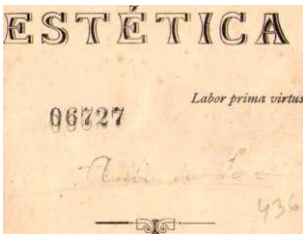


▷ : o . R O X L O ; - = 3 1
▷ ————— E ^ - - - - * —

COMPENDIO

DE



MONTEVIDEO

TIPOLITOGRAFIA PRO-PATRIA PLAZA INDEPENDENCIA 0) \ 51

1888

A la memoria

DEL

CABALLERO DE SAN JIAS DE JERUSALEM

MAESTRO.-

Tú educaste mi inteligencia y mi corazón con tus doctas lecciones, y el ejemplo de tus santas virtudes.

Yo que no puedo ir á depositar este libro sobre tu sepulcro, quiero al menos unir tu memoria á nombre, en prueba de que sé recordar.

Duerme en paz maestro.

Montevideo, 12 Abril de 1888.

Lección I

LA ESTÉTICA Y SU HISTORIA

i. El arte, en general, es la actividad humana que guiada por el raciocinio y sometida á un sistema, se ejercita con el propósito de conseguir un fin preconcebido.

De ahí nace el que las artes, según el objeto á que aspiran, puedan ser útiles ó bellas, perteneciendo á la primera clase todas las que no tienen por única tendencia la producción de lo bello, y recibiendo el segundo nombre las que por enjendrar la belleza se afanan y luchan, viéndose en algunos casos, como en el arte arquitectónico, el fin utilitario unido al fin de producir lo que por su hermosura deleita y enamora.

Pero ¿qué es la belleza?...¿Qué es eso por todos percibido y gozado, sin que la mayoría alcance á explicarlo y definirlo?... Nombre abstracto, concepto metafísico, verdad sentida de aclaración difícil, ¿en qué parte de los seres reside? ¿cuáles son sus modos de vida? ¿en qué se la conoce y en qué se basa?...

2. La ciencia délo bello, la ciencia que ha de darnos á conocer el secreto de la belleza, descomponiéndola con el escalpelo de la razón y rasgado el velo que la cubre, fué denominada *Estética* en el siglo pasado (1750) por un filósofo alemán llamado Baumgarten. y fué denominada así con poca propiedad, por cuanto la voz Enétici se deriva y viene de un verbo griego que significa sentir, de donde de la teoría de lo bello, según la etimología de su nombre, vendría á ser el ex/imen y estudio del sentimiento de la belleza, cuando es por el contrario y antes que nada, el análisis de la belleza misma.

El error sufrido por Alejandro Baumgarten al darle aquel título, se explica fácilmente, teniendo en cuenta que para el filósofo berlinés, la belleza era lo perfecto en los seres y en las cosas percibido por medio de los sentidos, y partiendo de esta base confundió lastimosamente, como dice Reig, el sentimiento de la belleza con el juicio de lo bello.

En buena ley la teoría de lo bello debiera llevar el nombre de *Calotéenia* y aun mejor el de *Lalologia*, palabra esta última compuesta de las dos griegas «.vz/(belleza) y *logos* (tratado), significando por ende la expresión Calologia: *tratado de la belleza*.

3. En diversas épocas filósofos y literatos han procurado estudiar y definir la naturaleza y los caracteres de lo bello; pero en realidad la historia de la Estética puede dividirse en dos partes, en dos períodos, en dos edades que van desde Platón á Kant y desde Kant hasta nuestros días.

La historia de la Estética no es otra cosa que el desen

volvimiento científico de la idea de lo bello al través de todos los tiempos y de todas las disquisiciones calólicas.

4. Los filósofos antiguos solo por incidencia tratan de las cuestiones relativas á lo bello, sin que estas formen en ellos cuerpo de doctrina, ni se encuentren expuestas de una manera metódica, exceptuándose sin embargo Platón, quien en su *Phedro* (1) se ocupa de la belleza con algún detalle, iniciando al par la historia de la Estética y la escuela neo-socrática

El ingenio ático que enseñaba la moral más pura en los jardines de Academo, afirma con aquel su estilo compuesto de todos los estilos, que la belleza y el bien se identifican y hermanan formando una sola sustancia hasta el punto de que todo lo bueno es bello, y de que la suprema belleza está y se encuentra en el supremo bien, en la bondad sin variación ni límites. Llegamos á lo bello por el principio divino del amor, y gracias á él no solo la belleza terrena, sino la misma belleza absoluta se nos muestra sin tules. Al principio nos seduce y cautiva lo bello de las formas individuales, pero bien pronto comprendemos que lo bello en ellas es deleznable y fugitivo, por depender de las influencias transitorias de lugar y tiempo. Entonces buscamos lo que hay de invariable y fijo en el modo de ser de las cosas bellas, y formamos, agrupando en el laboratorio de nuestra fantasía los caracteres comunes á todos los objetos bellos, una belleza típica y sin mancha, belleza falta de cuerpo

(1) Platón se ocupa también, aunque incidentalmente, de la belleza en los diálogos *Filipo*, el *Banquete* y *Hippias*.

y forma y color, que solo á la razón le es dado comprender. El discípulo de Sócrates deduce de ahí que lo bello es un reflejo vivísimo de lo ideal, y que el arte no debe separarse jamas de la honestidad y de la justicia.

5. A Platón sigue en la historia de la Calología, el árido Aristóteles.

De este filósofo, cuyo estilo es frío y de difícil comprensión, queda un tratado de *Poética*, que parece ser el bosquejo de una obra perdida ó inacabada.

El maestro de Alejandro sostiene que la belleza de las cosas nace principa'mente de la armonía de los elementos que las componen, y entiende que el arte debe idealizar lo real, hermoseedo la naturaleza siempre que fuere conveniente y posible. En una palabra, las condiciones esenciales de lo bello son, para Aristóteles, la medida del conjunto y la buena colocación de las partes.

Su *Poética* predominó en el mundo artístico por más de dos siglos.

6. Plotino, el más famoso de los filósofos alejandrinos, dedicó también en sus *Enriádadas*, un libro especial al examen de la belleza, basándola en la unidad de forma.

Dice Plotino que el alma sube por medio de una escala dialéctica, esto es, recorriendo la no pequeña serie de los modos de lo bello, de la belleza sensible á la inteligible, de la belleza terrena á la divina. Según su doctrina, el alma se acerca más y comprende mejor la belleza, cuanto más se aparta de la materia y se acerca á la unidad de la forma espiritual, siendo preciso para ver lo bello verdaderamente, libertarse de las cadenas de la encarnadura, prescindir de los sentidos, romper el yugo de la razón misma y entregarse á las lúcidas abstracciones del extisis.

La teoría de Plotino llevada á la práctica tal como *él* la predicó y sostuvo, sería la esterilidad del arte perdido en un misticismo contemplativo y sujeto á todas las quietudes de la inercia.

7. San Agustín ve en Dios el principio y la fuente de todas las bellezas que en el mundo existen, y vé en la belleza el esplendor del orden. A sus ojos lo bello es lo vario en lo uno, lo esencialmente armónico, entendiéndolo también como Platón, que lo bello y lo bueno son una misma cosa, y huyendo de tal modo de todo sensualismo, que manifiesta y proclama que las cosas no son bellas porque nos agradan, sino que nos agradan por la belleza de que están revestidas.

8. Lo bello para Santo Tomás (*Summa*, p. 1 y 2) es aquello cuya percepción produce deleite grato, debiendo ser toda belleza proporcionada, clara, perfecta é íntegra, terminando aquí la primera parte de la historia de la Calología.

9. El estudio de la Estética quedó abandonado después hasta comienzos del siglo XVIII, reanudándose su desenvolvimiento con Crousaz y el P. André, quienes no hicieron sino repetir y extender las teorías platónicas y agustinianas, con muy pocas variantes en el fondo y aun en la forma misma.

Siguieron á estos filósofos Mutcheson (1720), Hume (1742) y Burke (1757), para los cuales la belleza es una propiedad de los cuerpos, de la que se da cuenta el alma por medio de los sentidos, opinión seguida más tarde por Nussleim y Ficker, y opinión que sirve de base

á la escuela escocesa, llamada también escuela de Edimburgo, (1)

IO. Apareció Kant, variando con su *Crítica del juicio* (1790) la dirección de los estudios estéticos, que dejaron el dogmatismo neo-platónico y la teoría de la sensación iniciada por Hutcheson, para caer de lleno bajo el dominio de la escuela racionalista, según la cual las cosas no son bellas de por sí, sino que parecen bellas á nuestro espíritu por estar este constituido de tal manera, que encuentra belleza en ciertos y determinados objetos, y en ciertos y determinados fenómenos físico y morales. Y se debe esto, según Kant, á que quedan en el espíritu, cuando este se encarna, rastros de la belleza absoluta con que estuvo en contacto, lo que hace que la idea de lo bello sea en nosotros una idea innata y su conocimiento un conocimiento *á priori*, y lo que hace también que nos parezcan bellos ó no bellos seres y cosas, según se acercan ó se separan de aquella vaga reminiscencia que guardó nuestro espíritu al bajar á la tierra.

Para Kant la única fuente de belleza está y se encuentra en la idealidad subjetiva. (2)

(1) El más célebre de los filósofos de esa escuela es Reid, que juzga á la belleza hija de las perfecciones intelectuales y morales de los seres, y la entiende en las cosas como una imagen ó emanación de esas perfecciones, por cuanto en los objetos hay también cualidades de carácter anímico, como son, entre otras, la permanencia, la agilidad y la fuerza.

(2) Otros autores hay anteriores á Kant que coadyuvaron y no poco al desenvolvimiento de la idea de lo bello, tales son entre otros, el abate Batteux (1713) para quien el único objeto del arte es la imitación de la naturaleza, y Lessing, quien en su *Laceante* y en su *Dramaturgia* (1765 y 1767) entiende que el destino del arte es elevar lo individual á la categoría de lo general.

Lección II

CONTINUACIÓN DE LA HISTORIA DE LA ESTÉTICA

I. Iniciada, como acabamos de ver, la segunda edad de la historia de los conocimientos estéticos, produjo inmediatamente á Krug y Boutterveck, quienes amplificaron y promulgaron las doctrinas kantianas, naciendo muy pronto una nueva escuela, la 'escuela panteista representada por Hegel, quien define lo bello como la manifestación sensible del **ser** idea.

Para Hegel la idea es el fondo, la esencia misma de toda existencia, el tipo, la unidad real y viviente de que los objetos visibles no son sino la realización exterior, y la idea de la belleza reside, según la escuela hegeliana, en la unidad que guardan los objetos, con la idea divina que ha presidido á la creación del todo.

Sin su sujeción á aquella ¡día, ¡o bello dejaría de serlo, á pesar de su forma sensible, deduciéndole de esto el que la razón lógica no pueda comprender ni explicar la be-

Meza, por cuanto esa razón sí lo alcanza á darse cuenta de una de las fases de lo bello, mirando á lo bello por el lado de lo finito y falso y exclusivo, cuando antes bien la belleza es por sí misma infinita y verdadera y libre, escapando, en este sentido, el dominio de lo bello á la esfera de lo terreno, para elevarse á la región de lo ideal.

Según Hege', lo divino es el centro de las relaciones del arte y como lo divino no se dirige sino al intelecto, como se independiza de los sentidos y aun de la imaginación misma, de ahí que se independice también del arte, pues este necesita para ser de formas concretas y formas vivas.

Pero aun así y todo, la teoría hegeliana cree que el principio divino, apesar de sus caracteres de universal y uno, puede ser realizado y determinado en el mundo real, bajo el concepto de residente en el fondo del alma humana y de guía de nuestra voluntad, y bajo el concepto también de ser uno de sus medios de manifestación, la actividad de los sentimientos y pasiones, los cuales forman la materia viva del arte y la esfera en que este vuela más alto, (i)

2. Sigue á Hegel, Schelling cuyo punto de partida es lo absoluto, juzgando la belleza de las cosas como resultancia de las ideas divinas realizadas en el universo, y enseñando que las cosas solo son bellas por la eternidad de la idea que representan, admitiendo una unión perfecta entre lo finito y lo infinito, y viendo en el mundo de lo absoluto un modelo al que se ajusta, con más ó menos precisión, todo lo que existe, debiendo por lo tanto una obra de arte, si ha

de ser bella, acercarse todo lo posible al tipo intelectual del ser. (i) La teoría hegeliana tuvo en Schelling uno de sus más decididos apóstoles.

3. Al llegar aquí la Estética avanza á pasos de gigante gracias á los trabajos filosóficos, entre otros muchos, de Krause y Vischer, Carriere y Wundt.

Para Krause la belleza como concepto subjetivo es lo que ocupa y satisface al mismo tiempo á la razón, al entendimiento y á la fantasía, por estar dotado de una actividad conforme en un todo con las leyes que rigen á estas facultades, produciendo la belleza en este sentido ; i d. -interesado placer. Bajo el punto de vista objetivo, lo bello es para Krause, un todo cuyos elementos son la unidad, la toleidad y el poder subsistir por su propia virtud. (2)

Dejando á un lado á Vischer (3) y Carriere (4), por las dimensiones que va tomando este estudio, detengámonos un breve momento en el último de los filósofos citados antes.

Wundt quiere deducir las leyes de la Caloiogia, de la determinación y estudio de los factores que son causa del efecto estético, para llegar analizando detenidamente cada uno de esos factores, al conocimiento perfecto de los elementos simples de la belleza, buscando en el modo de

(1) *ScJulling-Del principio divino y natural de las cosas*

(2) *Krause-Estética, paginas 13y siguientes.*

(3) Vischer en una obra denominada *Estética* (1847) 7 que es el más recomendable de sus trabajos, ha resellado como nadie la historia del desenvolvimiento calológico desde Kant hasta Hegel.

(4) Carriere es autor de un hermoso libro denominado *Esencia y forma de la poesía* (1834).

ser de esos elementos, las leyes que los rigen. Su método se reduce á tomar las sensaciones estéticas de placer y dolor, sometiéndolas á un análisis fisico-fisiológico, ñjando el resultado de ese análisis en números y averiguando finalmente si esos números, están sugetos á alguna ley cualitativa ó cuantitativa. La ley que de esos números se desprendiese, serviría de norma siempre que se quisiera producir una sensación estética igual á la analizada, y de este modo la Catalogia pasaría á ser una ciencia matemática. (i)

Como fácilmente se desprende de las opiniones de Wundt, si lo por él propuesto fuera realizable, las artes bellas estarían al alcance de todo el mundo y el genio literario sería patrimonio de todos, como sería patrimonio de todos la inspiración. Lástima grande que la Estética matemática no pase de ser una teoría tan atrevida como original, y tan nueva como utópica!...

4. Durante el trayecto que acabamos de recorrer á , largos pasos, y que partiendo de Platón nos ha traído hasta Wundt, hubiéramos podido ver, á contar con más tiempo y espacio, á ambas márgenes del camino, montones de tratados, sentadas en los cuales discutían un ejército de teorías, sobresaliendo á veces la voz de la neo socrática, gritando más que todas en ocasiones la neo-escolástica, á quien respondían de tiempo en tiempo las kantianas, que se inclinaban con respeto atrechos ante el idealismo hegeliano, y aun ante el idealismo puro, debiéndose á ésto el que sean tantas las opiniones que de

(i) *Ribot-Psicología alemana, páginas 329 y 333.*

lo bello se han dado, que uno se pierda en ellas sin llegar jamás á su total conocimiento.

Hemsterhuys, en su *Carta sobre la escultura*, dice que belleza es aquello, que en un tiempo relativamente breve dá un gran caudal de ideas; Leveque, en su *Ciencia de lo bello*, la entiende como un compuesto de grandeza y orden; Jungmann, en el libro *La belleza y las bellas artes*, la explica como constituida por la bondad intrínseca de las cosas; Gaborit, en su tratado acerca de *Lo bello en la naturaleza y en las artes*, la presenta como dependiendo de la expresión; Taparelli, en los *Orígenes de lo bello*, la descubre en el placer que causa sentirla ó verla; Gioberti, en su *Ensayo sobre lo bello*, la define como la unión individual de un tipo inteligible con un elemento fantástico y así podríamos ir variando estas definiciones hasta lo infinito, lo que pone muy claramente de manifiesto, que apesar de la amplitud de la historia de la Estética y de lo mucho que sobre Calología se ha escrito, no han podido todavía los autores ponerse de acuerdo respecto á la naturaleza de aquello que estudia, respecto al íntimo modo de ser de lo bello, haciendo que parezca razonable y lógica la opinión de González Serrano, cuando este afirma que más sabe el corazón que la cabeza de achaques de belleza, por cuanto lo bello se siente mejor que se explica.

5. La Estética moderna, representada por Kosenkranz y Zimmermam, Lange y Saint Beuve, Renán y Taine, dirige todos sus esfuerzos á hacer del concepto de la belleza un concepto real y vivo, aplicando á ese concepto la ley de la evolución, del desarrollo, con el fin de poner

lo bello continúa é incesantemente en contacto con la vida, y así á medida que la Calología avanza, se notan en ella tres tendencias principales y absorbentes, indicadas por Bernard en su estudio *La Estética Alemana*.

La primera de estas tendencias es la de convertir al arte de idealista en realista;—la segunda, la de deducir la ciencia de la Estética de su historia misma, analizando las transformaciones porque ha pasado el ideal belleza, para señalar los caracteres que han permanecido en él invariables y fijos,—y la tercera, la de hacer que el arte no olvide jamás, que las condiciones científicas de la belleza, son la proporción y la armonía simétrica, (i)

¡Cuan lejos estamos, pues, de aquellos tiempos, en que Fichte consideraba el mundo exterior como una construcción de nuestro pensamiento, y cuan cerca, si se quiere, de aquellos días en que Schelling entrevio una suprema unidad entre las leyes de la mente y las de la naturaleza....

(i) **González Serrano**—*Cuestiones contemporáneas*— pag. 165.

Lección III

DE LA BELLEZA Y SU DIVISIÓN

i. Dado lo expuesto en el capítulo precedente, ¿qué será lo bello para nosotros?...

Hemos visto que de la historia de la Estética deducía la crítica moderna, que las condiciones científicas *síntes* *qua non* de la belleza deben ser la proporción y la armonía simétrica, esto es, el orden de las partes para constituir un conjunto sometido á la ley de la regularidad, y hemos visto también que esa misma crítica' acaricia el noble ideal de animar todo lo bello con el calor de la vida, como ;nimó Pigmalcon con idéntica llama el marmóreo cuerpo de Galatéa, pudiéndose deducir de esas dos tendencias principalísimas de la Caloiogia actúa' la fórmula de que la belleza es *la actividad en el orden*, dividiéndose en *belleza natural y belleza artística*, siendo la primera de estas, aquella que no es producto de ingenio alguno, aquella que existiría aunque el arte no hubiera existido ó dejará de ser, y respondiendo á la se-

gunda denominación, las concepciones cuyo fin es lo bello realizado por el esfuerzo humano.

De esta primera división de la belleza, nace la división de la teoría de lo bello en *Estética natural* y *Estética artística*, ocupándose aquella de la belleza en cuya creación el hombre no ha tomado parte, y tratando la segunda de la belleza producida por el humano ingenio, debiendo nosotros, en virtud de todas estas divisiones, estudiar primero la belleza natural.

2. Dos naturalezas existen que constituyen, por así decirlo, la naturaleza magna, la naturaleza completa, correspondiendo una de ellas al mundo sensible, al mundo del objeto, y correspondiendo la otra al mundo psicológico ó espiritual, al mundo de los sentimientos y de las ideas.

Esto hace que la belleza natural pueda dividirse á su vez en *belleza física*, que no es sino la que resulta de la forma externa en seres y cosas;—*belleza moral*, recibiendo este nombre la belleza producida en el cumplimiento de las inspiraciones del deber, — y *belleza intelectual*, conociéndose esta última por el placer que nos causa el descubrimiento de la verdad científica.

3. No vaya á creerse sin embargo, que son conceptos iguales los conceptos de bondad, verdad y belleza, del mismo modo que no son iguales lo bello y lo útil.

Muchos filósofos, siguiendo las huellas de Platón, han comprendido en una sola aquellas tres fases de lo absoluto, manifestando que lo verdadero, por el solo hecho de serlo, era bello y bueno también, presentándose solo aparentemente esos tres elementos bajo formas distintas, pero constituyendo en realidad una sola sustancia.

Según Santo Tomás, lo verdadero es aquello que nuestro entendimiento alcanza á ver con exactitud, cayendo por lo tanto bajo el dominio absoluto de la razón, de donde se deduce que lo feo es una verdad, desde el momento en que nuestro entendimiento lo domina y conoce. Ahora bien, para los filósofos de que hablaba, verdad y belleza son la misma cosa, lo que dá por resultado el absurdo de que lo feo es bello.

De igual modo todas las acciones que tienden al desenvolvimiento físico del individuo son buenas de por sí, sin que esa bondad implique la idea de belleza, bastando esto solo para probar que no todo lo bello es bueno, ni hay belleza en todo lo útil, por cuanto aquellas acciones de desenvolvimiento, tienen por base un fin utilitario, sin que en ellas la belleza resida (i).

4 Si entramos ahora en el examen de la belleza física y recordamos que en lo bello debe reinar la actividad viviente, fácilmente deduciremos que hay mayor belleza en el mundo geológico que en el mundo botánico y en este que en el inundo mineral.

Que la belleza deb'i ser viva, se explica teniendo en cuenta tan se lo, que la condición de ser es vivir, y como que el movimiento es la ley de la vida, cuanto más la belleza se aparte de la inercia, que contraría esa ley, mayor y más alta será su hermosura.

Los elementos de que la belleza física está formada son especialmente el color, la forma y las proporciones.

(i) Nufie7,de Arenas—Estilici—j)Kg. 17.

