierra y poseedor del casco que como aquel oculta al que se lo pone (símbolo de la obscuridad del lugar en que reina aquella divinidad), y que aprovecha Minerva para proteger á Diomedes contra Marte en la guerra de Troya, y Perseo en su expedición para cortar la cabeza á la gorgona Medusa.

Si de los países septentrionales, de las nieves, las nieblas y las noches eternas, poblados por gentes de raza germá-

nica ó germanizada, pasamos á los de la luz y de los desiertos de abrasadoras arenas y á la raza semita, encontramos en sus leyendas las mismas influencias de las mitologías greco-latinas y de las civilizaciones del Asia Anterior.

Refiere René Basset, en su libro sobre la poesía árabe ante-islamita, el curioso hecho de la aplicación de un mito heráceo á la historia de un príncipe árabe contemporáneo de Justiniano, al cual envía éste, como para honrarle, uno de sus propios vestidos impregnado de un violento veneno. Desde que se puso esta túnica de Nesso, el príncipe Kindita Imru'lqais, célebre poeta, vió su cuerpo caer en pedazos y murió en Ancira (Angora), con crueles sufrimientos. Y añade René Basset: «sería curioso encontrar el camino por el cual la leyenda de Heracles ha penetrado en Arabia, y cómo ha podido ser aplicada al poeta».

En las aventuras de Antar, poema árabe anterior al Islam, figuran escenas inspiradas también en la leyenda de Heracles. Como éste, vence Antar á un terrible león que devastaba la comarca sembrando el terror entre los servidores de Munzir, y con el cual ya nadie se atrevía; y al gigante Rusten, luchador invencible, el más extraordinario de Persia y de la corte de Cosroes, como Hércules al gigante Anteo. Esta leyenda parece penetrar por la mitología griega, y no por la tradición del pueblo hebreo, en que David vence al león y al gigante Goliat, ó la caldea, en la que Gigalmes lucha con un león y con el toro (urus) enviado por Anu para vengar á Ishtar, origen de la leyenda griega de Heracles y Teseo, vencedores del toro enviado por Poseidon.

También hacia el Extremo Oriente de la dominación greco-latina se extendió su influencia, y la India la presenta

claramente en los poemas épicos el Mahabharata y el Ramayana. La última parte del Ramayana está consagrada á la conquista de la isla de Lanka (Ceilán); y en ella la causa de la guerra es el robo de Sita, esposa de Rama, por Ravana, rey de aquella isla y de los Raskshasas, como motiva la guerra de Troya el robo de Elena, esposa de Menelao. En estos poemas, como en la Iliada, los dioses, los genios, los demonios, intervienen á cada instante en favor de uno ú otro partido y reciben con frecuencia heridas de la mano de simples mortales.

En estos mismos pueblos, y combinados con sus maneras y estilos propios de decoración, se encuentran las mismas influencias que en sus tradiciones y leyendas. Así, en la Escandinavia, entre los elementos decorativos de la edad de bronce, que se remonta á mil años antes de J. C., aparecen espirales dispuestas de diversos modos, fajas, rosetas y postas, semejantes á los descubiertos en la Troada y en la Grecia heroica por Schliemann, los mismos que decoraban la puerta de los Leones y la tumba de Atreo en Micenas, y que se encuentran en los monumentos egipcios, asirios y del Asia Menor; elementos de origen desconocido, pero que indudablemente provienen del Asia, de donde se extendieron con las mismas invasiones de los pueblos que introdujeron y propagaron sus creencias. Y en la misma Escandinavia, después de formada su decoración propia y característica, en que se anudan y entretejen en complicadas combinaciones serpientes, dragones y figuras fantásticas, brazos, manos, cintas y lazos, hallamos mezclados elementos correspondientes á la Arquitectura clásica griega, posteriores á la introducción en ella de las grecas, palmetas, ovarios, contarios y dentellones.

No pueden encontrarse elementos arquitectónicos greco-latinos, ni de estilo alguno, entre las tribus nómadas de los desiertos de la Arabia, que no tienen más arquitectura que su tienda; pero sí en las regiones de la península poblada por tribus sedentarias, como Siria, la Arabia Pétreá, el Hedjad, el Yemen, etc., en las que, directamente en unas, indirectamente en otras, dominaron ó influyeron los griegos y romanos; por lo cual no es de extrañar ver en la poesía y en las leyendas de los árabes el influjo de los pueblos clásicos, con los cuales estaban aquéllos en continuo contacto.

Las relaciones de la India con los antiguos pueblos orientales fueron seguramente más frecuentes de lo que hasta ahora se ha supuesto, y la leyenda de Semíramis encierra hechos históricos desfigurados por la fábula. El influjo helénico, en su literatura y en sus artes, pudo entrar primeramente con las legiones de soldados indos y de la Bactriana, que formaban parte de los ejércitos de Darío y de Xerjes, y, más directamente, con la conquista de Alejandro. Establecidos los griegos en la Bactriana, en el momento en que la religión budista alcanzaba tal influjo que consigue que el gran Asoka abrace su doctrina y la proteja y la dé existencia legal en el imperio, se forma ese arte greco-budista, cuyo descubrimiento es uno de los más importantes realizados por la arqueología en el siglo último, con sus budas, sus budisattvas, y escenas religiosas, ejecutadas por artistas griegos; obras en las que, así en la escultura como en la arquitectura, se encuentran mezcladas las artes de Grecia, de la India y de Persia, con la explicación del influjo helénico que se observa en general en la escultura de la India y en la arquitectura de alguna de sus provincias.

