

## CAPITULO VII.

## DE LA REPRESENTACION ESCULTÓRICA Y DE LA PICTÓRICA.

Debemos hablar de la representacion en las artes plásticas imitativas sin especializar nuestras consideraciones en una ni en otra de las dos, porque si bien la Escultura y la Pintura están separadas por su naturaleza no ménos que por la extension de los términos que limitan la actividad de cada una de ellas, y si bien cada una de ellas no hace más que apropiarse á estas circunstancias aquellos medios de representacion de que puede disponer; sin embargo, estos medios no constituyen más que la parte más material de la representacion, quedando lo demás sujeto á la apreciacion estética.

La representacion en las artes plásticas de imitacion requiere dos clases de operaciones; unas que son propias de nuestra facultad imaginativa, otras que solo lo son de nuestra habilidad ó destreza: pertenecen á la primera clase, la *Invenzion* y la *Composicion*; á la segunda pertenece el *Complemento*, el cual abraza el *Modelado*, el *Dibujo* y el *Colorido*; siendo varios los procedimientos por los cuales se obtienen estos medios materiales de produccion plástica.

ART. I.

Invencion.

El escultor y el pintor en la Invencion deben concebir imágenes de un modo tal, que al sacarlas de la imaginacion para hacerlas sensibles, tengan cualidades visibles, que es lo que constituye lo plástico de la imagen; haciendo un espectáculo de lo que no es más que una idea ó un sentimiento.

Como el objeto de la representacion es diferente en cada Género, de aquí el que sea menester tratar separadamente de la Invencion que se refiera al *Género histórico*, de la que se refiere al de *Simpatía*.

I.

Invencion en el Género histórico.

La fantasía puede inventar las imágenes, de varios modos, á saber: en *carácter*, en *situacion* y en *accion*. Veámos las condiciones que cada uno de estos modos exige.

*Invencion en carácter.*

La primera forma que el Arte plástico de imitacion puede inventar toma el elemento fundamental de la Escultura, y se encierra en el círculo á que este arte debe limitarse, el *Carácter*. Preséntanse las figuras sin tomar parte en escena alguna determinada, esto es, sin determinada situacion ni accion particular: preséntanse comunmente aisladas, y por lo mismo deben ser capaces por sí solas de ofrecer suficiente interés para constituir una obra completa. Ofrecen este interés los personajes religiosos, los grandes

personajes en virtud, ciencias, artes y armas, de la historia profana; las figuras alegóricas, y los retratos.

Los personajes religiosos admiten este modo de invencion en simple Carácter, porque son objeto de veneracion de amor y de respeto; calificándose por esto sus representaciones, simplemente de *imágenes*, como si se dijera, *imágenes por excelencia*. Estas figuras no tienen determinado el aspecto bajo el cual han de ser representadas; pero han de revelar indudablemente la satisfaccion, por el triunfo que les ha proporcionado la virtud, esa satisfaccion de haber hallado la recompensa en la otra vida por haber recorrido el camino del sufrimiento, de la abnegacion, segun la categoria en que el personaje debió estar colocado en la tierra. Conviene á estas figuras una simplicidad noble al par que severa; de modo que muchas veces la Pintura misma ha rechazado con buen éxito todo aparato escenográfico, haciendo resaltar la figura sobre fondo de oro, ya terso, ya labrado ó de color igual, en contraste con el colorido natural de ella.

Digno de atencion es, que si la Pintura al representar personajes en simple Carácter manifiesta cierta procedencia de la Escultura, la Escultura al presentar la Estátua de un personaje religioso de la creencia cristiana, deja anunciado el modo pictórico, ya que no presenta al personaje absorto y ensimismado gozando una felicidad egoista, sino con el carácter de recogimiento, de penitencia, de glorificacion, siempre con el alma en el estado de mayor pureza y elacion posible.

La gran dificultad de la Invencion en Carácter dentro del círculo de los personajes religiosos existe en la divinidad. Dios por su misma sublimidad escapa al sentido de la vista, resistiéndose á toda exteriorizacion. Aunque no debe sentarse semejante proposicion en absoluto en el terreno

del arte plástico, toda vez que la religion cristiana admite en Dios la personalidad y la paternidad; sin embargo en la esfera de lo absoluto, hay razones en que puede estar fundada. Dios es un sér infinito, omnipotente, eterno, cualidades inaccesibles á toda forma plástica y gráfica: la cualidad de finita que tiene esta forma es un obstáculo para la representacion de este Sér, que aunque tenga personalidad, pero solo es espiritual. Por esto la forma lírica es la que mejor puede armonizarse con la idea del Dios Padre; siendo el arte hebraico el que, respecto del particular, ha sobresalido. Con efecto ¿qué imágen plástica puede igualar á la invocacion del salmo xix? «Los cielos declaran la gloria de Dios y el Firmamento anuncia las obras de sus manos. Un dia habla á otro dia, y una noche manifiesta la sabiduría de otra noche. No hay lenguaje ni habla de la cual no sean oidas sus voces. Su sonido se ha divulgado por toda la tierra y sus palabras han llegado hasta los confines de ella,» etc., etc.—Los rasgos característicos del Dios padre como persona, han sido agotados en el Júpiter del arte antiguo, al paso que lo que falta, si falta puede llamarse, al Dios de las creencias hebreas y cristianas y aun musulmanas, es la humanidad, bajo cuya única forma es dado al arte plástico dar razon de lo espiritual. Cuando este arte se empeña en la representacion del Dios padre, tiene que darle una seriedad más ó ménos pronunciada, pero sin poder responder nunca á la idea. Ni el Padre Eterno de Van Eyck, ni los de Rafael, ó de otros grandes pintores, pueden responder á la idea grande é infinita que puede concebirse de este Sér. Un símbolo es lo que con más propiedad puede el arte plástico adoptar, habiendo bastado en muchos casos para expresar esa idea, que no puede salir de la abstraccion por más que se haga. En la creencia cristiana puede darse idea plástica de la Divini-

dad, con la representacion de Jesucristo, porque en su naturaleza existe Dios hecho hombre viviendo la vida mortal, siendo el momento de la exteriorizacion de Dios en la eternidad de los siglos. Mas si por este medio antropomórfico alcanza el arte plástico la representacion de la divinidad, la dificultad de esta representacion es extraordinaria, ya se le considere en su infancia, ya en la época de sus predicaciones, ya en su pasion y muerte, ya en su resurreccion gloriosa.

Los grandes personajes cuyo recuerdo conserva la Historia, escitando interés por la gloria que traen consigo, y enalteciendo el país que los vió nacer, exigen de la Invencion en Carácter circunstancias especiales. Si bien pueden presentarse satisfechos de sus obras, pero no con la satisfaccion del orgullo, sino con la de la generosidad por haber cumplido desinteresadamente un deber social. Es cierto que esta satisfaccion habrá de ser más material y terrena que la del Santo; pero no por esto dejará de tener un carácter análogo al de Santidad, porque al cabo la generosidad y el desprendimiento no dejan de ser virtudes en cierta manera superiores á las pasiones humanas.

La Invencion en Carácter en la esfera de lo histórico profano, así como en la de lo histórico religioso, exige tener en cuenta las obras y hechos de los personajes, para hacerse cargo de la índole de los trances en que estos se vieron comprometidos, del espíritu de la época en que vivieron, y de todas las circunstancias en fin, capaces de poder caracterizarlos. No es la Naturaleza material la que ha de darnos esas figuras, sino la imaginacion, la cual debe haber reunido todos los rasgos convenientes, mas no preventivamente estudiados al efecto, porque esto no nos daria mas que personajes contemporáneos, no figuras propias. Es menester que tales figuras sean lo que de-

ben ser, que revelen el espíritu de la época en que los personajes vivieron, las costumbres particulares de cada uno de ellos, sus alegrías, sus goces y sus penalidades: no han de ser hombres de ahora trasladados á otros tiempos ó disfrazados con los trajes de otra época, porque este anacronismo sería insoportable.

De bien distinta manera deben inventarse las Imágenes alegóricas. Estas individualidades no deben sacarse del ensimismamiento tan propio de la estatua en el más estricto y especial modo de ser considerada la Escultura; conviniendo esta circunstancia á tales imágenes, tanto más, cuanto que toda expresión podría hacer del lenguaje figurado, un lenguaje propio, esto es, podría dar por ejemplo; más bien el *Hombre justo* que la *Justicia*. Además es indispensable idear la individualidad bajo una forma bien determinada, á fin de que ni la Modestia sea la Vergüenza, ni la Ciencia sea la Industria, etc. La Mitología griega puede muy bien servir de norma para la invención de tales imágenes ya que es un manantial inagotable de alegorías; pero es preciso tener en cuenta que la demasiada erudición puede ser un defecto, porque no todos los espectadores son conocedores, ni tienen la sagacidad conveniente para la interpretación de una imagen alegórica, por más que en el sistema de instrucción de la Juventud se nos acostumbre á conocer la significación de los mitos principales de la poética religión de los griegos y de los romanos.

En el Retrato la fidelidad de la imitación parece una cualidad de primer orden, toda vez que el *parecido* es una condición necesaria: la cuestión está en saber que es lo que debe entenderse por *parecido*. En el Retrato el mismo modelo que impone esta ley, por la singularidad de los rasgos de la fisonomía, la originalidad del talante y hasta del traje, no lo hace más que aparentemente, porque deja

al artista un sinnúmero de libertades para alcanzar la idealidad; pudiendo adoptar todos aquellos medios capaces de disimular los rasgos insignificantes ó inútiles, y poner en realce los más característicos. A este efecto el artista puede llamar en auxilio suyo la posición, más bien encontrada que buscada, la luz y todas sus modificaciones, la sombra y sus misterios, el fondo y sus prestigios. Si la sola reproducción de la fisonomía bastase, no habría mejor retratista que la máquina fotográfica, y aun sería para ello indiferente cualquiera de los puntos de vista elegibles. ¿Pues en qué consiste el *parecido*? Consiste, no en el simple desarrollo de las partes mullares con diversidad de accidentes alrededor de la osatura, sino en los rasgos exteriores del personaje modificados por el espíritu, que dan idea completa de la fisonomía del alma tan bien como la del cuerpo. Lo demás son simples accidentes de los cuales puede hacerse caso omiso, sin que por esto sufra detrimento alguno el *parecido*: por esta razón muchas veces un bosquejo hecho por mano maestra es más parecido que el retrato acabado en el que se detallan todos los accidentes de las formas, y hasta más que algunos retratos de Fotografía. Por lo mismo no debe vacilarse en sentar la proposición de que un retrato no solo puede, sino que debe favorecer, puesto que lo prescribe la ley de la idealización en virtud de la cual debe descartarse del natural lo accidental, inútil ó indiferente al carácter del personaje; no dejando de haber rasgos en la fisonomía hasta perjudiciales al *parecido*. Delante de un sér que siente y piensa, todo debe ser sentido y pensado, por consiguiente purificado de todo lo indiferente, trivial é impertinente, para darle cuanto pueda poner de manifiesto así los rasgos del cuerpo como los del alma.

*Invencion en situacion.*

Es la simple manifestacion de determinados actos de la voluntad sin lucha ni oposicion: es el primer grado de desarrollo que la índole, esto es, el Carácter alcanza; es la Imágen que abandona el estado de concentracion y entra en relaciones con lo que la rodea. El gesto, el ademan y la actitud principian á tener suma importancia, pero sin llevar la expresion á un punto en que el personaje entre en oposiciones y conflictos y contrariedades. La Escultura y la Pintura se ejercitan por este medio en una infinidad de representaciones de sumo interés, por ejemplo: el Apolino, la Venus del Capitolio, el Fauno en reposo, los retratos de muchos personajes, como los de Rubens, de Van Dyck y de Velazquez, y por último, esas Sacras familias y Adoraciones, y esas escenas comunes, insignificantes y triviales, que sin formar parte de una accion muy determinada, y sin mas objeto que lo más significativo de ciertos actos de la vida comun, pasan desapercibidos de la generalidad, pero que excitan interés y mueven nuestra simpatía, por ejemplo: un niño durmiendo: una mujer leyendo: un hombre fumando: otro tañendo un instrumento, etc., etc. Así puede pasarse desde la noble actitud del atleta que la Escultura puede presentar, á lo más vulgar del labriego que descansa de las fatigas al pié de un árbol, tal como la Pintura puede presentárnosle.

No puede desarrollarse la Situacion de la misma manera en Escultura que en Pintura, porque no tienen igual importancia en una que en otra arte el gesto, el ademan y la actitud. La naturaleza de cada una de dichas artes decide acerca de cual de ellas puede inventar asuntos en Situacion más ventajosa y extensamente. La Escultura puede inventar en Situacion del modo más extenso por medio de la noble actitud y del ademan de las figuras, desde el *Apolo*



*de Belvedere, al Discóbolo*: lo cual no quiere decir que el gesto no tenga importancia en las estatuas en Situacion; pero déjase entender que el gesto se refiere especialmente á la expresion más íntima de los afectos del ánimo; suponiendo relaciones más determinadas del personaje con lo que le rodee, en una palabra, suponiendo algo más que una simple situacion, suponiendo un principio de accion en que el personaje puede hallarse comprometido. Siempre será aventurado presentar uno de los elementos más propios de la expresion, como es el gesto, donde este no tenga razon de ser. La Pintura puede inventar en Situacion extendiéndose desde el Retrato á la más simple exposicion con que las Costumbres pueden presentarse, porque tiene la Expresion por término de su actividad; y mientras tiene á su disposicion la luz y el aire, y puede disponer de la mirada, la Escultura carece de todos estos medios, y por consiguiente la gesticulacion podria degenerar en una mueca ó un visaje ridículo. Sin embargo, la Invencion en simple Situacion no debe dar razon en Pintura, de aquellas escenas en que el sentimiento íntimo y profundo del alma se presenta con todo su desarrollo, no debiendo ser mas que la exposicion natural y clara de situaciones, hasta cierto punto indiferentes, en que el hombre en la vida práctica puede encontrarse, porque pasar más allá, será entrar ya en el dominio de la accion.

*Invencion en accion.*

Requiere dos circunstancias muy especiales: 1.<sup>a</sup> Que la imágen no sea un momento sorprendido á la accion, sino un conjunto de momentos relacionados entre sí por una sola accion ó con motivo de ella. 2.<sup>a</sup> Que estos momentos tengan el carácter plástico conveniente para hacerse inteligibles por la simple inspeccion, y no en virtud de una investigacion trabajosa.

1.º *Circunstancia*.—En el cultivo de las artes, hay sus preocupaciones. Es menester destruir el error en que comunmente se está de que el arte plástico de imitación debe presentar solamente un momento de una acción. Esto sería convertir al pintor en una máquina fotográfica, y suponer que la imitación fiel de la Naturaleza es el objeto del Arte. Con efecto, una máquina fotográfica sorprende á la Naturaleza en un momento más ó ménos característico, y no hace la menor insinuación de lo que le motivó ni de sus consecuencias. Por otra parte, ceñirse á un solo momento de una acción sería renunciar al derecho que el Arte tiene de acomodar los asuntos á los medios de representación de que dispone, en vez de someterse á la simultaneidad de que por naturaleza nuestra visión es susceptible.

Las artes plásticas de imitación no pueden presentar el desarrollo de una acción en una sucesión de situaciones, como la Poesía; solo pueden ofrecer esta acción, de una sola vez; y de aquí la necesidad de buscar la flor, digámoslo así, de esta acción, esto es, el puesto en que se hallan concentradas sin esfuerzo alguno las causas y los efectos; de lo contrario la representación carecerá de animación y de vida. Esta representación, pues, deberá contener el momento en que el hecho se presente cierto y decidido, con todos aquellos otros característicos que puedan dar interés y razón de cuantas circunstancias sean necesarias para el debido efecto. Así el artista, pintor ó escultor, debe buscar, digámoslo así, un resto de lo pasado que va á desaparecer, anexionándolo á lo presente que constituye la acción que se ofrece como objeto principal; indicándose lo porvenir como consecuencia inmediata de esta acción. El arte plástico de imitación al abrazar tales extremos, al reunirlos ó condensarlos por decirlo así, da á conocer su impotencia por falta de medios explicativos en el grado

en que los posee la Poesía. Lo explicativo es para la forma plástica, simultáneo, como lo descriptivo no puede ser en la Poesía sino muy general. Las cualidades de la simple forma plástica es lo que la Poesía no puede ni debe tomar por su cuenta: son cualidades que no admiten la sucesion encadenada de la narracion sino lo simultáneo de la representacion : coexisten en el espacio, y solo tienen valor por la combinacion simultánea. Por esta razon es muy aventurada en la Escultura y en la Pintura la eleccion de aquellos momentos en que existe la imposibilidad ya moral ya física de sostenerse las cosas en aquel estado, como son: toda colision y toda actitud violenta, toda disposicion que por las leyes físicas de la Naturaleza deba ser instantánea, por ejemplo : los actos que preparan un hecho, Sapho desprendida de la cima de Leucates, el puñal de Guzman el Bueno, la flecha de Guillermo Tell.

La combinacion simultánea va haciéndose ménos limitada á medida que el Arte adquiere mayor riqueza de medios de expresion ; porque esta riqueza favorece el empleo de variedad de accidentes, así como el modo de enlazarlos; será por tanto más limitada en la Escultura que en la Pintura. Pero así como en Escultura son limitados los medios de representacion por la naturaleza misma de este arte, de la propia manera la reunion de varios momentos no deja de ofrecer á la Pintura demasiada libertad de cuyo abuso puede nacer la confusion. Por esto el pintor deberá ser muy cauto en la combinacion de los distintos momentos de una accion, porque será muy fácil que cercene la unidad de interés á fuerza de querer ser más explícito, oscureciendo la importancia del momento principal. La simplicidad nunca dejará de ser la primera dote de toda produccion plástica. No puede ménos de ser encarecido aquí el talento, que, como se dijo al hablar de los Géneros en que

las artes plásticas de imitacion pueden ejercitarse, poseyeron los antiguos de saber dar interés con los más simples medios y con un corto número de figuras á las acciones que plásticamente representaron: talento verdaderamente escultórico que trascendió á la Pintura, la cual, no presentó nunca esa complejidad de detalles que la Pintura moderna presenta dando gran desarrollo á sus representaciones. De manera que podria decirse que la Pintura antigua se parece á un Bajo-relieve moderno, si la Escultura pudiese tener de la Pintura lo que esta no puede darle, á saber, la luz y el aire.

Aunque el arte plástico de imitacion no admite la sucesion encadenada de los hechos, sino lo simultáneo de la representacion; sin embargo, alguna vez la Escultura rechaza asuntos porque no pueden presentarse con continuidad de aparicion. Sucede esto cuando dicho arte ha de representar anaglímpicamente, esto es, en relieve sobre un plano; en cuyo caso las marchas fúnebres, las procesiones, los cortejos triunfales, las corridas de caballos, etc., son los asuntos propios y aun los privilegiados: pero no es por razon del encadenamiento de la narracion, sino por la naturaleza de los medios materiales de representacion, que esta condicion es exigida.

2.<sup>a</sup> *Circunstancia*.—No todos los asuntos ni todos sus momentos tienen circunstancias plásticas bien determinadas. Es circunstancia plástica aquella que hace el objeto ó su imágen accesible á la vista, y por lo mismo capaz de causar impresion por este medio. Carecen de esta circunstancia aquellos asuntos que no tienen otro objeto que la manifestacion exterior del Sentimiento. No basta expresar este sentimiento, sino que es menester presentarle en una situacion conveniente y exigida por una accion determinada; porque querer representar aisladamente el Sentimiento es

extralimitarse sin éxito, es querer invadir la jurisdicción de la Música, sin poder disponer de los medios de expansión que esta posee para presentar los movimientos interiores del alma. Siempre que el arte plástico de imitación quiera presentar el Sentimiento tendrá que ceñirse á los rasgos de la fisonomía, y por lo mismo quedará en la más profunda vaguedad é indeterminación. Así por ejemplo: el Amor, desde el momento en que se le quiera representar como Sentimiento íntimo, será indispensable concentrar toda la expresión en los ojos y en la boca, perdiendo el resto del cuerpo toda la importancia, porque carece de la expresión que aquellas partes del rostro tienen: la actitud se hará entonces en cierta manera indiferente: y aunque la Pintura tenga la mirada como medio el más propio de expresión del alma; sin embargo, querer concentrar todos los movimientos de esta en aquel punto, será hacer la expresión, del dominio exclusivo del rostro. Si del Amor pasamos á cualquiera otro sentimiento interno, como la Compasión, el Deseo y mil otros, hallaremos del mismo modo que nunca podrá el gesto bastar para expresarlos de un modo claro y completo.

La condición de las verdaderas representaciones plásticas imitativas es, que el objeto esté representado por personajes que ofrezcan á la vista su interior, esto es, lo profundo de su alma, por situaciones y por acciones de tal modo expresivas, que el conjunto y los detalles hieran la imaginación al primer golpe de vista. La Poesía misma, con su misma aptitud y capacidad para expresar los movimientos más íntimos del ánimo, tiene necesidad de desarrollarse en imágenes y descripciones: y si en la expresión del Amor se ciñese á decir, *te amo*, y repitiese continuamente estas palabras, no dejaría de caer en una prosa bastante pronunciada, no alcanzándose la verdadera Poesía sino después de

haberse apoderado la imaginacion, de semejante sentimiento, y traducido la pasion por medio de imágenes,— *Santa Adelaida pidiendo justicia á Othon I contra Lotario*, el cual habia mandado matar al padre de la Santa, no es asunto que tenga las condiciones plásticas necesarias, porque la idea principal está basada en una circunstancia inaccesible al sentido de la vista, la demanda de justicia, idea que no puede dar, la presentacion de un cráneo al monarca hecha por la protagonista, segun lo representó Primaticcio. No así la *Prision de Jesus en el huerto*, de Vandick, asunto que desde el primer momento presenta á la vista todas sus partes, así por lo que respecta á los personajes principales como á los más accesorios.

Asuntos hay que con tener circunstancias plásticas, carecen de ellas en parte, ó por mejor decir, tienen momentos que no son plásticos, en cuyo caso debe procurarse no tomar estos momentos como principales. *José explicando los sueños de Faraon*, es un asunto plástico en cuanto al acto de narrar; pero desde el momento en que el pintor quiere dar razon de la interpretacion de tales sueños, ha de echar mano de medios muy rebuscados: no hay mas que ver como Rafael trata este asunto en el Vaticano.