5. De igual suerte que el calor **es un** resultado de las vibraciones del éter, la luz **no** es otra cosa que una **re-**resultancia de esas mismas vibraciones, ó sea de la ondula- cion de la materia imperceptible y tenuísima, que **se** supo- ne que llena todos los espacios al parecer vacíos, tanto los de la bóveda celeste como los de los poros formados por la no completa adhesión de los átomos de que están compuestos los objetos materiales. **De** la mayor ó menor intensidad de aquellas vibraciones lumínicas, nace la percepción del color.

Thomás Young, al principio de este siglo, inició la teoría aceptada hoy generalmente por todos los hombres de ciencia, de que existen en el aparato visual tres especies de fibras nerviosas cuya excitación dá lugar á tres sensaciones y á tres colores, el rojo, el verde y el violeta, naciendo esas tintas del grado de intensidad con que afectan el órgano de la visión las ondulaciones del éter, y siendo el rojo producto de las más largas, procediendo el verde de las medias, debiéndose el violeta á las de intensidad menor y firmándose con la mezcla ó unión de JM» **colórela** no pequeña y necesaria serie de los colores complementarios, (i)

Cuando **en un** compuesto de dos ó más tintes, estos **se** apoyan y conciertan sin repugnancia, - cuando la intensidad de la vibración no hiere **en** demasía la pupila ni llega á ella por demás apagada, el compuesto tiene la belleza del color, que depende especialmente de la armonía y e' tono.

(i) Asi la unión del rojo y el violeta produce el púrpura, que rediendo sobre un fondo blanco dá lugar al rosado.

De tal modo es así, que la experiencia enseña que una coloración templada y una luz media, son convenientes en gran manera al arte pictórico, por cuanto un tinte en exceso brillante y vivo, excita con violencia las fibras nerviosas encontradas por Young en el aparato visual, haciendo sufrir á este mismo aparato una fatiga dolorosa, que no le permite darse cuenta exacta de aquello que mira. Si por el contrario la luz es más tenue y apagada de lo regular, la pupila necesita dilatarse más de lo regular también, ocasionándose igual que en el caso anterior, un cansancio penoso que perjudica y contraría la acción del juicio! «. Y otro tanto sucede en lo que toca á la armonía de los colores, no siendo favorable á su percepción, la agrupación de los tres colores primitivos puros, sino que deben unirse por medio de una escala ó reducida serie de colores complementarios, que permita al órgano de la visión pasar del rojo al violeta y del «violeta al amarillo» sin esfuerzo alguno, (i) \dots \dots \dots *^u*T<ts-c>*

6. Contribuye y no poco á la belleza de los colores la mayor ó menor intensidad de la luz que los baña y el juego de las sombras. Cuando la primera se aviene en un todo con el color, como acontece con el amarillo y la claridad solar ó con el azul y los reflejos de una atmósfera gris, y existen en el objeto que se mira partes sombrías, que permiten descansar á la vista de la fatiga producida por el color, gozamos en su contemplación, aun cuando sea vivo en demasía.

Lo bello de los colores consiste, pues, en la armonía de

su enlace y en la armonía de su viveza con lo intenso de la claridad que los ilumina.

7. De ahí nace el que, en el terreno artístico, los cuadros puedan ser bellos de dos maneras: 1.º por las relaciones que los diversos colores guardan entre sí y 2.º por la distribución de la luz sobre las diversas partes de un lienzo. El primero de estos modos de belleza, es el que se observa y nota en la escuela veneciana, predominando el segundo en los cuadros flamencos y holandeses. (1)

9. La forma es otro de los elementos importantes de la belleza física.

10. En la naturaleza, todo cuerpo divide el espacio en dos partes, la parte que ocupa y aquella en que no está. Estas dos partes se hallan separadas por una combinación de líneas iguales á la línea matemática definida por Euclides, ala línea dotada solo de longitud, constituyen, do esas líneas la forma del objeto que limitan. Asi por ejemplo, si se trata de un aro, la línea invisible tomará la forma de una circunsferencia.

Casi siempre el límite está formado por una combinación de rectas, ó de rectas y curvas, naciendo de las dimensiones no exajeradas y de la unión elegante de estas líneas, la belleza de la forma, dependiendo esta más de la variedad de las líneas, que de la especie rectilínea ú ondulada de los contornos.

Pero del mismo modo que el conjunto está separado del espacio por una lineación invisible, las partes están limitadas y separadas entre si por líneas matemáticas, de donde nace la necesidad de considerar á cada una de estas

1 Dumont—Théorie scientifique de la sensibilité, pág. 183.

partes como un todo, aplicándolas la ley del conjunto debiendo atenderse al unir las á su perfecta colocación en razón de su importancia ó de su destino, (i) y debiendo atenderse también á que reine entre cada parte y las demás, y entre cada parte y el todo la proporción debida, entendiéndose por proporción, cuanto atañe á la relación tño las dimensiones.

n. Las formas lo mismo que el color, se aprecian por medio del sentido de la vista, (2) interviniendo para el juicio de las primeras, no solo las excitaciones de la retina, á que hemos hecha referencia al hablar de los tintes, sino también ciertos movimientos musculares del ojo. De allí nace el que cuando las dimensiones de lo observado son excesivas, ó hay falta de armonía en las líneas que limitan su forma, el órgano de la visión se cansa al querer abarcar aquellas ó seguirestas (3) pudiéndose señalar como base de apreciación para la belleza de los colores y de las formas, que serán tanto más bellos, cuanto más su contemplación pueda verificarse por medio de movimientos oculares, llevados á cabo sin dolor ni fatiga, y apropiados á la naturaleza anatómica del aparato de la visión. (4)

(1) En una flor, por ejemplo, el cáliz sostiene á la corola, siendo á su vez sostenido por el tallo.

(2) El tacto puede servir también, aunque secundariamente, para apreciar la forma. El tacto educado sustituye á la vista, aunque no por

(3) Sabido es que en la línea curva está el principal ornamento del arte arquitectónico, gracias á la facilidad con que se sigue la dirección

(4) (J. Scrgi, La Psychologie physiologique, pág. 382.

12. Se consideran también como principios de belleza física el movimiento y el sonido, estando ambos sujetos á la ley del ritmo, que es la igualdad en la duración del tiempo que media entre dos movimientos ó entre dos sonidos, y también la repetición proporcional entre dos movimientos ó sonidos determinados. Además de esto, el movimiento debe ser natural y suave, así como el sonido sonoro y puro.

13. Hemos dicho que la *FMética Natural* comprendía no solo el estudio de la belleza física, si no también el de la belleza moral é intelectual, siempre que estas no fuesen producto de la labor artística, y hemos dicho de igual modo que se entendía por belleza moral, la que nace del cumplimiento del deber, siendo ejemplos de ella el acto de perdonar una injuria, el hecho de tomar la defensa de la debilidad y toda acción caritativa y misericordiosa.

La belleza moral se basa en el sentimiento de lo justo y ha de ser apreciada por ese mismo sentimiento, de manera que cuanto más conforme esté un acto con la ley de justicia, más grande será su belleza y mayor la impresión favorable que ese acto produzca, sucediendo otro tanto con la belleza intelectual y no artística, que es simplemente el resultado de la concordancia que reina entre la verdad y el principio científico que la enuncia.

14. La belleza despierta en nosotros un desinteresado placer, y es la razón la que la juzga y la sanciona.

Ni en esta sanción ni en aquel sentimiento estriba sin embargo la belleza, pues como dijo San Agustín, lo bello no es lo que nos agrada, sino lo que es bello, hasta el punto de que aun cuando careciéramos de razón para

juzgarla y de sensibilidad para sentirla, la belleza existiría y siempre una campiña tapizada de flores, un arroyuelo murmurador y la sonrosada palidez con que el alba se anuncia, serían espectáculos bellos, si bien pasarían desapercibidos.

ic. Del mero hecho de que la belleza se siente se deduce que la belleza se juzga, porque toda sensación es hija de un juicio, ó sea de una comparación entre dos ideas. Para que el (río sea sensacional, es preciso que se conozca la sensación contraria; para afirmar que hay belleza, es preciso que sepamos que hay fealdad y para afirmar que una cosa es bella, es necesario que no ignoremos lo que separa lo bello de lo feo, no siendo esto posible si antes no hemos establecido un juicio, no hemos comparado los elementos estéticos de estas cualidades.

El juicio que se establece, á la vista de un objeto bello, entre él y sus congéneres ó él y sus contrarios, debe ser rápido, instantáneo, como lo prueba el hecho de que nos damos cuenta de la sensación y no del juicio, sin que esto quiera decir que la comparación indicada no haya tenido lugar, pues de lo contrario el sentimiento de lo bello no se liubiera manifestado, (i)

16. Ese sentimiento hemos dicho que es de una pureza sin mezcla de interés, por cuanto lo bello y lo útil no son la misma cosa, (aunque á veces se presentan unidos), dando ocasión aquel sentimiento á fenómenos físicos y fenómenos morales.

Los primeros radican en que lo bello absorbe por ente

(i) Como se verá después, para nosotros toda sensación es perceptiva desde su origen.

ro nuestra atención, conociéndose ese efecto en la inmovilidad fisionómica y corporal de que vá acompañado* volviéndose principalmente la mirada fija y penetrante» y uniéndose á esta inmovilidad una dilatación cardíaca y una mayor rapidez circulatoria, que son causa de aquel estado de bienestar que la contemplación de lo bello enjendra y produce.

El efecto moral parte de la admiración que lo bello inspira, implicando esa admiración el olvido momentáneo y completo de nosotros mismos, y produciendo una especie de enternecimiento que nos hace mejores, pues toda abstracción en este sentido es una idealidad, (i)

La percepción de la belleza nace, por lo tanto, de un juicio y origina un sentimiento generoso y noble.

(i) *PUUt-Dit beau dans ja nature, f arl, ti la potsie.*

Lección IV

LO FEO

1. Si la belleza es la actividad en el orden, claro está que cae bajo la denominación de *feo*, todo aquello de que están ausentes el orden ó la vida, siendo admisibles para lo feo las mismas divisiones que al hablar de la belleza hicimos.

2. La fealdad en los seres del mundo físico es relativa, por cuanto todos y cada uno de los seres creados responden en su estructura á la ley de su destino y á los caracteres generales de su tipo, siendo única y verdaderamente feos aquellos en que aparecen perturbados los principios reguladores de la naturaleza, confundiéndose sin embargo en el lenguaje común, lo feo con lo que repugna á nuestros sentidos, y ocasionándose principalmente este error, de que desconociendo nosotros el fin á que tienden ciertas y determinadas partes de un ser, en vez de ver en ellas una perfección, vemos una fealdad, porque estamos acostumbrados á deducir la belleza del placer que causa, cuando es en realidad la razón la que debe jus-

gar de lo bello, y así el naturalista mira muchas veces en lo que es para nosotros motivo de repugnancia ó desagrado, una bien organizada y superior belleza, nacida de la perfecta armonía existente entre el destino del ser y su estructura. Las leyes del orden se han cumplido en aquella creación por el naturalista hallada, y ese orden ha sido animado con la llama de la vida, bastando esto solo para que en dicha creación la hermosura resida, aunque nuestros sentidos, si la razón no los guía, no basten á aclararla y conocerla, si que queramos decir con eso que en todos los seres exista igual grado de belleza, pues ya hemos visto antes que esta, físicamente considerada, depende del color, la forma y las proporciones, siendo por lo tanto más bellos los seres naturales en quienes estas condiciones se manifiestan más cumplidas.

3. Donde realmente existe la fealdad es en el mundo moral, siempre y cuando se quiebra ó rompa la armonía que en todo trance ha de unir el acto al deber, y es uno de los mas grandes recursos con que el artista cuenta para conmover, el estudio de las perturbaciones que ocasiona esa ruptura del orden psicológico.

4. Lo feo recién con Schlegel adquirió carta de nacionalidad en los dominios de la Estética, habiendo sin embargo manifestado ya Lessing en su *Laoconte*, (1765), que debía admitirse la fealdad como un ingrediente que sirve al arte poético para reforzar las impresiones producidas por el enlace de lo ridículo y lo terrible; pero quien verdaderamente abrió á lo feo las esferas del arte, fué Rosenkranz, un discípulo de Hegel, afirmando que así como la enfermedad forma parte de los estudios biológicos,

lo feo debe ser estudiado por la Caloiogia, y afirmando además que lo feo es una fuente inagotable de inspiraciones, (i)

5. Y en efecto, Rosenkrang no se engañaba, pues la fealdad tiene tres objetos principales y de importancia, lo que hace que pueda ser considerada de una manera relativa como elemento estético, por cuanto sirve para poner de manifiesto la belleza, siendo necesaria como base de comparación, del mismo modo que es necesaria la existencia de la sombra, para que al compararla con la luz, deduzcamos la belleza de esta, (2) y por cuanto en el sentido moral., la fealdad sirve también para poner de manifiesto vicios y pasiones, que por la repugnancia y los desórdenes fisiológicos á que dan lugar, inclinan el ánimo y la voluntad á que se aparten de ellos, y por cuanto finalmente, lo feo sirve para describir la contradicción que no pocas veces existe entre la naturaleza física y el espíritu, entre la esencia y la envoltura.

De tal modo es así, que en la *Tempestad* de Shakspeare, el principal papel de *Caliban* es hacer resaltar la hermosura de *Ariel*, cumpliendo en este caso lo feo el primer papel que le hemos asignado, y presentándose bajo las otras dos formas en *le Tartuffe* de Moliere, donde la hipocresía se hace repulsiva y negativamente amable, y en *Notre Dame de París* de Hugo, donde *Quasimodo* agrada por su gratitud hacia *fray Frollo* y su amor á *la Esmeralda*, apesar de todos los defectos físicos

(1) González Serrano, *Cuestiones contemporáneas*, pág. 770.

CsJ Gioierti-Essai sur le beau, pág. 84

y todas las tintas sombrías?, con que el ingenio del poeta francés supo circularle, (i)

6. De modo que aun cuando por lo común lo feo y repulsivo se usan en el arte como símbolos de lo malo, la fealdad no es siempre inmoral en si misma, pues como acabamos de ver, puede ser ya ocasionada por algún incidente, ya resultado de algún capricho de la naturaleza, que imitando á Homero, dormita en ocasiones en el acto de crear, correspondiendo al buen sentido del artista saber usar el arma de lo feo, transformando la fealdad física é idealizándola, así como también presentando la hibridez moral de modo que produzca una emoción profunda y educadora. Zola lo ha conseguido en su *Assommoiry* en *Tkerése Raquin*; pero el mejor maestro en este sentido es Shakspenre, el inmortal creador del *Macbet*.

(i) Otro ejemplo de esa antitesis entre el alma y la forma, se encuentra en la creación del tipo de *Gwynplam*, personaje de otra novela de Hugo, denominada: *L'homme qui rit*.

Lección V

DE LO SUBLIME-DE LA GRACIA

1. Cuando la belleza transpone sus límites y graduación, pasa á ser sublime, dependiendo lo sublime físico de lo extraordinario de sus dimensiones ó de la imponente energía de su actividad, (sublime de *espacio* y sublime de *fuerza*), distinguiéndose lo sublime de lo bello, por el diferente carácter de las impresiones que origina su percepción, pues así como la vista de lo bello despierta en nosotros un placer puro y desinteresado, hay en el sentimiento que lo sublime inspira, no poco de asombro y de terror, siendo ejemplos de belleza física una rosa, la hermosura de una mujer, el cielo azul en toda su serenidad, y siendo ejemplos de lo sublime el rayo de herir la cúspide de una montaña, el mar envuelto en sombras, y el desierto en su dilatada extensión y en su aridez desnuda.

2. El estudio de lo sublime bajo su verdadera faz

estética, (i) comienza con Silvain (1732) quien considera lo sublime como nacido directamente de la idea de lo infinito, dividiéndolo en sublime de *sentimientos* y sublime de *imágenes*, relacionando la primera de estas especies con los fenómenos psíquicos y la segunda con las cosas reales, y afirmando que un fenómeno ó una acción para ser sublimes, han de ir revestidos de una grandeza extraordiñaría é indefinible, grandeza que si ha de conservar su sublimidad, no puede ser aumentada ni disminuida en un ápice sclo. (2)

3. Kant, en su *Crítica del juicio estético*, divide lo sublime en *matemático* y *dinámico*, recibiendo el primer nombre, lo sublime considerado como una fuerza en el acto de obrar, y respondiendo lo sublime á la segunda denominación, cuando despucs de haber obrado como fuerza, se estudia su poder. Según Kant mismo, lo sublime matemático viene á ser la grandeza absoluta, pudiendo solo la razón explicarla y comprenderla, en tanto que lo sublime dinámico proviene de! sentimiento originado por la contemplación de una fuerza terrible, cuya enerjia con turba y asombra.

4. En lo sublime hay mucho de objetivo, y la diaria contemplación de los espectáculos en que la sublimidad entra, perjudica al sentimiento estético que aquella produce. Una tempestad en el mar es menos sublime para el marino que para el habitante de las ciudades; el cielo

(1) Los filósofos antiguos no diferenciaron lo bello de lo sublime y otro tanto hicieron los padres déla Iglesia. El primer tratado de lo sublime se atribuye á Longino, quien lo tituló: *Acerca de lo elevado*.

(2) Ms. icndcz y Pelayo—Hist. de las ideas estéticas en España, t. III VI, pág. 24.

teñido por la cárdena luz de las auroras boreales, causa apenas impresión en el esquimal, y es motivo de inusitado asombro para las tripulaciones de los buques durante las invernadas polares, pudiendo decirse otro tanto acerca de la diferente sensación que origina una cordillera, coronada de nieve, sobre el ánimo del que está habituado á verla á todas horas, y sobre el ánimo del viajero que por vez primera la contempla, humeando y majestuosa, al des" puntar del alba.

5. El sentimiento de lo sublime es universal é innato, revistiendo, según Diderot, el carácter de sublime todo aquello que sobrepuja en mucho nuestras fuerzas ó nuestros medios de conocer, yendo acompañada según Kant, la admiración que lo sublime inspira, de cierta tristeza, nacida de la comparación que establecemos entre lo grandioso de la sublimidad y lo insuficiente de nuestras facultades, y definiendo nosotros lo sublime, como el orden rompiendo los límites de sus dimensiones ó de su actividad, (i)

6. Krug es el primero de los estéticos alemanes que habla de la existencia de lo *sublime positivo* y de lo *sublime de mala -aluntad*, (2) basando la división de la sublimidad en .is deliberaciones del libre albedrio. El hombre tiene, dice, dos sendas abiertas ante su paso, por una de las cuales se llega al bien en todo su esplendor, en tanto

(1) Klair entiende que lo sublime es la idea de lo infinito puesto en ejercicio, y la mayoría de los estéticos modernos definen lo sublime como Ulair.

(2) Nusscim, Vijcher, Fickcr, Sulzer, Battcux y Lemckc aceptan y ligan cca división de Krug.

que la otm conduce al reino tenebroso del mal. El hombre puede escojer, con plena conciencia de lo que hace, cualquiera de estas sendas y llegar á su fin, esto es, rayar en la *sublimidad positiva*, si elige la primera y dar lugar á la *sublimidad negativa*, si alcanza los lfin tes de la segunda.

7. Lo sublime de buena y mala voluntad puede ser natural y artístico. **wwfcia'vcJt**

Son ejemplos de lo sublime *pmmmm*, físicamente considerado, una erupción del Vesubio, bajo su faz moral y no artística. Régulo volviendo á Cartago, y como sublime intelectual. Colon encontrando los derroteros del nuevo mundo.

Lo sublime positivo artístico no es otra cosa que lo sublime de buena voluntad, concebido por el humano ingenio y realizado en el mármol, el libro, el lienzo ó la escena, sirviendo de ejemplo, *Cimourdain* en *Quatre-vciut-trece* de Hugo, suicidándose después de haber ordenado y presenciado, en cumplimiento de su deber, la ejecución de *Galvain*.

La sublimidad negativa, se encuentra yá en la tragedia antigua, como sucede en la *Medea* de Eurípides, sirviendo de ejemplos de lo sublime de mala voluntad, el *Satanás* de Milton, y el *Ricardo* ///de Shakspeare.

Lo sublime negativo existe solo en la naturaleza moral, pudiendo ser hijo de una pasión innoble ó mal comprendida que arrastre la voluntad, desvfe la inteligencia y corrompa el sentimiento. Así son los celos en *Medea* y la sed de reinar en *Glosler*.

8. Cuando el personaje artístico que siente esa pasión

es deforme ó ridículo, lo sublime negativo aumenta; pero debe cuidar mucho el artista en la concepción y realización de **tipo** así, pues á poco que transponga los límites regulares, su creación en vez de causar espanto ó repugnancia, mueve á risa.

9.—Pero solamente son elementos verdaderamente estéticos, la sublimidad y la belleza?...De ningún modo, pues hay en los seres y en las cosas ciertas cualidades, que si bien no son la belleza misma y mucho menos la sublimidad, suelen confundirse con la belleza en ocasiones.

• La primera y más alta de estas cualidades, y la única merecedora de especial estudio, es la *gracia*, que puede considerarse como una variedad inferior de la belleza, interesando tan solo á la fantasía y á los sentidos, en tanto que lo bello interesa también á la razón, que es la que lo juzga y lo sanciona, resultando de ahí que el efecto por la gracia producido, sea poco duradero y profundo.

La gracia no es incompatible con la belleza y á veces se presenta unida á ella, aumentando su valor y atractivos, siendo un don natural é ingénito, y teniendo como principal manifestación exterior en los humanos, la sonrisa que los hace amables.

