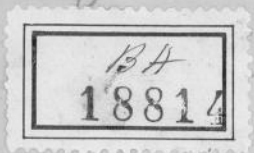


plio 1.º 29



EL ARTE EN TODAS SUS MANIFESTACIONES.

EL ARTE EN TODAS SUS MANIFESTACIONES

19.775726

EL ARTE

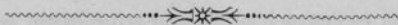
EN

TODAS SUS MANIFESTACIONES,

POR

DON DEMETRIO DE LOS RIOS,

Arquitecto, Catedrático y Académico de Bellas Artes, Individuo numerario de la Sevillana de Buenas Letras,
Correspondiente de las Reales Academias de San Fernando y de la Historia y del Instituto prusiano
de la CORRESPONDENZA ARCHEOLOGICA en Roma, Vice-presidente de las Comisiones
provinciales de Monumentos Artísticos é Históricos de Sevilla y Leon, Director
de las obras de restauracion de sus Catedrales, etc., etc.



SEVILLA

Imp. de GIRONÉS Y ORDUÑA, Lagar 3.

1885



EL ARTE

EN TODAS SUS MANIFESTACIONES.

ADVERTENCIA.

Sin Arte, como sin Ciencia, ningún pueblo tiene existencia cabal ni propia. El pueblo español, amante como el que más de las bellezas artísticas, mostró en ellas lo inagotable de su fecunda vena y la aptitud que le distingue para el cultivo del Arte.

La Poesía española cantaba no há mucho enardecida en medio de los trastornos políticos que ensangrentaban nuestro suelo. Cesa un instante para tomar quizá mayor aliento, y la Pintura adelántase en los momentos presentes á sostener la honra y el esplendor del Arte. La Música se afana con repetidos ensayos tras de un propósito que aún no ha llenado satisfactoriamente. La Arquitectura se adoctrina sábia y silenciosamente para lo porvenir. La Escultura, salvo rarísimos ejemplos, no existe.

La hora no ha sonado para el triunfo unánime y completo de las cinco hermanas. La nación Ibera conmuévase con incesantes y bruscas sacudidas por entrar en sí misma, y armonizar su cultura con la de los demás pueblos civilizados que caminan por la

via del progreso universal. Miénttras esta legítima aspiracion no se realice, la Poesía no entonará con ecos resonantes la futura epopeya; la Pintura no ensanchará los horizontes que hoy comienza á vislumbrar; la Música no se elevará á la originalidad nacional; la Arquitectura no poblará de majestuosos y bellos monumentos el suelo de la Patria, ni la Escultura le exornará con las estatuas de sus genios y sus héroes. Este día, tal vez léjos, tal vez cerca, llegará; mas entretanto ¡ay de España, si á impulsos de sus violentas convulsiones vacila el ara santa del Arte y se apaga su divino fuego!

Para mantenerlo perennemente encendido velan los artistas, sacerdotes de su venerando culto. ¡Loor á los artistas españoles que, luchando sin tregua contra los elementos contrarios de la época, mantienen resplandeciente el fuego civilizador del Arte, para legarlo puro y enaltecido á las edades venideras!

Mas ¿qué sería del culto artístico, si apesar de los heróicos sacrificios de sus sacerdotes, la muchedumbre, ciega y sorda ante los maravillosos milagros del Arte, permaneciese léjos, muy léjos de las gradas del templo?...

En otro tiempo inspirábase aquél en el sentimiento religioso, y eran sus más eficaces Mecenas los pontífices y los reyes. Ahora aquel móvil primero parece haberse extinguido, y en la frente de los últimos no brilla la aureola esplendente de los Pericles y Augustos, de los Urbanos y Clementes, de los Francisco I de Francia y Cárlos I y III de España.—Hoy todo se espera del público, que carece todavía de idea fija y unánime sentimiento.

En cambio de ese público, de quien todo se aguarda y á quien todo se le atribuye, corto número de doctos se abroga sus veces, é instalado por su propia autoridad sobre el trípode sagrado, con voz resonante y hueca próclamase dispensador de la reputacion artística, y guia seguro de la muchedumbre, á quien mueve segun cumple á su criterio, ó place tal vez á su capricho.

El periodismo de la imprenta es hoy el Mecenaz que algunos artistas ansían, y la palabra de los filósofos, críticos y demás aficionados al Arte, la decisiva en materias que la inmensa mayoría de las gentes desconoce, ó mira con la más fria indiferencia.

Este prurito de hacerse intérpretes de la opinion pública; este anhelo inmoderado por conducirla, ó tal vez extraviarla, prueban evidentemente que esa opinion no es espontánea, unánime y decisiva, ni que impera por sí misma, dirigida por su propio instinto, ó, mejor aún, por su propia educacion artística, tan asequible á todos, tan cabal y sólida como es menester para ilustrar las masas de un pueblo culto y suficientemente ilustrado.

El Arte no es privativo de los artistas, ni ménos de filósofos, críticos ó meros adeptos. El Arte pertenece más bien á los pueblos, de quienes los artistas no son más que fieles intérpretes. Los críticos serán intermediarios y hasta jueces competentes, si se quiere, entre el artista y el pueblo; pero este último ha de poner el gérmen, y el primero ha de darle cabal existencia y adecuada forma.

La educacion artística, hoy limitada entre nosotros al artista, al crítico ó al hombre de reputado gusto, es necesario que se extienda á la mayoría inmensa del pueblo culto de España; es menester aún más, es preciso que penetre en los talleres donde se afana el trabajo, y alicione las clases obreras, consagradas á nuestra naciente industria; es indispensable, en fin, que despierte el sentimiento estético hasta en el corazon de la mujer, que tantos títulos tiene al triunfo de la hermosura, y que tanta parte toma en ella.

Descentralicemos, como hoy se dice, la idea de la belleza de los libros y de la inteligencia exclusiva de los filósofos y críticos; popularicemos su educacion entre todo linaje de personas, y habremos hecho gran bien al presente y no poco beneficio á lo porvenir.

Vulgarizada la idea de la belleza, acaso renazca y se fomente el suficiente amor al Arte para que se eviten escandalosos atentados contra él. En los tiempos de aparente calma, lo mismo que en los súbitos instantes de las conmociones políticas, los monumentos artísticos de nuestros mayores caen deshechos en polvo bajo el hierro de la ignorancia. En vano se increpan unos á otros el crimen artístico de lesa ilustracion: todos pusieron en el Arte su mano. Las autoridades de diversas administraciones; las corporaciones é institutos de todas especies; todo género de poderes jerárquicos; todo linaje de personas que por su carácter elevado podria suponérseles con educacion artística más en armonía con la social; toda clase, en fin, de individuos y colectividades, sin distincion alguna, todos han puesto sus manos más ó ménos desdichadamente sobre los monumentos patrios del Arte, cualesquiera que se suponga su índole, origen, uso ó significacion.

Las Comisiones de Monumentos y las Academias de Bellas Artes, cumpliendo con el preciso deber de su instituto, no deponen jamás las armas con que un dia y otro defienden palmo á palmo el terreno del Arte. Batallas desiguales, perdidas las más veces para este último, libranse sin cesar entre sus pocos adeptos y el crecido número de sus encarnizados enemigos.

Si un templo mudéjar se acomete, no es por mudéjar, sino por templo. Si una iglesia románica ú ojival se defiende, no es por románica ni por ojival, sino por el origen y uso de su fundamental destino. El Arte no es el que merece amor exagerado ó intencional ojeriza, es la idea; pero ésta mata al Arte, como ántes le dió vida.

Tan bárbaras exclusiones, si propias de los primeros siglos de la Edad Media, condénanse hoy por los hombres que avanzan los primeros en la senda segura del progreso. Las demoliciones modernas, que há tantos años contemplamos, no prueban para nosotros más que el desamor al Arte, la poca veneracion que en

la multitud de nuestros conciudadanos inspira y lo mal preparada que está su educacion para sentir, comprender y gozar la belleza creada por el hombre.

Si esta belleza tocase en su sensibilidad, no embotada; si sus ojos viesan todos sus tesoros de hermosura; si su entusiasmo se despertase á la contemplacion inteligente de tantas maravillas, y su alma gozase inefablemente con ellas, ¿habrian de decretar la desaparicion de monumentos que jamás tornarán á realizarse; habrian de poner torpemente sus manos en ellos, con mengua y deshonor eterno de la Patria?

Nó. Lo hacen porque no conocen el mérito de lo que destruyen; porque no están educados para conocerlo.

La culpa no es suya; la culpa está en los que, habiendo penetrado en el santuario científico, donde el Arte encierra sus arcanos, no los sacan á la luz del día y los muestran á los ávidos ojos de la muchedumbre.

Todo hombre debe conocer la belleza, lo mismo que el bien y la verdad. ¿Por qué no devolverle uno de los atributos que más le enaltecen? ¿Por qué no aprovechar sus felices facultades, ya que no para convertirlo en artista ó erudito, para hacerle gustar las delicias del Arte, con que se suavizan y morigeran los aviesos instintos é inclinaciones torcidas de todas las zonas, razas y civilizaciones?

Propáguese la noción de lo bello, y no sólo se evitará la profanacion del Arte pasado en lo presente, sino que se preparará el pueblo español á crear el Arte nacional en porvenir quizá no lejano.

Bien sabemos que en medio de la encarnizada lucha no se madura el Arte; pero sí que brota de ella, cuando un elemento salvador triunfa sin contradiccion por largo tiempo.

Si este triunfo se consuma, eléctrico entusiasmo conmoverá en tal instante los corazones, y en el de todos, como si fuera en uno

solo, reinará el sentimiento de una idea, que no tardará en tomar cuerpo y forma de Arte. Pero la experiencia nos ha enseñado que cuando el pueblo ha olvidado su nocion, y de repente se siente enardecido, quizá produzca emanaciones felices de extraordinaria hermosura, quizá se hunda en el delirio de las monstruosas aberraciones.

La ciencia no aconseja que nos dejemos arrebatar de tal suerte en brazos del acaso.

La prevision dicta el remedio, y éste no consiste más que en la educacion artistica que á la generalidad le falta.

Para acudir á este remedio suspendamos la redaccion y publicacion de esas obras harto serias y difusas para inteligencias tier-nas y espíritus que duermen. España necesita más del pequeño que del grande libro magistral.

En provecho de los más, nosotros apartamos á un lado la *Historia y descripcion de Itálica*, en que llevamos veinte años de trabajo; damos treguas á la *Teoría estética de la Arquitectura*, en la que hemos escrito dos tomos; suspendemos la publicacion de los *Monumentos árabes y mudijares de Sevilla*, y nos aprestamos á bosquejar un pequeño libro sobre el Arte, donde formularémos algunas *Consideraciones sobre la belleza creada por el hombre*, con el propósito decidido de incarnar su idea en nuestro pueblo y de vulgarizarla donde nuestras fuerzas alcancen.

No queremos escribir ahora para artistas ni para críticos eruditos; deseamos, sí, que nuestro ARTE EN TODAS SUS MANIFESTACIONES sea leído por toda especie de personas, por todo hombre de profesion, cualquiera que esta sea, y muy especialmente por los que, tomando alguna parte en nuestra administracion, puedan evitar ó causar la ruina de los monumentos artísticos. Es nuestro ánimo que nuestras consideraciones aprovechen á la industria española, y que, mejorada en la esencia, alcance con la forma los quilates de belleza que ciertamente le corresponden. Con satis-

faccion, agena de todo otro interés, veríamos nuestro libro en los talleres donde el buril, el formon ó el cincel deben arrancar bellezas mil á la materia, ennoblecida por el trabajo. Hasta para realzar la pompa y majestad interior del palacio, ó el exquisito al par que delicado gusto de la modesta casa, creemos útil nuestra pequeña obra, y ojalá que penetrase en el tocador de las damas y se ojease por ellas. ántes de engalanarse con extravagantes vestiduras ó mal estudiados prendidos y tocados. El Arte, la belleza realizable al hombre, existe en manifestaciones infinitas, várias, múltiples y complejas en cuanto le rodea, sale de sus manos, ó es producto de su inteligencia. El Arte se extiende á más dilatadas esferas que hasta aquí se ha creído. Recorramos todas ellas hasta que desaparezca de la obra humana el último rayo, el más pálido reflejo de la belleza. Despojémonos de las fórmulas metafísicas, con las que no haríamos más que enredar el fatigado espíritu de nuestros lectores. Depongamos toda pretension de dogmatismo en aras de la claridad, sencillez y concision.

No aspiramos á tocar en lo profundo, sino solamente en lo vital del *sentimiento* estético, que todo hombre alberga en su alma.

Recomendamos nuestro presente libro á todo linaje de personas; pero muy en particular á los que, llamándose estudiantes, salen de nuestras aulas sin haber entrevisto el Arte nada más que por su faz literaria, ó acaso por ninguna de ellas.

Si provechoña puede ser nuestra modesta obra para el estudio del hombre culto, para el taller del industrial ó para el tocador de las hermosas, recomendable nos parece para los que escolarmente deben conocer los más esenciales elementos del Arte, yá que no su *tecnicismo*, recomendado en algun plan de estudios.

Al crear los Institutos de la segunda enseñanza, no fué el propósito exclusivo de nuestro Gobierno, como vulgarmente se ha creído, preparar la juventud para las profesiones científicas ó literarias. Su aspiracion fué más elevada en un concepto mucho

más general y beneficioso; pues se proponia, no sólo adoctrinar en los necesarios rudimentos á los hombres de ciencias ó letras, sino á todo linaje de ciudadanos que, sin necesidad de cursar carrera determinada, pudieran en el Municipio, en la Provincia, en las Cámaras populares de la representacion nacional, ó en cualquier otro centro administrativo, intervenir en la ordinaria gestion de la cosa pública, ó meramente cooperar como particulares aislada y libremente al bien general. Con semejante designio, preceptuóse en nuestros diferentes planes de estudios, nocion amplia y eficaz, que sin dejar de ser elemental bastase á difundir entre el mayor número los conocimientos más perentorios de la vida; y como éstos han de girar sobre los polos, de la Ciencia y del Arte, es evidente que á uno ú otro todas las asignaturas más ó ménos intensamente habian de referirse.

Suficiente es la doctrina que en la Ciencia tiene su raiz y finalidad; dilatado el campo que rudimentariamente aquella recorre, ora en las abstracciones de la cantidad, ya en el análisis atómico de los cuerpos, ya en el estudio de sus físicas propiedades, ó ya, en fin, en el de los distintos seres que pueblan los tres reinos de la naturaleza; bastantes parecen los estudios que en la ciencia del pensar, en la del alma y en la del bien ejercitan la inteligencia del neófito ilustrado lo mismo respecto de la materia que del espíritu, en cuanto más le incumbe saber de sí propio, de Dios, de la humanidad y de todos los seres orgánicos que en el mundo material le rodean, adquiriendo por estos primeros albores de la Ciencia el amor á la posesion de toda verdad, que le conduce á más elevadas regiones, ó le coloca, al ménos, en preferente lugar respecto de la muchedumbre de todo punto indocta.

Pero ¿qué es lo que el alumno de los Institutos alcanza en punto al Arte, ese otro mundo de lo bello, tan inmenso como el de lo verdadero, tan necesario al Bien absoluto como la Ciencia á que tanto se consagra? No logra verlo más que por un punto

concreto y determinado, cuando de la Ciencia, aunque poco, ha conseguido lo bastante para formar mejor idea.

La Retórica enséñale los fundamentos rudimentales más necesarios á la emision de la idea, hablada ó escrita, iniciándole en la Oratoria y hablándole algo de la Poética, donde del arte supremo de la palabra se apunta lo más externo y accidental; pero fuera de estas subalternas ideas del Arte, considerado en sus relaciones más directas con la vida, el escolar no aprende absolutamente otra cosa que á él se refiera, por más que viva y haya de vivir en el mundo de los sonidos que necesaria é indispensablemente conmueven su alma; por más que sus ojos tropiecen á cada instante y hayan de tropezar durante toda su vida con la forma reproducida en infinito raudal de constantes y fuertes emociones, los mismo en la naturaleza que en el arte de los pinceles, de los buriles y de los cinceles; por más que amparada su vida bajo el manto del grande arte arquitectónico, éste le acoja en la morada, en el templo, en la ciudad, en todas partes donde con la civilizacion se dirija; y por más, en fin, que cuanto haya de servirle de utilidad, comodidad y necesidad en todos los instantes de su existencia, vaya con la industria humana provisto de una forma sensible suministrada por el Arte, en una cualquiera de sus tres grandes manifestaciones apreciables á la vista.

Nosotros creemos poco considerado el Arte en esa suma general de elementales conocimientos, que se dan en la segunda enseñanza, y se nos figura que de este descuido nacen los males que de la ignorancia vulgar de las personas mediana ó bien acomodadas de continuo provienen. Para obviar este inconveniente no queremos trocar los Institutos en escuelas de Bellas Artes, pues nuestro ánimo dista mucho de poner en manos de todo el mundo el lápiz, el pincel ó el tiralíneas; ni tampoco juzgamos que conduciría á buen fin preceptuar el *tecnicismo*, caudal inagotable de conocimientos internos é individualísimos de to-

dos y cada arte, para cuya adquisicion apénas si basta la vida del sabio crítico, ó el consumado artista.

Ámbos extremos viciosos corregirse pueden con el racional medio de decir algo más que la Retórica en punto al Arte y sus manifestaciones. No excluyendo las obras de que ese tratado rudimental no habla, y sin venir al campo metafísico sobradamente encumbrado de la Estética eminentemente analítica y trascendental, ni dar en el enmarañado laberinto del *tecnicismo*, se pueden preparar nociones sencillas y meramente externas del Arte, que adoctrinen al alumno respecto de todas las manifestaciones, como la Retórica y la Poética lo hacen en órden á artes especiales y concretos, disgregados absolutamente de los demás, cosa en verdad violenta y perjudicial en la dolorosa práctica.

Es cierto que dando un paso más allá de la segunda enseñanza, en los años de su ampliacion para determinadas carreras se exige cierta Estética elemental, que suele ser casi exclusivamente literaria, y que en el Doctorado de la facultad de Filosofía y Letras con toda la extension metafísica se expone la ciencia fundamental de lo Bello, casi de continuo especialmente contraída á determinada especie de manifestaciones; pero del atento exámen de estos hechos, y sin violencia alguna, se desprende: primero, que la masa general de todos aquellos que no siguen carrera, y para quienes más principalmente fueron creados los Institutos, quédase sin una ámplia idea del Arte en sus diferentes manifestaciones; segundo, que lo propio sucede á los que no siguen carreras meramente literarias; tercero, que éstos tampoco adquieren más enseñanza que la de una Estética elemental literaria, sin grande idea de los otros modos de esencia artística, y cuarto, por último, que sólo los que alcanzan la borla de doctores en Filosofía ó Letras se ilustran bastante en lo que, si no en tamaña escala, debería ser rudimentariamente patrimonio universal de los españoles, al ménos de los que pisan aulas.

Mientras que tal vacío se llena, anhelamos nosotros acudir al que advertimos fuera de la enseñanza; pareciéndonos, sin embargo, que nuestro libro podría alternar con los elementales de la Estética que en los años de ampliacion se estudia; para que la palabra del Doctorado fuera acaso más fructífera.

Si nuestro afán respecto de los que estudian en las aulas tanto se significa en este punto, es porque se extiende á todos los españoles, sin distincion alguna de jerarquías sociales y académicas, haciendo votos fervientes porque entre los ménos doctos se despierte el respeto profundo, la veneracion religiosa que el Arte se merece, ya que entre nosotros, áun apesar de tan acerbas contrariedades, abundan sus monumentos, y los genios brotan sin cesar, para admiracion de los extraños. Á este honrado propósito dirígese nuestro presente libro: quiera el Cielo concederle el éxito que apetecemos, no para nuestra propia utilidad, que en el presente caso es á todas luces nula, sino para aprovechamiento unánime de cuantos hoy más hostilizan que favorecen la conservacion del Arte antiguo, y el fomento del que en lo presente y en lo porvenir ha de formar las delicias y la gloria de la Patria.



PARTE I.

SOBRE LO BELLO.

LIBRO I.

DE LO BELLO Y DEL ARTE.

LIBRO I.

DE LO BELLO Y DEL ARTE

PARTE I.

SOBRE LO BELLO.

CAPÍTULO I.

Preliminares.

Definición de lo bello.—1.º La expresión.—2.º El elemento superior expresado.—3.º El elemento inferior expresivo.—Simbolismo.—Sucesión de ideas.—Evolución de la idea.—4.º Organismo propio de los elementos expresivos.—5.º Efectos que produce dicho organismo en nuestra alma.—Resumen.—Segunda fórmula de lo bello.

1. DEFINICION DE LO BELLO.—La belleza, que todo el mundo conoce, no es fácil de definir de un modo *absoluto* y *perspicuo*, que satisfaga á todos los estéticos. Su origen y naturaleza es tal, que muchos le buscan en vano en las nebulosidades de lo inescrutable, y algunos opinan «*que es más fácil determinar lo que no es, que decir lo que la constituye*» (*).

2. No se necesita la declaración terminante de lo bello en una fórmula, para discurrir sobre ello, si se comprende por todos de la misma manera. Infinidad de convenciones informulables é indiscutibles sirven de base á las ciencias más positivas.

(*) Winkelmann.

Sin embargo, propongamos nuestra definición.

3. Lo bello en absoluto es una manera de expresarse el SÉR ABSOLUTO; la expresión de este SÉR, que obra eficazmente sobre el sentimiento (*).

La belleza en general, considerada en el sér, es la expresión de su fin determinante, en virtud de un organismo propio para poner en actividad nuestro sentimiento estético.

4. Analicemos entrámbas definiciones, que esencialmente dicen lo mismo. En ellas se descubre:—1.º La expresión.—2.º El elemento superior expresado.—3.º El inferior expresivo.—4.º El organismo mediante el cual se efectúa el fenómeno; y 5.º Los efectos que produce en nuestra alma.

5. 1.º LA EXPRESION.—La belleza es una manera de ser libre y expresiva.

6. Es *libre*, porque los mismos séres pueden ser ó no bellos, á diferencia de otras maneras de ser *necesarias*. Por ejemplo: una flor puede ser más ó ménos bella, hasta dejar de serlo ó llenar el límite superior de su posible belleza. Un pedazo de jaspe *necesariamente* ha de ser material, voluminoso, pesado, duro, colorido, etc., y sólo será *bello* segun lo *accidental* de su *color, veteado, brillantez, transparencia*, etc., etc.

La belleza es, en efecto, una *manera de ser* completamente independiente de la materia y de todas sus propiedades necesarias.

7. Sólo cuando *ciertos accidentes* se combinan de un modo determinado el objeto es bello, y esto sucede cuan-

(*) Para que esta definición no se interprete equivocadamente, nuestros párrafos 72, 94, 101, 105, 139, 149, 165, 171, 571 y otros muchos explican muy á las claras su concepto.

do esa combinacion nos significa algo superior á los mismos accidentes.

Entónces sobreviene la *expresion* (*); pero no toda expresion es la estética ó propia de lo bello.

8. *La expresion* estética es la que habla al sentimiento. Esta *expresion* no es cualidad concreta de ciertos objetos bellos, como vulgarmente se entiende, sino general á todos. No se puede decir que estos son individualmente *expresivos*,

(*) Muchas fórmulas de lo bello tienen por predicado la expresion, otras la incluyen como cualidad más ó menos necesaria, y á la que no emplea semejante palabra puede agregársele, sin alteracion de sentido.

I. *La perfeccion sensible* —(La expresion de la perfeccion ó la perfeccion expresada sensiblemente).—Baumgarthen.

II. *La expresion sensible de la perfeccion*.—Mendelson.

III. La perfeccion figurada y sensible de la materia.—La perfeccion expresada sensiblemente por la forma en la materia.—Mengs.

IV. La forma de la finalidad de un objeto en tanto que se percibe sin la representacion del fin.—La expresion de la finalidad de un objeto por la forma, en tanto que se percibe sin la representacion del fin.—Kant.

V. En la obra del Arte se *expresa* lo infinito en lo finito por el acuerdo de la actividad inconsciente y la consciente, constituyendo la unidad del idéntico inmutable.—Schelling.

VI. Lo bello es la fuerza activa realizando la idea eterna de cada género. La expresion de esa fuerza activa al realizar la idea.—Schelling.

VII. *La expresion sensible de la idea. La esencia realizada*.—Hegel.

VIII. La union de lo individual de un tipo inteligible con un elemento fantástico, hecha por la intermision de la imaginacion estética.

La expresion de un elemento fantástico en un tipo inteligible por la intermision de la imaginacion estética.—Gioberti.

IX. La verdad sensible. La verdad expresada sensiblemente.—Cousin.

X. La verdad expresada por medio de una manifestacion simultáneamente percibida por la inteligencia y sentida por el amor.—Lamennais.

XI. Lo simpático expresado por símbolos naturales. La manifestacion de la verdad por la forma.—Fred. Thiersch.

XII. La cualidad del sér en virtud de la cual todas las partes de que se compone están dispuestas con orden, segun una unidad determinada por su esencia y que permite á la fuerza ó á la vida de que se anima manifestarse fácilmente.—Voituron.

como individualmente son *graciosos, gallardos, esbeltos*, etc., sino que todo sér bello es expresivo, en cuanto nos descubre algo que afecta á nuestro sentimiento.

La expresion estética es, pues, la cualidad de lo bello, que revela á nuestro sentimiento su esencia íntima. La expresion puede considerarse, en general, como el acuerdo del *elemento expresado* (superior) y el *elemento expresivo* (inferior).

Estudiémosla en este último concepto.

9. 2.º ELEMENTO EXPRESADO (superior).—La expresion no determina su accion en sí misma. Hay, pues, elemento que exprese y elemento que sea expresado.

Estos elementos jamás son de idéntica naturaleza. La palabra, articulacion de sonidos, no es de la misma naturaleza que la idea, existente sólo en nuestra inteligencia.

¿Cuál es la entidad esencial del elemento expresado en la expresion del objeto bello?

Esta es la cuestion capital de la ciencia estética.

10. En punto á la categoría de los elementos no hay discusion: todos convenimos en la superioridad del expresado sobre el expresivo; pero respecto de la entidad esencial del primero, unos dicen que es *la verdad*, otros *la perfeccion* y otros sostienen que es *el ideal, la idea, el elemento fantástico, el idéntico inmutable de cada género, la unidad*, etc....

11. Dada la diferencia de los dos elementos, nosotros afirmamos que la belleza, examinada en su esencia íntima, no es absolutamente la verdad, la perfeccion, la idea, etc.; ó una mera aparicion de cualquiera de esas cosas, sino que su principio *determinante* le es propio y no hay que buscarlo fuera de sí misma.

12. En el lenguaje de los filósofos nuestra teoría se define diciendo que lo bello es *por sí mismo, en sí mismo y para sí mismo*.

El elemento superior de la expresion estética es el *fin determinante* de la misma, ó lo que invariablemente y en todo caso puede producirla.

Toda esencia y manera de ser se realiza por algo y para algo que necesariamente la determina.

Esto, que así decide de todas las cosas y su manera de ser, el principio fundamental y fin concluyente en que esas cosas consisten, se halla más ó ménos latente en ellas, ó se descubre por medio de la observacion y el raciocinio, con más ó ménos eficacia.

13. En las cosas bellas no hay necesidad de *hallar su verdad* en la forma propia en que ésta se nos manifiesta, consciente ó inconscientemente, sino que *se nos expresa sensiblemente*, ó se nos revela por medio de una expresion *estéticamente* sentida por nuestra alma.

Esa misma verdad, descubierta ó expresada, nos muestra la causa eficiente, lo que es en sí y el fin de cada cosa.

Pero en el objeto bello no necesitamos saber cuál es el fin determinante de su expresion, ó el elemento superior que decide de ella, sino que es suficiente la cualidad de *hacerse sentir*, sea dicho elemento superior lo que se fuere.

14. Hay muchos objetos bellos que se conciben sin necesidad de la *perfeccion*, aunque ésta se suponga sensible (*), y hay más ó ménos perfeccion en *la verdad*, en *el bien*, en *lo útil*, etc., sin que ninguna de estas cosas afecte por su

(*) Véase la definicion de Mendelson en la nota del párrafo 7.

expresion á nuestra sensibilidad. Lo mismo puede decirse de *la idea, el ideal, lo fantástico*, etc. ¿No hay *idea, ideal ó elemento fantástico*, etc., nada más que en lo bello? La verdad abarca lo bello, lo bueno, lo útil; y lo propio sucede á la perfeccion, la idea, el ideal, el tipo de cada género, lo fantástico, etc. Ninguna de estas cosas tiene, pues, el privilegio exclusivo de ser ella sola lo definitivo y determinante en la belleza.

La verdad que se expresa al sentimiento, la perfeccion que se nos hace sensible, la idea que aparece manifiesta sensiblemente, etc., tal es la opinion general de todos; luego todos convenimos en que lo expresado ha de ser necesariamente lo que en sí tenga virtud bastante para dirigirse á nuestro sentimiento de un modo propio.

15. Será cierta especie de verdad, cierta manera de perfeccion, cierta idea, cierto ideal ó tipo fantástico, lo que se quiera, pero siempre lo decisivo de nuestro sentimiento; porque en cuanto cualquiera de esas cosas carece de esta potencia activa, yá es completamente indiferente para lo bello.

16. Lo que por medio de la expresion toca nuestra sensibilidad propiamente, es elemento superior de la belleza, que puede considerarse como *expresion de lo que obra CON CIER- TA EFICACIA sobre nuestra sensibilidad*.

17. Ese agente impulsor, ese elemento determinante de la belleza se define por sus condiciones.

Examinemos una flor. Ésta nos produce el efecto estético que nos cerciora de su belleza en el instante de hacérsenos sensible. El fin determinante de su expresion ha obrado, y decidido, por tanto, plenamente de dicha expresion; pero que-remos conocer la *verdad* de lo que hay en la flor y ésta

nos declara, despues de un profundo exámen, que el fin de aquel vegetal, lo mismo que todos los pormenores de su organismo físico, están en un todo conformes con la manera de ser externa, ó con el fin de su expresion. Aquí parece como que en la flor no hay más que un fin que determina al propio tiempo su esencia y su forma, su material existir y su expresion estética.

Pero imítese esa flor por el pintor ó el tallista. Entónces desaparece la realidad de la flor, no quedando exclusivamente más que su expresion, y áun en ésta se omiten tambien multitud de accidentes necesarios en la contemplacion meramente externa de la flor real. Por último, hay sésres, ó producciones bellas, que no son imitativas, y, sin embargo, el fin determinante de su expresion ha obrado eficazmente; puesto que se nos expresan. Luego de todo esto ha de deducirse:

18. 1.º Que el fin determinante de lo bello, es exclusivamente el de su expresion.

2.º Que la expresion se verifica por virtud de su propio fin, sin concepto del que la verdad nos descubra luégo en la esencia material de las cosas.

3.º Que el fin descubierto en la realidad de los sésres se acuerda unas veces, y otras nó, con el de la expresion; demostrando esto, que la última se verifica sin concepto de tal acuerdo, y que lo importante de lo bello es sólo su expresion.

19. Si ponemos nuestra consideracion abstractamente en todo lo bello, se definirá [diciendo que es *la expresion sensible de la causa eficiente y fin determinante de todas las cosas*, ó, lo que es lo mismo, *la manera de expresársenos el Principio Absoluto ó el Sér Supremo*.

Para que el elemento superior absoluto de la belleza sea

concluyentemente la verdad, la perfeccion, ó la idea, etc., sería necesario que cada una de esas cosas fuese la causa eficiente y absoluta (*).

Bástenos haber demostrado cuál es la determinante de la expresion y sus principales condiciones.

20. 3.º ELEMENTO EXPRESIVO es lo sensible; mas no todo lo sensible, sino lo sensible *estéticamente*.

Sensible se llama todo lo que se percibe por los sentidos; y, sin embargo, el tacto, el gusto y el olfato son completamente antiestéticos, ó incapaces de hacernos perceptible la belleza.

La vista y el oído nos la hacen sentir unas veces y otras nó, segun se combinen los accidentes para que resulte la expresion, obedeciendo aquéllos al fin determinante de esta última.

No todo lo que se ve ú oye es medio propio para la expresion estética. Para la vista podrán ser elementos simples y propios de dicha expresion la línea, la forma, el color, la luz, la sombra, el reflejo y demás accidentes de esta especie; para el oído el sonido articulado, ó inarticulado, etc.; pero no todas las líneas, todas las formas, todos los sonidos, etc., sino de éstos los que, por elementales que se supongan, tengan en sí virtud bastante para producir lo bello.

21. Los elementos expresivos, ora se consideren separadamente como los más simples de la expresion, ó yá en el conjunto de ésta, sin concepto de su individualidad elemental, no son más que meramente sensibles. La sustancia de la cosa

(*) Nuestra opinion sobre este punto maniéstase bien á las claras en los párrafos que se citan en la nota del 3.

en que aparecen, no es más que una ocasión. El sonido no puede tener existencia alguna sin que de un modo ú otro no se suponga una fuerza activa obrando sobre la materia; pero el sonido no tiene en sí nada de material. La forma supone el cuerpo, pero prescindimos de éste y de su sustancia completamente, bastándonos la primera, ó su perfil, línea, etc.

22. Conocido de algun modo el elemento expresivo conviene averiguar en virtud de qué condiciones se hace apto para la expresion.

Se explica esto por el *simbolismo*, la *sucesion de ideas*, la *evolucion de la idea* y el *organismo propio de lo bello*.

23. SIMBOLISMO es la manifestacion de una cosa por otra con la que la primera tiene más ó ménos analogía. Por ejemplo: la inmortalidad significada por la encina, símbolo de la primera; la victoria por la palma; la fidelidad por el perro; la castidad por el color blanco; la tristeza por el negro, etc., etc.