II

Os he presentado estos ejemplos, Sres. Académicos (por ser, según antes os decía, más fácil en estos actos acudir á ellos que á los de las artes del dibujo), para demostraros cómo, hasta en lo que pudiera tenerse por más propio de cada pueblo, en sus tradiciones y leyendas, ó en los productos de las artes de la palabra, que son tal vez las más originales y creadoras, se ve el recuerdo y la transformación de otras que les han precedido, y cómo el influjo de unos en otros se transmite á través de los siglos; influjo de que no logran desprenderse jamás por completo. Es absurdo querer que cada época borre el recuerdo de las que le precedieron, como si el hombre pudiera cambiar las leyes de la Historia, no menos inflexibles que las de la Naturaleza; por eso es injusta la censura que de continuo se hace, no solo por el vulgo y la crítica, sino también por arquitectos de justa y de reconocida fama, al menos en cuanto al ejercicio de su profesión se refiere, de la falta de originalidad de la arquitectura contemporánea, acusándola de hallarse limitada á reproducir formas y amalgamar elementos tomados de las obras de otros tiempos, y pidiendo como consecuencia la creación de un estilo original y propio de nuestra época. Hacia mediados del siglo último, se ofreció, no recuerdo por quien, un premio de 80.000 francos á quien creara ese estilo nuevo; olvidando ó desconociendo unos y otros la historia

de la génesis de los estilos. Ciertamente, que hemos visto formarse el llamado «Modernista», que tiene también su razón histórica en la entrada definitiva del Extremo Oriente en el concierto de nuestra civilización y nuestras artes, y con él la de las leyes de composición del Japón y la China, enteramente distintas de las que rigen la evolución de los pueblos que constituyen la trama de nuestra historia. Este movimiento, producido contra las imitaciones de las arquitecturas clásicas y de los tiempos medios, continuación aquéllas de la restauración greco-romana del siglo XVIII, pugna también, como aconteció después de la primera reacción, contra lo que representan en España Herrera y sus imitadores, por sacudir el yugo de una preceptiva fría y esterilizadora; pero, como entonces, toma los delirios y extravagancias por alarde de originalidad y valentía, y olvidando hasta los más elementales principios de la técnica, y rompiendo y prescindiendo de las líneas de la estructura, somete los materiales á formas contrarias á las leyes de su estabilidad y de su resistencia, reduciendo la decoración arquitectónica á un hacinamiento monstruoso de follajes, figuras, flores, cintas y composiciones, más indescifrables que las que crearon los arquitectos del barroquismo. Vemos, sin embargo, de cuando en cuando, contrucciones, en las que artistas de verdadero mérito componen con valentía y originalidad, aunque algunas veces rayanas en lo extravagante y nunca desligadas por completo de la tradición histórica. Estas formas no cristalizan, ni logran separar al arte de su marcha regular y continua, y acabarían por provocar una nueva reacción neoclásica, como las provocadas por las exageraciones del plateresco y del barroquismo.

Pero, al mismo tiempo y fuera de ellas, vemos formarse un

estilo que no es puramente decorativo, como este llamado Modernista, cuya formación comenzó en el mobiliario—por lo que solo ha podido llevar al arte arquitectónico decoración y no estructura—sino una consecuencia de los modernos elementos constructivos, de los materiales que la industria proporciona y de las exigencias de la vida moderna, que pide soluciones mucho más complejas que las de los siglos que pasaron; arte este en el que domina cierto eclecticismo, que es tal vez la característica de nuestro tiempo.

La originalidad se produce en la Arquitectura de muy distinta manera que en las otras artes del dibujo; pues la Naturaleza le da leyes que cumplir y la sociedad necesidades que satisfacer, pero no modelos que representar. Ha de someterse á las condiciones inflexibles de la materia de que se vale para construir sus obras, y á las exigencias que le impone el destino para que las levanta; mientras que la Pintura y la Escultura tienen por guía en sus composiciones, además del natural, las artes de la palabra, por ser esta la forma de lenguaje que con mayor precisión expresa los conceptos ó representaciones puramente intelectuales. La historia religiosa ó profana, la mitología, la poesía, la novela, le dan la descripción de los asuntos reales y de las creaciones de la fantasía. Así, las obras de Homero, del Dante, de Shakespeare, de Cervantes..... han sido y serán siempre fecunda fuente de inspiración para aquellas artes que, sin el auxilio de la literatura, no podrían representar las ideas abstractas é impersonales. Así, por ejemplo, la idea de la aurora, que disipa las tinieblas de la noche y la obscuridad, llena de tristeza y espanto para el hombre, y que ilumina al mundo y se desvanece al elevarse el sol en el horizonte, una de las fuentes más ricas de la mitología

Aria (1), y á cuya idea va unida la de la resurrección, puede la literatura describirla con toda la sublime poesía y la belleza que el fenómeno presenta; pero no las artes del dibujo. La Pintura podrá elegir un momento concreto, considerándolo como permanente é inmutable; pero no la idea de la transformación sucesiva desde que aparecen los primeros albores hasta que se desvanece eclipsada por el sol (2); pero la poesía la personifica metafóricamente, como en el canto del Rig-Veda, cuando, saludando á la aurora, dice: «Ella acaba de aparecer, esta hija del cielo, la joven y virgen radiante de los blancos ropajes, que al brillar hace levantarse todo lo que tiene vida, ella despierta lo que está muerto» (3); ó cuando en la mitología griega la representa en la leyenda de Dafne (la Aurora) que huye perseguida por Helios (el Sol, identificado luego con Apolo), que la persigue, hasta que se desvanece convertida ó metamorfoseada en laurel, desde aquel momento, árbol favorito de aquella divinidad. Ya en esa forma metafórica y antropomórfica, puede ser representada por la Pintura y la Escultura.