La introduccion de personajes alegóricos en una obra escultórica ó pictórica, podria ser un gran medio para dar carácter plástico á un asunto; pero siempre es aventurado hacer que los personajes alegóricos entren en accion, porque desnaturalizan, si no confunden, la idea, cercenando mucho el interés. Algunos artistas han excogitado el medio de hacer que tales personajes tomen el carácter de un incidente explicativo, mas bien que presentarse como elementos constitutivos de la accion. Si Rubens hubiese prescindido de mezclar tan íntimamente los personajes alegóricos con la accion, en los cuadros de la vida de María de

Médicis, hubiera sido más inteligible. Si dijimos que lo que da interés á una accion son los sentimientos religiosos, los morales, sociales y familiares, el Amor, el Honor, la Gloria, la Amistad, no pudimos suponer que tales sentimientos hubiesen de ser presentados como alegoría, sino de un modo viviente en los mismos personajes que constituyen la accion, por medio de la Expresion. Quizá el arte antiguo pudo hacerlo con éxito porque tuvo personificados tales sentimientos en sus divinidades; el escultor moderno Flaxman, valiéndose de la imágen poética de Homero, al representar la asamblea que celebraron los príncipes griegos antes de la expedicion á Troya, ha podido introducir á Minerva asiendo por la cabellera á Aquiles, en el momento en que este fogoso capitan va á sacar la espada contra Agamenon, materializando de este modo la prudencia de Aquiles: pero en el arte moderno semejante manifestacion es muy aventurada, y solo puede ser admitida como ilustracion del texto de Homero. Cuando el pintor moderno introduce á la Vírgen María ó á los ángeles en acciones cuyo protagonista es un mártir, no debe presentar á aquellos séres divinos ó celestiales como poderes generales indicativos de sentimientos interiores del tal mártir, sino solo con la intencion de fortalecer á este en la Fé: de otro modo, esto es, como personificacion de cualidades propias de la naturaleza de los personajes que forman parte de la accion, debilitarian el interés y la importancia de estos: así el cuadro al fresco, obra de Rafael, existente en el Vaticano, cuyo asunto es, *Atila rechazado por el papa San Leon junto al rio Mincio*, las figuras de los apóstoles San Pedro y San Pablo que espada en mano aparecen en los aires, cercenan de tal manera la importancia del Pontífice, que queda este como un personaje meramente secundario. Los mismos séres diabólicos, las brujas, las hadas, los espectros,

las sombras y otros que el calor de la imaginacion de los pueblos modernos ha fingido, aunque se presnten en escena como poderes independientes de los personajes que figuran ella, pero solo deben estar allí para fascinarlos con los sortilegios, nunca como revelacion de sus sentimientos ni de sus deseos.

### *Sincronismo:*

Las dificultades que pueden presentarse para que en las artes plásticas de imitacion puedan concentrarse de una sola vez y en un solo cuadro las causas y los efectos de una accion, ó por mejor decir, los momentos distintos capaces de aclarar el hecho principal que se quiere representar, se vencen con el Sincronismo, que es uno de los medios que la Escultura y la Pintura pueden emplear para alcanzar mayor inteligibilidad y obtener mayor número de condiciones plásticas.

El Sincronismo puede definirse en estos términos: *Simultaneidad de actos que en la realidad se verificaron separadamente*. Empleando este medio con buen criterio puede el artista hacer resaltar en un mismo lienzo los distintos temas que encierre una accion, siempre sin perjudicar ni á la unidad de esta ni á la de interés. Podrá destruirse la unidad de accion, si no se tomaren de ella aquellas señales marcadas ó aquellas consecuencias manifiestas que sean efectos de una misma causa; de otra manera el Sincronismo no será un medio aclaratorio: por cuya razon es admisible el sincronismo que ha empleado Owerbeck en la *Negacion de San Pedro*; pues habiendo sido tres las negaciones, y por consiguiente, no simultáneas sino consecutivas, sin embargo tres distintos personajes del cuadro señalan con el dedo á San Pedro, mientras que en el fondo y en último término se ve á Jesús atado á la columna, y el gallo en



otro punto sobre un poste en actitud de cantar. Podrá destruirse la unidad de interés si se duplicaren los personajes, reproduciéndolos en acciones distintas de un mismo cuadro con igual importancia, ó bien estando las acciones combinadas de modo que aparezcan determinadamente todas como principales: y sin embargo el mismo pintor citado ha salvado con mucho ingenio este inconveniente en su *Sueño de San José*; pues si bien ha duplicado los personajes, ha dado á la accion que representa la huida á Egipto, el carácter de explicativa de la primera, no quitando ni un átomo de importancia ni de interés á la principal, toda vez que, iluminada esta con el resplandor del ángel, y dejando á la otra en la oscuridad y en un sitio secundario del cuadro, ha logrado dar razon de lo misterioso de la revelacion, y de lo oculto de la huida. En la *Santa Isabel* de Murillo se encuentra unidad en la idea, que es la humildad y la caridad de la Santa: lo principal de la accion es la proteccion, el amparo, el auxilio que se presta al enfermo, cualquiera que sea la dolencia: la santa lava á un tiñoso y le aplica los medicamentos: la idea de esta accion está corroborada en el fondo del cuadro, donde accidentalmente ó como accesorio, aparece la misma santa quizá, sirviendo la comida á los pobres.

La dificultad que hay en el empleo del Sincronismo, manifiesta lo avaro que el artista debe ser de este medio, á fin de no caer en la duplicacion de personajes, y por consecuencia en la confusion. En las puertas del Bautisterio de Florencia, obra de Ghiberti, encuéntrase prodigalidad de sincronismos; degenerando en duplicacion y aun triplicacion de personajes. En un mismo bajo relieve, de los diez de que las puertas constan, se ve la creacion de Adan, la de Eva, la Tentacion y el Castigo. Por mucha que sea la celebridad del escultor citado, por mucho y muchísimo,

que le excusen las condiciones del programa á que tuvo que sugetarse, no podrá negarse que la unidad se resiente de tal amalgama y de tanta prodigalidad á causa de la repetición de personajes.

*Invencion en el paisaje.*

Entre las artes plásticas de imitación, la Pintura es la que puede representar el Espectáculo de la Naturaleza. Los momentos convenientes para una buena representación en este Género, la hallará el pintor en aquel estado de la Naturaleza en que se presentan la oposición y las contradicciones, del mismo modo que se halla en el desarrollo del carácter del individuo para la representación de las acciones en el Género histórico. Tal oposición y tales contradicciones están en aquel estado de la Naturaleza en que los elementos de la vida que la anima se presentan como en lucha. Por esto la Naturaleza con toda la lozanía de la Primavera no es el estado más á propósito para su representación; ni un cielo completamente despejado tiene tanta animación como el que presenta accidentes atmosféricos. Esto no quiere decir que semejantes estados de la Naturaleza no deban ser presentados, porque quizás sea una condición de la cual no pueda prescindirse; pero en este caso será menester buscar contradicciones de otra clase. La Aurora con sus vapores acuosos, la puesta del Sol con los celajes, el Mediodía con la densidad del aire, son elementos que pueden presentar plácidamente la lucha.

El Paisaje no ha de ser un capricho. Si ha de causar interés debe ser el retrato de una determinada comarca ó localidad, ó la representación de una determinada situación de la Naturaleza. La representación de un terreno con variada accidentación y vegetación, con caudales de agua, con edificios y muchos celajes, no es una obra artística,

siendo imposible que tenga interés alguno; como lo sería que le tuviese, una música sin un pensamiento que hubiese servido de base á su composicion. Porque algo tiene de la Música el Paisaje: y del mismo modo que la primera, puede aspirar un tanto á los efectos de la sublimidad. ¿Y por qué no? Lo que se alcanza por la realidad que sirve de modelo, puede pretenderse por su representacion: la dificultad está en alcanzarlo: por esto el Género del Paisaje ha menester algo más que un estudio material de los objetos que en el Espectáculo de la Naturaleza se presentan: ha menester una atenta observacion de las sensaciones que determinadas situaciones de ella pueden causar.

Estas situaciones pueden realizarse con la introduccion de figuras que vivifiquen la representacion; que al cabo, del Espectáculo de la Naturaleza forma tambien, así el sér humano como el bruto una parte importante. No hay duda que adquirirá mayor vida el Paisaje desde el momento en que se introduzcan en él séres comprometidos en una accion más ó ménos significativa; pues si en la representacion de un rio queremos excitar mejor el sentimiento del poder de aquel caudal de agua, la vista de un hombre que le atraviesa por un vado, á pié, á caballo, ó en un vehículo cualquiera, ó la representacion de una barquilla cortando la corriente, completará la idea de aquel sentimiento. Un paisaje que tenga á lo léjos un caserío, el camino que se represente conducirá mejor á ese caserío, ya no trazando topográficamente sus distintos trayectos, sino con la introduccion de un sér humano que conduzca víveres, ó vaya ó venga cargado de frutos, ó un mendigo pidiendo limosna, etc., etc.

Donde mejor aparece esta necesidad de introducir séres humanos para aumentar la vida del Espectáculo de la Naturaleza es en las Marinas. La mar, ya en calma ya al-

terado, no adquirirá tal vida sino cuando un buque navegue por aquellas aguas, ó se vean en ellas algunas barquillas de pescadores; y se manifestará mejor el furor de los elementos, cuando un buque de gran porte aparezca hecho juguete de los vientos y de las olas.

Puede presentarse el caso en que el interés se comparta entre el Paisaje y alguna escena de costumbres ó histórica: entonces la simple perspectiva de la Naturaleza servirá en cierta manera á aquella escena sin perder por esto el carácter particular del Género de Simpatía; y sin perderle, aumentará el interés de aquella escena. En los paisajes del pintor holandés Wouwermans véanse paradas de viajeros y de cazadores, abrevaderos y otros asuntos semejantes, que al mismo tiempo que no aparecen más que como asuntos introducidos para dar mayor animacion al Espectáculo de la Naturaleza no dejan de tener bastante importancia y de excitar interés. Poussin ha sabido dar interés histórico al Paisaje en sus cuadros, *Los funerales de Phocion*, *Diógenes arrojando la copa*, y otros. No han hecho ménos otros pintores que no enumeraremos para mayor brevedad.

#### *Invencion en los interiores.*

En este Género no cabe más invencion que la que puede deducirse de los datos que proporciona la historia de la Arquitectura, puestos en armonía con los usos y costumbres de la época á que pertenezca el estilo que se quiera representar: si bien es indispensable escoger un punto de vista y un modo de ser iluminada aquella localidad, que ofrezca el aspecto más pintoresco que sea posible. El auxilio de las reglas de la Perspectiva líneal y de la aérea, como se deja comprender, deben ser en la Invencion de los Interiores más bien sentidas que observadas; lo cual supone un conocimiento profundo de ellas, como el que el literato debe

tener de las de la Gramática de la lengua en que escribe, esto es, constituyendo como una dote natural de su imaginación por haber contraído el hábito de emplearlas.

En este Género de Simpatía, lo mismo que en el Paisaje, pueden amalgamarse los géneros de Costumbres y los Históricos por una acertada y feliz combinación: y así como la representación de la Arquitectura puede añadir carácter á un hecho histórico; la simple introducción de un personaje puede también realzar á su vez la importancia histórica del monumento representado.

### *Invención en el género de detalles.*

En los Floreros, Fruteros, Bodegones y demás detalles de la Naturaleza es preciso revelar una vida particular y propia de cada uno de los objetos representados. Esta vida se encuentra en la apariencia y en el color; por consiguiente cuanto se dirija á realzar estas circunstancias deberá entrar en la Invención como condición precisa. ¿Y qué es lo que hará realzar tales circunstancias? No será á buen seguro la simple forma, ni la simple riqueza del color por lo que son en sí, sino por el modo de representarlas, á fin de que determinados lineamientos y determinadas armonías llamen la atención y exciten muy especialmente las simpatías del espectador, no por su fondo, sino por el modo material de representación, según las leyes de la Composición de que se hablará.

## II.

### Caracterización.

Es uno de los puntos más importantes que el Escultor y el Pintor deben tener presentes en la Invención.

Todas las cosas, todas las personas y todas las acciones tienen unos distintivos especiales, que hace que no se confundan entre sí: tales distintivos son lo que constituye el Carácter de tales cosas, personas y acciones. Caracterizar valdrá, pues, tanto en Escultura y en Pintura como imprimir en las cosas, personas y acciones, aquellos distintivos especiales, capaces de individualizarlas.

La caracterización en las representaciones escultóricas y pictóricas exige el conocimiento del asunto y de los elementos necesarios para su representación. Puede establecerse una escala gradual de mayor á menor consideración desde el sér animado al inanimado. Este último quedará caracterizado desde el momento en que ofreciere á la vista todo lo que pudiere revelar el material de que estuviere fabricado, y el uso á que estuviere destinado. Al tratarse de los objetos que ofrece el Espectáculo de la Naturaleza, la dificultad estará en revelar la fuerza vital que lleven en sí; y por esto quedará caracterizado un árbol que revele perfectamente su especie y el desarrollo de que esta especie fuere susceptible. Al tratarse del sér animado, la dificultad sube de punto para hallar las señales que pueden caracterizarle: así los rasgos que mejor distingan la fuerza en el toro, la fidelidad ó la aptitud para la caza en el perro, la nobleza y la ligereza en el caballo, serán las característicos de tales animales. Al llegar al hombre se presenta la dificultad en un punto más culminante, á aquel punto á que debè muy especialmente atender el escultor y el pintor, ya que el hombre constituye el objeto principal de las representaciones de las artes plásticas de imitación.

Para caracterizar, pues, así en Escultura como en Pintura, debe atenderse muy especialmente á las circunstancias siguientes:

1.º A la estructura de los séres ú objetos que entran en la representacion.

2.º Al simbolismo especial del asunto.

3.º A las conveniencias históricas.

4.º A la expresion.

Una observacion debe hacerse antes de entrar en materia. Si bien la Expresion no es del dominio de la Escultura, dentro de su esfera puede algunas veces ejercitarse siquiera como una mera extension de su accion, nunca como un desarrollo de sus principios, por las razones que al especializarnos en la naturaleza y objeto de dicho arte quedó indicado; en el supuesto de que nunca semejante extension podrá llegar á los límites que la Pintura puede alcanzar: es que en nuestra época domina el elemento pictórico en las concepciones escultóricas, como dominó el escultórico en las pictóricas durante la época antigua.

1.º *Estructura de los séres y objetos.*

A los objetos inanimados, como ya queda indicado, se los caracterizará desde el momento en que se de razón del material de que estuvieren formados, y del uso á que estuvieren destinados: en los objetos que el Espectáculo de la Naturaleza ofrece, la caracterizacion se extiende hasta la revelacion de la fuerza vital que lleven en sí. Al sér animado irracional se le caracterizará imprimiéndole los rasgos que mejor den razón de la especie y aun de la familia. En la caracterizacion del sér animado racional habrá que atender á varias circunstancias: siendo las más importantes, la edad, el sexo y la categoría.

*La Edad.* Es menester distinguir las figuras infantiles de las juveniles y unas y otras de las seniles. Ha de darse por sentado que todas las partes del cuerpo deben ser expresadas, pero que debe hacerse diferencia en el modo de

expresarlas en cada edad. En la infancia y en la juventud los límites de las formas se pierden los unos en los otros insensiblemente; ondulando de un modo fácil y suave en las juveniles, más marcadamente en las infantiles. En la edad varonil la diferencias se presentan determinadas, debiendo ser reproducidas con más pronunciados rasgos. La figura del hombre en la edad varonil afecta más al primer golpe de vista, porque todo está lleno de expresion, al paso que las formas juveniles tienen mayor morbidez y suavidad. En un cuerpo juvenil la forma de los miembros, sin dejar de ser marcada, debe aparecer como perdida; y esta sola circunstancia basta para recomendar el trabajo y dar á conocer la habilidad del artista: todo debe estar allí acusado; y muy especialmente en Escultura debe estarlo de una manera que no aparezca á la vista con demasiada intencion, sino á favor de la modificacion de la luz: un inteligente apreciará entonces los efectos con conocimiento de causa; y el que no lo fuere, los sentirá sin conocerla: ejemplo de ello es la estatua mutilada del Apolino de Tarragona. Los griegos, generalmente hablando, en la representacion escultórica de sus divinidades más severas, prefirieron los caractéres de la edad juvenil, si no varonil; de modo que en las cabezas de Júpiter y de Neptuno, no existe señal alguna de edad avanzada.

*Sexo.* Esta cuestion es muy importante. Entre los antiguos, la mezcla de las formas delicadas de la mujer y las del hombre se reprodujo sobradamente: y no parece sino que la Religion y la Poesía sancionaron este principio cuando admitieron la material fusion de los dos sexos en el tipo de Hermafrodita. De manera que entre el carácter del cuerpo del hombre y el de la mujer no habian tirado una línea de demarcacion bien determinada. ¿En el Apolo y el Baco, quién no ve la delicadeza y morbidez de las formas



femeniles? Winckelman, cita un Hércules cuyo cuerpo recuerda hasta tal punto las formas femeniles, que ha llegado á confundirse con su amante Yola. He aquí la circunstancia que debe de haber dado lugar á que algunos estéticos hayan dicho que la Belleza existia en la eleccion de partes bellas, siguiendo el principio de anexion. No puede recomendarse semejante práctica porque es de todo punto contraria á la caracterizacion: lo mismo puede ofrecerse la belleza en las formas femeniles, que en las del hombre, por las funciones á que cada una de ellas está afecta: en las femeniles, á mas de nacer de la naturaleza misma de la organizacion especial, se desarrollan desde la severa nobleza de la matrona á la gracia más seductora de una ninfa: mientras que las del hombre son efecto de un desarrollo, que si por la Naturaleza es posible, exige, no obstante, una actividad no prescrita por la Naturaleza. De la misma manera que en la naturaleza espiritual hallamos belleza en el recato no ménos que en el valor, y hacemos al primero propio de la mujer y al segundo del hombre; así en la corporal puede nuestro sentimiento exigir rotundidad y morbidez en el cuerpo de la mujer, y energía y vigor en el del hombre.

*Categoría.* No es mas que la consideracion que el personaje hubiere merecido en el mundo si hubiese vivido en la realidad, ó la que hubiera podido merecer si fuere fingido, esto es, un mito.

Segun la mision que hubiere llenado ó podido llenar, pertenece el personaje á una ó á otra categoría. Cada categoría exige un tipo especial; y este tipo solo puede designarlo el conocimiento de los rasgos propios de cada una de ellas. Pero este conocimiento no debe buscarse por medio de investigaciones fisiológicas; porque esto seria querer dar razon de lo que no puede darse; seria hacer lo que

el célebre frenólogo Dr. Gall, que solo supo ver el espíritu en un cementerio. Probablemente nunca podrá verificarse la relacion de ciertas formas plásticas con determinadas categorías, porque la experiencia puede demostrar la imposibilidad de conocerla; como la armonía del alma con el cuerpo jamás podrá someterse al criterio humano. Esto no quiere decir que cierto aspecto general de las formas plásticas no prevenga más ó ménos la idea que el espectador deba formarse de la individualidad; así como hay formas que la imaginacion ha discernido á determinadas categorías, no por otra razon sino por la de que en lo plástico, no hay otra manera de dar idea de lo bueno mas que con la forma armónica: pues nunca una deformidad ó una mala facha dará idea de una persona de distincion, como un cráneo aplastado no la da de un hombre de talento.

Estas consideraciones hacen sentar por regla general, que cuando se trate de un personaje histórico cuyas formas ó disposicion corporal no hayan podido ser conocidas, las particularidades que puedan caracterizar la individualidad, deberán tomarse de los antecedentes que puedan hallarse en su historia, alcanzando por este medio la explicacion de su individualidad en las circunstancias que habrán ejercido influencia en él, por ejemplo, la raza á que perteneció, las disposiciones naturales, la educacion que recibió, la sociedad que frecuentó, las ideas, las creencias y hasta las mismas preocupaciones del siglo en que vivió y que pudieron tener cabida en su ánimo. De distinta manera debe procederse cuando el personaje es un mito, pues entonces debe buscarse todo aquello que pueda caracterizar la individualidad, de un modo muy marcado; debiendo atenderse á la naturaleza de la idea, al tipo y expresion propios de ella, filosofando sobre su modo de representacion: así, la robustez, el color moreno, el desarrollo de los

miembros, son propiedades de la *Industria*; así como la serenidad, la atención y la magestad sin orgullo, deben ser los caracteres de la *Justicia humana*, porque esta es una emanación de la Justicia y de la Verdad eternas, el hombre la ejerce con todo el aparato que la condición humana exige para infundir respeto, la inteligencia es su dote principal, la atención es el principio que debe presidir en sus juicios para apreciar debidamente todas las circunstancias, y la severidad sin dureza es su misión.

En la caracterización del retrato es donde el artista debe desplegar toda su actividad genial para saber hallar esas señales distintivas de la individualidad de la persona retratada, que son las que han de caracterizar á esa persona. Para alcanzar este resultado, la práctica de los grandes retratistas consiste en conversar continuamente con la persona á quien se retrata, promoviendo y excitando en su interior distintas emociones; mas para esto, es menester que el artista esté dotado de un sentimiento fisiognómico muy delicado, y tenga un conocimiento especial del juego de las pasiones humanas: por este medio alcanzará conservar la forma material del rostro, hará resaltar los rasgos más significativos de la índole de aquella persona, presentará al mismo tiempo que el retrato del cuerpo el de su alma, esto es, alcanzará la armonía que constituye la belleza, la armonía del alma con el cuerpo. El retratista no debe entrar en los detalles de la vida material, sino presentar el conjunto de circunstancias características, que en ningún caso podrán quedar ofuscadas por aquellos. De la misma manera que una exposición verdaderamente histórica no debe dar cabida á todos los hechos exteriores, sino que debe contentarse con presentar el sentido de ellos no ménos que su espíritu; así el pintor debe presentar por los medios que el Arte le proporciona, la imagen del alma,

exenta de las circunstancias accidentales que pueden ofuscar el carácter; y, no cabe duda, el retrato será entonces más parecido á la persona retratada que la persona misma.