En el desarrollo histórico del Arte esta especie de *simbolismo* precede, en efecto, á la *expresion*, y áun ahora, cuando el laurel, la palma ó la encina se unen á la imágen del hombre, éste aparece como adornado de las virtudes que los atributos referidos simbolizan.

24. Pero semejante simbolismo es harto grósero para explicarnos la virtud expresiva de los elementos sensibles de lo bello.

Es preciso estudiar el simbolismo en ellos, y en efecto así es como se explica.—Las líneas de la forma, los colores del cuerpo, los sonidos ó tonos de las notas musicales, etc., son simbólicos.

La línea recta nos da idea de la rigidez ó de la inflexibilidad y de la severidad. La línea curva significa el movimiento,

la gracia, el encanto, etc., y puede ser dulce, suave, ondulante, etc.

El color es tambien dulce, suave, vivo, fuerte, claro, puro, simpático, etc., atrayéndonos ideas distintas que por analogía simbólicamente explica.

El sonido es *agudo* ó *grave*, segun parece que penetra en nuestra sensibilidad ó que *cae* ó *pesa* en ella. Tambien es dulce y suave, enérgico y fuerte; atractivo y simpático ó repulsivo y repelente, etc., segun los efectos y la idea con que los explicamos por traslacion ó analogía.

25. Ahora bien: si todos esos elementos simbólicos se integran en un conjunto por virtud de un organismo determinado, la expresion resultará atrayendo sobre sí la idea cabal y perspicua; bien así como cuando combinamos palabras que simbolizan cosas, formamos la frase, expresion cabal del pensamiento.

26. SUCESION DE IDEAS.—Admitido el simbolismo, es preciso explicar cómo la idea surge de los sonidos, las líneas, colores y demás accidentes.

¿Por qué se dice *agudo* un sonido; por qué *grave*, *seco*, etc.; por qué la línea recta es símbolo de severidad, y la curva de movimiento, gracia ó dulzura; por qué, en fin, los colores atraen las ideas de pureza, de claridad, de alegría, de fuerza, etc.?

Explicase todo esto por la *sucesion de ideas*, ó por la facilidad con que nosotros asimilamos atributos de una cosa á otra por analogías ó juicios de relacion más ó menos directos.

En unos casos habrémos interpuesto entre el simbolo y lo simbolizado dos ó más ideas eslabonadas entre sí, ó que se

suceden más ó ménos íntimamente; en otros sólo habrá una mera traslacion de idea, pero el resultado será el mismo, *la asociacion de ideas*. Esta teoría explica el simbolismo satisfactoriamente, y nos permite reconocer el alejamiento sensible que se advierte entre lo simbolizado y el símbolo; pues entre uno y otro cabe la interpolacion de várias ó acaso de muchas ideas correlativas.

27. Si prescindimos de semejante interposicion de ideas, quedará el símbolo en presencia de lo simbolizado, como dos cosas distantes que no pueden tomarse una por otra sin choque ó salto violento. Y esto es en efecto el símbolo, una especie de expresion ineficaz é incompleta, que, como una aspiracion no satisfecha, nos la presenta el Arte en su desarrollo histórico.

28. EVOLUCION DE LA IDEA.—La perfecta expresion no puede suponer alejamiento ninguno entre lo expresivo y lo expresado; por más que sean de distinta naturaleza y entidad categórica.

Basta la hipótesis de la *sucesion de ideas*, ó de su simple *asociacion*, para que la *expresion estética* pierda en nuestro concepto no pequeña parte de su eficacia. Dicha expresion no trae jamás idea extraña, no deja percibir serie de ideas asociadas, ni permite salto brusco entre lo expresivo y lo expresado. ¿Cómo, pues, apelar al simbolismo, ni á la asociacion de ideas que lo explica?

¿Por medio de una expresion lejana é incompleta se puede realizar una expresion tan cabal é íntima como lo bello requiere?

Semejante pregunta nos lleva á la negacion del simbolismo y de la pluralidad de ideas. Para explicar el fenómeno

de la expresion en el terreno de éstas es preciso reconocer la *entidad de la idea* y su *evolucion propia*. Si lo bello hubiera de expresar la idea por medios sensibles, no habia de ser asociando ideas á estos medios, hasta evocar la de lo bello que se admira. En su contemplacion no percibimos más que su idea sin concepto de ningunas otras. Si tal multiplicidad de ideas, asociadas ó no asociadas, fuese de algun modo perceptible, el efecto de lo bello se destruiria en vez de producirse íntegro y de revelarnos la idea.

Ésta hace su evolucion del objeto bello á nuestra alma y del alma al objeto bello. El artista la aprende en la naturaleza, esforzándose en realizar lo que mantiene en su alma. Lo que hace para lograrlo no es anudar lo sensible con la idea por medio de ideas ajenas ó asociadas, sino organizar los elementos expresivos de lo bello.

29. 4.º ORGANISMO DE LOS ELEMENTOS EXPRESIVOS.—Á esto tenemos que venir á parar. ¿Cómo se combinan los elementos *simbólicos* para convertirlos en expresivos? ¿Por qué virtud, con elementos que no eran más que simbólicos, se realiza la expresion en un conjunto bello?

Los simbolistas responderán que por medio de un organismo.

¿Cómo se llega á la idea por medios sensibles? Tambien los ideistas, partidarios de su entidad, nos responderán que por medio de un organismo, y así de los demás pensadores.

Ahora bien; si en el elemento más simple de lo sensible no hubiese en realidad más que ese organismo, ¿de qué nos serviría el simbolismo, la asociacion y la identidad de una idea?

En efecto: éstas pueden apartarse á un lado en la definicion de lo bello, por más que sin ellas nada pueda explicarse.

Examinemos una línea, un color, un sonido. Ménos que una cualquiera de estas cosas, nada puede admitirse en presencia de lo bello.

Una línea se compone de puntos, pues ella no es más que el rastro que esos puntos dejan en su direccion ó movimiento. El punto es nada para lo bello como para todo; y, sin embargo, de donde nada hay va á surgir necesariamente el algo de la belleza.

Muévese el punto sin inclinarse á ningun lado ó en direccion á otro punto, y la recta aparece organizada y produciendo en nuestra sensibilidad necesario efecto. El punto ondula, gira y rastrea, en fin, suavemente, creando multitud de curvas, que todas ellas afectan nuestra sensibilidad, causando cada una en nuestro ánimo una impresion diferente.

¿Para que todo esto se realice, para que lo bello exista en sí y en nuestra alma, se ha necesitado pensar siquiera? ¿Si no se ha pensado, cómo el rasgo que el punto deja se ha asociado á idea alguna?

Es evidente que el fenómeno íntegro se realiza sin concepto alguno de por qué el punto se movia de esta ó la otra suerte, y mucho ménos sin el detenido exámen de si el movimiento se parecia á esta ó la otra cosa, ó atraia por asociacion tal ó cual idea.

Lo que sucede es, que despues de sentido lo bello de la línea, en nuestro anhelo de saber lo que lo produjo, reflexionamos y descubrimos entónces que el punto se desarrolló en ella de un modo ó de otro. Pregúntasenos de qué modo fué y respondemos con analogías propias del lenguaje esencialmente simbólico, con traslaciones de ideas y con toda esa evolucion que de ellas hacemos en nuestra inteligencia. ¿Lo

dulce, lo *suave*, lo *gracioso*, etc., del desenvolvimiento del punto produjo el fenómeno de sentirse y reconocer la belleza de la línea?

Mas si no ¿de qué procede en realidad esa dulzura, suavidad ó gracia de la línea, del punto que se movió, ó de la idea que no hizo nada más que asociarse al movimiento?

El punto produjo la línea en virtud de una ley que preside al organismo de sus huellas.

Esto sucede lo mismo en la línea observada, que en la trazada por nuestra mano con sujecion á la idea. Que la línea exista independientemente de aquella última, ó que se realice por ella, siempre habrá menester del organismo de sus puntos y éste producirá lo bello sin concepto del mismo organismo, de su ley ni de lo que en él por analogías diversas se descubra.

Un punto de color no es casi nada para lo bello; pero, considerado el color en el cuerpo, sus puntos coloridos varían de intensidad, luz y demás accidentes. En una esfera, por ejemplo, no hay punto colorido igual á otro y todos ellos obedecen á un organismo necesario, que influye en nuestra sensibilidad estéticamente.

El golpe de un martillo, ú otro sonido seco, hará más ó ménos daño á nuestra sensibilidad; pero nunca será nada para la belleza; mas si en lugar de éste oímos un sonido vibrante que se reproduzca en sí mismo desigualmente hasta extinguirse en el espacio, su sonoridad estará de algun modo organizada para el resultado estético. Óiganse no uno, sino vários sonidos no vibrantes, pero combinados entre sí de un modo propio para lo bello y esto resultará necesariamente.

30. RESÚMEN.—El elemento expresivo lo es por su orga-

nismo propio; mas si este es el que todos confesamos en el conjunto bello, ¿no resultará, según él, su definición más clara y sencilla y con unidad más perfecta? Al organismo es preciso venir á parar, cualquiera que sea la virtud que anime los elementos sensibles, si han de cobrar expresion. Ese mismo organismo da virtud á los elementos. Todo depende, pues, del organismo para que la expresion resulte.

Y esta identidad de principios se advierte aún mejor recordando, que como el elemento superior expresado no es precisamente idea, ideal fantástico, tipo preconcebido, ni nada exclusivo de este género, sino sólo lo que decide de la sensibilidad estética, no tenemos que estudiar en los elementos sensibles, sino su modo de organizarse para que expresen la idea, el tipo fantástico, lo infinito, ó lo demás que se suponga elemento superior.

Admitidos por términos superiores de lo bello la idea y demás móviles imaginarios ó fantásticos, es preciso que el elemento sensible expresivo haga aparecer el primero por asociacion, por sucesion, traslacion ó relacion de ideas, lo que nosotros no creemos necesario para explicar ni definir lo bello, que queda, pues, consignado en nuestra fórmula.

31. *La belleza es una manera de ser que nos expresa sensiblemente su fin concluyente, sin concepto del mismo y por virtud de un organismo que produce en nuestra alma determinadas emociones.*

Falta ahora estudiar dicho organismo y sus resultados estéticos.

CAPÍTULO II.

Exámen objetivo y organismo de lo Bello.

1.º Unidad.—2.º Pluralidad de accidentes.—3.º Comparacion entre sí de las partes componentes de un objeto ó todo bello.—Ejemplos de igualdad, semejanza, analogía; desigualdad.—4.º Orden.—Regularidad, subordinacion, repeticion, uniformidad, etc....—Simetría, euritmia.—5.º Variedad.—6.º Armonía.—Monotonía, confusion.—Ejemplos vários de orden y armonía.—7.º Contraste.—Definicion objetiva de lo bello segun su organismo, ó cuarta fórmula de lo bello.

32. Llámase organismo de un objeto ó conjunto bello á la peculiar disposicion de todas sus partes y de sus accidentes sensibles.

En semejante organismo es necesario considerar:—1.º La unidad.—2.º El número y pluralidad de accidentes.—3.º La conformidad ó disconformidad de los mismos en sentido de la igualdad ó la desigualdad.—4.º El orden.—5.º La variedad.—6.º La armonía.—7.º El contraste; y 8.º El acuerdo del orden y la armonía.

33. 1.º UNIDAD.—Dícese que es la conformidad de la total esencia con las diversas partes de un sér bello.

Nosotros añadiremos que la unidad exige todas las condiciones de su esencia, y especialmente la determinante de la individualidad del objeto.

Una rosa, por ejemplo, tiene por primera condicion la vegetativa, por segunda la de ser flor, por tercera pertenecer á su familia de flores, y por cuarta la de ser individualmente una rosa que se distingue de todas las de su misma especie. Luego, aunque todo objeto considerado en sí obedezca á la unidad de diversas colectividades entre quienes se clasifica, con rigurosa subordinacion de categorías, decide de su individual *personalidad* su propio fin, causa y condicion determinantes; por lo que puede decirse que su unidad es lo determinante en el acuerdo de su total esencia y cuantas partes, pormenores ó accidentes expresan dicho todo íntegro.

Todo sér, elemento, parte, objeto ó conjunto, más ó ménos complejo, tiene su unidad necesariamente. Sin unidad no puede juzgarse de un sonido, de una línea, de un color, etc.; pues aquélla, base de toda relacion, decide de ella. Un pormenor cualquiera, considerado en sí mismo, tiene su unidad, sin la que no podríamos decir si una mano ó una cabeza son bellas, y áun clasificar su belleza muy señaladamente. Lo propio acontece, y áun con mayor fundamento, respecto de la figura entera del hombre; y si á un conjunto nos referimos, sea éste un ramo de flores, un jardin ó un paisaje, todos los grupos de individuos, la personalidad de cada uno de ellos, y áun hasta los pormenores ó accidentes de cada cual de los últimos, todo se somete á la accion de la unidad que preside necesariamente á ese conjunto íntegro.

Si así no fuera, en un bello ramo de flores se podria colocar un grupo de ellas feamente; ó podríase poner una flor que, bella ó fea, descompusiese el todo íntegro ó la unidad del ramo. La unidad es base tan fundamental en el organis-

mo de lo bello, como que sin ella todo permanece mudo é inexpressivo á nuestra contemplacion, todo inactivo para nuestra sensibilidad.

El objeto tendrá muchos ó pocos pormenores, y los accidentes de éstos serán de várias maneras parecidos ó diferentes; pero, sin unidad á que se sujeten, no tendrán ninguna disposicion favorable ó contraria al resultado estético, y por tanto desaparecerá el organismo.

La unidad es base, pues, de dicho organismo; lo que se explicará más claramente desmenuzando las partes de un todo y analizando los accidentes de dichas partes.

34. 2.º PLURALIDAD DE ACCIDENTES.—Conviene demostrar: 1.º Que todo objeto bello es rico en accidentes, ó que consta de pluralidad más ó ménos copiosa de ellos.—2.º Que estos accidentes deciden de las partes ó pormenores de un objeto bello.

Éste, como otro cualesquiera, puede ser sumamente elemental ó en extremo múltiple y complicado; de cualquier modo resultará con multitud de accidentes sensibles. Nada más elemental en su forma y partes que una esfera, cuerpo que no carece de belleza, y, sin embargo, cada uno de sus puntos se nos ofrece á la vista diferentemente accidentado, en términos tales, que aunque todos obedecen á la misma ley, todos son sensiblemente distintos, desde el más luminoso al más oscuro, desde el más al ménos degradado en color, luz, sombra ó reflejo. Al efecto han contribuido con su individualidad distinta todos los accidentes, y en verdad que su número es incalculable, si no infinito.

Esto respecto de lo más elemental que se nos ha ocurrido; que si considerásemos una flor, y despues de ésta un ra-

mo, y tras de él un jardin, un paisaje, etc., los accidentes se multiplicarian más y más á un extremo prodigioso. La muchedumbre, la copia inmensa de los accidentes sensibles en los objetos bellos, basta que se enuncie para que se reconozca sin esfuerzo alguno. Importa demostrar ahora que para los fines de la expresion estética lo importante es la combinacion de tales accidentes, áun más que el número mayor ó menor de las partes en que los primeros se manifiestan.

Un árbol tiene muchas hojas, esto es, muchos pormenores que previenen el ánimo en favor suyo, pues su rico follaje nos responde acaso de la plétora ó plenitud de su vida, condicion no contraria sino conforme en general con la belleza. Mas si todas esas hojas, ramas ó demás partes de que se compone el árbol se nos ofreciesen á la vista bajo la impresion de accidentes negativos, la belleza desapareceria de él, así como en él brillaria por el organismo de sus accidentes. El árbol es nada para la belleza, ó es feo en realidad, lo mismo teniendo pocas que muchas partes, si de ellas no deciden sus accidentes; luego éstos influyen sólo en su hermosura.

35. 3.º COMPARACION ENTRE SÍ DE LAS PARTES COMPONENTES DE UN OBJETO Ó TODO BELLO.—Nos convencerémos de lo referido en esta comparacion. ¿Cómo lo harémos? Apelando precisamente á los accidentes que deciden de la afirmacion ó negacion.

En efecto: las partes de que consta un objeto pueden convenir entre sí en pocos ó en muchos accidentes, en todos ó en ninguno.

Si las partes concuerdan en todos sus accidentes, resultarán *iguales*.

Si están conformes en los más, y sólo desacuerdan en pocos ó en un solo accidente, serán *semejantes*.

Si el acuerdo existe en pocos accidentes, y los más son desiguales, resultarán *análogas*.

Y, por último: si los accidentes de las partes componentes de un objeto ó todo bello en nada convienen, dichas partes serán *desiguales* por necesidad.

EJEMPLOS DE IGUALDAD.—Los pétalos de una flor, en la Naturaleza. Los modillones de una cornisa, ó los denticulos de una moldura plana, en el Arte.

DE SEMEJANZA.—Las hojas de un árbol, que de igual forma y color son desiguales en tamaño, ó de igual tamaño y forma difieren algo en el color, etc.

Los bocales, los junquillos, las golas, etc., que aún supuesta la misma generacion para su perfil, el mismo color de piedra, sombras, etc., pueden diferir en tamaño, ó supuestos los demás accidentes de forma, color, tamaño, etc., varien sólo en el modo de recibir la luz.

DE ANALOGÍA.—Las hojas y las ramas verdes sólo participen del mismo color. Dos versos, que sólo convienen en ser versos.

DESIGUALDAD.—El tronco pardo ó gris y las hojas verdes de un árbol, que absolutamente en nada se parecen, porque ni un solo accidente es igual entre una cosa y otra.

La actitud de un personaje en un cuadro, imposible de repetir en otro personaje.

36. Vemos, pues: 1.º Que los accidentes deciden de la comparacion.—2.º Que ésta conduce á dos extremos contrarios, la *igualdad* y la *desigualdad*, entre los cuales se pueden suponer multitud de términos de avenencia en sentido

de la igualdad, ó infinito número de casos de más y más desacuerdo hasta la desigualdad completa.

37. 4.º EL ÓRDEN es el acuerdo de las partes con su conjunto en virtud de la unidad; mas como dichas partes ó sus accidentes pueden ser iguales ó desiguales, el orden tiene que tomar diversa fisonomía en cada uno de estos casos.

El orden es de tres modos en efecto: regular, irregular y categórico.

Por orden *regular* entendemos el que la unidad establece entre accidentes orgánicos iguales, ó dispuestos en el concepto de la igualdad.

Orden *irregular* es el que la misma unidad requiere en cosas desiguales, ó desigualmente dispuestas; y orden *categórico* el que preside á todas las partes, pormenores ó accidentes de todo objeto ó conjunto, iguales ó desiguales, con tal que aparezcan segun su mayor ó menor importancia, ó segun su índole y oficio, con la entidad que les corresponde, y en el lugar que les es indispensable.

Fácil es conocer la razon porque llamamos regular al orden que se establece en virtud de la igualdad. Un polígono regular no recibe semejante nombre si no tiene sus lados y sus ángulos iguales, y nada es regular sino á título de la igualdad de sus pocas, muchas, ó algunas de sus partes. Tal especie de orden es el más absoluto, porque propende más rigurosa y radicalmente á la unidad. En efecto, la desaparicion completa de toda desigualdad, que es á lo que la regularidad propende, no puede ser más que la unidad misma; lo que no puede decirse de la supresion absoluta de toda igualdad, porque entónces sobreviene, por el contrario, la *confusion*, destruccion del orden y áun de la unidad.

38. El orden regular, ó, mejor dicho, la REGULARIDAD, produce la simplicidad más cabal, por lo mismo que en último término se resuelve en la unidad misma.

39. Por el contrario: el orden de lo desigual en la variedad es el más libre que puede imaginarse; pues, sin trun-car la unidad, parece que más y más se aparta de ella en el sentido inverso á la *regularidad*. Esta especie de orden llá-mase de ordinario *armonía*, y con tal nombre lo estudiaremos, reservando el de orden, propiamente dicho, para la regularidad y el orden *categorico*.

40. Éste, ó la SUBORDINACION, que es lo mismo, es necesario en toda cosa; pues de no existir en ella de algun modo, todo orden, toda armonía quedan destruidos indispensablemente. En efecto: un objeto bello podrá tener mucha, poca ó ninguna regularidad; en todo caso necesita de la *subordinacion* de todas sus partes ó accidentes sensibles, pero más especialmente en el último, esto es, en el del orden más libre, en el de la armonía; porque sin semejante subordinacion toda unidad se rompería, y la confusion, el caos vendria á descomponer la constitucion de toda belleza.

41. Para entender el organismo *subordinal* es preciso concebirlo en dos maneras distintas, á saber: una más regular y absoluta y otra completamente libre. En la primera hallamos la *relacion*, la *proporcion*, la *progresion* y la *serie*, que, ascendente ó descendentemente, ó reproduciéndose del mismo modo, originan la REPETICION UNIFORME en grado más ó menos sostenido. En la segunda desaparece todo esto para coopenetrarse entre sí toda relacion, toda progresion, toda serie; con tal magia, que sin dejar de existir, de ningun modo se ofrezcan patentemente á nuestra sensibilidad.

La naturaleza desarróllase entera á nuestra inteligencia de tal modo, que de un reino á otro, de una especie á otra, de una á otra familia, de un sér á otro, de toda ella podemos sacar una serie ascendente ó descendente, sostenida con relaciones de más ó ménos afinidad; pero en el momento que todos sus séres se nos presentan libremente, tal y como son en verdad, la subordinacion que tan claramente ántes se veia, parece como que se desorganiza en cierto grado, y no es así, sino que entra en otra organizacion más libre, más bella quizá, más estética, y que se manifiesta á veces por la *entonacion*, la *gradacion*, el *climax* de las partes en el objeto, ó de los diversos séres subordinados en el conjunto colectivo.

En la primera especie de órden categórico vemos otra vez el de la regularidad; en la segunda aparece de nuevo la armonía; luego si estudiamos el órden en ámbas tendencias, conocerémos el organismo más ó ménos libre de lo bello, en la mecánica disposicion de sus elementos componentes.

42. ÓRDEN. Vamos á llamar con este nombre desde ahora al que en beneficio absoluto de la unidad conspira á la regularidad por afinidad de analogías, semejanzas é igualdades, lo mismo por medio de la *subordinacion* que haciendo abstraccion de ella.

43. Yá hemos visto que la REGULARIDAD consiste en la identidad de los elementos igualables ó de la misma naturaleza. Mas aunque esto supone *repeticion* de cosas iguales, de la manera de presentársenos dichas cosas provienen distintas especies de *regularidad*, cuyo estudio interesa mucho al de la belleza.

En efecto: para formarnos la idea de regularidad basta

que si un objeto se compone de dos, tres ó más elementos de distinta naturaleza, los de la misma sean iguales entre sí; como, por ejemplo, un polígono compuesto de ángulos y lados, que, si ha de ser regular, debe tener los ángulos iguales é iguales tambien los lados. Pero esta idea absoluta de regularidad admite en la belleza más latitud, ora en su concepto más libre ó ya en el más estricto.

44. Á la regularidad pertenece la SIMETRÍA, que reproduce lo igual á derecha é izquierda del eje, permitiendo muchas cosas desiguales á lo largo de éste; pero á uno y otro lado siempre repetidos.

45. LA EURITMIA es otra especie de regularidad que consiste en reproducir cosas simétricas yá en sí respecto de un eje ó punto. Esta regularidad es aún más libre.

La simetría y euritmia no son especies de regularidad exclusivamente propias de los objetos visibles. Lo son tambien de lo que se escucha, pues lo mismo se desarrollan en el tiempo que en el espacio.

Ambos ejemplos de regularidad se desarrollan segun la categoría de los séres. Los inorgánicos, si ofrecen alguna especie de regularidad, es la poliédrica; mas la simetría y euritmia se perfeccionan del vegetal al animal y se completan en la figura humana, de una regularidad bellisima en lo igual y lo desigual, manifestados al par con un encanto indescifrable.

Pero tanto dicha figura, como la más sencilla de una flor, nos muestran la euritmia limitadamente en la reproduccion de las cosas iguales y simétricas en sí mismas; mientras que el Arte, como yá veremos, pasa á desarrollarlas por medio de la repeticion uniforme, en un número y disposi-

cion regular de que la naturaleza, si da muestras, no hace de ellas tanto alarde.

Las agrupaciones de ciertos cristales, los alvéolos de las abejas, la labor de ciertos tejidos fibrosos, nada, en fin, es de una regularidad tan tenaz y absoluta como una línea de óvalos ó dentellones, regularidad que reproduce en serie no interrumpida lo igual, ordenado igualmente dentro de la unidad de una línea, que si es recta todavía parece más absoluta.

46. Pero en contraposicion de esta muestra de regularidad, lo bello presenta otra más libre en las *analogías* y *semejanzas* de las partes de un objeto ó los individuos de un todo colectivo. Lo *igual* nos denuncia un órden, cuya expresion es completamente externa; mas en las otras afinidades ménos íntimas, el órden no se exterioriza á nuestra sensibilidad de un modo tan absoluto. En el instante mismo que lo igual deja de manifestársenos, la regularidad toma una fisonomía tan libre, que aunque los elementos componentes de una cosa bella sean homogéneos, análogos, semejantes, etc., la *variedad* siempre predomina en ellos y la especie de órden que resulta no puede ser otro que la *armonía*.

47. 5.º LA VARIEDAD supone necesariamente pluralidad de partes, lo mismo que la analogía, semejanza, uniformidad, repeticion, etc.; pero en lugar de dirigirse como éstas á la igualdad, la variedad tiende á la desigualdad, y reina donde la misma aparece de algun modo.

Hay, pues, variedad en las partes desiguales, en las análogas y áun en las semejantes. La variedad abarca, pues, el mayor número de casos respecto á las partes ó accidentes de los objetos bellos.

El número más considerable de cosas iguales no anula

variedad, con tal que un solo accidente determinante nos las ofrezca sensiblemente como desiguales.—Un árbol está lleno de hojas todas semejantes, que en el momento de la contemplacion pueden considerarse como si fueran iguales. Sin embargo, lo accidental de la colocacion de tales hojas decide sensiblemente de todas y cada una de ellas, que se muestran á nuestra vista animadas de distinto verdor, bañadas de luz diversa, con sombras más ó ménos suaves, con reverberaciones distintas y hasta modificadas en su forma y tamaño por los escorzos, por las distancias, por mil y mil accidentes subordinados al de la colocacion ó disposicion de las hojas, que *váriamente* se nos representan.

Si un falso orden regularizase las ramas y presentase las hojas de modo que su igualdad ó semejanza se sintiera demasiado, como acontece en ciertos árboles improvisados, ó en los recortados bojes, la *variedad* perderia toda su influencia positiva y la belleza uno de los elementos más preciosos de su peculiar organismo.

En la igualdad, como en la desigualdad, no cabe más ni ménos; pero la variedad que va de la primera á la segunda puede aumentar ó disminuir en serie infinita de grados, segun se acerque á uno ú otro límite; resultando por esto esa especie de voluble movilidad y fecundidad prodigiosa que tanto la caracteriza.

48. La variedad nos da, en efecto, idea ventajosa de la fuerza productiva y de la vida, multiplicando las partes, por menores y accidentes, no escasos, de todo objeto bello. No parece sino que se reproduce maravillosamente en sí misma, y aunque en realidad conste del mismo ó de menor número de elementos que la igualdad, las ofrece centuplicadas á nues-

tra sensibilidad con satisfactoria impresion de nuestro ánimo.

49. Al contrario sucede con las partes iguales, ó que se inclinan á su igualacion; pues obrando el órden sobre ellas, las dirige á la *simplicidad* más absoluta, ó á la *composicion* más *precisa, estricta, regular* y *uniforme*, pudiendo decirse que por efecto de la igualdad del órden lo mucho parece poco, así como por virtud de la variedad lo poco parece mucho.

La *variedad* nos produce una ilusion de la que no nos damos instantáneamente cuenta; pero que impresiona vivamente nuestro sentimiento, razon por la que puede llamársele el *número estético*.

50. 6.º ARMONÍA.—De éste dispone en efecto la armonía, que es el acuerdo de la *unidad* de un todo con la *variedad* de sus partes ó accidentes.—Diferénciase del órden regularizador en que éste se dirige á la *igualdad*, y la primera propende manifiestamente á la *desigualdad*.

51. Ahora bien: de entrámbos ¿cuál es el más esencialmente libre? No puede caber en esto género alguno de duda. La armonía es el acuerdo libre por excelencia y su explicacion no nos será difícil.

Dos partes cualesquiera acuerdan entre sí, por desiguales que parezcan, miéntras que la armonía las refiera á la unidad; y, aunque no se note en qué convienen esas partes desiguales, serán armónicas si la unidad no las repele. Pero es de notar que las partes várias acuerdan ó desacuerdan entre sí *libremente*, sin concepto de la unidad, por una especie de simpatía ó aversion natural, ó por virtud propia de su armonía misteriosa.

Los sonidos, los tonos, los colores, las tintas, las for-

mas, etc., acuerdan ó desacuerdan sin determinacion de la unidad, ó sin saberse para qué se han de emplear unos y otras, por un resorte oculto á nuestra penetracion.

Hay colores, por ejemplo, que lo mismo son discordes en los cuadros que en los jardines, los edificios, las vestiduras, ó donde quiera que se hallen juntos. Lo mismo puede observarse respecto á los sonidos, voces, líneas, formas, etc.; luego resultará probado que las partes ó accidentes de que se compone un objeto bello son libremente armónicos ó desarmónicos entre sí, sin concepto de la unidad y de aquello en que se encuentran.

Mas la libertad del acuerdo que constituye la armonía se denota más palpablemente al considerar que ningun pormenor, ó elemento componente, se sujeta en la armonía á otro, tomando muchos, pocos, ó uno solo de sus accidentes de igualdad. En cuanto dos ó más partes acuerdan en algo, que ni advertirse puede, la armonía existe. Es más; aunque las partes absolutamente en nada convengan, con tal que obedezcan á la misma unidad son libremente armónicas. La armonía no exige una forma igual á otra, ni la colocacion de un pormenor igual á la de su correspondiente, ni repeticiones, ni series indefinidas de repeticiones, ni nada, en fin, que en tamaño, luz, color y demás accidentes se someta al tamaño, al color, á la luz, á la colocacion, á los perfiles y á las formas de otros pormenores. Todo es plenamente libre al convenir en poco, mucho ó nada. Sólo basta, para que el organismo no se trunque, que la unidad, sin fuerza coercitiva alguna, asimile, ó integre en su todo, los elementos, que aparecen más bien bajo el prisma de la desigualdad, que bajo el de la igualdad exigida por el orden.

¿Cómo no proclamar la armonía por el acuerdo más libre del organismo en la belleza?

En la armonía consiste, pues, la libertad más absoluta.

52. Y que su elemento es la *desigualdad* es evidente, porque si se observase un solo caso de igualdad en medio del todo armónico más complicado y complejo, la MONOTONÍA sobrevendría de improviso, y la armonía se destruiría en el instante sin falencia alguna.

Extiéndase la vista por un dilatado paisaje, conjunto inmenso de cosas que, con algun orden ó sin él, no se presentan sino desigualmente en variedad infinita de accidentes. Una hilera de árboles iguales é igualmente colocados, dos árboles solos que idénticamente se repitiesen bastarian para destruir el efecto mágico del paisaje, cuya armonía ántes nos encantaba.

La armonía es sumamente sensible, pues al menor asomo de igualdad la *monotonía* se presenta en el organismo armónico mucho más pronto que en el orden regular; así como en éste penetra muy luego la CONFUSIÓN por exceso de desigualdad.

53. EJEMPLOS VÁRIOS DE ORDEN Y DE ARMONÍA nos aclararán la idea de entrámbos.

1.º En el citado ya de la esfera todos sus puntos equidistan igualmente del centro, obedeciendo, por tanto, á la misma ley. El cuerpo de que se trata no puede ser más *ordenado*, y, sin embargo, ya manifestamos que ni uno de sus puntos se ofrece á nuestra vista igual á otro, *variando* todos ellos en el accidentalismo de la luz, sombra, reflejos, etc.; lo que produce, aunque ordenado, cierta armonía bien perceptible en verdad.

2.º Una rama con hojas. En ella la armonía se sobrepone al orden; pues aunque cada hoja, de forma simétrica, es ordenada en sí, el conjunto de todas las de la rama muéstralas individualmente de diverso modo, y el efecto se produce con la armonía que resulta de esta variedad.

3.º Hay flores más armónicas que simétricas, y otras en que el orden se manifiesta más claramente que la armonía. En un ramo, sean todas flores ordenadas, sean armónicas, ó participes de unas y de otras, el resultado siempre debe ser armónico; pues en los ramos hechos por inhábiles jardineros, donde el orden triunfa demasiadamente, la belleza desaparece casi por completo.

4.º El hombre, modelo el más acabado de toda natural belleza, muestra en sí el más feliz consorcio de la armonía y del orden. Á su merced hace resplandecer uno y otro sin contradicción alguna. Cuando se cuadra en la actitud de la estatua egipcia, el orden predomina en la figura humana simétrica, eurítmica y con repetición no escasa de cosas iguales é igualmente dispuestas. Mas toma una actitud distinta á la anterior, que es en la que yace en su movilidad más absoluta, y á manera que el orden deja de ofrecerse en su rigor más absoluto, la armonía cobra fuerza y eficacia, al mismo tiempo que la actitud es más viva, enérgica y pronunciada.

En todos los momentos de la vida humana, aún en el mismo en que todos los miembros caen en la quietud y la rigidez de la estatua egipcia, la armonía más ó menos subordinada existe necesariamente; pero fuera de ese momento extremo de orden, es aún más sensible y decidida, cuanta mayor libertad y animación cobran nuestra fuerza y organis-

mo en la variedad infinita de actitudes, propias de la actividad más prodigiosa.

