

VIII

MAS LIBRANOS DEL MALIGNO

El « ἔρσαι ἡμᾶς ἀπὸ τοῦ πονεροῦ » tradúcelo el R. P. Joüon, por « mas libranos del Maligno », esto es, del *diablo*. Al Sr. Benoit, parécele mejor que « el libranos del *mal* » de la traducción popular. Mas sin razón. Porque siendo tres los enemigos del alma, mundo, demonio y carne, fuente y origen de todas las tentaciones, y dado que el τοῦ πονεροῦ, es un adjetivo sustantivo, como lo dice el artículo definido, que le acompaña, muy bien se puede traducir « por » *libranos del mal*, en *general*, como traduce el R. P. de La Torre, o *de mal*, es decir, *de todo mal*, según la traducción castellana. En su abono está la plegaria que la Iglesia dirige al Señor todos los días al fin del Padrenuestro en la Santa Misa: « Te pedimos, Señor, que nos libres de todos los males, pasados, presentes y futuros ».

Pone punto final el Sr. J. A. Benoit a su artículo sobre las enmiendas del Padrenuestro castellano, aseverando que la fórmula del R. P. Joüon es el texto más perfecto que puede presentarse. El devoto lector, que haya tenido la paciencia de leer mis apostillas, podrá juzgar si la razón está de su parte, o si es mejor seguir repitiendo nuestro Padrenuestro, tal como lo venimos rezando desde varias centurias los cristianos de habla española.

PERIODICIDAD EN EL PROCESO DE LA EVOLUCION HISTORICA DEL ARTE

Por el Ing. ESTANISLAO ODYNYEC. — San Miguel

EL PREDOMINIO DEL CRITERIO REALISTA EN LA ESTIMACION DEL ARTE DEL PASADO

Para el estudio del arte del pasado, nuestra época ofrece óptimas condiciones, gracias al inmenso acopio documental puesto al alcance de los investigadores en los museos y en innumerables publicaciones.

Pero estas facilidades de orden material, quedan poco menos que anuladas por los factores internos que obran en nosotros mismos, mutilando nuestras facultades artísticas de contemplación.

Vivimos en una época de transición entre un mundo que se va y otro que viene; pero es tan grande la gravitación sobre nuestra mentalidad del mundo viejo, que la atracción del nuevo resulta impotente para vencer nuestra inercia y ponernos en marcha.

Con mayor nitidez observamos este fenómeno en el arte.

Desde el humanismo empezaron a filtrarse en la mentalidad europea ciertos conceptos y a formarse en el ambiente ciertas condiciones que colocaron el arte en una situación especial, muy distinta de la que ocupaba en las épocas anteriores, y que crearon trabas a la visión artística del hombre moderno.

A pesar de todas las apariencias, a pesar de la infinita y abigarrada multiplicidad de formas que ostentan las obras de

arte en el carnaval bullicioso de lo que son nuestras ciudades cosmopolitas, a pesar de la evidente falta de criterio artístico fijo en el hombre moderno, estas trabas persisten en él, y tienen una influencia decisiva aun sobre su propia sensibilidad artística, la que determina su actitud confusa frente a los problemas del arte de la hora presente, más embarazosa todavía frente a los de las épocas pasadas.

Sus efectos están patentes: en relación al futuro no evolucionamos porque nos tiene encadenado el pasado; en relación al pasado, no al pasado remoto, sino a este próximo que nos tiene aprisionados desde el Renacimiento, parecemos impotentes para romper su hechizo y librarnos de su abrazo.

Por un lado, pues, las fórmulas y recetas, buenas o malas, que se inventan o componen y se aplican a la definición de lo que suele denominarse « arte nuevo » con toda la cáfila de sus extravagantes « ismos », no son más que unas atrevidas y ruidosas tentativas de encontrar la solución al problema de la forma dentro de un arte empantanado, en lugar de buscar la solución al problema fundamental de cómo sacar el propio arte del pantano en que se hunde.

Pero por otro lado se ha formado un abismo entre nosotros y el arte del pasado remoto, el de la antigüedad y aun anterior a éste. No lo comprendemos y ni siquiera intentamos comprenderlo, porque no sabemos darle vida, y mirarlo con la sencillez de sus creadores, lo tomamos por cadáver y así lo tratamos, haciendo su autopsia en la mesa operatoria. Analizamos su cuerpo, sus formas, pero su espíritu, su alma escapan a la investigación, quedando fuera del alcance de nuestra visión; y por mucho que nos digan las formas, es mucho más lo que no nos dicen, lo que ocultan adentro, guardando tesoros para los que sepan descubrirlos.

Así, pues, para leer claro en el pasado es preciso aplicar a su investigación el único criterio razonable y válido: el de mirarlo con los ojos de la época que se estudia y no con nuestros propios ojos, educados y calibrados de tal modo, que todo lo clasifican y estiman de acuerdo con una manera determinada de percibir, sentir y juzgar.

No es una cosa fácil, porque nuestro aparato mental funciona en un solo sentido, y no lo manejamos, no sabemos mane-

jarlo, a nuestro antojo, es él quien nos maneja a su gusto. Y lo más grave es que no nos damos cuenta de ello; creemos con toda ingenuidad, que nuestro progreso técnico corre parejas con nuestro progreso espiritual, y que hemos evolucionado en las artes tanto como en la mecánica, y por consiguiente, los conceptos que en ellas profesamos nos parecen leyes naturales que hubiésemos descubierto, y que presentían pero no los conocían los hombres y artistas en el pasado.

Y en esto nos equivocamos, tomamos por perennes conceptos circunstanciales y por perfeccionados los que no son más que nuevas fórmulas de las viejas verdades o de los viejos errores; no advertimos que son ellas nada más que signo de nuestros propios tiempos, y su medida.

Será preciso desprendernos de ellas, limpiar de ellas nuestras facultades de percepción y contemplación artística, porque de lo contrario el mundo interior de las artes del pasado, no se nos abrirá y ni siquiera sospecharemos su existencia.

Veamos, pues, en qué medida la expresión moderna de esos conceptos, nos impide situarnos en el ambiente del pasado e identificarnos mentalmente con él.

LA VALORACION PROPORCIONAL DE LO «UTIL» Y LO «INUTIL» EN LA VIDA DE LOS PUEBLOS

Lo más general y lo más importante en que disintimos con las generaciones pretéritas, es el valor que asignamos en la vida a lo útil y a lo inútil. Util es todo lo que facilita, de esta u otra manera, en grado mayor o menor, nuestro sustento; inútil, todo lo que no sirve a éste de ningún provecho. Sin embargo, lo inútil siempre ocupaba en la vida humana y sigue ocupando, algún lugar. ¿Qué lugar? Muy diferente según la época, la región y el ambiente. El criterio con que lo valora el mundo moderno difiere mucho del que se aplicaba en otros tiempos.