10. L. don de la gracia es accidental, pudiendo encontrarse en determinados momentos hasta en los seres más terribles y de más poder, cuando están sometidos á la afeción ó al deseado agradar, como sucede con los felinos, residiendo sin embargo especialmente la gracia en lo pequeño, lo dulce y lo delicado, por ser ella en sí un compuesto de humildad, ternura y delicadeza, pudiendo existir no solo en los seres, sino también en los objetos, en

el balanceo de una flor y en el manso movimiento del mar al dormirse sobre la playa, (i)

11. La gracia de los seres se funda en la concordancia de las actitudes, los gestos, los ademanes y las expresiones, con el fin que se propone el sujeto de estos, y se define como un movimiento anímico del que se juzga por la acción corporal que lo manifiesta. (2) Schiller decía que la gracia era una belleza móvil.

12. La gracia es, pues, el resultado de una armonía y su principal distintivo consiste en la espontaneidad.

(1) *Jungman-La belleta y las [Bellas Artes, tomo I, págs. 307 hatia Si».*

(2) *SuUer-Philosophk des Beaux Arts,pág. icrj. Mendessohn, DugaldSU. wardy Sidhei SmitA la han definido en sustancia del mismo modo .*

Lección VI

LO CÓMICO

i. Muchos son los autores que se han detenido en el estudio de lo cómico, siendo este para Platón impropio del arte é inadecuado á la naturaleza y para Aristóteles un defecto que no causa ni produce dolor de la menor especie; para Cicerón el orden infringido, sin que esa infracción merezca acre censura y otro tanto para Quintiliano; para Kant la esperanza reducida á la nada y para Mendelsson el contraste de las perfecciones é imperfecciones de un **ser**; para Krug lo sorprendente de lo defectuoso y para Vischer el momento de lo bello en que este se invierte y niega á si mismo; para Hobbes una consecuencia legítima del orgullo y para Richter un resultado del contraste entre los actos de una persona y la intención que le atribuimos; para Fitcher una apariencia contraria á lo bello, representando un ideal invertido y para-

Jungrnann toda falta que va contra las leyes de la razón especulativa y de la práctica y que percibimos súbita é inesperadamente; para Sulzer una desproporción entre la idea y el hecho, y para Battoux, Flogel, Hegel, Ast y Tcising un contraste también, siendo finalmente para Dumont la percepción simultánea en un mismo objeto de dos relaciones contradictorias.

2. Todas las fórmulas citadas son incompletas y el análisis experimental ha enseñado que las teorías acerca de lo cómico pecan de vagas, poco determinantes, no habiéndose resuelto por completo aun ese interesante problema estético.

3. Si prescindiendo de estas definiciones entramos en el examen de lo cómico, vemos que en realidad este nace de una abierta desproporción entre la intención y el accidente, entre lo que se desea y lo que sucede, entre lo apetecido y los acontecimientos que se oponen á ello, ó de otro modo, entre los actos de un individuo y el ideal que este acaricia, contradicción que lleva á un resultado inverso del que se pretendía, y que es cómica siempre y cuando no exista sino en la apariencia, por ser uno de los elementos discordantes, el ideal ó el acto, de tanta importancia que no pueda dar lugar á verdadera lucha, debiendo además el sujeto de esta lucha aparente, ignorar por entero la existencia de aquella desproporción. (1)

4. Con esto basta para comprender que á la idea de lo cómico vá unida necesariamente la idea del movimiento, esto es, de la vida, por cuanto como ha dicho Schopenhauer, lo cómico supone un conflicto en el mundo vul-

(1) F. Giner-Liñtratura y arte, páginas 40 y 41.

gar, conflicto que, á nuestro entender, se origina en casi todos los casos: 1.º del intento de producir algo magno con medios mínimos; 2.º Del empleo de medios gigantescos para alcanzar un resultado mezquino; 3.º De un contraste nada común entre la estructura y méritos de un ser y aquello, que por vanidad loca ó necedad supira, pretende conquistar; y 4.º De la diferencia que hay entre las cualidades de un ser, y aquellas que inconscientemente y aun conscientemente, se le suponen ó se atribuye.

5. Natural es que como lo cómico se presenta de un modo inesperado, su efecto aumente en mucho, siendo por o tanto de recomendar la buena elección de! instante en que lo cómico ha de hacer su aparición, pues no siempre es conveniente ni siempre es lícito. Cuando lo cómico se deja ver bajo el aspecto de burla hacia algo respetable ó consagrado por la ley inoral, y

una impresión educadora, el arte debe rechazar ese elemento como contrario á su dignidad y al interés común. De igual modo cuando lo cómico, bajo cualquiera de sus aspectos, tiende á herir á una persona determinada, está guiado por la envidia ú obedece á un sentimiento de venganza, debe ser rechazado también como símbolo de baja jerarquía, siendo preciso además cuidar mucho de no exceder los límites estéticos asignados á ese elemento artístico, que puede dar lugar á una sublimidad extemporánea ó á una grosera chocarrería, transgrediendo sus límites naturales ó no llegando á ellos.

6. Lo cómico es accidental, esto es, la misma persona y la misma acción parecen cómicas en un instante y en

otro no. Asi por ejemplo, una madre que teniendo un hijo no muy bello, habla á cada instante de la hermosura de este, cae en lo ridículo, pero si el hijo muere y la madre en su dolor recuerda lo que juzgó hermosura, toma lo que antes era cómico un carácter altamente dramático. *Quasimodo*, llevado en triunfo por la multitud, es grotesco; pero *Quasimodo* arrojando á *Claudio Frollo* desde lo alto de las torres de *Nuestra Señora*, adquiere un tinte trágico que le engrandece y se impone.

7. Lo cómico puede ser natural y artístico, diferenciándose lo cómico natural de lo cómico artístico, en que este es intencional y aquel es contrario á la voluntad de su sujeto, pudiendo lo cómico artístico limitarse á la reproducción de lo cómico natural, idealizándolo ó abultando, y pudiendo también ser resultancia de un desorden introducido allí donde no lo habia, dando lugar lo cómico cuando es solo ridículo, al fenómeno llamado risa, y dando lugar á un movimiento de repulsión y desagrado, cuando está compuesto por lo ridiculo, lo malo y lo feo. (1)

8. Esa misma tisa que acabarnos de citar, prueba fisiológicamente considerada, que lo cómico nace de una antítesis, de una discordancia ó de un contraste. Según Spencer, si estando el espíritu fuertemente excitado por sentimientos agradables, se siente ae pronto atraído por un pequeño acontecimiento inesperado, la tensión nerviosa que era ya muy grande, sufre un aumento, pasa á ser excesiva, habiendo necesidad de que se descargue de este

(1) *RevUla, 0; ras—página 100y siguientes,*

CJces© y tesouandó <le álhi tm flujo qtte se precipita pol-
los nervios motores, hasta llegar á las diversas dases tfé
rtruseulos, provocando d tánjanlo de actos semi-corivril-
sivos que apellidamos *rísa*, (i)

9/ Los efectos de lo cómico pueden dividirse en: 1.º pla-
cer intelectual y 2.º placer justiciero.

El primero se produce por cuanto en presencia de lo
cómico, la inteligencia entra en movimiento, procurando
sorprender y unir los caracteres del ridículo, sacar deduc-
dones, relacionar estas y darse cuenta exacta de lo que
ja pone en actividad; pero todo ello sin cansancio ni es-
fuerzo, naturalmente, excitada y no abrumada por el fenó-
meno.

El segundo efecto de lo cómico se produce, cuando
ridículo es hijo del contraste entre los méritos ó la extruc-
tura del sujeto y el fin á que aspira, naciendo del resul-
tado contrario á sus planes, el placer de la justicia, que
vé castigadas por el desenlácela vanidad y la petulancia
del sujeto de lo cómico. (2)

El placer de lo ridículo jamás es puro, porque siempre
vá acompañado de la idea de la desgracia agena ó de la
agena imperfección, no pudiendo por lo tanto ser conside-
rado lo -ómico como verdadera fuente de hermosura, y
habiendo en el fondo *dt* la alegría á que dá lugar, mírese
como se mire, un algo de tristeza.

10. Lo cómico p<ira nosotros será pues, una despro-

(1) Darwin—*D*Expresión des tmocions, pdg a/6; Spencer, *Physiologü
Ju rirc*, 3a. serie, pdg 114.

(i)—L. Phibert—*Le Rirt*,pág. r;2 y 340

porción entre el esfuerzo y el resultado, que se manifiesta de golpe y claramente á nuestros ojos, pero permanece oculta para aquel en quien es, produciendo aquella desproporción y esta ignorancia el fenómeno á la vez anímico y fisiológico llamado risa.

Lección VH

DE LA ESTÉTICA ARTÍSTICA — DE LA IMAGINACIÓN

1. La Estética artística estudia las facultades con que el hombre cuenta para producir nuevas bellezas, y las reglas generales á que debe someterse al realizarlas.

Esta rama de la Estética puede dividirse en dos partes tratando la primera de la concepción de la obra de arte y la segunda de la realización de la misma obra.

La obra artística no es otra cosa que la belleza realizada por el hombre, (i)

2. Al artista le caracteriza la *imaginación*, que no es una facultad creadora como afirman muchos, sino simplemente una potestad del alma, en virtud de la cual las sensaciones pasan á ser imágenes, que combinadas ó asociadas, nos ofrecen cuadros, escenas, seres y objetos diferentes de aquellos que hemos conocido durante el curso de

(i) *Milá, Principios de literatura general, pág. 94.*

a vida práctica, pero que guardan con ellos no poca similitud ó parecido, por su conjunto ó por sus elementos. En este sentido Bain pudo llamar á la potestad de imaginar, *asociación constructiva*, (i)

3. Cuando hemos experimentado una sensación de cierta intensidad y cierta persistencia, podemos cerrándolos ojos, representarnos mentalmente aqueilo que originó la sensación sufrida, y citinto de mayor intensidad haya sido la sensación, más clara será la representación mental de lo que la hizo nacer. Si vemos ejecutar el *Macbet* de Shakspeare, nos hiera con fuerza la escena magistral en que *lady Macbet*, en un momento de sonambulismo, lucha por borrar de sus manos, una mancha de sanare que cree que existe en ellas. Pues bien, con un ligero esfuerzo, mucho después de concluida su ejecución, podemos reproducir aquella escena en todos ó en algunos de sus detalles, según sea el alcance de nuestra potestad imaginativa.

La sensación es, pues, el resultado de una excitación de nuestros órganos sensoriales producida por los objetos exteriores, y la imájen una copia más ó menos fiel de la sensación. (2)

4. La sensación que parece simple y resistente á todo análisis, está compuesta de sensaciones elementales, como lo demuestra el estudio de los fenómenos auditivos, ó «I de los fenómenos de la luz, en sus relaciones con el color. En un trozo musical, por ejemplo, á cada sonido correspondría una sensación, dando lugar la armonía que

(/) *Kibot—La Psicología inglesa, tomo II, pág. torj.*

(i) *F. Paulhan—La Fisiología detesprú.págs. 4a y 46.*

resulta de la asociación de aquellos, á una sensación que está formada por las sensaciones de todos los sonidos y que al unirse estos, se han unido y combinado. En un compuesto de colores, cada color daría de por sí lugar á una sensación correspondiente á cada uno de los colores primitivos del compuesto, sensaciones que se resuelven >:\ una sola, obedeciendo á la ley de unidad y armonía que ha presidido á la casación de las tintas puras, (i)

l'sa unificación y esa ordenación de las sensaciones es un trabajo espontáneo del espíritu, trabajo que pasa desapercibido.

-' Ipongamos que se está escuchando á una orquesta y que go'pe un> de los instrumentos desafina, produciendo una sensación parcial, que perturba la unidad de la total sensación armónica. Involuntariamente el espíritu hace un esfuerzo para evocar la sensación del sonido acorde, que debió ocupar el sitio del que ha perturbado el orden del conjunto. ¿Porqué nos damos cuenta de ese acto? Porque el esfuerzo hacia la unificación ha sido violento» porque la actividad del espíritu se ha visto apartada con rudeza de sus funciones, que consistían simplemente en el arreglo de las sensaciones motivadas por los sonidos parciales. La modificación de un sonido, ha sustitui" do al arreglo de estos; la dirección de la actividad ha cambiado.

5. Largo tiempo se ha discutido acerca de sí la percepción y la sensación son lamisma cosa, y acerca de las diferencias que las separan.

(i) *Taine—DtPütteWgence, tomo I—Les seisations.*

Para nosotros toda sensación, desde su origen, es perceptiva, por cuanto en la sensación hay dos actos, uno que corresponde á la impresión sensorial del objeto que la produce, y otro que corresponde á la idea de la existencia de dicho objeto. El contrato brusco é inexperado con un cuerpo frío, despierta en nosotros frío también; pero al mismo tiempo que sentimos este, nos damos cuenta del ser del cuerpo. El frío es la sensación, y el conocimiento de la existencia del objeto es la percepción, que crece á medida que la sensación crece, pudiendo en el desenvolvimiento de su intensidad, llegar aquella á conocimiento inteligente, perfecto y completo, y pudiendo revestir la sensación todas y cada una de las diversas formas de los fenómenos afectivos, hasta alcanzar á ser la expresión de los mas altos ideales, (i)

6. Cuanto más intensa haya sido la sensación, más fiel y persistente será la imagen que la reproduzca, así como también cuantas mas veces hayamos experimentado una sensación, más fácilmente la evocaremos. Por eso un color muy vivo se reproduce con menos esfuerzos que un matiz delicado, así como se presenta más pronto á nuestro espíritu un objeto que no es familiar, que un objeto con que apenas hemos estado en contacto.

La intensidad y la repetición de las emociones, forman pues la intensidad y la rapidez de las imágenes.

Taine en el mismo tomo I de la obra citada, refiere que un viajero vio, en Abisinia, morir á un hombre despedazado por un león, y que muchos años después, cada

(i) *Sergi, La Psychologophysiologicalue, págsj+js y 36.*

vez que recordaba aquel acontecimiento, el viajero creía oír los aterradorante* gritos de la víctima. Del mismo modo, el ritmo de una danza sentida y bailada en diversas ocasiones, se repite de un modo espontáneo y hasta maquinal.

7. La potestad imaginativa aumenta á medida que aumenta el desenvolvimiento del espíritu. Así la imaginación de los salvajes, es mas limitada que la de los pueblos de mayor cultura, reduciéndose por lo general la facultad simbólica de los primeros, á explicar por medio de lo maravilloso aquello que no alcanzan / comprender, pareciéndose la imaginación de los niños, casi en un todo, á la de los salvajes. (1)

8. Durante el sueño, puede actuar también la imaginación. Hay personas de quienes se cuenta que estando dormidas, han compuesto poemas, encontrando incógnitas algebraicas de solución difícil, inventado y visto ejecutar dramas interesantísimos en varios actos, y llevado á cabo hazañas imposibles. (2)

9- ¿De que manera obra aquello que Bain llamó *asociación constructiva*]

Según Bain mismo, imaginamos sensaciones nuevas, asociando y combinando sensaciones ya experimentadas. Así por ejemplo, vemos representar á Emmanuel *la Muerte Civil* de Giacometti, y acordándonos de la fama de Salvini, procuramos darnos cuenta de como estaría Salvini en el desempeño de aquel melodrama. En una noche de luna damos un paseo en bote por la bahía, y emocionados por.

(1) *Maudsley, Fisiología del espíritu, pág- 48:*

(2) *Maudsley, Patología de la inteligencia, pág. 30.*

lo poético del momento, nos imaginamos lo que ha de ser esa poesía en una noche serena y cruzando el Atlántico.

• El hombre, pues, se sirve para sus concepciones de hechos elementales, (i)

10. Partiendo de esta base, llamaremos *imaginación estética*, á la que tiene por fin la concepción de imágenes en que la belleza resida y esté, á la que modifica y combina con ese objeto las imágenes reales, rechazando todo lo que en ellas á la belleza se opone, para reunir solo los elementos que á la producción de lo bello tienden, pasando de este modo de lo sensible á lo espiritual, ó si se quiere, idealizando las imágenes sensibles de que hace uso. (2)

11. Esa idealización es un medio estético lejítimo con toda lejitimidad. Privar el arte, de lo ideal, es convertir la concepción en copia servil. Justo y más que justo nos parece que el artista tome sus elementos del mundo exterior, huyendo, al combinarlos, de lo tonto, lo extravagante y lo ilógico. Pero hay gran diferencia de esto á admitir que la misión del arte se feuzca á narrar y pintar lo que vio con la yuxtaposición ó el acuerdo de las imágenes que la experiencia práctica le suministre ó dé. Reformar, perfeccionar, acicalar' estas de un modo conveniente al realzamiento de su obra, no solo le es permitido, sino que es su mérito mayor. Entre él observador y el artista hay una diferencia esencial. Aquel junta las imágenes de modo

(1) Ribot, *Psicología inglesa*, págs. 1&jy loS.

(2) Claro está que cuándo lo feo y lo ridículo son medios de obra, el artista debe admitirlos y hacerlos suyos.

que el cuadro, el hecho y la escena que pinta ó narra, llamen la atención por su exactitud y la verdad de sus detalles ó incidentes. El artista no; lo que este pretende y ambiciona es conmover, entusiar y rendir el ánimo con la hermosura, que es el supremo propósito de su obra. Lo que observa, lo observa para sorprender alguna faz de belleza desconocida ó algún elemento estético de que anda en pos. La verdad no es su fin, sirto cuando se manifiesta como resorte ó medio de la belleza á cuya concepción dirige sus esfuerzos. En Homero hay menos verdad que en Hesiodo, y sin embargo el nivel artístico del primero, sobrepuja en mucho el nivel artístico á que Hesiodo llega. En *la Verdad sospechosa* de Alarcon, hay una filosofía real que no se encuentra por lo común en las obras calderonianas, y sin embargo el genio dramático del autor de *la Vida es sueño*, supera y no poco al genio dramático del autor de *Las paredes oyen*. Si la verdad fuera el supremo fin del artista, si este tuviera que ajustar, ¿en un todo á la realidad, ¿qué mejores artistas que los reporteros yankees? El arte es idealista de por sí, y todo lo que puede ser, aunque no haya sido, cabe en la obra artística. En muchas de las producciones estéticas que más la humanidad reverencia y admira, lo maravilloso mismo interviene. La aparición de la sombra del padre de Hamlet en la concepción más sublime del gran Shakespeare, ¿qué es para el vulgo sino un efecto escénico de fantasmagoría? Las encarnaciones de Vishnou en los poemas indios, ¿son acaso póstumas sobrenaturales?.... ¿a *Divina Comedia* y *Os Luíadas*, ¿prescinden acaso de lo maravilloso?.... *Minerva*, que bajo la figura de *Mentor*,

lo poético del momento, nos imaginamos lo que ha de ser esa poesía en una noche serena y cruzando el Atlántico.

• El hombre, pues, se sirve para sus concepciones de hechos elementales, (i)

10. Partiendo de esta base, llamaremos *imaginación estética*, i la que tiene por fin la concepción de imágenes en que la belleza resida y esté, á la que modifica y combina con ese objeto las imágenes reales, rechazando todo lo que en ellas á la belleza se opone, para reunir solo los elementos que á la producción de lo bello tienden, pasando de este modo de lo sensible á lo espiritual, ó si se quiere, idealizando las imágenes sensibles de que hace uso. (2)

11. Esa idealización es un medio estético lejítimo con toda lejitimidad. Privar el arte, de lo ideal, es convertir la concepción en copia servil. Justo y más que justo nos parece que el artista tome sus elementos del mundo exterior, huyendo, al combinarlos, de lo tonto, lo extravagante y lo (lógico. Pero hay gran diferencia de esto á admitir que la misión del arte se reduzca á narrar y pintar lo que vió con la yuxtaposición ó el acuerdo de las imágenes que la experiencia práctica le suministre ó dé. Reformar, perfeccionar, acicalar estas de un modo conveniente al realzamiento de su obra, no solo le es permitido, sino que es su mérito mayor. Entre el observador y el artista hay una diferencia esencial. Aquel junta las imágenes de modo

(1) Ríot, *Psicología inglesa*, págs. 103.

(2) Claro está que cuándo lo *bello* y lo *ridículo* son medios de *utilidad* el artista debe admitirlos y hacerlos suyos.

<Juc el cuadro, el hecho y la escena que pinti ó narra, llamen la atención por su exactitud y la verdad de sus detalles ó incidentes. El artista no; lo que este pretende y ambiciona es conmover, entusiasmarmar y rendir el ánimo con la hermosura, que es el supremo propósito de su obra. Lo que observa, lo observa para sorprender alguna faz de belleza desconocida ó algún elemento estético de que anda en pos. La verdad no es su fin, sino cuando se manifiesta como resorte ó medio de la belleza á cuya concepción dirige sus esfuerzos. En Homero hay menos verdad <Juc en Hesiodo, y sin embargo el nivel artístico del primero, sobrepuja en mucho el nivel artístico á que Hesiodo llega. En *la Verdad sospechosa* de Alarcon, hay una filosofía real que no se encuentra por lo común en las obras calderonianas, y sin embargo el genio dramático del autor de *la Vida es sueño*, supera y no poco al genio dramático del autor de *Las paredes oyen*. Si la verdad! fuera el supremo fin del artista, si este tuviera que ajustar el arte en un todo á la realidad, ¿qué mejores artistas que los repórter yankees? Él arte es idealista de por si, y todo lo que puede ser, aunque no haya sido, cabe en la obra artística. E-i muchas de las producciones estéticas que* atlas la h inanidad reverencia y admira, lo maravillosa mismo interviene. La aparición de la sombra del padre de Hamfet en la -concepción mas sublime del gran Shakespeare, ¿qué es para el vulgo sino ún efecto escénico de fantasmagoría? Las encarnaciones de Vishnou en los poemas índicos, ¿rio son pód ventura sobrenaturales?.... *La Divina Comedia* y *Os Lusíadas*, ¿prescinden acaso de lo maravilloso?.... *Minerva*, que bajo la figura de *Mentor*,

acompaña á *Telémaco*, ¿es ó no es un ataque á la verdad?...El rejuvenecimiento del doctor alemán y el *Sábado clásico* y la resurrección de *Helena* en el *Fausto* de Goethe, ¿no pertenecen al reino de lo increíble?...¿Hay ó na belleza literaria en los cuentos de Hoffman y en los de Poe? ¿Qué verosimilitud encierran la mayor parte de las leyendas de Herculano?... (i) La imaginación no está obligada pues, á ajustarse en detalles é ideas á la realidad más nimia, y aun en muchos casos puede prescindir de la verdad, según la índole del género artístico á que se aplique, pues natural es que la novela sea más verdadera que el arte escénico, y este que las concepciones de carácter legendario, sin que lo que antecede quiera decir que siempre que el artista pueda omitir ó rechazar lo tabuloso, no le rechace y omita, como contrario á las leyes de la naturaleza y como á recurso estético un tanto infantil.