Aunque la Escultura no pueda emplear todos los elementos de la caracterizacion, como son el color y la mirada, sin embargo, debe conocerlos, porque es muy posible, en ciertos casos, que una disposicion de formas suponga un color. No faltan ejemplos de haberse representado con toda propiedad por la sola forma plástica el color del cabello, y el temperamento del individuo: es que hay formas que corresponden á determinado color. Con todo, guardémonos de creer que el color esté en la forma, porque seria quitar al color su causa eficiente, que es la luz. Un ciego de nacimiento conoce muchas veces el color de un objeto por el tacto, pero no es por que exista en su imaginacion la idea óptica, sino la relacion de tal forma con tal color. Con efecto, las personas de pelo rojo tienen cierta fisonomía especial que hace que todas se parezcan: cierta raza de negros tienen el cabello encrespado que les imprime cierto carácter especial.

## 2.º *Simbolismo.*

Esta circunstancia exige una infinidad de señales exteriores representativas de las cualidades ó propiedades que el asunto tuviere ó pudiere tener.

El arte antiguo tuvo un simbolismo especial á causa de la índole esencialmente alegórica de las divinidades que tomaban parte en los hechos humanos; pero el arte moderno no tiene mas que atributos, los cuales solo deben emplearse con gran moderacion, no debiendo presentar mas que lo puramente indispensable para la inteligibilidad de alguna circunstancia.

Como atributos pueden considerarse los episodios. A todo

asunto pueden, y aun deben, atribuirse incidentes que procedan y aun dependan de él aunque no sean en él absolutamente indispensables, acciones secundarias pero que estén con la principal completamente relacionadas: tales son los episodios. Estos son respecto de una acción, como los adornos respecto de una obra arquitectónica: deben sacarse de la naturaleza de los asuntos mismos. Y de tal manera debe ser así, que si parece que puede prescindirse del episodio, esto es, si este fuere indiferente, ó no estuviere identificado con el asunto, entonces no pasará de ser un capricho, una inconveniencia. Para que el episodio guarde entera conformidad con la acción principal, no bastará que haya podido suceder la cosa de aquel modo, sino que deberá parecer que no haya podido ménos de ser de aquel modo: de no ser así, se introducirá en una obra de Arte lo que por otro lado, y por prescripciones del Arte mismo se habría tenido que desechar según las leyes de la idealización.

El episodio no debe confundirse con el sincronismo. Este presenta distintos aspectos ó momentos de la acción principal: el episodio no hace más que estar relacionado con ella, por razón de origen ó procedencia. En el cuadro de la *Transfiguración* obra de Rafael, la escena del endemoniado que se verifica en primer término, no es un episodio, sino una acción distinta enlazada con la de la transfiguración que se verifica en el fondo, por el sentido moral que tiene el ademán y la actitud, toda la expresión, en fin, de los apóstoles: no así en la Santa Isabel de Murillo, en cuyo cuadro, el mendigo que se cubre la pierna con un apósito, es un episodio sacado de la naturaleza del asunto, que contribuye de tal modo al carácter del mismo, que parece parte esencial de él, hasta el extremo de parecer que sería notable su falta si se suprimiera.

Como atributos han sido empleados tambien los letreros. Seria aventurado aconsejar el uso de poner letreros en las obras de Escultura y de Pintura para explicar lo que ellas representasen, pues ningun escultor ó pintor querrá asimilarse al célebre pintor de Orbaneja que escribió en su cuadro, *este es San Anton, y este es el cerdo*: sin embargo, en la reproduccion de una obra escultórica ó pictórica por medio del grabado ó de la litografía, no parece ridícula semejante costumbre, al propio tiempo que en los catálogos de los Museos y de las Exposiciones artísticas suele explicarse el asunto de las obras de Escultura y de Pintura: lo cual podria abogar en favor de los letreros. Sin embargo, es menester hacer distincion entre los letreros *explicativos*, y las inscripciones ó letreros *característicos*. El letrero explicativo no puede admitirse, porque el asunto debe explicarse por sí mismo, y por los solos medios plásticos empleados: al paso que la inscripcion característica debe ser solicitada por el asunto mismo. La inscripcion *Ecce ancilla Domini* de la Anunciacion, la *Veritas de Terra orta est*, *Justitia de caelo prospexit* de la sacra Familia de Fairholme, y la *Opus est necessarium* del cuadro de Overbeck, *Marta y María*, son inscripciones que complementan el carácter de las obras en que han sido puestas.

### 3.º *Conveniencias históricas.*

Son circunstancias indispensables para la caracterizacion, ya que en las producciones artísticas en que figura el hombre, es preciso dar razon de una época, de una localidad.

Llámanse Conveniencias históricas ó Propiedad histórica, porque son propias de la Historia, y de la Historia deben tomarse los datos para la propiedad de la representacion.

A la Historia pertenecen las circunstancias siguientes:

1.<sup>a</sup> Todo lo que tiene relacion con los trajes, armas, muebles, usos y costumbres.

2.<sup>a</sup> Los estilos arquitectónicos y el Espectáculo entero de la Naturaleza: todo considerado como escena ó teatro en que han debido verificarse los hechos que han de representarse.

Hé aqui por qué el artista no puede prescindir del conocimiento de la Arqueología, ni de la Historia del Arte, ni del estudio del Paisaje, ni del espíritu de las épocas, pues sin esto le será imposible dar carácter á la representacion de los hechos y á los personajes. Las costumbres de unos pueblos son distintas de las de otros; las épocas y los países las han modificado, despues de haber sido creadas por las necesidades así de la Naturaleza como de la civilizacion: un edificio gótico caracterizará mejor una escena de los siglos medios que un edificio romano, aunque sea posible que en los siglos citados existiese un edificio de este último estilo: ni la misma accidentacion, ni la misma vegetacion, ni los mismos efectos de luz existen en las distintas zonas y en los distintos climas en que nuestro globo está dividido; y por mas que se quiera, el Espectáculo de la Naturaleza en el Norte no es como en el Mediodía, ni en Europa es como en América.

Hasta que punto debe el Escultor y el Pintor observar las Conveniencias históricas, está dicho en las lecciones de Teoría general: todo queda reducido á un principio análogo al de la idealizacion, esto es, á tomar de la Arqueología aquellas circunstancias más convenientes y favorables al asunto, dejando lo trivial, accidental, inútil y hasta perjudicial que la Arqueología pudiere ofrecer, respecto del asunto tratado.

En el Traje es donde hay dificultad para hacer la debida aplicacion de principios. Con efecto, el Arte, á medida que

entra en el período de la decadencia, más repara en el Traje: prueba de ello es que el arte griego no vistió sus héroes sino con un ropage, y que solo en la época en que hubo de sucederle el arte romano, fué cuando se dió un Traje á los personajes representados por el arte plástico: tal es lo que nos manifiestan las columnas Trajana y Antonina. En la Edad media, cuyo arte no fué mas que una ingenua imitacion de la Naturaleza, se reprodujeron los trajes de las épocas que comprendió; pero cuando el Arte llegó á su apogeo en la época de Rafael, se supo prescindir del Traje para atender solo al Ropage; ejemplo de ello es el cuadro de Rafael, *La Escuela de Atenas*, donde la altura á que está allí el Arte no permite admitir el Ropaje mas que como elemento de variedad, de decoro y de mayor animacion é interés de la figura humana.

Apesar de todo lo que acaba de decirse, el Traje no deja de ser un elemento importante para dar carácter aun en la más elevada region del Arte. El impulso dado al Arte por el Romanticismo ha hecho que la Arqueología sea una necesidad artística: es ya exigencia de la ilustracion: y por otra parte es ménos fácil conocer á un personaje histórico por su fisonomía que por su traje, por cuyas razones la caracterizacion por medio de este no debe considerarse en nuestra edad como una decadencia, sino como engrandecimiento, un mayor ensanche dado al círculo artístico. Es verdad que en el dia el Arte en todas las formas que reviste tiende demasiado á especializarse tomando un carácter demasiado anecdótico: es verdad que abandona las grandes ideas de la Historia para detenerse en detalles y minuciosidades accidentales: es verdad que parece que no sabe ver por lo mismo en la Historia más que anécdotas: es verdad que fijándose mucho en las formas, cuida poco de las ideas; pero por lo mismo, es menester tomar de otra manera las



cosas y procurar ser natural sin desfigurar la Historia, y ser histórico sin dejar de ser natural. Debe pues admitirse el principio de que el Arte no consiste en la propiedad de los trajes, usos y costumbres, pero que no debe prescindir de ella porque la caracterizacion la exige. Tal propiedad no es el Arte, puesto que el Arte puede prescindir á veces de ella; pero no hay razon para rechazarla, porque le es sumamente necesaria: la cuestion está en las limitaciones que esta propiedad ó este medio de caracterizacion debe tener.

Para dejar completamente aclarados todos los puntos referentes á la caracterizacion por medio del Traje, y de la omision que de él puede hacerse en el grande estilo; conviene tener en cuenta ciertas consideraciones relativas al *desnudo*, al *ropaje* y al *traje*.

Si el principal objeto del arte plástico de imitacion es el hombre en su libre vitalidad, si esta libre vitalidad se revela en las distintas partes del cuerpo; podrá creerse que el Desnudo sea lo único que al arte plástico convenga, y que el Vestido sea un obstáculo para las aspiraciones del Arte. La superioridad del Desnudo sobre el Vestido en el grande estilo, es incuestionable, porque ningun artista, como decia Miguel Angel á Francisco de Holanda, puede ser bastante cándido que prefiera al pié de un hombre el zapato que le calza. Pero aun prescindiendo de que en muchos casos la caracterizacion exigirá el ropaje en la especialidad del traje; la necesidad de mayor elevacion y pureza de la idea ó la naturaleza de esta idea misma pueden exigir el Vestido aun en el grande estilo.

Que la necesidad de mayor elevacion y pureza de la idea puede exigir que ciertas partes del cuerpo deban ocultarse debajo de un ropaje cuando ménos, es evidente. La expresion espiritual partiendo del rostro pasa á los demás miem-

bros, se difunde por ellos, pero en escala descendente; y lo que á tales miembros queda es, á lo mas, una belleza casi del todo física, viniendo á ser su desnudez, indiferente á la verdadera belleza. No puede ménos de reconocerse que los miembros van perdiendo su carácter noble, elevado y puro á medida que más inmediatamente responden á funciones simplemente animales; llegando el caso en que solo ocultos debajo de un ropaje pueden presentar una espiritualidad que de suyo no tienen, porque, poniéndolos en comunicacion exterior con los demás miembros más susceptibles de tal expresion, los purifica de su animalidad y materialismo por entre las ondulaciones y lineamientos de los pliegues, aunque por otra razon no sea que por ayudar al movimiento libre y espontáneo de la figura; movimiento, que como expresivo de la libre voluntad, lo es tambien en parte, de la libre vitalidad. Además, ocultando tales miembros, se levanta de punto el espiritualismo de los que más responden al espíritu, siendo una imágen más clara de este. El traje por consiguiente no es un simple accidente para la caracterizacion, sino que tambien contribuye al espiritualismo del Arte, purificando la forma humana de todo cuanto puede ser indiferente y hasta inútil á su expresion espiritual. Lo que hace el Arte para idealizar disimulando las necesidades de la vida animal y haciendo resaltar solamente las circunstancias convenientes á la idea propuesta, lo hace por su parte el ropaje respecto de ciertos miembros en la figura humana. No puede, pues, sentarse de un modo absoluto que la desnudez completa en las representaciones de Escultura y de Pintura manifieste un sentimiento más elevado de lo bello.

Tambien es evidente que la naturaleza de la idea puede exigir el Vestido. Con efecto, el sér que tiene conciencia de su alto destino espiritual, debe considerar la desnudez co-

mo cosa indigna de sí, y debe ocultar, como cosa que en manera alguna responde á la nobleza del alma, aquellas partes del cuerpo que sirven simplemente á funciones animales, ó indican solamente funciones ajenas de nuestra voluntad, ó que no tienen destino ó expresion verdaderamente espiritual. Entre los pueblos en que se nota un principio de civilizacion, se encuentran en mayor ó menor grado el sentimiento del pudor y el de la modestia, y por consiguiente sienten más ó ménos la necesidad del Vestido. Adan y Eva luego que perdieron la inocencia sintieron la necesidad de cubrir su desnudez: Giges favorito de Candaulo rey de Lidia se vió obligado á casarse con la viuda de este, de cuya belleza no habia querido convencerse sino viéndola desnuda : el salvaje no va completamente desnudo. Entre los griegos se tenia á honra combatir desnudo; y de esta circunstancia ha querido sacarse la consecuencia de que los griegos prescindieron del sentimiento del pudor en obsequio del Arte ; lo cual es un error, porque en el carácter del pueblo griego este sentimiento se hallaba en el mismo grado de importancia que el sentido de las bellas formas; é interesados vivamente por ellas, presentaron el desnudo, no por falta de sentimiento moral, sino por indiferencia respecto de los deseos puramente sensuales: y sobre este particular obraron filosóficamente, de modo que conformes con el principio artístico, ocultaron aquellas partes del cuerpo que no eran necesarias para la manifestacion de determinado pensamiento : por esto no presentaron siempre el Desnudo y emplearon el ropaje con oportunidad, representando unos personajes vestidos y otros desnudos: los niños, en los cuales la forma corporal lleva en sí misma el candor, y en que la belleza espiritual consiste precisamente en la manifestacion de la inocencia, los representaron desnudos ; desnudos representaron los personajes en

los cuales el empleo de la fuerza física y la agilidad debían resaltar de una manera viva, como por ejemplo los atletas ó gimnasiarcas, esos hombres que se daban en espectáculo ya no por interés de una acción cualquiera en sí, sino para manifestar el efecto de esa fuerza y de esa agilidad, y de la belleza del movimiento en el juego de los miembros: á Vénus se la encuentra ya desnuda, ya vestida; desnuda cuando quisieron personificarse en ella los encantos sensibles de la mujer; vestida, cuando se quiso que predominara un sentido moral y una manifestación más profunda del espíritu. La moral cristiana ha sido más exigente respecto de la economía del desnudo que lo fué la moral pagana; y sin embargo no vemos que rechace de una manera absoluta el Desnudo ya que permite la representación de Jesucristo crucificado y la del niño Jesús; pero debe considerarse que admite el Desnudo en un crucifijo como expresión de un tormento para el cristiano, y en el niño Jesús como una idea de inocencia y de candor: lo que nunca admite es la representación de las partes sexuales, ya que son los miembros que más acercan el hombre al irracional. No se crea por esto que la modestia y el pudor sean una razón del Vestido, porque estos sentimientos no son objeto del Arte, sino resultados de este; porque el Arte siempre es modesto y casto toda vez que tiene por objeto la Belleza, que, como es sabido, es la idea de la Verdad y de la Bondad bajo formas sensibles; y en estas ideas están comprendidas la del pudor y la modestia.

En el grande estilo, además, los ropajes pueden ser un motivo de variedad y de contraste, ó un auxiliar de la expresión; sirviendo muchas veces para rodear el Desnudo del misterio especial que puede hacer más apreciables estas circunstancias, y para añadir visualidad á ciertos miembros. Quítese, por ejemplo, la clámide al Apolo de

Belvedere, y se tendrá el espectáculo de un brazo desnudo



Apolo Pithio, de Belvedere.

extendido en toda su longitud siguiendo una línea horizontal y formando un ángulo recto con el cuerpo.

Falta ahora saber las condiciones con que el Traje puede ofrecerse al Arte.

El Traje debe tener condiciones artísticas: el Traje que carece de ellas ó que no se presenta con alguna de ellas, debe ser excluido de la representacion artística. El Traje tendrá condiciones artísticas desde el momento en que con las debidas proporciones y la correspondiente sencillez responda al movimiento libre y desembarazado de la persona que le vista, sin perder su independendencia por una forma mecánica que destruya sus ondulaciones naturales. Por esto indudablemente algunos reducen el vestido en el grande estilo al traje griego de la Antigüedad. Este traje es con efecto más artístico que el moderno; pero esto no quiere decir ni que aquellos griegos usasen en el Arte el mismo traje que en la vida comun, ni que deba usarse aquel traje para hombres de otras épocas. Si los personajes hubiesen vivido en la Historia ¿quién dudará que de su personalidad, época y país debería ser tomado cuanto pudiese caracterizarle? De otro modo seria sacar á la individualidad de la esfera particular dentro de la cual estuviere llamado á distinguirse, ó presentar simplemente una generalidad. Deberá pues considerarse, como una exigencia ridícula el que so pretexto de lo anti-artístico de ciertos trajes modernos, se acuda á los de otras épocas en que se hayan usado trajes más conformes con los principios artísticos, como ha sucedido en nuestro tiempos desde la época del Renacimiento. Esto solo da á entender un error que debe evitarse: por amor de lo antiguo en la forma no debe olvidarse el principio que dirigió el criterio de los antiguos en el fondo: lo contrario será tomar un estilo completamente imitativo difícil de ser admitido estéticamente.

En la precision de tener que caracterizar con trajes poco artísticos, todavía queda mucho campo á la accion del Arte. Con efecto, no hay traje que no ofrezca algo artístico, esto es, que no pueda elevarse á la esfera del Arte, purificándole

de la parte incongruente que la Moda hubiera podido imprimirle; y en este sentido, deberán conservarse de él todas aquellas particularidades que ofrezcan el sello de mayor generalidad y duracion. Idealicemos, pues, esto es, purifiquemos los trajes de cada época, de todo lo que en ellos apareciere contrario á las condiciones del Arte; acerquemos si se quisiere, sus formas á aquellas condiciones, y obtendremos cuanto será necesario para dar al Traje todo el aspecto artístico conveniente y ser un buen elemento de caracterizacion. Podrá entonces admitirse el principio de que el Traje debe elevarse á tanta mayor generalidad, esto es, á Ropaje, cuanta mayor fuere la grandeza de los asuntos; pues con efecto, á los grandes personajes, aquellos que tienen una fama universal, aquellos que han hecho un bien inmenso á la humanidad y cuyos hechos son trascendentales al bienestar social, la gloria los desnuda del traje de su país, y aun de su época, y necesitan la generalidad del Ropaje, que es lo que constituye el *traje de la inmortalidad*.

El principio de generalidad del Ropaje es mucho más atendible en Escultura que en Pintura; no porque en esta no deba observarse, sino porque la belleza de la forma humana en la Pintura está supeditada por la de la Expression. La Escultura parece que tiende á dar mayor perpetuidad á las cosas que la Pintura; sus producciones se refieren más á perpetuar la memoria de ciertos hechos y de ciertos personajes, y por lo mismo puede rechazar con mas fundamento lo que apenas dura el tiempo que el Escultor necesita para producir una Estátua, sobre todo en nuestros tiempos en que tanta es la veleidad de la Moda. Los personajes que han merecido ser representados en estátua parece que tienen un derecho indisputable á vestir el traje que hemos llamado de la *inmortalidad*.

Aun así puede haber casos en que no pueda llevarse hasta el extremo la generalización del Traje en la Estátua. En los personajes de los cuales fueren muy conocidas las particularidades de su vida, ¿cómo será posible no ser fiel al traje que usaron? Por mucha que sea la grandeza de Federico II de Prusia y de Napoleon I de Francia, conocemos demasiado á tales personajes en los detalles de su vida para que podamos hacer abstracción de ciertas particularidades anti-artísticas del traje que vistieron.

En las estatuas tumularias es en las que parece debe tener especial aplicación la generalidad del Ropaje: no por otra razón sino por la de que, supuesto que han abandonado la vida terrena, les conviene mejor un traje que tenga analogía con el de la Eternidad donde han ido á vivir, desprovisto de las vulgaridades de esta tan pasajera que acá abajo vivimos.

#### 4.<sup>a</sup> *Expresion.*

Es uno de los principales medios para la caracterización en Escultura y en Pintura, pues pone de manifiesto todo cuanto puede haber contribuido al desarrollo de los elementos que constituyen las obras escultóricas y pictóricas.

La Expresion en su acepción general se refiere al significado de la obra de Arte: cuando se personaliza, se refiere á la manifestación de los sentimientos interiores de un personaje. La expresión general de una obra de arte escultórica ó pictórica, depende de la armonía entre el espíritu del asunto tratado y todos los elementos que entran en su modo de representación: así es que lo que podría llamáres aparato escénico en un cuadro y aun en una Escultura, debe guardar relación con la escena misma: por esta razón los objetos desordenados darán siempre idea de una escena borrascosa, así como el cielo nublado armonizará bien con



una escena dolorosa. Al tener que determinar la Expresion en los personajes, los elementos que la constituyen son de distinta naturaleza, se presentan como inherentes á la persona misma, y no como una ilustracion en cierta manera alegórica de un sentimiento; porque un cielo encapotado sin ser borrascoso, un paisaje desprovisto de todos los accidentes que podrian hacer risueño el espectáculo, son circunstancias que secundaran figuradamente por ejemplo, la tristeza de las tres Marías en el sepulcro; pero ni aquel cielo ni este paisaje son inherentes á tales personajes ni á su situacion, ni son una condicion precisa del asunto; pero el gesto, el ademan y la actitud que han de dar razon de la tristeza y del dolor que aquejan á aquellas almas, han de existir, no pueden ménos de presentarse á la vista. Bajo esta acepcion la Expresion como elemento de caracterizacion, necesita un estudio especial de la naturaleza humana.

La Expresion en el hombre no es mas que la disposicion de las formas exteriores del cuerpo que revelan claramente los movimientos del alma, esto es, las Pasiones. Las Pasiones son por consiguiente el estímulo de la Expresion considerada plásticamente en el sér humano.

No hay ninguno de los movimientos interiores del alma que no se reproduzca ó revele por un movimiento corporal análogo, llegando por este medio á hacerse sensibles los sentimientos morales. Existe entera conformidad entre los sentimientos morales y los movimientos físicos del hombre: negar esta circunstancia seria negar la experiencia que diariamente viene demostrándolo. Por el juego exterior visible de los miembros y de los músculos, pueden determinarse los movimientos interiores; y al contrario, conociendo el objeto y fuerza interior, puede determinarse la señal externa que ha de resultar: por consiguiente el artista

plástico necesita conocer todos los indicios ó medios con que pueden presentarse en lo exterior las Pasiones excitadas, así como la naturaleza de ellas.

Semejante estudio puede facilitarle la consideracion de las Pasiones ya respecto de su fondo, ya de su forma.