La costumbre de estimar las cosas desde el punto de vista de su utilidad, y la práctica de ensalzar las que la ofrecen y de despreciar las privadas de ella, no es mala en sí, pero es perniciosa en sus aplicaciones, y —en cuanto a nuestro siglo fatídico— fatal en sus consecuencias.

La calidad de lo útil no está en las cosas, está en la apreciación del hombre. Es útil lo que le conviene a éste en un momento dado, lo que en determinadas circunstancias satisface sus necesidades. De modo que son necesidades del hombre las que deciden la utilidad de las cosas; y como las necesidades del hombre varían, también variaría de acuerdo con sus cambios el valor de utilidad, y en consecuencia puede el hombre llegar a preferir lo inútil a lo útil atribuyéndole un valor infinitamente superior.

El valor de lo « útil » se lo revela al hombre su cuerpo, reflejando sus deseos y conduciéndolo a la conquista de la Naturaleza; pero el valor de lo « inútil » se lo sugiere su alma, induciéndolo a someterse voluntaria e incondicionalmente a algo que no ve, ni conoce y que ubica fuera y por encima de la Naturaleza.

*

El hombre de las cavernas vivía su vida en un mundo real y visible, y como éste era también su alma plasmada en las realidades visibles y palpables; buscaba su alimento en la selva, los ríos y lagos, y sólo se preocupaba por su guarida, que trataba de hacer cómoda, segura, y, a su manera, agradable. Los rudimentos de su arte nada tenían de abstracto, sólo reproducían lo que percibían sus ojos, o captaba su oído, y no significaban más en su vida que un agregado, con que se solazaba en sus largas horas de ocio. Su vivienda sólo tenía el interior porque el exterior de ella se confundía con la mole del cerro, y así encarcelado, pasaba el hombre su vida prisionero de la tierra, no intentando siquiera escapar de su cautiverio para volar por los espacios infinitos en pos de lo huidizo e inalcanzable. La única herencia, pues, que nos había legado no era otra cosa que sus viviendas —cavernas cuaternarias.

*

Pero ni bien el hombre hubo empezado a dominar la Naturaleza, parecía desentenderse de ella, desprenderse de la tierra, buscando en el « más allá » el auxilio, la consolación y el reposo. Mucho más que la vida le preocupa la muerte y mayor es su temor a las amenazas imaginarias de lo invisible, que su miedo a los peligros reales que lo acechan a cada paso en sus correrías por las soledades de los montes.

Desde esa segunda época de la edad de piedra cambia radicalmente la posición del arte, que de servidora humilde y hábil de lo « útil », se convierte en dueña soberana de las sublimes y sagradas « inutilidades ». La propia vivienda del hombre pasa al segundo plano; infinitamente mayor importancia adquiere a sus ojos su morada eterna.

Para construir la primera le bastan troncos de árboles, que el tiempo devora; para la segunda remueve, traslada a grandes distancias y asienta en lugares escogidos enormes bloques de piedra que desafían milenios. Poco sabemos de cómo él vivía aquí abajo, pero lo que representaba para él la vida del más allá nos lo enseñan hoy todavía mudos testigos de sus inquietudes y afanes, aquellos menhires, dolmenes y kromelehes que surgen de la tierra, majestuosos y graves, en las praderas serranas de muchas regiones de Europa, Asia y Africa.

*

La sublimación de lo inútil recibe su expresión más grandiosa en el Egipto de los faraones y la más perfecta y fina en la antigua Hellade. El genio creador y el mayor esfuerzo de realización de esos pueblos se había concentrado en la edificación de los túmulos y los templos, cuyas dimensiones extraordinarias o exquisita finura, excitan nuestra admiración y asombro. Y en cuanto a los habitáculos de aquellos « peregrinos del Absoluto », afanados buscadores de la eternidad, nada hubiésemos sabido de ellos, si las imágenes y notas conservadas en los monumentos mortuorios no nos lo hubieran revelado. El ambiente material del trajín diario no sobrevivió a sus moradores.

*

En la Edad Media la santa locura de lo inútil llega al paroxismo y levanta las catedrales, colosos de piedra, que lanzan los brazos de sus torres hacia el cielo, pero en la tierra su talla de gigantes aplasta el hormiguero de los burgos que, tímidos y bajitos, aglomeran sus humildes casuchas en torno de sus plantas ciclópeas.

Con el Renacimiento vuelve a triunfar la Naturaleza; resurge el cuerpo, se atrofia el alma; reacciona la materia, se apoca el espíritu; lo temporal desplaza lo eterno y lo útil recobra su valor en la vida. Se achican y se estrechan los recintos consa-

grados a Dios, se agrandan y se amplían las mansiones de los poderosos de la tierra. No hay catedral que supere en magnitud y suntuosidad deslumbradora al palacio de Versailles. El arte se engancha al servicio del lujo.

*

Y así llegamos hasta nuestro siglo. Las viviendas se multiplican prodigiosamente, se extienden a lo largo y a lo ancho, crecen hacia arriba. Los rascacielos dominan la urbe, muerden el horizonte, empujando a las nubes los prismas de su soberbia fiera e insolente. A sus pies, trocados los papeles, se cobijan los templos de Dios, bajitos y encogidos, bebiendo la sombra de los titanes cuya vecindad los abrumba. Lo útil celebra impudicamente el escándalo de su triunfo.

*

Pero en todo este apilamiento de muros, techos y chimeneas, ¿qué sitio cabe a la vivienda individual? En una casa de departamentos ya no es más que un interior, porque su exterior se funde y se pierde en la fachada del edificio. Entre las paredes de este interior transcurre la vida del cavernícola moderno, de igual modo que transcurría en la caverna la de su remoto antepasado de la edad de piedra, con la sola diferencia de los adelantos técnicos y el refinamiento de las comodidades, que si bien contribuyen a formar los hábitos civilizados, dejan intacta la mentalidad del troglodita, empapada de emanaciones de la tierra, asida a todo lo terrestre, identificada con la realidad práctica de la vida.

*

Vemos, pues, que el criterio con que la época nuestra asigna a lo útil y lo inútil su valor proporcional, no es ni absoluto ni perfecto; es un criterio para el uso de los tiempos como el nuestro, así como para el de otros hubo otros criterios.

Es esencial tener presente este hecho, ya que el modo de valoración de lo útil y de lo inútil constituye el eje alrededor del cual gira toda la historia del arte. Su influencia es muy profunda, y no se limita sólo a la determinación del destino de las obras, sino que se la descubre en las obras mismas y en la labor creadora de los artistas, desde la concepción hasta la ejecución.

LA INSPIRACION ESPIRITUAL Y MATERIALISTA EN LA CREACION ARTISTICA

En el sentido metafísico, el arte no es otra cosa sino un modo específico de traslación al acto de las potencias del alma.