54. Este último, como los demás ejemplos, y cuantos se nos ocurriesen, nos harían siempre observar:

1.º Que en todo objeto bello hay necesariamente orden y armonía.

2.º Que en unos predomina el orden y en otros la armonía.

3.º Que este predominio es indispensable; pues, como se advertirá más tarde, no de otra manera se decide nuestro ánimo en el efecto estético que lo bello produce.

4.º Que no obstante semejante predominio, hay acuerdo más ó ménos íntimo entre el orden y la armonía de un objeto.

5.º Que este acuerdo es más señalado en los más perfectos, según su progresivo desarrollo, en punto á la mayor actividad vital.

6.º Que esta última produce en el sér más perfecto de la naturaleza mayor variedad de accidentes en la expresión, haciendo triunfar sobre su propio orden, asaz riguroso, la armonía de todos los instantes de la vida en su actividad más libre y eficaz.

Mas estas reflexiones y aún otras que sobre el caso nos sugiriese la contemplación del organismo objetivo de los seres bellos, no bastan todavía para explicar este último.

55. 7.º EL CONTRASTE no es una diferencia brusca y violenta de accidentes, según ordinariamente se entiende, sino el secreto en virtud del cual el organismo se sostiene sin destruirse nunca, produciendo siempre las maravillas del resultado estético.

Entiéndese de ordinario por *contraste* una aparente interrupcion del orden ó de la armonía, tal como la que se conoce por *salida de tono* entre los músicos, ó uno de esos recursos ingeniosos con que cualquiera de los otros artistas salvan su obra por un brusco é inesperado sacudimiento.

Con más tino puede decirse que librando el contraste al orden de la monotonía y á la armonía de ésta y de la confusion, mantiene el organismo sin desfallecer; pero irémos más allá demostrando que, á causa del contraste, la variedad se palpa más sensiblemente, la igualdad se muestra más de relieve, la armonía aún más clara y distinta y el orden más determinante.

En efecto, de nada se decide sin un juicio, ni éste puede surgir sino de una comparacion ó relacion manifiesta. El contraste que resulta entre el orden y la armonía del mismo objeto es sensible siempre, por más que el primero se sobreponga á la segunda y vice-versa; y dicho contraste, que no es otra cosa sino *la simultánea manifestacion de entrámbos*, nos hace sentir el orden, por lo mismo que junto á la armonía resalta más claramente, y á la armonía por la razon de que junto al orden más y más se quilata y desenvuelve.

Si no viésemos en un objeto más que regularidad, aunque ésta obrase en distintos conceptos, es á saber, en el de la simetría, la euritmia, la uniformidad, la repeticion sostenida, etc., ninguna de estas cosas produce dentro del orden el efecto que destacándose de entre la armonía, y ésta librase en realidad de la confusion, que es acaso su monotonía, propiamente dicha, por virtud del orden que se le asocia y la salva.

No se concibe, como dejamos dicho, objeto bello sin el acuerdo del orden y la armonía, y el contraste viene á explicar este fenómeno, pues él hace necesario el uno al otro; así como de admitir tal maridaje, segun la observacion constante nos lo ofrece, el contraste resulta por necesidad absoluta.

El papel que juega este último en el organismo de la hermosura es de importancia suma y su trascendencia aún no reconocida bastante.

En virtud del contraste, el organismo se explica sencillamente, sometiéndolo á las siguientes fórmulas:

56. RESÚMEN.—El organismo objetivo de lo bello consiste en el acuerdo más ó ménos íntimo de la armonía y el orden, de modo que entre los dos resulte siempre el contraste por consecuencia del mismo acuerdo.

Ninguna contradiccion encierran tales palabras; el mundo, el universo entero se hallan en actividad constante, en gracia de fuerzas que tiran de adentro afuera y se combinan con otras que desde afuera propenden hácia adentro. El organismo universal parece sostenido siempre por polos opuestos, por causas que, si cada una es antitética respecto de otra, todas obedecen la misma, la eficiente, la final predominante, y, por tanto, producen en cada caso y siempre un resultado definitivo, eficaz y determinado plenamente. ¿Qué mucho, pues, que obrando el orden regular en lo igual, y en lo vário ó desigual la armonía; qué mucho que al *acordarse* entrámbos, esto se haga segun un *contraste* manifiesto? Para que el acuerdo existiese sin contraste sería necesario que no fuese tal acuerdo, sino *subordinacion absoluta, absorcion completa* de una cosa en otra. El ór-

den, y muy especialmente la armonía, considerados separadamente, no se conciben sin el *contraste*. La presencia de éste en todo acuerdo es talmente libre y no anula el carácter, fisonomía propia de cada uno de los elementos acordados, sino que los asocia en la unidad, que es la de entrámbos, y que de entrámbos y de su consorcio decide terminantemente y sin violencia alguna.

57. Si en este concepto se deslie la fórmula del organismo objetivo de lo bello, podrémos sustituir á la anterior esta otra. Tal organismo consiste en el acuerdo libre de la unidad con lo igual ó vário de los accidentes.

58. Y, por último, si semejante explicacion se integra en la fórmula de lo bello, sustituyendo por su organismo lo que éste significa, podria completarse diciendo que es *lo que expresa sensiblemente su determinante fin, sin concepto de este último y en virtud de su acuerdo libre, más ó ménos íntimo, con lo igual ó vário de sus pormenores y accidentes.*

CAPÍTULO III.

Exámen subjetivo de lo Bello.

Concepto subjetivo de lo bello, segun vários autores.—1.º Esteticismo.—

2.º Efectos producidos por éste en el juicio general y comparativo de la belleza.—3.º Emociones várias y afecciones estéticas que cada una produce.—4.º Sentimiento de la hermosura, considerado como aptitud de nuestra organizacion.—5.º Gusto.—6.º Genio.—Resúmen.—Definicion subjetiva de lo bello, quinta de las propuestas en este libro.

59. Conocemos lo que es en sí y su organismo en el objeto; falta considerarlo subjetivamente.

Thiersch supone que el elemento superior de la belleza es *lo simpático*, que se expresa por sus símbolos naturales. Lamennais, neoplatónico respecto al primero, dice que lo bello es una manifestacion de la verdad, simultáneamente percibida por la inteligencia y sentida por el amor, con lo que la subjetividad de su fórmula queda reducida al efecto, ó, mejor aún, al modo segun el cual la verdad se expresa. Giovertti, que no aprecia la belleza sino subjetivamente, la cree obra de la *imaginacion estética*, cuya intermision al ménos juzga necesaria en la union de subjetividades tales como el *tipo inteligible* y el *elemento fantástico*. Schelling explica lo bello del Arte por el acuerdo de la *actividad in-*

cognoscente con la *cognoscente*, agentes entrámbos de carácter meramente subjetivo.

La subjetividad es muy distinta en cada una de estas fórmulas que nos sirven de ejemplo; pues en la primera constituye el elemento expresado y determinante de la belleza, en la segunda sólo figura modificando la manera de expresion, en la tercera como intermision activa entre elementos de su misma especie, y en la cuarta como naturaleza de las actividades asociadas para el fin de la obra bella.

60. Nosotros estudiaremos la subjetividad bajo estos puntos de vista:—1.º Examinando el esteticismo de la belleza.—2.º Los efectos producidos por este esteticismo en el juicio general y comparativo de lo bello.—3.º Las emociones várias, ó distintas afecciones estéticas que cada manifestacion de lo bello produce.—4.º El sentimiento de la hermosura como aptitud de nuestra organizacion estética.—5.º El gusto, que la desarrolla y enaltece.—Y 6.º La potencia activa que da ser á lo bello objetivo, ó el Sér Absoluto y el genio.

61. 1.º ESTETICISMO.—Lo bello es lo que actúa más eficazmente en nuestra sensibilidad estética.

En efecto: la expresion de lo bello no es sensible porque se perciba á merced de los sentidos, pues la sensibilidad estética no es mera percepcion física y material, sino la de nuestra alma, que pone en actividad la inteligencia y el amor, decidiéndolos al propio tiempo.

No basta que ciertos sentidos sean los privilegiados para que el esteticismo tenga lugar; no basta ver ni oír, es preciso que nuestra alma vea y oiga lo que la afecte y conmueva peculiarmente en el concepto de la belleza, claramente distinguida y descifrada por un juicio concluyente.

La sensibilidad externa no es más que conducto por el que lo objetivo influye en nuestra subjetividad, causando la accion de nuestra sensibilidad estética.

62. En la sensacion de lo bello es necesario:—1.º Que la actividad de nuestro espíritu sea poderosamente excitada y determine en él una conmocion más ó ménos enérgica, segun la causa que la origina.—2.º Que semejante actividad así excitada ponga en juego nuestra inteligencia, sin concepto alguno, ó por medio de una intuicion penetrante y poderosa, que no há menester de largos razonamientos.—3.º Que simultáneamente decida de nuestro albedrío, afectándonos moralmente.—Y 4.º Que esa doble accion simultánea y del momento produzca por solo efecto un placer de índole peculiar y exclusiva, el más eficaz sin duda para definir subjetivamente lo bello.

63. Poco trabajo nos costará demostrar que lo bello pone en actividad nuestro espíritu tan luego como tiene lugar su material percepcion. Nuestra alma se conmueve, y ora es *atraida* por lo bello bajo el influjo de su fuerza *simpática*, ya nos sujeta bajo el *encanto* fascinador, ya nos causa la *suspension* ó el éxtasis del *embeleso*, ó el arrobamiento; ya, en fin, nos *arrebata* en alas del entusiasmo, ó nos *enciende* en el más vivo fuego.

Cualquiera que sea el fenómeno que por consecuencia de la sensacion estética se produzca, tenga ó no la expresion de lo bello fuerza inicial bastante para poner en accion nuestro espíritu, lo cierto es que éste funciona solicitado, de un modo ú otro, por atraccion más ó ménos suave, por impulsion más ó ménos enérgica, ó paralizado al parecer por una especie de fuerza cuya presion apenas se percibe,

pero cuya eficacia es acaso la más determinante y profunda.

64. Convencidos de la actividad que produce en nuestra alma la sensacion de lo bello, no es difícil advertir que semejante actividad se despliega en nuestra inteligencia, lo mismo que en la susceptibilidad moral, origen de todas nuestras afecciones. El esteticismo es, pues, intelectual y moral, y en tales conceptos puede estudiarse con separacion; mas conviene analizar el efecto producido simultáneamente por entrámbas especies de esteticismo, pues por él se traduce subjetivamente lo bello, con más eficacia que cuando lo buscamos objetivamente en sí mismo.

Por esta razon toda definicion subjetiva de lo bello puede reputarse como la más estética, en rigor, de la ciencia del sentimiento.

65. 2.º Por el exámen subjetivo no sólo completaremos la idea y fórmula de lo bello, sino que prodrémos separarlo con más claridad de las demás cosas con las que ordinariamente se confunde. Veamos de diferenciar la belleza de la verdad y del bien, subjetivamente considerados.

Prescindamos de que lo verdadero y el bien se perciben por todos los sentidos, sin necesidad de órganos privilegiados. La percepcion de entrámbos no es tan instantánea como la de lo bello; pues la verdad ha de surgir de su arcano, y el bien no subyuga nuestro albedrío sino despues de conocido por la verdad. En cambio lo bello, todo externo, por decirlo así, se anuncia por el esplendor de su expresion, que saca toda su esencia fuera y la ofrece á la inteligencia y al amor sin exámen prévio, sin arcanos descifrables, sin esfuerzo alguno de largos razonamientos, y hasta sin concepto de cuanto con semejantes razonamientos se pudiera discurrir.

Esa instantaneidad de lo bello al manifestarse, se interpreta por los neo-platónicos como esplendor de la verdad, sin advertir, que si bien ésta se halla en todo y por tanto en lo bello mismo, sin concepto alguno de ella se producen todos los fenómenos estéticos, que tanto diferencian lo bello de la verdad y del bien.

Lo bello se siente aún antes de conocerlo y su juicio es anterior al descubrimiento que en él se haga del bien y la verdad. Una flor es bella sin necesidad de que la verdad nos diga por qué lo es, sin que nos hable de su organismo físico, ni demás prodigios de su creacion, y sin que sepamos si tiene virtudes propias para nuestro bien, ó en correlacion con nuestro fin más absoluto.

La pronta espontaneidad con que lo bello se nos ofrece antes que el bien y la verdad, procede de que lo primero se dirige á nuestra inteligencia por los resortes sumamente activos de la sensibilidad; miéntras que la verdad, no siempre axiomática, se encamina á la misma inteligencia por el raciocinio, que decide del bien en el mayor número de casos.—Lo verdadero funda en nuestra razon el conocimiento de toda esencia, lo bello toma casi siempre ensanche expansivo en la fantasía, iluminada á veces por una especie de revelacion superior á los recursos ordinarios de la razon, y lo bueno reposa en nuestra conciencia, decidiendo de nuestra voluntad y nuestro albedrío con pleno convencimiento de la razon satisfecha.

66. El bien impera moralmente en nosotros como fin supremo, del que la verdad y belleza no son más que afines cooperativos, que se desenvuelven con el primero en completa conformidad.—La accion humana es, pues, determi-

nada por el bien en todos los elementos, bajo el concepto moral.—La verdad es todo en la inteligencia; lo bello, manifestacion de cuanto produce el fenómeno estético, excita la sensibilidad intelectual y moralmente con iniciacion tan poderosa, que da nuevo esplendor á la verdad y hace aún más amado el bien. La verdad, el bien y la belleza son objeto del amor; respecto á la primera por la demostracion de toda esencia, en punto al bien, como fin determinante de la humanidad, y en cuanto á lo bello, como agente activo que estimula más eficazmente á la aspiracion de ese propio fin.

67. *El amor de lo bello es el más desinteresado.*—Le es necesario, absolutamente necesario al hombre descubrir la esencia de todas las cosas, no por la pueril curiosidad de entrar en relacion con ellas, sino porque esta relacion consiste precisamente en lo más ó ménos favorable que todas ellas son á nuestro propio fin.

La verdad nos conduce al bien, fin con el que todo está á nuestro alrededor más ó ménos relacionado, y nuestro interés, al valernos de la primera, es manifiesto y patente. Lo positivo ó negativo ante el bien, lo es como juzgado yá por dañoso ó beneficioso para nuestra conservacion física, moral é intelectual, ó como divergente ó convergente con el fin que en todos conceptos decide de nuestra personalidad; luego en el amor del bien no cabe desinterés sin inconsecuencia, ni resulta de otra cosa que del amor de nosotros mismos.

El bien requiere posesion, y sólo á título suyo anhelamos la de los objetos bellos; pero el amor de éstos no exige semejante posesion, que, aunque legítima, no deja de ser interesada. Lo bello nos causa amor sin concepto alguno del bien que nos produce, y hasta los sentidos que nos lo hacen

perceptible no son los meramente conservadores de nuestra existencia.

La verdad enorgullece nuestro amor propio; pero el placer que nos causa no es entero, pues permanece nuestro ánimo suspenso siempre ante la exigencia de otra verdad, que se dibuja en el fondo de la que produjo nuestra complacencia.— El goce del bien halla en sí, por el contrario, un solemne reposo; el de lo bello, completo y definido, distínguese por la pureza del amor más desinteresado.

68. 3.º AFECCIONES ESTÉTICAS.—La índole de la emoción que lo bello nos causa se estudia más detenidamente considerándola en cada caso.

Aunque nuestra sensibilidad se afecte intelectual y moralmente al propio tiempo, la afección estética resulta al fin moral por los efectos que produce. Según es la expresión de la belleza, así despierta uno ú otro afecto, hiriendo nuestra sensibilidad con más ó menos fuerza, ó impresionándola con mayor ó menor grandeza. Bajo la emoción de un objeto hermoso, parece que nuestro espíritu participa de más ó menos movilidad, según se advierte por las afecciones que experimentamos.—Lo *dulce, suave, blando y tierno* de la expresión nos causa una afección *apacible, reposada y serena*; llegando hasta el punto de *embebecer* y *embelesar* nuestro espíritu, sorprendido por la *magia* y el *encanto*. El *embeleso* ó el *arrobamiento* produce una impresión estética que subyuga nuestro espíritu en *inesfable quietud* y en *deliciosa calma*.

Éste adquiere más aplomo cuando la afección es *séria, grave, severa é imponente*, llegando á suspenderse nuestro ánimo, como sobrecogido y lleno de estupor, ante lo *sublime* que nos empequeñece.

Cobra actividad, si la expresion de lo bello es *decidida, enérgica, vigorosa y valiente*; pues esto último nos *conmueve* entónces, nos *arrebata* ó *entusiasma*, encendiendo nuestras pasiones en vivo fuego, ó impulsándolas con la *fiereza sublime* ó la *ira santa*.

Nueva especie de movilidad y nueva afeccion causa á nuestro espíritu la *gracia*, pues el placer que nos deja es risueño, y nos atrae simpáticamente por el encanto de la *coquetería*; predisponiéndonos el *gracejo* y el *donaire* á la suave sonrisa, que retoza en nuestros labios, y que se trueca en franca risa con lo *jocoso*, y en ruidosa carcajada con lo *buffo* ó lo *grotesco*.

De la afeccion que mueve nuestra risa pasemos á la que hace brotar nuestras lágrimas.—Para llegar á semejante extremo es preciso que nuestro sentimiento esté profundamente impresionado por la belleza de un objeto capaz de enternecer nuestra alma. La afeccion que nos arranca una lágrima es en el orden estético muy superior á la que mueve los resortes de la juguetona risa. Se llora de alegría; una lágrima nos engrandece hasta el mayor grado de sublimidad, y la humanidad se rehabilita por ella. El dulce dolor que nos la arranca es de infinitos quilates estéticos; la expansion que nuestra alma despues experimenta, coloca esta afeccion moral muy por encima de todas las de su especie.

Del conocimiento de su valor se abusa, torturando nuestro ánimo, acongojado con el *patético* cuadro de terribles bellezas, que lo mortifican é inquietan bajo el tormento de una agonía creciente y desgarradora.

Pásmase nuestra sensibilidad y hiélase nuestra alma ante lo terrible de cierta sublimidad, y otras veces la afeccion nos

enardece, enciende é irrita, sublevando violentamente nuestro espíritu.

Lo *maravilloso* lo embebece y mantiene suspenso, bajo la impresion de una fascinadora curiosidad. Lo *inesperado*, por su contraste brusco, cambia la afeccion de repente, y nuestra sensibilidad experimenta entónces una fuerte sacudida. Si la *aparicion repentina* sobreviene tras del afan con que se espera, la reaccion puede excitar hasta el mayor entusiasmo. En suma; sería necesario dar por conocidos todos los secretos de la belleza natural y artística, para concebir las emociones várias, que, bajo la impresion de todos y cada uno de los casos, nuestra alma experimenta. Bastan los ejemplos anteriores para testificar la existencia de la afeccion estética, cuyo estudio detenido equivale al de la belleza misma; pues el que la créa, tanto se propone lo que es en sí, como que produzca la afeccion propia de cada caso.

69. 4.º SENTIMIENTO DE LO BELLO.—Si excitada la sensibilidad y conmovido el espíritu, las afecciones tienen lugar, necesario será que nuestra alma esté predispuesta para ello, y esto no puede suceder sin una especial organizacion estética; esto es, sin la aptitud que nuestras facultades intelectuales y morales hayan de tener para sentir, conocer, gozar y realizar lo bello.

Para sentirlo y gozarlo basta que exista para nosotros, por su especial percepcion y la emocion que nos produce. Sea el sentimiento parte de nuestra organizacion estética ú organizacion talmente; sea facultad ó cualidad de nuestra alma por la que la expresion de lo bello conmueve nuestra sensibilidad, lo mismo en nuestro corazon que en nuestra inteligencia; séase lo que quieran los metafísicos psicológicos,

siempre resulta que sin semejante sentimiento lo bello pasa desapercibido para nosotros. Todo hombre está dotado de semejante sentimiento, pues que todo hombre discierne de la belleza de la mujer y de las flores, y las ama; pero en unos se halla poderosa y eficazmente excitado, y en otros permanece tan inactivo, tan encerrado, por decirlo así, dentro de su escondido gérmen, que se tendrían por anti-estéticos y refractarios á toda belleza.—Este extremo de degradacion humana no procede de las facultades ingénitas del individuo, tanto como de su educacion intelectual y moral, y especialmente de la particular que há menester lo bello para ser sentido y conocido plenamente. El sentimiento no necesita, sin embargo, de largos estudios ni de una educacion esmerada para despertarse. No exige más que incentivos frecuentes para que se excite y las facultades no enteramente negativas de que todo el mundo está frecuentemente dotado.

Segun sea la belleza contemplada, así reclamará mayor ó menor prevencion para sentirla, segun en seguida verémos; pero el resultado será que semejante preparacion no há menester jamás de largos rodeos y minuciosas precauciones. Lo simpático de la belleza, su cualidad expresiva, que la pone fuera de sí para ofrecerla más prontamente, fueron causas de que lo bello se sintiera por los primitivos salvajes, áun ántes que el bien y la verdad. La historia del mundo es el ejemplo.

El sentimiento de lo bello está, en nuestro concepto, más embotado en el alma enérgica de ciertos hombres de estudio, que en el sencillo morador de los campos.—En éste hay cierta rudeza vírgen que sólo necesita un motivo, una ocasion propicia para trocarse en susceptible y delicada; pero en el

fanático de la ciencia, por ejemplo, su excesivo amor, viciado, por decirlo así, en el afán exclusivo de hallar siempre la verdad, excluye todo otro, ó lo subordina hasta el punto de aniquilarlo por completo.

Lo innato, lo espontáneo del sentimiento estético se anticipa á veces hasta á la propia conservacion. Pueblos salvajes se verán que aún no han sabido cubrir las carnes, desconociendo el pudor, y yá exornan su desnudez en gracia de la belleza. ¿Cómo concebir un pueblo medianamente civilizado y culto sin el desarrollo más cabal del sentimiento estético? ¿Cómo imaginar á la humanidad en el apogeo de su progreso, sin la exaltacion más completa de ese sentimiento, que la realza á su fin, en la más pura y noble de todas sus aspiraciones?

Á despertar ese sentimiento se consagra este libro. ¿Cómo no hablar largamente de tan interesante asunto? El sentimiento, no obstante, sólo nos permite percibir y gozar la hermosura, no alcanzando á conocerla profundamente, ni ménos á juzgar de ella.

70. 5.º GUSTO.—Para esto se necesita del *gusto*, que es la educacion atinada que há menester el sentimiento para desenvolverse, percibir aún mejor y saborear, por decirlo así, los deleites de la belleza.

Desde el hombre que carece de sentimiento estético, ó disfruta poco de él, hasta el que lo tiene más vivo y eficaz, pueden concebirse muchos sin gusto, con alguno, ó con el más delicado y exquisito. Se puede poseer más ó ménos sentimiento sin alcanzar por esto á tener gusto, y de tenerlo, segun sean los quilates de la educacion estética, segun los grados de desarrollo á que haya llegado el de nuestra orga-

nizacion especial para discernir de lo bello y disfrutarlo, así el gusto se enaltecerá hasta un punto, límite del que no le sea fácil pasar.

El hombre de mero gusto siente, conoce y discierne, y aún puede reproducir bellezas; pero no puede realizarlas por sí mismo, no puede crearlas con absoluta originalidad.

Algo más que esa educacion indolente y caprichosa que reciben los hombres de mero gusto se necesita para juzgar recta y decididamente de lo bello, y sobre todo si se trata del Arte. Un amante de éste puede tener sentimiento del mismo y hasta cierto gusto; mas, sin embargo, distar mucho de ser artista, y esto debieranlo tener muy presente los aficionados para que su fallo no fuera á veces tan perjudicialísimo.

Cultivando el gusto se puede llegar á ser artista, pero tan sólo reproductor.—Estudiando las causas fundamentales de lo bello y sus consecuencias se alcanza nombre de crítico; mas para producir lo bello con propiedad, para realizarlo originalmente por nosotros mismos, necesitamos de otro requisito muy importante para el estudio estético.

71. 6.º GENIO.—Éste no consiste sólo en el *sentimiento* innato de la belleza, ni en la educacion de esta aptitud, que por medio del *gusto* se desarrolla, haciendo nuestra sensibilidad continuamente susceptible de emociones. El genio desempeña un papel más eficaz en nuestro organismo estético, como potencia activa, inicial y creadora, que realiza lo bello por sí misma.

72. Hemos explicado el organismo subjetivo de la belleza, pero no la actividad eficiente, causa de ese organismo, que le imprime vida.

La unidad de cada objeto ó conjunto podrá servir de tér-

mino de relacion, base y cuanto sea necesario para el acuerdo ordenado y armónico de las partes con el todo; pero esa unidad y ese todo tienen entidad y personalidad propias, no por virtud del organismo subordinado de sus pormenores, sino por un poder superior, bastante á determinar la individualidad de cada sér, como el órden y armonía universal de cuantos se consideren. Remontándonos de unidad en unidad, habríamos de terminar en la absoluta, y proclamar que por su eficacia todo lo demás tiene propia fisonomía y esencia propia, cualquiera que sea el organismo que luégo en sí se descubra.

El origen haciente de toda belleza natural es el amor del Sér Absoluto, que con la hermosura nos demuestra una de sus maneras de existencia. La voluntad á que lo bello humano obedece, y el poder iniciador y concluyente que lo realiza, es el genio.

Nada criado remonta al hombre al origen de su esencia, ni nada le conduce á su fin con más eficacia. La del genio es en nuestra organizacion estética la más culminante y decisiva. Su actividad la que pone en juego dicha organizacion, exaltando el sentimiento, y depurando el gusto hasta el grado más eminente de perfectibilidad.

73. RESÚMEN.—Luego examinando objetivamente la belleza, hemos visto cómo influye en nuestra sensibilidad intelectual y moralmente, cuál es el efecto total, por decirlo así, de esta influencia, y cuáles las distintas afecciones de nuestra alma, según la fisonomía é índole individual de cada caso de belleza; y, finalmente, cuál el organismo estético que habrémos de menester para que el objetivo de lo bello produzca en nosotros semejantes afecciones, ora sólo contemos con el sentimiento, ya dispongamos de gusto en diverso grado

exquisito, ó ya nos ilumine el genio con sus vivificantes rayos.

74. ¿Qué es, pues, lo bello subjetivamente considerado, despues de estas tan rápidas y someras explicaciones?

Lo que actúa en nuestra sensibilidad intelectual y moralmente, produciendo las afecciones distintas de cada caso, en virtud de nuestra organizacion estética, más ó ménos apta para sentirlo, conocerlo, realizarlo y gozarlo siempre. Lo que conmueve nuestra sensibilidad, excitando por su eficaz simpatia el amor más desinteresado, y un goce puro, completo y definido, cuyas emociones afectan nuestro organismo estético, segun el objetivo que lo constituye.

75. Si en la parte correspondiente de la fórmula objetiva de lo bello sustituimos cualquiera de estas últimas, se nos trocará en *objetivo-subjetiva* y vendrá á completarse de esta suerte.

Lo bello es lo que se nos expresa sensiblemente, en virtud de organismo propio, y que produce en el estético, de que el hombre es capaz, la más viva simpatia, el amor más desinteresado, y un goce puro, completo y definido cuyas emociones nos afectan de distinto modo, segun lo individual de cada caso.

76. Si en esta fórmula sustituimos por el organismo objetivo lo que es, por el estético lo que entraña y por las emociones las que más ó ménos influencia tienen en nuestro ánimo, la definicion de lo bello tomaria un desarrollo extraordinario, que si bien la dilucidaria sin ningun género de vaguedades y de dudas, perderia en cambio esa concision sintética y decisiva tan necesaria en toda nocion, y de la que en verdad tanto, tantísimo se ha abusado; pues, sin temor de

equivocarnos, podemos asegurar que este es el vicio comun de los filósofos, que en fuerza de esprimir lo bello para reducirlo á la más pequeña fórmula, acaban por no definirlo, ó definirlo vaga ó erradamente.

77. Cualquiera puede extender con gran copia de palabras nuestra idea de lo bello, segun el desarrollo que mejor le plazca. Nos contentamos con haberla abarcado á grandes rasgos, lo mismo objetiva que subjetivamente, suprimiendo disquisiciones infinitas, que no conducen á nuestro propósito, restringido exclusivamente á vulgarizar el sentimiento de lo Bello y del Arte.

CAPÍTULO IV.

Diferentes modos de belleza.

Grados y designaciones varias que toman en el lenguaje.—Belleza objetiva, subjetiva; positiva, negativa; finita é infinita, etc.—Designaciones de lo bello segun su fuerza ó magnitud expresivas.—Belleza individual y colectiva.—Absoluta y relativa.—Física, moral é ideal.—Triunfo de la belleza ideal sobre la real de la Naturaleza.

78. Además de la belleza objetiva y subjetiva de que ántes hablamos, en el lenguaje científico y filosófico se admiten otros calificativos, que examinaremos brevemente.

Se dice belleza *positiva* y *negativa* y belleza *finita* é *infinita*.

Esto no es más que un modo *cuantitativo* de considerarla.

La belleza, en efecto, es más ó ménos, ó se manifiesta con más ó ménos fuerza y grandeza. En tanto esto existe es *positiva*, pero cuando, decreciendo de cada vez más y más, se anula y tras la nada aparece la fealdad, entónces suele llamarse *negativa* (*).

(*) En realidad no existe más belleza que la positiva, pues su negación es *fealdad*, pero tampoco es cierto en absoluto que esta última sea

Prosiguiendo en su desarrollo positivo, como en su desarrollo negativo, se hallan límites, en cuyo concepto se nos habla de lo infinitamente bello ó de lo infinitamente feo.

79. Lo bello finito, positivo ó negativo, es lo bello ó lo feo contenido en sí mismo, sin entrar en los límites de la belleza ó de la fealdad infinitas.

La belleza finita es la de la Naturaleza y del Arte.—La infinita sólo es presumible en el Infinito por toda excelencia.

Este lenguaje esencialmente matemático, si con abuso no se emplea, sirvenos para graduar la belleza con entera seguridad de no equivocarnos.

80. Distintas veces hemos apuntado (*) que la expresion goza de cierta fuerza y grandeza. La fuerza expresiva aumenta á veces á manera que nuestro espíritu le opone ménos resistencia. Lo *blando*, lo *suave*, lo *tierno*, etc., tienen más fuerza expresiva cuanto más se despoja nuestro ánimo de su ruda energia.—La fuerza atractiva comienza en lo *simpático* y sigue con lo *halagüeño*, *seductor*, *encantador*, etc.

La negacion de la primera especie de fuerza expresiva

el cero ó carencia de belleza.—Tomados todos los objetos en conjunto, los hay con poca ó mucha belleza, sin ninguna ó indiferentes para ella, y feos, feísimos en diversos grados. Considerado un objeto sólo en sí mismo, tendrá uno de esos grados positivos ó negativos de belleza, ó será algo ó muy bello, algo ó muy feo, ó quizá completamente inestético; esto es, ageno á la idea de fealdad y belleza, por carecer de entrámbas. Entónces hállase en el cero de belleza y de fealdad.

Las obras artísticas rara vez tocan en ese cero sin dejar de ser feas. Los objetos todos en general, si son feos, no sólo carecen de belleza sino que tampoco son indiferentes á su concepto, sino negativos ú opuestos diametralmente á la hermosa.

(*) Si hubiéramos abierto capítulo aparte sobre la expresion, hubiéramos examinado su *grandeza* y *dinamismo* más detenidamente. La poca latitud que nos permitimos en este trabajo es causa de que incidentalmente se toque semejante cuestion, que no carece de importancia.

está en lo *flojo* ó demasiadamente *suave* ó *tierno*, y lo negativo, respecto á la segunda, es lo *antipático*, *repugnante*, *repulsivo* ó *repelente*, etc.

Tambien es negacion de lo *blando*, *suave*, *dulce*, etc., lo *duro*, *acre* y *desabrido*; pero para llegar á este otro extremo de negacion es preciso pasar de lo *blando*, *dulce*, etc., á lo *fuerte*, *enérgico*, *vigoroso*, *atrevido*, *arrojado* y *valiente*. Subiendo por este diapason se llega á la mayor fiereza expresiva y á la ira santa de los rasgos sublimes.

La fuerza que imprime cierto movimiento á nuestra sensibilidad, se descubre, por ejemplo, en lo *gracioso*, á lo que puede seguir lo *suelto*, *ligero*, *vivaz*, *aéreo*, etc. Por negaciones que caen bajo el límite de la gracia se pueden indicar lo *lánguido*, *decaído*, *muerto*. Más allá de la vivacidad y de lo aéreo está lo *voluble*, *versátil* y *vertiginoso*, ó el desvanecimiento y la insustancialidad.

Así como toda fuerza puede producir movimiento, éste vivacidad y ésta cierto calor ó fuego; así de la expresion puede decirse que es *helada*, *fria*, *tibia*, *caliente* y *fogosa* y hasta *candente*; pasando así de la mayor negacion á la afirmacion más graduada. De tal manera continuaríamos respecto al dinamismo expresivo; y en orden á la grandeza ideal que resulta en lo expresado, se puede decir en general que lo *bonito* reduce lo bello á su menor tamaño, como en lo *hermoso* parece engrandecerse y en lo *sublime* extremarse. Por bajo de lo bonito está todavía lo *pulido*, *afinado*, *minucioso*, *nímio*, *pequeño* y *pueril*, etc.; y por encima lo *delicado*, *esbelto*, *elegante*, *digno*, *noble*, *grande*, *magnífico*, etc., sin llegar á lo *majestuoso*, *elevado*, *inmenso*, *extraordinario* y *sobrenatural* de lo sublime.