*De las Pasiones en el fondo.*

Hay en el individuo de la especie humana un principio que le tiene constantemente en accion. Este principio es el interés en favor de sí mismo, de su conservacion, y de sus goces ya físicos ya morales.—Es de advertir, que no debe confundirse este interés con el Egoismo, ni con lo que se llama Instinto en los animales, porque debe suponerse aquí, que estas dos inclinaciones son de naturaleza en cierta manera igual, y como nacidas una y otra de un impulso interior impremeditado, no espontáneo.—Pues en tal interés en favor de sí mismo debemos considerar un movimiento racional que nos conduce á buscar lo que nos parece favorable, y á apartarnos de lo que juzgamos perjudicial, guiados por la Voluntad dirigida por la Razon. Uno de estos dos movimientos es de *excentracion*, y el otro de *concentracion*. El movimiento de *excentracion* dilata al individuo para ponerle en contacto con lo que desea: el de *concentracion*, le repliega para evitar este contacto.

Varias consideraciones son necesarias en el estudio de las Pasiones.

1.<sup>a</sup> El estado del alma en el momento de ser excitada decide de la naturaleza y del valor del movimiento; y este es el punto de partida para la clasificacion de las Pasiones. Tres son las principales condiciones de este estado, á saber: la *sobreexcitacion*, la *serenidad*, y la *languidez*. En el estado de *sobreexcitacion*, las Pasiones son tanto más impetuosas cuanto más vivamente ha obrado en el alma la causa ex-

terior: la reaccion en este caso está en razon directa del estímulo; y no siendo el carácter de la excentracion mas que la consecuencia forzosa de la compresion primitiva venida de lo exterior, podrán calificarse estas Pasiones de *concéntrico-excéntricas*: así, la *Cólera* pertenece á esta clase, pues en ella los resortes de la máquina no se repliegan en sí mismos sino para dilatarse de nuevo y para obrar más ventajosamente. En el estado de *serenidad* los movimientos son dulces y fáciles, siempre excéntricos, porque entonces se despliegan y se dilatan; pues el que siente un dolor ó un placer apacible, siente la necesidad de transmitir cualquiera de estos dos sentimientos á los demás, y de hacerlos á estos partícipes de él. En el estado de *languidez*, el alma, débil, retiene la impresion, y no puede reaccionarse, sus Pasiones son tristes, y constantemente concéntricas; y en semejante estado, se encierra uno dentro de sí mismo y se aísla, los objetos no interesan, y se busca la soledad: así sucede en la melancolía, y en la tristeza.

2.<sup>a</sup> Las Pasiones tambien son modificadas por gran número de circunstancias procedentes ya de la *Naturaleza*, ya de la *condicion social*: tales son: la *edad*, el *sexo*, el *temperamento*, las *enfermedades*, el *clima*, la *condicion social*, la *educacion*, las *ocupaciones habituales*.

*La edad*. El niño y el adultó viven de lo exterior, así es que todos sus movimientos son expansivos para buscar la vida: el adulto además equilibra las fuerzas que adquiere, con las que gasta, siendo la edad de las pasiones fuertes é irreflexionadas: el viejo vive de su propio fondo; las relaciones son en él ménos activas; nada se renueva ni se regenera en él; pierde la sensibilidad, se acaba y se consume. En la primera edad todo es halagüeño; si hay pena, es pasajera porque afecta poco: más tarde se siente con mayor viveza su accion, y se le da mayor impor-

tancia; pero se poseen los medios de evitarla y de combatirla. La vejez, al contrario, es inquieta y débil; se aísla y se parapeta detrás de los pálidos restos que los años dejan. En la infancia los flúidos, dilatados por el calor, se extienden hasta la superficie del cuerpo, colorando el cútis con una tinta fresca y viva; en la vejez al contrario, se rarifican, abandonan los puntos más distantes del centro de la vida, volviendo á este centro, y de ello resulta la frialdad de tintas y la descoloracion. En la juventud, como edad más propensa á irritarse, se manifiestan las pasiones con mayor viveza: en la vejez, solo se alteran los rasgos característicos, momentáneamente.

*El sexo.* Presenta muy notables diferencias: en el hombre todo está dispuesto para la fuerza; su constitucion nerviosa y sólida, responde á la voluntad de un alma activa; su inteligencia se manifiesta en lo exterior, en su aspecto noble, en su mirada penetrante: la mujer ha salido de las manos del Criador como obra del amor; bella por su gracia candorosa, teniendo su más firme apoyo en el interés que su debilidad inspira; es un sér complementario de otro sér, con Pasiones é índole propias y especiales. Las diferencias producidas por el sexo en las Pasiones son de tal naturaleza, que las cualidades recomendables que determinadas Pasiones tienen en un sexo, se convierten en defectos chocantes en el otro: así la afeminacion, es en el hombre lo que el desenfado en la mujer. Esta vive de emociones, y deja de obrar como mujer desde el momento en que no las siente: su existencia es un contínuo cambio de relaciones, y toda su vida se resume en el amor, sentimiento que causa la variabilidad de su fisonomía, la cual se mueve con rapidez extraordinaria: aunque al abuso del amparo que necesita puede oponer la dulzura que encanta y la inercia que embota el filo de la cólera, tiene tambien otras

armas que oponer al abuso de la violencia y de la fuerza que se le haga; adquiriendo por el estímulo una energía, pasajera, sí, pero que le da el aliento del hombre en presencia del peligro, asegurándola, si no el triunfo, la atenuacion de todo efecto desastroso.

*Temperamento.* El sanguíneo secunda la expansion: el bilioso produce el efecto contrario: el bilioso sanguíneo lleva sus actos hasta la fuerza y la violencia: el linfático es lánguido y apático: el sanguíneo-bilioso es el más capaz de emprender y ejecutar grandes cosas, reuniendo la facultad de concebir rápidamente, y la perseverancia que erige y consolida: es cualidad propia del ambicioso.

*Enfermedades.* Las dolencias alteran los órganos del cuerpo humano, y necesariamente reducen los límites de sus facultades, así como, según el estado patológico de ciertas partes del organismo, toman á veces otras, en cierta manera antagonistas, mayor actividad; así en el ciego se nota más fino tacto ú oído. Pero siempre la coloracion de la piel y la expresion natural de la fisonomía se modifican á consecuencia de los desórdenes del organismo; por esto gesticula mucho más el tartamudo y el mudo que el que no tiene estos defectos.

*Clima.* Las pasiones de los pueblos orientales, son fuertes, violentas, impetuosas: el estupor reina en las comarcas del Norte: los climas templados han sido siempre los que han impulsado el adelanto de las ciencias y de las artes, han encendido el fuego de la imaginacion y le han alimentado y conservado despues con nobles pasiones: tales diferencias pueden apreciarse tambien en extensiones de terreno más reducidas, según fuere en ellas más ó ménos esquiva la Naturaleza. ¿Quién duda de la diferencia que se nota entre las pasiones de los habitantes de las montañas, y las de los que habitan en los llanos; la que exis-

te entre las de los que habitan las regiones frias de un país, y las de los que habitan las más calientes?

*Condicion social.* Distintas son las pasiones que al hombre dominan segun la posicion que en la sociedad ocupa, cualquiera que sea el modo como en ella se encuentre, bien por acaso, bien por favores ó reveses de la fortuna, bien por su voluntad. Distintas son las que le dominan cuando se halla encumbrado en elevados puestos, de las que desarrollan su carácter en los puestos humildes. Las comodidades son favorables á las pasiones excéntricas; á las concéntricas, conducen la dependencia y la miseria.

*Ocupaciones habituales.* El continuo ejercicio de una misma demostracion corporal en relacion con un movimiento del alma, imprime al cabo un sello indeleble en el modo de expresarnos, transformando en cierta manera nuestra naturaleza. Puede reconocerse á la simple vista la profesion á que cada cual se dedica, distinguiéndose en sus maneras el que pasa la vida en el silencio del gabinete del que vive en el bullicio del campamento.

*Educacion.* Corrige nuestras costumbres y por consiguiente modifica nuestras pasiones. Crea tal vez necesidades nuevas, y por consiguiente crea pasiones de otro género; por esto cada clase como cada país tiene pasiones especiales dominantes, segun los vicios, preocupaciones, ó bondad de los elementos sociales que entran en su constitucion.

Despues de lo que acaba de indicarse, es menester tener en cuenta, que existen excepciones en aquellos espíritus rectos que han sabido dominar sus pasiones con sola la fuerza de su voluntad; pero por ser excepciones, no hacen más que confirmar la regla general.

3.<sup>a</sup> Otra circunstancia debe tenerse en cuenta al estudiar las Pasiones, y es, que unas son *morales* y otras *físicas*.

Son *morales* cuando los movimientos que excitan los sentidos, se dirigen hácia un objeto moral, por ejemplo, el amor á la gloria: son *físicas*, cuando solo obedecen á un fin material en que los sentidos, más bien que la Razon reciben su halago, por ejemplo, la cólera. Esta distincion es necesario tenerla en cuenta para saber dar á la Expresion un carácter más ó ménos material, más ó ménos moral, segun fuere la clase á que la pasion pertenezca.

4.ª Por último, las Pasiones, combinándose entre sí, y complicándose en esta combinacion, constituyen la division en *simples* y *complexas*. Son *simples* cuando obran aisladamente, como el amor, el ódio: y *complexas*, cuando actúan junto con otras, como, los celos, en los cuales coincide el temor, la esperanza, el amor y hasta el ódio.

#### *De las pasiones en la forma.*

No vamos á dar detalladamente á conocer cada uno de los movimientos de nuestros miembros y de nuestros músculos que corresponde á cada movimiento interior, porque esto es objeto de un estudio particular que cada cual debe hacer, no intencionadamente á propósito de tal ó cual asunto, sino preventivamente con la observacion de las escenas que diariamente pasan á nuestro rededor, examinando el espíritu de las situaciones. Sin embargo, podemos dar una idea de los signos especiales que aparecen en nuestro exterior, estimulados por las principales pasiones.

Es indispensable conocer antes de todo el carácter que los músculos toman en la Expresion. El movimiento excéntrico de los miembros hácia lo que deseamos, y el concéntrico por razon de lo que tememos, producen, en el caso de excentracion, mayor desarrollo de los músculos extensores; así como en el de concentracion se observa mayor desarrollo de los músculos flexores. Ahora bien, todas las partes

del cuerpo son más ó ménos capaces de revelar los sentimientos, aunque no en el mismo grado ni con la misma determinacion. El rostro es el punto en donde más claramente puede aparecer la Expresion, y á sus movimientos se da el nombre de *gesto*: las manos expresan tambien multitud de sentimientos, constituyendo el *ademan*: las demas partes del cuerpo tienen tambien un modo particular de Expresion, respondiendo por medio de la actitud á los impulsos interiores. De donde se deduce que la Expresion se realiza por el *gesto*, el *ademan* y la *actitud*.

Pero es menester tener en cuenta que si cada parte del cuerpo tiene una manera de expresarse peculiar y propia, tiene tambien otra relativa á la de cada una de las partes restantes; lo cual produce un gran número de variantes. Estas variantes, combinándose como las letras del alfabeto, toman un sentido especial sin alteracion del que cada parte tiene en particular. En la imposibilidad de enumerar todas esas variantes, no harémos mas que una indicacion general que pueda servir de norma en el estudio del *gesto*, del *ademan* y de la *actitud*.

El *gesto*. Para determinar la expresion en el rostro humano, es menester que establezcamos una fórmula general. El rostro humano se presenta bajo tres distintos aspectos segun la direccion que siguen sus órganos. Esta direccion puede ser



horizontal



expansiva



convergente.

La simple inspeccion de estas tres figuras dispierta des-



de el momento tres ideas distintas : la primera caracteriza la calma ; la segunda expresa sentimientos plácidos y alegres ; la tercera responde á sentimientos de tristeza. A estas tres imágenes se refieren otras ideas, á saber : á la primera, las de equilibrio, de estabilidad y de sabiduría ; á la segunda, las de expansion, de inconstancia y de voluptuosidad ; á la tercera, las de meditacion, de recogimiento y de orgullo.

A mas de estas generalidades tiene el rostro ciertos movimientos característicos. Si la serenidad brilla en una frente abierta, elevada, con ojos vivos y penetrantes, tambien las arrugas horizontales que en ella aparecen, indican penalidad y luchas morales. La firmeza de espíritu abre una arruga vertical en el entrecejo : la movilidad habitual de este entrecejo indica la vehemencia de las pasiones, así como su inmovilidad constante es señal de impasibilidad. El ojo muy abierto indica energía, así como medio cerrado con pesadez en los párpados, es señal de languidez : rodeado de arrugas indica alegría, así como el hundimiento del párpado inferior expresa largos padecimientos y derramamiento de lágrimas.

Aunque el pelo no entre á formar parte del gesto, contribuye mucho á darle carácter. La manera de llevar el pelo no deja de tener una expresion especial : siempre el pelo desordenado dará idea de un movimiento interior de análoga especie ; así como el pelo muy atusado dará idea hasta de afeminacion. Parece que los antiguos consideraron como opuesto al ideal escultórico tanto el pelo desordenado como el muy atusado, sin duda porque en ambos casos se da idea de haberse ocupado el espíritu en algo exterior y extraño á él.

*El ademan.* Los movimientos de los brazos y de las manos, unos son *naturales* y otros *convencionales* : los primeros

pueden subdividirse en ademanes de *expresion* y en ademanes de *equilibrio*. Los ademanes de *expresion* son el resultado inmediato del movimiento del alma, lo mismo que el gesto: los de *equilibrio* sirven para contrabalancear el movimiento del cuerpo y sostenerle en determinada actitud: los de *expresion* son los que, acompañados del gesto exteriorizan las Pasiones; los de *equilibrio* no hacen más que caracterizar las actitudes. Por último, los ademanes *convencionales*, son los que el hombre ha introducido como signos representativos de una idea convencional: no son exigidos por ninguna necesidad de nuestro interior apasionado, sino por el bien parecer ó utilidad social; tales son, el saludo con la mano, el juramento extendiendo el brazo, etc., etc.

La mano por su accidentacion y movilidad, es, despues del gesto y en union con él, el intérprete de nuestros pesares y de nuestras satisfacciones, complementando la expresion del rostro; con la mano esperamos, pedimos, prometemos, llamamos, amenazamos, rechazamos, manifestamos nuestros deseos, el horror, el temor, etc., etc.: no hay mas que hacer la prueba, cerrándola, abriéndola, volviéndola hácia arriba ó hácia abajo, acercándola á alguna parte del cuerpo, ó apartándola de este mismo cuerpo, levantándola ó bajándola, combinándose con la otra, y dando á los dedos las posiciones de que son susceptibles.

*La actitud.* Las distintas inclinaciones que la cabeza puede tomar, la mayor ó menor tension ó flexibilidad de la garganta, el equilibrio ó mayor ó menor elevacion de los hombros, la dilatacion más ó menos libre del pecho, y la mayor ó menor violencia que en ello exista, la mayor ó menor flexibilidad del tronco del cuerpo, el desvío ó la mayor ó menor aproximacion á la línea media, todas estas circunstancias deciden acerca de la expresion de distintos senti-

mientos indicados con el rostro y con el ademán, coadyuvándolos y confirmándolos.

Las actitudes se rigen muy especialmente por las leyes de la *excentracion* y de la *concentracion*. Esta última puede encontrarse en dos condiciones, á saber: *fácil*, en la expansion del alma tranquila; *extremada*, cuando es consecuencia de un movimiento compresivo que precede á otros movimientos violentos. La *concentracion* se encuentra igualmente en dos estados, á saber: uno *simple*, procedente de la debilidad; otro *forzado* procedente de una impresion viva. Estas dos medias tintas se reconocen, una por la flexion y el abandono de las fuerzas musculares, dejando dominar los músculos flexores; la otra por la flexion violenta que se prepara con el objeto de obrar con impetuosidad.

El pié no deja de tener tambien una expresion particular, segun sus dedos se contraigan, se doblen, se encorven, y segun la planta se afirme ó se levante del suelo: y si bien expresa mucho, no llega á tener nunca la expresion de la mano, tanto por tener menos movilidad, como por estar ménos relacionado con el rostro.

La Expresion para presentarse en el sentido de lo ideal ha de tener las circunstancias siguientes: ha de ser *propia*, *natural*, *oportuna*, *razonable* y *simple*. Será *propia* la que dé verdadera idea de determinada pasion: será *natural* la que no sea exagerada, esto es, como estudiada á propósito: será *oportuna* cuando se presente en ocasion, lugar y con las condiciones convenientes: será *razonable*, cuando la sana razon ó el buen criterio no la rechacen: y será *simple* cuando aparezca desprovista de complicaciones y accidentes que impidan la manifestacion clara y bien determinada de su carácter.

Los estudios de la Expresion en la Naturaleza no pueden hacerse ni intencionadamente ni por la sola forma. El estudio de las costumbres, y el detenido exámen de las escenas que diariamente pasan á nuestro rededor es lo que el artista debe hacer antes de emprender las grandes composiciones, para las cuales no existe modelo en la Naturaleza; aunque sea verdad que esta sea la que haya de prestar los elementos. Equivocados andan los que interpretando mal la idea de que el Arte debe tener á la Naturaleza por modelo, quieren buscar en esta lo que solo puede ser obra del Arte. La Naturaleza debe estudiarse, tomarse preventivamente por tipo, y no con posterioridad por modelo. No es posible hallar en la Naturaleza un cuadro con todas las condiciones con que el Artista puede desear: esto seria suponer posible la combinacion de figuras en determinada localidad y á la luz conveniente, y con la expresion dada, todas ellas; esto seria suponer el Arte en la Naturaleza, y constituir al artista en un mero copista.

## ART. II.

### Composicion.

Debe considerarse aquí como acto que la representacion plástica requiere, y no como término genérico de la produccion artística.

La Invencion da por decirlo así, los materiales, escoge los momentos propios y convenientes para la verdadera representacion del asunto; la Composicion es la disposicion y la combinacion de estos elementos y de todas las partes de que el asunto consta. En este sentido lo mismo se refiere á la Escultura que á la Pintura, lo mismo á las líneas que á los efectos de luz; porque el Arte plástico de imita-

cion, como es sabido, abraza desde la simplicidad de la Estátua en carácter, hasta la minuciosa y detallada representación pictórica del Espectáculo de la Naturaleza: y si bien la Escultura no tiene entre sus elementos la luz, sin embargo debe atender muy especialmente á la que necesitan sus obras para presentarse convenientemente y producir el buen efecto, segun la localidad que deban ocupar.

En la Composición hay que tener antes de todo en cuenta los distintos modos de producción plástica. Con efecto, la naturaleza del arte plástico de imitación es doble: ó presenta la materia con todas sus dimensiones, ó solamente la ilusión de estas: en el primer caso el Arte es *plástico propio*; en el segundo es simplemente *gráfico*: en el arte plástico propio existe el *relieve entero* y el *relieve sobre un plano*: de lo que resulta que los modos de representación plástica son tres, á saber: *en relieve entero, en relieve sobre un plano, y en perspectiva*. El relieve entero constituye la *Estatuaria propia*: el relieve sobre un plano, constituye la *Escultura anaglítica*, pudiendo ser más ó ménos alto (el nombre de *bajo relieve* que suele dársele es inconveniente): la Perspectiva es lo que constituye el Cuadro, es la *Pintura propia*.

Estos tres modos de producción en el arte plástico de imitación deben tenerse en cuenta para hacer la apreciación de las circunstancias á que la Composición debe atender. Estas circunstancias se refieren á las *actitudes*, al *agrupamiento* y al *efecto pintoresco*. Estas circunstancias no tienen el mismo grado de importancia en la Escultura que en la Pintura; ni en la Escultura anaglítica, que en el Cuadro; ni en el Cuadro ni en esta Escultura que en la Estátua. Así, en la Estátua, la actitud es una circunstancia á que principalmente debe atenderse; y aunque no debe ser desatendida en Pintura, pero en esta debe

atenderse mucho más al gesto y al ademan. El agrupamiento ha de tener distintas condiciones en la Escultura que en la Pintura; pudiendo desprenderse de algunas, y siendo por tanto, más libre en la Pintura. El efecto pintoresco lo mismo puede referirse á la Pintura que á la Escultura, como luego podrá verse.

### *Actitud.*

La posición de pié es la primera que llama la atención: es la posición fundamental. A las figuras escultóricas en simple carácter se las da el nombre de *estatuas*, del verbo latino *stare* que vale *estar de pié*. Es la posición más noble. El cuerpo del irracional está paralelo al suelo; la garganta y la mirada siguen la dirección de la espina dorsal, y solo muy difícilmente los cuadrúpedos pueden por sí solos hacer cesar esta relación de la gravedad. En el hombre la línea natural de la mirada y la de la gravedad forman ángulo recto: luego que el ser humano adquiere conocimiento de su naturaleza espiritual, se levanta del suelo, y por un efecto de su voluntad toma la actitud de pié, que por sí sola es una manifestación del espíritu. Sin embargo, esta actitud vertical no es bella por sí sola, sino por la libertad que en ella aparece: dese á una estatua la actitud que toma el militar en línea de formación, y aquella regularidad, y aquella euritmia de la forma humana aparecerán con toda su materialidad, ofreciendo la inmovilidad arquitectónica, y el espíritu no quedará exteriorizado. La nobleza de la actitud de pié decae á medida que muestra tendencia hacia la que es propia y natural de los irracionales; pudiendo llegar hasta el punto de dar idea de humillación. Puede haber también nobleza en la actitud sentada, y elegancia en la recostada, así como puede haber abatimiento, no degradación, en la caída. La yacente siempre indi-

cará ausencia ó suspension cuando ménos, de la fuerza vital.

La variedad en la actitud, determinada por la disposicion del alma, no debe ser en manera alguna forzada ó violenta, sino como si el cuerpo hubiese tomado la posicion sin esfuerzo alguno, espontáneamente; de lo contrario el espíritu y el cuerpo se presentarían como extraños, como en discordia, siendo así que deben formar un solo y mismo todo, y presentarse con perfecta armonía.

La actitud tampoco debe presentar ningun rasgo momentáneo, esto es, la figura no debe presentarse en medio de un movimiento en que no pueda libremente sostenerse; solo debe expresar un principio y una preparacion, una intencion ó un cesamiento, y una reincidencia en la posicion natural y firme: lo contrario será suponer que se ha de concentrar el interés en un solo momento, ó que se puede tomar un solo momento como cosa principal, siendo así que el arte plástico no debe poner de manifiesto nada que sea pasajero, porque el efecto de las obras plásticas decaeria, no pudiendo ménos de perderse el interés al reiterar la inspeccion de la obra de Arte. ¿Cómo podría haber interés en esta reiteracion sin la ilusion del movimiento que la figura puede tener?