Toda obra de arte expresa en forma visual o auditiva alguna idea, que se concibe, nace y cristaliza en el alma de su creador, de manera que antes de ser materializada pasa en ésta su período de incubación.

Distinguimos, pues, en la creación artística, tres etapas principales:

- la concepción,
- la composición o elaboración imaginativa, y
- la ejecución.

La *concepción* marca la iniciación del proceso de creación artística. El artista concibe la idea de su obra, en una visión *intuitiva*, en que impresiona su sensibilidad la forma pura. La *intuición artística* se presenta como un eslabón intermedio entre la contemplación espiritual y el proceso de la síntesis mental. Y por consiguiente gracias a la intuición artística y por su conducto, puede penetrar en la imaginación creadora del artista el estímulo fecundizante espiritual.

En la segunda fase, entra en el juego la imaginación del artista, que, bajo el impulso de la intuición, se halla empeñada en encontrar a la forma pura de la visión intuitiva su equivalente material. De acuerdo con las facultades psíquicas del artista este equivalente tendrá el carácter espacial o el de tiempo. En el primer caso determinarán la *elaboración imaginativa* las cualidades *visuales* de la imaginación y en el segundo las *auditivas* de la misma.

Una vez « ideada » la obra, o sea revestida imaginariamente la forma pura con su correspondiente y definida forma física, emprende el artista su ejecución, y, tratándose del producto de composición plástica, aplica la habilidad de sus manos a la materia para fijar en ella su visión artística.

He aquí las tres fases del proceso de la creación artística. En cada una de ellas tropieza el artista con sus problemas específicos, cuya solución constituye toda su labor creadora, y es la

resultante de la combinación de las influencias directas del medio ambiente (época, región, comunidad humana) y de la personalidad del artista, pero, por encima de todo, del factor « utilidad », en otras palabras, del valor proporcional que se asigna en la vida a lo « útil y a lo « inútil ».

*

En la fase de concepción es donde la influencia de este factor se manifiesta en forma decisiva.

La intuición artística, entrando en conexión con las fuentes espirituales del alma, y alimentándose en ellas, espiritualiza el proceso de concepción y comunica a la imaginación creadora y a la elaboración artística el rumbo hacia adentro, hacia lo sobrenatural, lo divinamente humano.

Pero la intuición artística puede permanecer desconectada de las fuentes espirituales, y entonces la imaginación creadora al recibir su impulso se alimentará en las fuentes « carnales » del alma, y la elaboración artística tomará la dirección hacia afuera, hacia lo real, lo natural, lo carnalmente humano.

En el primer caso, bajo la acción de la *intuición artística espiritual*, se expresará en el arte la exaltación de lo « inútil », tendiente a desarraigar al hombre de la tierra y a satisfacer sus ansias espirituales; en el segundo, obrando en el artista sólo la *intuición imaginativa*, quedará el arte enganchado al servicio de lo « útil » y empleado como vehículo para la distribución de los placeres terrenales entre los hombres y para la sujeción de éstos a la servidumbre de la tierra, cuando no de la carne.

Cuando, pues, entre las comunidades humanas se asiente el dominio absoluto del utilitarismo, la consideración de lo « útil » expulsará del arte la intuición espiritual; pero cuando se entronice entre las mismas la adoración de lo « inútil », la intuición espiritual expurgará el arte de todo vestigio de sumisión a lo « útil ».

*

La diferencia señalada no es meramente especulativa, es profundamente real, y se manifiesta no solamente en el carácter peculiar de las distintas ramas del arte, o individualmente en cada una de sus obras, sino que también, y ante todo, en el arte global, integrado por todas sus ramas, y no menos en la correlación entre el arte y las respectivas comunidades humanas.

La intuición espiritual, como agente propulsor del arte, más que a una disposición íntima del artista, responde a la inquietud colectiva que conmueve a toda la comunidad de la que éste forma parte.

El arte se constituye en este caso en un lenguaje, por medio del cual el artista comunica con la masa humana, y la masa humana por medio del mismo se mantiene fuertemente unida.

La inquietud espiritual radica, pues, en la masa humana, la intuición del artista no es más que su consonante, que vibra al unísono con ella.

El arte llena así una importante misión en la comunidad humana y está íntimamente enlazado con la vida colectiva; no hay separación entre el arte y las masas humanas y entre las masas humanas y el artista; el arte y el artista surgen en medio de ellas completándose en las mismas. El maestro recibe de la masa el impulso, el estímulo y la inspiración; la masa, en cierto modo lo fecundiza; en ella él se descubre a sí mismo, a la vez que de ella sus obras reciben vida, viven en ella y por ella.

Y nótese bien que aquellas masas no son aglomeraciones accidentales de simples curiosos que se reúnen para asistir pasivamente a alguna función pública; ellas participan activamente en la función; allí no hay espectadores, todos son actores que toman muy a pecho los papeles que les toca desempeñar.

*

Esta unión entre el arte y la masa humana, sólo es posible gracias a la unión entre todas las ramas del arte.

La inquietud espiritual que viene de la masa y es una sola, fecunda al artista y lo induce a crear y a expresarse en sus obras. Son varios los medios que puede emplear para ello: puede expresarse por medio de sonido, verbo, gesto y movimiento, color, línea; pero sea cual fuere el medio de su expresión siempre, bajo sus distintas formas, habrá un fondo común compuesto de la misma inquietud espiritual que conmueve la masa. Y, justamente, la masa humana, su generadora, posee el don maravilloso de descubrirlo y sentirlo en las manifestaciones del arte, porque en la comunión entre ella y el artista y sus obras, hay una reciprocidad perfecta: a la *intuición creadora* de éste corresponde la *intuición perceptiva* de aquélla.

Así formada, la masa deja de ser multitud de aficionados a ésta u otra forma de arte, de unos que no entienden más que la poesía, o solamente la danza, o la música, o de esos otros que sólo se apasionan por los cuadros pictóricos, o únicamente por las obras escultóricas o por la arquitectura.

En una masa así todos son todo esto; todos asimilan el arte en cualquiera de sus manifestaciones, porque entre éstas sólo existe distinción de accidentes y no aislamiento y separación de esencia. En la arquitectura se funde la pintura con la escultura y todas juntas se empeñan en reducir a la piedra, la belleza que encarna la poesía, la danza y la música.

Así, pues, los templos de la antigüedad pagana, o las catedrales del Medioevo, representan la solidificación de las formas fluidas de la concepción intuitiva espiritual, por medio de las fijas, sugeridas y elaboradas por la imaginación creadora, y vienen a desempeñar el papel de los marcos para las ceremonias religiosas, que se desarrollan dentro y fuera de su recinto con la participación activa y adhesión fervorosa de la masa. Y, precisamente, en esas ceremonias, en la identificación de la masa con los selectos, en la concordancia emocional entre ésta y aquéllos y de todos juntos, se produce el misterio de la fusión de todas las formas del arte en un todo, por medio del *ritmo*, que ata el movimiento del cuerpo y el verbo a la melodía, y transformado en *métrica* rige la disposición arquitectónica de todos los elementos que componen el templo.