Cuando la verdad puede guardarse sin contrariar la belleza, la belleza gana, porque aumenta en vida y está más en conformidad con el modo de ser y de sentir de nuestra época; pero no debe olvidarse jamás ni en ningún caso, que lo bello es el objeto natural y propio de toda obra artística.

Por lo común, los elementos imaginativos y los elementos reales se combinan y enlazan en la concepción, esto es, ni la imaginación anula la realidad, ni aparece anulada por esta y ese justo medio es, según la generalidad de los estéticos, lo que debe tener presente el artis-

(i) Al dominio de lo maravilloso pertenece también una trilogía de M. de Gubematis, trilogía titulada *Nala*, y que es una de las obras más hermosas del teatro contemporáneo italiano.

ta, prescindiendo de los casos en que se trate de obras excepcionales.

Caro sostiene que la obra estética debe consistir en la comunión del alma y la vida, del arte y la naturaleza, de lo imaginativo y lo real, y Krause, (i) aun cuando considera que la fuente primordial de la producción artística es la fantasía, cree que la verdad, la bondad y la belleza se compenetran y hermanan, siendo necesario que las tres concurren á la creación, rechazado como elemento nada artístico todo cuanto con el absurdo se relaciona. De igual modo, Vicente Gioberti en su *Ensayo sobre lo bello*, afirma que la belleza que nace de lo que existe es en muchos casos superior á la que nace del artificio, y Esteban de Arteaga(2) dice que alabar con moderación el empleo de la potestad imaginativa, no es destimar el estudio de la realidad, por cuanto la imitación de las bellezas naturales es uno de los principales fines á que el arte tiende. Taine que profesa esas mismas ideas, rechaza sin embargo la anulación de la vaguedad simbólica y opina, que afirmar que el arte es una imitación servil de la realidad, sería afirmar que Denner vale más que Van-Dich, cuando el artista el más ligero boceto de este superior al excelente de los cuadros de aquel, aun cuando los trabajos pictóricos de Denner sean fielísimas copias de la realidad hasta en el último de sus detalles, (3) lo que viene á poner distintamente de manifiesto que si bien no debe rechazarse la verdad y antes por el contra'

(r) *Estética*, pág. 45 y 46.

»

(2) *Ensayos filosóficos sobre lo bello ideal*, pág. 106.

(j) *Taine, Filosofía del arte*, pág. 18

rio, e* conveniente al arlista someterse á ella, el arte bello Cuando echa á un lado la imaginación, deja de serlo y pasa á la categoría de arte manual.

13 Por otra parte, aun en aquellas obras artísticas en que la intervención de la potestad simbólica es menos necesaria, ti influjo de esa potestad se deja sentir. Así por ejemplo, en las producciones literarias no puras, abundan las figuras de dicción y se hallan también no pocas figuras de pensamiento. Pues, ¿qué son los tropos sino resultancia de a asociación constructiva de Bain? Desde la metáfora hasta la perifrasis, desde la prolepsis hasta el apostrofe; desde los tropos por conexión hasta los tropos por correspondencia ó semejanza y desde las figuras pintorescas hasta las figuras lógicas y patéticas, en el laboratorio de la imaginación cobran forma y vida. Cuando el profecía dice que *Jerusalem llora*, es la facultad imaginativa del profeta la que habla; cuando en un escrito, sea este de la indo, je que fuere, se hace alusión á la *balanza de la justicia*, es la facultad imaginativa del escritor la que ha engendrado esa alusión de alto simbolismo. No hay belleza, á excepción de la natural, en cuya formación el elemento imaginativo no haya tomado parte, y aun en los actos morales en que el arte no interviene, la imaginación se auna no pocas veces al noble sentimiento que las origina.

Con cuanta mayor razón no ha de mostrarse en las obras cuyo fin es lo bello!

El acertado empleo de ilos elementos imaginativos es pues, loque revela y caracteriza al artista, (i)

(i) Thiberghim—*La science icP anu*, pág. 421.

14- Pero en qué casos la realidad se impone? ¿En qué casos podremos faltar á ella?...

Como ya hemos dicho, el fin supremo del artista es la producción de la belleza y solo debe ocuparse de lo verdadero como á elemento de hermosura, pudiendo desde ya afirmarse que cuando la realidad coadyuva á la belleza, ¡la realidad se impone; pero pudiendo afirmarse también que cuando lo real coarta la acción de lo bello, la realidad sobra.

15. Tomemos la celebrada producción de Gubernatis* su trilogía oriental *Nula*. No hay en esa obra un ápice de *ven*id: en ella un dios, *Indra*, se nos presenta con forma *ca*.i.il, se mueve y habla; en ella un cisne descubre á *Damaianti*, princesa enferma con una enfermedad sin causa aparente y sin remedio conocido, el nombre de aquel por cuyo amor se consume y padece sin sospecharlo; en ella *Na/a*, herido mortalmente por *Indra*, retorna á la vida al sentir las lágrimas de *Damaianti* que caen sobre su rostro. Todo en esa obra es absurdo, todo inverosímil, todo inusitado. Pero cubrid esos episodios con una vestidura rica en brillo y colores como un paisaje de Oriente» derrochad un caudal de lirismo índico para que todos los personajes hablen ia lengua que les debe ser propia, sacad sus caracteres del *Mahabharata* y resultará un todo viviente, proporcionado y armónico, un todo estético, una producción artísticamente bella.

Sí tomamos ahora en lugar de la obra de Gubernatis el drama por Echegaray titulado *Cw/^/o entre dos deberes*, ¡el cuadro cambia, pero el todo artístico subsiste. Desde

la mitad del segundo acto hasta la mitad del tercero el drama de Echegaray es la realidad misma y ese realismo es lo que más cautiva en la producción á que aludimos. Porqué? Porque el argumento de *Convicio entredós debe res* pertenece á nuestra edad; porque la lucha pasional de esa obra corresponde á nuestro modo de sentir; porque el ambiente e; que se mueven sus personajes rechaza lo absurdo y lo ilógico; porque los caracteres allí pintados no formarían, si fuesen a!sos, un todo armónico con la trama y sabido es que donde no hay armonía, no hay arte y no hay belleza.

Est js dos ejemplos nos b:istan para deducir que el grado de verdad nace del toma, y para afirmar que el realismo estético consiste en la identificación de los incidentes, las pasiones, los caracteres y el lenguaje, con la índole del asunto, ó de otro modo, en la unidad sustancial de la obra artística.

16 Y se explica lo expuesto, con solo recordar lo que dijimos al hablar de lo cómico, por que cuando en los incidentes ó en el lenguaje de una producción se falta á lo que la índole de esa producción reclama, se origina un con traste entre lo que nos proponemos y los medios que usa' mos para conseguirlo, y de ahí nace el que muchas obras que al vulgo agradan, al inteligente le parezcan ridiculas. Un hortera, hablando como Romeo, hace reir del mismo modo que haria reir Romeo, hablando como un hortera. Un indio de los tiempos de Alejanc.ro, manifestando iguales sentimientos estéticos que nosotros, es tan poco artífstico como lo fuera un hijo de nuestros días y de nuestros

países esforzándose por sentir y ejecutar como lo hicieron 'os pueblos primitivos.

Lo bello artístico es armonía, y la verdad artística es armonía también.

17 El realismo entendido de esa suerte aporta el artista dos elementos **favorables** en un todo el primero á la concepción, pudiendo ser considerado el segundo como un lazo que une la concepción á la ejecución y prepara esta última.

"Son estos elementos: la libertad del arte y el estudio del medio.

!> Toda obra activa y una **es** estéticamente bella, puede ser feo y lómalo ser objeto del arte cuando se presentan en una producción ordenada y viviente, y pudiendo por lo tanto el artista desarrollar el asunto que tuviere á bien, sin mas restricciones que las que le imponga su natural manera de sentir; pero como qué la obra debe ser real como que deben responder á la índole del asunto, **no** solo 'os episodios, sino también las pasiones y el lenguaje, claro está que el artista debe estudiar lo mejor que pueda, antes de entrar en la ejecución, aquello que trata de pintar ó describir, en la historia si el asunto pertenece á lo que **fué**, y si el asunto es contemporáneo, en nuestra vida social, desgarrando con el escarpelo de la propia observación y analizando con el microscopio de la psicología fisiológica, los tejidos morales del medio ambiente en que se han de mover los personajes por él concebidos y en **que** se ha de desarrollar la trama de su obra.

19 El artista **es**, pues, libre en la elección del asunto, pudiéndose inspirar, para la concepción, lo mismo en las

edades que fueron, que en las luchas de hoy, pudiendo también imaginar todo género de episodios, siempre que estén conformes con la atmósfera social que circunda á sus héroes.

20 Pero ¿que asuntos debe preferir al artista? ¿aquello que el realismo de nuestra época se hace necesario, Ó Aquellos en que el idealismo de los tiempos pasados campea á su sabor?

, Indiscutiblemente los primeros sino quiere vivir aislado y solo en medio de su siglo, en medio de las multitudes de su época, á quienes mal podrá conmovier ó interesar pintando creencias é ideales, pasiones y costumbres, desaciertos y luchas que yá no son y que hemos olvidado, debiendo advertirse que en las obras de carácter Ccpansivo, el numen debe tomar parte en las batallas del hoy, en la contienda de cada dia en **pro** del mañana, alzando su canto como una invocación, ó dejando su canto como una ofrenda, en el palenque de las contiendas contemporáneas, que si bien el supremo fin de la producción, cbmo obra artística, es la belleza, el fin del artífice y su deber como hombre, es cooperar á la acción del progreso.

El arte por el arte; pero el hombre por el porvenir. (1)

(1) En las obrasen las **que** el carácter expansivo falta, debe reinar-por el contrario y en **absoluto TI**; *MJIFIREMTÛMO DIL FONDO*, esta es, el autor AA debe manifestar lo **que 4) pifos**», sino lo que « piensan sus personajes, **con** sujecion al modo de **ser** pasional de cada uno de ellos.

Lección VIII

DE LA CONCEPCIÓN—EL MUNDO PASIONAL ECLECTICISMO ARTÍSTICO

i. El hombre no crea en el verdadero sentido de la palabra; toma del mundo real, del mundo existente los elementos que necesita, (i) Desde el jbis de la *kamoussa* china hasta la Venus de la estatuaria griega, desde las *Madonas* de Rafael hasta la visión teológica del Dante, todo lo producido por la imaginación, todo lo engendrado por la fantasía, ha sido vivido, sentido, encontrado. El mundo del arte es otra cosa que el mundo verdad transformado, que la naturaleza sensible convertida en una naturaleza espíritu por entero.

Para la imaginación artística todo lo existente goza de actividad. En su sentimiento hace latir al risco y llora, ni árbol. Ávida de idealidades, como no las encuentra por completo encarnadas, concluye á su manera y según la

(i) Véate Sinilles, *Essai sur le genre dans l'art*, fHígs. iji y siguientes.

'dionancia de su sujeto, la encarnación de aquellas No ira ni **eso** le es dado; lo que hay **es** que al mirar, lo que **•**hír; reviste un aspecto que a las pupila* de los demás **se** talla. El crepúsculo vespertino, que para la ma\oríano **Vs** Iracosa sino el instante en que el sol se pone, era bar- R.l/ac la hora de las melancolías, la hora **en** que los Sspjilus comienzan á recorrer la tierra y á ha'jar á las al- **•**naslv mar, que para el común de Lim gentes es solo una ijraaiiosa masa de agua, era para Hugo un luchador inlr 'ijj.He que rujia de ira y salpicábala playa con jos bl;i;i- ^o.-spimazos de **su** baba olérica.

l'. **tr**.urdo, **en** una palabra, tiene para e! artífice de lo 'ul 'mucho de humano (i) y siente la inapagable sed de Irsániortales espe">nz:;>s, el gozo de las ciernas alegrías y \L ícozor de los dolores sin límite. El que **no** profesa esa ispeic de pantefsimo, e! que **no** sabe animar la materi:-, Ho aticr.de **lo** que es arte, ni es artista, ni puede serlo"* **Lo**.-elcinentos de toda obra estética están en la naturaleza;> r-iiífice toca infundirles el soplo de la vida. A donde !ul-aque se mire, si **se** mira bien, **se** encuentra la esiatua

Gabtea; al sentimiento de Pigmalcon compete hacerla 'ati.

iPero, ¿qué fuerza coordina y ordena esos elementos? tnl instante de esa ordenación, ¿obra el artista como el ticafficoy como el filósofo? No, por cuanto la obra de iqi¿ nace en el espíritu exponláneamente, de golpe, sin bisarla, sin ningún género de preparaciones. Un incidente 'i-uaudicion, un desengaño, una alegría, un cuadro infere»

(i >adie mejor que los poetas, pintores y estatuarios prueba la pre- **lun*** rodad del diebo de Krieb'-auch: cEl hombre todo lo humaniza.»

resante, un hecho histórico, todo y nada puede dar lugar á la emoción fecunda que abre á los escogidos las puertas del reino de la inmortalidad. En el fondo de toda obra artística hay algo personal, algo llorado y algo querido. Las vírgenes de Rafael son el retrato de la *Fornarina*. Cuando la obra nace de un razonamiento, de una tesis, el artista cede su puesto al pensador, al moralista, y estos que entienden la belleza á su modo, pintan la belleza á su modo también. Milton canta al sol con apasionamiento porque la luz huye de sus ojos. El pensamiento de *Beatriz* y las desventuras de Itllia ofrecen al Dante la Vision de su *Infierno*. La obra más artística de Rousseau son las *Confesiones*, donde Rousseau se pintó á sí mismo de cuerpo entero. La pobre *Federica Brion*, abandonada por Goethe, ha servido á este para forjar tipos de indecible hermosura, entre otros, *Alaria*, la dulce salvadora de (*ion'*), *tic Berliclünger*, y el mismo ingenio retrató á *Mine, de Stein* en la *Eleonora* de su *Torcuato Tasso*. *Haydce** la principal heroína del *Don Juan* de Byron, nació al calor de uno de los muchos amores del bardo inglés. El *Mario* de *li i*, *..rserables*, es Hugo joven. Los acreedores de Balzac, han hecho de Balzac uno de los más fecundos novelistas modernos y le han hecho también uno de los más reales. Muchas de las páginas inmorales de Zola se deben á sus críticos, y si siguiéramos esa enumeración, veíamos que no hay obra alguna, verdaderamente, artística, que tenga por base una tesis, un razonamiento, sino que casi todas y cada una son fruto genuino de un afecto, de un dolor, de un incidente y resultado de lo que Darwin llamaba

la lucha por la vida, (*the struggle for Ufe.*)

3. Al principio la idea matriz de la obra artística es un caos, una emoción confusa, y solo á fuerza de pensar en ella, de acariciarla, de poner á su servicio toda nuestra actividad anímica, comienza ese caos á iluminarse lentamente, y se sienten los latidos de la obra en la idea primordial, como se siente el calor del gusano al través de las paredes de la celda en que duerme su sueño de crisálida.

Poco á poco se disgregan de la idea base, merced al movimiento incesante de esta en el cerebro, algunas ideas secundarias, como se disgregó en partes la gran nebulosa para formar los orbes, ideas secundarias que revelan un gran progreso en la concepción, pues permiten al artista fijarla en sus elementos esencialmente constitutivos.

Al llegar aquí el razonamiento lógico interviene, las ideas se modifican ó se cambian, alcanzando este cambio y esas modificaciones no pocas veces á la idea base. La selección de los elementos empieza y el estudio de aquellos que se consideran útiles ó necesarios, sustituye en parte al trabajo intuitivo de la concepción. Se fijan los contornos, se aclaran los incidentes, se formulan las hipótesis, se marcan los rasgos, y se animan las partes y el conjunto por el amor creciente del espíritu hacia la obra á punto de hacerse carne yá, y cuando el artista traslada al papel, al mármol ó al lienzo lo que soñó ó pensó, la obra es un todo acabado y armónico en el laboratorio sagrado del alma. La última mano, la lima suprema corresponde á la ejecución.

Pero no vaya á creerse que al dar comienzo esta, el ar-

te ha terminado por entero de concebir. La concepcioa continua hasta que el postrer toque ó la palabra fin, han brotado del pincel ó la pluma. A cada instante un episodio nuevo, un nuevo giro, un nuevo carácter se presen, tan deslumhrando al espíritu, habiendo más de una vez en estas concepciones pìrefales, mayor belleza y mayor atractivo que en la concepción total. ¡Tan fecunda y variada es la labor del espíritu!...

4. Hemos dicho que la obra de arte era hija casi siempre de la pasión y según Sully una concepción es tanto más artística, cuanto más conformidad guarde con los **senti-
muMios** estéticos de que es producto, (1) deduciéndose de ahí que el objeto primordial y preferente de las obras de arte son las pasiones afectivas, ó sea el amor en todas sus variadas manifestaciones, yá considerado como culto rendido por el hombre á las nunca agotadas hermosuras de la naturaleza, yá considerado como ferviente ofrenda puesta en el altar augusto de la patria, yá considerando como una comunión de Dios y el espíritu, ó como estrecho lazo que une al individuo con la humanidad y con la familia, yá considerado en fin en los mismos fenómenos afectivos bastardeados.

El mundo de la pasión es tan infinito y variable como es variable é infinito el espíritu humano, debiéndose las díferentes maneras del sentir artístico, á las diferencias que existen en la potestad pasional de las razas, en la cultura de los pueblos, y en el temperamento y educación de los artistas. Heine, moribundo, pedía que le llevasen al Louvre para ver por última vez la Venus de

1) Sully, *Estudios de psicología estética*.

Milo; Tu fu, el gran poeta chino, no habría podido darse cuenta exacta de la belleza de esa escultura.

5. Ahora bien, partiendo como parte el arte verdadero de una idea general, los celos, la ambición, la avaricia, el honor, (1) y no consistiendo en el desarrollo de una tesis, sino en la expresión de sentimientos por medio de imágenes, claro está que no es del exclusivo dominio de escuela alguna, (2) rompiendo el artista que sabe serlo la esclavitud de todas-ellas, para militar del todo en la escuela de su propio sentir. No hay canon estético alguno que descubra el modo de expresar emociones, ni todos los artistas sienten la misma cosa de la misma manera. El tono de las vibraciones de la lira del alma, sabemos ya que es tan variado, como variado es el temperamento de individuo á individuo. Por eso Richter pudo afirmar que es excelente el colectivismo en las bellas artes. (3) Mucho enseñarían de lo que con el sentimiento se relaciona las tragedias del patético Eurípides, como mucho enseñan también las elegías de Ovidio; pero no enseñan menos que estos, Shakspeare y Goethe. Ni la escuela clásica, ni la escuela romántica, ni la escuela naturalista tienen el secreto de la belleza. Esa no nace del dogma, sino del modo de sentir y expresar del artista, y de tal modo es así, que estos contradicen no pocas veces en la práctica, sus teorías. Schiller, por ejemplo, casi nunca se ajusta en sus dramas á los preceptos que de sus trabajos estéticos

(1) *Mtdea, Gloucester, Harpagon, Sancho Ortíz.*

(2) *Zolo ha maní Testado (Lettre á lajeunesse) que la fórmula naturalista conducía á la resurrección de la fórmula clásica.*

(3) *Richter, Estética, pág. o.*

ca se deducen; el comienzo de *POeuvre* de Zola no ha sido jamás naturalista y peca por el contrario de romántico, que su sentimiento artístico es espontáneo, y no lo da ningún tratado ni ninguna escuela, (i)

6 Sabemos, pues, que la obra artística nace más del sentimiento íntimo y la potencia estética, que del perfecto conocimiento de las reglas metódicas, aun cuando éstas, como veremos, sean de suprema utilidad para la ejecución, y sabemos también que el arte no es del dominio de escuela alguna, sino genial y caprichoso, cambiadizo y voluble, sin más guía conceptual que el fue-pro de la gracia, naciendo la inspiración de un modo espontáneo y debiéndose la mayor parte de las obras nuestras a un caso; así como de acaso feliz, de igual manera que se debió a un caso, el descubrimiento de las leyes fundamentales de la gravitación encontradas por Newton, pudiendo un momento de gozo ó una hora de tortura, suscitar una emoción fecunda que dé lugar a una concepción inmortal, sin que el conocimiento de las reglas la haya evocado ni producido, y así se explica el que Rubens aplicase la teoría de los colores complementarios antes de que esa teoría fuese inventada, y el que las producciones de Schiller y Goethe contraríen, y no pocas veces, las doctrinas estéticas predicadas por ellos.

(i) Echegaray, según Clarín y Revilla, pertenece a la escuela romántica, lo que no le impide ser el mejor autor dramático con que hoy cuenta España.