La idea de los males y los daños, en general irreparables, que al hombre ocasiona la pérdida del tiempo y que la literatura describe con todos sus sombríos y persuasivos

(1) Max. Müller, *Mythologie Comparée*.—Abel Bergaigne. «Estos himnos» (los de la Aurora) «son casi todos, los más poéticos que encierra el Rig-Veda».

(2) Los cuadros disolventes, el arte escénico, el cinematógrafo, etc., reproducen la evolución de los fenómenos naturales, y en ellos la unión del arte con las ciencias físico-químicas y mecánicas realizan su representación de maravillosa manera.

(3) Darmesteter, *Ormuzd y Ahriman*.

colores, no pueden representarla las artes del dibujo; pero sí en la forma en que Homero la recoge y transmite en la Odisea; en el castigo y la destrucción que sufren los compañeros de Ulises por haber matado las vacas (1) (los días) de Helios (el Sol) en la isla Trinacria, no obstante los consejos y las predicciones de Tiresias y Circe (2). Claro que estas

(1) La idea de las vacas del sol está probablemente tomada de la mitología de la religión Védica. En ésta, la conquista de las vacas por Indra se liga estrechamente á la de la luz de la aurora y del sol. Los sacerdotes «Hacen salir las vacas, llamando á las auroras». «Ellas han encontrado la luz.» «El rojo ha sido visible por la brillante leche (?) de la Vaca; la oscuridad siniestra ha desaparecido; el cielo ha resplandecido; la luz de la diosa Aurora se ha elevado; el Sol ha marchado por las vastas planicies, viendo entre los mortales lo justo y lo injusto.» «Por el buen orden, ellos hendieron la piedra y la hicieron saltar en astillas.» «Los Angiras mugieron (es decir entonaron el canto) al unísono de las vacas; en vista del bienestar, los hombres se sentaron al rededor de la Aurora, y el Sol fué visible despues que Agni nació.» «Brhaspati ha descubierto la Aurora, el Sol y el fuego; por su himno, él ha dispersado las tinieblas.» «Él ha hecho salir las vacas; ha hendido las cavernas por la palabra santa; ha ocultado la oscuridad y ha hecho salir el Sol.»
H. Oldenberg. La religion du Veda.

(2) «Llegarán á la isla de Trinacria,
 Donde pacen en número infinito
 Las ovejas y vacas del Sol claro.
 Tiene siete rebaños, de cincuenta
 Cabezas cada uno (a), de unas y otras,
 Que, aunque entre sí jamás se reproducen,
 Jamás menguan en número.

 Si piensas en tu vuelta y no las tocas
 A Itaca tornaréis, aunque agobiados

(a) 350, casi los días del año.

representaciones metafóricas, verdaderos simbolismos que probablemente habían ya perdido su significado para el pueblo griego, necesitan una explicación. Pues al ver en una obra pictórica ó plástica una joven que huye perseguida por un hermoso mancebo, ó unos hombres matando reses, no es fácil que nadie comprenda que aquello representa la aurora desvanecida por el sol, ó á los compañeros de Ulises perdiendo ó matando el tiempo en la Trinacria; como nadie verá en un egipcio aplastando la cabeza de una serpiente su verdadera significación, sin conocer el *Libro de los muertos* y las creencias de los egipcios, en las pruebas á que ha de someterse el alma ó el doble del difunto antes de presentarse al juicio del tribunal de Osiris.

Pero, aun así, pueden aquí hallar asuntos que representar la Pintura y la Escultura, pero no la Arquitectura. Ésta solo expresa las ideas por medios abstractos, como la forma de

De males; mas si no, te profetizo
De tu nave y tus fieles compañeros
La destrucción total.

.
Seis días, mis queridos compañeros,
Estuvieron comiendo las más bellas
Vacas del Sol, y al sétimo, el Saturio
Júpiter, caer hizo el viento fuerte
Que alzaba las borrascas; embarcámonos
Entonces y zarpamos, y las velas
Izamos antes y el robusto mástil.

Mas cuando ya la isla abandonamos,
Y no había ya tierra á nuestra vista,
Sino el cielo y el mar, sobre la nave
Suspendió el alto Jove negra nube
Que oscureció las ondas agitadas.»

La Odisea, traducida por D. Federico Baraibar y Zumárraga.

la columna egipcia, que recuerda la planta sagrada del loto ó la del papiro, ó la planta de cruz de los templos cristianos, símbolo de la crucifixión. Por eso, la base principal de la composición en la Arquitectura serán siempre las formas históricas, á las que, voluntaria ó involuntariamente, se doblega, pese á los alardes de originalidad; aunque los elementos que tome de arquitecturas anteriores, conservando siempre la señal de su origen, sufran al adaptarlos el sello que cada artista, cada pueblo ó cada raza les impone.