Una de las consecuencias más importantes de este fenómeno es la formación de los grandes estilos, que sólo es posible en la subordinación del artista no a la masa, sino junto con ella a una misma fuerza espiritual que mueve a todos.

*

Otro aspecto, diametralmente contrario a éste, lo presenta el arte en la comunidad humana entregada a los goces terrenales, con prescindencia absoluta de los móviles de orden superior y regida por las normas de carácter estrictamente utilitario.

Una muestra de ello la tenemos en la Roma de la época Imperial, y la otra en nuestro propio mundo de este triste siglo en que vivimos.

Así como en la Roma racionalista y realista, también en nuestro mundo moderno con su positivismo y ateísmo, quedó

barrida de su esfera de gravitación toda idea supraterrrenal, y con ella se escurrió del arte su contenido divino; ya no es más que una primorosa ánfora vacía de preciosas esencias en la que el ama de casa, hacendosa y diligente, guarda las especias para su cocina.

Se ha abierto un abismo entre el arte y las masas humanas; el arte dejó de ser popular, y con ello perdió toda su vitalidad y lozanía, quedando recluso en las prisiones, que no otra cosa son los palacios que lo tienen guardado. En los museos languidecen las artes plásticas, y las del sonido gimen en los teatros.

La función del arte en la comunidad humana se ha estrechado; no participa en ella la masa; grupos aislados, pasivos y silenciosos, contemplan sus producciones de lejos, a través de una invisible muralla, permitiéndoseles salir de su mutismo sólo para manifestar su aprobación o su descontento. Los maestros del arte forman gremios cerrados, aislándose de la masa, viviendo sin el contacto directo y personal con ella, convirtiéndola en el « público » que desprecian a la par que ansían ávidamente su aplauso. De esta manera el arte de una función social y espiritual de la comunidad humana se convierte en el esparcimiento de los grupos selectos, cuya expresión más cabal y extrema es el lujo, privilegio de los pocos en perjuicio de los muchos, sublimación del sentido degenerado y egoísta de lo « inútil ».

*

Y algo peor todavía, el mismo arte pasa por el proceso de disgregación, separándose entre ellas sus formas particulares.

En primer término se produce la ruptura entre las artes plásticas y las del sonido. Y luego sigue la desintegración de cada uno de estos grupos. El perfeccionamiento de la técnica artística, da origen a la mayor especialización, la especialización conduce al aislamiento, y el aislamiento cierra el camino a la fuente común de todas las artes —la intuición espiritual en la que se revela al artista en la forma pura su contenido divino.

No para allí la desintegración del arte; la remata el individualismo artístico. Cada maestro lo que más cuida es su propia individualidad y lo que más teme es parecerse en algo a alguien. Y es comprensible este recelo, porque el arte vaciado de su esencia espiritual, es sólo un muestrario del ingenio humano, una feria de vanidades artísticas.

*

En estas condiciones nuestra época no pudo ni puede crear su estilo propio, porque no lo permite la desintegración del arte. La gravedad de este fenómeno reside en el hecho de que es uno de los signos no ya de un mal, o de otro fenómeno, sino de un cataclismo, que es la desintegración de la sociedad, por falta en ella de energía unitiva espiritual, que en otras épocas hacía de la comunidad humana un organismo íntegro y compacto.

Y es ésta la principal razón que induce al hombre moderno a apreciar LAS ARTES y no EL ARTE, a considerarlas como cosas de museo y no de la vida, como objeto de lujo, y no de uso popular, y por todo ello nos inhibe el comprender la mentalidad de los maestros que desde las épocas más remotas hasta el así llamado Renacimiento, movían el arte y creaban obras que a nosotros nos dejan impasibles y fríos, aunque en su tiempo y en su ambiente provocaban el entusiasmo y la admiración de las masas.

EL SIMBOLISMO DE LAS IDEAS Y FORMAS EN EL ARTE ESPIRITUALISTA

Con estos antecedentes de índole general veamos ahora de qué modo los mismos factores ejercen directamente su influencia en el artista e intervienen en el proceso de *elaboración* de la obra, determinando su carácter y su forma.

El problema central en esta segunda fase de la creación artística se concreta para el artista en la *composición* de la obra. Toda obra se compone de varias partes, o sea elementos integrantes, que forman un todo armónico, hallándose dispuestos de cierta manera y guardando entre ellos cierta proporción; de aquí las tres operaciones consecutivas de la composición, tendientes a correlacionar en la obra sus elementos de un modo definido, a saber:

- la *fijación* de estos elementos,
- su *disposición*, y, en fin,
- la *proporción*, que deben guardar entre ellos.

Ya hemos establecido que la intuición artística consiste en la contemplación interior de la *forma pura*, que es lo mismo que la idea general en relación a la forma. En la naturaleza sólo vemos formas materiales, porque cada objeto tiene su forma par-

ticular, pero en la visión intuitiva sólo intervienen formas puras o sea envolturas de las formas materiales vacías de su contenido.

Y otra característica fundamental: la forma pura no solamente carece de un contenido fijo, sino que no hay nada fijo en ella y, al contrario, todo en ella es fluido; es una envoltura espacial en movimiento continuo; no sólo una, tal o cual imagen material, sino una sucesión interminable de tales o cuales imágenes inmateriales. Así, pues, en la intuición artística se presenta la forma pura en cuatro dimensiones, de las cuales tres son espaciales y la cuarta de tiempo, ya que el movimiento de la forma se expresa en esta dimensión.

El problema del artista consiste, pues, en detener, captar y fijar la forma pura, revistiéndola de una forma material adecuada, en otras palabras, reducirla a la materia.

El problema se complica para el artista, si su inspiración viene de la intuición espiritual. Entonces la forma pura se le escabulle de la percepción interna, acelerándose el ritmo de su movimiento. La imaginación del artista rechaza las representaciones materiales, en el esfuerzo de encontrar algún medio de interpretar la forma pura, sin copiar la Naturaleza. La Naturaleza le ofrece motivos, pero no lo inspira; su inspiración fluye desde adentro, desde las fuentes espirituales que le abre su intuición.

En consecuencia llega el artista a concebir unas formas interpretativas sintéticas, irreales, distintas de las que le sugiere su imaginación formada en las representaciones perceptivas, y crea una especie de lenguaje artístico por medio de cuyos signos traduce sus ideas, nacidas de la intuición espiritual.