81. Si despues de estos grados de belleza, medidos por su expresion, añadiéramos los que pueden apreciarse por cada una de todas las afecciones estéticas, y, por último, agregásemos los que origina la constitucion particular del organismo objetivo, la forma, sus proporciones, etc., vendríamos á desarrollar en grandes series, siempre ascendentes ó descendentes, siempre positivas ó negativas, todo el rico lenguaje con que las naciones del mundo califican las distintas manifestaciones ó vários términos de la belleza.

82. *La gran ciencia estética está en el lenguaje*; sus palabras responden á todos y cada uno de los casos individuales con que se nos ofrece de continuo la hermosura; basta, pues, ordenar, subordinar todos estos casos, segun su importancia cuantitativa, y obtendremos todas esas progresiones de que hemos puesto ejemplos, pasando de lo positivo á lo negativo, no sólo por la disminucion más y más depresiva de lo bello, sino por el polo opuesto de su mal pretendido exceso y desordenada superabundancia.

83. Siempre habrá de tocarse un límite; pero no será el infinito con la sobrada facilidad que vulgarmente se pretende.

Al tocarlo, segun opinion de algunos, en lo sublime, suponen en éste una cualidad de que realmente carece, y le asignan un principio esencial de que se halla exento. Tampoco por la via de la negacion se llega á lo infinitamente feo, por más que ahondemos su sustancia y extrememos sus calificativos.

Lo infinito es vedado para nuestra finita existencia y nuestra inteligencia finita. ¿Á qué usar de palabras arrogantes que están vacías de verdad?

84. Por el contrario: si concebimos la idea de lo infinito, por más que su realidad no nos sea dada, no servirá para apropiarse tal idea á cosas que por su naturaleza la excluyen.

Si la belleza ha de ser *expresiva*, y sobre expresiva *sensible*, ¿cómo todo esto, por esencia finito, puede llegar á ser infinito?

Bien se nos alcanza el poder infinito del principio dispensador de toda belleza. Sólo á Él le es dado realizarla eternamente y por infinito; pero el resultado de este poder ¿será la belleza infinita, será la suya propia?

Arduas cuestiones son estas, que despues de lo mucho que se elevan, nada en realidad prometen para el objeto de sentir, conocer, realizar y gozar de la belleza, tal como existe ante nuestra sensibilidad.

No abusemos de la palabra *infinito*, ni ménos la confundamos con la de *indefinidad*, que es bien diferente. Ocasione se nos ofrecerá en el capítulo inmediato de hacer su debida separacion.

85. 2.º LA BELLEZA INDIVIDUAL Y COLECTIVA; RELATIVA Y ABSOLUTA; ABSTRACTA Y CONCRETA.

Nuevo campo se nos ofrece al analizar estas denominaciones.

Se entiende por belleza individual la expresiva de cada sér, cuya personalidad así nos manifiesta; y colectiva se llama la comun á todos los séres del mismo género, especie, familia ó número de individuos cualesquiera.

86. La belleza *relativa* es la individual ó colectiva de cada caso, apreciada en virtud de la que sirve de unidad. *Absoluta* la de todo, siempre y sin atencion á la de caso alguno.

87. Tambien se dice *concreta* la del individuo ó la colec-

tividad, en tanto que se la considera limitada y circunscrita, y *abstracta* cuando se la supone sin determinación alguna.

88. Admitida la belleza común á cierto número de seres, de multitud en multitud se ensancharán éstas hasta reunir las todas en un conjunto completo, suma de cuantos se quieran concebir. Así, pues, de la belleza de ciertas flores fácil es pasar á la de todas, y reunir al fin, en una colectividad más amplia, la entera del reino vegetal.— Lo mismo ha de suponerse en punto al mineral y mejor aún respecto al animal, que sigue al primero, y si los tres los integramos en la naturaleza física del mundo, no hay duda que aún procede definir su belleza por caracteres comunes á esta inmensa totalidad. Pero tras ella está la del Arte, que, apesar de sus infinitas manifestaciones, tiene su personalidad y fisonomía propias, y su hermosura unida á la de la naturaleza por el lazo íntimo que en efecto las hermana, producirán la universal, que contiene en sí la de todo individuo y la de todo grupo, que yá no puede ser concreta en partes, objetos, ni conjuntos de muchos individuos y que por tanto ha de resultar en cierto modo abstracta y absoluta.

89. Si ensanchando la esfera de las colectividades juzgamos de su belleza por aquello en que necesariamente convienen, cuando se penetra en el límite ascendente de todo, claro es que la belleza absoluta es la que se nos define y formula con caracteres que igualmente distinguen á cada uno y á cuantos objetos se crean posibles é imaginables.

Esta belleza, para que lo comprenda todo, es menester que lo abarque siempre y en todas partes, y así acontece en verdad; porque el variado, el casi infinito número de relatividades que dentro de su acción se descubren en el desarrollo del

espacio y del tiempo, no pueden desmentir la esencia, perpétuamente una é inmutable, de la belleza absoluta.

Los empíricos se resisten á proclamarla, apegados como tienen sus ojos á la individual, concreta y relativa, que coexiste necesariamente con la primera. Si un sér tuviese caracteres no aplicables á ningun otro, la relatividad podria sostenerse; pero como apesar de la inmensa diferencia de los objetos bellos, todos lo son en realidad, esto sucede porque disfrutan de una esencia comun, que, dejando manifestarse á la personalidad de cada caso, en ninguno se contradice ni se niega.

La carencia de fórmula para definir lo bello absoluto no es suficiente razon para negarlo, y más que lo que sobra son tales fórmulas, bien que difieran entre sí, á causa del distinto criterio á que se sometan. ¿Cómo consignar el único modo de ver las cosas? ¿Cómo convenir en su única fórmula verdadera? ¿Cómo deducir de la falta de convencion definitiva de algo la negacion de su existencia?

La ciencia se desenvuelve en orden á lo absoluto. Su conocimiento es clave de toda relatividad, que sin ella jamás tendria explicacion.

90. 3.º BELLEZA FÍSICA, MORAL É INTELECTUAL.—Belleza física es la que se desarrolla en lo material, afectando nuestra sensibilidad por medio de la percepcion externa.—La definicion de la belleza moral y la intelectual requiere una distincion prévia.

91. Si por belleza moral se ha de entender la que resalta en todo hecho humano, pero cuyo sentimiento se obtiene por la manifestacion externa, entre ella y la física no hay más diferencia que la raiz causal, pues en sí mismas y subjetivamente consideradas son la misma cosa.

Análogamente hablaremos de la belleza intelectual. Si ésta proviene de expresar la acción del pensamiento con palabras, frases, giros, etc., tampoco entre ella y la física podrá existir diferencia importante, como no sea en la procedencia de lo que en suma no deja de ser idéntico.

92. No falta quien crea que en la acción humana, lo mismo que en el pensamiento, hay belleza, aparte de la manifestación externa de lo moral é intelectual. Para esto hagamos juez á cada cual, y si en lo bueno y lo verdadero, desprovistos de la expresión sensible, se halla belleza alguna, no dejará de producir los fenómenos estéticos que necesariamente ha de sentir el alma. ¿Son los de lo bello, sus emociones son las mismas? Nuestra teoría, que aspira al *sustancialismo propio de la belleza*, se opone á la confusión de ésta con lo bueno y la verdad.

93. BELLEZA REAL Y BELLEZA IDEAL.—De más utilidad es para nosotros la diferencia entre estas dos manifestaciones de la hermosura. Acéptase por belleza real la física de la naturaleza, sin aumento ni disminución y sin transformación alguna. Por ideal se entiende la concebible por el hombre en gracia de su aptitud estética. La primera es, pues, como se advierte, independiente en sí misma de la actividad humana.—La segunda, realización de esta última y fruto el más entrañable de su mayor eficacia.

Entrámbas especies de belleza, apesar de su unidad en fines y en origen, tienen fisonomía peculiar y distintiva, y su acuerdo, por necesario que se suponga, no excluye la personalidad de ninguna de las dos.—De su estudio procede el del Arte.

94. El organismo de la belleza natural se desarrolla por

voluntad del Creador, como manera de ser que sensiblemente nos revela su existencia (19). Por virtud de esta potencia activa, suprema y origen causal de toda otra, cada sér muéstrase formado bellamente, con individual personalidad y carácter completamente definido, así como toda especie, todo género y toda colectividad.

El sér en su familia, ésta en su especie y la última en el género, etc., desenvuelven un orden absolutamente progresivo en toda la naturaleza, ascendiendo de la menor á la mayor actividad y vida, de la menor á la mayor perfeccion, de la menor á la mayor belleza.

Dicho se está que la potencia activa, libre y haciente de la belleza ideal es el hombre; pero sus creaciones no tienen por esto ménos fisonomía personal, ni las colectividades de semejantes realizaciones logran ménos cohesión expresiva que las de la naturaleza. También se desarrollan progresiva y ascendentalmente; pero no yá en el sentido de una actividad vital más perfecta, sino en el de la mayor elevación y ensanche del espíritu, en su aspiración eterna á su exaltación y enaltecimiento, en la aspiración constante á lo bello absoluto.

Y el progreso de que la hermosura ideal es susceptible no lo es tanto de un sér á otro, como en la naturaleza se advierte, sino que desenvuelve su acción en la extensión del tiempo, á manera que la inteligencia y la moralidad humanas caminan á su fin determinante.

95. De la existencia de semejante especie de belleza, ó, mejor aún, del poder de la idealización humana, cerciórase cualquiera, tan luego como se coloca entre lo bello de la real naturaleza y lo bello absoluto, en la necesidad imprescindible de formar juicio. Es verdad que una flor, caso de tenerla,

goza de real y verdadera belleza; mas por hermosa que se suponga, por superior que llegue á ser en este concepto sobre toda otra de la misma ó diferente especie, nosotros concebimos siempre una de mayores quilates, á la que la naturaleza jamás alcanza; y este tipo, creado por eficacia de la idealidad, nos sirve de último término de comparacion para juzgar definitivamente de la belleza individual que se cuestiona. La relativa de cada caso no resulta sólo de poner un objeto natural en parangon con otro, porque esto nos daria un juicio limitado y circunscrito al tiempo y espacio, sino que dicho juicio es más cabal, y tan completo, como que se atiene á una unidad ménos variable que la imágen más ó ménos retenida de los objetos, que ántes se han visto, ó que acaso están á nuestro rededor. La unidad tipo de cada especie, si es que puede admitirse, depende de las facultades estéticas, innatas ó adecuables del individuo, que, segun ellas, exige mayor ó menor número de circunstancias en los objetos bellos para acercarse al idealizado. Jamás se explicará bien ese tipo por el arlequin compuesto con los pormenores más ó ménos perfectos de otros individuos. Dado que exista, resulta de una abstraccion hecha en nuestra fantasía, merced al uso constante de nuestras facultades psicológico-estéticas, que de juicio en juicio acaban por afirmar, esclarecer y realzar la idea de cada caso. Pero con más generalidad se explica semejante fenómeno admitiendo en nosotros el sentimiento de la belleza absoluta, merced á cuyo fallo decide el que de algun modo la alcanza, la de cada objeto ó conjunto, natural ó realizado por el hombre.

Pero si la idealizacion ó facultad de concebir otra belleza superior á la real nos da la aptitud más esencial para for-

mar el juicio más decisivo y luminoso, en hombres poco favorecidos por esta facultad no se ha de suponer toda incapacidad de juicio, ni mucho ménos se ha de presumir que carecen de la susceptibilidad necesaria para impresionarse de la hermosura.

96. Donde la idealizacion se hace de todo punto necesaria es en la realizacion de lo bello artístico. Supongamos como un hecho comprobado, que la naturaleza tiene el gérmen real de toda hermosura, y que el hombre ha de apelar necesariamente á él para producirla.

Si nada le es lícito idealizar, concibiendo otra superior belleza, tendrá que atenerse forzosamente á copiar ó reproducir la real, única que reconocen algunos ciegos partidarios de la naturaleza.

Sometido el hombre exclusivamente á la copia, no podría ni agregar ni disminuir nada sin menoscabo del original. Pero ¿cómo se concibe en la humanidad semejante pretension absurda? ¿Podrá la habilidad del cincel, la de los pinceles, ó la del estro poético someterse jamás todos los accidentes infinitos é infinitamente pequeños de la natural hermosura? ¿Podrá el espíritu humano apoderarse de la participacion que tiene cada ignorado fenómeno del organismo físico en la manifestacion puramente externa de la real belleza?

Y si esto es imposible de todo punto ¿por qué lucha el hombre á sabiendas con semejante fantasma, sin esperanza ninguna, no decimos de sobreponerse, pero ni acercarse remotamente á lo real de la expresion física? La respuesta es bien obvia, porque la humanidad nunca se propuso sustituir con la de sus obras la de los objetos naturales.

97. No lo intentó: 1.º Porque si tal hubiera sido su anhelo

hubiérase convencido desde luego, y para siempre, de que, entre los infinitos accidentes que completan la expresion externa de los objetos naturales, sólo le es lícito disponer al hombre de escasísimo número, que bajo el pincel son más, bajo el lápiz ménos y bajo el cincel tan reducidos que á uno solo puede yá referirse (17).

2.º Con tan escasos elementos de semejanza la pretendida ecuacion con la naturaleza es imposible y habria de dar por resultado otra cosa distinta que la real, y muy inferior á ella, si de su identidad no era lícito extralimitarse.

3.º Pero tan miserable resultado no sólo desalentó al hombre, sino que satisfizo plenamente su espíritu, impulsándole á la progresiva empresa de los siglos; y es que en el embrion torpemente bosquejado á imitacion de la naturaleza, hay algo más que una *sustitucion ecuacional*, hay una *transformacion* ventajosa en sentido de la belleza absoluta, adivinada siempre por la revelacion inconsciente de todos los artistas.

4.º El fenómeno abulta todo su relieve en casos meramente excepcionales. Objetos realmente feos logran hacerse hermosos en lienzos y esculturas por efecto de semejante transformacion. Los realistas lo explican por la apoteosis entera de la naturaleza, donde nada encuentran feo, ó por la habilidad en la reproduccion.

Ámbas suposiciones niegan toda belleza por completo y por tanto son inadmisibles.

Lo cierto es que la belleza ideal ha llegado hasta el punto de transustanciar lo que era feo en la realidad, dándole esencia positiva.

Para el que no alcanza más especie de idealizacion que

la que créa mónstruos y deformidades disparatadas, pasará el fenómeno anterior completamente desapercibido; pero de su eficacia podria convencerse con un sencillo razonamiento. Por excelente que sea la imitacion, jamás logrará igualarse á lo real. ¿Cómo se ha elevado aquélla sobre esto sin trasformacion ninguna?

5.º La obstinacion en suponer que la belleza realizable por el hombre no puede sobreponerse á la real debe desvanecerse por completo ante la consideracion de que si la primera arranca una vez de la naturaleza por medio de la semejanza, ciento nace, crece, se desarrolla y engrandece con independencia absoluta de lo realmente verdadero y sin más sujecion, que su *verosimilitud*, á las leyes fundamentales del universo físico y moral.

6.º Tan léjos están las producciones humanas del realismo material y grosero á que se las quiere violentamente someter, que la mayor parte surgen del fondo del idealismo más abstracto y toman cuerpo y existencia, tan real como los objetos naturales, dentro de ese mismo idealismo libre, que repele á veces toda semejanza inmediata.

98. La belleza ideal proclámase por sí misma, sin necesidad de mayores pruebas, en lo realizable á semejanza, ó con desemejanza de la física del mundo.

Si el hombre se propone producir belleza, y lo consigue, tan real y si cabe mucho más lo es idealizándola que sin semejante requisito. Toda la que toma cuerpo tangible, ó se siente de algun modo, es real; importa decidir si es superior en un caso ó en otro, y nosotros no podemos abrigar ningún género de duda.

99. La belleza ideal nace de la superior inteligencia hu-

mana, que la adivina más allá del mundo material en que vivimos. Y sobreviene á nuestra imaginacion por la aspiracion moral á gozar de esa belleza más alta. Ella se interpone entre la material que se nos dió por maestra y la belleza absoluta. La del Arte las acuerda realmente.

100. Proclamado semejante consorcio, ocioso parecerá sentar como apotegma que la belleza ideal nada puede hacer contra la naturaleza. Imite el hombre ó no imite, que es lo más frecuente, sus obras, como las naturales, obedecen á las mismas leyes del universo, y, por tanto, no pueden resultar contradictorias, por más que resplandezcan superiores las primeras sobre las segundas.

Sobre la naturaleza, de donde el hombre saca todos sus elementos primordiales, remóntase, en alas de su fantasia, á la belleza ideal que privilegiadas potencias estéticas han creado; y esta aspiracion, que tanto le acerca al Hacedor Supremo, léjos de implicar una pretension inmoderada, es prueba del Amor infinito y una de las más eficaces de su existencia.

101. El optimista nada puede concebir más bello que las obras salidas de manos del Creador, y bajo este punto de vista niega la superioridad de la belleza ideal y la artistica que le es consiguiente. Léjos de engrandecer la idea de la divinidad la empequeñece, dando en el extremo de los materialistas, partidarios absolutos del realismo.

Verdad es que el Supremo nos dió una prueba sensible de su existencia con la belleza natural; pero, por más inmensa que en realidad se nos represente, es finita, y bien finita, comparada con la potencia infinita del Hacedor Supremo para crear raudales de hermosura. Su actividad eter-

na no sólo reproduce las bellezas físicamente naturales en sí mismas, sino que, por medio de la actividad humana que alienta, sostiene é inspira, es causa eficiente de bellezas progresivas aún más y más superiores, que no por esto dejan de aparecer libremente y en real (*) esencia.

Creada la belleza natural por un acto espontáneo del Supremo, no existiría para el hombre, si al propio tiempo no hubiese recibido del mismo Hacedor las facultades estéticas indispensables para sentirla. Mas no es la sensibilidad lo único de que por voluntad divina puede disfrutar el hombre; añade á ésta el discernimiento de la belleza, su juicio y la facultad de imaginar, concebir y abstraer en su fantasía una belleza impalpable, que si no es la absoluta, ni parte de ella, en su tendencia se desenvuelve, y, bajando de la region puramente intelectual, toma realidad y cuerpo exteriormente sensible, creando el Arte, que, sin semejante fenómeno, ni tiene razon de ser, ni se explica en manera alguna.

(*) Notemos de una vez por todas, que metafísicamente hablando es más absolutamente *real* la afirmacion especulativa que toda contingencia material ó sensible; pero generalmente adoptamos la asersion vulgar de la palabra, decididos á extender estos conocimientos, ántes que á encerrarlos en su formalismo dogmáticamente científico.

CAPITULO V.

Sobre lo Sublime.

Concepto de lo sublime en orden á lo bello.—Caractéres de lo sublime.—

Definiciones de lo sublime, segun varios autores.—Orden, armonía, forma y expresion de lo sublime.—Resúmen.—Definición.—Afecciones estéticas de lo sublime.—Division.—Sublime dinámico y geométrico, activo y pasivo, relativo y absoluto, positivo y negativo, finito é infinito, abstracto é individual y concreto, natural ó físico, espiritual ó moral ó intelectual, artístico, etc., etc.

102. Guiados por la belleza ideal penetraríamos en el Arte, si nouviéramos ántes que discurrir sobre otro de sus móviles estéticos que independientemente actúa sobre nuestra sensibilidad.

Las pocas palabras con que encabezamos este capítulo dicen lo bastante para que se comprenda que nosotros, defensores de la esencia propia de lo bello, suponemos igual condicion en lo sublime, á quien no llamaremos manera de belleza, ni modificacion ó limite suyo, sino concausa de emocion estética, ó principio coordinado con la belleza para producir diferentes efectos sensibles.

103. LO BELLO Y LO SUBLIME tienen de comun entre sí el medio sobre que actúan, que es la sensibilidad humana, y por esto los abraza la Estética. Tienen tambien al Arte por

círculo, y constituyen, en tal caso, un fin concreto de la misma tendencia humana.

104. En la esfera de la individual esencia de cada uno de estos elementos impulsores de la sensibilidad acaso no nazca uno del otro, tal vez se realicen con diferentes condiciones, y quizás estén tan fuera uno del otro, que nos permitan ver su dualidad, con separacion bien clara de entrambos.

105. 1.º—¿Nacen lo sublime y lo bello del mismo origen? ¿Lo bello procede de lo sublime, ó esto proviene necesariamente de lo bello? Lo mismo uno que otro son maneras de expresarse el Sér Infinito; lo cual no implica en modo alguno paridad entre ámbas especies de expresion.

No admitimos la necesidad de que lo bello proceda realmente de lo sublime, ni que esto se logre siempre por la mediacion indispensable de lo bello.

2.º—Concedemos que, subiendo por grados en lo cuantitativo de la belleza, se alcance lo sublime. Damos por seguro que llenada, por decirlo así, la medida de la expresion dinámica, ó de la grandeza ideal de la primera, toquemos á las puertas de la sublimidad. ¿Pero esta última no tiene otro camino que recorrer para aparecerse é impresionar nuestra sensibilidad? Lo tiene, sin duda, surgiendo libremente de lo bello, de lo que nada afirma ni niega en concepto de la belleza, y áun de lo que parece contrario á la misma.

Si un pedazo limitado de playa, si una mancha de terreno erial, si un charco de agua más ó ménos extenso, si cualquier cosa reducidamente concreta de las que no son reputadas jamás por bellas, se ensanchase más y más á nuestra contemplacion, hasta el punto de hacerse insólitamente

extensa, hasta el extremo de engrandecerse con indefinidad no abarcada por nuestra sensibilidad, lo sublime surgiría de allí necesariamente, como nace de lo bello que se extralimita de sí propio, ó se pone fuera de sí mismo, á causa de su extraordinaria fuerza expresiva, ó de la grandeza inmensa de semejante expresion.

Lo contrario á la belleza, lo que la oscurece, la define, la oculta ó la perturba, no produce en ella, por este principio de negacion, la completa de la sublimidad. Véase, si no, el paisaje hermoso envuelto en la niebla, la noche cubriéndolo con su manto, la tempestad turbando y poniendo en lucha toda su armonía, truncando el órden y rompiendo el acuerdo reposado entre el órden y la armonía, que nos ofrecia la belleza en toda la plenitud de su expresion definida.

Y si lo sublime se halla sobre lo bello, sobre lo que no lo es y contra lo bello, ¿por qué adunar con vínculos estrechos entrámbas ideas? Proclamamos la independenciam de uno y otro móvil de la accion estética.

106. 3.º—Pero hay más: los que ven necesaria consecuencia entre una cosa y otra, admiten lo sublime como límite superior de lo bello; luego lo ponen fuera, y proclaman sin quererlo lo mismo que nosotros. El límite en sí no es jamás la cosa, ni mucho ménos lo que está más allá del límite, sea éste superior ó inferior.

Lo bello, fuera siempre de la sublimidad, no baja de ésta, como ésta no se obtiene siempre subiendo por la escala ascendente de la belleza, hasta ponerse por encima y fuera de la última.

107. 4.º—Y si lo sublime no nace necesariamente de lo

bello, esforzándolo por ningún concepto; pues que proviene más libremente de todo, como queda demostrado; si, pues, se coloca más allá del límite natural y propio de la belleza, ¿cómo se nos dice que es lo infinito de esta última? ¿cómo hay quien nos define lo sublime, diciendo que es la belleza infinita?

Para esto es preciso demostrar:—1.º Que lo sublime es infinito de algo, ó su esencia infinita.—2.º Que esta esencia es irremisiblemente la de lo bello, entrando en la expresada condicion de infinito.

108. Lo primero es absurdo, porque lo sublime que hiere nuestra sensibilidad, y de que nos ocupamos, es tan finito como lo bello, sin necesidad ninguna de que para realizar lo primero se lo lleve tan alto, deprimiendo lo segundo, que en su individualidad no ocupa más bajo lugar, como equivocadamente se supone.

Se abusa desatinadamente de la palabra infinito, y nosotros suponemos de buena fe que con semejante defecto de lenguaje se ha querido significar *la indefinición de lo bello*.

Con esta corrección admitimos que *lo sublime en un caso sea lo indefinido de lo bello*, pero en todos imposible; porque demostrado está que la esencia de lo sublime no es irremisiblemente la de lo bello, ni mucho menos la misma esencia entrando en condicion de lo infinito.

109. Toda esta fraseología ampulosa y pedante, léjos de aclarar las ideas las ofusca desgraciadamente. Mas importa hallar los *caractéres de lo sublime*, esto es, los que, dados siempre, siempre arrojan de sí la sublimidad. Si negamos el uso exagerado de la palabra *infinito*, aplicado á las cosas humanas, confesamos y nos complacemos en reconocer la

tendencia de la humanidad á evocarle siempre por cuantos medios le sugiere su espíritu. Por vía de la belleza nuestra alma asciende á lo infinito hasta sobrepujarse á sí misma, por más que entre aquél y nuestra fantasía quede un inmenso vacío, y por más que el esfuerzo sea impotente para alcanzarlo.

Nuestra mente, nuestra sensibilidad intelectual desea descubrirlo, atraerlo y hacerlo brotar de algun modo de todas partes, y aunque no *entre en lo finito*, como dicen los filósofos, nuestro espíritu se dilata al verlo trasparenteado de algun modo.

110. Redoblando la fuerza expresiva de lo bello, se sale fuera de éste por un arranque supremo que nos arrastra ó nos enardece, subvirtiéndose todo orden; lo que, sin embargo, patentiza nuestro conato á llevar la energía de expresion á lo infinito.

111. La tendencia á penetrar en él se ve más claramente en la *grandeza*. Ella parece derivar de lo sublime, tratándose de lo bello; pero lo enorme en el volúmen, sea ó no ajeno á la hermosura, lo inmenso en el espacio, lo indefinido en el tiempo, nos traen la idea de sublimidad, porque nos recuerdan lo infinito. ¡Cuántas cosas despojadas de su grandeza, cuántas reducidas á pequeña escala dejarían de ser sublimes, sin rozarse para nada con la belleza!

Y si esto decimos de lo materialmente grande, ¡cuánto no podrá añadirse en lo grande ideal de la inteligencia humana, de su moralidad, de su Ciencia, de su Arte, de cuanto tiene por objeto lo bello ó no se propone semejante cosa!

¿Y por qué lo grande, lo inmensamente grande nos ofrece lo sublime en todos sus casos positivos, y aún en muchos

que parecen negativos á primera vista? Porque lo enorme en volúmen, inmenso en extension, ó insólitamente elevado ó excelso, produce el recuerdo, la imágen de lo infinito, por más que nuestra inteligencia sepa muy bien que es finita. Cruce la idea á traves de mil y mil dilatados horizontes, ascienda al zenit del firmamento, siempre busca lo infinito en el espacio por la grandeza y el encumbramiento.

112. Pero á lo infinito conduce tambien el *número*. Es sublime el de estrellas, sublime el de las arenas con que puso Dios diques á los mares, y tambien las olas de estos últimos, que, unas tras otras, se suceden en la extension indefinida. La diurnidad no interrumpida de los siglos, la eternidad, lo infinito del tiempo es sublime en la idea; y ante nuestra sensibilidad lo que ofrece perdurar en la extension del tiempo.

113. SUBLIME es lo que parece imposible ó va más allá de lo ordinario, á causa de un poder, si no del todo infinito, como infinito, á causa del resultado insólito que nos sorprende.

114. Lo asombroso, prodigioso ó maravilloso que obra grandes cosas sin que penetremos en la causa, es sublime tambien, porque esa causa se esconde en un más allá de nuestra inteligencia, que nos parece colocado en lo infinito. —El misterio es sublime por concepto semejante, y aún más *lo místico*, que oculta su fin en Dios.

115. Lo sobrenatural y que nos empequeñece, lo que deprime nuestra desmesurada soberbia y la anonada ante la idea de lo infinito, es sublime. Lo que trunca, al parecer, el órden admirable del universo, ó lo subvierte para nuestra inteligencia confundida, es sublime; como lo es el choque

violento de poderes sobrehumanos, el triunfo del más predominante, el reposo de la ley jamas contrarestada. Mas ¿á dónde iríamos á parar con la enumeracion individual de todos los casos de sublimidad?

116. Cualesquiera que éstos sean, provengan de lo bello, ó aléjense de esta idea hasta el extremo más contrario, *lo sublime* se presenta, dada su condicion indispensable, con el recuerdo, la demostracion más ó ménos palpable de *lo infinito*.

117. Lo sublime no es, pues, lo infinito de la belleza, ni de nada. No es lo indefinido de esa belleza que á la fuerza se quiere sacar de su seno, ó dilatarla hasta producir la sublimidad.

No es lo infinito entrando por medio de la indefinidad en lo finito, como dice alguno.

Es lo finito que por su indefinidad ofrece la expresion posible de lo infinito. Es lo que revela á nuestra sensibilidad lo infinito por medio de la indefinidad ()*.

118. No se nos olvida que algunos filósofos han defini-

(*) Voituren dice que es la oposicion que se verifica en el pensamiento, por nuestra union con Dios, del *infinito absoluto* á un infinito relativo, que se anula ante el primero para dejar aparecer un rayo de la Belleza Suprema.

Eveque lo define diciendo:

1.º En cuanto á la potencia: lo sublime en los seres creados es una fuerza cuya potencia sobrepuja á toda medida de los sentidos ó de la imaginacion y no está limitada más que por una afirmacion de la razon. Hace parecer pequeña toda fuerza de la misma especie, bella en el más alto grado.

2.º En cuanto al órden: lo sublime es una fuerza cuya potencia actúa segun un órden que se oculta á los sentidos, sea por la grandeza indeterminada, sea por la aparicion del desórden, sea por una y otra á la vez, afirmando la razon, sin embargo, que se realiza sin órden cierto y superior al que nos atestiguan los sentidos.

do la belleza en general, esto es, la que segun ellos incluye lo sublime, diciendo que es la aparicion de lo infinito en lo finito; fórmula vaga que lo mismo sirve para lo bello que para lo sublime, que para cualquier otra cosa.

119. Si aceptamos que lo mismo procede lo bello que lo sublime de lo infinito, lo bello hácelo de un modo y lo sublime de otro, expresándose lo infinito en lo finito, en punto á lo primero, de un modo completamente concreto y determinado, miéntras que, respecto á lo segundo, lo infinito traspira á través de lo finito en virtud de la indefinidad.

120. Si comparamos nuestra fórmula de lo sublime con la de lo bello, se verá que entrámbos pueden considerarse como expresiones sensibles de lo que obedece á un organismo propio, solamente que el de lo bello requiere un acuerdo perfectamente definido del orden y la armonía, y lo segundo há menester, por el contrario, de la indefinidad; ora exista aparente desacuerdo, subversion del orden, ó imperio de éste en absoluto.

Y si el organismo que da carácter á la esencia de una y otra cosa es distinto, ¿cómo no afirmar la diferencia de lo bello y lo sublime por este nuevo concepto?

121. EXPRESION.—ÓRDEN, ARMONÍA Y FORMA DE LO SUBLIME.—Cualquiera que sea el elemento superior de lo bello refléjase en el inferior de la expresion clara y distintamente en cada caso concreto. Si esto no acontece es por impotencia de la expresion, que no se verifica bastantemente, ó por hacerlo de un modo negativo, manifestándonos la fealdad. Toda vaguedad en la expresion de lo bello denota un estado imperfecto, como sucede con el simbolismo, lo que sólo se admite en la consideracion histórica; pero en manera alguna se pue-

de señalar como lo más bello de su especie, ó como el colmo de belleza, la que disponga de una expresion indeterminada en cierto modo, ó que se nos ofrezca velada por indefinidades que se pierdan en la expansion de nuestro espíritu. Es más: al expresar lo bello su elemento superior en el inferior, jamas se propone abarcar tanto, si bien lo consigue mejor. La expresion de lo sublime, intentando más, es más incompleta, y queda como abierta, con insuficiencia manifiesta de poder abarcar el acuerdo, que en efecto no se logra sino indefinidamente, entre lo excesivamente grande de lo expresado y lo incapaz del medio expresivo, para realizar tamaño fenómeno.

Apelando al ejemplo de la flor, todo en ella se nos define y su expresion nos satisface plenamente; porque no oculta accidente alguno á nuestra vista, y toda entera se nos ofrece tal cual es con claridad absoluta. Casi lo propio sucede con un paisaje, apesar de que la multiplicacion de sus innumerables accidentes anule la mayoría en beneficio de los más determinantes en el organismo de lo que se contempla.

Mas si la tempestad turbase en el paisaje todas las armonías; si el orden que en todo se mostraba se subvirtiese, al ménos en lo que respecta á nuestra sensibilidad; si el acuerdo del orden con la armonía se truncase, lo sublime apareceria por la nueva expresion que resultase en medio de aquel trastorno de todos los elementos expresivos. Pero no necesitaríamos de un poder contrario al reposo con que ántes se nos definia el paisaje, para que sus pormenores, sus accidentes, su expresion en suma se hiciese vaga, indeterminada y como perdida en sí misma. Bastaria que nos alejásemos más y más, hasta que la masa de aire interpuesta entre nosotros y el paisaje lo velase, borrando la individualidad característica de los pormenores;

y como al propio tiempo que nos apartamos el punto de vista y lo observado se indefine, las líneas de los horizontes se ensanchan prodigiosamente y el cuadro acrece con proporciones gigantescas (ganando en lo majestuoso de sus rasgos fundamentales y en lo sencillo, grave é imponente de sus dilatadas líneas, lo que pierde en la percepcion minuciosa de los pormenores y en la riqueza de su aglomeracion en el conjunto), lo sublime sobreviene á nuestra contemplacion, y sobreviene por su condicion indispensable de indefinidad en la expresion, indefinidad en la armonía, indefinidad en la forma, indefinidad en todo, como que todo toma ensanche y oculta sus límites á nuestra sensibilidad, para que ante ella aparezca lo infinito de alguna suerte, del modo que le es realmente posible.