La actitud en el asunto inventado *en accion* solo es parte de la expresion general, no pudiendo ser considerada como uno de los elementos más importantes de ella: al contrario de lo que sucede en el asunto inventado *en carácter* y aun *en situacion*, en el cual la actitud llama la atencion al primer golpe de vista. Por esto la Escultura en razon de tener el Carácter por término dentro del cual ha de moverse, exige que la actitud dé razon completa de la idea.

### *Agrupamiento.*

Es una de las circunstancias que mayor importancia tienen en la representacion, dentro del círculo de las artes plásticas imitativas.

No hablaremos de la economía de las figuras, porque cuanto se dijese acerca de este particular no podria presentarse con el carácter de regla. Menghs dice que el número de figuras que deben ó pueden formar grupo ha de ser *impar*: Dufresnoy habla tambien del número de figuras que deben entrar en el grupo; pero no puede ménos de decirse que el genio puede obtener feliz resultado con cualquier número de figuras; porque las reglas del Arte no deben descender á esta clase de minuciosidades en las cuales solo puede entrar la convencion, no teniendo nada que ver con ellas el Sentimiento.

Las condiciones especiales del agrupamiento proceden tambien de la naturaleza del arte plástico de imitacion, así como de los distintos modos de representacion plástica.— La Escultura no puede disponer de la luz ni del aire, ni presentar el lugar de la escena, pero puede poner de manifiesto relaciones entre dos ó más existencias; y desde el momento en que las presenta, la intimidad ha de ser la base de ellas. Esta intimidad de relaciones está constituida por la participacion de unas mismas ideas, y por la absoluta necesidad de participar de unos mismos sentimientos y de hallarse en idéntica situacion como parte principal de una accion completa. En Escultura, nada podrá dar mejor razon de tal intimidad, que el enlace material. De aquí se deduce que un conjunto de personajes entre los cuales no exista una razon, no solo de estar juntos, sino tambien enlazados, no puede constituir grupo; pues la simple expresion no hará más que constituir una escena mímica: como tal debe considerarse la representacion de Niobe y de



sus hijos en el fronton del templo de Apolo Sociano, segun Cockerel le ha restaurado. En el grupo escultórico la unidad de interés depende de tal modo del enlace, que sin este decaerá aquel interés, el cual se dividirá entre las figuras. Sin embargo, el enlace material no debe producirse de tal manera que haga perder la continuidad de los contornos en perjuicio de la claridad: tal vez el grupo antiguo, *los luchadores (simplegma)* que se suponen ser dos hijos de Niobe, adolezca de semejante defecto, pues casi hay necesidad de buscar allí la pertenencia de los miembros.

La Pintura en razon de los medios de representacion de que dispone puede presentar la intimidad de relaciones, lo mismo por enlace que por simple expresion. Esto no quiere decir que sea indiferente agrupar ó diseminar las figuras por el cuadro: diseminarlas puede perjudicar á la unidad de interés, y aun de accion, como sucede en el cuadro de David, *Rómulo y Tacio*, cuyas dos figuras están colocadas y relacionadas de modo que fácilmente pueden traducirse á la Estatuaria independientemente la una de la otra. Podrá ser que el asunto exija semejante diseminacion de figuras, como en el cuadro de *El Samaritano* de Clavé; pero difícilmente podrá dejar de admitirse como regla general, que el agrupamiento deba hacerse de modo que aun que las figuras no estuvieren enlazadas materialmente, tengan por su situacion en el cuadro las condiciones del grupo: así por ejemplo, dos soldados de á caballo se baten; el grupo no puede existir con la condicion de enlace, pero ambas figuras pueden estar relacionadas de modo, que por un escorzo de distancia y por la disposicion de luces, quede suplida satisfactoriamente la condicion del enlace, ocupando en el lienzo un espacio no interrumpido, y formando un todo completo, con las masas especiales de luz y de sombra necesarias.

La proporcion que tiene la Pintura de poder suponer en una sola superficie distintos planos perspectivos, ofrece mil medios eficaces para una buena disposicion del grupo; aunque se echen de ménos algunas de sus condiciones de forma y de enlace; siendo la distribucion de luces la que puede completar la disposicion del cuadro. No sucede lo mismo en la Escultura anaglítica, cuya naturaleza rechaza toda agrupacion por enlace material, ó á lo ménos requiere mucha economía de semejante enlace, para no presentar embebimiento de unas figuras en otras.

Por lo que acaba de decirse puede conocerse la diferencia que debe haber en el Agrupamiento segun la naturaleza del arte plástico de imitacion; veámos ahora la que puede resultar de los distintos modos de representacion plástica.

Sabemos que el Agrupamiento puede presentarse en las producciones de relieve entero, en las anaglíticas, y en las perspectivas ó pictóricas. ¿En cada una de estas circunstancias podrá presentarse del mismo modo el grupo?

La forma piramidal debe considerarse como la fundamental del Agrupamiento, teniendo semejante modo de agrupar, mucha unidad en su misma euritmia, unidad que se comunica al conjunto de la obra. Pero es menester que esta disposicion ó modo de agrupar nazca de la naturaleza misma del asunto, como sucede á algunas Sacras familias: de no ser así, todo empeño en ceñirse á este modo será opuesto á la animacion de la obra, porque sobre este particular toda premeditacion es fuerza; y la fuerza no coloca al genio en estado de manifestar toda su actividad. Por otra parte, cuando decimos que la forma piramidal es la fundamental para el Agrupamiento, no debe entenderse aquella que se presenta con alarde, porque en ella no hay más que amaneramiento; hablamos, sí, de aquella que aparta las figuras de todo alineamiento, de una

misma altura y de una eurítmia rebuscada: que solo considerado así, es como tiene importancia este modo de agrupar.

En la Estatuaria parece más conveniente la forma piramidal que en la Pintura, así como en la Escultura anaglítica pierde esta disposición toda importancia. Es porque en la Estatuaria se ha de dar razón de un término ó remate; mientras que en la Escultura anaglítica ó en un cuadro, la necesidad de constituir distintas cláusulas exige más ó ménos la indicada disposición. En la Escultura anaglítica la continuidad ó progresión con que deben presentarse los distintos elementos de una representación hace que pueda prescindirse mucho del modo de agrupar piramidal: pues con efecto, ¿no es verdad que cuanto más nos apartamos de la disposición piramidal, esto es, cuanto más en línea presentamos los elementos componentes, el conjunto adquiere un aspecto más propio de la Escultura anaglítica? véase sino el cuadro del pintor inglés Stothar que representa una *Peregrinacion á Cantorbery*. Es porque no pudiendo la Escultura anaglítica disponer de distintos planos perspectivos, ha de presentar la composición, de perfil, por decirlo así, mientras que la Estatuaria la presenta visible por todo el rededor, y la Pintura, de frente.

Esto no quiere decir que el modo de agrupar constituya una condición especial de cada modo de representación; no es más que hacer ver las diferencias que cada uno de estos modos puede exigir: por lo mismo tan absurdo será olvidar completamente el agrupamiento piramidal en la Escultura anaglítica, como hacer abuso de él en la Estatuaria y en Pintura. Pero sea ó no regla el modo de agrupar piramidalmente, es lo cierto, que aun en los casos que hayan de presentarse por alineación ó continuidad los elementos componentes, siempre aparecerá ó se traslucirá esta dis-

posicion piramidal, si no por la intencion de presentarla, por la necesidad de evitar la monotonía.

Por último, debe advertirse, que en un cuadro, lo mismo que en una escultura anaglítica, han de tenerse en cuenta estas observaciones, tanto para constituir un grupo de figuras, como para la combinacion del conjunto de grupos; porque al cabo las figuras son al grupo lo que los grupos al cuadro.

### *Efecto pintoresco.*

Es una parte de la representacion plástica de la cual depende mucho la ilusion: previene el concepto á favor de la obra, como le previene á favor de una persona á quien se ve por primera vez, el modo como esta persona se presenta.

Llámase *efecto pintoresco*, no precisamente porque sea exclusivo de la Pintura, sino porque es un efecto que de esta procede, y un elemento esencial de su modo de representacion. Una construccion arquitectónica y una escultura podrán tener efecto pintoresco desde el momento en que se nos presenten á la vista como halagando ó favoreciendo la ilusion óptica, ó nuestro modo especial de ver los objetos, como si dijéramos, el efecto perspectivo.

No se crea tampoco que el *efecto pintoresco* esté circunscrito solamente á las líneas, porque depende tambien del modo de recibir la luz. Un objeto, un conjunto de objetos, una obra entera del arte plástico bañada de luz por igual, pierde mucha parte de efecto: equilíbrense las masas de luz y de sombra segun la importancia y la situacion de tales objetos, y el efecto será más vivo, porque habrá más claridad en la representacion, se dará más razon de las formas, al mismo tiempo que de la vida que estas formas habrán de representar.

Segun todas estas consideraciones puede establecerse, que el efecto pintoresco depende de dos circunstancias, á saber: del modo que alcanzamos á ver los objetos, á lo que podrá darse el nombre de *ilusion óptica*, y de la *variedad de líneas y modificaciones de la luz*. Conviene, pues saber, como podrán acomodarse las formas reales á la ilusion óptica, y como podrá obtenerse la variedad de líneas y modificaciones de la luz.

*Ilusion óptica.*—Lo limitado de nuestra vista no nos presenta los objetos tales cuales ellos son, sino alterados en sus formas por razon del aspecto perspectivo. Este aspecto depende del sitio en que están colocados los objetos: así es que no todo género de Escultura podrá ser tratado del mismo modo si hubiere de estar situado en un punto accesible á la mirada horizontal del espectador, que si estuviere colocado en sitio elevado; ni la actitud podrá ser la misma; ni los efectos de la luz podrán ser considerados del mismo modo cuando serán producidos por formas reales, que cuando serán tomados como motivos para dar simplemente razon de ellas, como sucede en la Pintura.

El sitio que una escultura debe ocupar, exige modos especiales de representacion. Las esculturas pueden estar colocadas en distintos sitios: ya para ser vistas por todo su rededor; ya á la altura natural de la vista; ya á desmedida altura de esta. Semejante diversidad de sitios hace variar hasta lo infinito el modo de representacion del asunto. Una estatua que sirva de remate á un edificio deberá tener gran simplicidad para que se vea claramente su carácter. En la estatua ó grupo que hubiere de resaltar sobre la atmósfera, los accidentes á que esta se halla sujeta favorecerán harto poco la distincion de los detalles. En el grupo además, los miembros de las figuras podrán confundirse entre

sí, sobre todo cuando haya mucho enlace de unos miembros con otros. En este sentido debe entenderse el principio de que tanto ménos detallada deberá ser una escultura cuanto ménos al alcance se hallare de la vista del espectador: de cuyo principio se deduce el otro, de que cuanta mayor fuere la elevacion á que una escultura deba estar respecto del espectador, menor complicacion de actitudes deberá ofrecer.

La actitud sentada por sencilla ó poco complicada que sea dá mal aspecto á la figura que debe estar colocada en un punto elevado, por ejemplo en el remate de un edificio, á causa del escorzo que presenta. Las mismas estátuas de pié cuando han de colocarse á una altura análoga, suelen esculpirse algo inclinadas hácia delante, atendiendo siempre al punto de vista que pueda tomarse: entendiéndose que deberá ser mayor la inclinacion, cuanta menor fuere la distancia desde la cual pudiere contemplarse: sin embargo, de ninguna manera puede echarse mano de este medio y emplearle con afectacion ó de una manera demasiado pretenciosa.

Lo que acaba de decirse tiene aplicacion á aquellas esculturas que solo han de tener un solo punto de vista, porque otras consideraciones son menester cuando una escultura ha de poder contemplarse desde cualquier punto á su rededor. En este caso, se pregunta: ¿una escultura de relieve entero deberá presentar bello aspecto desde todos los puntos que pudiere ser contemplada? He aquí una cuestion que no se resuelve tan fácilmente como á primera vista parece. Cuando por la naturaleza de la actitud no se presentare una bella combinacion de líneas desde todos los puntos del rededor, no deberá sacrificarse el aspecto natural y propio á los puntos de vista accidentales, porque seria sacrificar lo principal á lo secundario, y dar mayor impor-

tancia á la forma que á la idea. Sin embargo, debe procurarse que la actitud ofrezca este multiplicidad de bellos aspectos sin forzar ó violentar la idea, haciendo entrar esta multiplicidad en la Invencion como condicion precisa.

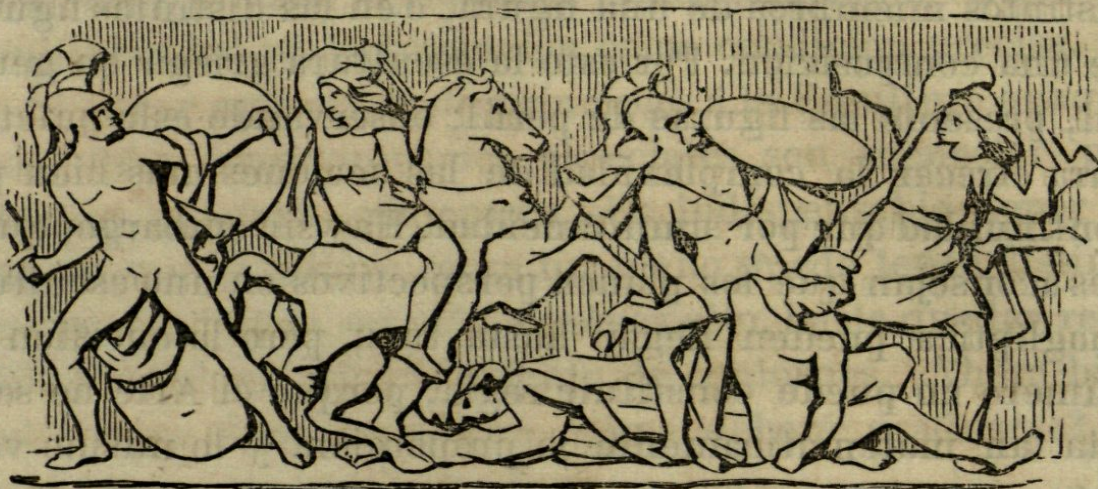
Al hacer aplicacion de principios á la Escultura anaglípica, otras consideraciones especiales son menester para obtener el efecto pintoresco. Es indispensable tener en cuenta que el relieve sobre un plano puede tener distintos grados, pudiendo ser más ó ménos alto, hasta quedar reducido á un mero rehundimiento de contornos. Ahora bien, ¿el mayor ó menor relieve, cómo deberá graduarse? He aquí lo que vamos á examinar.

Debemos consignar previamente que la Escultura anaglípica, aunque pretende separarse de su origen escultórico para entrar en el terreno pictórico, sin embargo, no renuncia á las tres dimensiones de la materia: y aunque alcanza ó puede alcanzar mayor complejidad de accion que la Estatuaria, pero no tiene mas que un plano de que disponer para relevar en él las figuras. Esto supuesto, podemos decir, que no sino muy equivocadamente se ha creido que el mayor ó menor grado de relieve era un medio para dar razon del aspecto perspectivo, cuando no es mas que un medio para dar mayor ó menor importancia á las figuras.—El uso de varios planos perspectivos en la Escultura anaglípica supondria que la Escultura tiene á su disposicion la luz y el aire, y nadie podrá probar que el cincel sea el pincel ni dé color; y aun que podria decirse que si la Escultura no tiene á su disposicion la luz ni el aire, puede presentar lo más elemental de los efectos de una y de otro que es el claroscuro, sin embargo, admitir semejante consideracion, podria conducirnos al uso de los escorzos con toda la variedad y multiplicidad que la Pintura puede admitirlos; porque el escorzo altera en cierta manera

las formas, y estas no son indiferentes en Escultura, al paso que puede exigir una eterogeneidad de relieves en los distintos miembros de una figura, ó en las distintas figuras de una composicion. Por esto la escultura griega en general, presentó las figuras de perfil; observando esta práctica para ofrecer la complejidad de las acciones mas bien por continuidad que por simultaneidad. Hay sin embargo, quienes aconsejan que los planos perspectivas en una escultura anaglítica pueden llegar hasta tres; pero la cuestion de número no puede constituir regla, porque el Arte no solicita tan matemáticamente la proporcion, y lo mismo valdrán tres que cuatro ó más, para el caso. No dando por consiguiente, consideracion perspectiva al plano en que han de entallarse las figuras, queda toda la libertad posible dentro de los límites escultóricos.— Tambien rechaza la consideracion de planos perspectivas en la Escultura anaglítica, la esbatimentacion que se produce. El esbatimento en tal modo de representacion escultórica, solo debe ser un elemento de que el escultor ha de sacar partido para realzar el efecto de la forma. Cuando una figura proyecta un esbatimento sobre distintos planos, las formas quedan alteradas, porque el objeto, ó se ha de presentar como embebido en ellos, ó como proyectando esbatimento en una extension extraordinaria, y hasta sobre el mismo horizonte; y por esto es admisible la opinion de los que aconsejan que todas las figuras se releven por igual sobre un solo plano.— El uso de distintos términos perspectivas en la Escultura anaglítica, es ademas un atentado contra la solidez del monumento arquitectónico, al cual está íntima y exclusivamente adherido este modo de representacion escultórica; y por esto indudablemente los artistas griegos no consideraron el fondo de las esculturas anaglíticas mas que como un plano sólido, en manera alguna como repre-



sentacion del espacio. La esbatimentacion de las figuras

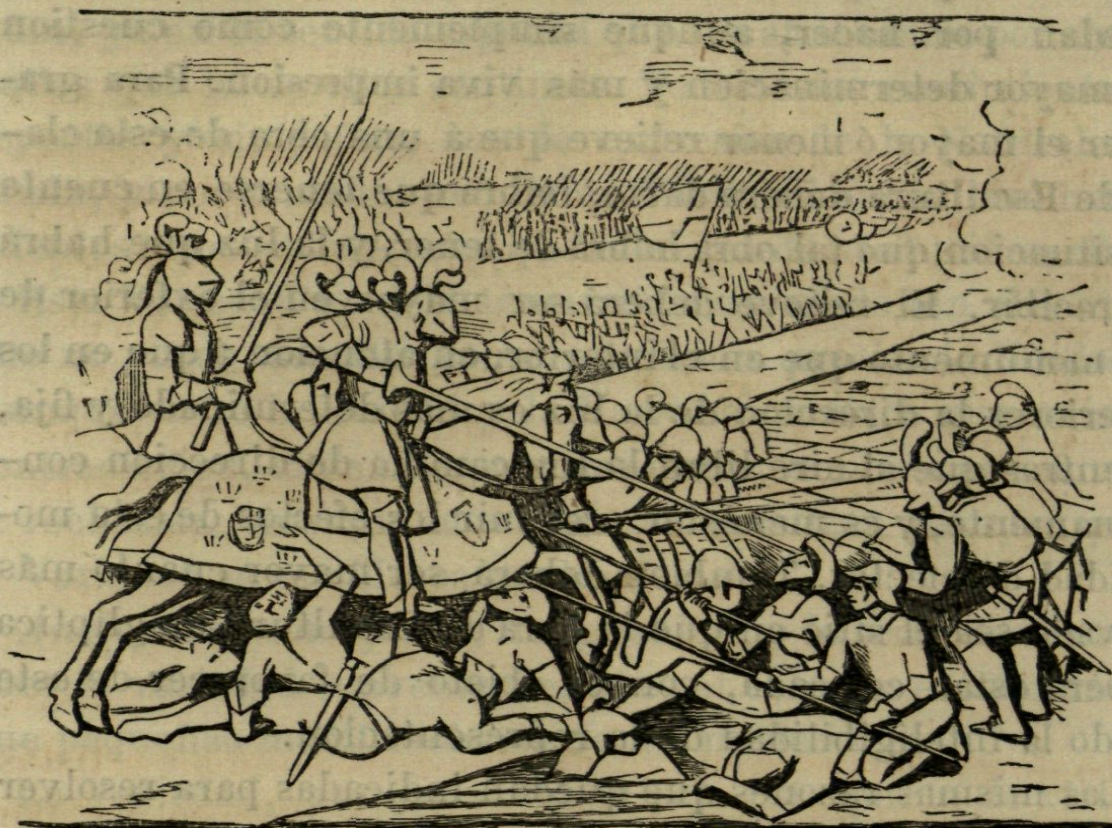


Batalla de las Amazonas.

Sepulcro antiguo existente en el museo de Viena.

hubo de inducirlos á ello: por tanto, no fue que los artistas griegos en este caso prescindiesen de la Perspectiva por ignorancia: su buen criterio fue el que hubo de aconsejarles que no se cercenase la estabilidad y la solidez de la arquitectura con efectos perspectivos. Apolodoro en la columna Trajana prefirió un error hábil que respetaba las líneas capitales del monumento, á una torpe observancia de las leyes perspectivas, que le hubieran hecho hender el fuste de la columna, produciendo el efecto del vano allí en donde era preciso conservar la idea de una solidez á toda prueba. Los escultores y aun arquitectos del Renacimiento hubieron de entenderlo de otro modo, y he aquí por que no podemos ménos de decir que la Escultura anaglítica antigua ganó mucho por no haber empleado los medios de que podia disponer; cuanto la moderna ha perdido mucho por haber abusado de los que podia emplear. Nótese en el siguiente ejemplo la extralimitacion de la Escultura moderna, y la invasion que esta se ha permitido hacer den-

tro del terreno de la Pintura. — De lo dicho puede dedu-



Batalla de Marignan llamada de los Gigantes.  
Sepulcro de Francisco I de Francia en Saint-Denys.

cirse que lo que debe regular los grados del relieve en la Escultura anaglítica debe ser la idea, no las leyes de la Perspectiva que solo de la forma se ocupan; el sentido ó la significacion del asunto, no el materialismo de la representacion. En la escultura anaglítica antigua que tiene por asunto, *Ulises evocando la sombra de Tiresias*, el relieve que tiene la figura de este Adivino está determinada aunque no relevada como la del héroe, dándose por este medio una idea perfecta del asunto. El mayor ó menor relieve debe servir, pues, para dar mayor ó menor carácter ó importancia á las figuras, y no para obtener efectos perspectivos, que son del todo inconvenientes, y completamente absurdos.