*

Desde los primeros balbuceos ininteligibles del hombre de la edad de piedra hasta las maravillas de la expresión artística del Medioevo, el lenguaje del arte religioso y, ante todo en la plástica, es pura y esencialmente simbólico. Sus artífices hacen hablar a las piedras; en sus obras cada una de éstas forma una palabra mística, y todas juntas un himno, una plegaria. En los templos egipcios, lo mismo que en los asirios, caldeos y lo mismo que en los griegos, las piedras cantan, las piedras narran, las piedras enseñan, las piedras educan... En esos templos sus

columnas, sus capiteles, frisos, paredes, policromía, bajorrelieves, esculturas, no son sólo un ensamblaje artístico, son ante todo y por encima de todo un texto sagrado; lo que en ellos importa es este texto y todo lo demás, con todo su artismo, es sólo una accidencia inevitable.

El cristianismo ha llevado este lenguaje mudo a las cumbres de pureza espiritual. Empezó a formarlo en las catacumbas, y en el arte románico y gótico le dió su expresión más acabada. Las catedrales medievales eran para los fieles libros abiertos, los que leían y releían con avidez y devoción. Estaba representado en sus paredes, en sus esculturas, en sus vitraux, todo lo que el mundo de aquellos tiempos sabía sobre la historia sagrada, historia universal e historia natural, todo lo que un buen cristiano debía conocer sobre la religión y sobre la moral. Eran las catedrales una especie de universidades populares, en las que el pueblo se instruía y se educaba en el amor a Dios y a su Santa Iglesia.

Y así como en la incipiente espiritualidad pagana, también en la perfecta cristiana, el arte no era más que un transmisor de ideas, sus obras y todos los elementos de éstas, nada más que vehículos transportadores de las mismas. Las palabras, formas interpretativas, la belleza, sólo se miraban como símbolos, que cubrían algo muy profundo y muy sagrado. El artista como individuo desaparecía en el anonimato más absoluto, y por medio de sus obras, de los símbolos creados por la habilidad de su mano, platicaba el teólogo y el moralista, hablaban los Santos, los Doctores, los Padres y los Apóstoles, hablaba Cristo, hablaba Dios, y la honda emoción que embargaba a los fieles frente a esas maravillosas realizaciones provenía de la contemplación de la belleza no de las formas temporales, visibles y palpables, sino de su contenido místico, sagrado y eterno.

*

Y aquí llegamos a tocar el punto más sensible de todo aquel magnífico engranaje del arte espiritual: el simbolismo del lenguaje artístico sólo puede tener valor cuando la masa popular lo haya asimilado y lo entienda. Debe, pues, existir entre la masa popular y el artista una interdependencia completa y cabal, como base para la comprensión mutua. Y, justamente, es esto lo que sucede, y sobre lo que ya nos hemos explayado arriba.

El proceso de creación artística y el de asimilación de sus productos se hallan unidos, pero en la relación inversa.

El primero evoluciona de la forma pura a la forma material; y la forma material, bajo el toque de la mano del artista, se trueca en un símbolo de la forma pura, o, mejor dicho, en el de su contenido espiritual.

En la masa humana que contempla y asimila las ideas del artista, en la imaginación de las gentes, se desarrolla el proceso inverso: tiene como punto de partida la forma interpretativa contemplada y sale de allí, para ascender a la forma pura, al sentido del símbolo.

La concordancia perfecta entre ambos procesos sólo será posible cuando haya entre el artista y la masa una sintonización espiritual absoluta, resultante directa de la *comunión* espiritual entre ellos, porque sólo en estas condiciones puede aparecer y perdurar la reciprocidad de reacciones entre la intuición creadora del artista y la intuición perceptiva de la masa.

Para que se logre este efecto, tanto la imaginación creadora como la perceptiva deben responder a una condición primordial: ser, en cierto modo, vírgenes, o sea libres del predominio de las representaciones concretas y reales, de estructuras asociativas materiales y naturales; esta es la mentalidad de los niños, de los primitivos, de los místicos y es la misma que caracterizaba las masas humanas en las grandes épocas de alta tensión religiosa de la Antigüedad y la Edad Media.

El lenguaje simbólico de las artes religiosas de todos los tiempos y de todos los pueblos, es el producto acumulativo de un largo y lento proceso de elaboración y maduración, con la colaboración de todos los miembros de la comunidad, de los artistas y de la masa popular, generación tras generación y siglo tras siglo. Sólo así se explica el apego a las formas consagradas de este lenguaje, cuya consecuencia lógica es la formación de los grandes estilos.

FORMAS INTERPRETATIVAS EN EL ARTE ESPIRITUALISTA

Pero ¿en qué consiste este lenguaje simbólico? En medio de una infinita variedad de formas, advertimos un rasgo que es común en todas ellas: sea cual fuere el « *estilo* » de la obra, sus

elementos se hallan en ella de alguna manera *ordenados*. Y en este ordenamiento se manifiesta la inspiración espiritual de la intuición creadora.

El mundo físico, la Naturaleza virgen, se presenta a los sentidos y a la imaginación del hombre como un caos de cosas y de sucesos. Aparentemente, cualquier noción de orden parece extraña a la representación imaginaria del mundo sensible. Sin embargo, fijando la atención en las cosas, descubre el hombre entre ellas una impresionante constancia de semejanzas. Las cosas de una misma clase siempre están compuestas de partes cuyo número, forma y proporciones son fijas.

Pero ¿cómo llega el hombre a darse cuenta de ello, y por qué cualquier desviación de esas normas le produce mal efecto?

Se descubre lo que se busca. El hombre *busca* el orden en el arreglo de las cosas sensibles; y lo busca, gracias, justamente, al impulso de la inspiración espiritual, la que impresionan los misteriosos reflejos de las armonías cósmicas, de esa *consonancia universal* que menciona el Doctor Angélico.

Gracias a esa *claridad intuitiva* del espíritu, el hombre percibe en las cosas sensibles reflejos del orden divino —la belleza o « *splendor formae* »— cuando responden a la fórmula de Santo Tomás, que requiere para la hermosura la integridad o perfección, la debida proporción de partes y la claridad.

El simbolismo del lenguaje artístico tiende en este caso a reducir a la forma interpretativa ese orden divino en las cosas.

Trata el artista de resolver este problema en la *composición* de la obra.

Surge ante él una nueva dificultad: los medios interpretativos que maneja, no responden al carácter de su visión intuitiva, que se desarrolla en cuatro dimensiones, mientras sus medios de interpretación, salvo la danza, sólo disponen —en la arquitectura y escultura— de tres (de espacio), en la pintura de dos (de superficie) y nada más que de una en la música y poesía (de tiempo).