122. Mas en este último ejemplo es de notar:—1.º Que si todas las armonías de accidentes que daban expresion cabal y claramente concreta al paisaje han desaparecido para evocar por medio de la indefinidad lo infinito y dar esencia á lo sublime, lo bello no pudo crearlo, ni esto salir de aquello; porque, si para nada habian de servir los ricos, variados, casi infinitos pormenores con que se ornó la naturaleza en la produccion de lo sublime, lo mismo importaba que el país visto de cerca fuese bello, que ajeno, ó contrario de todo punto á la belleza, cosa que ya sabíamos, pero que se nos confirma de nuevo.—2.º Para que se produjese la indefinidad fué necesario al principio un poder excepcional, y que en un momento dado ejerciese cambios radicales en la contemplacion de los accidentes, que en reposo gozaban ántes de todas las armonías, de todos los acuerdos necesarios á la expresion distinta y cabalmente concreta de lo bello. Pero ahora la calma no se

ha interrumpido; por el contrario, es mucho más absoluta y reina en más ancho imperio, con tanto más poder, cuanto que nada hay que la contradiga, ni aún la distraiga. Luego no es necesario fuerza que imprima accion violenta, ni movimiento contrario, ni lucha, ni choque para producir lo sublime; sino sólo la indefinidad en reposo, como ántes apareció en medio de la vacilacion, de la conmocion, de la perturbacion del órden, que ahora no sólo sufre violacion alguna, sino que triunfa todo entero y en absoluto.

123. Si el panorama sublime se ensancha más y más á nuestra vista, sus líneas se simplifican al propio tiempo que se extienden, y todo, en fin, tiende á la unidad absoluta, al órden absoluto, que en breve aparecerá representado en la tierra por la *horizontal* sin fin aparente, y en el cielo por la bóveda indefinida sin superficie, cavidad, ni volúmen cierto.

124. RESÚMEN.—1.º Lo expresado en lo sublime aparece sensiblemente en su elemento expresivo como no contenido en este último, que queda abierto, por decirlo así, apesar de la eficacia de la fuerza activa que produce la expresion, y apesar de su esfuerzo extremo y hasta si se quiere sobrehumano.

2.º De la inconcrecion del elemento superior expresado en el inferior expresivo resulta, no la indefinicion, sino la indefinidad de la expresion, condicion indispensable, como hemos visto, para atraer sobre sí la idea de lo infinito. Y decimos esto, porque sería error grosero equivocar la indefinicion de lo que definido resultaria necesariamente bello, con la indefinidad de lo que por su grandeza física é ideal nos oculta de algun modo el fin ó los límites, no á nuestra razon, que los ve mucho más allá en todo ménos en lo infinito, sino á nuestra sensibilidad, que es ante quien y para quien tienen ocasion los fenóme-

nos de la sublimidad y la belleza. Ya lo dijimos más arriba: una cosa es que la expresion no alcance á lo bello por no resultar suficientemente concreta, y otra que para expresar lo sublime se necesite una expresion ménos concreta, ménos ceñida, ó, lo que es igual, más lata, más expansiva ó más indefinida en esta expansion.

3.º Discutida la expresion en general, se advertirá que el acuerdo más ó ménos íntimo, pero siempre necesario, entre la armonía y el órden de lo bello no es en lo sublime indispensable. Por el contrario, parece subvertido en el momento del choque de lo sublime dinámico, y cuando en éste impera el órden en todo reposo, su absoluta independendencia excluye su alianza con la armonía.

4.º Puede asentarse que lo sublime tiende aún más al órden que á la armonía, y lo bello á ésta más que al órden, por lo mismo que, necesitándose acuerdo de ámbas cosas en lo bello, lo sublime no lo necesita cuando aparece en el órden más absoluto; pero tambien puede hallarse en la armonía absoluta, siempre que ésta demuestre la potencia de su variedad infinita en número, por la riqueza extraordinaria.

5.º Respecto á la unidad, en lo bello obra integrando las partes ó los accidentes en lo concreto del todo, mientras que en lo sublime parece como que tiende á mostrarse por sí misma, apartando los accidentes ó anulándolos en su beneficio absoluto.

6.º Por último: procediendo lo bello y lo sublime de lo absoluto infinito, se puede decir que lo bello se eleva desde lo concreto y relativo á lo absoluto, como lo sublime desciende de esto último á lo relativo y concreto.

125. La DEFINICION aplicable á entrámbos en este concepto sería la de que *lo bello y lo sublime son la expresion sensible más ó ménos concreta ó indefinida de lo absoluto.*

126. AFECCIONES ESTÉTICAS DE LO SUBLIME.—Si considerados lo bello y lo sublime en sí mismos nos han parecido tan independientes uno de otro, apesar de su afinidad y la ley comun á que entrámbos obedecen, examinado el efecto de la impresion recibida por nuestra alma ante lo sublime tendrá que resultar tambien muy distinta de la que nos ocasiona lo bello.—El acuerdo que éste revela produce impresiones que, más ó ménos vivas, más ó ménos dulces, suaves, excitantes ó atractivas, jamas nos conmueven tan fuertemente como lo sublime, que si aparece en choque nos arrebatá, arrancándonos de la contemplacion amorosamente apasionada para llevarnos al colmo del entusiasmo, del enardecimiento, de los arranques más desmesurados de nuestro espíritu. El movimiento impreso á su actividad procede de una potencia más vigorosa é incontrastable, y la accion de nuestra alma tiene que producirse con más energía, con brios más irresistibles, con más calor ó con más fuego.

127. Si lo sublime se muestra en reposo por el dominio de la unidad ó del órden más completo, todo el movimiento, toda la actividad de nuestro espíritu parece como que se paralizan, produciéndonos sensaciones que, por su profundidad extraordinaria y su predominio absoluto, nos subyugan en sentido contrario á lo que vimos ántes. Lo grande nos admira, lo maravilloso nos embebece, lo extraordinario é inaudito nos aturde, lo asombroso nos pasma, lo misterioso nos confunde, lo místico nos anonada.

Necesitaríamos recorrer todos los grados, todas las ma-



nifestaciones diversas de lo sublime para examinar interiormente en nuestro espíritu de qué manera responde éste á la expresion de cada caso, y qué afecciones sentimos en su presencia.

128. De cualquier manera, podremos indicar que las afecciones de lo bello se distinguen de las de lo sublime:

1.º—En que las primeras son más reposadas y apacibles, mientras que las segundas son más esforzadas y extremas.—Los resortes de nuestra sensibilidad vibran en el primer caso concertadamente, sin que nada venga á herirlos rudamente ni produzca sacudidas ni reacciones extraordinarias en nuestro organismo estético. Éste sufre la prueba de su mayor resistencia bajo la presión ó al choque de los efectos causados por lo sublime, que pone en juego toda la potencia vital de nuestra sensibilidad, la irrita, la enciende ó la subyuga, la comprime, la hiela y la anonada.

2.º—La voluntad humana decídese, pues, ante lo sublime, pero obedeciendo más que queriendo, sometida á una fuerza superior, extraña, desconocida, y más bien que movida del encanto, de la atracción suave de lo bello. Lo sublime repúlsanos, por el contrario, hasta nos aterra, pero le proclamamos aún contra nuestra propia existencia, en medio de los elementos concitados contra la naturaleza, en la muerte, en el aniquilamiento completo de nuestro sér, en nuestra nada. Nunca lo bello exige moralmente tanto de la voluntad humana.

3.º—El amor que mueve, segun una ú otra cosa, nuestro albedrío, es diferente. Si lo bello se ama con toda la pureza del alma desinteresada, lo sublime se adora hasta contra nuestra conservacion. Si lo bello cautiva nuestra sim-

patía, lo sublime se impone por sí mismo, aunque antipatice fuertemente con nuestra naturaleza, y nuestro espíritu se conturbe con el mayor espanto.

4.º—La inteligencia claramente domina lo concreto de la belleza. El goce de semejante triunfo es tan completo como su acción; pero en lo sublime, ó se exalta hasta penetrar en el caos ó en el éter de la luz increada, ó se absorbe en sí misma; se confunde llena de estupor, se deprime y se abisma.

5.º—En suma, el efecto estético es proporcional á la fuerza que lo produce en lo bello y en lo sublime, y nuestra alma siente conforme al organismo de uno ó de otro.

129. Largo sería proseguir examinando efectos y registrando todos los secretos de nuestra sensibilidad ante esas dos potencias diversas que la conmueven. Trabajo es este que toma sobre sí la humanidad entera, y lo que nos importa es señalar las diferentes consecuencias de las desiguales causas.

Lo bello y lo sublime no pueden jamas confundirse por más que se hermanen. Apuntemos los diferentes modos de considerar lo sublime, ó sus designaciones ordinarias.

130. DIVISION DE LO SUBLIME.—Desde luego hemos visto lo sublime extensivo ó *geométrico*, y lo sublime *dinámico*, de que nos hablan los filósofos (*). Pudiéramos añadir lo sublime

(*) Á Kant debemos estas designaciones, debiéndose entender por *sublime dinámico* todo lo que expresa fuerza, poder, actividad, choque, violencia, etc., y suscita en nosotros afecciones análogas, y por *sublime matemático*, extensivo ó geométrico se quiere significar lo que nos manifiesta grandeza indeterminada, elevación suprema, indefinición en el espacio ó el tiempo, ocultación del fin ó de la causa, y en suma todo lo que nos excede por su *propiedad cuantitativa*, despertando en nosotros emociones afectivas de linaje acorde. Gioberti nos afirma que el ente por medio de lo *sublime dinámico* crea lo bello y por lo *sublime matemático* lo contiene. Excusado parece agregar cuál es nuestra opinión sobre esto, consignada en los párrafos 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, etc.

activo y lo sublime *pasivo*, significando por lo primero lo sublime dinámico, en que la influencia de una fuerza superior en lucha lo hace todo, y por lo segundo lo sublime en reposo, donde no hay más que la fuerza primordial agente.

131. No se presta nuestro lenguaje, que nos esforzamos en hacer sencillo, á la admision de infinitos *relativos* y *absolutos* (*).

132. ¿La idea de cantidad en lo sublime podrá deprimirlo hasta la nada, y más allá convertirlo en *negativo*? Lo sublime *positivo* subirá hasta un grado jamas alcanzado; pero llegará á lo *infinito* para los efectos de nuestra sensibilidad? ¿Cuándo se descubre lo sublime infinitamente negativo? Exageraciones son éstas que no tienen existencia más que en la idea; pero que no toman sustancia sensible de ningun modo.

133. Tambien se usa en el lenguaje filosófico de las palabras *sublime positivo* y *sublime negativo* en diferente sentido del que ántes les suponemos. Quieren que *sublime positivo* sea el que nos admira sin temor, así como *sublime negativo* el que nos pasma, aterrándonos, como contrario á nuestra conservacion. Si entrámbas maneras de sublimidad resultan en efecto, no pueden considerarse sin falta de lógica, sino como exclusivamente positivas, y para nosotros lo son en

(*) De estas dos especies de sublimes han hecho uso, y aún abuso, los modernos, suponiendo que lo *sublime relativo* aparece sin contradiccion, ó sin oposicion con otro de superior especie, y lo *sublime absoluto* se nos muestra triunfante de todo otro relativo en la lucha ó choque. Por ejemplo: la mar en calma nos presenta lo *sublime relativo*; esta misma, subvertida por la tempestad, tambien nos revelará otro sublime de igual naturaleza, aunque por encima de las olas revueltas á su poderío; mas si se pone la mente en otra potestad más alta, que impulsa los vientos con un *fiat*, mandando las tempestades y revolviendo el seno de los piélagos insondables, la manifestacion externa de esta suprema, última potestad, principio de toda fuerza, actividad y vida, es el *sublime absoluto*.

efecto; pues nuestro mal ó nuestro bien no influye en el juicio de lo sublime, que obra en nuestra sensibilidad con independencia absoluta.

La razon se sobrepone al temor que nuestra conservacion nos inspira en medio de una tempestad, cuyos efectos amenazan directamente nuestra existencia. La razon nos dice que, por más que nos aterre, aquella sublimidad es tan positiva como la que expansia nuestra alma en el reposo más absoluto, en el bienestar más completo. La razon admite lo mismo la accion, que la reaccion, que la revolucion; lo mismo el equilibrio que el movimiento de las fuerzas del mundo, provengan de donde provengan. Lo sublime siempre afirma; sea del modo que sea, siempre es positivo, en el concepto de que ahora se habla.

La idea de la divinidad siempre es sublime, positivamente sublime, por más que en su desenvolvimiento histórico progresivo ya se nos muestra armada del rayo y aterrándonos con su voz de trueno, ya se conciba en el amor y la misericordia, ó al fin se alcance en el Bien desprovisto de la más remota idea de mal, en el Bien más absoluto.

134. Las designaciones de *sublime positivo* y *sublime negativo* no deben usarse sino en concepto cuantitativo y á la manera que en el párrafo 79 del capítulo anterior se recomiendan aplicadas á lo bello.

135. Se habla tambien de lo *sublime abstracto é individual*, cuando lo segundo es lo que estéticamente puede interesarnos; de lo *sublime natural ó físico* y de lo *espiritual*, ya *moral* ó ya *intelectual*, agregándose además lo *sublime artístico*, designaciones todas fáciles de comprender, cuya analogía, con las de lo bello, tiene explicacion ámplia en el capítulo precedente.

La concision que pretendemos para estas ligeras nociones, nos impide extendernos sobre disquisiciones de esta especie, que por otro lado quedan ya de algun modo iniciadas, pudiendo deducirse por semejanza.

PARTE II.

SOBRE EL ARTE.

CAPITULO VI.

Del Arte en sí mismo.

Definiciones varias.—Nuestra definicion.—El Arte ante la Naturaleza.—

Definicion en este concepto.—Fin absoluto del Arte.—Otra definicion de lo bello, ó quinta que en este tratado se contiene.

136. Son muchas las definiciones del Arte (*). Su oscuridad hace inservibles la mayor parte, que, si aprovechan, es sólo para los neófitos en el estudio, porque los demas no las necesitan. Es más conveniente preparar la inteligencia por sucesion de definiciones, que preceptuar desde luego las que, por demasiado científicas, no se comprenden inmediatamente. Cuando se nos dice, por ejemplo, que *el Arte es la expresion*

(*) Hegel dice que su objeto consiste en expresar lo bello, que es la esencia realizada. La obra del Arte, segun este filósofo, es lo verdadero, lo infinito bajo formas sensibles, ó lo general bajo forma individual.

De sus discípulos, Thiersch dice que el objeto del Arte es representar lo bello y lo bueno con las formas bajo las cuales se presenta en la naturaleza sensible y espiritual. Th. Vischer sostiene con Hegel que la belleza, ó la obra del Arte, representa la idea absoluta bajo sus formas individuales; el objeto bello refleja el alma universal, es todo un mundo.

Nadie ha acertado con una definicion más propiamente artística del Arte que Schelling. «El Arte, dice, tiene por objeto representar en imágenes y símbolos, que le dirigen á los sentidos y á la imaginacion, el principio

de lo bello, no se nos da una definicion cabal, ni libre de ambigüedad; porque, si en vez de la palabra bello se sustituye la *expresion sensible de la idea*, el Arte resultaria definido por la *expresion de la expresion sensible de la idea*.

Tal fórmula, en sí ya oscura, no se libra de la anfibología; pues lo mismo es aplicable á la Naturaleza que al Arte.

En efecto: lo bello debe ser definido con generalidad de lo existente en la Naturaleza, ó producido por el hombre; luego si se explica el Arte por la mera expresion de lo bello, y la Naturaleza es tan susceptible de semejante expresion como aquél, dicha anfibología resulta por necesidad en perjuicio de la definicion.

Si la belleza del mundo fuera sólo la del Arte, no hubiera ambigüedad en esta última; pero quedaria una *expresion de una expresion*, penetracion y enclavijamiento de ideas, que, como acabamos de indicar, no juzgamos muy clara y definitiva.

137. El Arte, explicado por la manifestacion de lo ideal, en virtud de la belleza sensible, supone otra especie de belleza ajena á la sensibilidad. En el mero hecho de que lo manifestado sea el ideal, esto es, algo que provenga directamente de la entidad humana, la definicion del Arte sería concluyente si ese ideal no pudiera aplicarse tambien á la Naturaleza. La be-

eterno que forma el fondo de toda existencia: sus creaciones tienen por objeto manifestar lo invisible en lo visible, lo infinito en lo finito, lo ideal en lo real; mas de tal suerte, que los dos términos se penetren recíprocamente, sean armoniosamente fundidos al par, y presentando una indestructible unidad.» El mismo autor, segun vimos en el capítulo I, nos enseña que en la obra del Arte se expresa lo infinito en lo finito por el acuerdo de la actividad inconsciente y la consciente, constituyendo la unidad del idéntico inmutable.

Por último, Voituren, entre los más modernos, define el Arte diciéndonos que es la manifestacion de lo ideal por medio de la belleza sensible.

lleza sensible es medio de manifestacion tan propio de la Naturaleza como del espíritu humano.

138. Fuentes de belleza son entrámbas, productoras de toda la sensible que disfrutamos. Lo que importa definir es cada una de estas fuerzas generatrices, cada uno de estos raudales riquísimos de belleza, por más que entrámbos tengan entre sí unidad absoluta, origen y fin idénticos. El Arte jamas se explicará propiamente sin que la entidad humana no aparezca de algun modo, ya por medio de sus fuerzas activas, ya por el misterio de la combinacion de esas fuerzas, etc. De aquí nuestra preferencia á las fórmulas de Schelling.

139. El Arte es venero constante de belleza; pero no resultado de las fuerzas naturales que obran con independencia de nuestro sér. El Arte es obra de la humanidad, la obra humana de la belleza, *la realizacion de lo bello por nuestra actividad*, la humana realizacion de lo bello, ó el bello ideal del hombre realizado por él mismo.

Estas palabras no dan lugar á anfibología ninguna; y, separado lo bello de lo sublime, añadiremos que el Arte es *la realizacion de lo bello y lo sublime por la actividad humana*; mas si en vez de las palabras *bello* y *sublime* sustituimos lo que por entrámbas cosas, consideradas al par, ya dijimos, la fórmula se trocará en ésta: *El Arte es la expresion sensible de lo absoluto, más ó ménos concreto ó indeterminado, realizada estéticamente por el hombre.*

140. Veamos ahora el Arte ante la Naturaleza, y examinemos entrámbas fuerzas productoras de lo bello, para mejor conocimiento de cada cual.—La Naturaleza, poseedora de la belleza real originaria, es raíz ocasional, y modelo perenne de la belleza no ménos real del Arte.—La Naturaleza tiene en sí

el gérmen de belleza que al Hacedor le plugo depositar en ella para expresarse de algun modo; mas al hacerlo finitamente, determinó cantidad y medida, de la cual la Naturaleza no puede salir por sí misma ni excederse hasta colmar la medida del ideal. La humanidad, en virtud de éste, eleva la belleza natural en sentido de la absoluta, lo que consigue concreta y sensiblemente, esto es, de modo que se vea, que se oiga y que se palpe, por medio del Arte, que es su obra predilecta.

141. La Naturaleza no tiene por toda acción y producto la belleza de que disfruta libremente. El Arte sólo existe por la belleza y para la belleza que ha de realizar necesariamente. La Naturaleza sin la belleza tiene la existencia cabal por sí misma, que reconoce la Ciencia humana. El Arte no es concebible en modo alguno sin la belleza que ha de realizar, no con limitación alguna, sino progresivamente. La Naturaleza ha tenido, en su desenvolvimiento cósmico, un progreso inicial, que, durando hasta el último desarrollo que le conocemos, no sabemos si ha de proseguir, ni caso que esto así fuera, si sería sensible y apreciable para nosotros. Es preciso aceptarla tal como el hombre la sorprende desde el primer instante, y desde entonces su progreso es, como vimos, de ser á ser, y no en la duración de los tiempos. El Arte, por el contrario, es esencial y necesariamente transformable con la humanidad, sujeta en todo á la ley del progreso; pues, si ha de realzar la belleza natural por medio de la ideal, en sentido de la absoluta, ha de ser progresando indispensablemente para conseguir su fin.

142. ¿Y si este fin está fuera de la Naturaleza, y es muy superior á ella, cómo cabe en la inteligencia humana la idea de que la Naturaleza constituya en ninguna ocasión el fin del

Arte? Tal error se les ocurrió á los realistas, creyentes sólo en la materia; tal manía está entrañada en ciertos artistas deslumbrados por las galas de la Naturaleza. Si ésta fuera fin del Arte no sería lo bello objeto exclusivo de este último; porque la Naturaleza no es bella necesariamente. El que, copiándolo todo en la Naturaleza, cree que su original es siempre bello, se engaña. El que no elige, sino que fatalmente acepta lo primero que se le ofrece, si piensa que reproduce lo bello se equivoca, y si lo produce en efecto, sacándolo de cualquier cosa, bella, indiferente ó fea, idealiza por más que lo ignore y lo niegue, y si idealiza sobrepuja á la Naturaleza, que ya no puede ser su fin, sino el de toda belleza ideal, la belleza absoluta, con la que la primera propende á identificarse.

Si la Naturaleza fuera fin del Arte, el hombre obraría irracionalmente, pues se obstinaria en imitar, ó en fingir limitada, difícil y torpemente lo que con tanta verdad, espontaneidad y riqueza se le ofrece por todas partes, sabiendo muy á conciencia fija que jamas ha de alcanzar la identidad que innecesariamente se propone. Prometeo de la fábula en punto á soberbia, Tántalo en orden á su improbo é inútil trabajo, emplearia el hombre toda su actividad en una empresa irrisoria, que, léjos de permitirle levantar la vista del suelo, reduciría todas sus aspiraciones al círculo estrecho que huella con sus piés, si es que no quedaba completamente en el vacío de la vaguedad, y con el tormento de todas las intenciones frustradas, de todas las esperanzas desvanecidas.

Si la Naturaleza fuera fin del Arte, copiarla, imitarla, fingirla, parodiarla de cualquier suerte, apoderarse de su ilusion más ó ménos real en cualquier sentido, fotografiarla, sería el objeto del Arte, otro absurdo patente á todas luces; porque la

imitacion puede ser origen ocasional alguna vez de aquél, pero no siempre.

143. El Arte brota libremente de toda obra humana, pongamos en ella nuestras manos, ó sea manifestacion impalpable de nuestra inteligencia y nuestro sentimiento. Basta que impere el órden en ella, que resplandezca la regularidad, que se haga sentir la armonía, que aparezca el acuerdo entre ámbas maneras esenciales del organismo de lo bello. Basta que la expresion de la obra artística se realice en virtud de esto último, y que esta expresion produzca en nuestra sensibilidad los efectos estéticos indispensables, sin necesidad de remedar la Naturaleza, ni de reproducir uno á uno sus accidentes, en tal manera, que comparados no discrepen, como se exige de la copia. Y si esta reproduccion de lo natural, así estimada, no es necesaria, ni caso de existir la imitacion puede entenderse jamas en manera tan servil y limitada, ¿cómo suponer que la Naturaleza es fin del Arte?

No es su fin directo, porque el Arte no se propone siempre su copia, y caso de proponérsela no se encerraria en tan estrecho límite, que, como indicamos, jamas ha de conseguirse.

144. ¿Y si el Arte no se limita á la Naturaleza, podrá dar esto márgen á suponer que su independecia con respecto de la misma sea absoluta, ó que el Arte pueda ser ó no extraño á la Naturaleza?

De ningun modo. El Arte no tiene por fin la Naturaleza, pero tampoco puede violentarla ni hacer nada contra ella. La *naturalidad* es condicion precisa del Arte.

Que imite, que no imite, ó que imite más ó ménos libre ó idealmente, el Arte no puede repudiar la Naturaleza, y en

efecto, jamas reniega de ella, miéntras produzca con sus obras los fenómenos estéticos de que acabamos de hablar. Si el Arte realiza lo bello, que es su exclusivo fin, necesariamente ha de ser con naturalidad, porque lo bello contranatural dejara de serlo y se trocaria en fealdad. ¿Cómo lo opuesto á la Naturaleza, lo que trunca ó se desvia de su órden, que es conforme con el órden absoluto, ha de causar en nuestra naturaleza estética afecciones tan naturales como las de nuestra sensibilidad?

145. Así es que, examinadas detenidamente todas las obras del Arte, sean ó no imitativas, véase en ellas ó no un simulacro de la Naturaleza, el resultado será siempre que son connaturales, porque, si no están copiadas, están aprendidas de la Naturaleza, interpretando, no ya sus accidentes y su disposicion nimia, sino las leyes naturales de los cuerpos fisicos, del espíritu humano, de todo aquello, en fin, que el Arte pone en accion ante nuestra sensibilidad.

Por esto dijimos, y lo volvemos á repetir, que el Arte se basa y fundamenta en la Naturaleza, que de ella toma los accidentes, las relaciones, las causas y hasta sus leyes esenciales; y, sin contradecirla jamas, sin salirse jamas de ella, elévase sobre sus creaciones en alas de la belleza ideal que realiza. El Arte en consideracion á la Naturaleza puede definirse diciendo que *es la realizacion de la belleza ideal fundada sobre la de la Naturaleza*.

146. Algun interés ofrece la cuestion de si el Arte tiene ó no por objeto la *verdad*. La afirmacion de esto se sostiene por una escuela filosófica; pero nosotros optamos por la independencia absoluta de la belleza.

147. Los neo-platónicos aseguran tambien que el fin

del Arte es la belleza; pero como la sustancia íntima de lo bello es, segun ellos, la verdad, claro está que el fin definitivo del Arte es la misma verdad sensiblemente manifestada en lo bello.

148. Aunque en su lugar oportuno (párrafos del 13 al 18) dijimos todo lo necesario para establecer la debida separacion entre la verdad y la belleza; áun dado que no hubiese ninguna entre ámbas, y lo dicho en el párrafo anterior fuese completamente cierto, no lo es ménos la inutilidad de semejante descubrimiento para la idea de lo bello y el estudio del Arte. La verdad se nos muestra en lo hermoso lo mismo que en lo indiferente á la hermosura, ó contrario á ella. Expresion de ella son multitud de cosas meramente útiles ó perjudiciales, agradables ó desagradables, etc., porque ha de hallarse necesariamente en todo, y todo es manifestacion más ó ménos sensible de ella. Una máquina nos pone de relieve á los ojos la verdad, y, sin embargo, el artefacto tan léjos puede estar de la belleza, que ni agradable parezca, ó acaso sea en realidad feo, por útil y beneficioso que se le suponga.

No satisface la explicacion de que la verdad expresada en lo bello ha de ser la sensible, esto es, la que produzca en nuestra sensibilidad todos los fenómenos estéticos propios de la belleza; porque, de estar la verdad en todo, lo mismo lo estará en lo que se nos manifiesta estéticamente sensible, que en lo que se nos demuestra de cualquier otra manera; luego si la verdad ha de entrar como factor comun de todas ó de multitud inmensa de fórmulas explicativas, dicho factor podrá desaparecer por causa de su misma generalidad, sin que la fórmula sufra alteracion ninguna, con tal que quede en ella lo no comun, lo concreto, lo individual de lo que se examina, y por

esta razon lo mismo vale decir que lo bello es la manifestacion estéticamente sensible de la verdad, que lo que se nos expresa sensiblemente en el concepto estético. La verdad existe en sí misma; con independencia de nuestra idea, y considerada por nosotros, es la idea que de ella alcanzamos. Esto se manifiesta en todo y por todos los medios más ó ménos afines ó distantes de la sensibilidad propiamente estética, y de ahí que semejante factor es tan innecesario como el otro, y lo es aún más; porque si la verdad absoluta no hace nada en la definicion, ménos la mutable, transitoria y condicional, que tal se puede decir de la idea. Luego si la definicion de lo bello se caracteriza sin necesidad de uno ú otro factor comun á tantas otras, no será tan indispensable que el Arte ha de tener su fin precisamente en ellas, y no lo tiene; porque su propósito no es la consecucion de la verdad, objeto determinado y definitivo de la Ciencia.

149. Que tal cosa se supone en el Arte no es dubitable; porque ¿cómo se ha de expresar lo que no existe ó se ha conseguido de alguna manera?

Dejemos el sentimiento é investigacion de la verdad á la Ciencia, cuyo propósito forma hasta cierto punto; y decimos esto así, porque la Ciencia no puede definirse como mera investigacion de la verdad, especie de curiosidad que á bien poco podria conducirnos, sino que para consignar su esencial fórmula es necesario declarar que es el conocimiento de todas las cosas en relacion con lo absoluto, definicion en la que tambien se elimina la palabra verdad; pues se ha de sobreentender que ese conocimiento es verdadero ó hecho con verdad, y ya la verdad no juega como fin, sino como medio comun, lo mismo á la Ciencia que al Arte; porque si éste es la expresion

más ó ménos concreta ó determinada, pero siempre estéticamente sensible de lo absoluto, ha de ser necesariamente expresion verdadera, ó realizada con verdad (segun la idea), pues de otro modo tambien es inconcebible.

La verdad aduna al Arte y á la Ciencia; pero si puede tomarse, como vulgarmente se toma, por fin determinante en la Ciencia, no así respecto del Arte, que permite ver muy á las claras la independendencia de su fin con la verdad, ofreciéndonos por todas partes manifestaciones de lo fantástico, de la ilusion, del sueño irrealizable tal vez, y hasta del error y las más falsas concepciones. La dualidad, que claramente se percibe entre el objeto del Arte y el de la Ciencia, no quiere decir en manera alguna que el Arte ha de falsear la verdad, negarla radicalmente, ni áun ser indiferente á ella; pues así como para obrar con la Naturaleza no necesita limitarse á ella, así para obrar con la verdad no necesita tenerla por fin exclusivo ó primordial. Lo mismo puede presentar el Arte lo bello en la verdad más absoluta que en lo solamente *verosímil*, esto es, en lo que si no es verdad tal, ó idea al ménos de la verdad, que pueda serlo, que no la niegue ó repulse siquiera en el momento del efecto estético, aunque lo que se exprese sea ilusorio, vagamente fantástico, falsa alucinacion, ó error más ó ménos transitorio.

150. El bien tampoco es fin exclusivo del Arte, por más que decida de la existencia humana. En efecto, todo parece hecho por el bien y para el bien. El Arte es un bien, lo bello dentro y fuera del Arte un bien, reflejo del absoluto. Si la verdad enseña algo es lo bueno de todas las cosas, el fin moral de la humanidad, el material del Universo. La verdad en sí es un bien que procede del Bien absoluto.

En la trina disposicion de los órdenes que cada cosa determina, el bien, la verdad y la belleza, el primero llama á sí á los otros dos, y cuando se compenetran, que es siempre en la realidad, lo hacen en beneficio del bien, como el fin determinante de la accion humana.

Pero el escalpelo del pensador no deja por esto de separar el bien de lo bello y de la verdad, y ve en el Arte un fin que, sin ser contrario al bien, no es el bien solo. Ejemplos nos ofrece hartos de ello; pues prescindiendo del caso en que el Arte revela el bien, tal como le es posible en el momento histórico, á sabiendas muchas veces se acepta lo malo en su origen y fondo para reproducir lo bello, y el Arte malo ó bueno es no obstante Arte, por la independendencia de su fin, por su individualidad personalísima. No há mucho que la conciencia asaz estrecha y meticulosa de nuestros padres y abuelos, admitió el Olimpo de los gíferos y prostitutas, sabiendo que aquéllas eran manifestaciones falsas y malas en absoluto, y mucho más para consideradas como propias; y, sin embargo, las prohiaron con el calor de la adoracion á título de bellas, y por la eficacia libre de lo bello, que es necesario proclamar.

151. Por último, el Arte, que puede ser en sí más ó ménos perfecto, no lo es con propósito de imperfeccionarse ó de conseguir la perfeccion. Él tiene la que le es peculiar y exclusiva con independendencia de toda otra. Perfectible como lo que más, puesto que es eminentemente progresivo; condiciones ámbas que lo elevan precisamente sobre la Naturaleza, depositaria de bellezas físicas; susceptible de la perfeccion ideal, que es la mayor realizable, ni es, ni necesita ser perfecto en sí, ni se propone exclusivamente la perfeccion. Una máquina puede ser casi perfecta, ó al ménos tan justamente, tan exac-

tamente perfecta, que sin semejante requisito no funcionaria ni sería tal máquina, y, esto no obstante, está léjos, muy léjos de ser bella.

152. En resúmen: el Arte no se limita á la Naturaleza; pero obra con ella, y áun sobre ella, sin hacer nada contra ella.

153. El Arte no se propone la verdad, aunque con verdad existe, y no puede apartarse de la verdad más allá de *lo verosímil*.

154. El Arte es un bien, y al bien se encamina; pero no con su exclusivo objeto.

155. El Arte es perfectible, no perfecto, ni se propone más perfeccion que la suya, si es que alguna se propone.

156. *El Arte, considerado en sí, existe en sí mismo por su propio fin y para su propio fin.*

157. El Arte es libre, independiente, sin cosa necesaria más que la realizacion de su fin.

158. El absoluto del Arte, tal que jamas puede ser otro, con participacion ó sin participacion de los demas, es la realizacion de la belleza.

159. Y la belleza no es exclusivamente la verdad, la idea, el bien, la perfeccion ni las demas cosas que se nos expresan bellamente, sino *lo que, con organismo capaz de esta expresion, produce en nuestra sensibilidad los fenómenos estéticos.*

Luego si lo bello existe por sí, aparezca donde aparezca, el Arte, que tal cosa tiene por fin, considerado en sí mismo, goza de existencia propia, y determina una órbita peculiar de accion, en la que libremente se mueve, por más que en la realidad sea inconcebible el Arte, fuera de mil otras cosas en las que toma ocasion, y á las que tan íntimamente se liga, que con ellas se le confunde siempre.