Si aplicáramos una crítica imparcial y severa á las arquitecturas de los siglos anteriores, pocas quedarían libres de la censura que se suele aplicar á la de nuestro tiempo. Santa Sofía de Constantinopla, por ejemplo, la obra mejor y más suntuosa de la Arquitectura bizantina, admirable por la grandiosa composición de su conjunto interior y por el equilibrio de su estructura, que hace de este templo el más perfecto que ha producido la arquitectura abovedada, presenta exteriormente un hacinamiento de arcos, bóvedas y muros, tan desgraciado de líneas, que no creo haya quien pretenda presentarlo como modelo de composición arquitectónica. Todo él, además, acusa claramente los elementos que toma de otras arquitecturas. Así, en su estructura, es fácil percibir las dos corrientes que contribuyen á su formación, la romana y la persa, de las cuales la Minerva Médica y la basílica Maxencia, en la una, los palacios de Sarbistan y de Firuzabad, en la otra, son claros testimonios que han perpetuado el recuerdo de los problemas planteados por aquellas dos arquitecturas y que han de producir San Vital de Ravena en Italia, la iglesia de S. Sergio y Baco en Constantinopla, eslabones de la cadena que termina en Santa Sofía.

La crítica tiene que tomar como ejemplos, al aplicar sus

teorías, las arquitecturas Gótica y Griega, únicas que á su originalidad y belleza unen, aunque no en absoluto, mayor enlace y armonía entre la decoración y la estructura; y aun en éstas, no obstante la unidad que logran alcanzar cuando llegan á su completo desarrollo, no es difícil señalar el origen de los elementos que las constituyen. Pero ¿qué circunstancias han producido estas dos arquitecturas? El concurso de todos los pueblos que componen la historia de las antiguas civilizaciones orientales es preciso para la formación de la Arquitectura Griega, que los sintetiza; y no menor espacio de tiempo y concurso de pueblos y de razas producen la gótica, síntesis á su vez de las civilizaciones occidentales y de la arquitectura abovedada.

Pero que en la Arquitectura hay una razón intrínseca que la crítica no logra siempre explicar y la enlaza con la sociedad que la produce, basta para comprobarlo que el apogeo de aquellos dos estilos citados coinciden con dos períodos de excepcional importancia en el desarrollo del espíritu humano.

Aún no está satisfactoriamente explicado cómo se engendró aquella espléndida civilización helénica, cuyo principal centro de desarrollo, el Atica, apenas alcanza la extensión de la más pequeña de nuestras provincias. Seguramente, una de sus causas está en los orígenes de aquel pueblo; pero este problema es el primero que está sin resolver. Los helenos se creían autóctonos, pues envanecidos con su brillante civilización, envolvían á los demás pueblos en el calificativo de bárbaros, y no presumían que pudiera haber entre éstos y ellos la más lejana comunidad de origen. Y sin embargo, la ciencia moderna va estableciendo su parentesco con los pueblos asiáticos, en especial con los de Arme-

nia y con las dos ramas de la gran familia Aria; y Esquilo bien claramente expone que conocía ó suponía la raíz común de los Dorios y los Persas (1). A las invasiones desconocidas, base del pueblo Helénico, hay que agregar la de la gran expansión marítima de la Fenicia y del Asia Menor; y además esa emigración anónima y constante, como la que en nuestro tiempo vemos esparcirse por todos los ámbitos del mundo. De ésta, la historia poco ó nada dice, y tiene, sin embargo, enorme importancia en la civilización de los pueblos, porque lleva pacíficamente de uno á otro las ideas y los adelantos de la industria, de la ciencia y de las artes, por individuos no siempre revestidos de grandes cualidades morales, pero sí de energías no comunes en sus conciudadanos. Los contemporáneos tienen exacta idea de estos movimientos; pero lentamente su recuerdo va borrándose, hasta desaparecer para la Historia, que solo conserva el de algunos, envueltos en la leyenda.

Así, la tradición decía que extranjeros llegados de las orillas del Nilo y de Fenicia habían llevado á Grecia el cono-

(1) *Atossa*, dirigiéndose al coro de ancianos: «Desde que mi hijo, con el deseo de asolar la tierra de Jonia, dispuso su ejército y partió, mil sueños me asaltan y rodean de continuo. Mas ninguno como el de anoche se me apareció jamás tan claro. Escucha. Pareció que se presentaban delante de mis ojos dos mujeres ricamente vestidas: venía la una en hábito persa, la otra en el de la Dorja. Ambas, por la majestad y gallardía de su talle, superaban con mucho á las mujeres de nuestros tiempos; hermosas sin tacha, y hermanas como de una misma sangre. A cada una de ellas, la suerte le había dado una patria: á la una, Grecia; á la otra, la tierra de los bárbaros.»—*Los Persas*; tragedia de Esquilo, traducida por D. Fernando S. Brieva.

cimiento de las artes útiles; que Cécrope y Danao, con sus cincuenta hijas las Danaides, habían llegado, arrojados del Egipto por las guerras civiles, y lo mismo Cadmo, hijo de Agenor, rey de Fenicia, y Pélope, hijo de Tántalo, de Frigia, etc. La crueldad de los imperios orientales, las continuas guerras civiles ó de invasión que, cual asolador huracán, destruían comarcas enteras, imponiendo á los vencidos los más bárbaros castigos, tenían que provocar de continuo la emigración de tribus ó pueblos, como el Éxodo de los hebreos, de que en los tiempos modernos tenemos ejemplo en la de los Kalmucos de Rusia, en el reinado de la Emperatriz Catalina.