En la visión intuitiva, con su ritmo acelerado del movimiento, es éste el que impide al artista captar las formas espaciales y el que domina por completo su facultad de ideación. El sonido será, ciertamente, el primer medio que empleará para dar a su intuición creadora una expresión exterior. Será, pues, el arte del

sonido —la música, junto con sus dos compañeras la poesía y la danza—, el que descubrirá el modo de captar el tiempo, de simbolizarlo en la interpretación artística —seccionándolo en intervalos de igual duración— o sea inventado el *ritmo*.

*

Fué fácil introducir el ritmo en la danza, en la música y en la poesía.

La verdadera dificultad presentóse, cuando se trató de hacer lo mismo con las artes plásticas; pero fué superada y es así cómo se ha extendido por ellas la rítmica bajo su forma espacial de *métrica*.

De ahí que en la composición artística, animada por la intuición espiritual, la disposición de los elementos, tanto en una obra de arquitectura, como en las obras pictóricas o escultóricas, esté regida por las normas de la métrica.

En un edificio las columnas, el friso, las divisiones de éste, la postura de las figuras en los bajorrelieves o policromía, y hasta los miembros del cuerpo en las figuras, obedecen a unas mismas reglas de disposición, comprendidas en la métrica, o su equivalente musical rítmica; con la diferencia de que en la música el contenido del ritmo o sea melodía, se expresa en la fonía, designándose con este término la disposición de las melodías en una obra, y en las artes plásticas la *métrica* abarca tanto la forma de los elementos como el modo de su disposición. De manera que aparece la métrica como el equivalente espacial a un mismo tiempo de la rítmica y de la fonía.

Sabemos por la historia de la música que la composición musical, en lo referente a la combinación de las voces en una obra coral o de la de los instrumentos en una obra orquestal, seguía un bien determinado camino de evolución histórica. Podemos resumirlo en estos tres grandes períodos: 1.º *monofonía* en la Antigüedad, 2.º *polifonía* en la Edad Media y el Renacimiento y 3.º *armonía*, en los tiempos modernos desde la segunda mitad del siglo XVIII.

Igual evolución histórica señala el desarrollo de la composición en las artes plásticas: *monometría* en la Antigüedad, *polimetría* en la Edad Media y el Renacimiento, *simetría* desde la época del Barroco hasta nuestros días.

Observamos entre ambas evoluciones un paralelismo completo, y no puede ser otro, en vista del fondo común en toda creación artística y en el predominio absoluto del factor *tiempo* en la intuición artística espiritual.

*

La disposición de los elementos en la composición plantea otros problemas al artista aunque de carácter secundario; uno de ellos consiste en hallar el modo de unir entre sí los elementos de una obra.

Este problema, secundario para la composición, es sin embargo de capital importancia para la inventiva artística y para la individualización de los estilos. Capitales y basas de las columnas, por ejemplo, que sirven de unión entre éstas y, por arriba el friso y el suelo por abajo, diferencian los tres estilos griegos y los cuatro romanos y en su conjunto son absolutamente distintos de los mismos elementos en la arquitectura egipcia, asiria o persa y, posteriormente, en la bizantina, románica y gótica.

Sin embargo, cualquiera que sea la solución particular que se dé a este detalle, observamos de un modo general, que en todas las muestras del arte « métrico », siempre se presta especial atención a que los elementos de la obra estén claramente deslindados, en lo que parece manifestarse una tendencia bien visible a marcar el ritmo; además el modo de unión está supeditado al efecto del conjunto de la obra, y a su contenido espiritual, y no a las consideraciones de la naturalidad y el realismo, por lo cual, frecuentemente, el modo de unión que se emplea se encuentra en franca oposición con las leyes naturales, como por ejemplo, la representación de las figuras humanas en los bajorrelieves egipcios.

*

Pasamos ahora a la última operación de la composición artística, que consiste en *proporcionar* los elementos de la obra, o sea encontrar para éstos una adecuada y justa proporción.

La cosa no es tan sencilla como parece, porque no hay que olvidar que el arte « métrico », no solamente desobedece las leyes naturales, sino que se opone a ellas decididamente. Por esta sencilla aunque singular razón, las proporciones naturales, o sea equivalentes a las que caracterizan las correlaciones entre las

dimensiones de los objetos en su estado físico natural, no son copiadas ni tomadas en consideración en el arte « métrico ».

Volvemos a repetir lo que ya antes hemos asentado, que en el arte « métrico », cuyo lenguaje simbólico sirve de medio de expresión para las ideas abstractas y espirituales, las que verdaderamente importan son estas ideas y no los medios que las expresen.

Por consiguiente las formas interpretativas, la belleza de las mismas no tienen, en este caso, valor propio alguno, sino exclusivamente relativo, que sólo se estima en función del conjunto, y en relación a la idea que deban representar.

Tal licencia artística permite desentenderse por completo de las proporciones naturales, y entonces lo que se buscare serán las proporciones correspondientes al conjunto de cada obra particular, normalizadas por la consideración del contenido espiritual de las formas representadas.

La figura del faraón en los dibujos egipcios, será, pues, incommensurablemente mayor que las de sus súbditos, para simbolizar la grandeza moral y política del soberano. De igual modo los artistas del románico y del gótico representarán la figura de Cristo en medio de sus apóstoles.

Las representaciones del cuerpo humano, de los animales, de las plantas, recibirán las proporciones de acuerdo con los marcos que los rodean o el lugar que ocupan. El tronco con un par de hojas desmedidamente grandes significará el árbol, los hombres llevarán cabezas enormes asentadas en los cuerpos menudos, o bien los veremos angostos y largos con los hombros que no sobrepasan el ancho de la cabeza, como los que adornan los pórticos y sus tímpanos en las iglesias románicas y góticas. Los animales no guardarán proporción entre ellos ni con los hombres; el caballo aparecerá del tamaño de un perro, y el perro del de un caballo; en una palabra, no veremos en estas manifestaciones del arte nada de lo que inspira en los realistas el respeto para el « cuerpo bien proporcionado »; lo que se busca en el arte « métrico » es el conjunto bien proporcionado, aunque sus partes acusen en sí mismas una horrible y antinatural desproporción.

EL MECANISMO DEL ARTE MATERIALISTA

En el curso de la historia de las artes plásticas, se destacan varios intervalos de crisis, que podríamos caracterizar, en contraposición al arte « métrico », como los del arte « amétrico ». Estos intervalos corresponden a las fases finales de descomposición de los grandes períodos « métricos », y comprenden respectivamente el arte (mencionamos los más conocidos).

- de las cavernas del período magdaleniano del paleolítico superior,
- el de Roma Imperial, y, triste es confesarlo,
- el de nuestra bochornosa época moderna.

En el arte « amétrico » se juntan todos los factores de creación artística, diametralmente opuestos a los del arte « métrico », su mecanismo íntimo es la antítesis de este último, y su función absolutamente distinta. Al analizarlo se descubre fácilmente el por qué de la separación infranqueable que existe entre la sensibilidad artística de nuestro siglo y la de las épocas de los grandes movimientos religiosos.