Lección IX

DE LA FORMA Y EL FONDO

i. La potestad imaginativa del espíritu, es la que origina el lenguaje figurado, traslaticio ó pintoresco, siendo ese lenguaje el medio de que se valen las obras literarias para realizar la belleza.

El lenguaje traslaticio unas veces sensualiza lo ideal y otras, las menos, idealiza lo sensible, verificándose lo primero cuando se afirma que la envidia es un reptil de venenosa baba y lo segundo cuando decimos que la violeta es modesta y humilde.

Toda palabra ó compuesto de palabras viene á ser la personificación de una imagen, su símbolo externo. Así con la palabra *mar* evocamos la imagen de inmenso cristal que cruzan las gaviotas y que corta la quilla de las naves y del mismo modo con la unión de los vocablos *sel y poniente* indicamos aquel instante de la tarde en que el astro

rey se oculta tras las cimas de las montañas, dejando como reguero de un paso, en reflejo purpúreo en las hojas y á las nubes vestidas de matices varios y de tintes diversos, que remedan yá el brillo del ópalo, yá el color de la san* gre

2. A veces y por no evocar una palabra con bastante 'ntensidad, á causa de su frecuente y continuado uso, la imájen que la corresponde, vá unida ó acompañada de otro ú otros vocablos que la acentúan y aumentan su potestad representativa, recibiendo ese vocablo ó conjunto de vocablos el nombre de *epíteto*, y pudiendo ser este en ocasiones una oración incidental.

Cuando decimos el *epigramático Figueroa*, la voz *epigramático* no es otra cosa que un epíteto que tiene por principal objeto hacer que la imájen del poeta se deje ver en nuestra imaginación palpable y viva, presentando á aquel nacional ingenio bajo una de sus fases más conocidas. De 'gual modo cuando queremos despertar en la fantasía la imájen del pálido luminar de la noche, decimos la luna. *esa muerta viajera de los espacios*, no siendo esta última frase, sino un epíteto, que tiende á herir de un modo poco común nuestra facu'tad imag'nativa.

3. Las imájenes se dividen en *simples y trópicas*, (1) conociéndose con el primer nombre las que simbolizan solo objetos del mundo exterior, y llamándose trópicas las que representan algo psíquico, fenómenos que viven de adentro. Imájen simple es la producida por el enlace de los vocablos *sol y poniente*, é imájen trópica la que nace cuando

(1) *Milá-Piñripios de literatura general*, pág. /g/

decimos *el corcel volador de las esperanzas.*

•T Todas, las literaturas han hecho mas ó menos uso del lenguaje figurado.

En los *Pourarias* índicos se representa el mundo como una flor de loto, flotante en el Océano, ceñida por una gran cadena que forman las montañas. En el *Zest Avesta* pérsico se usa como símbolo de la lucha que sostienen el bien y el mal desde el comienzo de los tiempos, el combate de las tinieblas y de la luz, que se esfuerzan mutuamente por arrojarse de los dominios de lo creado, y asegurar su difinitivo imperio. Confucio en la obra titulada *Tao te King*, tenida en China en gran veneracion, explica el origen del mundo diciendo que para llevarlo á cabo, se unieron por medio de un soplo tibio, á manera de beso, el principio lúcido de los cielos y el principio oscuro de la materia. En el *Libro de los Cantares* de Salomón se lee: «Yo soy el lirio del campo y la rosa de los valles.» Jeremías, hablando de Jcrusalen, exclama: «Fuése de la hija de Sion toda su hermosura: sus príncipes fueron como ciervos que no hallaron pasto: y anduvieron sin fortaleza delante del perseguidor.» (i) Homero en el canto XIX de la *Odisea*, compara el llanto de *Penépole* á la nieve de los montes que, derritida por el viento, vá á aumentar el caudal de los rios. En el libro IV de la *Eneida* de Virgilio, que está formado principalmente por los amores de *Eneas* y *Dido*, se encuentran bellísimos conceptos traslaticios á cada paso. Dante y Shakspeare vienen llenos de imágenes grandiosas y admirables.

(i) *Lamentaciones, cap. I, vers. 6*

5- Los modos de dicción que forman el lenguaje figurado, han sido clasificados y ordenados en grupos, sin que en realidad el estudio de la mayoría de estos, lleve á otro resultado que á aumentar el caudal de nuestra erudición, con un no corto número de nombres de origen griego ó latino.

La *metáfora* es el único tropo digno de especial mención, por que todas las figuras de pensamiento pueden reducirse á ella. En cuanto á las llamadas figuras de dicción, son tan variadas en realidad como los estilos, y aun cuando no carecen de valor artístico, no pasan por lo común de formas directas de expresar el pensamiento, y no llegan por lo general á constituir verdadero lenguaje tras, lalicio.

Excepción hecha ele la metáfora, el estudio de las figuras retóricas notes de gran interés y es de utilidad nula, por cuanto las imájenes deben nacer espontáneamente de la fantasía, y brotar de ella de la misma natural manera que el agua de la fuente y la luz del astro. ¡Ay del orador y ay del poeta que no sienten á la figura bullir en mi cerebro, y necesitan prepararla con arreglo á lo que las clasificaciones retóricas les enseñaren! Tántalo que vé el ngua y no puede clavar sus labios en ella, sufre menos que esos Sísíofs cargados con la roca de su esterilidad.

6. La *metáfora* se reduce á expresar una idea con el nimbólo de otra con la que tiene cierto grado de analogía ó similitud, (i) siendo metáforas las expresiones: *la nieve de los años me abrumba; el crimen aulla en el fondo de la conciencia.* El lenguaje figurado no es más que una metáfora continuada.

(/) *Cali y Vthi, Elementen (U literatura, pus;*

7- Los símbolos no llaman solo la atención por su belleza, sino que agradan también por su exactitud. Su verdadera función es poner de transparencia las fases propias, y el carácter más alto de cada objeto, las cualidades típicas y determinantes de cada **ser**, idealizándolas hasta donde fuere necesario para realzar su hermosura, y en este sentido el epíteto debe mostrarse significativo y claro, y la metáfora apropiada y noble/

8. De esta concordancia entre la idea y el símbolo, lo representado y lo representante, la esencia y la envoltura, nace la estrechísima y necesaria unión de la forma y del fondo, unión que es preciso que resista á todo análisis, como resiste el cuerpo simple á todos y cada uno de los esfuerzos del reactivo.

9. Muchos son los que creen que la buena forma no es esencial en las obras literarias, (1) afirmando que es preciso ceder algo de la forma en bien del fondo, sin tener en cuenta que no hay idea alguna, por bella que sea, que no pueda ser encerrada en una frase artística y correcta por entero. En el riquísimo vestuario del lenguaje, hay una elegante envoltura preparada de antemano para cada concepto, y que se ajusta á él como si le hubiese sido cortada de expreso. Todo consiste en saber revolver el vestuario hasta encontrar el traje que se busca; todo es cuestión de tiempo y de paciencia, de pulir, de elegir epítetos adecuados, de mostrarse lo más castizo posible.» No son ni pueden tenerse por cosa secundaria ninguno de los

(1) El romaticismo fué el primero en declarar que la belleza en la forma era lo más secundario de la labor artística.

elementos constitutivos de la poesía (*la rima y el ritmo*), ni deben olvidarse, cuando de la prosa se trata, los principios gramaticales y las leyes del bien hablar.» (i) El arte es un mancebo de ideas generosas y sentimientos levantados y nobles, pero es también un mancebo de rostro y cuerpo hermosísimos. ¿Donde está la dignidad de una idea altísima vestida con un ropaje de harapos? En la obra artística deben aunarse y confundirse la belleza ideal y la **belleza** plástica, que así como la rosa no seduce solo por el perfume, sino por el perfume, el color y la agrupación de sus hojas, del mismo modo la obra literaria no cautiva solo por la altura de las ideas, sino por la elevación de los conceptos y la galanura y sonoridad del lenguaje.

10. Del diverso modo de exponer las ideas que requiere cada género literario y del peculiar y personal modo con que cada artista las emite y engalana, nacen los estilos y así se dice estilo *didáctico* y estilo *epistolar*, y también estilo *pindárico* y estilo *calderoniano*.

A nuestro modo de entender, todas las divisiones que se hacen del estilo son pretenciosas é inútiles. Por más que Dionisio de Halicarnaso lo divida en *austero*, *florido* y *medio*, y por más que Blair lo encierre en las clasificaciones de *grave*, *mediano* y *sencillo*, lo cierto es y será siempre que la imagen es hija del sentimiento, la palabra de la idea y que por lo tanto, el estilo nace del asunto, pudiendo en una misma obra haber á trechos exhuberancia de figuras patéticas, de párrafos vehementes, y á trechos una extrema dulzura en la dicción, y una elegante sencillez en el lenguaje. (2)

(7) *LtsfoUo Atas {Clarín}, Apolo en Páfos, II.*

(2) *CU ¿clárate, compendio de literatura, tomo I, pdg. 62.*

11. Pero tenga el escritor el estilo que tuviere, debe procurar no confundir en ningún caso la sencillez con la vulgaridad, y la sublimidad con la rimbombancia hueca como un sepulcro, que espera aun el cadáver que ha de contener. Más que el artificio y el cálculo, vale el estilo natural y chispeante, aunque sea menos retórico, sin que eso quiera decir que la galanura y la elegancia y la erudición tengan que echarse á un lado. Cuando estas tres últimas condiciones revisten el carácter de espontaneidad, y se avienen con el fondo de la obra, son dignas de imitación y encomio, cautivan y se imponen, revelando en el artista caudal y talento. Solo los necios gritan cuando se les hablan bien de algo que no conocen. La ciencia y la doctrina en nada ofenden y en nada perjudican á la concepción, y por el contrario impiden no pocas veces, á la potestad imaginativa, perderse en las nubes á fuerza de remontar el vuelo.

Solo cuando el escritor reúne á un corazón cultivado, una inteligencia cultivada también, pueden sus obras encerrar aquellas tres condiciones por **BaiaM** exigidas: *pensamiento alto, lenguaje claro y sentimiento hondo.*

Lección X.

EL GENIO-EL GUSTO

1. La palabra *genio*, viene de *gignere* que significa *enjendrar*, siendo el genio para nosotros *un poder excepcional de reconcentración anímica, que permite al artista absorberse por entero en su obra.*

2. Un^ar^a y continua paciencia es, según Buffon, lo que caracteriza al genio. Newton, preguntado acerca de como habia encontrado las leyes de la gravitación, respondió simplemente: «Pensando sin cesar en ellas.» (i)

3. La preocupación que necesariamente ha de nacer de la idea ñja, de la actividad anímica reconcentrada en un solo punto, ha dado margen á que se confunda el genio con la locura, por las distracciones y extravagancias

(i) Veron, *L> r.sthétiqutupág. 56.*

que aquella preocupación origina. (2)

4. El genio supone una imaginación tenaz y viva, que permite á las emociones conservar por largo tiempo, toda su intensidad y toda su fuerza.

Esa persistencia de la sensación hace que el ánimo se sienta dominado por ella, y se le entregue dedicándole toda su actividad, procurando convertirla en imágenes para librarse de su carga y de su peso, llegando á ir acompañados, muchas veces, de cierta angustia dolorosa, el acto de concebir y el de ejecutar, hasta que al fin el amor de la obra se apodera del artífice y la hermosura-del asunto, confusa al principio, se deja ver en todo su esplendor, naciendo entonces las imágenes de un modo natural, espontáneo y preciso.

El exceso de la sensibilidad, causa de lo duradero de las sensaciones, y la espontaneidad, origen de la no estudiada belleza de las imágenes, son caracteres distintivos del genio.

5. Aquella misma sensibilidad estremada es fuente de la personalidad artística, pues hace que el ánimo se asimile las sensaciones y las viva largo espacio, vistiéndolas al exprimir las con un ropaje propio, no común, y que lleva el sello del temperamento del que las dio vida.

6. La obra del genio, como indicamos al hablar de la

(2) Maudsley, en su *Patología de la Inteligencia*, pdg,jjt dice que nadie, desde sus de un momento de sin reflexión, se aventurará á sostener que el talento de Shakspeare y Goethe tenga su origen en un estado morboso, pues sabido es, como indica C. Lamb, que el genio revela un admirable balance de todas las facultades intelectuales. siendo por el contrario la locura el desequilibrio entre ellas.

imaginación estética, no es resultado de una creación, sino que es producto de una combinación, de saber aprovechar mejor que los otros seres las sensaciones que los objetos del mundo exterior producen en él, de saber servirse como ninguno de los elementos estéticos que la naturaleza le proporciona. Toda la historia de los grandes artistas prueba esta verdad. Leonardo de Vinci para concluir su lienzo *la Cena*, tuvo que esperar á que la cabeza de Judas, de la que andaba en pos, le fuese suministrada por un retrato; Thorwatsden n> acertaba á encontrar la actitud que debía asumir un ángel sentado, cuando un movimiento del niño que le servía de modelo, vino á revelársela, y la vista de unos naranjos que le recordaron una canción popular que habia oído en Ñapóles, sugirió á Mozart la célebre cavatina de! *Ú. Juan*, (y)

7. El medio ambiente influye y no poco en las obras artísticas. Es imposible exigir á los pintores que habitan en países nebulosos y frios, la misma coloración que tienen los lienzos de aquellos que trabajan bajo un cielo límpido y un sol brillante. Eso explica y aclara la diferencia que existe entre la escuela veneciana y la holandesa, siendo tanta la influencia del clima, que en las telas de los maestros de la alta Italia hay más vigor, y en las de los de la baja Italia más delicadeza.

El medio, pues, obra sobre el genio.

8. Siendo el genio un fenómeno vital, está necesariamente sujeto á las leyes de la vida y por ende á la ley de la herencia y á los principios de la evolución, los cuales demuestran, confirmados por la práctica, que á

(j) *Reviu Philosophiquu; Bona Meyer, Cauté el lalcut; tomo X,pág. j)/.*

medida que la humanidad avanza, á medida que los pueblos alcanzan mayor cultura, los órganos cerebrales se desenvuelven también, adquiriendo más facilidades para actuar, influyendo en ese desenvolvimiento, por lo que al individuo toca y compete, no solo la sociedad en que vive, sino la familia de que forma parte, pues en muchos casos, se heredan además de los caracteres exteriores, las facultades morales é intelectuales de una rama sanguínea. Mozart y Beethoven no habrían podido nacer en una tribu de hotentotes, cuyos órganos auditivos son del todo ajenos a la educación musical y al sentimiento estético de la armonía, del mismo modo que Esquilo y Sófocles no se concebirían en el medio de una tribu charrúa.

De igual suerte obra la herencia, transmitiendo por lo general las actitudes especiales entre los miembros de una misma familia. El padre y tres de los abuelos de Rafael fueron pintores distinguidos y durante más de cien años el talento pictórico ha sido una facultad inseparable de la familia de los Vernet. En el espacio de ocho generaciones, los antepasados de Sebastian Bach cultivaron el divino arte de la música; los parientes de Weber fueron compositores ó cantantes; Mozart y Beethoven eran hijos el primero de un maestro de capilla y el segundo de un tenor, probando de idéntica suerte la ley de herencia Corneille, Racine, Chenier y Hugo, siéndolos únicos que contrarían esa ley, entre los grandes músicos, Bellini, Donizetti y Halevy. (i)

9. Pero no vaya á creerse que basta nacer con el sello

(i) Ribot, *De heredité, pigs. yo y siguientes*"

del genio, para producir obras inmortales. La labor desmenua y afirma las aptitudes, sean estas herederas ó nó. Todos los artistas célebres han sido incansables trabajadores. Bach copiaba á la luz de la luna, después de haber elaborado todo el día, las piezas para órgano de Froberger, Kerl y Pachelbel; Haydn tuvo una juventud muy laboriosa, viéndose obligado á dar lecciones y á formar parte de diversas orquestas; Velazquez pintaba á todas horas; Palestrina imitó durante largos años y de continuo los procedimientos de la escuela neerlandesa; Haendel, antes de escribir el primero de sus grandes oratorios, había compuesto más de treinta óperas italianas; el número de composiciones dramáticas que nos ha legado Shakspeare, prueba que éste pocos momentos dedicó al descanso, y otro tanto podría decirse de Moliere. Balzac y Hugo son modelos de fecundidad, como lo son los espantados Saavedra y Zorrilla, (i)

El trabajo robustece el estilo, lo hace seguro, facilita la producción, aumenta los recursos artísticos y llega á ser una costumbre y una necesidad.

10. El talento es una condición más común que el genio y que consiste en la facultad de imitar las obras de este, dando á la imitación marcados caracteres de originalidad, siendo el talento como la acción refleja de aquel gran poder de recom.entracion que al genio caracteriza.

Fhedro imitando á Esopo y Virgilio siendo las huellas de IT mero, señalan el mayor nivel á que el talento puede alcanzar, pues tanto Fhedro como Virgilio sobrepasan bajo ciertas y determinadas fases los modelos que siguen,

(i) *Seilleí, otra citada, p&gs. |g-j, |gg y 300.*

probando esto que el verdadero talento artístico se asimila, al imitar sus producciones, una buena parte de las altas facultades del genio.

11. La inspiración es simplemente el genio ó el talento en actividad, siendo mucho mayor la actividad de aquel que la de ó>te. (i)

12. Una de las nociones de mayor interés en materia estética es la denominada *noción del gusto*, que viene á ser la facultad de percibir y apreciar acertadamente las bellezas é imperfecciones de las obras artísticas, de la labor del genio.

13 La diversidad y la variabilidad del gusto entre los hombres se explican: 1.º Por las desigualdades de la excitabilidad nerviosa, que es mayor ó menor según los individuos; 2.º por el grado de educación estética que no es del mismo modo perfecta en todos los cerebros y 3.º por las preocupaciones teóricas nacidas al calor de una escuela determinada.

14. La diversidad y la variabilidad del gusto entre los pueblos nacen: 1.º De las creencias, 2.º del medio social y de los agentes externos.

15. Cuando en las creencias religiosas de un pueblo, el elemento sobrenatural y maravilloso entra en gran parte, el gusto artístico se inclina á favor de las fábulas y leyendas en que lo espiritual se manifiesta bajo forma sensible, ó lo sensible se espiritualiza por entero, notándose que á medida que las abstracciones religiosas ceden su puesto al raciocinio, el gusto estético tiende hacia la verdad en el arte.

16 Natural es, que un habitante de Atenas(i) en el siglo de Ferfeles, tuviera más cultivado el sentimiento de lo bello que un habitante de la guerrera Esparta. Mienta? en los dominios de Lacedemonia los únicos ejemplos dignos de ser imitados, y los únicos ideales dignos de veneración, eran la virtud ciudadana y el valor heroico, en la culta Atenas las plazas y los templos se hallaban poblados de estatuas debidas al cincel de Fidias, en los banquetes se cuitaban trozos de Homero y odas de Anacreonte, en los tt.-atros se aplaud a á Sófocles y Esquilo, y en los gimnasios la belleza física, que los esfuerzos de la escultura habían sublimado, se mo^raba casi al desnudo. (2)

17. La influencia de los agentes, aun que no está por completo definida, es innegable, probando esa influencia el hecho de que tanto en el vestuario como en la ornamentación de aquellos pueblos en los cuales el follaje es escaso ó apenas existe, como Persia, el verde abunda, debiéndose esa preferencia de coloración á que, siendo las fibras oculares encargadas de recibir las vibraciones lumínicas de intensidad media, aquellas fibras que menos entran en juego, se encuentran fatigadas por un Jargo descansado y producen sensación de placer cada vez que la vida las llama, cada vez que obedecen al movimiento, que es la ley primordial de la vida. (3)

18. En los pueblos cuyo desarrollo intelectual es poco,

(1) ICROII, E' JUT/ACTIQU./>TIj.'80.

(3) Canvienc advertir que los lacedomomos sabían de memoria las clejdis i!e'l írleo; ñero conviene advertir también, que esta? tenían para ellos valor moral, ale.inco artístico

C3) A •< V. -/V

y cuya imaginación tiene puntos de contacto con la imaginación infantil, el deseo de la novedad no se manifiesta con tanta fuerza como suceden los pueblos donde la civilización ha llegado á cierta altura, naciendo de ahí el que las costumbres sean en aquellos menos variables y más fijas que en los últimos, y por consecuencia su gusto estético menos variable y movedido también.

La moda, que depende de circunstancias accidentales y en muy limitadas ocasiones de causas artísticas, influye pues y no poco en las manifestaciones del gusto, lo que explica el que el fallo de una edad, por lo que á las obras del genio compete y toca, muy pocas veces sea decisivo y se vea corroborado por las generaciones siguientes.

19 La educación del gusto, que se logra educando la inteligencia y la sensibilidad por medio del estudio de las reglas y de los buenos modelos, es la primera de las condiciones á que debe atender todo aquel que se dedique á juzgar las obras del genio, y este á su vez tiene necesidad de conocer las reglas del arte á que consagra sus vigili-
as y esfuerzos, reglas que no son otra cosa que los requisitos que debe reunir una obra para ser bella estéticamente considerada, constituyendo estos requisitos taparte preceptiva de las bellas artes.

20. Inútil es decir que el genio no logra manifestarse en todo su poder, si la educación del gusto no es en él cumplida.

21. Entrando ahora en el estudio del desenvolvimiento del gusto, la primera cuestión que se nos presenta, puede reasumirse en los siguientes términos: ¿qué marcha ha seguido la evolución estética, desde el sentimiento simple y

confiso del salvaje y del niño, hasta su expansión clara y entera en el adulto civilizado? (i)

En tanto que el europeo experimenta vivo placer y sin igual encanto en la contemplación de las bellezas á que los fenómenos naturales dan lugar, para el salvaje la hermosura originada por una póctica puesta de sol ó por la caída de un torrente desde una altura, tiene poco ó ningún atractivo, sin que por eso pueda ni deba afirmarse, que el hombre primitivo carecía por entero del sentimiento de la belleza natural, pues esta agrada al salvaje siempre que se presenta revestida con los caracteres de la gracia, deduciéndose de ahí que mientras la mayoría de los estéticos no ven el sentimiento de lo bello fino cuando este se manifiesta en sus formas más altas, el psicólogo lo descubre hasta en la ingenua admiración con que el niño y el campesino contemplan una campanilla silvestre.