160. Siendo tan múltiples y complejas las relaciones del Arte con todas esas otras cosas que le prestan origen causal, y á las que sirve de manifestacion, sin constituir su fondo necesariamente esencial, preciso será reconocerlas en otro capítulo; pero entiéndase bien que tal estudio, aunque indispensable de todo punto para la inteligencia del Arte, no se ha de confundir con el del Arte en sí mismo, abstraccion puramente mental, pero perfectamente concebible, que sirve para determinar su naturaleza é índole verdadera.

CAPITULO VII.

El Arte considerado en sus relaciones externas.

Idea del Arte en consorcio con las demas cosas en que aparece ó lo modifican.—El Arte en el órden universal.—En la perfectibilidad material del hombre.—En la actividad intelectual.—En el concepto moral y religioso.—Definiciones segun algunos de estos conceptos.—Resúmen.

161. Creado el Arte por el hombre en el seno de la sociedad y dentro del mundo físico, no sólo tiene que obedecer sus leyes propias, esto es, las que le prescribe su determinado fin, sino tambien las leyes de todo aquello de que procede, á que se asocia necesariamente, forma su base ocasional, y, coexistiendo con él, desenvuelve, en suma, su vitalidad real y positiva, su fondo ó interior esencia.

162. La belleza misma, que es su fin, se halla libremente en todo lo que la manifiesta. Nada contradice de aquello en que aparece; sino, por el contrario, lo afirma aún más, poniéndolo externamente en evidencia.

163. Lo mismo vemos la belleza en un objeto físico natural que en una verdad, que en un bien, que en una perfeccion, que en una idea cualquiera; y esta aparicion completamente libre de la belleza en las demas cosas prueba, por causa de

esa misma libertad, que el sér y su belleza no son lo mismo; pues la belleza, aunque considerada en sí disfruta de esencialidad propia, considerada en lo demas es cualidad sensible, ó *manera de ser* (*) estéticamente perceptible, no en sustancia, ni la esencia de aquello en que resplandece.

164. Lo bello no es ente en sí mismo; desprendible de todo lo demas, y absolutamente aislado en la realidad, con vida completa sin participacion de ninguna otra. Si tal se concibiera no sería cualidad, ni modo de ser, ni expresion, ni nada de eso que libremente tienen, ó no tienen, los seres para impresionar estéticamente nuestra sensibilidad.

Y si la belleza está en algo por necesidad absoluta, no ha de ser fuera de ese algo, ó en contradiccion con sus leyes, con su organismo, con su sustancia y total esencia.

Así, pues, cuando está en el objeto físico no puede contradecir nada, absolutamente nada de cuanto se descubre en la realidad material, obedeciendo todas las leyes de la misma. Cuando está en la verdad, en la idea moral, ó en cualquier otra, tampoco puede la belleza eximirse de ser una con la esencia y la eficacia de la verdad en que aparece, ó de la idea que nos representa, sujetándose á todos los fenómenos del mundo intelectual ó moral.

165. Por esto el Arte realiza la belleza dentro del mundo físico, del mundo intelectual y moral, con relacion inmediata, íntima, consecuente, etc., de todo aquello en que puede colocarla, resultando su trabajo positivo en todos los conceptos.

166. Segun ya se ha visto (párrafos desde el 140 al 151),

(*) Aunque esta frase moleste á puristas que no la entienden, ni son capaces de sustituirla, hemos de usarla, que la Ciencia no ha de tropezar en semejantes escrúpulos.

el Arte es conforme con la Naturaleza, consecuente con la verdad, ó cuando ménos *verosímil*, bien que al bien completo se encamina, y una especie de perfeccion, que se desenvuelve con la perfectibilidad humana; mas como considerado en todas estas y otras muchas cosas que pudieran agregarse, siempre hay que añadir una condicion esencialísima á todas y cada una de ellas, de ahí proviene que sea tambien la definitiva en la fórmula del Arte y la belleza.

167. El Arte no se comprende bien si no se estudia dentro y fuera de sí mismo, en la abstraccion y en la realidad. En la abstraccion, porque así le hallamos en toda su simplicidad más absoluta, y, por tanto, en su propia sustancia y peculiar esencia; en la realidad, porque no de otro modo existe, ni nada puede significar fuera de ella. La separacion de entrámbas maneras de conocerle permite estudiar su relacion con todas las demas cosas con las que necesariamente coexiste, y á las que sirve de manifestacion, realizándolas de sí mismas.—Veamos algunas de estas relaciones:

168. EL ARTE EN EL ÓRDEN UNIVERSAL.—No es posible sacar el Arte de la esfera de la actividad humana, porque en ella nace, crece y se desarrolla.

Necesario es descubrir el fin de la humanidad, á que se dirige toda accion, que decide de toda voluntad, que ejercita toda potencia y que determina, en fin, toda actividad.

El filósofo, el hombre de Ciencia clamarán que el fin de la humanidad es la consecucion de la Verdad absoluta; pero de lo íntimo de nuestra conciencia moral se alzará siempre una voz que nos diga que el Bien supremo es el fin á que debe inclinarse la humanidad.

No excluye lo segundo lo primero, ántes bien se afirman

recíprocamente, en tales términos que toda verdad es un bien y todo bien es una verdad.

La belleza simpática inclina, la verdad convence y el bien decide de nuestra voluntad. Hácenos la primera sentir, conocer la segunda y obrar la tercera; luego la acción se indica, se determina y consuma por estas tres potencias, que aplican sus respectivas fuerzas al mismo fin para producir el mismo resultado, y éste no puede ser otro que el moral; porque, obrando en nuestra conciencia, resuelve nuestro albedrío á consumir la acción dentro de las leyes supremas del Bien, que regla en definitiva toda la actividad humana.

La verdad, dentro y fuera de la Ciencia, en el mundo físico ó en el de las ideas, describe desde su centro una gran esfera de acción, en la que con fuerzas propias todo lo desenvuelve en un orden enteramente suyo, el más riguroso y perfecto.

La belleza, dentro y fuera del Arte, en la Naturaleza como en toda manifestación dable al hombre, desarrolla con no menos eficacia su orden peculiar con fuerzas no menos propias, y con un rigor no menos preciso y completamente definido.

Lo mismo se puede decir respecto al bien, que en la región puramente moral, como en la idea y en la materialidad de las cosas, también se concibe aislado con su orden ascendente y progresivo, con su vitalidad independiente y con la potencia capaz de esta vitalidad.

Pero en el mundo material, en el más expansivo de la idea, en el alma de la humanidad sensible; en ese conjunto cabal de todas las cosas, cualesquiera que ellas sean, los tres órdenes creados por el bien, la belleza y la verdad, como unidades del suyo respectivo, los tres se compenetran, se entrelazan y

se confunden en uno, que es el solo real, positivo y que goza de la universalidad completa; tal es el *orden absoluto*, de donde sale todo otro, el orden, en suma, regido por la *unidad de todas las unidades, principio de todo principio y fin postrero de todo fin, el orden que Dios impuso á toda esencia*.

Á ese orden se sujeta el desenvolvimiento material del hombre, la Ciencia, el Arte y la Religion. El Arte ocupa un lugar preferente.

169. EL ARTE EN LA PERFECTIBILIDAD MATERIAL DEL HOMBRE.—La vida completa del hombre es el cabal desenvolvimiento de toda su actividad, como sér material, moral é inteligente.

Bajo el primer punto de vista ha menester existir con la materia, conservar necesariamente esta especie de existencia y aumentar su actividad, por el desarrollo de toda fuerza inherente á las funciones de su natural organismo. Tiene el hombre que apartar en su desenvolvimiento físico todo obstáculo ó contrariedad que se le oponga, luchando con la Naturaleza, si es preciso, hasta vencerla. Tiene que reunir dentro de su órbita todos los recursos naturales de su conservacion, mejoramiento material, comodidad, goces físicos y bienestar completo en tal sentido, y tanto lo primero como esto último lo consigue con el trabajo jamas estéril de su actividad corporal. Semejante trabajo, que es el más rudo de la vida humana, ejercita de continuo sus fuerzas en el sentido absoluto de su fin, que es su bien, y si la Ciencia no pocas veces lo dirige, el Arte en casi todos los momentos lo realza.

En esas obras gigantes que ha menester la vida material del hombre y de los pueblos, el Arte resplandece, como premio á tantos sudores, como divina bendicion del que trabaja.

¿Para qué enumerarlas, si en su lugar consagraremos un capítulo á la Arquitectura?

Pero en las necesidades del hogar, en las del individuo civilizado de todos los instantes, la *Industria* acude pronto á su satisfaccion, y el trabajo que en ella se utiliza no es ménos digno de que por medio de la hermosura reciba más cumplida recompensa.

No parece sino que la humanidad no se satisfaga de los materiales beneficios que la *Industria* le proporciona, si ésta no se alia íntimamente con el Arte, manteniendo con él número inmenso de variadas relaciones.

Y es, que si la *Industria*, incansable en prestarnos bienes materiales, no contenta con esto, que ya es mucho, recurre al Arte para mostrársenos más simpática y propicia, el Arte en su actividad absorbente, en su potencia expansiva, nada perdona para dilatar los ámbitos de su anchurosa esfera, é imprime á la *Industria* y á todo trabajo su sopro vivificador y fecundante, sopro que todo lo reanima y ennoblece.

Bastante sello muestra lo que de algo puede servir al hombre, si éste lo ejecuta por sí mismo; pero apareciendo como manifestacion exclusiva de una necesidad ó bien físico, no está allí impreso todo el carácter de la personalidad humana.

¡Cuántos de estos objetos hay que la *Ciencia* ha enseñado á concebir, la *Industria* á realizar, y el Arte á prestarles forma y accidentes de hermosura!

El Arte, que en sí es una necesidad del alma, no impide nada de lo necesario á nuestra conservacion, á nuestra comodidad, á nuestros goces físicos, á nuestro cabal desarrollo, ni al material de los pueblos; sino que, por el contrario, mantiene relaciones tan estrechas entre ese desenvolvimiento y el

suyo propio, como perfectamente conforme es la total organizacion física de una flor con su belleza, y nuestra completa máquina corporal con nuestra hermosura.

El Arte, que vive de la vida humana, no puede contrariar lo necesariamente físico en ella, produciendo lo nocivo, molesto, desagradable, etc., aunque todo esto parezca alejarse tanto de la belleza. Pueblos hay que deprimen los piés, la cabeza y hasta las entrañas con propósito de realzar la humana hermosura; pero esto lo hacen movidos de su falsa nocion, demostrando con ello que tal como la conciben la suponen siempre sobre la Naturaleza, hasta el extremo absurdo de contradecir esta última en su misma organizacion física, contrariando las leyes de su material conservacion.

Mas no se necesita recurrir á semejante extremo para reconocer fácilmente que, así como el Arte vive con la Naturaleza, y sobre ella, pero jamas en oposicion, así en la actividad humana el Arte se desenvuelve con la vida animal, sobre ella y jamas contra ella.

En efecto: quien resuelve todos los problemas de la Industria y del trabajo en beneficio del bienestar material del individuo y de los pueblos no es la potencia bruta aplicada inmediatamente á la materia en la industria y el trabajo, sino la inteligencia, que dispone, organiza y regula en todos conceptos nuestras naturales fuerzas con provecho de nuestro mejor bienestar físico, comenzando por poner á servicio de este fin su misma energía y cuanto alcanza por medio de la Ciencia.

¿Qué mucho, si esto hace, que el Arte la auxilie tambien para lo mismo, si el hombre, al luchar con la Naturaleza, al vencerla, jamas parece contento de semejante triunfo, si no patentiza al propio tiempo que esto, más que con sus mate-

riales brazos, lo consigue con el poder más eficaz de su alma, con la actividad potente de su atrevida inteligencia?

No sería necesario ningún género de lucha, si nuestra naturaleza frágil pudiera desenvolverse sobre el haz de la tierra, sin alterar su superficie, ni ninguno de sus menores accidentes; pero la lucha es necesaria, el triunfo seguro, y ámbos nos conducen á mejorar nuestras condiciones materiales, realizando por virtud de nuestras fuerzas intelectuales y corporales mejor estar, en aspiración perenne de un mundo mejor, que no puede negar la Ciencia, que nos inspira el Arte y que nos promete la Religión. Ante esta consideración, el Arte, que se relaciona con nuestro material desenvolvimiento, no es otra cosa *que manifestación sensible de nuestra aspiración á mejor vida*, definición moral utilizable aún más en este puro concepto.

170. EL ARTE EN ÓRDEN Á LA ACTIVIDAD INTELECTUAL.— La Ciencia busca en el mundo físico la relación de los átomos con las partes, de éstas con el todo individual, de éste con la familia, especie, reino, etc., en tendencia siempre hácia lo absoluto, y cuando la Naturaleza terrestre acaba y el Universo del espacio indefinido, penetra en la región de la idea y del sentimiento, cuyos recónditos secretos desentraña, y ahonda profundamente en la idea y en el sentimiento del Infinito, deduciendo sus atributos, apesar de lo finito de la razón, apesar de la escasa potencia intelectual para acometer tan sobrehumana empresa.

El Arte no es ménos activo, ni su fuerza concentradora é impulsiva procede de menor potencia. Pone los ojos en el Universo material, que atrae hácia sí al propio tiempo y con igual ahinco que la Ciencia; aprende en él lo bello como

aquella la verdad, y se lo hace propio, como la Ciencia se hace suyo cuanto alcanza de verdadero en todos los seres. La perfeccion ascendente, que la Ciencia proclama á la vista del mundo en órden á la vida, el Arte la siente y reconoce en órden á la belleza, y animado por esto entra en los espacios sin limites de la idea, entronízase como en su propio centro de accion en el sentimiento, y con éste se remonta al infinito de la Unidad eficiente, ahondando aún más allá que la Ciencia, por la eficacia divina de la inspiracion inesperada, que no puede evocarse, ni venir de lo alto, sin el gérmen fecundante y fecundado, que saca de sí toda fuerza, y en sí recoge toda potencia para sentir, conocer, amar y realizar lo bello, exista donde exista, y venga y vaya donde tenga su origen y su centro.

Y si tales móviles de la actividad humana, el Arte y la Ciencia, actúan sobre los mismos seres concretos, elevándose en alas de la abstraccion al mismo órden absoluto de que uno y otra proceden y lo sacan todo, y si recorriendo las mismas etapas, van por la misma senda comun del desenvolvimiento universal, ¿qué de extraño tiene su íntima relacion en total, y sus relaciones íntimas en los más mínimos pormenores de la vida, de la actividad, de la inteligencia, del sentimiento y del alma humana?

La Ciencia es la investigacion de la verdad y el Arte la realizacion de lo bello; pero ante la verdad, la Ciencia y el Arte son su manifestacion íntima y externa; ante la belleza, nocion y sentimiento de la misma; y ante lo absoluto, relacion de esto último con todo caso concreto, ó expresion más ó ménos concreta de lo mismo.

171. EL ARTE EN EL CONCEPTO MORAL Y RELIGIOSO.—

El Arte y la Ciencia viven con nuestra completa vida, y teniendo ésta por definitivo fin el moral que consuma toda obra, al Bien se dirigen ámbos, llevando cada cual su propio fin para concretarlo con el que determina el resultado postrero de la actividad humana. La Ciencia enseña lo que es bueno, y el Arte lo expresa sensiblemente; pero la moralidad humana no se decide sino por sí misma, por su libre albedrío, por su voluntad ingénita y completamente desembarazada, que, despues de sentir y conocer el Bien por el Arte y por la Ciencia, resuélvese á amarlo, á desearlo en sí misma y á realizarlo por su propia virtud, gracia la más alta que el Supremo nos concede.

Mas esa completa libertad de nuestro albedrío no evitaria que, suprimida de repente toda Ciencia, la humanidad se quedase sin luz de verdad para reconocer el Bien, y, por tanto, paralizada en todo movimiento positivo. Lo propio aconteceria si de pronto se viese desheredada de todo Arte. Aunque la Ciencia demostrara el Bien á la razon fria; sin que aquél hiriese la sensibilidad; sin que tocara al sentimiento íntimo, que es otra cosa; sin que este sentimiento sacase al alma de su inactividad, ¿de dónde vendrian esas fuerzas motrices é impulsivas que tanto nos impresionan, nos conmueven y nos arrebatan para persuadirnos aún más allá del convencimiento, para atraernos con una simpatía aún más libre é insinuante que la resolucion del problemático misterio, para impulsarnos con más energía hácia el Bien que su simple enunciacion; pues ésta parece sólo una mera advertencia, y su manifestacion sensible una donacion que de algun modo ya se nos hace, viéndolo y tocándolo de alguna manera?

172. La relacion del Arte con el Bien es tal que más íntima no puede ser; pues, como ya lo dijimos, el primero es uno de

los mayores bienes del hombre, como la belleza el mejor que el Supremo sensiblemente nos hiciera, porque es una manera de expresarse, ó darse á sí mismo. La Ciencia podrá abrir su libro del Bien, que es la *moral*, ante los pueblos; pero á nada más se obliga. El Arte, suavizando la rudeza del trabajo físico con la aspiracion benéfica que en sus obras imprime, influyendo asimismo en las costumbres, en toda práctica ó acto externo, es eminentemente morigerador, y su auxilio el más eficaz para conducirnos á nuestro fin.

La moralidad no se resuelve por sí misma, conforme á un bien conocido entre las nebulosidades oscurísimas de una Ciencia, y sentido bajo las impresiones momentáneas de un Arte, que, obras entrámbas de nuestra perfectible, pero imperfecta, vitalidad, se desenvuelven lenta y fatigosamente dentro de su esfera finita, á raíz siempre de toda vacilacion, caída ó retroceso.

173. Hay una Ciencia que no há menester de los ordinarios maestros para enseñarnos; un Arte que no los necesita para conmover todos nuestros sentimientos en lo más íntimo de nuestro corazon y nuestra conciencia; una verdad que, sin ser buscada entre las penalidades del insomnio, se nos da, en cuanto dársenos puede, toda entera; una manifestacion sensible que se nos hace por todo el Universo de la Unidad eficiente, del origen causal en absoluto, del fin á que nuestra actividad se vuelve en toda aspiracion, del Bien infinito, de la verdad infinita; y tal verdad, tal manifestacion es la *Religion*, nocion universal y última palabra, Arte de todo arte y arca de salvacion donde todo bien se encierra.

El mundo entero de la vida humana es testigo de la alianza constante de la Religion y el Arte. La enumeracion de sus re-

laciones requiere ese infinito libro, ¿cómo podremos recogerlas en las últimas líneas de este capítulo?

El Arte es manifestacion del dogma en cuanto éste puede salir de su insondable misterio.

Es demostracion sensible del sentimiento que la fe nos inspira. Nos da los símbolos del culto religioso que rendimos á la divinidad postrados de rodillas. Reviste toda liturgia y hermosea todo rito, toda pompa externa, infiltrando por tan eficaces vias la idea religiosa en nuestra alma (*).

Si en la satisfaccion de nuestro necesario y material bienestar la aspiracion á mejor mundo es manifiesta por virtud del Arte; si éste, en tal caso, no tiene otro resorte que el moral dentro de esta esfera de nuestra actividad, la referida aspiracion será aún más patente, y aún más todavía en orden á la religion, que nos promete ese mundo superior, gloria infinita, donde nuestra alma se unirá á su Creador en premio de haberle buscado siempre con amor, y de haberle merecido por la eficacia de ese mismo amor, que nos aleja de todo mal.

La religion, más que ninguna otra cosa, se dirige á nuestro sentimiento, arraigándose en nuestro corazon y adhiriéndose

(*) La religion de Cristo es la más artistica de todas las religiones; pero entiéndase esto sólo y exclusivamente de la Religion Católica.

Ella, que nos enseña la apoteosis del hombre en todos los momentos de nuestra vida, sin distincion de sexos, ni edades, ni categorías; ella, que multiplica á nuestros ojos carnales número infinito de símbolos exteriores y da más campo que ninguna á las manifestaciones del Arte en número y en superioridad esencial; ella es por excelencia la religion del artista y del que siente su alma conmovirse ante la impresion estética de todo lo bello.

Los sacerdotes católicos deben de serlo en el Arte; porque, mientras un rayo de su luz alumbre, el sentimiento no desfallecerá nunca. ¡Lástima que los fieles, desconociendo semejante verdad, aparten sus ojos de las catedrales! ¡Pena grande para el filósofo católico, que en la Historia del Arte ve la antigua y extraña forma envolviendo la siempre novísima idea por un desvío accidental!

íntimamente á nuestra alma con toda la fuerza de nuestro espíritu, y, como el Arte, opera análogamente sobre nuestra sensibilidad.

174. Condensando todo lo expuesto respecto de éste en orden á la Religion, puede definirse diciendo, que *es la manifestacion externa de la misma, que por medio de la sensibilidad más eficazmente decide de nuestro sentimiento en la aspiracion constante que á Dios nos dirige, con promesa de que nuestra alma, santificada con el bien que emana de su seno, será con Él en la infinita gloria.*

175. EN RESÚMEN: El Arte existe en todo lo que admite la belleza, y ésta se contempla en todo lo que por medio de nuestra sensibilidad puede afectar nuestra alma.

Las relaciones de aquél con todas las demas cosas son innumerables y complejas en sí mismas, aunque respecto de todas puede afirmarse que están dentro del orden universal absoluto, obedeciendo á la unidad absoluta. El Arte no puede contrariar ni separarse de aquello en que se encuentra, bien que lo sobrepuje ó esclarezca.

En la precision de determinar sus relaciones externas, no nos ha sido posible hacerlo sino contrayéndonos á grandes grupos de cosas, cuya individual relacion con el Arte se advertirá más tarde; cuando penetremos en sus pormenores.

No obstante, no finalizaremos este capítulo sin recordar de nuevo que el Arte resplandece en la cuna más remota del género humano, con las primeras señales de su actividad intelectual y material; contéplase en todas sus vicisitudes, triunfos y caidas, hasta los momentos históricos del más brillante apogeo; obsérvase en largas, fatigosas, difíciles decadencias, jamas perdiendo el hilo de sus tradicciones, rara vez

ó nunca interrumpidas; renace á cada paso para tornar á sufrir nuevas vacilaciones y trastornos con la idea y la vida humanas; efectúa con éstas sus continuas, variadas, sorprendentes evoluciones; y en todo caso y circunstancia es cabal y universal expresion de todo lo humano, manifestacion fidelísima de lo más íntimo hasta lo más externo, de lo más individual hasta lo más general y colectivo; reflejo esplendoroso y vivísimo de toda consciencia, de toda volucion, de todo acto digno de posteridad, y claro espejo, en fin, donde la humanidad entera por completo se mira retratada por medio de esas *relaciones estrechas*, que mantiene con todo cuanto pertenece al hombre en su moral tendencia al Sumo Bien y al postrero de los beneficios terrenales; en su vida interior, familiar y reservada de individuo, ó en la pública de ciudadano, ó cooparticipe con la muchedumbre de los deberes comunes, de las catástrofes ó las glorias nacionales; en las costumbres modificadas segun el tiempo y el espacio por las ideas, las razas, los productos naturales y los diferentes climas; en los trajes, los utensilios, los muebles, las armas y cuantos objetos fuéronle necesarios para su utilidad, comodidad, defensa, seguridad, sosiego, recreo y deleite; en esa lucha titánica que con cien brazos emprendió para triunfar de la Naturaleza, transformando sus montes, valles, dilatadas llanuras, precipicios sin fondo y piélagos sin orillas, y hasta vencéndola en medio del espacio, que avasalla por medio de la Ciencia; en esta Ciencia misma que hermosea; en cuanto piensa, habla, escribe ó emite de algun modo, y es por algun concepto parto de la inteligencia; en cuanto de sus manos sale con forma y sirve para algo; en cuanto quiere, codicia y consigue con el trabajo triple de su voluntad, de su mente y de su corporal esfuerzo; en to-

do, en suma, cuanto al nacer, viviendo, muerto y hasta en polvo convertido perennemente le rodea, constituyendo su otro mundo terrenal, aspiracion del supremo, prometido por todas las religiones.

El Arte es, pues, la otra atmósfera, el otro espacio, la otra vida, la otra esencia más humana y ménos animal del hombre, que, no contento con la atmósfera que le rodea en el globo terráqueo, se quiere remontar á la más pura de su ideal y de su amor, que, no satisfecho con el infinito campo del éter, donde los mundos en número, en magnitud y en distancias infinitas se multiplican y dilatan; crea otro espacio aún más infinito, si cabe todavía, donde colocar grandes é innúmeras esferas de su actividad inteligente, de su voluntad y amor inagotables, de su espíritu á imagen del divino, eterno y sin barreras, remontándolas unas sobre otras á mayor distancia que las estrellas de la centésima ó millonésima magnitud, pues las lleva hasta los piés, hasta el sólio, hasta el seno del Sér Supremo; que, no colmado con la vida de la Naturaleza tan llena de maravillas, tan abundante en espectáculos bellos y sublimes, tan rica en motivos de deleitosas, inefables emociones, elabora, forja, y con todas las véras de su voluntad, con toda la incansable eficacia de su entendimiento, con su cuerpo y con su alma, reproduce en esta obra distinta vida, que saca y desenvuelve de la primera, aún más espiritual, más expansiva, más elevada, más feliz y llena de dulzuras casi celestiales, con absoluta carencia de cuanto rudo, feo, contrario y repugnante tiene la vida real, que metamorfosea y mejora, purifica y enaltece; y, por último, que, persuadido de su deleznable presente y de su ulterior porvenir, de su sér transitorio y de su sér inmortal, dáse á sí propio y con sus propias manos,

otra *esencia superior* en un mundo superior, que como intermedio entre el de la tierra y el cielo puede considerarse, no siendo otra cosa el del Arte, vínculo de lo finito y lo infinito, como aparición de esto en lo primero; alianza entre Dios y el hombre, que íntimamente unida á la moral y religiosa, prepárale aquí y le anticipa glorias imperecederas, delicias inefables, divinos éxtasis y encantos casi infinitos de la sensibilidad, que siempre y en todo lugar, y con toda esencia y forma, es solicitada por el Arte, sin cesar contemplado desde nuestro primer abrir, hasta nuestro postrero cerrar de ojos en la tierra.

CAPÍTULO VIII.

Desenvolvimiento del Arte en sus diversas manifestaciones y fases históricas.

Bellas Artes.—Bella Arte científica.—Bella Arte moral.—Bella Arte útil, etc.
—Artes auditivas.—Artes sensibles por la vista.—Clasificación categorica de las manifestaciones del Arte por grupos:—1.^{er} grupo. Artes fundamentales.—2.^o Artes derivadas ó dependientes de las primeras.—3.^o Artes industriales, etc.—Clasificación de las Artes fundamentales segun diferentes conceptos:—1.^o Segun el esteticismo puro.—2.^o Segun la expresion.—3.^o Segun el organismo propio de lo bello.—4.^o En punto á las afecciones estéticas.—5.^o Segun la propension á realizar lo bello ó lo sublime en mayor ó menor número de casos.—6.^o Como imitativas.—7.^o Con el criterio de la razon reflexiva.—8.^o Con el de la fantasía.—9.^o Segun la ciencia.—10. Segun su independencia respecto de la misma.—11. Segun la erudicion expresiva, ó mayor copia de conocimientos humanos demostrados en la obra artística.—12. Segun el sintetismo, ó facultad de manifestar mayor número de relaciones externas en el tiempo y el espacio.—13. Segun la mayor ó menor facilidad en el producir.—Y 14. Segun la perdurabilidad de las obras producidas, ó su *monumentalismo*.—Desenvolvimiento histórico del Arte.—Principales fases de éste en sus diversas edades.—Desarrollo local del Arte.

176. Al ocuparnos del Arte en sus relaciones externas, hemos visto cómo, sin salir de sí mismo, se asocia á la Naturaleza, entra en todas las esferas de accion de nuestra propia actividad y en todo aquello que por nuestra intermision puede adquirir belleza.

Su desenvolvimiento, á partir de este punto, verificase en

tres maneras distintas, á saber: en las cosas, en el tiempo y en el espacio.

Se desenvuelve en las cosas segun la índole de las mismas; y cuando ésta es igual ú homogénea, produce en ellas una manera de manifestacion distinta para cada colectividad. Si la expresion del Arte tiene lugar en una serie homogénea de cosas, y esto se hace con los mismos elementos expresivos, resultará una de esas *bellas artes*, que en realidad no son más que manifestaciones diversas del Arte en general.

Éste se desarrolla por medio de aquéllas en el tiempo con la idea y la civilizacion completa de los pueblos, segun la ley de su perfectividad progresiva. Tambien se desenvuelve en el espacio con la vida física de los objetos naturales, con las influencias y accidentes climatológicos y con todo cuanto influye y afecta á nuestra actividad en cada punto circunscrito del globo.

Estudiemos cada uno de estos casos:

177. *Diversas manifestaciones del Arte.*—Éste se desarrolla con las cosas, de dos modos:—1.º Segun es aquello con quien mantiene relaciones externas:—2.º Segun los medios ó elementos que emplea para expresarlo. Respecto á lo primero, si el Arte se desenvuelve en su propio elemento, la manifestacion que de esto resulta será puramente bella, y ordinariamente se llama *Arte bella* simplemente tal; mas si en la manifestacion del Arte se advierte su relacion externa con la Ciencia, la Moral, lo Útil, etc., el arte parcial que de esto provenga será bello siempre, pero mixto con otra cosa, y podrá recibir los nombres de *bella arte científica*, *bella arte moral*, *bella arte útil*. Por ejemplo: la Música es arte puramente bella; la Arquitectura bella arte útil y científica, y

la novela y el drama pertenecen á una arte bella y moral.

Lo más interesante para nuestro estudio es examinar las diversas manifestaciones del Arte, segun sus diversos medios expresivos.

178. Como lo bello se nos revela sensiblemente por medio de los dos sentidos estéticos de la vista y el oído, cuanto produce el Arte ha de verse, ó ha de oírse, versando necesariamente sobre el sonido y la forma.

Cuando produce lo bello con auxilio del sonido, constituye el Arte un grande grupo de artes ó manifestaciones auditivas, que se desenvuelven *en el tiempo*; y cuando realiza la hermosura por medio de la forma, da márgen á otro grupo no ménos interesante y numeroso de artes subalternas, ó manifestaciones suyas, visibles *en el espacio*.

179. El primer grande grupo, ó sea el de las *artes auditivas ó del tiempo*, se divide en otros; pues el sonido inarticulado es elemento de la Música, por ejemplo, miéntras que el sonido articulado, hablado ó escrito, lo es de la Poesía, de la Oratoria, de la amena Literatura, etc. Las artes del segundo grupo, ó *del espacio*, ofrecen la forma de distinto modo; y cuando lo hacen en el plano, se denominan *gráficas*, así como se llaman *plásticas* cuando lo hacen por medio de los cuerpos. Tanto las gráficas como las plásticas se llaman además artes *del diseño*.

180. Hay un tercer grupo mixto, resultado de la amalgama de un arte ó artes del primero con otra arte ó artes del segundo; por ejemplo: *la Declamacion*, que á la accion, meramente visible en la forma, se une la palabra articulada; la ópera ó *Música dramática*, que, conjunto de Poesía, Música y Declamacion, no se realiza en último resultado sino

con el aparato escénico de la *Pintura* y demás artes del diseño.

181. Hay, pues, artes que ofrecen sus obras á un sentido de una sola manera: la *Música*, la *Poesía*, la *Pintura*, etc. Otras que se perciben por un solo sentido, pero de dos ó más maneras distintas, como el *canto musical*.

182. La misma manifestacion de Arte se ve ó se oye al par, de un modo solo para cada sentido; ó impresionado el del oído por más de un concepto, permite á la vista gozar al mismo tiempo, de lo que resulta un compuesto triple ó cuádruple, por ejemplo, como la *Música dramática*.

183. No todas las artes se relacionan con la Naturaleza igualmente. Por el contrario: las hay esencialmente *imitativas*, como son la *Pintura*, *Escultura*, etc., y otras que lo son más ó ménos escasamente, como la *Música*, la *Poesía*, la *Arquitectura*, etc. Las primeras tienen que reproducir objetos bellos tomados de la Naturaleza con semejanza más ó ménos absoluta, y que al ménos tienen que ser *verosímiles* segun aquélla. Las segundas realizan en sus obras producciones más propias de sí mismas que de la Naturaleza, pero sin violentarla. Estas últimas son ideales en sí, pues sólo toman de la realidad la ocasion ó alguno que otro accidente; y serian aún más *idealizables* que las otras, si alguna de ellas no obedeciese á circunstancias que neutralizan semejante idealismo. Tal es la *Arquitectura*, cuyas obras se retiran mucho del remedo natural, pero que no pueden lanzarse á los espacios fantásticos de la idealizacion de una manera completamente libre, porque los principios eternos de la Ciencia en que se sustenta, le obligan á ser, por el contrario, el arte más juiciosa y circunspecta.

184. Por último: la influencia más ó ménos directa de la Ciencia en la obra de Arte imprime diverso carácter, como se acaba de ver, á las diferentes manifestaciones, y las hay que, con recursos propios, jamás han de menester mucho de aquélla: otras que, aunque poco, de algun modo la necesitan; y otras, por último, que nada pueden hacer sin ella.

185. La clasificacion de toda manifestacion artística puede referirse á tres categorías distintas, segun la mayor fuerza expresiva y energía estética de sus respectivas obras.

En la *primera categoría* deben colocarse las cinco artes fundamentales, y son: la Música, la Poesía y las tres artes del diseño.