Después de estas consideraciones que tanto afectan á la naturaleza y á la esencia de la Escultura anaglítica, otras quedan por hacer, aunque simplemente como cuestion de mayor determinacion y más viva impresion. Para graduar el mayor ó menor relieve que á una obra de esta clase de Escultura deberá darse, habrá que tenerse en cuenta la situacion que tal obra habrá de tener, y la luz que habrá de recibir. El relieve deberá ser mayor en el exterior de un monumento que en el interior, en atencion á que en los interiores la direccion de la luz es más determinada y fija, mientras que al aire libre la luz cambia de direccion continuamente, y es menester prevenir los efectos de esta movilidad de efectos. Tambien deberá ser mayor cuanto más elevado sea el sitio en que la obra de Escultura anaglítica deberá estar colocada, con el objeto de favorecer de este modo la inteligibilidad de la representacion.

Las mismas razones que quedan indicadas para resolver acerca del mayor ó menor grado de relieve que á una obra de Escultura anaglítica debe darse, pueden ser atendidas para resolver acerca del uso de las obras de Escultura ó de Pintura para la exornacion arquitectónica. Así tendremos que la Pintura es más propia para interiores que para exteriores: así como debe presentarse tanto menor número de detalles, y menor complicacion en las masas de luz y sombra y colorido cuanta mayor sea la altura ó la distancia á que la obra deba estar colocada.

*Varietad de líneas y efectos de luz.* — En las formas esta Varietad es un manantial de sensaciones gratas al alma, porque revela la vida de los séres, cada uno de ellos segun su naturaleza y esencia, desde el sér que crece, vive y siente, al que solo crece y vive, y al que solo crece. La vida de los séres inanimados queremos verla, ya en la fuerza

misteriosa que obra ó se mueve en los distintos reinos de la Naturaleza, ya en el aspecto que el Sol les presta ó les rehusa, ya en el sentido especial que les atribuimos por simpatías que hácia ellos sentimos. Todos estos movimientos, aspectos y simpatías, son la expresion de la Naturaleza muda, y por lo mismo requieren Variedad así en los lineamientos como en los efectos que la luz puede producir en ella.

Esta Variedad no debe tomarse de un modo tan absoluto que no pueda admitir como condicion precisa la Unidad. Aunque entre la Unidad y la Variedad parezca que existe contradiccion, sin embargo, estas circunstancias no solo no se rechazan, sino que mas bien se armonizan siempre que la Variedad se establezca por analogías.

*Analogía* es semejanza, no igualdad; y la semejanza produce la variedad conveniente, pues al cabo no existen mas que pequeñas modificaciones de un mismo tema.

La Variedad, aun considerada bajo este punto de vista, cuando es excesiva, puede perjudicar á la Unidad: por esto las Analogías *simples* son los más fáciles medios para no tropezar con inconvenientes que traigan tal perjuicio; lo cual no quiere decir que las *múltiples* no hagan mas pintoresco el objeto.

Algunas consideraciones acerca de estas dos clases de Analogía pueden dejar completamente explanado el punto relativo á la combinacion de la Unidad con la Variedad.

Son analogías *simples* las que proceden de formas semejantes, ó si se quisiere, iguales: son *múltiples* las que proceden de diversidad de formas. Establezcamos una fórmula que pueda dar palpablemente á conocer estas ideas. Tomemos las figuras geométricas regulares á fin de simplificar la demostracion. Analogía simple la tienen dos figuras iguales, por ejemplo, dos cuadrados: estos cuadrados al combinarse pueden producir Unidad con monotonía, exceso

de Eunitmia, ó exceso de Unidad, (véase la fig. A.): ó bien

Fig. A.

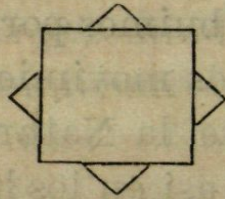


Fig. B.

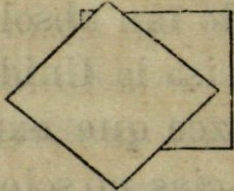


Fig. C.

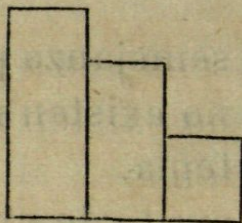


Fig. D.

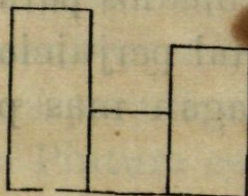
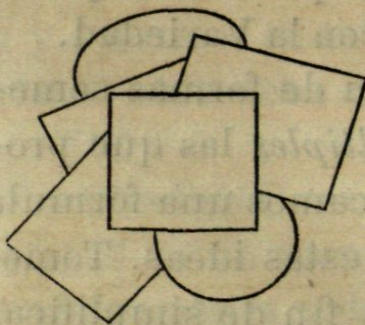


Fig. E.



pueden producir Unidad con Variedad, destruyendo la Eunitmia ó la excesiva regularidad geométrica (véase la fig. B). Analogía múltiple la tienen las figuras de distintas formas y de distintos tamaños, por ejemplo, sean, un cuadrado, un paralelógramo, una circunferencia, una elipse, etc.: y con tales figuras podrá establecerse Unidad con Variedad de dos modos; ó interrumpiendo la progresion aritmetica (véase la fig. C) de la manera que puede verse en la fig. D, ó no empleando una forma sin su eco (véase la fig. E). Las Analogías múltiples son las que hacen más pintorescos los objetos; pero debe tenerse cuidado en no pecar por exceso porque podria producirse confusion.

Todas las fuerzas de la Naturaleza parece que obran para producir Variedad con Unidad: y en el infinito número de objetos que la Naturaleza ofrece, el efecto pintoresco aumenta en proporcion del mayor aspecto de vitalidad que toman, de conformidad con el que ya de sí tienen. Así una cabeza enteramente de frente no es tan pintoresca como una cabeza terciada: ni un edificio visto por la fachada, lo es tanto como visto por ángulo: ni la regularidad del trage moderno mecánicamente construido como es, lo será tanto como el aspecto que pueden

presentar la túnica y el manto: así como será mayor el efecto pintoresco del Espectáculo de la Naturaleza, con el carácter determinado de una situación particular en que todos los objetos aparezcan bajo el punto de vista en que más comunmente puedan contemplarse, que no con el carácter general de una accidentación que en cierta manera, convertiria el cuadro en una representación topográfica, como en los panoramas á vista de pájaro, de ciudades y comarcas que en el día suelen presentarse.

Cuanto acaba de decirse para establecer la Unidad con Variedad en los lineamientos, puede aplicarse para establecer la Unidad con Variedad en las masas de clarooscuro y en el colorido. Así tendremos, que habrá Unidad con monotonía si colocamos dos masas de oscuro ó de claro la una al lado de la otra, ó dos colores demasiado cercanos en el círculo cromático: y habrá Unidad con Variedad cuando destruyamos esta igualdad ó regularidad buscando tintas á distancias proporcionadas en dicho círculo. Las analogías múltiples existen en los efectos de luz cuando hay gran variedad de medias tintas y de reflejos ó gran variedad de colores: entonces es menester interrumpir por medio de contrastes la suavidad de tintas y de tonos, reproduciendo estas tintas y estos tonos en determinados puntos del cuadro á fin de que no sea demasiado marcado el empleo de semejante medio de buscar la Variedad.

### *El marco del cuadro.*

Por la relación que tiene el espacio en que ha de figurar una escultura anaglífica ó una pintura, pueden hacerse algunas consideraciones acerca del particular.

La forma de este espacio, que queremos llamar el *marco del cuadro*, no es cosa indiferente para el efecto pintoresco. Esta forma debe regularse por la naturaleza del asunto:

hay asuntos que le exigirán en paralelogramo, otros en línea oval, otros circular, otros sobre el lado ó el eje mayor (apaisado), otros sobre el lado ó eje menor, etc., etc.: como quiera que sea, es regla, que las figuras no se presenten como penosamente metidas dentro del marco, y que la actitud y los ademanes no parezcan tomados á causa de tales límites, sino que se presenten completamente libres. Esta libertad aparecerá, desde el momento en que se hubieren hecho entrar esos límites como condicion de la Inven- cion; y de esta manera las actitudes y los ademanes se presentarán como si unas y otros hubiesen impuesto la ley al marco, y no al contrario.

ART. III.

Complemento.—Determinacion de las formas.—Modelado: Dibujo: Colorido.—Procedimientos.

Toda obra artística debe presentarse no de cualquier modo, sino de un modo propio y conveniente; dejándola terminada por el buen empleo de los medios que para el efecto se hubieren elegido: de otro modo no se habrá hecho más que dar una noción de la Belleza en vez de presentar la Belleza misma. *Complementar*, pues, una obra de Escultura ó de Pintura será pasar á su ejecucion con entero conocimiento de las circunstancias siguientes:

- 1.º De la razon fundamental de la belleza de las formas plásticas.
- 2.º Del modo material de determinarlas.
- 3.º De los procedimientos que al efecto pueden emplearse.

1.º—CONSIDERACIONES SOBRE LA BELLEZA DE LAS FORMAS  
PLÁSTICAS.

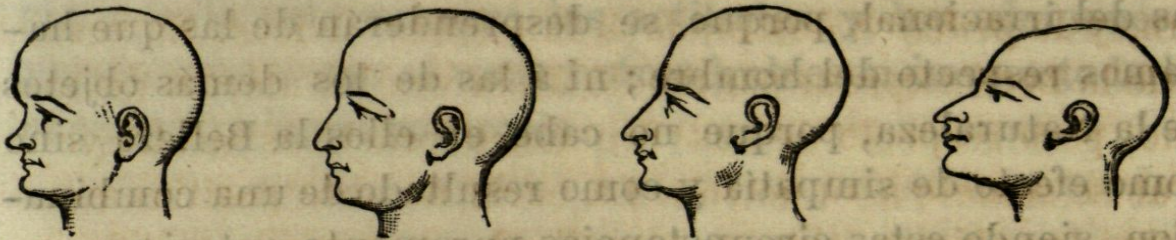
El sér animado racional es el sér en el cual la Belleza puede descubrirse mejor, siendo por lo mismo sus formas las que en la representacion plástica atención más privilegiada merecen; de él pues debemos especialmente ocuparnos. No extenderemos nuestras consideraciones á las del irracional, porque se desprenderán de las que hagamos respecto del hombre; ni á las de los demás objetos de la Naturaleza, porque no cabe en ellos la Belleza sino como efecto de simpatía y como resultado de una combinacion, siendo estas circunstancias puramente exteriores.

Merece el primer lugar entre las distintas partes del cuerpo humano, la cabeza. En ella debe atenderse primeramente á lo que suele llamarse *perfil griego*.

El perfil llamado vulgarmente *griego* consiste en la relacion particular de la frente con la nariz, y en la abertura rectangular del ángulo facial. Esta relacion está determinada por una línea casi recta ó suavemente encorvada, formando una casi imperceptible cavidad, que partiendo del nacimiento del cabello, sigue sin interrupcion hasta la punta de la nariz. El valor del ángulo facial en el llamado *perfil griego* es aproximadamente, de 90°. Se ha creido comunmente que este perfil era un accidente del tipo nacional griego; y sin embargo las investigaciones científicas han venido á desmentirlo, saliendo en comprobacion de elló, los datos históricos sobre las razas que poblaron aquellas regiones y sobre las verdaderas obras griegas. Pero aunque este accidente no sea indispensable, ni sea una condicion de la cual no pueda el Arte separarse más ó ménos, es una necesidad fisiológica, segun el holandés Campe:



necesidad que el Arte debe tomar en cuenta, porque por medio de ella se establece una diferencia entre el rostro humano y el del irracional, siguiendo las distintas modificaciones de dicha línea. Esta idea puede haber tenido contradicciones, pero puede demostrarse matemáticamente su verdad, de modo que deje convencido de ella. Blumenbach presenta esta misma teoría por medio de una forma análoga.



Segun estos sistemas la frente se considera como el depósito de las facultades intelectuales, y los ojos situados debajo de ella son como los espejos del alma, al paso que el olfato y las mandíbulas parece que afectan más á la vida animal. Cuanto más agudo es el ángulo facial, mayor importancia adquieren las partes que afectan á la animalidad sobre las que á la inteligencia se refieren; al paso que cuanto más adelanta la frente hácia los 90°, la forma humana adquiere un carácter más espiritual, determinando la estructura conveniente del cráneo humano. Si al contrario replegamos la frente sobre sí misma antes del arranque de la nariz para volver esta á tomar la prominencia necesaria, la parte del rostro que ofrece más rasgos espirituales se aísla de las más relacionadas con las necesidades físicas, presentando entonces una transición marcada con la cual la parte espiritual nada gana, al paso que ofrece una concentración intelectual egoísta, que perjudica á la belleza del alma no ménos que á la del cuerpo. La dureza

de esta transición está fundada en la destitución de la nariz de su oficio propio.

Para comprender mejor todo el valor de tales consideraciones, podemos dividir el rostro en dos partes, la *contemplativa* y la *práctica*: la primera se refiere á las funciones exclusivamente espirituales ; la segunda se refiere además á las físicas. Consta la primera, de la frente, de los ojos y de los oídos ; la segunda, de la boca y de la barba : la nariz es un medio término entre la parte *contemplativa* del rostro, y la *práctica* destinada á funciones físicas. Es verdad que la boca expresa por medio de la voz los afectos del ánimo, pero respecto de sus funciones prácticas destruye lo que se somete á su acción. La nariz no obra positivamente sobre los objetos, sino que recibe las impresiones del aire, de una manera invisible : así es que si bien no pertenece á la parte *contemplativa* del rostro, tampoco puede decirse que vaya anexa á la *práctica*, contentándose con servir de término medio, como órgano susceptible de percepciones si no espirituales, invisibles. Ahora bien, si este órgano de transición se aísla, ya sea de la parte *contemplativa* del rostro, ya de la *práctica*, desaparece la fluidez de ideas que los distintos órganos del rostro dispiertan en el ánimo del espectador, respecto de su importancia espiritual ; del mismo modo que desaparece la de las formas que han de representarla.

Después de todo lo que acaba de decirse, como quiera que los distintos pueblos del globo no estén de acuerdo acerca de la belleza del rostro, cualquiera que sea la razón por la cual este perfil haya tomado el calificativo de *griego*, nunca podrá decirse, que semejante perfil sea una forma puramente accidental, sino que corresponde á la Belleza, porque en él es donde se halla el verdadero centro de la manifestación de la naturaleza espiritual del hombre, sin

que por esto sea ménos libre, ni se preste ménos á la determinacion de una individualidad. Este perfil, pues, por las razones que quedan indicadas, debe llamarse *artístico*; y debe ser considerado, no como tipo ó cánon de la Belleza, sino como punto de partida de ella.

El perfil *artístico* engendra la forma oval del rostro, y de la cabeza en conjunto; forma que no deja de referirse á la Belleza, ya que hay en ella regularidad sin monotonía; reproduciéndose bajo todos los puntos de vista que el rostro y aun la cabeza humana puede presentarse.

La frente merece otras consideraciones. Solo en generalidades se funda su belleza: y aunque puede representar la inteligencia, dote la más privilegiada del espíritu, no puede hacerlo con caractéres especiales de una individualidad, sino con los generales de la edad, del sexo, de la categoría, etc. Hércules, por ejemplo, tiene la frente pequeña porque ha de manifestarse en su cuerpo con mayor desarrollo la fuerza corporal que la intelectual. En otros personajes la frente está modificada con diversidad de formas, por ejemplo: es más despejada en las figuras en las cuales debe sobresalir la dignidad, la inteligencia y el génio: más reducida en las cabezas femeniles para caracterizar la juventud y la gracia: donde debe aparecer la juventud en flor, nunca la frente ha de ser angulosa, sino redondeada y guarnecida con el cabello: las entradas angulosas en las sienas son propias de una edad algo avanzada.

Los ojos deben tener circunstancias especiales. La línea que pasa desde el lagrimal al extremo opuesto debe formar ángulo recto con la de la nariz; con lo que queda indicada la direccion natural de la vista, y aun la extension que en este sentido horizontal puede alcanzar. El párpado superior debe ser más arqueado que el inferior, para significar que es más conforme con la naturaleza del espí-

ritu elevar la vista que bajarla. El ojo debe ser grande y elíptico: grande, como anuncio mejor y más determinado del espíritu: elíptico, para que pueda admitir toda la variedad que la individualidad puede exigir. Sin embargo la magnitud no es elemento de belleza en el ojo, sino en cuanto su volúmen es proporcionado á la cavidad del hueso en que encaja, pues el ojo en esta disposicion produce mal efecto: si pequeño, porque deja espacio por llenar; si grande, porque es saliente, proyectándose demasiado hácia lo exterior, y pareciendo indicar que el hombre sale de sí mismo ó que está absorto en la contemplacion estúpida de un objeto. En las mejores cabezas de la escultura antigua los ojos están más hundidos de lo que debieran, con el objeto sin duda de suplir la mirada, dejándola más bien adivinar que ver, á favor del efecto producido por la sombra que el arco superciliar proyecta: la frente se presenta entonces un tanto adelantada sin exageracion, y la parte espiritual domina sin llamar la atencion sobre ella con grande alarde.

Las orejas deben considerarse como pertenecientes á la parte contemplativa de la cabeza, porque no afectan á ninguna funcion práctica. Los antiguos las representaron con suma escrupulosidad: conducta que no deja de ser razonada. Con efecto, las orejas por sus accidentes cartilagosos más ó menos pronunciados, por sus dimensiones ó por las del oido, por su situacion más ó menos elevada, y por su disposicion más ó menos separada del cráneo, tienen fisonomía particular, que da un carácter más ó menos regular al rostro: muy elevadas, dan cierto aspecto de animalidad bien poco grato. Los atletas eran representados con las orejas muy aplanadas, las cuales no aparecian de este modo como un miembro desgajado, al paso que no daban una razon tan material del oido. Debe, pues, haber escrupulosidad al formar y situar estos miembros, haciendo que no se pre-

senten marcadamente separados del cráneo, y que la canal del oído sea el punto de partida del ángulo facial recto.

La nariz es la transición entre la parte *contemplativa* y la *práctica* del rostro: es el miembro que une á ambas partes, y por lo mismo todo accidente exageradamente marcado, rompe la fluidez. Las ideas que suelen asociarse á los accidentes de que la nariz es susceptible en su más pronunciada diversidad, entran en el terreno del fisonomista. Con carácter de travesura en los niños, y de irónica malicia en los Faunos y Sátiros, presentaron los griegos la nariz chata y en cierta manera remangada.

La boca es susceptible de la más variada expresión; y bajo esta consideración solo cede la preferencia á los ojos. Pero si los ojos por su forma tienen la expresión del alma sensible, la boca es un órgano de emisión de la voz, el medio más propio para la expansión del Sentimiento. El arte plástico para responder á esta circunstancia la presenta descartada de todo lo relativo á las necesidades físicas y prácticas que ha de satisfacer: ni grande, ni pequeña con exceso. El labio inferior debe ser mayor que el superior, con el objeto de apartar la idea que dispierta la vista del irracional, de arrojarse, digámolo así, sobre el alimento. No debe presentarse perfectamente cerrada aun en las figuras silenciosas y ménos susceptibles de expresión, porque no daría idea de ser el órgano de transmisión del pensamiento formulado con palabras; pero tampoco debe dejarse entrever en ningún caso la dentadura, á lo ménos intencionalmente, porque, como es fácil comprender, no favorece á la expresión espiritual.

La barba termina la parte de expresión espiritual de la boca, desde el momento en que no se presenta hundida, descarnada, ó más baja de lo regular: debe ser redonda y adherida á la línea que desciende desde el nacimiento del cabello y forma el ángulo facial recto.

El cabello tiene el carácter de una vegetacion mas bien que el de una forma animal: ya ensortijado, ya atusado, nunca la minuciosidad de los grupos ni la uniformidad de estos, le darán la animacion conveniente: el contraste de luz y de sombra en cualquiera de los dos modos que pueden presentarse tales grupos, es lo que le hará aparecer cual corresponde. Si en las esculturas antiguas puede verse el efecto del cabello ensortijado; en las de nuestra época no ha dejado de verse perfeccion en el modo de presentarle atusado. Como quiera que sea, las ondulaciones y los surcos pronunciados, indicarán siempre la espesura del cabello, como así lo practicaron con buen éxito los antiguos. Un cuidadoso desden, por decirlo así, donde se vea la espontaneidad de la Naturaleza y la naturalidad del Arte es lo que conviene buscar cuando la Expresion no exija un estado ó disposicion especial del cabello.

Al pasar á los demás miembros del cuerpo humano, no es posible proceder tan detalladamente, porque aun cuando en algunos de ellos puedan reconocerse accidentes fisiognómicos determinados, sin embargo, tales accidentes ni son en tanto número, ni responden á funciones tan espirituales como el rostro.

La mano es el miembro que respecto de la accidentacion fisiognómica sigue en orden al rostro. Nunca la delicadeza de los dedos dará razon de una circunstancia tan espiritual como la disposicion y demás circustancias que deben adornar á los ojos, conforme queda indicado. Los dedos torneados darán razon de mayor delicadeza de tacto y de mayor primor de ejecucion, así como la robustez y la nervosidad del conjunto de la mano la darán de la fuerza y de la energía. Déjase entender que no nos referimos á aquella delicadeza ni á aquella robustez exageradas que apartan de toda naturalidad los dedos, ó presentan la musculatura en inconveniente é inoportuna contraccion.

Al pasar desde la mano al pié, se encontrará la misma relacion que de la mano al rostro, aunque ya no en tanto grado, porque de la relacion de la mirada, á la delicadeza y movilidad y destreza de los dedos hay mucha mayor distancia, que de esta delicadeza, movilidad y destreza á la agilidad de los piés. Sin embargo, ni las dimensiones, ni la conformacion de estos, podrán dar jamás á un pié más carácter que el de un miembro de sostenimiento en inmediata relacion con los actos de nuestra voluntad.