El gusto de lo bello ha debido tener pues su período evolutivo.

Existen en los vertebrados y en los insectos 'dos modos de sentimiento estético, que son el sentido de la belleza óptica y el de la belleza auditiva, si bien este sentimiento está limitado á lo que concierne á su especie y á su tipo, siendo necesario admitir en virtud de la selección sexual, que el animal considera bello aquello de sus semejantes que elige y traspasa, habiendo un gusto hereditario no variable en cada una de las especies, que consiste en el gusto del tipo específico puro y sano, pudiéndose deducir de esto, que la primera concepción de la belleza en el hom-

(i) Véase la *Á'evue Philosophique*, lomo XI, fxs. 104 y 105.—*La evolution: on jsl'ielii/iieche. f homme por Grant Alien.*

bre primitivo, debió formarse al rededor de su personalidad y basarse en el sexo.

Del sentimiento de la belleza personal, debía nacer el gusto del adorno personal también, para realzar aquella, siguiéndose luego la añcion á las bellas armas y á los utensilios de igual modo bellos, lo que ha podido comprobarse en los pueblos salvajes, retrato de la humanidad primera.

De esto á la decoración de las habitaciones no hay más que un paso, habiendo influido el sentimiento religioso y el poder en sus formas originarias y despóticas, en el desenvolvimiento y desarrollo del gusto arquitectónico, no presentándose el sentimiento de la belleza natural en los pueblos primitivos, y encontrándose por vez primera este sentimiento en civilizaciones de algún adelanto orno se vé fácilmente comparando las manifestaciones del gusto entre los asrios con las manifestaciones del gusto entre los griegos y latinos. Aun hoy en las letras y las artes de la China, ejercen poca influencia las bellezas naturales.

Todo arte ha sido en su origen exclusivamente antropomórfico, hasta convertirse de instinto orgánico en sentimiento de admiración por la belleza abstracta, por la belleza sin color y sin forma.

Lección XI

DE LAS BELLAS ARTES

1. Las bellas artes son cinco y se denominan *arquitectura, escultura, pintura, música y poesía.*

2. **La** arquitectura es la expresión simbólica del espíritu humano, por medio de formas labradas según las leyes de la Geometría y de la Mecánica», precediendo en la historia de las artes á todas ellas, y dejando ver su preexistencia estética con esta su preexistencia histórica, siendo caracteres especiales de la arquitectura, la vaguedad y el simbolismo que no determinan con claridad la idea que ha presidido á la construcción, y que se ha querido encarnar en esta, haciendo esa misma vaguedad y ese mismo simbolismo, que la arquitectura despierte en nuestro ánimo, más pronto el sentimiento de la sublimidad que el de la belleza.

La arquitectura, como ya hemos manifestado en otro

lugar de este compendio, es un arte compuesta, siendo su doble fin la producción de lo útil y la de lo bello, la construcción del edificio en sí, y la construcción de este lo más artísticamente posible.

La arquitectura puede dividirse en arquitectura *mayor ó superior*, que es la que trata del edificio monumental, y arquitectura *menor ó inferior*, que es la que se ocupa del mueble y del traje con todo lo inherente á ellos, (1)

3. La arquitectura se divide también en *teórica y práctica*, comprendiendo la primera el estudio de los conocimientos especulativos necesarios al arquitecto, y la segunda el examen de los procedimientos empleados por las artes mecánicas que intervienen en la construcción; *religiosa y civil*, teniendo aquella por objeto la creación de todos los símbolos arquitectónicos que revisten carácter místico, y esta la creación de monumentos públicos y edificios habitables; *rural e hidráulica*, que se ocupan respectivamente de la edificación de las casas de labor con sus dependencias, y de lo concerniente al buen aprovechamiento y conducción de las aguas; y *militar y naval*, tratando una de las fortificaciones y de los edificios destinados á cuarteles, polvorines y almacenes de provisiones y vituallas, y tratando otra del arte de construir buques apropiados á su destino. (2)

4. La belleza de un edificio depende principalmente de lo proporcionado de sus dimensiones, y de la riqueza, elasticidad y solidez de sus materiales, así como también

(1) J. Manjarrts, *Teoría estética de las artes del dibujo*, págs. 130, 131 y 133-

(2) *Diccionario Enciclopédico hispano-americano*, tomo I, pág. 650.

<le lo armónico en la combinación de sus líneas, y de la unidad en la ornamentación.

5. Para establecer una clasificación metódica de los estilos que señalan las diversas fases porque ha pasado la arquitectura superior al través de su historia, es preciso atender á los elementos primordiales de la construcción, que son el *macizo*, la *columna* y el *arco*, en cada uno de los cuales se encuentra la base fundamental de un estilo influyente, siendo ocho estos estilos y recibiendo los nombres de *megalítico*, *griego*, *romano*, *bizantino*, *árabe*, *románico*, *ojival* y *del Renacimiento*, (ij)

6. Se denominan *monumentos megalíticos* las construcciones antiqúisimas formadas con enormes piedras sin labrar, unidas, superpuestas y sustentadas sin ayuda de arga. masa de la menor especie, denominándose del mismo modo los túmulos de tierra anteriores á la época paleolítica. Pueden servir de ejemplo de arte megalítico las murallas de Tarragona. (España)

El empleo del macizo predomina también en las viejas construcciones egipcias (2), asirías (3), y americanas. (4)

7. El fundamento de la arquitectura *griega* se encuentra en la columna, (5) especie de pilar ó mojón cilíndrico ó casi cilíndrico, conqúe se adorna ó se sostiene parte de **im** edificio.

La arquitectura gúega dio lugar á tres órdenes: el *dó-*

(1) Vcise el Diccionario citado; tomo II, desde ta pig. (¿So lwsU la 63(f

(2) *Pirámides de GuizJ.*

(j) *A'ñhos de Persépotis.*

(4; *Teocalis mejicanos.*

(i) *Parthenon.*

rico, en el que la altura de la columna representa casi seis veces el diámetro de esta; el *jónico*, en el que el diámetro está comprendido ocho ó nueve veces en la altura, y el *corintio*, en que hay una desproporción mayor aun entre a altura de la columna y su diámetro.

8. La arquitectura griega dio origen á la *romana*, que construye los vanos, ó sea la parte de muro en que no hay sustentáculo para el techo, en forma de *arco* ó porción de círculo, y el techo cóncavo ó á manera de *bóveda*, apoyándose más tarde el arco en la columna y la bóveda en el arco.

9. La arquitectura *bizantina* se distingue por la adaptación de la cúpula ó bóveda en forma de media esfera, á una base poligonal, así como la arquitectura árabe se distingue principalmente por la brillantez y originalidad que reviste en el variadísimo decorado de sus construcciones.

10. La arquitectura *románica*, señalada con especialidad por su carácter religioso, dá al interior de sus iglesias la forma de una cruz, cruzándolas transversalmente por medio de una nave, notándose además en la escuela románica que la basa, asiento de la columna, y el capitel, parte superior de la misma, quedan reducidos á simples decorados de más valor por su belleza que por su utilidad, á diferencia de las arquitecturas anteriores donde servían antes para sustentar que para embellecer, reemplazándolos en su primer oñcio la hilada ó hilera de ladrillos ó de piedras labradas, y el arco que nace y arranca de muro.

12. Esta arquitectura originó la ojival, que cambi

las formas toscas y pesadas usadas no solo durante e) siglo XII, sino aun á principios de la siguiente centuria, en monumentos elegantes y airosos, de esbeltas y ajustadas proporciones, en los que se encuentran el arco apuntado, (i)la ventana de calados rosetones(2) y pintadas vidrieras, la estatua sustituyendo á la columna, la cornisa adornada ocupando el lugar de la simple cornisa de líneas horizontales, y los campanarios de altas agujas, sien do buenos modelos de este estilo arquitectónico, las ca* tedrales de León, Burgos, Segovia y Salamanca. (Espa- to) (3)

13. La arquitectura *del Renacimiento* no se distingue por ningún carácter sobresaliente y fijo, pues toma sus elementos no solo de la arquitectura ojival, sino también de las arquitecturas latina y griega, predominando por lo general en sus construcciones las columnas y las arcadas y adornando la parte exterior de sus edificios con bellísimos relieves y afiligranados dibujos, recibiendo este estilo el nombre de *churrigueresco* Á *barroco*, cuando hay en el exuberancia de ornamentación, como sucede en la fachada de San Telmo de Sevilla.

14- La arquitectura contemporánea no hace otra cosa que alimentarse con la copia de lo antiguo, con la mezcla de los viejos estilos; pero como la imitación rara vez

(1) Arco formado por dos porciones de curva que se unen en ángulo.

(2) Se llama *rosetón talado* á un adorno circular con dibujos á manera de encajes.

(3) Ln arquitectura ojival no solo se aplicó Á los santuarios, sino también ñ las torres feudales, y á muchos edificios habitable*, si bien es de difícil adaptación para este último fin.

es fecunda, la pobreza y la pequenez reinan en la arquitectura actual, siendo necesario abrirla nuevos é inexplorados horizontes, con la creación de no usadas formas ó con la aplicación de no usados materiales, que sean fuentes de originalidad, solidez y belleza, y que correspondan á los fines de utilidad y ornato á que debe tender el edificio monumental.

15. La escultura, que desde su origen ha tenido por principal objeto la reproducción artística de la figura humana, cuenta con dos medios de expresión: la *estatua* y el *relieve*.

La *estatua* (del verbo latino *statuare, poner en pié*), viene á ser una imagen dotada de las tres dimensiones y modelada, tallada y esculpida en arcilla, piedra, mármol, madera, ó metal fundido.

El *relieve* es una imagen que resalta sobre un plano al que está adherente, recibiendo el nombre de *alto relieve*, cuando más de la mitad de la imagen sale del plano; el de *medio relieve*, cuando sobresale solo la mitad de la imagen y el de *bajo relieve*, cuando la imagen sobresale tan poco que se diría aplastada en el plano, (1)

16. La escultura se manifiesta en su edad clásica y en el medio heleno, reproduciendo la hermosura humana por el empleo de la estatuaria, y atendiendo antes que nada á la armonía, dando con ese fin tanta importancia al tronco y á los miembros como á la cabeza, que reviste por lo común una serenidad olímpica.

Para el escultor de aquella época todas las partes tie

(1) La escultura en su origen estuvo subordinada a la arquitectura, siendo uno de los medios de ornamentación usados por esta.

nen el mismo valor artístico, como lo comprueba el examen del *Fauno* atribuido á Praxiteles (1), ó el examen de la *Venus de Milo*, (2) donde el estatuario ha atendido menos á la expresión fisionómica que á la forma plástica, lo que dá por resultado la no existencia en la obra de partes salientes, y el armonioso enlace del todo.

Aun en las labores destinadas á revelar lucha pasional ó tortura física, los escultores griegos atienden al conjunto tanto como á la faz, procurando distribuir la expresión por toda la estatua, y no limitarla ó concentrarla en el rostro, según se vé en las esculturas helenas y romanas que han llegado hasta nosotros, como son, entre otras, *la luchadora* (3) y *el atleta luchando* (4).

17. Del carácter revestido por la escultura griega nace la división de la escultura *en antigua y moderna*, distinguiéndose la una de la otra, en que la primera solo trata por lo común de representar la hermosura física de los humanos seres, en tanto que la segunda toma á su cargo también el estudio del mundo pasional. (5)

18. La escultura es una de las artes en que más el medio ha influido y una de las que guardan más concordancia, en su expresión, con las edades históricas porque ha atravesado en su desenvolvimiento.

Sabido es el valor que tenían en Grecia los ejercicios corporales, y conocida es la admiración que inspiraba á los griegos la belleza gimnástica, no siendo por lo tanto

(1) Roma.

(2) T.ouvre.

(3) Florencia.

(4) Lauvre.

(5) J.Manjams, *Las Mías Artes, part II, La Escultura.*

su escultura otra cosa, que la franca manifestación de aquella hermosura, del mismo modo que la estatuaria de la edad media, con sus imágenes descarnadas y pensativas, no es otra cosa que la manifestación simbólica del ascetismo y del recogimiento de la citada edad. De igual manera, mientras el arte del Renacimiento representa la racha entre el sentimiento pagano y el ideal místico, haciendo de un Cristo un Apolo.'y de un Moisés un Hércules, la escultura de nuestra edad tiende á encarnar el mundo infinito de nue»tris pasiones, la inagotable variedad de nuestros ideales, y la insaciable sed de nuestros deseos, (i)

19. La escultura antigua llegó á su más alto grado de desarrollo en el siglo de oro de la Grecia clásica. empleando los helenos como materiales escultóricos, el barro y el metal fundido, la madera, el marfil y la piedra susceptible de pulimento, siendo los asuntos tratados por los griegos *religiosos*, *heroicos* y *populares*, separando á aquella escultura de la moderna, un largo período que llega hasta las primeras cruzadas y durante el cual la escultura permaneció olvidada, principiando con la escuela de Bizancio defectuosa en el dibujo y grosera en la ejecución y pobre en los detalles y monótona en el asunto, (2) la resurrección de la escultura, que se desenvuelve después y paulatinamente en Italia, Francia, España, Inglaterra y Alemania. (3)

(1) *Taine, Philosophii de l'art en Crece, páginas gj y si-ucntes.*

(3) *Los asuntos de la escuela bizantina (en el bajo relieve) están tomados siempre del Nuevo Testamento y sus estatuas son casi siempre imágenes de Jesús y la Virgen.*

(j) *Manjarres, Las bellasartes, parte citada.*

20. En Italia se distinguen (i) Nicolás de Piza y Lorenzo Ghiberti, creador el primero de la preciosa escultura *lo Zuccone*, é inventor el segundo de las *terra-cottas* esmaltadas; Sansovino, escultor á la vez que arquitecto, y Colleoni, pintor, grabador, músico y muy notable en las labores de orfebrería, llegando la escultura italiana á su mayor grado de desarrollo con Miguel Ángel, quien se muestra á veces elegante y gracioso, como en su *Baco*^o y á veces potente y augusto, como en su *Moisés*, llamando la atención, entre todas sus obras, las estatuas que adornan la capilla de los Médicis, manteniéndose á buena altura el arte escultórico italiano durante el espacio que separa á Miguel Ángel del célebre Canova, tan imponente en su *Medusa*, como grande en su *Teseo*, y tan amable en su *Céfiro llevando á Psiquis*, como solemne en el mausoleo semi-pngano de *María Cristina*, que es uno de los grandes monumentos artísticos de Viena. (2)

21. En Francia la escultura que aparece en el vidrio durante el siglo XI, arrastra una vida lánguida hasta tres centurias más tarde, en que un gusto educado se manifiesta yá en los bajos-relieves donde Juan Ravi y Juan Routiciller adornan el claustro de Nuestra Señora de Paris, distinguiéndose también casi en la misma época, Conrado Mcid, Andrés Colomban y Miguel Colombe, hasta que entre los años 1530 y 1572, florece Juan Goujou, autor de los bajos relieves denominados el *Descenso de la Cruz* y

(1) Véase *Vianolo*, />; *Sculture*, págs. 156 y siguientes.

(2) Entre los escultores contemporáneos mas distinguidos, figuran los talixnus Vela, autor del *Xapoleone inórente* y del *Spartaco*, y Dupré, muerto hace poco, notabilísimo en su grupo *Abel* y en su grupo *Abel y Cain*.

las *Ninfas del Sena*, pudiendo considerarse á ese artista como el verdadero creador de la escultura francesa, cuya edad moderna comienza con Pablo Puget, más origina^l que clásico, más espontáneo que instruido, más potente en sus pasiones que acertado en sus gustos, y cuyas obras principales son *Hércules en reposo*, *Milonde Crotona*, *Perseo* y *Andrómeda* y la estatua ecuestre de *Alejandro vencedor*, siguiendo á Puget, Goysevox, Girardon y los hermanos Coustou que no siempre aciertan con lo que las fórmulas estéticas exigen, fórmulas que se vengán creando, después de una serie de artistas de no extraordinario mérito, el célebre Juan Antonio Houdon, á quien se deben las estatuas de *Voltaire* y *Moliere*, que se encuentran en el Teatro Francés de Paris, distinguiéndose además entre los escultores de aquella nación, David d'Angers (1789-1856); Francisco Duret (1805-1865) y los contemporáneos Barye, Frémier, y Laporte, autor este último del interesante grupo *Propatria*.

22. En España la escultura no ha logrado alcanzar el desarrollo que ha da io tanto nombre á la escuela pictórica de Sevilla, habiendo sin embargo producido la patria de Velazquez y Murillo, tres escultores dignos de especial mención: Alonso Berrugucte, autor de la obra en mármol, *la Transfiguración del Señor*, que se encuentra en Toledo; Gaspar Becerra, á quien se debe la estatua de *la Virgen de la Soledad*, existente en la que fué capilla de los frailes mínimos de Madrid, y Alonso Cano cuyos principales trabajos en madera se hallan esparcidos por las iglesias de Sevilla, Córdoba y Granada, siendo tan exr

mfo el gu-to de este artista, que se cuenta que rechazó al morir, un crucifijo que le presentaba el sacerdote que le asistía, por encontrarlo groseramente esculpido, (i)

23. Alemania no está mucho más adelantada que España en materia de escultura, mereciendo sin embargo singular elogio la *Ariana* de Dannecker, el *Jason* de Kaeshmann, y el monumento en bronce á la memoria de *Federico el Grande*, obra de Christian Rauch, fundador de la escuela berlinesa, la que ha producido á Kiss y Rietschel.

Pero los principales escultores tedescos son Alberto Durer, autor de un magnífico grupo en relieve guardado es el museo de Carlsruhe, y Alberto Thorwaldsen, danés, tan fecundo en el concebir como delicado en la ejecución.

24. La escultura inglesa, aun cuando carece por lo común de armonía y de gracia, se honra con los nombres de Flaxman, Sheemakrs, Chantrey, y Westmacots, que es el más notable de ellos.

25. Los límites del campo de acción de la escultura no son tan amplios como los de las artes que la siguen, pues si quisiera representar escenas complejas, se vería obligado á recorrer al uso de grandes moles, que equivaldrían á una muy lar^a y difícil labor, siendo además inferior á la poesía, por cuanto no es tan explicativa y concreta como ésta, ni puce como esta referirse á diversos momentos de la vida en una sola obra.

(i) ¡a España de hoy cuenta con tres talleres escultóricos de valía, el del salamanquino *Duque*, el de *Cavúia*, y el de los hermanos *Valmijana*, ¡lijos de Cataluña.

Lección XII

DE LAS BELLAS ARTES

(Continuador!)

i. Entrando ahora en el estudio de la pintura y comparándola con aquella de las artes que acabamos de examinar, indicaremos que no es del todo exacta la opinión de que el pintor solo puede ofrecernos una tosca apariencia de las formas de los cuerpos, pues si bien es cierto que el que burila y cincela nos representa fielmente esas mismas formas, no lo es menos que la pintura se esfuerza y consigue también representar estas, dibujando los contornos y luchando por darles en lo posible el relieve que tienen en la realidad.

En lo que se diferencian radicalmente la estatua y el cuadro es en el procedimiento, en el diverso modo como trasladan al mundo del arte lo que copian ó imitan, por cuanto el escultor puede representar á su modelo con to-

das las verdaderas dimensiones del ser de este, en tanto que la pintura, trabajando sobre superficies planas, no puede dominar sino un lado de los objetos, sin que por eso el lado que domina sea también una superficie plana, pues las líneas sinuosas que separan la parte visible de la que no se vé, dan al cuerpo encerrado entre ellas la misma apariencia que tiene en el mundo real, distinguiéndose además la escultura y la pintura en que aquella expresa especialmente las actitudes y esta las pasiones, fundándose esa diferencia de objetivo, en que la pesadez y la falta de color de la masa escultural, no permiten simular la pasión con toda su vida y si la forma con toda su belleza, mientras que por el contrario, la variedad de las tintas y los juegos de la luz, dan lugar á que la pintura menos completa en la forma, exprese con fidelidad los estados pasionales, sin que eso quiera decir que ambas artes no puedan trocar en muchas ocasiones sus papeles,, siéndola estatua pasión y actitud la pintura, (i)

2. El estudio del *color* y el de la *perspectiva* son de ajr soluta necesidad para el artista que se consagra á la producción de ja belleza pictórica.

3. Como yá dijimos en la lección III, un sabio inglés, Thomas Young, ha dado origen á la teoría concerniente al nacimiento de los colores en la retina, manifestando que se encuentran en ella tres clases de fibras nerviosas, las cuales dan lugar, según la intensidad con que la luz las hierre, al rojo, al verde y al violeta.

La teoría de Young tiene á su favor el explicar de un modo claro ciertos problemas ópticos, siendo uno de ellos el

(1) *üuizot—Efnüs des íeaux arts, págs. 111 y siguientes.*

fenómeno llamado *daltonismo*, consistente en la incapacidad en que se hallan algunas personas para distinguir determinados colores, dándose el caso de existir individuos que confunden el rojo con el gris y aun con el verde mismo, sin que por eso confundan el rojo con el violeta. El amarillo con el azul. Para Young este fenómeno estriba simplemente en que las personas en cuestión, tienen atonadas ó paralizadas las fibras del aparato visual que originan el color no distinguido por ellas, (i) viniendo también en apoyo de la doctrina del 'abio inglés, los experimentos hechos por el anatómico Max Schultz, quien ha descubierto en la superficie retiniana de ciertos pájaros y reptiles, granulaciones unas veces rojas y otras verdes en terminación.