En la *segunda* deben aparecer las que de algun modo pueden considerarse como parte de las anteriores, ó aunque de nueva fisonomía con respecto á las mismas, nunca pueden figurar sino subordinadas á ellas. Estas son, por ejemplo:

- 1.^a El Canto.
- 2.^a El Baile reglado por la Música.
- 3.^a La Mimica.
- 4.^a La Novela, y demás ramos de Literatura amena sometidos á la Poesía, pero que no son Poesía propiamente dicha.
- 5.^a La Oratoria, la Elocuencia.
- 6.^a La Declamacion dramática.
- 7.^a El Dibujo, que, aunque generador de las artes de su nombre, es una especie de Pintura incompleta.
- 8.^a El Grabado en hueco y de relieve.
- 9.^a La Talla, especie inferior de Escultura.
10. La Tectonia y el arte de los jardines, subordinados á la Arquitectura, etc. etc.

Por último: en la *tercera categoría* ya el Arte refleja sus

postreros rayos sobre las diversas industrias hermo세ables; pero áun así no carece de interés para nosotros, que le seguiremos hasta verle desaparecer por completo en la más tenue de sus vislumbres, en el más débil soplo de su vida. El número de las industrias artísticas es inmenso, y por esto, agrupadas bajo una de las artes gráficas ó plásticas que las informan, hablaremos:

1.º De las que, como la calcografía, estampacion, tejidos, etc., se someten á la Pintura.

2.º De las que, á semejanza de la orfebrería, bisutería, armería, fundicion, cincelado, troquelacion, etc., se subordinan á la Escultura.

Y 3.º De las que, análogas á la tornería, latonería, carpintería, mobiliario ó cerámica, reciben su forma y leyes artísticas de la Arquitectura.

186. Como se advierte, en el primer grupo se encierran todas las artes que operando de un solo modo, y para un solo sentido, lo hacen más poderosamente.—En el segundo linaje de manifestaciones entran las artes que doble ó triplemente afectan á un sentido, las que impresionan los dos, doble ó sencillamente, y las que se exhiben por medio del artista mismo, que con ellas créa. En la tercer categoría cuéntanse todas las artes que se contemplan visiblemente en el objeto por ellas favorecido, y cuyo fin más principalmente es lo útil, lo necesario, ó conveniente á nuestra vida.

187. Semejante exposicion del desenvolvimiento artístico en sus múltiples manifestaciones es, á nuestro ver, natural y lógica. El Arte se desarrolla en razon inversa de su proximidad á la Naturaleza: esto es, que cuanto más y más se toma la Naturaleza y el hombre, no por modelo, sino por ma-

nifestacion directa de lo bello, más y más se debilita la fuerza expresiva de ese mismo Arte, que más y más degenera de sí mismo y languidece. Un paisaje pintado por un eminente maestro, es obra de Arte muy superior á la direccion de los mejores jardines. La Pintura está muy por encima del Arte de estos últimos, subordinados á ella, ó á la Arquitectura.

Entre las artes secundarias se cuentan todas las que se valen de la accion humana, como son la Mímica, la Oratoria, la Declamacion dramática y el Baile. Los *cuadros vivos*, en que la accion es muda ó desaparece, y la figura humana lo hace todo por sí misma, son tan inferiores á las manifestaciones secundarias, que ni entre las terceras les hallamos fácil ni conveniente cabida.

La razon lo explica fácilmente. Donde el Arte poco ó nada tiene que crear, pues todo se lo halla creado, su fuerza es escasísima y su potencia casi nula. Es evidente que si nuestra inteligencia concibe siempre mayor belleza que la física y real de cada momento, el Arte, que ha de realizarla, no ha de presentarnos precisamente la misma cosa que se propone sobrepujar y enaltecer, sino esa cosa transformada de algun modo, ó una expresion suya libremente idealizada.

188. Tal es la aspiracion constante del artista, y su moral tendencia viene en corroboracion de nuestro aserto; pues ¿cómo intentar la realizacion de un *mundo superior*, presentando á nuestra sensibilidad los objetos reales por sí mismos, ó con muy escasa mutacion de accidentes, que sin engrandecer el Arte, violan acaso las leyes de la Naturaleza?

No es de extrañar que el Arte se desenvuelva en sentido inverso de la exhibicion más ó ménos ingeniosa de las cosas naturales, conocida su naturaleza superior.

189. Las artes crecen de importancia categórica á la medida de su mayor abstraccion, en el sentido de la belleza absoluta.

Para estudiar más detenidamente el desenvolvimiento de una arte respecto de otra, no sólo en el sentido de la belleza, sino en las demás relaciones externas, hagamos un parangon de las cinco artes fundamentales, segun diferentes puntos de vista. Lo que queda dicho respecto de éstas, servirá para sus subordinadas del segundo grupo.

190. CLASIFICACION DE LAS BELLAS ARTES PRINCIPALES.

1.º *Segun el sentimiento puro.*—La *Música* es la primera en herir lo más delicado de nuestro corazon, y lo más voluble y aéreo de nuestra fantasía, hasta el punto de arrastrarnos, sin conciencia de la razon, hasta la muerte misma. La *Poesía* obtiene el segundo lugar, y tras ella la *Pintura*, la *Escultura* y la *Arquitectura*, por el orden riguroso en que se enuncian.

2.º *Segun la expresion.*—Ahora es la *Poesía* la que alcanza el triunfo. Ella es la que puede comunicar cuanto existe en nuestra inteligencia y nuestro corazon; cuanto siente, conoce y quiere el hombre en el mundo físico, moral é intelectual, con la mayor intensidad expresiva de que el Arte puede disponer. Siguenle despues la *Música* y la *Pintura*, caminando casi á la par. La *Escultura* viene en pos, y la última es la *Arquitectura*.

3.º *Segun el organismo propio de la belleza.*—La última es la más *ordinal* de toda bella arte; la *Música* en algunos casos, la *Pintura* de paisaje siempre, son las más armónicas. Las demás manifestaciones caen en medio de las referidas.

4.º *En punto á las afecciones estéticas.*—La *Música* emula con la *Poesía*, si se trata de *las morales*; pero recobra la se-

gunda su imperio casi absoluto respecto á las afecciones *intelectuales*. La Pintura, Escultura y Arquitectura siguen por sus pasos, en el concepto de que la primera produce todo linaje de impresiones; la segunda nos afecta más seriamente, y la tercera, que jamás nos hace reir, inmoviliza nuestra alma con su severidad fría é imponente.

5.º Por eso es más dada la Arquitectura á producir lo *sublime* que las otras artes sus hermanas. La Pintura y Poesía producen la *belleza* con más prodigiosa fecundidad; la Música y Escultura se hallan dentro de estos límites extremos.

6.º Como *imitativas*, la Pintura parece haber hecho más íntima alianza con la Naturaleza, preeminencia disputada por la Poesía, que la Escultura, apesar de su corporal plasticismo, ha de cederles. La Música algunas veces remeda, la Arquitectura jamás. Mas si en vez de la imitación inmediata se trata de la interpretación fundamental de la Naturaleza con relación, no á sus accidentes externos, sino en orden á sus leyes constituyentes y universales, la Arquitectura sería soberana en este caso, y en pos le seguirían las restantes.

7.º Esto equivale á examinarlas en el sentido de la *razón reflexiva*. Con ésta la Arquitectura resplandecerá triunfante; pues no sabiendo hacer absolutamente nada sin razonar, precisamente ha de resultar más sesuda y grave que las otras.

8.º *Por el contrario*, en punto á la *fantasía*, la Poesía y la Música desempeñan el primer papel, y la Pintura, Escultura y Arquitectura síguenlas por su orden en tal concepto.

9.º Para ejecutar sus obras, la Arquitectura es la que más pone en juego la potencia conoscente; y por tanto, la más científica; despues la Pintura, la Escultura, la Poesía y la Música.

10. Así es que esta última, y tras ella la Poesía, son las artes que más se bastan á sí mismas, ó que más artes son consideradas en orden á sus propias fuerzas. Siguen la Escultura, Pintura y Arquitectura.

11. Pero fuera de la ejecucion, ó produccion material de la obra artística, la Poesía es el arte que más facultades tiene para revelar copia más vasta y variada de toda erudicion, de todo humano conocimiento. Sus relaciones externas son amplísimas, y sólo la Arquitectura puede irle en zaga, disputándole semejante honor la Pintura y la Escultura. La Música es indudablemente la última, porque por lo mismo que es la primera en el sentimiento, es la postrera respecto á la razon y á toda consciencia.

12. Á la propiedad que cada arte en particular tiene de asumir en sí todas estas relaciones con más ó menos generalidad y potencia expresiva llamamos *sintetismo* de esa misma arte, ó sea potestad de poder manifestar muchas relaciones externas. En esta potestad la Poesía no tiene rival, lo que no debe extrañar, siendo como es la más expresiva; pero la Arquitectura lo es ménos que la Pintura, y acaso que la Escultura, y, sin embargo, es mucho más sintética que ellas, ocupando el segundo lugar despues de la Poesía. La Música es ahora tambien la postrera.

13. La Poesía es la que ménos dificultades tiene para producir libremente. Síguele la Música, y despues la Pintura, Escultura y Arquitectura, segun quedan enunciadas.

14. Por último: *la duracion* mayor ó menor de la obra artística no es indiferente á su esencia; pues con semejante obra aspira el hombre á eternizar su personalidad. La Arquitectura es el arte monumental por excelencia. La Poesía, por

medio de la tradicion, consigue no ménos perdurabilidad, superior á la de la Estatuaria. La Pintura no resiste tanto á los siglos; y la Música, arte del momento, nada nos legó de su historia hasta que no descubrió su escritura.

191. Así continuaríamos desenvolviendo el Arte en artes, y éstas en su diferentes maneras de examinarlas: en este último caso hemos visto cuánto varían de lugar; pero atentos sólo á la clasificacion más estética, esto es, á la que determina el sentimiento, la expresion y los recursos propios, su órden será el de la *Música*, la *Poesía*, la *Pintura*, la *Escultura* y la *Arquitectura*.

192. DESENVOLVIMIENTO DEL ARTE SEGUN SUS PRINCIPALES FASES HISTÓRICAS.

Por *fase histórica* entendemos el carácter distintivo que el Arte ofrece en el momento que se le considera: *período* es todo el tiempo que aquél necesita para consolidarse en uno de sus estados diversos de desenvolvimiento progresivo, y *evolucion* la vuelta completa que da el Arte hasta realizar la idea predominante de una época determinada. Hay grandes *evoluciones* que han menester para efectuarse una *edad entera* de la humanidad, y otras que, parciales respecto de las primeras, se realizan dentro de ellas, divididas siempre en sus distintos períodos de vida.

193. Éstos son tres, según la evolucion de todo sér que nace, vive y muere, y no pueden ofrecer más fases históricas que las de la infancia, la virilidad y la vejez; el nacimiento del Arte, su apogeo y su decadencia.

194. Entendido todo esto, el primer asomo de Arte que se descubre en la remota noche de los siglos, á través de las nebulosidades de la Arqueología prehistórica, es la *regulari-*

dad, con que se hermosea toda incipiente *industria* humana; es el *orden*, que dirige metódicamente los primeros intentos del *trabajo*.

Esta es la primera faz histórica del Arte: buscar otra más arriba, es completamente imposible; buscarla en época más reciente, es no apurar la materia como la Ciencia reclama.

Como clave artística de toda *regularidad* y *orden* materialmente realizable por el hombre en sus utensilios, armas, morada, etc., reside fundamentalmente en la Arquitectura.

Su *regularidad* fija el carácter histórico más antiguo; mas no se cierra el primer grande período, sin que con semejante regularidad no vengan envueltos los esbozos del *arte imitativo*. La *regularidad*, considerada en sí misma, no es más que una especie elemental de imitacion aprendida en la Naturaleza, y á la que el hombre primitivo cede, obligado en cierto modo por la uniformidad algun tanto monótona del trabajo asiduo.

Verificados los primeros ensayos de la imitacion en simulacros más ó ménos incompletos de la forma vegetal ó animal, otra segunda fase histórica del Arte adquiere su fisonomía, y con ámbas se completa el primer período artístico; esto es, el del *Arte primitivo*.

En éste sería excusado buscar la idea completamente expresada, ni aún el *simbolismo* ó expresion incompleta que explica rudamente una cosa por otra. El candor de los primeros hombres no alcanza ni aún á esto último, lo que ofrecen no pasa de sí mismo, ni es expresion de otra cosa, que está fuera de sí. Es una intencion más ó ménos insinuada, un indicio de querer, una idea que apunta cualquier cosa ménos la realizacion del símbolo, el cual, por imperfecto que se

suponga, siempre acusa en sí un elemento superior á sí propio.

195. *El simbolismo*, de que nos hablan los filósofos como primera fase histórica del Arte, no aparece sino en un segundo período harto próximo con relacion al *primitivo*. Este período *simbólico* nos ofrece su fisonomía histórica despues de *la regularidad y la imitacion primitivas*. En este período los recursos del hombre para ejecutar la obra del Arte se han multiplicado. Su edad es ya la del bronce y el hierro; sus obras, agigantadas al través de la forma simbólica, nos muestran *la sublimidad* de lo grande y misterioso.

196. Más condensadas todas las nebulosidades fantásticas en un punto concreto, la idea encárnase allí clara y distintamente despues de haber tomado el más atrevido vuelo. Entónces surge del seno de los siglos el tercer período del Arte; el período *expresivo*.

Cuando este último llega á su apogeo, su primera grande evolucion se ha consumado. Esto acontece desde los tiempos más primitivos hasta los más venturosos dias del Arte helénico.

Dentro de esa grande evolucion del mundo antiguo cien pueblos privilegiados verifican la de su Arte respectiva, dentro de los períodos simbólicos. La India, el Egipto, la Persia y otros pueblos del Oriente conducen la humanidad por la senda del Arte, ántes, ó al propio tiempo que Grecia; pero ésta reasume en el suyo todo el sentimimiento y la inteligencia de las demás naciones, logrando que la especie humana vea al fin realizado su ideal y su aspiracion de muchos siglos.

197. En todo esto no se ha visto más que una de dos cosas: ó el Arte vagando alrededor de la idea sin hallar su cabal manifestacion, ó el Arte entrando en la idea y *expresándola* completamente.

Jamás se espere ver otra cosa, ni otras son las fases posibles de todo momento histórico en la prolongacion de los siglos.

198. Hegel explícalas en su Arte *simbólico* y *clásico*; pero despues introduce á deshora una tercera evolucion de aquél, explicándonos el Arte *romántico* de un modo que no aceptamos, segun vulgarmente se entiende.

Califica este último de inexpresivo por sobra de alteza é infinita magnitud en su elemento superior, cosa que no le ha impedido realizar innumerables bellezas, y que de continuo ha sido causa de la sublimidad de sus colosales obras. Considerando el Arte cristiano en bulto, no negamos el aparente desacuerdo entre los elementos expresables y expresados del romanticismo histórico de la Edad Media; pero sí que se repute este hecho consumado como definitivamente concluso y sin más ulterior porvenir ni resultado (*).

(*) Aceptar tal suposicion valdria tanto como suponer al Arte cristiano, que es el *romántico* á que se alude, reducido al pasado de la Edad Media, y fatalmente destruido por la violenta aparicion del Renacimiento.

Preténdese por algunos que esto se efectuó por decadencia del espíritu que engendró las basílicas y catedrales. Entrámbas aseveraciones son falsas y absurdas. El Renacimiento, acaecido sin premeditacion, no mató para siempre el Arte cristiano, que ha de sobrevivir en los siglos futuros, ni su aparicion implica haberse desarraigado del humano espíritu la idea y el sentimiento cristianos, que en lo porvenir han de guiarlos. Lo que sucedió en la historia del Arte reduce á fácil explicacion. El mundo de Cristo necesitó largos siglos para destruir el clásico del gentilismo y reconstruir con nuevos materiales la obra nueva del Arte, manifestacion genuina y clara de la humanidad regenerada. Al salir el Arte cristiano denominado romántico del caos producido por el polvo de las ruinas, mostróse rodeado del candor primitivo de la infancia; mas creció en breve al calor vivífico de su divina idea, y, tornando los ojos á lo pasado, operó rapidísimo progreso en sus postrimerias, sin necesidad de aquel Renacimiento desembrozado, que no debió realizarse nunca.

Es, pues, erróneo que el romanticismo del Arte cristiano careciese en

199. Si en el romanticismo histórico cristiano cupo al principio, ó algo despues, disparidad entre el elemento superior de su expresion y los medios sensibles de realizarla, esto, que no duró siempre, no evitó que la expresion se realizase creando por la gigante, desmesurada lucha, lo *sublime* en el mayor número de casos, y no quedando jamás sin imprimirse en las piedras más rudas y más toscas un espíritu potente, que, aún á través de tal rudeza, eleva nuestra alma mucho más que la Vénus de Milo, ó el Apolo de Belveder.

La que sí puede calificarse de *expresion acomodaticia* y *falsa* es la del Renacimiento, inusitada reaccion, retroceso funesto como todos, apesar de sus colosales é inmensas maravillas, que lealmente admiramos.

Es acomodaticia, porque, propia y genuina del mundo gentilico, no podia acomodarse al de Cristo sin violencia forzosa y sin perjuicios notorios del espíritu y palabra del Redentor. Es falsa, porque, al prohijarla para su pensamiento y externa manifestacion, la Cristiandad no advirtió que cada esencia pide su forma, cada idea su expresion, cada alma su cuerpo en que encarnar, y no forma, expresion ni cuerpos prestados.

su totalidad de potencia expresiva para demostrar su elemento superior, ó alma ideal; pues á última hora produjo bellezas plenamente expresivas en harto número para que Hegel, ni nadie, las ignorase ó afectase ignorarlas; é induce á sospechar parcialidad hostil la ligereza con que se apresuran á calificarlo de *inexpresivo*, sin considerar: 1.º El tiempo necesario para destruir lo antiguo.—2.º El indispensable para crear lo nuevo.—3.º Que apesar de esto el Arte cristiano se desenvolvió en infinito ménos tiempo que el gentilico de la antigüedad.—4.º Que no es cierto que el Arte romántico careciese de expresion cabal en todo su temporal desenvolvimiento.—Y 5.º Que éste perduró y perdurará, apesar de los enemigos de Cristo, prometiendo á las generaciones venideras fecundísimos raudales de bellezas artísticas.

200. Prueban estas vicisitudes, que el Arte no siempre camina con firme paso por la via *positiva* y *propia* de su progreso, sino que está expuesto á los errores y miserias de su creadora, la humanidad. En efecto; dado el primer mal paso, tras del Renacimiento vino la caída fatal en los *delirios borrominescos*, cuyo odio acarreó otra segunda reaccion más tiránica y perniciosa con la copia servil de la antigüedad, y este azote artístico nos trajo en pos dos *romanticismos contemporáneos* y parciales, el primero exageradamente idealista y algun tanto impío, y el segundo, hoy reinante, material y realista, interpolados por un tercer interregno clásico de no muy fecundos resultados. Esas son las grandes evoluciones del Arte, trazadas ahora tan de ligero, y éste el precario presente que da márgen y necesario pábulo á la ciencia estética.

201. **DESENVOLVIMIENTO LOCAL DEL ARTE.**—Para entender mejor su total desarrollo, necesítase conocer su evolucion en el espacio, así como de alguna manera hemos visto la de su idea en el tiempo. Ya manifestamos cómo la Naturaleza, que presta materia á los cuerpos, influye en la forma. Ya sabemos cuánta es la importancia de todas las circunstancias climatológicas que rodean al hombre.

Peró la Naturaleza, sus productos, su cielo, su atmósfera, todo varía de un hemisferio á otro, de zona á zona, de continente á continente, de nacion á nacion, de comarca á comarca. El Arte, que echa profundas raíces en cada punto de nuestro suelo, y que tan estrechas relaciones mantiene con cuanto le presta fisonomía local, no puede desenvolverse desprendiéndose de cuanto en semejante concepto lo amolda y caracteriza. Mas no son las influencias físicas las únicas que

el Arte siente en cada punto concreto de la tierra, pues recoge toda la fuerza activa, toda la potencia, toda la vitalidad que pueden ofrecerle la civilización y la cultura más completas. La evolución del tiempo y del espacio es simultánea. El Arte vuela con los tiempos hacia lo porvenir del mejor mundo imaginado, y con sus alas toca las diversas comarcas del mundo, posándose allí donde tierra y cielo, hombres é instituciones, todo se presta á que germine y florezca. Al fijarse en alguna localidad, adquiere allí *expresion peculiar y distintiva*, producto de todas las concausas físicas, morales é intelectuales, que, fundiéndose en la forma y sus accidentes, allí de un modo propio la esculpen.

202. El arte se llama griego, romano, latino ó bizantino, oriental ú occidental, etc., según el pueblo que le da vida y expresión distinta, ó según las que recibe de esta ó de la otra parte del mundo. Las distintas manifestaciones del Arte se denominan asimismo, según los pueblos y lugares que les ministran sus elementos constituyentes. Así se dice Pintura ó Música italiana, Arquitectura germánica, etc. Dentro de un arte denominado hay *estilos* diferentes, señalados también con el carácter de la localidad: tales son, en Arquitectura, por ejemplo, los estilos *muzárabe*, *mudejár*, etc. Cuando se recogen en un estudio todas las manifestaciones del propio estilo, puede decirse con razón *Arte muzárabe*, *Arte mudejár*, etc.

203. Las relaciones más ó menos estrechas de las razas vencidas con las dominantes; el contacto de los pueblos más ó menos afines; la confraternidad de los que con desiguales costumbres obedecen la misma ley, ó vice-versa; el comercio múltiple y complejo de la sociedad entera; la actividad, en suma, de esas olas flotantes de la humanidad, que jamás cesan

en su flujo y reflujo, en sus ingerencias, maridajes y divorcios; todo eso, en fin, reconcentra ó desparrama los elementos constitutivos del Arte en sus várias manifestaciones, segregándolos de un lado para integrarlos en otro, entrelazándolos, amalgamándolos y aunándolos allí donde la corriente vital de la inteligencia, de la fuerza moral, de la civilizacion completa, allegan más gérmenes fecundizantes con mayor potencia y energía.

Separar con el escalpelo de la más sesuda crítica todas estas artérias ramificadas á lo infinito en el cuerpo gigante del Arte, obra es de la ciencia histórica, pues á nosotros sólo nos incumbe señalarlas; y para terminar este capítulo, no olvidaremos, que por su naturaleza distinta, ciertas manifestaciones se adelantan á las otras, aconteciendo en cada evolucion parcial lo inverso á la total evolucion del Arte. En efecto, la Arquitectura, que parece la más anciana de todas las Artes, es la última siempre en cerrar la evolucion de cada período histórico; porque cuando pone su sello á una época, no hay ya más que afirmaciones; que el peso grave de las obras monumentales jamás se asienta bien sobre el cimiento movetizo de la discusion, de la duda ó de la ignorancia.

La Poesía es la primera en embellecer las nuevas teorías; la Oratoria la primera en proclamarlas con todas las galas del Arte. Siguen la Pintura y la Música; y la Estatuaría, inseparable de la Arquitectura, muéstrase á última hora en el momento de la consagracion.

Esto parece lo probable; eventualidades que surgen en un instante dado, pueden alterar esta observacion, lo mismo que circunstancias especiales aumentan ó disminuyen el número de las manifestaciones secundarias ó terciarias; bien que lo

general y lo presumible sea, que á manera que la sociedad avanza, su actividad y sus necesidades crecen, su industria se desarrolla y se complica, y las ocasiones de mostrarse el Arte á nuestra anhelante contemplacion por extremo se multiplican.

PARTE I.

ARTES FUNDAMENTALES.

LIBRO II.

ARTES DE PRIMERO Y SEGUNDO ORDEN.

204. Las artes auditivas se desarrollan en el tiempo (178). Este desenvolvimiento es completamente independiente de las leyes de la forma del Arte; á que todas sus manifestaciones pertenecen (179).

Las artes auditivas valen de sonidos articulados ó inarticulados, segun definen (179), y las partes de que se obra componen se van sintiendo antes y después, con calma, ó proporcionada medida, en el transcurso del tiempo que duran el sonido.

Cada cual lo hace de un modo peculiar y con el mayor orden y relaciones propias de su individual organismo en armonía; y tan acordes, con el mundo exterior del Arte.

LIBRO II.

ARTES DE PRIMERO Y SEGUNDO ORDEN.

PARTE I.

ARTES FUNDAMENTALES.

CAPÍTULO I.

Artes auditivas.—Música.

Concepto general de ésta.—Organismo musical.—Expresion musical.—Division de la Música.—Vocal é instrumental.—Libre, cantable ó bailable, etc., etc.—Géneros.—Música popular, nacional, etc.—Militar ó guerrera.—Religiosa.—Música selecta.—Lírica.—Dramática.—Séria y buffa.—Ópera.

204. Las artes auditivas se desarrollan en el tiempo (178). Este desenvolvimiento es completamente independiente de las *fases históricas* del Arte, á que todas sus manifestaciones pertenecen (176).

Las artes auditivas válense de sonidos articulados ó inarticulados, segun dijimos (179), y las partes de que su obra se compone se van sintiendo ántes y despues, con cabal, ó proporcionada medida, en el trascurso del tiempo que duran ó llenan.

Cada cual lo hace de un modo peculiar y con el metro, órden y relaciones propias de su individual organismo, en armonía, y áun acuerdo, con el mundo externo del Arte.

205. Comencemos nuestro análisis por la *Música* (*). Interprete este arte de todos los sonidos que en concierto confuso, en ruido indeterminado y monótono, lanza en su actividad material la Naturaleza desde el haz de la tierra á los espacios, donde la onda aérea nos los trasmite más ó ménos íntegros ó apagados, distintos ó mezclados con otros; forma, de tan acordes ó contrarios elementos, de tan vario conjunto, una creacion suprema, que, aventajando al gorjeo del ave canora, y al trueno de la tempestad, eleva el mundo real al ideal, mejor aún, al espiritual más puro del sentimiento.

En efecto: no es al mundo celeste de los pensamientos, no al de la idea sublimada, donde la Música nos trasporta. Por el contrario, suspende en nosotros la facultad de pensar, y excita, estimula y pone en predominante accion la de sentir, proporcionándole inesperadas, sorprendentes emociones, arrebatando nuestra alma en alas del más férvido, del más inconscio y febril, del más ardiente y frenético, del más loco entusiasmo. Y como ningun otro arte fundamental obra

(*) Kant la define diciendo que es *el arte de expresar una sucesion agradable de sentimientos por medio de los sonidos*, definicion á que no podemos someternos por anti-estética; pues lo *agradable* nada absolutamente tiene que hacer donde sólo se trata de lo *bello*. Mosel ha dicho que la Música es *el arte de expresar determinados sentimientos por medio de sonidos bien coordinados*, lo que nosotros nos atreveríamos á corregir con sólo *sustituir coordinados bellamente*.

Á la primera de estas definiciones se asemeja la de J. J. Rousseau, que, por tener pretensiones de todo, nos manifestó que la Música era *el arte de combinar los sonidos de un modo agradable al oido*, grosera concepcion muy semejante á la del arte culinario, que mejor se hubiera definido diciendo que era el de combinar los condimentos *de un modo agradable al paladar*.

Mr. F. J. Fétis se resiste, con fundamento, á semejante especie de definicion, y expone la suya, diciéndonos que es *el arte de conmover por la combinacion de los sonidos*, lo que se parece á lo propuesto por Mosel, y tiene mejor sentido estético.

tal fenómeno en hombres y fieras; de ahí su colocacion á la cabeza de las puramente estéticas, de las nacidas del sentimiento, por el sentimiento y para el sentimiento. (190, 1.º.... 191.)

206. ORGANISMO MUSICAL.—Ya repetidamente (177, 190, desde 1.º al 14.º) hemos visto el fin esencial, la naturaleza íntima de este arte, su unidad total. De aquí inferiremos su organismo.

Cuán *vário* sea en sus inagotables tesoros el medio expresivo de la Música, lo acabamos de indicar en el párrafo 204, y la naturaleza entera del campo, la vida en las ciudades, se encargan todos los momentos de recordarlo á nuestros oídos.—Combinaciones bellas de sonidos ofrécenos la primera alguna vez en la garganta privilegiada del ave; ruidos monótonos, mortificantes y sempiternos, préstanos de continuo en las olas del mar, que acompasadamente se arrastran en las playas, ó en el murmullo confuso y desigual de los insectos, que mezclan sus voces destempladas y diversas al de las fuentes, las auras y las sacudidas hojas de los árboles.

La *pluralidad* de los sonidos es casi infinita; su intensidad crece y decrece, en diapason casi infinito tambien, segun la fuerza y distancia, su reunion y repeticion en el tiempo y dentro de diverso espacio. ¿Cómo no aumentarse los raudales de *variedad* en progresion indefinida, infinita, si nos permitiéramos tal palabra? Verdad es que la Música no dispone directamente de los sonidos naturales; pero los imita, los reproduce, los sustituye ventajosamente por los que arranca á los instrumentos de cuerda, percusion y viento.

207. El *orden musical* dispone de esa pluralidad inmensa de sonidos; y, prefiriendo los que más propenden á la igualdad, créa la *melodía*.

La melodía, alma de toda composicion musical, no es, pues, segun nuestra teoría, más que la expresion del orden, *ó el orden mismo reglando los sonidos más afines, del modo más igualmente posible en el tiempo.*

208. La armonía recoge los demás sonidos, que en la pluralidad de los mismos parecen más *desiguales*. La armonía musical, como toda otra, se nutre y toma cuerpo en la *variedad*, y su fuerza expansiva reúne en el *conjunto armónico* los sonidos más desiguales, *acordándolos* con la libertad tambien más completa posible.

209. La melodía es esencialmente *regular*, ó la *regularidad* sensible de la Música. Por su mediacion se desenvuelven los sonidos en el tiempo *métrica, simétrica y rítmicamente*, creando un conjunto bello en determinado espacio y tiempo fijo. La *frase musical* se redondea melodiosamente, cuando consta de par ó impar número de compases, que, iguales en el número y duracion de sonidos, éstos *rítmicamente* se corresponden, segun una *simetría* ó *euritmia* de antemano preconcebida, que el tiempo se encarga de revelarnos.

210. Lo mismo vemos en la Poesía. Ésta, que á veces concierta sílaba con sonido, nota con palabra, verso con compás, estrofa con frase, merced al canto, no ofrece quizás una analogía de regularidad tan íntima con la Música, como la que en sí tienen, bajo semejante punto de vista, la última y la Arquitectura.—Ésta créa la *simetría* y la *euritmia* visiblemente en el espacio, mediante la repeticion de lo igual á uno y otro lado de una línea imaginaria ó sensible, y lo propio acontece á la Música en su melodía; sólo que no es en el espacio, sino en el tiempo, donde esta última reparte lo igual, no con relacion á una línea existente ó imaginable, sino en orden á un

punto del tiempo, un momento, pasado el cual, el compás se reproduce rítmica y simétricamente, ó la *frase cuadrada*, ó redondeada, se repercute sobre otra de análoga naturaleza, esto es, de idéntica ó parecida *regularidad*.

Esta especie de organismo es en la melodía, si no absolutamente todo, determinante en la *conveniencia de la tonalidad*, en la *relacion de número*, en la *de ritmo* y en la *modulación*.

211. La armonía entre los músicos es el arte de los *acordes*; porque para tales artistas la melodía es sólo *sucesion de sonidos*, mientras que la *armonía* es su *simultaneidad*.—Los estéticos prescinden de esta individualidad sucesiva y pluralidad simultánea de líneas, colores, sonidos ó palabras.

En Pintura se decide de la armonía de un cuadro por la contemplacion simultánea de sus varios colores, tonos y demás maravillas, á un golpe de vista comparados en el *colorido*; pero en *Poesía* no suenan muchas palabras á la vez, y, sin embargo, la composicion poética puede ser más ó menos armónica ó melódica, segun que predomine en ella más ó menos la variedad ó la regularidad, la sensible tendencia á lo desigual ó lo igual, en el orden más ó menos libre, en el organismo más libre ó más absoluto.

Por eso la armonía estética de la Música se nos representa claramente hasta en la misma melodía, en todo lo que ésta tiene de desigual ó no igualmente medido, con igual número y ritmo; y aún más claramente se percibe en una sucesion individual de sonidos, ni regular, ni simétrica, ni eufónicamente combinados.

212. Misterio es adivinar por qué dos ó más sonidos libremente acuerdan ó nó á nuestro oído. Ignórase qué extraña

simpatía exista entre ellos, ó con nuestros sentidos; pero existe y es la base de la armonía artística, que apesar de la supuesta *simultaneidad* reconoce los *intervalos*, y por tanto su *consonancia* ó *disonancia*; esto es, la relacion de sonidos que, dado necesariamente el *intervalo*, producen *acordes* ó *desacordes* estéticos ó antiestéticos.

Si la simultaneidad supuesta fuera absoluta, muchos sonidos producirían otro más intenso, grave, agudo ó de cualquier naturaleza, soportable ó insoportable, pero nunca la *sonoridad*, que se alza sobre la melodía y la armonía; y una serie de sonidos compuestos, sin más intervalos que el de unos á otros, engendraría un *ruido insonoro* ó una música entonada al *unísono*, cuya belleza dependería, como siempre, de la armonía ó melodía sucesivas, vigorizados cuando más por la fuerza de voces, aumentadas por el número.

213. Toda la magia musical consiste, pues, en sostener la armonía, ó libre acuerdo de la unidad con la variedad, por medio de los contrastes, que la libran de *monotonía* y *confusion*. Todo su deleite estriba en crear la regularidad melódica sin incidir en los mismos extremos, gracias á la *modulacion*. La primera tiende á la *disonancia*, ó por virtud de ésta juegan los *contrastes* su admirable papel; en la segunda es la *consonancia* la que preside á semejante juego, y en el conjunto de entrámbas, armónico-regular ó regularmente armónico, se basa *ab in æternum* la Música sin falencia alguna, porque esta es la síntesis del organismo universal. Sin caminar á este fin, no concebimos, en orden al organismo musical, las leyes del técnico *contrapunto*.