Los brazos, las piernas y la caja ó tronco del cuerpo, tienen tambien una fisonomía particular, revelando la vida en grado mayor ó menor, segun las funciones que desempeñan dependan más inmediata ó mediatamente de la voluntad. Pero esta vida no debe ser la que se aprecia por los movimientos que tales miembros pueden afectar, sino la que de suyo tienen sin presentarse en accion. La falsa creencia ó suposicion de que tales miembros no tienen vida sino puestos en accion, ha producido el falso modo con que en determinadas épocas y por algunos artistas han sido representados con alardes anatómicos inconvenientes é inoportunos. He aquí por que debe conocerse su movilidad no ménos que su estructura y funciones, á fin de representarlos convenientemente. Y serán de este modo representados, desde el momento en que sean tratados con exactitud y escrupulosidad fisiognómica, trabajo que supone el más profundo conocimiento de la organizacion que tales miembros tienen, y un hábito de saber considerarlos tanto en reposo como en accion, esto es, en su dilatacion, compresion y esfuerzos: y esto debe hacerse de tal modo, que no importa que la vista del espectador no alcance de pronto á apreciar ciertos detalles menos pronunciados, porque en la expresion general no serán perdidos, produciendo los efectos convenientes, esos efectos que pres-

tan á las formas el soplo de animacion y de vida, al propio tiempo que contribuyen á la propiedad é interés del conjunto.

Quiere esto decir que el artista plástico al representar el cuerpo humano no debe entregarse á alardes anatómicos de ninguna clase, sino que debe estudiar el natural, pasando por alto aquella accidentacion que solo existe en casos dados, ó que es puramente pasagera; no debiendo ceñirse á la fluidez de los lineamientos ni á la armonía de las proporciones, porque esto seria hacer de las ondulaciones de la vida, de la dulzura en las transacciones, y de los encantos de la gracia el objeto principal de la representacion, en perjuicio de la idea que el artista se hubiere propuesto. Lo que la opinion de los inteligentes aprecia en las estátuas griegas de la Antigüedad, no es la elegancia ni la gracia, no es el encanto de la expresion que tiene por objeto el placer de los sentidos, ni tampoco lo atrevido de la ejecucion, sino la vida, la libertad y la independenciam que en aquellas formas se revela, aquella libre vitalidad que se difunde por todas las partes, y á que se sujeta la materia: el mármol es en aquellas estátuas, blando, tiene vida, está dotado de alma; de manera que pierde uno de vista la inercia de la piedra para no sentir mas que el organismo animal por un lado, y por otro el espíritu revelado completamente bajo la sola y única forma que puede darle á conocer. Este efecto de las estátuas griegas, no fué resultado de los alardes anatómicos que en determinada época de la Historia moderna se ha erigido en principio, viniendo á producir contrasentidos y aberraciones, contracciones y dilataciones musculares inesplicables, y exagerada expresion en todo; sino que fué debido á conocimientos fisiognómicos muy profundos, á una delicadeza de sentimientos nada comunes, y que condujo á los artistas griegos hasta el templo de la Belleza. Es



que el organismo del cuerpo humano escapa á la simple consideracion científica: solo por un sentimiento especial, como el del que tiene oído para conocer una desentonacion, se deja comprender ó adivinar la armonía que existe entre la libre vitalidad y las formas del cuerpo humano. Preséntese sino al ménos inteligente un miembro vaciado en un molde sacado del natural, y desde luego dirá si ese natural que sirvió de tipo perteneció á un cadáver ó á un individuo que gozara de plena vida.

En resumen, pues, el principio racional fisiognómico fundado en el conocimiento de la Anatomía, deberá ser el que rija en Escultura y en Pintura para la representacion del Desnudo.

A todas estas consideraciones relativas al carácter de las formas del cuerpo humano deben añadirse algunas relativas á las proporciones.

Segun cierto pasage de Galeno, el famoso Cánon de Policleto, parecido al mejor Cánon egipcio, tuvo por unidad de medida el dedo medio: pero sea este dedo como entre los egipcios, sea el pié como entre los griegos, sea el rostro como entre los modernos, desde el momento en que la unidad de medida esté en el hombre mismo, podrá verificarse la proporcion con entera libertad, puesto que no habrá mas que dar á dicha unidad mayor estension, y la figura crecerá; del mismo modo que no habrá mas que achicar aquella medida y la figura disminuirá. Así es, que en diciendo proporcion, se dice libertad. La dificultad está en saber de que modo el artista plástico deberá respetar la proporcion normal á pesar de las diferencias que deben constituir la pluralidad de caractéres. Veamos.

El Cánon solo está determinado en el esqueleto, y por esta misma razon la libertad del Arte está en la muscula-

tura. La osteología es por consiguiente la verdadera ciencia de la proporción y el punto fijo de su estudio; debiendo adquirirse los demás conocimientos en la Naturaleza, bajo la dirección del sentimiento de la Belleza. Los músculos representan la variedad infinita que la Naturaleza debe producir en la especie humana: así como el esqueleto representa la unidad inmutable.

A estas consideraciones relativas á las proporciones del cuerpo humano deben añadirse otras relativas al tamaño que conviene dar á las figuras, ya en la Estatuaria, ya en la Pintura; pero estando como está relacionada esta cuestión con la Perspectiva, la dejamos para cuando hablemos del *Dibujo*.

Supuesto que en el tratado de las Conveniencias históricas hemos dicho que el Desnudo no es el exclusivo modelo de la representación plástica; menester es dar á conocer como apéndice á las consideraciones que acaban de hacerse sobre la belleza de las formas del cuerpo humano, las circunstancias que deben distinguir la belleza del Ropaje, ya como tal, ya como Traje.

El Ropaje en cualquiera de estas consideraciones no debe ser un embalaje del Desnudo, sino que debe tener las circunstancias necesarias para que el cuerpo quede con toda libertad: debe ser un eco múltiple de ese Desnudo, al cual debe dar toda aquella espiritualidad que por sí solo no tuviere, quitando de la vista todas aquellas partes que más inmediatamente á las funciones animales respondan. Así es que el Ropaje nunca deberá acusar intencionadamente el Desnudo. El Ropaje al cubrir, debe dejar prever, no contornar el Desnudo: si bien no debe dejarle prever como tal, sino tan solo por su movilidad, como indicativo de la actitud y del ademán. He aquí el principio que condena esos

principales.

ropajes llamados *paños mojados* en que la Escultura se ejercitó un tiempo, porque no supo dar mayor desarrollo á los principios del Arte sin traspasar los límites jurisdiccionales de cada una de las formas que reviste. ¿Qué objeto pudo llevarse en la representacion de tales paños? ¿la expresion del Desnudo? ¿pues por qué no se quitaba el ropaje? Y si el ropaje era necesario por requerirlo el asunto ¿porqué quitar al ropaje su verdadera expresion? No fué ménos artista el que esculpió el *Apolino* de Tarragona, que el que esculpió el *Sacrificador* que existe en el Vaticano, por razon de los pliegues en que está envuelta toda la figura.

El Ropaje, como en otro lugar hemos dicho, puede dar á ciertas partes del cuerpo un movimiento y una expresion que por sí solas no tienen; y por esto es indispensable que sea tratado de conformidad con semejantes condiciones. Responderá á estas siempre que, ya con la generalidad de Ropaje, ya especializado como Traje para servir á determinados fines ya físicos ya morales, no perjudique á los movimientos de que el cuerpo humano es susceptible en su libre vitalidad; por cuya razon el Traje debe elevar á mayor altura su independenciam, así respectó de la forma como de su aplicacion.

## 2.—CONSIDERACIONES ACERCA DEL MODO MATERIAL DE DETERMINAR LAS FORMAS.

Las formas plásticas pueden determinarse por el Arte, de dos maneras, á saber: *en la realidad plástica* ó *en la simple apariencia de ella*. Llamamos la atencion sobre las circunstancias propias y peculiares de cada uno de estos modos de determinacion: para la primera se emplea el *modelado propio*, para la segunda, el *dibujo* y el *colorido*.

El Modelado es en la Escultura el todo, mientras que en la Pintura es solo una parte; siendo en este arte, el Dibujo, lo que el Modelado es á aquel. La razon está en que el Modelado propio determina las formas de un modo corpóreo, al paso que el Dibujo solo las determina en apariencia. A la línea que constituye esta apariencia se la llama *contorno*, y sin embargo, á trazarla no se llama *contornar* sino *dibujar*: es que el escultor al modelar, contorna, de la propia manera que modela el pintor al emplear el clarooscuro; y ambos dibujan al modelar. Por estos motivos las consideraciones estéticas que hay que hacer en la determinacion de la forma plástica plasmando ó modelando, son las mismas que en tal determinacion pueden hacerse dibujando.

### *Dibujo.*

El dibujo para determinar los contornos emplea líneas que no existen en la Naturaleza, pero que son necesarias para guiar el pincel y dejar determinada no solo la mayor ó menor proximidad de los objetos, sino la forma aparente de ellos. El sistema lineal es en cierta manera una convencion que el Arte puede con buena fé admitir.

El Dibujo es susceptible de ciertos caractéres compatibles con el estilo de cada pintor, lo mismo que de cada escultor, habida razon de lo que dejamos dicho, de que tanto uno como otro artista dibujan al modelar. Estos caractéres son: lo *grande*, lo *dulce*, lo *seco* y lo *austero*.

Contorno *grande* es aquel en que nada hay dudoso, de modo que los detalles esten en perfecta subordinacion unos de otros segun el grado de importancia que tengan en el objeto representado.

Contorno *austero* es el que hace caso omiso de todo lo delicado, y se ciñe á la representacion de los conjuntos principales.

Contorno *dulce* ó *mórbido* es el que tiene cierta suavidad y blandura, y cuyas partes parecen, por su fluidéz, como traídas de léjos.

Contorno *seco* es el que carece de semejante fluidez. Llámase también así el que aparece marcado á más de determinado.

El contorno que nada tiene articulado, y presenta los detalles con indecision y aun confusamente, es *grosero*, y por consiguiente inadmisibile.

El asunto debe ser el regulador del carácter que deberá dar el escultor ó el pintor á los contornos, de conformidad con el estilo de cada artista. De este modo se responderá á las verdaderas condiciones del Arte.

Una de las principales condiciones artísticas del Dibujo es la exactitud y la correccion: el buen gusto las exige, y el cultivo del arte plástico de imitacion, ya escultórico ya pictórico, las da á conocer convenientemente, auxiliándose de la Razon y del Juicio, en una palabra, de un sano criterio.

Las consideraciones que acabamos de hacer, lo mismo se refieren á los contornos obtenidos modelando, que á los trazados dibujando, pudiendo referirse estéticamente lo mismo á la Escultura que á la Pintura: pero otras especiales son menester al hablar de la representacion plastográfica, esto es, cuando los objetos han de presentarse á nuestra vista, no corpóreamente, sino en simple apariencia de cuerpo, es decir, pictóricamente.

Con efecto, nosotros no vemos los objetos tales cuales son en sí, ni por su forma, ni por sus dimensiones, sino tales cuales la ilusion óptica nos los presenta. Para presentarlos bajo el primer aspecto no deja de tener la Pintura el medio que se emplea en las artes de construccion y se llama *plan-*

*ta y alzado*, ó sean *Proyecciones geométricas*: para el segundo la Pintura echa mano de la *Perspectiva*. Las proyecciones geométricas son unos modos de representacion que mejor que nuestra imaginacion concibe, nuestra inteligencia comprende; no estando, como no están al alcance del sentido de la vista; ¡tan cierto es que los sentidos en su materialismo, no pueden alcanzar la altura á que nuestra naturaleza espiritual alcanza! La *Perspectiva* ya no es como las *Proyecciones geométricas* una hipótesis, sino una aparente realidad; acerca de lo cual deben hacerse algunas observaciones.

Aunque el aspecto aparente de la *Perspectiva* sea una realidad, esto es, aunque sea la manera de presentarse los objetos asequible á la vista, tampoco puede este sentido conocerla sino despues de haber recibido una educacion especial á este efecto. Al que no haya dibujado en su vida, póngasele delante de la vista una mano ó un brazo en completo escorzo, y apesar de que no podrán los ojos alcanzar á ver todas las partes que componen la mano, sin embargo, le parecerá ver toda la mano, aunque por más no sea sino porque preventivamente conoce sus formas, y porque la idea de unas partes despertará en su imaginacion la de las restantes: de manera que si se obligara á este espectador á trazar el contorno, es decir, á copiar aquella mano ó aquel brazo en la referida actitud, sin género alguno de duda no la presentaria con el escorzo que seria debido. Por otra parte, la *Perspectiva* tiene leyes que determinan los contornos con precision y exactitud matemáticas; pero guardémonos de considerar semejante exactitud como ley de la óptica, porque esta ley da inconveniencias que el Arte no puede admitir: la Fotografía, que no puede menos de presentar este efecto óptico con toda realidad y con todo materialismo, produce desproporciones y alteracion de li-

neamientos, que el Arte no puede ménos de rechazar: tales son esos miembros cuya situacion en un término más cercano al espectador hace parecer descomunales y sumamente desproporcionados, y esa arquitectura con líneas curvas y convergentes en todos sentidos, tan contraria á las leyes de la Estática.

Estas observaciones al paso que manifiestan que la exactitud matemática de la Perspectiva no es la realidad, esto es, la Naturaleza, corroboran las ideas de que la exacta imitacion de esta no puede ser objeto del Arte; y que los mismos partidarios del principio de imitacion no pueden ménos de transformar el modelo para dar á sus obras el conveniente sabor artístico.

Para completar las observaciones estéticas relativas á la ilusion óptica ó perspectiva, conviene saber, que esta ilusion puede ser neutralizada por el tamaño que se elija para la figura humana que se hubiere de representar ya en Escultura ya en Pintura; siempre suponiendo que las obras de estas dos artes respondan á conveniencias de localidad.

El tamaño mayor que el natural, donde quiera que la figura humana esculpida ó pintada deba estar colocada, puede producir faltas de Perspectiva imperdonables. La estatura humana no es una medida que necesite someterse á la materialidad matemática, el espíritu la conoce y la aprecia racionalmente como base de todas las medidas. ¿Será por tanto menester que haya relacion de proporciones entre los miembros arquitectónicos y la estatua ó las figuras de un cuadro? Esta cuestion ni puede resolverse en absoluto, ni es fácil concretarla, por la multitud de circunstancias especiales que pueden presentarse. Bastará, pues, decir: que el objeto de la obra y el sitio en donde deba ser colocada la estatua ó el cuadro, deberán decidir

acerca del tamaño de las figuras : que tal tamaño no deberá perjudicar en ningun caso las proporciones arquitectónicas, esto es, de la localidad que tal estatua ó tal cuadro debiere ocupar : y que apreciaciones simétricas podrán decidir acerca del tamaño que convenga dar á la estatua ó al cuadro sin localidad determinada; siendo muy aventurado en ellas salirse del tamaño natural. La expresion vulgar «parece que las figuras salen del cuadro» que se usa para encarecer el mérito de una obra pictórica, no es la mejor recomendacion acerca de la perspectiva observada en esta.

### *Colorido.*

Un simple dibujo puede presentar una idea con toda su grandeza: no sin razon, pues han atribuido algunos tanta importancia al Dibujo, como para dar á entender que donde este falta, falta la base de las artes plásticas ó lineales. El Dibujo puede, por sí solo, dar grande idea de un artista: prueba de ello son los dibujos de Rafael, Durero, Miguel Angel, Flaxman, Overbeck, Kaulbach y otros maestros antiguos y modernos, que han manifestado cuanto puede elevarse el Dibujo sobre la categoría de simple auxiliar de las artes plásticas. En el Dibujo se encuentra la espontaneidad y la libertad de la inspiracion: la concepcion y la ejecucion constituyen en él una cosa misma. El arte plástico de imitacion al tomar por objeto principal de sus representaciones las formas humanas como únicas que pueden hacer sensible el espíritu, manifiesta su decidida tendencia hácia la Escultura, arte que no tiene á su disposicion ninguno de los efectos de la luz: el arte plástico griego, cuya religion poética resumió en el hombre toda la creacion, y representó por medio de la figura humana la Naturaleza entera, lo mismo el Cielo que la Tierra y la Mar, lo mismo las montañas que las fuentes, los rios,



los árboles y las flores, fué completamente escultórico.

Esto no quiere decir que el solo Dibujo constituya el pintor, porque por mucha que sea la vida que se dé á los conceptos con el simple Dibujo, por bien que con este se exprese lo que hay de más grande y elevado en el Arte; no puede la Pintura detenerse en este límite, sino que debe extenderse á otro elemento especial de la representación pictórica. La Pintura no puede menos de aspirar á su final termino por los efectos del Colorido: ha de pintar, ha de emplear los colores si no quiere quedarse en la abstracción de las dos condiciones del contorno, á saber, *la determinación de la forma* y *la apariencia de los objetos*: á las artes plásticas se las llama *artes del dibujo*; lo que da á entender que el Dibujo es la base de todas, pero no un arte especial. Por otra parte, si se ha de atender á la verdadera expresión del alma hasta el más alto grado de vitalidad, no es posible, sin faltar á esta condición el que se admita como principio, que el Colorido sea indiferente. Por último, la primera impresión que ha de producir un cuadro, es como la que ha de producir una persona; previene el concepto que de ella se ha de formar; y no se ha de despreciar este elemento que tan buen efecto produce al primer golpe de vista. Por consiguiente, el *colorido* es lo que aumenta y complementa la animación del cuadro, así como el *dibujo* le da el sér y la existencia: el más alto grado de vitalidad solo puede expresarse en la Pintura por medio del Colorido; esos efectos de la luz que el pintor tiene á su disposición ordenados en la paleta.

Pero aunque el Colorido sea un elemento indispensable de la Pintura, no debe el pintor entregarse á este elemento de modo que peque por exceso. Todo debe tener límites, no debiendo llegarse hasta el punto de absorber toda la atención. Cuando se da al Colorido un exceso de valor

hasta el punto de hacerse indiferente el fondo de la representación, dejándole como descuidado, entonces la Pintura manifiesta con la entonación y la armonía, una tendencia á extralimitarse, hasta pasando al terreno de la Música, como la Escultura pasa al de la Pintura cuando pretende hacer entrar la luz y el aire como elementos de la representación anaglífica. Dar, pues, al Colorido más importancia que al Dibujo, será como darla á la forma más que á la idea; será como dársela al verso sobre la acción dramática; será materializar el Arte y ponerle en el borde de un precipicio.

Téngase sin embargo en cuenta que á medida que la Pintura se eleva, el Colorido tiene en cierta manera menos importancia; y á medida que la Pintura desciende á los géneros inferiores, necesita atender más á las variedades y á los atractivos del Colorido. Con efecto, los objetos inanimados carecen de carácter si no están imitados con solicitud, precisión y delicadeza de colorido, y presentados de modo que interesen al primer golpe de vista. Si con el solo Dibujo puede expresarse lo que pasa en lo más profundo del corazón humano; con el solo Colorido, puede darse razón del sentido de los cuerpos inertes.

Dase el nombre de Colorido á la combinación y fusión artística de los colores con diversidad de tintas y variedad de tonos.

En el Colorido hay que tener en consideración tres circunstancias importantes, á saber:

1.<sup>a</sup>—Los efectos de la luz en los objetos, esto es, el *claroscuro*.

2.<sup>a</sup>—La determinación del color, esto es, el *colorido propio*.

3.<sup>a</sup>—La apariencia de una y otra circunstancia, esto es, la *Perpectiva aérea*.

*Clarooscuro.* Es la base simple del colorido. Aunque este efecto no pueda existir por sí solo, esto es, hecha abstracción de todo color, sin embargo, es una hipótesis que el entendimiento puede concebir, como concibe una proyección geométrica. Puede considerarse como la transición del contorno al colorido; constituye la apariencia plástica de la forma, sirviendo para hacer resaltar los vuelos, los ángulos, los dintornos y todos los accidentes de la configuración. El conocimiento de sus leyes y la debida aplicación de estas son de suma importancia en la Pintura, puesto que determinan la expresión particular de la forma, que es lo que se llama *modelado*.

Llevar la oposición de la luz y de las sombras hasta un grado muy pronunciado, no hay duda que produce grande impresión al primer golpe de vista, porque realza en gran manera los efectos de la luz; pero lo brusco de la oposición neutraliza los efectos del buen modelado, al paso que una modulación demasiado detallada puede hacer empalagoso este mismo modelado. Solo en composiciones muy ricas de accidentes y de planos perspectivos, puede hacerse uso de las más detalladas modificaciones del clarooscuro, presentando una extensa gradación de luz y de sombra.

La luz es cuerpo elástico y tiende á volver al punto de donde ha salido; y he aquí explicada la razón de los *reflejos*. Pero esta naturaleza reflectiva de la luz que hace que se establezca en sus rayos un continuo vaiven, produce una multitud de efectos que no pueden ni deben ser expresados con todos sus detalles. Por otra parte, si el buen uso de los Reflejos puede contribuir al vigor del modelado, el Reflejo exagerado suele quitar solidez á los objetos, viniendo á hacerlos como diáfanos.

Los efectos de la luz dependen de la calidad, de la inclinación y de la distribución de los rayos luminosos.

Son innumerables las diferencias que puede haber, segun la hora del dia, segun el astro productor de la luz, segun la mayor ó menor diafanidad de la atmósfera, segun sea natural ó artificial el modo de iluminacion empleado, segun el ámbito sea más ó menos reducido, más ó menos abierto, dando más ó menos lugar al variado juego de reflejos. Todas estas circunstancias deben tenerse muy en cuenta al elegir la luz que ha de iluminar el cuadro.

La inclinacion de la luz no es ménos importante. Suele suponerse inclinada á 45° de izquierda á derecha, pero no como regla absoluta, sino general, y no por otra razon sino por que con esta inclinacion media, se establece cierta armonía entre el valor de las masas iluminadas y el de las sombrías, pudiendo equilibrarse la extension de cada una de ellas. Sin embargo, no será inoportuno reclamar aquí la importancia que tiene la regla para la caracterizacion del lugar de la escena, que prescribe, que la inclinacion de la luz debe calcularse por los grados de latitud geográfica en que se encuentre el sitio en que se suponga la accion.

En las dos circunstancias, calidad é inclinacion de la luz de que acabamos de ocuparnos, debe tenerse en cuenta una circunstancia comun, á saber: la unidad. Sin la unidad de calidad y de inclinacion habrá confusion é incertidumbre, y se perjudicará á la armonía. En esta falta caen los que al componer un cuadro no tienen presentes tales circunstancias, y hacen arbitrariamente estudios para unirlos despues; porque presentan rebajados, objetos que por su situacion debieran aparecer iluminados, y al contrario; ó bien unos con una inclinacion y calidad de luz distinta de otros, todo en perjuicio de la unidad.