4. Descomponiendo la luz blanca del sol, se producen los colores amarillo, rojo, azul, violeta, verde y anaranjado, respondiendo al nombre de *primitivos* los tres primarios, que dan lugar a los otros colores, no pudiendo ser recompuestos por mezcla alguna, y recibiendo los tres últimos el nombre de *binarios*, porque nacen respectivamente del enlace del azul y del rojo, del amarillo y del azul, y del rojo y el amarillo.

5. La mezcla de los colores prismáticos dá lugar á un gran número de colores, como puede verse por el siguiente diagrama de Helmholtz, en el que las tintas componentes se encuentran en la primera línea horizontal y en la primera vertical, hallándose el compuesto en su intersección. (2)

(1) Collier, *Principes des beaux arts*, págs. 66 y siguientes.

(2) Laugé, *V optique et les arts*, piig. ijo

n

I, I

, f i
j _ i x

i i i

i; I I

6. El negro es la negación del color, y el blanco puede producirse por la mezcla de todos los colores del iris.

7. Se dá el nombre de colores *complementarios* á aque-
llos cuya mezcla origina ó produce el blanco, siendo estos
el rojo y el verde azulado, el anaranjado y el azul ciáni-
co, el amarillo y el azul índigo, el amarillo verdoso y el
violeta, siendo importantísimo el estudio de estos colores,
por cuanto: 1.º La yuxtaposición de dos colores comple-
mentarios dá por resultado el resalte de ambos colores 2.
La yuxtaposición de dos colores no complementarios, de-
bilita y atenúa las tintas yuxtapuestas; 3.º La sombra es
colora levemente con el complemento del color que la limita.
4.º Todo color trasladado á la tela se circunda con una
aureola del color de su complemento.

8. Las cuatro leyes que acabamos de citar permiten al
artista no solo aumentar ó disminuir á su sabor el poder
de las tintas, sino enlazar los colores de modo que no can-
sen ni debiliten el órgano de la visión, pues en virtud del últi-
mo fenómeno, es casi siempre gradual el paso de un tin-
te á otro tinte, puesto que cuando se yuxtaponen dos su-
perficie coloradas, el color de cada una de ellas se mez-
cla con el color complementario de la otra. (1)

9. Los colores deben tener una posición fija en la paleta
á fin de que el pincel pueda encontrarlos y combinarlos
sin dificultad, siendo muy de recomendar la buena elección
de los colores en la paleta esparcidos, pues la mezcla de
ellos debe dar lugar no solo á las tintas más comunes, si-
no al mayor número de tintas posibles.

10. La perspectiva general trata de representar las for-

(1) *A'eod, La theoru scUntifiqiu des couleurs.*

más y dimensiones de los objetos, no tales como ellos son en realidad, sino tales como aparecen á nuestra vista.

La perspectiva se divide en lineal y área, ocupándose la primera de la influencia ejercida por la distancia sobre la forma, y la segunda de la influencia de la distancia sobre los colores!

Las leyes generales de la perspectiva pueden enunciarse del siguiente modo: 1.° el diámetro aparente disminuye en razón directa de la distancia; 2.° la distancia aclara los cuerpos oscuros, que toman merced á ella un tinte azulado, y no influye ostensiblemente sobre los cuerpos muy brillantes, correspondiendo la primera de estas leyes á la perspectiva lineal, y la segunda á la perspectiva aérea.

11. Atendiendo á la primera de las leyes enunciadas, la superficie de un cuerpo colocado á un metro de distancia, nos parecería doble que la superficie de un cuerpo distante dos metros de nosotros; pero la aplicación de esta ley casi nunca es exacta, lo que dá por resultado la necesidad de acudir en la práctica á un método no menos sencillo que la ley anterior, y que consiste en colocar verticalmente una placa de vidrio delante del modelo y mirando por el vidrio desde una distancia conveniente, dibujar sobre él la forma por el modelo presentada, siendo este dibujo la perspectiva lineal de aquello que se copia.

12. La segunda ley se explica fácilmente teniendo en cuenta que existen suspendidas en la atmósfera una infinidad de pequeñas moléculas mezcladas con vesículas de agua, que abren paso sin alterarlas á las grandes ondulaciones de la luz, y dispersan en todas direcciones las

ondulaciones pequeñas, siendo esta luz diseminada de un tinte azul.

Como los cuerpos sombríos despiden una muy pequeña cantidad de rayos luminosos, estos mueren en el tinte azulado de la atmósfera colocada entre el cuerpo y el observador, no sucediendo otro tanto con los cuerpos muy brillantes, cuya luz nos es enviada en cantidad suficiente para no encontrar obstáculo en las moléculas suspendidas en el trayecto.

13. De lo últimamente expuesto se deduce, que cuanto más densa sea la atmósfera que deban atravesar los rayos luminosos despedidos por un cuerpo, menos exacto veremos el color verdadero de este, y así por ejemplo, el efecto de la bruma sobre una montaña distante, el velo blanco en que la envuelve, es debido á la densidad del aire en el que hay suspendidos grandes glóbulos de agua, y del mismo modo la luz roja del sol poniente, debe su origen á que la densidad atmosférica durante el crepúsculo es mucha, no llegando hasta nosotros sino las ondulaciones más largas, que dan lugar al rojo y al anaranjado. (1)

14. Todo lo manifestado en esta lección es de importancia suma para la aplicación y juicio de la pintura, cuyo fin, según Brücke no es otro que «la representación de los objetos por medio de colores distribuidos sobre superficies, de modo que la representación provoque, en el ojo del espectador, una expresión análoga á aquella que producirían los objetos mismos.»

15. La pintura reproduce la *naturaleza muerta*, ó sea

(1) Collier, obra citada, págs 69 y ij-f

todo lo que; durante un tiempo indefinido se manifiesta invariable y el *modelo vivo*, que solo puede permanecer en quietud un tiempo dado, dividiéndose la pintura por los asuntos en *histórica, de costumbres, paisaje y retrato*, y por los materiales con que se ejecuta, en pintura *ala aguada y al óleo*, siendo la primera la que se lleva á cabo por lo común con la disolución de colores en agua sola, y la segunda la hecha por medio de aceites desecantes.(1)

16. Considerado teóricamente, todo cuadro deberla poderse abarcarse con una sola mirada, siendo necesario para esto que los límites del lienzo no transpasasen los límites del campo visual, el cual no abraza sino un ángulo horizontal de cien grados y un ángulo vertical más pequeño aun; pero como pocos son los pintores de grandes asuntos á quienes el respeto de aquellos límites preocupa, acontece que por lo general, para el juicio de las telas de cuadros parciales, lo que perjudica á la unidad del juicio, y aun á la unidad del sentimiento estético.

Y no vaya á creerse que esta observación tocante á los límites, carece de interés, pues como ya indicamos en otro sitio hablando de las formas y del color, la belleza de este y la de aquellas, están en razón directa con las facilidades que tenemos para su apreciación, y de tal modo es así, que uno de las mayores atractivos de las pinturas del célebre Ruysdael, consiste en que sus

¹i) Atendiendo á los materiales, la pintura puede ser también *al /RARO, al encausto, d la chamberga, etc.* Debe advertirse que la mezcla de las substancias coloreadas que se usan en pintura, no da un resultado completamente igual de la mezcla de los colores prismáticos.

telas no faltan jamás á las condiciones exigidas por el campo visual, (i)

17. Hasta Polignoto de Tasos, (año 146 antes de J. C.), los pintores, en la realización de sus obras, se valían de un solo color, siendo Polignoto el primero que yuxtapuso y combinó sin mezclarlos, los tres colores primitivos, reuniendo en sus frescos al encausto (2) el amarillo, el rojo y el azul, pudiendo decirse por lo tanto que el verdadero arte pictórico nace en Grecia, donde Apolodoro de Atenas sefiah las primeras ¡cves.de la perspectiva, del mismo modo que Polignoto habia presentado reunidos tres colores diferentes en una sola obra.

Además de este último, se distinguieron en el arte pictórico de la Grecia antigua, Pirrasio de Efeso, Z :uxis ae Heráclea y Apeles de Cos, que es el más celebrado de todos ellos, y aun cuando no haya ¡legado hasta nosotros sino el nombre de los cuadros compuestos por e^t^s pintores, á juzgar por las descripciones? q;e de esos cuadros hacen Pausanias y Plinio, y por los elogios que les dedicaron Cicerón y Quintiliano, es de creer que fuera mucho su mérito y muy alto su valor artístico.(3)

18. En Roma la pintura no floreció jamás, y está representada en el arte bizantino por mosaicos y lienzos murales, siendo en este sentido la pintura bizantina, arte de ornamentación, cuestion de adorno, más bien que un arte independiente ó libre, predominando los mosaicos des-

(1) Laugel, obra citada, págs. 107 y 106.

(2) Se da el nombre de pintura *encaústica* á la obtenida por el empleo de ceras de colores disleidas, conservándose la dilución caliente durante el tiempo que dura el trabajo.

(3) Viardot, *La Pintura*, tomo I, desde lapág. ta hasta la 8.

de Justiniano hasta las cruzadas y extendiéndose después de estas el uso de las pinturas murales, encontrándose los mosaicos más bellos en Constantinopla y en Ravena, y distinguiéndose entre estos los titulados *Theodora y las mugeres de su corte*, así como también la *Procesión de Santos*, decorado de San Apolinario el Nuevo, (1) basílica de la última ciudad.

Después de las cruzadas, los mosaicos y las pinturas murales se dividen el dominio de la ornamentación, hasta el punto de que mientras algunos de los monasterios del monte Athos, se convierten en verdaderos museos del primer género artístico citado, en otros los muros desaparecen cubiertos casi por entero de simbólicas pinturas, que se extienden no solo a lo largo de las arcadas, sino hasta en el fondo de la cúpula misma.

El asunto y los detalles del decorado mural y aun de los mosaicos, es monótono y uniforme. Sobre un fondo azul por lo general, se destacan las ropas de los personajes evangélicos en ellos representados, y en las que el oro y los colores brillantes e intensos se dejan ver vívidamente, pero sin que revelen el menor conocimiento de la ciencia de enlazar los colores, y sin que acusen el menor cuidado en la ejecución del dibujo.

Tanto los mosaicos como las pinturas murales tratan asuntos del Nuevo Testamento, siendo los preferidos y los más comunes, la entrada de Jesús en Jerusalén, la resurrección de Lázaro, el descenso de la Cruz, el Calvario y el juicio final. (2)

(1) Se da el nombre de mosaico, a un cuadro formado por cubos colocados yuxtapuestos y fijados sobre una superficie sólida.

(2) C. Fiatt—L' Art Ryzanlin.

IG. En el año 1063, el arquitecto Buschetto levanta la catedral pisana, introduciendo en Italia el arte pictórico greco-bizantino, que vá poco á poco aclimatanlose en aquel país, hasta presentarse con nacionales formas con Cimabué, después de haber sido amamantado y educado por Giunta de Pisa, Guido de Siena, Buena Ventura Berlinghieri, Bartolomeo de Florencia y Margaritone de Arezzo. (1)

20. En tres épocas principales puede dividirse la historia de la pintura italiana. La época *mística*, representada por los artistas que florecieron antes del último cuarto del siglo XV; la época *clásica*, que arranca del segundo límite de la mística y llega hasta fines del primer tercio del siglo siguiente, y la *época* moderna representada hasta hace poco por artistas imitadores ó restauradores.

Durante el primer periodo la pintura itálica dirige sus ojos hacia el mundo incorpóreo y no terreno, y se inspira en el dogma, siendo el representante más alto de la época mística, fray Beato Angélico, tan inspirado como fecundo, y cuyas obras principales son *el Descendimiento DE la Cruz*, (Florencia) y *la Coronación de la Virgen* (Louvre).

Masaccio (1407-1443) viene á ser el lazo de unión entre la época mística y la clásica, pues en sus trabajos ya la idea mística predomina menos, y la corrección de la forma es mayor.

Durante el período que sigue, desde la mitad del siglo XV hasta comienzos del segundo tercio del siglo XVI, la pintura italiana tiende á la representación del cuerpo huma-

(1) L. Viardot—*La Pintura, tomo I, págs 4. y Jf.*

no en toda su hermosura, sirviéndose para ello de los detalles anatómicos, de las leyes de la perspectiva y del uso de los aceites desecantes, (i)

21 La pintura itálica ha dado lugar á cinco escuelas, llamadas florentino-romana, lombarda, veneciana, bolonesa y napolitana.

Entre los artistas de la primera se distinguen Leonardo de Vinci, Andrea del Sarto, Miguel Ángel y Rafael Sanzio

El más sobresaliente de los pintores de la escuela lombarda es el Corregio (1494-1534), cuyos triunfos fueron muy tardíos, y que se vio obligado para poder vivir, á vender mucho sus numerosas obras á bajo precio y cuyos trabajos se encuentran esparcidos por Parma, Nápoles, Florencia, Londres, Paris y Dresde.

La escuela veneciana nace verdaderamente con Juan Bellini, pintor religioso, á quien siguen Giorgioni, de vigoroso estilo, y el célebre Ticiano (1477-1576) tan insipido en su *Presentación al templo* y su *Acension al cielo*, como en el *Asesinato de san Pedro mártir* y en el *Cristo arrastrado por un verdugo*, siendo tan grande el número de lienzos del Ticiano, que sin salir del museo de Madrid, pueden admirarse cuarenta y dos trabajos debidos á su pincel.

A la misma escuela que el Ticiano, pertenecieron el Tintoretto, no siempre prolijo y acertado en sus labores, y Sebastian del Piombo, cuya obra capital es el *Cristo en el limbo*.

(1) // *Taine J'hilosophie de Parten // a/te.*

La escuela de Florencia sobresalió en la forma, y la veneciana debió sus más gloriosos timbres á su riqueza de color.

22. La escuela bolonesa, iniciada por Luis Carraca, cuenta entre sus principales pintores al Dominiquino, notabilísimo en su *Última comunión de San Antonio*, (Roma); á Guido Reni, autor de la celebérrima *Cogollación de los inocentes*, (Paris), y al (juevano, excelente por la seguridad en el dibujo y por el acertado empleo, el de las sombras.

Los más altos representantes de la escuela napolitana fueron Salvator Rosa, (1615-1673), tan variado como fecundo, y Luca Giordano, (1632-1705), notable por su originalidad y la frescura de su color. El primero de estos pintores se distingue en los paisajes y en las marinas; las dos composiciones más vastas del segundo son la *Consecracion del monte Casino* y *el Descendimiento de la Cruz*.

23. Entre los pintores de la Italia de nuestro siglo, merecen mencionarse especialmente Ussi, Morelli, Paganano y Paruffini. (1)

24. La pintura española ha dado lugar á tres escuelas: la de Valencia, la de Andalucía y la de Castilla, fundada la primera por Juan de los Rios, (1523-1579), iniciada la segunda por Pablo de Céspedes, (1538-1608,) y comenzada la tercera por Alonso Berruguete (1480-1561)-

La pintura española se distingue de la italiana, en que mientras esta busca esencialmente lo bello, aquella prefiere lo verdadero á lo bello mismo.

(1) L. Viardot, *La Pintura, tomo I, capítulo IV*

La escuela valenciana llegó á su mayor grado de esplendor con José de Ribera, cuyas mejores obras son *el Descenso de la cruz* (Ñapóles) y *la Escala de Jacob*. (Parma.)

La escuela andaluza cuenta para su gloria con el nombre de Bartolomé Estevan Murillo (1618 1682), expontáneo y fácil como ninguno en la ejecución y como ninguno inspirado en el empleo del color cálido, siendo por lo tanto joyas artísticas de incalculable mérito casi todas sus obras, consistentes por la común en *Anunciaciones* y *Éxtasis*.

La escuela castellana se honra con el más célebre de los pintores que ha tenido España, con Velazquez (1599 1660) quien ensayó y acertó todos los géneros, el histórico, el paisaje y el retrato, distinguiéndose muy especialmente en este último.

Velazquez pinta de un modo franco, á grandes pinceladas, siendo necesario mirar sus obras desde cierta distancia, para poderlas apreciar debidamente.

Exceptuando un buen lienzo existente en Paris y otra composición de valia que se encuentra en Londres, las obras más importantes de Velazquez se hallan en el museo real de Madrid.

Man sobresalido entre los pintores españoles posteriores á Velazquez, Francisco Goya, célebre por sus composiciones al agua tinta mezclada con el agua fuerte, Mariano Fortuny, José de Madrazo, Rosales, Pradilla, Palincroli, Gisbert, Gil, Serra y Luna, (i)

(/) L. Viardot, *La Pintura, tomo II, capítulo I.*

25. La historia de la pintura flamenca puede dividirse en seis grandes períodos. El **Drimerco** comprende los últimos albores del siglo XHI y el siglo X[V por entero, y no es otra **cosa** que los balbucesos del arte de Holanda, distinguiéndose durante este período Jehan de Brujes, Melchor Broederlam y Juan Malouel.

La segunda época abarca el siglo XV, y sus pintores se conocen con el nombre de *góticos*, sobresaliendo entre ellos los hermanos Van Eyck, á uno de los cuiles, (Juan), se debe la aplicación y esclarecimiento de las leyes de la perspectiva aerea; Roger Van der Weyden, correcto en el dibujo y potente en el colorido; Thierry Bouts, original y minucioso en la ejecución; Hans Memling, mis tierno y delicado que los anteriores, y Quentin Metsys, cuyas adobrías vírgenes y soñadoras santas miran antes á la tierra que al cielo.

Los pintores del tercer período, cuyas fronteras se hallan enclavadas en los límites del siglo XVI, responden á la denominación de *romanistas*, por haber imitado y seguido á los maestros de la escuela de Florencia, mereciendo entre los artistas flimentos de esta época, especial mención Bernardo Van Orley, con su *Descenso de la Cruz* (San Petersburgo); Pedro Couck con su lienzo *la Cena*, (Bruselas), y Frans Floris, con su *Derrota de losángeles rebeldes*, (Amberes).

El cuarto período, ó se el siglo XVII, lo llena por entero la escuela de Rubens.

26. Pedro Pablo Rubens, nacido el 29 de Junio de 1577, es el más grande de los pintores flamencos y el más célebre también, basándose su gloria no solo en lo asom-

broso de su fecundidad, smo en lo asombroso de su expresión, colocándose el nombre de Rubéns en la historia de la pintura junto á los nombres de Rafael y de Velazquez.

27. Pertenecen á la escuela de Rubens, Antonio Van Dyck, nacido en el año 1599, é incomparable en el retrato; Jacques Jordaens que se distingue en todos los géneros; Francisco Snydens, notabilísimo en los trabajos sobre naturaleza muerta y David Teniers, famoso por sus lienzos representando escenas populares.

La quinta época de la historia de la pintura flamenca que comprende el siglo XVIII, es para dicha pintura época de decadencia y éxitos escasos, que por fortuna á comienzos del siglo XIX, pareció resolverse en una nueva aurora con Francisco Navez (1787—1868), retratista eximís é iniciador de la escuela belga ó sea del sexto período, en que se disputan el d juinio del arte clásicos y románticos, distinguiéndose en este período Gustavo Wapers, Antonio Viertz, Luis Gallat, Juan Madou, Enrique Leys, Carlos Degroux y los hermanos Stevens. (1)

28. La pintura holandesa cuya cualidad dominante es el sentimiento del color y clamor del paisaje, llegó á su apogeo con Rembrandt, cuyos cuadros se imponen especialmente por el acertadísimo empleo que de las sombras hizo ese artista, quien supo valerse como ninguno de los contrastes para poner de relieve las partes salientes de sus lienzos.

Rembrandt nació en Julio de 1607 y murió en Octubre

(1) A. J. Wauthers, *Lapdnture Jla mande*.

de 1669, sobresaliendo entre sus discípulos Fernando Bol y Govert Flinch, y empezando con Gerardo de Lairesse, (1640—1711), la decadencia del arte en Holanda, que ha tenido pintores históricos de tanbi valia como Carel Fabritius y Nicolás Maa*; paisajistas como Jacob Van Ruysdael, Meindert Hobbema y Pablo Potter, y cultivadores de marinas como Guillermo van de Velde, enamorado de las olas -cii calma, y Ludolf Backhuizen' grande en su pasión por las tempestades. (1)

29. La historia de la pintura inglesa puede dividirse en dos épocas, las cuales han dado lugar á dos grandes escuelas, *la antigua y la moderna*.

La primera de estas épocas «abarca desde el año 1730 hasta el año 1850, siendo los principales representantes de la escuela inglesa antigua, William Hogarth, pintor de costumbres; Joshua Reynolds, vario en los asuntos; Jhon Opie, de alto valor en sus lienzos históricos; T. Lawrence, notable en los retratos y Juan Crome, paisajista vigoroso y muy verdadero.

30. La escuela moderna, que comienza con el año 1850 y alcanza hasta nuestros días, se distingue especialmente por su originalidad, por el carácter británico que se observa hasta en el último detalle de sus lienzos. Diríase que los pintores del Reino Unido cierran sus ojos parí iodo aquello que no es inglés, para todo aquello que vie-.c del exterior, á juzgar por lo poco que han infljido ci ¿u estilo las escuelas pictóricas de los demás paisc.v, observándose que apesar de la violenta crudeza de su colorido y de la poca unidad de sus composiciones, los lienzas

ingieles cautivan y atraen, á los que aman lo genial en lo bello.

31. Comienza la escuela pictórica moderna en Inglaterra, con una agrupación de artistas soñadores y místicos de buena fé, los cuaics ven en el arte un medio de enseñanza moral y responden al nombre de *prerafaelitas*, siendo el representante más ilustre de esta corporación W. Holman Munt, autor de los lienzos *la Luz del mundo, Jesús en medio de los doctores, el Viaje del peregrino y Silvia salvada por Valentín*.