De ello es elocuente testimonio el tratado de extradición concertado entre el príncipe egipcio Ramsés II y Keta-Sira, rey de los Heteos, para devolver á su patria á los que de ella emigraban. Esta emigración debía ser extraordinaria, cuando constituye la parte principal del tratado de paz, amistad y alianza entre aquellos monarcas; documento que, al par que es un modelo de tratados de extradición, da clara idea de los bárbaros castigos de su código penal, y explica el que la emigración tuviera que hacerse por familias enteras (1), como la de Danao.

(1) «Si un habitante de la tierra de Egipto, ó dos ó tres de sus habitantes, emigran y se refugian en el gran reino de Keta, el gran rey de Keta no les permitirá quedarse, sino que él los entregará á Ramses-Meiamon, el gran príncipe de Egipto.

»En lo que concierne al habitante de la tierra de Egipto que sea entregado á Ramses-Meiamon, el gran príncipe de Egipto, su falta no le será castigada en su persona; su casa no le será confiscada, ni su mujer ni sus hijos. No será condenada á muerte su madre, y él no será castigado, ni en sus ojos (sacarle los ojos), ni en su boca

Vemos á los antiguos pueblos de Oriente, á través del deslumbrador espectáculo de su grandeza y de sus artes, al par que con la poesía y la veneración que les presta el ser origen de nuestra civilización y de nuestra historia. Pero si de esa aureola de fausto descendemos á la vida real, vemos en ellos el contradictorio carácter distintivo de aquellos pueblos. Al lado del esplendor, la suntuosidad y la exuberante riqueza que los monarcas mismos perpetúan en las inscripciones que transmiten á la posteridad, como los hechos más gloriosos de su reinado, la construcción de esos enormes palacios, con sus techumbres de ricas maderas; sus revestimientos de alabastro, barro esmaltado y bronce; sus adornos de marfil, de plata y oro; sus ricas pieles y renombrados tapices; sus telas de púrpura, tejidas con hilo de oro, que alcanzaban precios fabulosos (1), obras en las que la industria y las artes acumulaban cuanto la más soñadora fantasía podía imaginar para rodear al monarca de esa ri-

(arrancarle la lengua), ni sobre las plantas de los pies, de suerte que ningún crimen le será reprochado.

»Será lo mismo si los habitantes del país de Keta huyen, que sean uno, dos ó tres, y se refugian cerca de Ramses-Meiamon, el gran príncipe de Egipto».....

«En lo que respecta al que sea entregado, su crimen no le será reprochado; su casa no le será confiscada, ni sus esposas ni sus hijos, ni sus gentes; su madre no será condenada á muerte».....

Tratado de alianza ofensiva y defensiva, concertado entre Keta-Sira, el gran rey de Keta, y Ramses-Meiamon, el gran príncipe de Egipto.—A. H. Sayce: *Les Hetéens, histoire d'un Empire oublié*.

(1) Según Plinio, en la época Romana, Catón pagó por una colcha de Babilonia 800.000 sextercios (168.000 francos); y Nerón, por otra, 4.000.000 de sextercios (840.000 francos).

queza y esplendor característicos del Oriente, con la que se presentaba en la Apadana rodeado de príncipes, ministros, cortesanos y guardias, cuando á la señal del maestro de ceremonias se abría el velo que ocultaba á los mortales la figura augusta del Rey de Reyes, y el hijo de los dioses aparecía con todo el brillo de su gloria á los míseros esclavos admitidos al honor de prosternarse en su presencia..... Si de esto descendemos, repito, á la vida real, el pueblo, con esa apatía y resignación propia de aquellas razas, arrastra su pobreza de cuerpo y de espíritu en una vida llena de enfermedades, miseria y supersticiones—aunque en la época de los grandes imperios no estuvieran en el estado de abyección en que hoy se encuentran—, de cuyo feroz y sanguinario carácter nos dan clara idea los bajo-relieves y las inscripciones. No obstante lo cual, sufren resignados con ese fatalismo oriental aquella servidumbre, de que aún son reflejo fiel los actuales imperios asiáticos, pero que había de motivar la emigración de espíritus independientes, los cuales, al abandonar su patria, llevaban consigo, al par que sus creencias y sus vicios, las artes y la civilización toda del Oriente y á la vez el odio hacia la cruel autocracia de aquellos imperios. Así, cuando Teseo quiere reunir en un cuerpo de nación los pueblos esparcidos en el Atica, no lo consigue, sino prometiéndoles un gobierno en que el pueblo sería el soberano, y del que puede decir Esquilo en «Los Persas» que los atenienses no eran esclavos ni súbditos de hombre alguno (1).

(1) *Atossa*: ¿Quién es su rey y el Señor y caudillo de su ejército?
Coro: No se dicen esclavos ni súbditos de hombres ninguno.

Esquilo; tragedia «Los Persas», traducción de D. Fernando S. Brieva.