*

El nudo de la situación está en la apreciación proporcional de lo « útil » y lo « inútil ». Mientras en los períodos « métricos », el arte constituía el más excelso y expresivo homenaje a lo « inútil », los tres intervalos « amétricos » corresponden a la sublimación del utilitarismo llevado a sus últimos extremos.

El proceso de creación artística cambia de orientación y sigue por otro camino. La intuición artística, quedando desconectada de las fuentes espirituales ya no recibe impulsos de ellas, alimentándose en adelante sólo en las fuentes « carnales ». Gracias a este hecho cambia por completo el trabajo de imaginación: cortados los contactos con el mundo interior, se dirige la intuición creadora hacia afuera, hacia el mundo exterior, real y sensible, en busca de realizaciones para las formas puras concebidas por la intuición. Antes el artista despreciaba la Naturaleza, se rebelaba contra sus leyes e imposiciones, sólo obedeciendo los imperativos del espíritu, ahora rompe con el espíritu, desdeña

sus sugerencias, y se somete ciegamente a los dictados de la Naturaleza.

La belleza exterior, la de la forma interpretativa, logra supremacía absoluta sobre la belleza interior, la del contenido espiritual representado en ella. Es el advenimiento del realismo, que empieza por instilarse imperceptiblemente en el arte espiritual y termina por desplazarlo, ocupando su lugar.

*

Pero abstengámonos de acusar sólo a los artistas por esta transformación. El fenómeno psíquico que se produjo en el artista, no es otra cosa sino el efecto directo del cambio profundo que se había operado en la masa popular, en su mentalidad y sensibilidad. En este caso en el arte se revelan los síntomas que denuncian la existencia de los trastornos que suceden en el organismo social.

La disolución de la esencia espiritual engendró el individualismo, provocando la dispersión de la *sociabilidad*, y en estas condiciones sólo se podía evitar la disgregación definitiva de la sociedad merced a la invocación de las razones utilitarias, de la conveniencia mutua. El culto de lo « útil » dió origen al realismo en la vida práctica, y desde allí se desparramó el realismo por todos los ámbitos de la vida humana.

De esta manera el realismo en el arte es la consecuencia lógica del realismo en la vida y en la mentalidad de la masa popular, cuya percepción intuitiva de espiritual se había trocado en exclusivamente imaginativa, natural, realista. El pueblo, la masa popular, perdió la facultad perceptiva para entender el lenguaje simbólico en que se expresaba el arte en la época espiritualista. Tuvo que crearse, pues, un nuevo lenguaje, y efectivamente desde la época del humanismo, empezó a formarse este lenguaje, que al fin y al cabo desembocó en el realismo crudo del siglo XIX.

Y habiendo llegado a este estadio, dejó de ser, virtualmente, un lenguaje, convirtiéndose en un método práctico de provocar ciertas emociones, ideas y asociaciones psíquicas, por medio de la representación imitativa, con la mayor exactitud posible, de las imágenes directamente extraídas del mundo físico.

*

No hay que perder de vista que el simbolismo de las artes « métricas », no sólo se expresa en el contenido espiritual de la forma interpretativa, sino también en las expresiones artísticas de esta forma. El concepto de belleza en el arte « métrico », tiene un sentido restrictivo, y en cuanto a su contenido intrínseco, lo relaciona más con la belleza expresada por el símbolo, que con la forma interpretativa de éste. En una palabra, en el arte métrico no existe el concepto de la belleza en sí, de la belleza de la forma separada de lo que deba representar. Una obra se considera bella únicamente en razón de la belleza espiritual que irradia.

*

Todo lo contrario profesan los cultores del arte basado en el realismo. Según ellos la belleza radica exclusivamente en la forma interpretativa y no en el objeto de ésta, y es absolutamente independiente de toda belleza espiritual que, ciertamente, puede agregar a la obra un valor suplementario, pero su ausencia no quita nada a la belleza de la forma.

De aquí que en el arte inspirado en el realismo todo se sujeta a la forma y en ésta se busca la belleza. De este modo el arte se independiza por completo de todas las disciplinas humanas y de todos los lazos que lo unían con la sociedad, pierde su carácter esencial de una función social, y ya no es más que un agradable apéndice en la vida colectiva, por medio del cual se expresa no el alma del pueblo, sino el sentir particular del artista. El arte encuentra su fin en sí mismo; cultiva la doctrina del arte puro, el arte para el arte.

*

El realismo penetró en el arte no de golpe sino insinuándose en él de a poco.

El realismo del arte romano de la época Imperial tiene sus remotas raíces en el arte griego posterior a Fidias, cuando los artistas se empeñaron en buscar la belleza sólo en la forma interpretativa, inspirándose directamente en las formas perceptivas del mundo físico. Su ideal supremo consistía en crear la belleza perfecta del cuerpo humano. Idearon, pues, fórmulas y cánones para este fin, y los tomaron como unidad para la mensura de la belleza en las artes plásticas.

Los maestros del Renacimiento se internaron por el mismo camino, en busca de la quimera de la belleza perfecta. Y, habiendo sentado el principio según el cual se estimaba la belleza por las cualidades específicas de la forma interpretativa, se ingeniaron en inventar el método para captarla y reducirla a dos o tres dimensiones del espacio, mediante la aplicación de un sistema de medición en la composición y ejecución de sus obras.

De esta manera el problema de belleza quedó transplantado al terreno estrictamente material y su interpretación en el arte se convirtió en un asunto de geometría artística.

Ha cambiado por completo el proceso de composición artística. Los elementos de la obra se fijan conforme a la sugestión de la Naturaleza y no a la inspiración del espíritu, y una vez fijados, todo en la obra se subordina a ellos. Así, pues, la disposición de estos elementos, el modo de unirlos entre ellos, todas sus proporciones correlativas, sólo obedecen a las leyes naturales, y, en cuanto a la belleza de las formas interpretativas, a los cánones invariables.

Los llamados « órdenes arquitectónicos », los de Viñola, para citar los más célebres entre varios, elaboraron y fijaron estos cánones para el arte de construcción, y generaciones tras generaciones se habían educado y se educan todavía a base de este catecismo, formando su ojo y su sentido de belleza en las proporciones dadas por un modelo incommovible e imperecedero de las formas perfectas.

Expelido de las formas clásicas todo su contenido espiritual y aprovechados los símbolos sagrados como simples artefactos, vacíos de todo sentido oculto, se aplican los vocablos de aquel lenguaje del arte, para crear simulacros de belleza, cubriendo con las vistosas apariencias exteriores una abominable cacofonía interior.