Los prerafaelitas se distinguen más que por su *verismo* exagerado, por su minuciosidad en los detalles, lo que dá por resultado el que, en la mayoría de los casos, atendiendo á los incidentes, se olvidan de la unidad necesaria para la belleza del conjunto.

Además de Hunt, figuraron en la primera línea de la agrupación citada, disuelta yá, William II. Fisk, Arthur Muges. Noel Patón, Burne Jones, J.-C. Hook y Vicat Colé, bebiendo advertir que á excepción de Fisk, todos los pintores conservan una de las bases de la agrupación de que forman parte, la pasión por la verdad, pero olvidan el misticismo que especializa á Hunt.

32. Éntre los paisajistas ingleses de la escuela moderna, son dignos de estudio Vlacallum en su *Garganta de los lobos*, Harvey en *la Calma crepuscular* y David Cox en su acuarela *el Cementerio de Darley*, del mismo modo es digno de estudio en sus obras al desnudo, Jorge F. Walti, autor del lienzo *Orfeo y Enrídice*, así como también los pintores de historia, Briton Rivière y M. Leighton, creadores respectivos de las telas *Daniel en el foso de los leones* y *Elías en el desierto*.

Pero lo que más abunda en Inglaterra son los pintores de costumbres, entre los cuales sobresale Erskine Nicol, de igual manera que sobresalen entre los caritativistas, Hogarth y Rowlandson. (i)

33. Puede decirse que la pintura francesa empieza con la escuela de Fontainebleau y aun mejor con Juan Cousin, de quien se conserva en el Louvre un lienzo denominado el *Juicio final*, siendo notables por su valía y en época posterior á Cousin, Santiago Vouet (1590-1649). Jacobo Callot (1592-1635), y particularmente Nicolás Pusino (1594-1665), cuyas composiciones son por lo común graves y austeras, siguiendo á estos, el célebre paisajista Claudio Geéle (1600-1682); Eustaquio Lasueur, (1617-1655), notabilísimo en *la Predicación de San Pablo en P/eso*; Jacinto Rigaud, (1659-1743) fecundo retratista, y últimamente Watteau, (1648-1721), animado y gracioso aunque no de una gran delicadeza en su gusto artístico.

34 Salvando ahora, por carecer de especial valía los hombres que la llenan, la distancia que separa á estos artistas de la llamada escuela *histórica* iniciada por Van, nos encontramos en primer término con Luis David (1748-1825), afecto sobre manera ala forma clásica, autor de lo-; cuadros *el Juramento del juego de pelota, Marc* Bruto, los Horacios, la Muerte de Marat, las Sabinas. y la Muerte de Sócrates*, que es acaso la nuj.r de las obras pictóricas de David, á quien siguen en la historia del arte francés, Pedro Pablo Proudhon y An; .. > Juan Gros.

(i) *F. Hist Château, Im l., J., J., • anglaise.*

35. En el año 1819, *El Naufragio de la Medusa* de Teodoro Gericault, iniciaba la guerra entre clásicos y románticos, siguiendo a Gericault, Robert, Granet y a estos la escuela moderna iniciada por Ingles (1780-1867) y cimentada y glorificada por Scheffer, Delacroix, Vernet, Delaroche y Decamps. (1)

(1) L. Viardot, *La pintura, tomo II, desde la pág 349 hasta la pág 350*

Lección XIII

DE LAS BELLAS ARTES

(Conclusión)

i. La música es la más inmaterial y la más delicada de todas las artes, la más rica en sentimientos y acaso la más fecunda en encantos, basándose por raro contraste, en la más árida de todas las ciencias, en la matemática, pues en relaciones numéricas se resuelven al fin el variado engrauaje de las notas y los intervalos musicales.

El sonido, que como la luz y como el calor, no es otra cosa sino una resultancia de las vibraciones del aire ambiente, toma el nombre de *musical*, cuando esas vibraciones se suceden rápidas y regulares en intervalos de tiempo perfectamente iguales.

2. Como la rapidez de las vibraciones no siempre es la misma, la *altura* del sonido no siempre es la misma tampoco, denominándose notas *unísonas* á las notas producidas per un número igual de vibraciones, y afirman-

doce que u-ia ñuta es mas aguda ó mas elevada que otra, cuando es producto de vibraciones más rápidas, 6 de otro modo, la altura musical del sonido depende del número de vibraciones que se verifican en el aire, durante el espacio de un segundo.

3. Tara determinar la altura de los sonidos y apreciar exactamente el número de vibraciones, se han hecho diferentes experiencias y empleado diversos recursos, desde las cuerdas -le Mersenc hasta el instrumento llamado *sonómetro*, y desde la *rueda dentada* de Savart hasta ja sirena de Koenig, dando por resultado las experiencias realizadas, los cíos principios enunciados yá: 1° Una serie de vibraciones, siempre que estas se suceden con bastante rapidez en^el aire, produce un .sonido: 2° El sonido será tanto más eleva !o, cuanto mas rápidamente se sucedan las vibraciones.

4. El límite inferior de los sonidos perceptibles está en el sonido originado por sesenta vibraciones cfcáuadas en un segundo, encontrando el límite superior entre los sonidos que nacen de cincuenta y sesenta mil vibraciones simples realizadas en igual tiempo.

Todo sonido musical es hijo, cuando menos, de c denta vibraciones, (i)

5. Se dice que dos not ¡s forman un acorde ó conso-p.incia cuando guardan la misma relación que guardan entre sidos números enteros muy simples, estando caracterizad.is las consonancias ó acordes musicales p:>r las siguientes relaciones:

Octava, 1: 2;-Quinta, 2: 3.-Cuarta, 3: 4;-Tercia mayor,

(/) Riutau, *La Acústica, IX, págs. 176 y siguientes.*

4: 5;-Tercia menor, 5:6;-Sexta mayor, 3: 5;-Sexta menor 5; 8, dependiendo de la exactitud de estas relaciones, la suavidad y la pureza de las acordes, y adoptando la música para la realización de los acordes una serie graduada de sonidos que se llama *escala* y se compone de las siete notas *do, re, mi, fa, sol, la, y si*, á las cuales se agrega la nota *do*, para indicar que otra serie graduada empieza en la nota originada por un número de vibraciones doble ó mitad del que ha dado lugar á la primera nota de la serie, constituyendo estas ocho notas una *octava*.

6. La octava puede ser *grave* y *aguda*.

Una nota está en la octava aguda de otra, cuando es originada por doble número de vibraciones producidas en el mismo tiempo.

Una nota está en la octava grave de otra, cuando es originada por la mitad del número de vibraciones que han dado vida á aquella.

Las octavas sucesivas de una nota se señalan por medio de exponentes colocados en la parte inferior de la nota misma, así se escribe $do_{\frac{1}{2}}$, $do_{\frac{1}{3}}$, etc, pasándose á las

$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{3}$

octavas inferiores por medio de exponentes negativos, como $do_{-\frac{1}{2}}$, $do_{-\frac{1}{3}}$, etc. (1)

$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{3}$

7. Existe en los sonidos una cualidad original que se llama *tímbre*, dependiendo este de la naturaleza del cuerpo sonoro.

Dos notas unísonas, esto es, dos notas de la misma altura, producidas respectivamente por un clarinete y por un violín, se diferencian entre sí, del mismo modo que

(1) *Rajau, Ilí acústica, X, págs. 191 y siguientes.*

diferencia un oído musicalmente educado, dos notas unísonas producidas por dos instrumentos de igual clase, pero de diferente factura, como son dos pianos, salido uno de los talleres de Erard y el otro de las fábricas de Pleyel.

8. Sabemos que c> sonido es una resultancia de las vibraciones del aire ambiente, pudiendo simbolizarse cada vibración por una línea ondulada, dependiendo el timbre de la forma de esa línea.

Cuando esa forma puede compararse á la curva trazada por las oscilaciones de un péndulo, la vibración es simple, dándose este nombre al movimiento periódico que presenta iguales alternativas de velocidad y lentitud, siendo muy lento al comenzar, rápido en el centro y muy lento también al fin de su trayecto.

Por el contrario, se domina vibración ó sonido complejo el constituido por vibraciones simples de diversa altura pudiendo por lo tanto descomponerse la curva que le simboliza en curvas diversas, las cuales corresponden á una serie de sonidos simples.

Cada una de las notas musicales de que hemos hablado dá lugar á un sonido que tiene su representación en una curva, bastando por lo tanto, para resolver un sonido complejo en una agrupación de notas musicales, descomponer la ondulada que le simboliza en curvas correspondientes á aquellos sonidos. (,)

9. Supongamos ahora que tenemos una cuerda dividida en partes que guardan la relación de **24:27:3032:36445: 48**, que es la relación que guardan entre sí las notas de la octava. Si uno la toca, cada una de sus partes-dará

(/) *Blasona y Helmholtz, Le sen el la musique.pags. 124 y siguientes.*

un sonido respectivamente igual á los sonidos del *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* y *do*, y si uno la toca, sin haberla dividido previamente en partes, la cuerda dará unson único llamado *SON fundamental*; pero una vez la cuerda indicada está en cierta tensión, aun cuando no se la divide, si se la toca, produce además del son fundamental, los sonidos correspondientes á las notas musicales, constituyendo la unión de aquel son y de estos sonidos lo que se denomina *timbre*, debiendo advertirse que en muchas ocasiones el sonido compuesto está formado únicamente j-or el son y una parte de las notas de la octava y pudiendo hacerse extensivo lo que hemos dicho de la cu.'rda á toda clase de instrumentos.

10. En el arabesco musical, esto es, en las agrupaciones de los sonidos, es preciso considerar n> solo la *armonía*, consistente en la combinación simultánea de tonos diferentes en cuanto á su intensidad, sino también la *melodía*, que nace del cambio sucesivo de la cualidad ó del timbre del tono.

11. La música no solamente produce, como ha dicho Beauquier, una impresión física agradable á causa de la actividad general á que somete al sistema nervioso por medio de la vibración, sino que es la más poderosa de todas las artes considerada bajo el punto de vista de los sentimientos, si bien carece de la precisión del lenguaje, siendo más vaga y más ideal que este.

12. Dos escuelas musicales luchan actualmente por esclavizar y hacer suyo el campo del arte, la escuela alemana y la escuela italiana, amante la primera de la expresión armónica, é idólatra la segunda del sentimiento de la melodía.

Rechazar por entero cualquiera de estas maneras musicales, es oponerse al arte bajo el pretexto de mejorarle y enaltecerle, pues así como hay frases expresivas que solo la armonía puede realizar en el mundo de las notas, hay ciertos y delicadísimos modos de sentir que la melodía es la más apta para darnos á conocer.

Del mismo modo que debe reinar el eclecticismo en los dominios de la literatura, debe reinar el eclecticismo en los dominios de la música, que está obligada á tomar lo bueno de las escuelas que se disputan su soberanía, y á rechazar todo lo que encuentre en ambas de intolerante y exclusivo.

Wagner, inclinándose ante la *Norma* de Bellini, vale mucho mas que Weber zahiriendo á Rossini sin compasión.

Es innegable sin embargo que en la obra musical destinada á la escena, la armonía representa un papel mayor que los motivos melódicos, y la razón se comprende con facilidad suma, teniendo en cuenta que la obra teatral debe distinguirse por su precisión y por su verdad, que debe ser altamente expresiva, y teniendo en cuenta además que la armonía es á la música lo que el color al cuadro, que ella es la encargada de la combinación de los sonidos, de darles esa largueza de acento y esa profundidad que vuelven á la frase musical sobremanera significativa, y de poner en concordancia la agrupación orquestal con la naturaleza de la frase cantada.

13. La separación entre la música alemana y la música italiana se ha acentuado especialmente desde que Gluck y Beethoven por una parte, y Rossini por otra, marcaron con sus obras las diferencias capitales de ara-

bas escuelas, dando á estas cierto carácter batallador y exclusivo.

Christophe—Willibald Gluck, (1714-1787), nació en Weidenwang, muy cerca de las fronteras de Bohemia, estudió con Haendel, escribió algunas obras según las tradiciones italianas, siendo en su *Alceste*, publicado en 1769, donde por vez primera se manifiesta radical y atrevida, mente reformador, anteponiendo á la música que deleita y halaga, la música dramática y expresiva, manera que se nota también en sus óperas *Iphigenia en Aulide* (1773), *Orpheo y Euridice* (1774), *Anida* (1777) é *Iphigenia en Taurida* (1779).

Ludwig Van Beethoven, (1770-1827), nació en Bonn, y se dedicó con alma y vida al cultivo de la música, sin que la sordefa que hacia el fin de sus días hizo presa en él disminuyese en lo más mínimo su talento y sus aficiones, siendo tan fecundo como potente en la producción, y sobresaliendo en la música instrumental, á la que dio un gran impulso, siendo las más notables de todas sus obras las nueve sinfonías que dejó escritas.

Gioacchino Rossini (1792-1868), es hijo de Pésaro y fué el más aplaudido de los compositores de principios de nuestro siglo. Inició su carrera en el año 1810 con la ópera titulada *Cambiale di matrimonio*, siéndolas mejoras entre sus innumerables composiciones, como labor cómica, // *barbiere di Siviglia*, (1816) y como trabajo serio e; *Guillermo Tell* (1829), cuyos dos primeros actos son riquísimos en valentía y expresión.

14. Siguen las huellas de Beethoven, Carlos María Von

Weber, (1786-1826), incorrecto y original, autor de las óperas *Freyschütz*, *Preciosa*, *Fuťyanke* y *Oberon*; Félix Mendelssohn-Bartholdy, (1809-1847), enemigo de todo lo vulgar y común, clásico por excelencia, inspirado en sus sinfonías y magnífico en sus oberturas; Francisco Pedro Schubert, (1794-1828), soñador y poético á veces en sus melodías ó *lieders* como en *Mignon*, y otras veces místico y piadoso, como en su *Ave Maria*; y Roberto Schumann, (1810-1856), notablemente expresivo en la *Vida de una rosa*, las *Escenas del Fausto* y los *Estudios sinfónicos*.

15. Siguen las huellas de Rossini, Vincenzo Bellini, (1801-1835), emocionante y tierno, de exquisito sentir é 'ngenio no común, autor de las obras *Dianca* y *Fernando*, *II pirata*, *la Straniera*, (*a Sonnámbula*, *Norma* y los *Puritanos*; Gaetano Donizetti, (1798-1848), que tiene en todas sus composiciones algo de bueno, y que no tiene ninguna producción perfecta, apesar de haber compuesto más de treinta partituras, de las cuales las principales son el *Elisire o Tamore*, la *Filie du regiment* y *Don Pasquale* como óperas bufas, y la *Lucía di Lammermoor*, el *Poliuto* y la *Favorita* como óperas serias, sucediendo á estos otros muchos maestros, entre los que merecen singular mención Antonio Coppola, Juan Paccini y especialmente Saverio Mercadante.

16. Lazo de transición entre ambas escuelas, brilla como astro de primera magnitud en el cielo del arte musical, Jacobo Mcyerbeer, nacido en Berlin en 1794 y muerto en París setenta años después. Los *Hugonotes*, c|y*XB&g;e-narrativa no ha sido superada, aun, contienen páginas apa.. fonadas, ricas en colorido y vida, d. gran po....3fórques-

tr.íl. y que pueden considerarse como ejemplos de lo que el drama musical debe ser, mereciendo también entusiasta aplauso la partitura del mismo maestro, conocida con el título del *Pro/ta*.

De las demás obras de Meyerbeer, sobresalen el tercero y quinto acto oe *Roberto el diablo*, diversos inoti • vos de la *Africana*, de una elevada inspiración melódica y de una gran brillantez de estilo, y el primero y tercer acto de la *Estrella del Norte*.

17. Figuran en primera línea entre los músicos franceses, Luis Herold (1791-1833), autor de *¿es Rosierces, la Cloctette. les Troquelas, le Mulelier, Marie, Zampa y le Pr¿ aux eleres*; Jacobo Halevy, fi 796 1862;, elegante en *riclair* y lírico en *la Juive*, distinguiéndose además en el tercer acto de *Guido et Ginevra* y en el clásico duode/rt *Revne de Chypre*; Daniel Auber, 782-1871,/, tan elegante y fácil, como espiritual y fecundo, siendo sus obras principales *ta Muette de l'ortici y Haydee*, además del *Fra Diávoloy la Fiancée*; Héctor Berlioz, fi 803-1869,1 monumental en su *Réquiem*, dramático en su sinfonía de *Romeo ctjuliette*, é idílico y tierno en *rEnfatué du C/rist*; y Feliciano David, fi 810-1876,/, pobre en las melodías, pero de unagran riqueza instrumental.

18. Después de citar con elogio merecido los nombre de Gounod, Thomas, Boito, Ponchelli, Bizet y Massanet, cuyas principales obras respectivas son *Fausto, Mignon y Hamlet, Mefistófelc, Gioconda, Carmen y le Roi de La-kore*, terminaremos esta sucinta reseña, mencionando especialmente á José Verdi, (Buscto, 1813) y Ricardo Wagner, (Leipzig, 1819;(- Venecia, 1883).

ig. José Verdi, que militaba hasta hace poco abiertamente en la escuela italiana y en cuya manera musical se ha observado últimamente un notable cambio de ruta, es de gran potencia concepcional, aun cuando falte en la mayoría de los casos á lo que el drama escénico exige y reclama. Este defecto que afea su primera manera de transportar la concepción al mundo de la escena, no le ha impedido producir páginas muy bellas é inspiradas, como son el cuarteto del *Rigoletto*, y determinadas partes del *Don Caries*, *Vn bailo in maschera* y el *Simón Bocanegra*, sobresaliendo entre todo lo por él escrito, *Aída*, composición magistral, perteneciente á su segunda época y que es una de las mas valiosas joyas del teatro musical contemporáneo, pudiendo decirse otro tanto respecto al valor de su *Misa de Réquiem*.

20. Ricardo Wagner ha sido uno de los más poderosos artistas modernos, pudiéndosele considerar como el heredero legítimo de Gluck y Beethoven, siendo su ideal y el objeto de sus esfuerzos, la realización del natural enlace de la palabra y la nota, de lo representante y lo representado, de la pasión dramática y la expresión orquestral, de la frase cantada y su símbolo armónico, á fin de convertir la música en arte significativo, amante de la realidad, ansioso de la vida, y capaz de expresar la idea con fuerza suficiente para dejarla ver. En una palabra, Wagner aspiraba á hacer de la música un arte imitativa, cambiando su carácter subjetivo en objetivo y trocando las sensaciones va[^]as producidas por ella en sentimientos definidos.

Wagner mostró por vez primera sus tendencias y su

estilo en el *Barco fantasma*, (1843), siguiendo aquellas en el *Tannhauser* (1845) y " " *Lohengrin* (1850), á los que sucedieron los *Maestros cantores de Nuremberg*, (1868), *el Anillo de los Nibelungos* (1876), y el *ParJial*. (1862)

Wagner se distingue por la altitud de su concepción su riqueza expresiva y la novedad de su forma. (1)

21. Pero el arte por excelencia, porque mucho aventaja en expresión á todas las demás, es *YApoesía*, que abarcan á la vez lo ideal y lo real, lo absoluto y lo sensible, lo infinito y lo perecedero, siendo tanta la variedad de sus símbolos, que muchos de ellos representados por las otras artes, resultarían anti-estéticos y ridículos, como sucede por ejemplo, con la fama que Virgilio pintó con cien bocas, explicando fácilmente esa superioridad el hecho de que la poesía usa como á medio de manifestarse la *palabra*, rica en colorido y sentimiento, divino don que ha dado al hombre el primer rango en la escala de lo creado y que pone en las manos del artista, para que este puede herir las fibras más recónditas del sentimiento, la melodiosa dulzura del ritmo y el atrayente encanto de la imagen pictórica.

La palabra. Ella es risa y lloro, canto y suspiro; celajes y matices la deben su nombre, como la debe su su nombre cuanto se alcanza á ver, y todos los estados de la pasión, todas las manifestaciones del espíritu, el amor, el odio, la [gratitud, la sed de gloria, el hastio suicida] recurren á la palabra para hacerse oír, para explayarse y debilitar su fuerza en los desahogos de la confianza. Con

(1) H. Lavoix, *Hisloire de la música*, libro IV.

ella la madre enseñad rezar y se acuerda la cita, con ella se maldice y se increpa, con ella se lejisla y se instruye» con ella se consuela y se perdona, y con ella nos despedimos de los seres adorados, antes de que nos ve nza el último sueño. La sociabilidad, el tráfico de la vida, el progreso la tienen por aliada y promulgadora, y esa facultad solo á ella concedida, de abarcar y dar á conocer á un tiempo lo concreto y jo abstracto, hacen que pueda en sus manifestaciones artísticas, más, mucho más que las otras artes, coadyuvar á la cultura de los pueblos y á la unión de las razas. Con ella Sócrates predica que el alma es inmortal, Juliano defiende á los caídos dioses, Crisóstomo pronuncia sus sagradas arengas, Publio Sirio promulga laj moral de máximas, Tíbulo ensalza la paz y Tácito dicta su inmortal historia. Ella anuncia por los Libios de Galileo los viajes de la tierna por el espacio azul, y por labios de Servet y de H₂ereyJíos viajes de la sangre por el mundo arterial y venoso; ella por los labios de Colon descubre la existencia de una nueva Atlamida y por los labios de Lavoissier la existencia del gas que mata y el gas que vivifica; ella canta con Mirabeau la libertad y con Straszewicz la grandeza y el horror del m. tirio, y el ideal, lo más delicad > y < mi-; quebradizo, busca para dejarse veryenanu»: r. [S-rv>-ála palabrá!