

PARTE ESPECIAL.

CAPÍTULO I.

ARQUITECTURA.

LECCION 1ª.

NATURALEZA Y OBJETO DE LA ARQUITECTURA.

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

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

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

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

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

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

La Eurítmia, definida ya en la leccion que trata de lo bello en la naturaleza, trae consigo la regularidad, á fin de producir una impresion entera é indivisa en el ánimo; y prescribe el orden como contrapuesto á la confusion.

La Simetría, como tambien se dijo ya, no es mas que

la proporcion ; debiendo estar basada mas en el sentimiento que en la exactitud matemática.

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

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

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

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

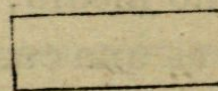
En las Artes suntuarias , la importancia artística va perdiéndose en sucesivos grados á medida que va desple-

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

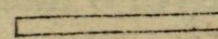
La arquitectura para llenar debidamente su fin artístico, ha buscado motivos para la *decoracion* y para la *exornacion*.

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

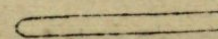
Plinto ó platabanda



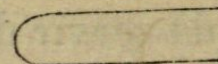
Filete



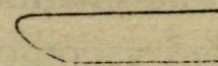
Junquillo



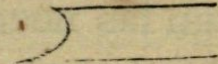
Toro



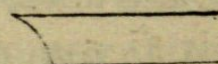
Cuarto bocel



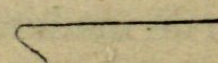
Escocia



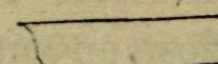
Esgucio ó mediacana



Talon ó gola derecha



Talon ó gola inversa



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

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

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

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

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

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

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

LECCION 2ª.

ARQUITECTURA SIMBÓLICA.

CARACTERES GENERALES Y FORMAS ESPECIALES.

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

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

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

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

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

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

LECCION 3^a.

ARQUITECTURA CLÁSICA.

1^a PARTE.

CARACTERES GENERALES.

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

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

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

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

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

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

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

2ª PARTE.

FORMAS ESPECIALES DE LA ARQUITECTURA CLÁSICA.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Al admitirse la combinacion, se relega el elemento ar-

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

LECCION 4ª.

ARQUITECTURA ROMÁNTICA.

1ª PARTE.

CARACTERES GENERALES.

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

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

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

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

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

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

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

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

2ª PARTE.

CARACTERES PARTICULARES DE LAS FORMAS DE LA ARQUITECTURA ROMÁNTICA.

La distribucion es lo que en primer lugar debe considerarse.

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

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

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

de precisa observancia, porque aquel simbolismo quedaria fuera del alcance del comun de las gentes, y esta orientacion dejaria de ser un elemento de arte.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LECCION 5ª.

ARTES Suntuarias.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CAPÍTULO II.

ESCULTURA.

LECCION 1ª.

NATURALEZA Y OBJETO.

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

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

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

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

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

histórico del arte : la pintura. Semejante extralimitacion ha privado á la escultura de una parte de su independencia sometiéndola mas á las conveniencias de localidad.

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

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

LECCION 2ª.

DE LO IDEAL ESCULTÓRICO.

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

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

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

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

II. Del fondo pasemos á la forma.

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

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

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

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

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

LECCION 3ª.

DETERMINACION DEL IDEAL ESCULTÓRICO.

Veamos en primer lugar los caracteres generales de esta determinacion.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Por análogas razones rechaza tambien los trajes moder-

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

LECCION 4ª.

DETERMINACION DE LA INDIVIDUALIDAD.

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

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

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

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

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

1º El simbolismo especial del mito:

2º La configuracion ó estructura individual:

3º La conveniencia de localidad :

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

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

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

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

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

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

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

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

LECCION 5ª.

DISTINTOS MODOS DE REPRESENTACION ESCULTÓRICA.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La Escultura trabaja:

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

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

CAPÍTULO III.

PINTURA.

LECCION 1ª.

NATURALEZA Y OBJETO.

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

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

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

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

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

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

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

Consideraremos pues por este orden :

Los elementos del ideal pictórico :

Su determinacion :

Sus modos de representacion :

LECCION 2ª.

ELEMENTOS DE LO IDEAL PICTÓRICO.

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

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

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

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

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

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

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

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

LECCION 3ª.

DETERMINACION DE LO IDEAL PICTÓRICO.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LECCION 4ª.

DE LA REPRESENTACION PICTÓRICA.

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

1ª PARTE.

DE LOS MATERIALES SENSIBLES DE LA PINTURA

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

CONTORNO.

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

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

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

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

COLORIDO.

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

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

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

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

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

En este sentido el grabado y la litografia no deben ser la simple reproduccion del claroscuro sino tambien del color. En esto quizá esté fundada la consideracion artística que tienen.

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

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

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

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

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

Estos colores pueden perjudicarse entre sí á causa de la

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2ª PARTE.

MODOS DE CONCEPCION Y DE EJECUCION.

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

INVENCION: es la concepcion de la forma del asunto.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Como quiera que se disponga el cuadro deberá evitarse

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PASIONES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ocupaciones. Llegan á alterar la naturaleza por el hábito.

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

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

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

— Será propia cuando dé la verdadera idea de la pasion:

— Oportuna cuando se halle en el lugar que le corresponda:

— Natural, esto es, que no sea exagerada:

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

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

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

El gesto es, el movimiento del rostro:

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

La actitud: es la situacion ó posicion de la figura.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CARACTERES DE LAS PASIONES EN SU SIMPLICIDAD.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fíjese la atencion en los caracteres determinativos

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

7(09)Man⁸⁰

R-4833