*

Este es el legado que pesa sobre el hombre contemporáneo, entumeciendo y degenerando su sensibilidad artística; gracias a él, su percepción intuitiva, desenvolviéndose dentro de una mentalidad llena de prejuicios respecto al concepto de lo bello en el arte, de imágenes estereotipadas y del sentido de mensura formado en los cánones del arte clásico, resulta impotente para apreciar la belleza en las formas interpretativas de estructura-

ción distinta, y ante todo absolutamente inhabilitada para gozar de la-belleza representada en las obras del simbolismo espiritual, en que la forma pura se combina con la forma interpretativa de tal manera que no teme encontrarse en hostilidad abierta con las leyes de la Naturaleza.

*

Y no nos dejemos engañar por la supuesta *libertad* en el arte realista, libertad que proclama la abolición de todo formulismo, pero que al mismo tiempo prohíbe, bajo pena de excomunión mayor, profesar en el arte otro culto, que no sea el que se basare en la adoración de la Naturaleza, como divinidad suprema.

Y ¿qué otra cosa será tal prohibición, sino el resumen de otras fórmulas y otros formulismos que, por cierto, ofrecen al artista libertad, pero condicional, limitada a la actuación dentro de una esfera consagrada, vedándosele terminantemente el acceso a la otra, declarada « tabú »?

En este caso, se olvidan los propulsores del realismo que en su tiempo, en esa esfera vedada, bajo iguales condiciones restrictivas, el artista gozaba también de plena libertad de acción.

LA INFLUENCIA DE LOS MEDIOS FISICOS EN LA ELABORACION DE LAS FORMAS INTERPRETATIVAS

Para terminar dedicaremos algunas palabras a la última fase del proceso de creación artística, el que comprende la *ejecución* de la obra.

Hemos visto que en la composición trata el artista de crear *formas interpretativas* para la representación clara y completa de su visión intuitiva de la forma pura, o, en otras palabras, poner en acto la belleza en potencia que concibió su alma.

En la *ejecución* se empeñará en encontrar y poner en acto la belleza gemela que guarde en potencia la materia, y para lograrlo tendrá que vencer la resistencia de esta última.

Esta acción le planteará nuevos problemas, porque no todo lo que se propone realizar el artista le es dable ejecutar, por las razones de limitación técnica que le imponen las cualidades y condiciones del medio físico.

Con mayor claridad se observa este hecho en la arquitectura, y de ahí que los materialistas del siglo pasado sentaron con mucha satisfacción esta doctrina: la formación de los estilos arquitectónicos depende directamente de los materiales de que se dispone y del sistema de construcción que se aplique.

Para la confirmación de su tesis alegaban dos antecedentes de valor indiscutible:

1.º el carácter peculiar del estilo egipcio, su pesadez y falta de flexibilidad, se debía al empleo exclusivo del granito en la edificación monumental, mientras la arquitectura griega, se distinguía por la esbeltez y elegancia de sus líneas, gracias a la utilización del mármol en las construcciones;

2.º la invención de la bóveda de aristas en reemplazo a la de medio cañón cruzado, determinó la evolución del estilo románico hacia el gótico.

En una palabra, la doctrina parecía sentar de modo concluyente la tesis, de que la creación artística estaría regida por las condiciones físicas, y las formas interpretativas serían el efecto de éstas y no de la intuición espiritual.

Si se toma en consideración que ambos ejemplos aludidos se refieren a los períodos genuinamente « métricos » y espirituales de la historia de la arquitectura, es fácil deducir que tal afirmación va evidentemente en contra del principio que, como dijimos, determina el desarrollo del proceso de la creación artística.

*

Sin embargo, el valor de los dos argumentos es muy relativo, porque aun admitiendo que las propiedades físicas de los materiales empleados influyesen decididamente en el carácter de las formas interpretativas, tal circunstancia no descarta la posibilidad de que en cuanto al contenido espiritual de éstas la influencia de aquéllas pudiese considerarse nula. Con lo que queremos significar que, pesado o elegante, el lenguaje del artista no dejará de ser simbólico, no obstante estas u otras cualidades del material de que se sirviere en sus obras.

Y en cuanto al caso particular de la arquitectura egipcia parecería decisivo este hecho: los maestros egipcios sólo para las obras monumentales empleaban el granito, cuyas canteras

estaban situadas muy lejos de las fábricas, mientras que para las construcciones menores utilizaban arenisca, piedra caliza, ladrillo cocido y hasta adobe, que tenían en abundancia a mano.

Se deduce, pues, que el carácter de « pesadez » (de grandiosidad, para los egipcios) del estilo monumental faraónico, aunque determinado por el material de construcción, fué el resultado de las ideas estéticas dictadas por la intuición espiritual.

*

Pasando a la influencia del sistema de construcción en la formación de los estilos, notamos la absoluta analogía con el caso precedente.

Es innegable que la transformación del románico en el gótico se hizo posible gracias al invento de un nuevo sistema en la construcción del abovedamiento.

Pero con una misma razón se puede sostener que el invento trajo un nuevo estilo, como que la búsqueda de un nuevo estilo llevó al invento. El invento en sí no conducía inevitablemente a un nuevo estilo. Sin salir del románico se podía construir las bóvedas de arista, en lugar de las de medio cañón cruzado; y efectivamente observamos este hecho en los edificios correspondientes a la última fase del románico o la primera época del gótico.

Pero el haber sacado todas las maravillosas consecuencias del invento, el haber llevado el sistema a la máxima perfección, no tanto se debe al genio de la mecánica, como a la insaciable sed de la intuición artística espiritual, que aprovechaba las facilidades técnicas para la realización de sus más íntimos y atrevidos anhelos, acercando en lo posible a la visión de la forma pura su representación interpretativa, aligerada de todo el peso de la materia.

*

En el mismo asunto nos ofrece la antigüedad otro cuadro que comprueba lo mismo con el argumento contrario.

Las relaciones de Egipto y Grecia con Mesopotamia, donde el arco y la bóveda estaban en uso corriente, hacen suponer que los constructores egipcios y griegos no podían desconocer ese sistema de construcción.

Sin embargo, ni bóveda ni arco prendieron en el suelo de Egipto ni de Grecia; algunos ejemplos de estas estructuras sólo por excepción las encontramos en la construcción de los sótanos en los contados templos egipcios.

La conclusión no ofrece duda: la línea curva en la edificación, era incompatible, en el sentir de los artistas griegos y egipcios, con la visión de la forma pura que concebía su intuición, y que, muy probablemente, debía responder a ciertos pre-conceptos espirituales.

Todo lo cual viene a corroborar nuestra idea central de que la evolución de las formas interpretativas de la arquitectura no es el efecto del progreso de la técnica de construcción, sino que al contrario, el progreso de ésta es el resultado de la evolución de las formas estéticas¹.

¹ En próximos números de CIENCIA Y FE seguiremos desarrollando este tema.