Esta circunstancia no deja de depender tambien en mucha parte de la distribucion de la luz, en la cual juegan mucho los principios de la Composicion. Desde luego se

comprenderá que lo principal de un cuadro merece mayor luz, ó mayores efectos de ella, que lo accesorio, por consiguiente exige mayor viveza en los claros y mayor determinacion en los oscuros. Las masas de claro y las de oscuro, no deben presentarse por otra parte compactas, sino accidentadas por contrastes naturales: de este modo el conjunto adquiere animacion y vida. Sin tales contrastes la unidad del claroscuro seria excesiva, presentando en vez de una variedad, un conjunto de forma especial.

La luz en la Pintura no tiene siempre la misma importancia. La tiene en cuanto es un elemento de que el pintor dispone y que puede modificar á su arbitrio; pero esta misma circunstancia hace que muchas veces no deba hacer alarde de este derecho cuando no sea exigido por la naturaleza del asunto. En una accion complicada y al aire libre, en una accion de suyo inteligible, la luz puede presentarse, si no como un accesorio (porque nunca puede descender á esta categoría) á lo ménos simplemente como uno de los medios de representacion plasto-gráfica: en semejante caso la luz ordinaria puede ser suficiente. Pero hay casos en que la vitalidad dramática exige una manera especial de iluminar; entonces será menester dar á la luz cuanta importancia sea posible, por ejemplo, en la representacion de un incendio. Sin duda alguna para no dar tanta importancia á esta parte del elemento sensible, los grandes maestros no han elegido esta clase de situaciones que reclaman una manera especial de iluminar la escena. Cuando en una composicion merece la preferencia el lado moral, pueden muy bien tener menor importancia los medios más ó ménos exteriores de representacion; pero de distinta manera deberá mirarse la cuestion cuando la vitalidad dramática lo exijere ó se tratare de los géneros de costumbres, paisaje, floreros y demás detalles de la Naturaleza, pues en-

tonces los efectos de la luz estarán en su lugar con toda oportunidad.

No hay luz sin colorido: por esto los efectos de la luz han de determinarse con el color.

*Determinacion del color.* El color en la Pintura es menester considerarle con los dos valores que tiene, á saber: el absoluto y el relativo, ó sea, el que tiene cada color de por sí, y el que adquiere por la ley de los contrastes. Teniendo presente cuanto en el artículo que trata de la Exornacion arquitectónica se dijo respecto de la naturaleza y número de los colores, y en una palabra, de la constitucion del círculo cromático, podremos conocer la cantidad de luz que cada color puede reflejar, las relaciones que los colores guardan entre sí, y la influencia que ejercen unos colores sobre otros. Consideremos ahora el valor absoluto y el relativo de cada color separadamente.

*Valor absoluto.* El amarillo es el color de la luz: el azul es el de la oscuridad: la neutralizacion de uno y otro es el rojo. Las combinaciones saturadas de estos colores primitivos, participarán por consiguiente de la naturaleza de sus componentes en razon del elemento que domine; por esto un color tendrá tanto mayor grado de luz cuanto más participare del amarillo, y será tanto más oscuro cuanto más participare del azul. El blanco y el negro no son mas que la última expresion, el primero, de la luz, y el segundo, de la oscuridad: al paso que no son colores sino en cuanto sirven para la saturacion de los primitivos ó secundarios, en cuyo caso estos serán tanto más débiles cuanta mayor cantidad de blanco tuvieren, y tanto más rebajados cuanta mayor la tuvieren de negro.

*Valor relativo.* La monocromía no es más que una hipótesis para conocer el claroscuro en abstracto: la yuxta-

posicion de los colores es por tanto indispensable desde el momento en que el colorido exige diversidad de tintas con variedad de tonos. Los colores entonces más ó menos saturados unos con otros, más ó menos puros, no pueden menos de verse neutralizados por la ley de los Contrastes simultáneos de que hemos hablado en el artículo de la Teoría estética de la Arquitectura arriba citado: luego los colores en la Pintura no tienen valor absoluto sino relativo. Díjose allí que la influencia de unos colores sobre otros es tal, que el ojo que acaba de impresionarse por un color, aprecia de un modo particular los demás colores que inmediatamente se someten á su inspeccion, mostrando tendencia hácia los complementarios, y atenuándose el elemento comun. Póngase por ejemplo el verde junto al rojo y aquel tomará amarillo, y este tomará azul. Este fenómeno se produce de la misma manera en la diversidad de tonos de una misma tinta, aumentándose la desemejanza por yuxtaposicion.

El pintor, por tanto, deberá hacer que los colores produzcan los efectos necesarios ya por la influencia que tienen los unos sobre los otros, ya por la naturaleza más ó menos luminosa de cada color. El claroscuro tendrá entonces toda la perfeccion necesaria, pues las sombras aparecerán con toda la transparencia posible: la luz y las sombras no obrarán inmediatamente las unas sobre las otras, sino que se henderán recíprocamente: por esta modificacion, combinacion y reproduccion de tintas, se extenderá sobre el conjunto la vida, porque el colorido tendrá todo el atractivo necesario y oportuno. Es que las sombras en la Pintura no deben ser tanto una coloracion rebajada como un contraste de tintas; y cuando á los colores se les da valor por contraste, no hay alarde de determinadas tintas, sino una verdadera modulacion del color local: se produce entonces el efecto del colorido sin dejar ver la causa de que procede,

de la propia manera que produce efecto una orquesta cuando no domina en ella timbre alguno de determinado instrumento. Por consiguiente, para realzar, sostener, rebajar ó neutralizar el efecto de un color no será tan necesario trabajarle, esto es, obrar materialmente en él con blanco ó negro como relacionar con él los colores circunstantes.

El colorido para presentarse en el sentido de lo ideal debe ser vibrante y armónico. La vibracion y la armonía deben ser pues, sus cualidades principales.

*Vibracion.* Es una circunstancia indispensable en la representacion de la luz á fin de producir el verdadero efecto. En Pintura debe exigirse la luz artísticamente dispuesta, como se exige en la Música el sonido: la luz que no vibra es como el sonido que no ondula en el aire. ¿Cómo podrá alcanzarse esta vibracion? Hé aquí el punto que debe ocuparnos.

Cuando se da el color completamente terso, la luz no vibra, pues las tintas extendidas por igual quitan á los objetos el relieve. El color vibrará y dará los relieves convenientes desde el momento en que esté dispuesto de modo que refleje una misma tinta, pero con distintos sentidos ó matices. Todos los objetos tienen un color peculiar que constituye lo que se llama color *local* ó *propio*: la contigüidad de objetos de distintos colores produce en él, por la cualidad reflectiva de la luz, una infinita variedad de tintas con diversidad de tonos: y como tales reflejos se dan y se reciben de distinta manera, segun las superficies sean planas, cóncavas ó convexas, ó sean mate, bruñidas ó brillantes, de aquí el que el pintor, al ocuparse de los reflejos deba atender á la forma de los objetos. Y estas circunstancias unidas á la ley de los contrastes que dejamos indicada, son las que dando vida y alma al cuadro, producen



lo que se llama *vibracion* de la luz. No de otro modo se han representado las estófas de seda con su infinita variedad de matices, las piedras preciosas, los metales más ricos, los materiales transparentes y brillantes; de lo cual ofrecen bastantes ejemplos las Escuelas veneciana, flamenca y holandesa.

Todos estos efectos de la luz constituyen una contraposicion cuando se notan en los objetos inanimados ó que no revelan la vida y la sensibilidad, porque cuando esta vida y esta sensibilidad son notorias, como sucede en el cuerpo humano, se constituye una fusion que es el verdadero tormento del pintor. Es que la carnacion reúne en sí todos los colores, sin que sobresalga ninguno de una manera absoluta ó independiente: y aunque sea verdad que en algunas partes del desnudo el color puede presentarse con bastante pureza, pero esto no constituye regla: así, el color de las mejillas que caracteriza la juventud y la salud es un carmin sin mezcla alguna, pero solo aparece como una simple eflorescencia ó un viso que se transparenta, yendo á perderse en el color general, que no es más que una fusion de los colores principales. Al través de lo amarillento de la epidermis se divisa el pigmento, lo rosado de las arterias, lo azulado de las venas; y en las apariencias del clarooscuro se presenta una variedad de tintas ya azuladas, ya grises, ya pardas, que al primer golpe de vista parece que contradicen á la Naturaleza, no siendo más que cambiantes que la luz produce en el cútis ya no del modo que en ciertas telas tornasoladas, sino como efecto de la vida interior. Los metales reflejan la luz, las cristalizaciones la refractan; y estas circunstancias no producen fusion alguna, sino efectos de luz de simple valor numérico, ó de simple pluralizacion de matices: y por esta razon el vellon, el pelo, el plumage, la esca-

ma de los cuadrúpedos, de las aves y de los peces respectivamente, ofrecen variado colorido, no una fusion como la carnacion en el cuerpo humano. Lo que más se acerca á esta fusion es el colorido de la rosa, y el de un racimo de uvas albillas; y sin embargo, semejante fusion no presenta la vida interior que se deja ver en la carnacion del cuerpo humano; vida que puede el artista sentirla más que verla materialmente como la puede ver en la rosa y en el racimo de uvas; y por la misma razon es más posible hacerla sentir que dejar ver el mecanismo de la ejecucion, esto es, los medios materiales empleados para obtenerla.

*Armonía.* El buen efecto del colorido depende tambien de la armonía no ménos que de la vibracion de la luz. El desacuerdo en el colorido hasta puede neutralizar el efecto de un excelente dibujo. Mas, ¿ cómo se establece la armonía en el colorido?

La armonía no nace de la semejanza ni de la oposicion, sino del empleo de los colores situados á proporcionadas distancias en el círculo cromático, como en la escala musical. En el círculo cromático, ya partamos del color que tiene por elemento la luz, ya del que tiene por elemento la oscuridad, hállase una gradacion de tonos análoga á la de dicha escala. Esto no quiere decir que la armonía de los colores tenga un sistema elevado á Ciencia como la de los sonidos, porque no puede justificarse tan fácilmente el temple en los efectos de la luz (*los colores*) como en los del aire (*sonidos*). Y si bien no puede negarse que cabe en los colores la proporcion aritmética como en los sonidos, sin embargo nuestra vista no alcanza tanta justificacion como nuestro oido, siendo respecto de la armonía mucho ménos exigente.

La armonía del colorido no puede producirse sino con la

conurrencia de todos los elementos que pueden formarla; por consiguiente es menester que en un cuadro no falte ninguno de los colores principales, porque se echaria de ménos para el efecto general. Las Escuelas coloristas satisfacen por este sistema; y en las obras de sus mejores maestros se encuentran todos los colores fundamentales armónicamente combinados.

Pero de la necesidad de que los colores se concilien para producir armonía, no vaya á deducirse que semejante acuerdo no haya de romperse alguna vez por algun contraste marcado, porque la armonía misma solicita estas oposiciones, siquiera para adquirir más realce y hacerse sensible; de la propia manera que en lo moral la alegría es tanto mayor cuanto mayores han sido los sufrimientos. Por otra parte, el *efecto pintoresco*, como una de las circunstancias que en la Composición deben atenderse, lo exige, porque el principio de Unidad con Variedad le presenta como una de sus principales consecuencias. La armonía del colorido admite por consiguiente los contrastes, como la de los sonidos admite las disonancias (*falsas*). Estos contrastes y estas falsas son un elemento que prepara la modulación armónica para caer en una tinta fundamental, el *color dominante*: la *tónica*, como diria el músico.

Por último es de notar, que tanto la fuerza de conciliación (*armonía*), como la de oposición (*contraste*) están en razón de la intensidad (*entonación*) del colorido: por esto cuanto más vivos sean los colores, tanto más sensible será la armonía del colorido; cuanto más debilitados ó rebajados sean los colores con el blanco ó el negro respectivamente, tanto ménos sensible será el acuerdo; de la propia manera que se pierden las desentonaciones de algun instrumento en una música lejana.

*Perspectiva aerea.*

Es la tercera circunstancia que debe tenerse en cuenta en el colorido, como simple apariencia de los efectos de la luz: contribuye al atractivo del mismo, completando todas las condiciones necesarias para alcanzar la perfeccion.

La mayor ó menor proximidad presenta ciertas diferencias en la apariencia de la forma de los objetos, como tambien en la apariencia del color: las primeras son objeto de la Perspectiva lineal, fundándose sus principios en lo limitado de nuestra vista, que no puede alcanzar á ver los objetos con su forma real, sino con la aparente: las segundas son objeto de la Perspectiva aerea, fundándose sus principios en la mayor ó menor cantidad de aire interpuesto, y de la mayor ó menor diafanidad del mismo. La Perspectiva lineal enseña que cuanto más apartado de nuestra vista se encuentre un objeto, tanto menores parecerán sus dimensiones, pudiendo estar á tal distancia que desaparezca completamente de nuestra vista: pero antes de llegar á este punto dejamos de distinguir los detalles por otras razones. Es menester considerar que el espacio que nos separa del tal cuerpo, le ocupan otros cuerpos, diáfanos sí, pero más ó ménos turbios, como son el aire atmosférico, y los gases, al través de cuyos elementos no puede nuestra vista distinguir con gran perfeccion los lineamientos y dintornos de los cuerpos, ni por consiguiente, sus puntos iluminados, ni los que quedan en oscuro, en una palabra, los efectos de luz y de sombra que en ellos se producen.

En la Perspectiva lineal, para los efectos pictóricos existe la regla de que, cuanta mayor fuere la distancia, menores deberán ser las dimensiones, y ménos perceptibles los detalles: en la Perspectiva aérea es regla, que cuanta mayor fuere la distancia, menores deberán ser los efectos del claroscuro, y ménos vivos los colores, yendo á perder-

se en una tinta gradualmente debilitada. De manera, que en el primer plano los efectos del claroscuro y del colorido deben ser más determinados que en el segundo; en este, más que en el tercero, y así sucesivamente; estableciéndose con ello el principio de: *á mayor claro, mayor oscuro ; á mayores efectos de luz, mayor entonacion.*

Sin embargo, las distintas maneras de ser iluminados los objetos, producen bajo este punto de vista las más variadas tintas con diversidad de tonos, particularmente en el género del paisaje, y donde quiera que se presenten espacios muy vastos, ó segun los climas ó el estado de la atmósfera.

De todo lo cual se deduce, que no pueden establecerse en Perspectiva aerea reglas de la naturaleza de las que rigen en la lineal. Esta última es ciencia basada en la Geometría, y por los principios de la Geometría puede gobernarse, al paso que en la Perspectiva aerea, el Sentimiento y la observacion son el mejor y único principio, y la mejor y única regla que puede establecerse: prescindiendo aquí de ciertos principios de Geometría descriptiva aplicada á la teoría de las sombras, que no son de nuestro propósito.

Una observacion falta hacer sobre la teoría estética del colorido, á saber: que el colorido no es una ciencia sino un sentimiento, que debe buscarse en la Naturaleza, y que requiere estilo, esto es, modo especial de sentir el color. La continua observacion de la Naturaleza es lo que debe despertar ese sentimiento: la imitacion de los autores, aun los más notables, no puede dar por resultado más que el amaneramiento: en los pintores antiguos los inconvenientes son más notorios, pues en sus obras el color está casi siempre alterado por el polvo y demás afecciones atmosféricas, y hasta por la misma accion de la luz; en los moder-

nos ¿qué podrá estudiarse que no lo dé mejor la Naturaleza? ¿á qué ir á buscar de segunda mano lo que puede tenerse de primera?—Para la práctica en el manejo de los materiales copiense en buen hora los buenos coloristas; más para sentir el color, obsérvese la vida de los séres; y si se hallare dificultad en conocerla desde luego en el sér orgánico que crece, vive y siente, búsquese primero en el que solo crece, como el mineral, para pasar en seguida al estudio del que crece y vive, como el vegetal; y sea el género de imitación de metales y piedras de precio, de frutas y de flores el estudio preliminar del colorido en el desnudo del cuerpo humano. Cuando haya uno sentido por sí mismo este colorido, estúdiense entonces el de otros autores sobresalientes en este elemento, y fórmese uno el estilo propio para hacer las aplicaciones convenientes, según la naturaleza del asunto y las circunstancias especiales de la representación.

### 3. — PROCEDIMIENTOS.

Llegamos ya á los medios materiales de representación de que se valen la Escultura y la Pintura. Poco tiene que ver con ellos el Sentimiento y por consiguiente la teoría estética del Arte; y sin embargo, nos permitiremos algunas observaciones, que aunque de léjos, se relacionan con ella.

#### Procedimientos escultóricos.

Segun quedó indicado en su lugar y caso, la Belleza consiste en la armonía entre la idea y la forma: pues en la armonía de estos dos elementos, debe contarse el *material* en que se realice la obra, el cual debe entrar en semejante acuerdo, de manera que no se presente jamás como im-

poniendo leyes á la forma, del mismo modo que no debe esta exigir del material condiciones á que no pueda este responder.

Desde el momento en que la Escultura emplea la materia con todas sus dimensiones, no puede faltar esta armonía entre la forma y el material que se trabaje, porque ó en la ejecucion se tropezará con obstáculos insuperables, ó el escultor tendrá que valerse de medios mecánicos para las condiciones estáticas de la estatua; lo cual quitará á esta la vida que en ella debe aparecer: tal sucede con lo que en la Estatuaria se llama *apuntados*.

No puede desconocerse la importancia que el material tiene en la Escultura, no solo para atender á las condiciones estáticas sino tambien para contribuir á la caracterizacion de los asuntos. No cabe negar que á tal idea, corresponde en cierta manera tal material: hay en ello una relacion y una correspondencia más fácil de sentir que de explicar; y así por ejemplo, la expresion de la gracia siempre se hallará más caracterizada con el mármol, como la del valor con el bronce.

La cualidad y el color de las piedras y de los metales no ménos que la distinta naturaleza de los materiales, son circunstancias que no pueden dejar de ser muy atendidas en la ejecucion, para obtener esta armonía: pues no producirá el mismo efecto una estatua si fuere de piedra arenisca que si fuere de mármol, ni si fuere de bronce florentino que si fuere de bronce corintio.

El material orgánico como la madera se ha prestado tambien á la Escultura; pero á causa de sus fibras, solo se somete á ella por un trabajo muy mecánico, ó para la miniatura, si bien para este último objeto lleva ventaja el marfil. Sin embargo, la buena eleccion de la madera y una buena combinacion de piezas pueden dar cierto atractivo á la estatua.

El barro y la cera por la facilidad con que se prestan á la ejecucion, dejan al artista toda la libertad y toda la espontaneidad convenientes. Por esta razon el escultor modela las estátuas en estos materiales, para copiarlas despues tallando en piedra ó madera ó vaciando en metal; reservándose el derecho de dar los últimos retoques y dejar perfeccionado el trabajo.

No deberán parecer impertinentes algunas consideraciones estéticas sobre los trabajos glípticos.

Estos trabajos, que no son más que la Escultura en miniatura, precisamente tienen por condicion primera la grandeza de estilo. Pensamiento, forma, ejecucion, todo debe presentarse sublimado por decirlo así, en estado de quinta esencia. El trabajo glíptico, no ha de decir más que las más indispensables expresiones; es menester pues que estas sean concisas, profundas y bien acentuadas. Es notable que la palabra *concision*, venga de la latina *concisus* que vale, *tallado*, pareciendo inventada á propósito para expresar la cualidad de todo trabajo glíptico; y que por una verdad recíproca el laconismo caracterice el lenguaje de la glíptica, como lo incisivo de las palabras marca el laconismo del escritor.

Los antiguos reconocieron grande afinidad entre el asunto y el material en que glípticamente habian de tratarle: no sin razon emplearon la cornerina de tono rojo y las tintas violadas de la amatista, y las tintas lechosas de la calcedonia para determinados asuntos. A Baco, por ejemplo, se le caracterizó mejor con el color vinoso de la amatista; á Vénus Anadiomena con el verde vidrioso del berilo.

En los trabajos anaglípticos puede sacarse mucho partido de las distintas capas de la piedra ó concha, para hacer resaltar del fondo los objetos. Esta práctica quizá no tenga



otro origen que la costumbre que adoptaron los antiguos griegos de pintar los fondos de las esculturas anaglíticas. El objeto que al parecer pudieron llevar aquellos artistas no hubo de ser otro que dar á las figuras más relieve del que en realidad tenían; supliendo de este modo el que el escultor les diera, á fin de evitar los efectos de una esbatementación demasiado pronunciada.

Por último, cada artista glítico al dedicarse á trabajar en material particular á causa de la mayor destreza que se haya adquirido en trabajarlo, debe tener presente el principio de que, cada material por razon de su naturaleza peculiar, tiene adherido cierto modo tambien peculiar de ejecución que debe ponerse en armonía con su estilo propio.

#### Procedimientos pictóricos.

Los procedimientos pictóricos ya no se diferencian como los escultóricos, por la naturaleza de los materiales en que se trabaja, sino por los medios industriales, digámoslo así, que se emplean: y como estos medios, por la actividad industrial del hombre, y con el auxilio de la ciencia, pueden cada dia nacer, reformarse, ó mejorarse; de aquí el que los procedimientos pictóricos no puedan enumerarse; no admitiéndose, como sistema, más clasificación, que la del modo de aplicarlos. Aplícanse de dos modos, á saber: por *superposicion* ó por *yuxtaposicion*.

Entre los procedimientos por superposicion el *al óleo* es el que más responde á la libertad del Arte, porque ofrece toda la facilidad de ejecución que el génio necesita para desplegarse sin obstáculo ni trabajo alguno, y para dar á cada objeto el carácter conveniente, acomodándose al estilo propio del asunto tratado. Con este procedimiento puede obtenerse muy especialmente la fusion de los colores tan difícil

de sentir como de ejecutar. Dejar demasiado abandonada la pincelada (digámoslo de paso) no es producir la belleza del colorido, sino dar una pequeña noción de ella.

Los procedimientos *al fresco* y *al temple* llevan al procedimiento *al óleo* la ventaja de carecer de brillo; pero ambos tienen grandes obstáculos que vencer para que el génio pueda obrar con toda la espontaneidad de la inspiracion.

Respecto de este particular llévala ventaja el procedimiento *á la aguada* el cual se presta mucho á la rapidez y espontaneidad de la inspiracion. Combínase con el *al temple fino*, aunque siempre con bastante mal resultado, por la eterogeneidad de los efectos. Por lo demás el procedimiento *á la aguada* es susceptible de elevarse en el Arte á la categoría privilegiada del *al óleo*: aspiracion que el *al temple* puede tener con mayor ventaja para la representacion en grande escala.