Como aquellas plantas cuya vida se extingue al dar el fruto, así el viejo mundo oriental muere al formarse la civilización Helénica, que lo hereda y sintetiza; y con ser tan grande el influjo de esta civilización en la Filosofía, la Literatura y el Arte, no lo es menor en la constitución política y social de los pueblos. Á los grandes imperios, forma de gobierno que los griegos repugnaban, oponen pequeños estados ó ciudades independientes, conservando, sin embargo, el lazo de parentesco entre los pueblos que formaban el mundo Helénico, con su comunidad de lengua, de religión y de tradiciones. A la forma autocrática del Egipto, la Caldea, la Asiria y la Persia, opone la constitución de la república democrática de Atenas, con el Senado designado por la suerte, que proponía las leyes, la asamblea de los ciudadanos, que las aprobaba ó rechazaba, y los arcontes que las debían ejecutar; ó la comunista monarquía espartana, con su Senado de ancianos, cuyas leyes tenían que someterse igualmente á la aprobación de la asamblea del pueblo, y con sus éforos que vigilaban su ejecución, y á los que los mismos reyes respetaban. Al lujo de los imperios asiáticos y sus fiestas y banquetes, cuyo recuerdo se ha perpetuado en el de los festines de Baltasar, y su nube de aduladores, eunucos, sacerdotes, esclavos, concubinas, que, como dice Libiano, refiriéndose á lo que luego fué la corte de Constantinopla, eran más numerosos que las moscas en estío, y para cuyo sustento, en la de los persas, según Heráclides de Cumas, había que degollar cada día un millar de bueyes, asnos y ciervos, opone la frugalidad de los espartanos, con sus comidas, de las que todos, incluso los mismos reyes, tenían que participar, y que Dionisio de Siracusa encontraba detestables. Es verdad que los espartanos con-

servaron más largo tiempo que los otros griegos la rudeza primitiva, pues los atenienses tuvieron desde remota época una civilización más refinada: directos herederos del Oriente, se acusan en ellos la molicie y los vicios de éste; y ellos parece haber introducido en Europa los histriones, el canto y la danza, ornamento obligado de los festines.

Los escasos datos que las pinturas egipcias y los bajo relieves asirios y persas proporcionan respecto de la música, del baile y de los juegos de fuerza y agilidad, no son suficientes á darnos claro concepto del carácter que tenían en el antiguo mundo oriental; pero es lo cierto, que todo esto se convierte en una verdadera creación del pueblo griego, de extraordinaria importancia en el desarrollo de su cultura. Aquellos juegos públicos, á la vez de carácter nacional y religioso, de que todos los ciudadanos disfrutaban, tenían el privilegio de suspender la guerra entre los diferentes estados del mundo Helénico mientras se disputaban el premio del triunfo, así en los ejercicios corporales, que les proporcionaban la raza más bella y los mejores soldados del mundo, como en las manifestaciones más elevadas de la inteligencia, en los combates de la poesía y de la música y en las obras que los pintores y escultores exponían á la admiración del pueblo. Estas fiestas, origen del teatro, lo son también de la arquitectura destinada á los espectáculos y diversiones públicas, de que tan hermosos monumentos nos han dejado los griegos y romanos en estadios, palestras, hipódromos, circos, teatros y anfiteatros, desconocidos á los antiguos pueblos del Oriente, que solo han dejado templos, tumbas y palacios.

Ha ido, insensiblemente, tomando este trabajo mucha

mayor extensión de la que en un principio me propuse; por lo que habréis de permitirme, Sres. Académicos, que acelerare su terminación reduciendo lo que falta á los más estrechos límites. No he de entrar por esto en otro de los aspectos de la civilización Helénica: el carácter peculiar de su religión y de su mitología, de tanto influjo para sus artes del dibujo. Lo mismo que los Vedas, que tienen un fondo considerable de descripciones de fenómenos naturales convertidos en aventuras de dioses y de demonios, la mitología griega transforma esos fenómenos en representaciones antropomórficas, transformación seguramente anterior á la época homérica, en la que tal vez se habrá ya perdido, para el vulgo al menos, la significación de su origen; período mítico, del que dice Max-Müller que puede ser definido «por el de la frase metafórica del lenguaje y del pensamiento»: pues «el Sol se eleva ó se pone, es frase antropomórfica, porque el verbo reflexivo implica una acción voluntaria, la cual no pertenece más que á seres vivos». La mitología Griega hace de sus dioses hombres; solo que de una potencia y poder sobrehumanos, exentos de la servidumbre de la muerte, pero agitados por sus mismas pasiones, manantial inagotable para el arte, aunque poco recomendable para la moral.

Con la civilización Helénica, que es como la aurora de un nuevo día, nace la Arquitectura Griega, hija de la de aquellos pueblos á la que todavía pertenece, y que, sin embargo, ha de ejercer todo su influjo sobre el mundo occidental; mientras que ninguno, ó escaso y transitorio, ha de tener sobre el Oriente, que sin embargo le da vida. Va de día en día hallándose el origen de los elementos que componen la Arquitectura Helénica y comprobando la antigüe-

dad del estilo Jónico, tenido hasta hace poco como de época relativamente cercana, pero que remonta tal vez al período heroico de aquel pueblo, pudiendo casi asegurarse que fué la base de la arquitectura del Oriente clásico, desde los del Asia Menor hasta los de las orillas del Éufrates y del Tigris. Y sin embargo, estos descubrimientos en nada amen-
guan la originalidad helénica, ni su belleza y valor artístico. Los templos de Júpiter en Olimpia y de Apolo en Basa, los de Teseo, del Erecteo y el Partenón en Atenas, á los que van unidos los nombres de Fidias, Ictino y Calícrates, re-
presentan, como los de Sócrates y Platón, Esquilo, Sófo-
cles y Eurípides, el período más brillante de la historia del pueblo Griego, siglo de Pericles, que es seguramente úni-
co en la Historia, en el que se presentan en mayor armo-
nía y equilibrio todas las energías de la actividad del es-
píritu.

No he de ocuparme, Sres. Académicos, de la arquitec-
tura Gótica ú Ojival que, como la Griega, une á su origina-
lidad razonado enlace y armonía entre el decorado y la es-
tructura: pues no quiero abusar más de vuestra benevolen-
cia, ni traspasar los límites prudenciales en los que debe
encerrarse esta contestación. La civilización de la Edad Me-
dia, aunque no tan brillante como la Helénica, ofrece no
menos interés; pero su estudio es más complejo y difícil de
precisar, no obstante estar más cerca de nosotros y ser ma-
yor el arsenal de que disponemos. Las arquitecturas del
antiguo mundo, aun las de fecha bien remota, han contri-
buído á formarlas, en mayor ó menor escala, aportando ele-
mentos decorativos ó principios constructivos; pero no es,
sin embargo, expresión más que de parte del mundo cris-
tiano occidental, y casi tiene por límites los de los países

más directamente ocupados ó influídos por los germanos y por la Iglesia Latina. La arquitectura cristiana de Oriente se desenvuelve con independencia de aquélla y tiene su época de formación y de apogeo y su esfera de acción completamente distinta, produciendo sus obras más perfectas cuando la de Occidente estaba en su mayor decadencia. No en todos los pueblos de éste se hallaba, no obstante, la Arquitectura en igual postración; pero se confunde, por lo general, en la historia del arte de aquel período, la de los pueblos del Norte con la de los meridionales.

En la crítica histórica es, además, muy común negar la existencia de lo que no se conoce; y si la mezquita de Córdoba se hubiera destruído, seguramente sería cosa admitida que el Califato español no había tenido arquitectura propia. Italia, en donde la tradición clásica no se perdió nunca por completo, y cuya arquitectura de los siglos medios se desenvuelve con cierta independencia de otros pueblos, conserva muchos é importantes monumentos de aquella edad; pero en España carecemos de datos suficientes para formar cabal idea de nuestra arquitectura cristiana anterior al siglo xi, aunque hay los suficientes para comprobar su existencia y algunos de sus caracteres. Ocho siglos de guerra, en que los pueblos cambiaban, al par que de dueño, de religión, han destruído nuestros monumentos; causa á la cual hay que agregar la invasión de las arquitecturas Románica, Gótica y del Renacimiento, que, aunque pacífica, no fué menos destructora, salvándose solo algunos templos de pequeñas aldeas, los que no pueden servir de norma para juzgar la arquitectura de una época, como no pueden servir tampoco de indicio cierto los fragmentos de su decoración. La escultura de los primeros siglos medios se hallaba doquiera en un es-

tado de decadencia mucho mayor que la arquitectura; nada más bárbaro que los bajo relieves y los ornatos de la del Norte de Italia; y en España la bárbara decoración de la ermita de Santa Cristina de Lena, de Santa María de Naranco, de San Miguel de Escalada, etc., no está en relación con las líneas y proporciones de la composición arquitectónica, carácter que alcanza también en gran parte al estilo románico, en especial en cuanto se refiere á la figura humana y á la fauna toda. Y sin embargo, la sola guía para juzgar la arquitectura de algunos siglos son esos fragmentos ornamentales.

En los pueblos del Norte, el Renacimiento intentado por Carlo Magno fué más efímero en Arquitectura que en los otros ramos de la inteligencia, en los que no se perdió en absoluto su generoso esfuerzo. La formación de la arquitectura de la Edad Media corresponde á los siglos XI al XIII, á los que tal vez pudiera aplicarse el calificativo de Renacimiento, según el significado en que éste se tome, con tanta razón como al XVI; y en cuanto á España se refiere, encuentro en no pocos conceptos preferible la España de San Fernando y la de Alfonso X á la del siglo XVII, así como la catedral de Toledo al Monasterio del Escorial, con toda su grandeza. Pero, aun en el estilo ojival, de indudable originalidad, y cuyas formas se separan por completo de cuantas le precedieron, fácil es también encontrar las influencias que recibe de otras arquitecturas. Así, por ejemplo, el arco apuntado es el característico del arte Copto, de donde pasó al mahometano del Egipto, extendiéndose su influjo lo mismo á Oriente que á Occidente; y construcciones hay mahometanas en las que bastaría sustituir las aristas de una bóveda, por nervios resaltados, para tener por

completo la estructura de las bóvedas de planta cuadrada de las iglesias góticas.

El juicio final, que decora los pórticos de las catedrales, es trasunto de la representación, en el Egipto, del juicio del alma ante el tribunal de Osiris, que el arte adopta y aplica á las creencias del cristianismo. En aquéllos, esta divinidad ha sido reemplazada por J. C.; Anubis y Thot, por San Miguel, que, como aquél, pesa en la balanza de la justicia los hechos buenos ó malos realizados en vida por el difunto; el cinocéfalo ó el cabiro Tifón, por Satanás, y la corte de jueces que componen el tribunal, por el coro de ángeles ó de santos que decoran las dovelas. La forma circular del ábside de las iglesias, alrededor del cual vuelve la nave lateral formando la girola; las bóvedas en arbotante, características de una rama importante de la arquitectura románica, y los capiteles historiados, son de bien antiguo el distintivo de la arquitectura budista de la India, cuya religión, según Fergusson, se extendió por la Europa septentrional hasta bien entrada la Edad Media. El contrarresto del empuje de las bóvedas por los arbotantes se halla, en principio, en la estructura de Santa Sofía, de Constantinopla, y en la basílica Maxencia; y el sistema de los nervios resaltados de sus bóvedas de arista y de crucería, está en la arquitectura hispano-mahometana y mudéjar desde el siglo x, al menos, constituyendo un tipo característico de la arquitectura española hasta el siglo xvi. Los contrafuertes exteriores, para contener el empuje de los arcos formeros de las bóvedas, preceden en nuestra arquitectura, en más de dos siglos, á los más antiguos ejemplos del románico, como lo comprueban las iglesias de Santa María de Naranco y de Santa Cristina de Lena, en Asturias.

La investigación de cómo pudieron venir á la arquitectura cristiana occidental de la Edad Media todas estas influencias, alargaría este trabajo, pues es difícil considerarlas como coincidencias casuales y sin relación alguna entre ellas. Pero todos estos elementos, y otros que omito por no molestaros, se ven de tal suerte adaptados con los propios y originales, que fuerza es reconocer una inspiración separada por completo de los antiguos moldes y que da forma y vida al nuevo estilo. En este período de la Edad Media, con el gran movimiento intelectual y social en que se forman los idiomas vulgares, se crean las primeras universidades y se produce el sacudimiento de los pueblos con la constitución de las comunes y de las municipalidades, la emancipación de los siervos, etc., movimiento revolucionario que contiene y retarda la lucha religiosa de sus últimos siglos, se forma la Arquitectura, que es el arte clásico de aquel tiempo y, como complementaria, la Escultura en sus últimos siglos, por la gran importancia que aquélla le da. Así, que puede decirse que la Escultura apenas existe como arte independiente, sino formando parte de la composición arquitectónica, en cuyo empleo no hay otra que le supere en el mundo occidental. Pues, aunque en Grecia y Roma, donde la escultura independiente tiene tan colosal desarrollo, no igualado por ningún otro pueblo, ni en cantidad ni en belleza, solo presenta, de vez en cuando, capiteles decorados con cabezas humanas ó figuras sirviendo de soportes, como las cariátides del templo de Pandrosio, ó los telamones del de Agrigento, casos aislados que no constituyen verdadero sistema; y aun en los frontones, frisos y metopas, en los que con más profusión emplea la escultura como elemento principal de la decoración, está tratada con la sobriedad y sen-

cillez característica de la arquitectura Griega, mientras que en las Románica y Gótica, en los capiteles, ménsulas, pilares, arcos, frisos, pórticos, sepulcros, retablos, sillerías, etc., se acumulan y entrelazan, con la decoración, santos, ángeles, asuntos y figuras profanas y aun satíricas, demonios, símbolos y mil otras imágenes reales ó fantásticas, con tal profusión, que es preciso recurrir á las arquitecturas de la India para encontrar algo semejante y que en este concepto supere á composiciones, como los retablos de la Cartuja y de San Nicolás, de Burgos, los pórticos de San Trofimo, en Arles, y de las catedrales de León, Reims, Amiens, París, etcétera, y tantos otros cuya enumeración sería interminable.

Os he recordado, Sres. Académicos, la historia de esos dos estilos, trayendo á la vez á vuestra memoria la de las épocas en que se desarrollan, porque ella enseña el largo espacio de tiempo y las vicisitudes de su formación, al par que lo difícil de conocer las causas que á ello han contribuido. El modo cómo los elementos que las componen se transforman tomando sus caracteres distintivos, en una marcha regular y continua, enseña que hay un impulso extraño independiente de la voluntad individual, por grande que sea; así, Carlo Magno, que tuvo poder suficiente para constituir su vasto Imperio, no logró crear una arquitectura que nació algunos siglos después en una génesis y evolución, no bien aclaradas todavía. La edad de oro de nuestra Literatura y de nuestra Pintura, aquella en que producen sus obras maestras Cervantes, Calderón, Lope de Vega, Velázquez, Murillo y Ribera, corresponde á uno de los períodos más tristes de nuestra historia y que lo es también el de mayor delirio de nuestra Arquitectura. Poco tiempo después, pu-

dieron Felipe V y Carlos III traer un arte imitativo y reflexivo, como la restauración greco-romana, que enfrenase con sus obras y doctrinas el desatentado fantasear de nuestros arquitectos; pero no crear un arte original. Pueden el geólogo y el minero descubrir el diamante y extraerlo de las entrañas de la tierra, el lapidario y el joyero tallarlo y hacer realzar su belleza, labrando los suntuosos productos de sus artes; mas para ello es ante todo preciso encontrar aquella primera materia. De igual modo puede la Sociedad facilitar los medios para que el tesoro escondido del arte se manifieste, y poner cuanto pueda contribuir á formar al artista; pero no está en la mano del hombre el crear éste, y cuando nace poco importa que al producir su obra se inspire y tome de uno ú otro lado las ideas y los materiales; ella resultará original, como lo es siempre la obra del genio.

Permitidme, Sres. Académicos, que para terminar os refiera á este propósito un hecho de los tiempos en que yo era estudiante—oficial, pues en otro concepto lo soy siempre.—Concurría yo al estudio del renombrado arquitecto D. Jerónimo de la Gándara, al que iba, de vez en cuando, un sujeto, que á sus bellas cualidades personales no le había Dios concedido unir las del artista, y decía siempre á mi maestro: «¡Ay, D. Jerónimo, si yo tuviera su lápiz de usted!» A lo que éste contestó un día, alargándole el lápiz con que estaba dibujando: «¡Hombre, si no consiste más que en eso!»...

HE DICHO.