214. En la EXPRESION MUSICAL no sólo deben tenerse presentes las condiciones de su orden, su regularidad, simetría

y aún euritmia, sus repeticiones idénticas ó casi idénticas y su uniformidad, sino el timbre, intensidad, extension y vibracion del sonido, que aumenta ó disminuye por semejantes condiciones la *fuerza* ó nervio de la manifestacion artística y las relaciones de tiempo, que aceleran el movimiento de las notas, ó las multiplican con prodigiosa fecundidad, dando *vida* á la creacion, que germina en el sentimiento y para el sentimiento.

215. El *acento* musical es, en fin, el alma sensible del sonido obediente á la pasion, al choque y triunfo de los distintos afectos del corazon y á los arranques entusiastas de la ardiente fantasía.

216. Hé aquí, pues, los resortes expresivos que la Música emplea con mayor éxito. La naturaleza y tono del sonido corresponde á la índole del afecto ó pasion que lo produce; su *fuerza* sube ó baja y se pronuncia intensivamente con el diapason de los sentimientos más ó ménos excitados, ó de las emociones que más hondamente arrancan de nuestra alma; su apresuramiento, vivacidad ó fogosa rapidez; su diffusion suave, pausada, lenta, lánguida ó desmayada, mueve, arrastra, arrebatá el ánimo fuertemente sacudido, ó lo calma, adormece y suspende merced á ese juego de notas, que tal predominio ejercen sobre nuestro sensible sér y su vagarosa fantasía; y el *acento*, en fin, hiere en cada instante en lo más delicado de esa nuestra fantástica sensibilidad, revelándola, por una especie de filtro mágico, de milagro artístico, raudales de bellezas que brotan de la *expresion musical*, vivificada por el soplo, por el *fiat* del inexplicable *acento*, que es la nada creadora del todo en la expresion, como el *contraste* la nada en que todo el organismo se desenvuelve y sustenta.

217. Y de esa distinta fuerza, magnitud y medida expresivas, cuantitativa y cualitativamente consideradas en el tiempo y extension de las notas, de su número, calidad y acento en funcion del tiempo regulador, proviene raudal nuevo é inagotable de contrastes, que centuplican, redoblan al infinito los del organismo musical, produciendo por su conjunto la total expresion, la total obra de arte que en ella consiste.

En efecto; modelada esta obra en su organismo propio, los diferentes matices de fuerza ó suavidad, aspereza ó dulzura de los sonidos, sus *pianos*, *pianisimos*, *fortes*, *crescendos*, *diminuendos*, *esforzandos*, etc., imprimen á las partes más tenues del conjunto el vital movimiento que há menester el todo ó porcion musical en los *andantes*, *andantellos*, *allegros* ó *allegrettos*, etc., siempre presidiendo el acento á cada entonacion, á cada cambio, á cada frase, nota ó sonido, que del alma parte y en ella ha de producir sus estéticos efectos.

218. La composicion de la obra musical, que esencialmente atiende á su organismo constante, modificado en cada momento artistico por la variabilidad sumamente voluble de la expresion, agota técnicamente todos los tesoros del contrapunto, ora sosteniendo en cada parte notas de igual duracion, ora imprimiendo á unas doble rapidez que á las de otra voz ó instrumento, ya rebajando una parte al cuarto de su valor con relacion á otra ú otras partes, ya ligando las notas por un lado, en tanto sigue por otro el compás, ya combinando todos estos y otros procedimientos con variadísimos recursos ornamentales, ya, en fin, ensayando las maravillas, no sólo del contrapunto sencillo, sino del doble, triple, etc.; y para sostener la unidad del todo con la perseverancia en el *motivo* y *tema* musicales, válese de la *imi-*

tacion y cánon, que la *fuga* con su *motivo*, *contra-motivo*, *respuesta*, *exposicion*, *episodios*, *represas moduladas*, *estretas*, etc., sostiene en variado conjunto, librándolo de la monotonía de un ruido peor que el libre de la Naturaleza, si el Arte á semejantes eternas leyes no sujetase los raudales sin término del sonido.

Para continuar en el exámen de la Música, veamos sus diferentes clases y géneros.

219. DIVISION.—Segun los distintos medios de producirse, el divino arte que analizamos es VOCAL ó INSTRUMENTAL, primera division que echamos por delante, no por su importancia estética, sino por las separaciones que en nuestro estudio establece.

Para el músico compositor ó maestro, tan Música es la vocal como la instrumental, manejando ámbas sin más distincion que la propia de cada instrumento. El alma musical, la expresion, el organismo de la Música es idéntico é invariable, con diferencias accidentales de aplicacion, que para la consideracion científico-estética no son del caso; mas como el artista que en último término realiza ó produce la Música instrumental ó la vocal, ó la Música vulgarmente dicha ó el canto, no obra en ámbos casos de igual modo, ni está dotado de iguales condiciones para una ú otra cosa, en órden á la diferencia que se percibe entre la Música instrumental y el canto y la total Música, proponemos desde luego nuestra sencilla clasificacion de Música y Canto, como artes que, necesitando cada cual de especiales intérpretes, se subordinan la una á la otra; entendiéndose siempre que la primera entraña todo el arte de los sonidos inarticulados, sin concepto de los instrumentos, ni de los varios artistas; dejando para más

adelante ocuparnos del Canto, cuando lo hagamos respecto del Dibujo, la Talla, la Tectónica, etc., artes que, como la primera, ó el Canto, aunque sean parte ó estén íntimamente unidas á la fundamental y constituyente respectiva, de ella se apartan por su especialidad más ó ménos interesante en el estudio, ó su más ó ménos facilidad de ser y de lucir con cierta independendencia y vitalidad autonómica.

220. Influye en la constitucion estética de la Música la mayor ó menor independendencia con que el compuesto musical se ha formado, designando por Música LIBRE la realizada sólo para sí misma, sin adecuidad á otra arte asimilable ó parcial, como el Canto ó el Baile, etc., en cuyo caso la Música se llama CANTABLE, BAILABLE, etc.

En efecto; más quilates de alteza estética goza la primera especie de Música, ó la libre, que la sometida á sugestiones de otras manifestaciones cualesquiera, y más si éstas le son subordinadas ó inferiores. El espíritu, elevado á más ancha y pura region, se desenvuelve con más expansivo y potente vuelo, prestando al compositor motivo á mayores y más preciadas empresas musicales.

221. Otra division más fundamental sería la que, penetrando en el organismo de la Música, la clasificase de *melodiosa* ó *armoniosa*, segun que sobre el polo de la melodía ó de la armonía girase; pero como estas dos tendencias musicales se desenvuelven en el tiempo, y segun la índole de los diferentes pueblos cultivadores del divino arte, las divisiones enunciadas quedarán para el tomo II, en el que de la historia de la Música someramente nos ocupemos.

222. Clasificacion más esencialmente estética que otra alguna es la que se basa sobre la esencia expresiva de la Mú-

sica. En este concepto es subjetiva, objetiva, ó subjetivo-objetiva y vice-versa.

Si el individuo expresa afectos que en un momento dado le conmueven, manifestando conceptos que le son peculiares, con independencia del auditorio, para quien ménos que para sí mismo produce el engendro artístico, la composicion y su música es *subjetiva* ó lírica; si el alma musical se exterioriza, colocándose todos sus afectos y conceptos en seres que, aunque hijos del artista, no sienten, no actúan por él, sino por sí mismos, en esfera más propia del auditorio que del autor, la Música es *objetiva*, y de ésta es acabado modelo la DRAMÁTICA, dividida en sus géneros CÓMICO y TRÁGICO, SERIO y BUFFO, etc., etc. Por último, aquellas composiciones en que el espíritu del músico se une al de los demás para participar todos á una, ó con intervalos, de esta comunicacion, son *objetivo-subjetivas*, ó *subjetivo-objetivas*, segun que predomine una ú otra tendencia.

223. Pero esta division de Arte en general lo mismo atañe á la Música que á la Poesía, y es aplicable á otras manifestaciones, sin desentrañar la peculiar naturaleza musical y el carácter propio del divino arte de los sonidos; por lo que nosotros agregamos á las referidas, las designaciones de MÚSICA POPULAR y culta ó SELECTA, con las que pretendemos significar el origen distinto, la diferente manera y hasta el auditorio diversamente preparado, que requiere uno ú otro género de música.

224. Mas sean las composiciones subjetivas ú objetivas, melodiosas ó armoniosas, libres ó cantables y bailables, etc., etc.; giren sobre el polo popular ó el privilegiado de las aulas artísticas, todas tienen que contener en sí el gérmen de las

pasiones, afectos del alma humana, según las distintas aspiraciones á que el espíritu se apegaba ó se remonta; y en este caso la Música es ordinariamente *sentimental* ó *apasionada*, produciendo afecciones que responden á los actos comunes y frecuentes del sentimiento en general; ó ya se pronuncia en extraordinarios momentos con el furor de los combates, la alteza del heroísmo ó el arranque épico; ó vuelta, en fin, hácia el cielo de lo infinito moral, se encumbra á conceptos los más graves y profundos; determinando en el primer caso el género heróico ó épico de la MÚSICA GUERRERA, y en el segundo la RELIGIOSA, que tantos quilates atesora de majestad sublime.

225. MÚSICA POPULAR Y CULTA Ó SELECTA.—Hija inmediata del ruido de los campos y ciudades, sin afectación artística ni más móvil que la pasión avasalladora, sencilla como fruto más sentido que pensado de las masas ignorantes, la *música popular* merece nuestro peculiar cariño, porque disfruta de muchos quilates estéticos. Inclínada á la Naturaleza más que la *selecta* (*) ó *magistral* de los artistas y aficiona-

(*) La música culta, ó no popular, es *selecta* ó *magistral*, según su grado de elevación técnica; mas los músicos emplean la palabra *clásica* de tal suerte, que oportuno nos parece llamar la atención sobre su equivocado concepto. Entienden los profesores de Música por *clásica* la *selecta* ó escogida entre las selectas, la *magistral* por la autoridad de sus reputados autores, la señalada por el superior y más acabado modelo entre las científicamente cultas, ó la más ajustada á las prescripciones técnicas de las máximas autoritativas; y esto, que en el lenguaje ordinario puede tolerarse, en la tecnología científico-estética no puede pasar sin correctivo. Lo clásico en arte no es grado cualitativo ni cuantitativo de valor estético ó eficacia artística; es mera designación histórica, aplicable rectamente á las manifestaciones de los pueblos más cultos de la humanidad en el mundo antiguo; casi privativa, por tanto, de las obras *griegas y romanas*. Ahora bien; como éstas rayaron á inmensa altura de perfección, confúndense los conceptos de selecto y clásico, hasta el extremo que los músicos llaman

dos, fuente será siempre de inspiraciones legítimas, donde los maestros se inspiran, si han de revestir sus obras de carácter nacional.

226. La música popular no es, sin embargo, un ruido algun tanto armónico, ó el ruido de las calles y los campos sometido á la primera prueba musical. El pueblo aprende su música de las aves, y éstas son las maestras primordiales de la *melodía*, que resplandece en todos los cantos y *aires populares*. La Música esencialmente armónica no es la popular, porque las masas populares no saben combinar muchos sonos variadamente, sin hacer ruidos disonantes, ú onisonantes, insoportables al oído.

227. Requiere la música selecta del pueblo culto:—1.º aptitud estética especial;—y 2.º conocimientos propios, educación musical oportuna. En efecto; sin esa aptitud personal, sin el sentimiento de lo bello en Música el auditorio percibirá á veces un ruido que toca su alma áun ménos que el de la música popular, ó que quizá le mortifique en vez de

de continuo música clásica precisamente á la *romántica*; esto es, á la desenvuelta diversamente, y por organismo é índole completamente diferente, si no contrario ó contrapuesto.

Como se ve, se barajan confusamente las ideas de Arte en sus divisiones temporales y sustanciales más características; se desnaturaliza el sentido más estricto y cabal de las palabras, y hasta se asimilan conceptos, si no antitéticos, extremadamente desiguales entre sí.—La música clásica no puede ser otra que la de griegos ó romanos, ó creada á semejanza de estos pueblos, síntesis y coronamiento de la humanidad antigua. Si hoy existe ó nó tal música clásica, cuestion es esta meramente histórica, que tal vez trataremos en otra publicacion análoga á la presente, en la que se descifren los caracteres que á la música verdaderamente clásica distinguiéron, y los que mejor definen la que, á semejanza suya, pueda actualmente llevar semejante nombre. Entónces se comprenderá si es la italiana ó la alemana, por ejemplo, la que mejor puede llamarse *clásica*, y cuál de éstas la que es fundamentalmente *romántica*, en contraposicion del clasicismo.

deleitarle. Si apesar suyo el auditorio cede á la secreta magia que, áun ignorándola, le subyuga, de seguro no apreciará todas las excelencias de su inmensa valía, ni saboreará con delicado gusto todos los goces de una música que no examina, ni aprecia, puesto que apenas la percibe y siente. Para llegar á este segundo grado de aptitud, ó, por mejor decir, para disponer y preparar la aptitud de nuestra índole á la percepcion cabal de la Música, á su inteligencia y total disfrute, precisa es la educacion, que si no se alcanza ejecutando, esto es, procediendo técnicamente, lógrase al ménos oyendo muchas y selectas composiciones musicales, con el auxilio de amantes, de cultivadores de este divino arte, que nos llamen á cada paso la atencion sobre sus innumerables bellezas.

228. Esta idoneidad prévia, esta prevencion cónsca, que há menester el oyente en la música selecta, colocaria en cierto modo semejante especie de obras artísticas en un grado inferior con respecto á las *populares*. Siendo la Música el arte que más directamente, y de un modo más libre y apartado de la inteligencia, se dirige al sentimiento; siendo esta cualidad la que coloca esta bella arte á la cabeza de todas las demás en rigurosa escala estética, parece que la música que ménos esfuerzos exija del pensamiento, del juicio, de la razon, debería ser tambien la más estética y preferente, y, por tanto, la *Música popular*, asequible á todos sin estudio ni educacion, la primera en el rango de las puramente estéticas, de las nacidas exclusivamente del sentimiento y para el sentimiento, sin auxilio de la ilustrada inteligencia.

En nuestro concepto es así; y prueba que la *Música popular* es por esta condicion eminentemente estética, que por

su *espontaneidad* precede á toda otra y por su *originalidad* sirve de base á toda *música nacional*, por alto que se remonte.

229. Mas la música popular, que tales maravillas obra, no sabe contenerse en sí misma y vivir de sí misma. Es CANTABLE, BAILABLE, etc., causa de otra cosa diferente á sí misma, agregado, parte, de que forma conjunto, y por esta falta de independencia, ó encogimiento y timidez, quédase en su cuna, sin encumbrar sus alas más arriba.

El artista, el gran maestro inspírase; es verdad, en esas emanaciones populares, como pudiera hacerlo directamente en la Naturaleza; pero no las reproduce sino reguladas, adaptadas al alma de su especial auditorio, que, para sentir y apreciar esta segunda evolucion del Arte, há menester de la educacion, ó inteligencia adocrinada, que ya hemos significado.

El artista, que funde en nuevo crisol la música del pueblo y de la Naturaleza, lo hace por la Música y para la Música, creando las composiciones meramente instrumentables.

230. La composicion toma, segun su objeto ó fin y manera de esencia, el carácter de *música militar*, *sagrada*, *fúnebre* ó lo que se quiera; pero sin necesidad de ser cantable, bailable, ni sujeta ó preparada para otra cosa.

La Música, léjos de rebajarse en el diapason estético, réalzase por esto á grande altura, y no descende en la progresion de las aspiraciones ascendentes porque la obra sea fruto de la íntima adunacion del elemento consciente con el inconsciente, ni porque el auditorio se halle preparado para sentir y conocer las bellezas de este arte.

231. La MÚSICA MILITAR ó GUERRERA es la que más se da la mano con la *popular*, si no pertenece de hecho y de na-

turalaleza é indole á la misma.—Nacida en los valles ó montañas, surgiendo de las calles ó las plazas, la *música guerrera* se desenvuelve al aire libre, cuyas ondas agita con la dura y estridente percusion de instrumentos metálicos, ó con el resoplido de las abultadas y retorcidas trompas. Su estruendo altisonante no cabe en salon alguno; sus notas no dejan los cuerpos reposar sentados; sus *marchas* arrastran al combate y á la muerte; sus *himnos* hieren, electrizan, sublevan nuestra alma, ruda, grosera y hasta brutalmente sacudida. La guerra fué, es y será eternamente bárbara; la *música guerrera*, si ha de servirle de expresion, tiene que participar de su barbarie, profundamente inconsciente.

¿Cómo no se ha de acercar la música guerrera á la popular, si de las masas brota y para las masas se escribe? ¿Cómo no ha de ser popular la música guerrera, si del alma de los pueblos germina, si los pueblos arrastra y precipita al sosten de esa perdurable barbarie, de ese mónstruo inhumano que se llama guerra?

232. Hé aquí una música sentida por todos igualmente y sin prealable conocimiento. Hé aquí su carácter popular, señalado en ella por esta especial condicion de esteticismo puro.

La música guerrera, tenga por intérprete á quien tenga; sea éste un oscuro artista del pueblo ó el maestro más consumado; tradúzcase con los instrumentos más groseros de las hordas salvajes, ó con las bandas militares mejor organizadas, si alcanza su fin, si realiza su genuina expresion, conmueve á todos en una misma masa inconsciente, sin seso ni reflexion, pero enardecida, entusiasmada, palpitante; tal vez furiosa y frenética; tal vez levantando en lo hondo de su seno borrascas de sangre y de criminal venganza.

233. Sólo cuando despues del triunfo lo canta, ó se consagra á los héroes que pasaron, hácese la *música guerrera* algun tanto más reflexiva y sosegada, y permite oir en reposo sus notas, si no dulces y melancólicas, al ménos dignas, graves, atrevidas, esforzadas y valientes, sin llegar á la irritacion, á la ira y á la saña.

234. La *música religiosa*, aunque de carácter tan distinto, se hace sentir de todos sin necesidad de conocerse préviamente, mediante largas y estudiadas prevenciones.

Expresion espontánea y genuina del espíritu religioso, tan arraigado en las masas de los pueblos; manifestacion de este sentimiento, innato en la existencia moral de la muchedumbre y de todo hombre nacido, elévase, por medio de sus graves acordes, de sus potentes arranques, á lo infinito, que evoca con raudales de armonía, mezclados á melodías sencillas, dulces, suaves y tiernas, como si moduladas fuesen por los justos y los ángeles en la mansion celeste.

Uniforme y reglada con suma simplicidad, acompasada con mesura y calma, apoyada con energía y alteza, sostenida con unidad rigurosa desde la primera nota y compás hasta los últimos ecos, la música religiosa elige voces graves, llenas y vibrantes, como son las de los órganos y demás instrumentos de los coros y capillas, que inundan de armonía las anchas naves de catedrales y basílicas, ó en sus bóvedas reflejan los rezos y salmos, tal vez repetidos, iguales y monótonos, pero por lo mismo sobrios, severos, majestuosos y sublimes.

¿Quién no conoce los ecos musicales con que saluda la Religion al recién nacido, solemniza todos los actos de la vida espiritual y despide para un mundo mejor los que deja-

ron de ser en la tierra? Para todos igual, si toca más profundamente en algunas almas, éstas son acaso las ménos estragadas por el refinado gusto, las ménospreciadas de conoedoras del Arte y de la Ciencia del mundo.

235. Pero ¿cuál es la índole, cuál el carácter de la música selecta de los cultos; cuál la esencia de ese arte en la vida civil de los pueblos ilustrados? No vayamos á los salones de los palacios ó casas de la clase media, no á los de preparados conciertos para oír el conjunto expositivo de géneros y clases, ó trozos diferentes de Música, que por lo mismo se resisten á todo concreto exámen (*); penetremos en el santuario donde se condensa en sus más altas regiones la

(*) Por este apartamiento que hacemos de las pequeñas producciones musicales de salon, segregamos de nuestro exámen presente casi todo el repertorio de la *música lírica*.

Esta música es la expresion individual del artista que tañe, lo mismo que en poesía la del vate que canta sus afectos. El valor estético de la produccion lírico-musical es de tantos quilates como el que más adelante asignamos á la composicion lírico-poética, si de las individuales y directas manifestaciones populares, militares ó religiosas se trata; pero hay entre las líricas concepciones musicales otros géneros más ó ménos genuinos ó caprichosos, como son las canciones ó baladas amatorias, los sueños, las fantasías, los delirios y demás engendros cultos de salon, que si algunas veces hieren la cuerda sensible del más exquisito gusto, por su alambicamiento y sutileza se evaporan no pocas en vaguedades desprovistas de fisonomía, ó la afectan demasiado apasionada por alguna sugestion irreflexiva de la moda. Esa ductibilidad, demasiado flexible y adaptable al oído ajeno, arranca de la composicion lírico-musical la espontaneidad individual, ó la originalidad del caso, aislado en sí, del músico compositor, y por lo tanto desaparece la magia de su personal lirismo.

Por esto ú otras razones que se nos pudieran ocurrir, lo cierto es, que fuera de las producciones de bella índole popular, ó las que determinan el carácter guerrero ó religioso, las obras líricas, por apasionadas ó espirituales que se supongan, no nos llenan el alma entre las selectas á punto de merecer más detenido estudio, y de un salto pasamos á las *dramáticas*, fijándonos en la *ópera* por amor á la brevedad, que no podemos ménos de atender, si ha de contenerse en poco nuestro libro.

música selecta de los inteligentes ilustrados, asistamos á la MÚSICA DRAMÁTICA, á la ÓPERA, esto es, á la obra magna del arte musical, á la llamada *obra* por toda excelencia.

Compuesta de música libre, cantable ó recitable; inspirada por las melodías de los aires populares ó por las armonías de la naturaleza local en que el artista vive; con carácter ora religioso, ya guerrero, ó partícipe del uno y del otro; festiva, ligera y chispeante unas veces; dulce, tierna, melancólica, sentimental y apasionada las más; elevada, majestuosa, épica y sublime no pocas, la ópera llama en su auxilio á la Poesía, que le presta el secreto de aprovechar la acción humana, para adecuarse á ella é interpretar los más hondos sentimientos del corazón, las pasiones más ardientes y enérgicas, los hechos más culminantes de la historia, las hazañas más esforzadas de los héroes; en suma, cuanto la humanidad realizó de grande, noble, admirable y portentoso.

236. Si la Música se asimila *la comedia*, surge de esta prestación y consorcio la ÓPERA BUFFA, alegre, agitada, bulliciosa, juguetona, sarcástica é incisiva, que en fuerza de soltura, amenidad, voluptuosidad, gracia y donaire realza todos los encantos del género cómico y contribuye, como éste, á castigar con el ridículo, deleitando; á enseñarnos como en un espejo nuestras flaquezas, de las que nos reimos con regocijo en mal contenida y ruidosa carcajada.

237. Si es al *drama* histórico ó sentimental á quien la Música se agrega, ó á quien con sus galas reviste, haciéndolo completamente suyo, la ópera es *séria* y toma distintas proporciones y carácter; siempre, sin embargo, sentimental y apasionada y penetrando siempre en los senos más hondos de nuestra susceptible y tierna sensibilidad para hacernos gustar rau-

dales inagotables de melancólica dulzura, ó para arrancar á nuestros ojos, á nuestro corazon, á nuestra alma conmovida, fuertemente emocionada, una lágrima, lágrimas infinitas en copiosa vena, que son el final, el supremo resultado de las más eficaces, más profundas *afecciones estéticas*.

238. Por último: la música trágica, ó la música en la tragedia, créa la ópera *heróica*, último esfuerzo, extraordinario empuje que el genio imprime al Arte, que domina, para encumbrarlo á la última grada de su excelso trono, para rayar con él en los limbos más apartados de su gloria.

239. De todas maneras, la *ópera* es múltiple y compleja en su concepcion y desenvolvimiento, y mucho más aún en su realizacion sobre las tablas. Fuerzas atractivas han recogido de la virgen naturaleza cuantos elementos sonoros apetecia el Arte para acrisolarlos en el alma de la muchedumbre popular, que mora apaciblemente en los campos ó se agita en las ciudades; otras fuerzas, otra actividad tal vez más inteligente y no ménos apasionada ha fundido en el nuevo crisol del sentimiento público aquellas emanaciones musicales, virginales y nativas, dando carácter á las producciones artísticas que, individuales, ligeras, independientes, se escuchan en campos, salas y templos; y, por último, otra nueva fusion, otro nuevo acrisolamiento viene á sintetizar en un punto cuanto de vital, enérgico, brillante, fascinador y sobrehumano tiene la Música, realizada con todos sus propios recursos, presentada al atento, al embebido auditorio, con los recursos ajenos de la Poesía, asociada, sometida á su absorbente dominio; con el auxilio de la *Declamacion* íntimamente expresiva é insinuante; con la magia de la Pintura escenográfica, puesta á su servicio peculiar; con la ilusion de la Indumentaria, subordinada

da á sus exigencias, y del Mobiliario, de la Arqueología casi entera, dispuesta siempre á ofrecer los tesoros de su saber para que la *ópera* resplandezca sin lunares groseros á la vista, á la inteligencia de la muchedumbre ilustrada, del bullicio aristocrático, tal vez pretencioso é intolerante.

240. Las masas populares no gustan de la ópera, á ménos que, como en muchas ciudades sucede, no estén educadas especialmente para ello. Y es, que si bien permanece esencialmente sentimental, la música elaborada por la inteligencia une el elemento consciente al inconsciente, el inspirado al aprendido, el genial al técnico, en una obra compleja de Arte, producto de la cultura entera de un pueblo, ó mejor aún, de toda la humanidad civilizada.—No le es, pues, posible la adivinación al desapercibido para admirar tal milagro; pero por lo mismo que tan sentimental se conserva, insinúase sin esfuerzo alguno, iníciase en el alma prontamente y atrae por su íntima y poderosa simpatía hasta los más extraños y refractarios á toda cultura y civilización.

241. Es casi imposible, por fortuna suya, que la Música se haga en ningún caso *docta*; cuando el compositor de la ópera esto intenta, cuando alambica demasiado su engendro con recursos intelectuales asaz rebuscados y pretenciosos, despójalo de su perfume sentimental y lo mata lanzándolo en un caos de nebulosidades, que nadie comprende y ménos recibe en su alma inquieta ó fría é indiferente.

242. La ópera está siempre fuera de sí misma. Siendo ella una síntesis musical, como acabamos de decir, su síntesis está en su proemio, ó á las puertas del palacio que con sus manos se labra. La *sinfonía*, parte libre, la única tal vez de toda la obra musical, es más que una simple promesa ó

anuncio de lo que sobrevendrá despues; es la Música, que en alma, en extracto puro de sí misma, se ofrece á grandes rasgos, si no toda entera, al ménos de la manera más estética, más libre, más exenta de toda participacion ni contacto externo.

243. En la sinfonía el Arte está en sí mismo, y triunfa por sí mismo y para sí mismo.—Pero álzase el telon, y á las primeras notas una, dos, várias ó muchas voces humanas, ora recitan, ora cantan, emitiendo siempre por medio de sonidos articulados, muy distintos de los esencialmente musicales, ideas cuya expresion está en el canto aún más que en la Música y la palabra; y estas ideas réglanse por otro arte que no es la Música para su expresion independiente, y el conjunto cantable, recitable y musical, el drama semi-poético, semi-músico, se desenvuelve por principios aprendidos fuera de toda concepcion musical, si bien la accion y su exposicion, nudo y desenlace, á la Música en cierto modo se contraen y doblegan. El fondo visible del cuadro, en que todo esto resalta, prestado es por arte extraño, como todo el aparato que despues se le agrega á la pompa, á la ovacion tan complejamente preparada á la *ópera*, que obra es del Arte en general y obra magna, múltiple y sintética; pero no simple y puramente musical, no producto exclusivo, aunque esforzado, titánico, supremo de la Música, que por este arranque violento se saca de sí y se exhibe fuera de sí misma.

Tan cierto es lo que decimos, que en la sinfonía se aplaude de continuo á Bellini, Rossini ó Meyerbeer, y en la ópera á las Albonis ó las Pattis, á los Ronconis ó Tamberlik.

CAPÍTULO II.

Poesía.

Su concepto.—Idea de lo bello determinado por cada arte dentro y fuera de ella.—Bello poético, pictórico, arquitectónico, etc.—Organismo poético y forma poética.—Esencialidad poética en su propio fondo y propia forma.—Versificadores y poetas.—Géneros varios de Poesía.—Popular y erudita.—Lírica, épica y dramática.

244. El Arte engendró la Música y la Poesía en el mismo instante y con el mismo germen; solamente que, valiéndose la primera de sonidos inarticulados, tenía que disfrutar de metro y ritmo muy eficaces y potentes para expresarse al alma sensible; mientras que la Poesía contuvo y atenuó suavemente sus vivaces y enérgicos efectos, para que los sonidos articulados se dirigieran también al pensamiento.

La palabra emite la idea y comunica el sentimiento, desenvolviéndose, como los demás sonidos, en el tiempo para percibirse auditivamente (178).

Por la múltiple, casi infinita combinación de las letras en la palabra, éstas tienen un valor eufónico harto sensible en el lenguaje, que el Arte en su más lata concepción, en su manifestación más perfecta no puede desaprovechar para la expresión cabal de los afectos, la pasión y la idea.

La palabra en sí misma es melódica ó armónica, según su

organismo ó relacion de las vocales con las consonantes. Cada idioma resulta tambien más ó ménos melódico ó armónico segun la proporcion y serie de sus palabras melódicas ó armónicas, melódica ó armónicamente combinadas en la frase, período ó discurso.

La sonancia ó expresion musical del habla, que es de otro valor distinto al rectamente usual de la palabra, altera su concepto en el lenguaje, y la sonoridad influye en la percepcion del sentimiento ó idea que se nos comunica por su sensible mediacion. La Poesía de todas las comarcas y siglos ha hecho de esta verdad su forma exterior eufónica, sin la cual careceria de íntegra esencia y personal manifestacion.

245. Mas la forma poética no consiste exclusivamente en ésta, sino que ha menester de la ideal ó conceptiva, esto es, de la que el pensamiento se labra á sí propio, y por sí mismo, para su fundamental expresion. Tanto ésta como la otra se funden y concretan indivisiblemente en una, no sólo en la Poesía, sino en el arte total de la palabra.

246. Este arte, hablado ó escrito, tiene su forma bella sin necesidad de la especial y determinada, que universalmente se conoce por Poesía. ¿Qué magia singular tiene esta última para adquirir, no sólo propia personalidad, sino el centro entre todas las artes que se hablan ó se escriben?

247. Para explicar este teorema fundamental preciso es aprender que todo arte determina su belleza característica dentro y fuera de sí mismo, en tales términos, que donde quiera que oigamos, veamos ó sintamos aquellos rasgos distintivos de individual belleza, allí esté lo POÉTICO, lo PICTÓRICO ó lo ARQUITECTÓNICO, por ejemplo, aunque no escuchemos ni leamos un poema, ni veamos un cuadro, ó no contemplemos un

edificio. Lo *pintoresco* está en la naturaleza de los bosques ó las florestas, en un grupo de aldeanos ó personajes del pueblo, en un agrupamiento de objetos cualesquiera que en sí mismos sean bellos, ó tal vez algunos ó todos ellos carezcan de esta circunstancia; pero que reunidos adquieran en el conjunto el carácter de la belleza pintoresca. Aún más se siente esta verdad en la Arquitectura, segun veremos al tratar de este arte; ahora asentaremos, respecto de la Poesía, que una vez determinada su especial clase de característica belleza, hallamos lo *poético* en el campo, en las ciudades, en un cuadro, en una estatua, en los hechos reales de la moralidad, en las funciones psicológicas, en todo, absolutamente en todo cuanto el hombre entiende, siente y de algun modo percibe y disfruta.

248. Testificado el hecho, preciso es determinarlo concretamente en sí mismo. *¿Qué es lo bello poético?*

Lo idealizado por la potencia activa de nuestra alma, que saca de sí misma todas las cosas, llevándolas á un mundo superior; lo predispuesto por esta accion necesaria de nuestra inteligencia para mover más eficaz y profundamente los resortes de nuestro sentimiento; lo sensibilizado del modo más espiritual para que obrando al par sobre la idea y el sentimiento, casi con igual fuerza, produzca los fenómenos estéticos indispensables en nuestras afecciones puramente subjetivas; tal es lo *bello poético*, independiente de la misma Poesía, que lo créa y determina.

249. Mas porque esto así suceda, no debe nadie concebir el extravagante absurdo de admitir, ni aún soñar, una Poesía sin peculiar naturaleza y exterior contextura; pues de que lo *bello poético* se sienta aún fuera de la *Poesía* no puede de-

ducirse que este arte carezca de su esencial y personalísima forma. Tanto valdria suponer, que puesto que lo *arquitectónico* se ve y se palpa tambien fuera de todo edificio, éstos no han menester, ni la Arquitectura tampoco, de la *línea*, de la *forma arquitectónica*, de los *miembros arquitectónicos*, ni del *organismo* y *composicion arquitectónicos*. (*)

250. Lo *bello poético* que aparece en el espacio celeste, en el haz de la tierra, en nuestro corazon ó en nuestra idea, hállase por esta libre exhibicion en la *prosa*, como pudiera en cualquier otro arte; lo mismo que ésta, que tambien determina su individual especie de belleza, se halla en la *Poesía*,

(*) Encaminase esta demostracion á destruir la vulgar asercion de que para hacer el *poema*, esto es, la obra de la *Poesía*, ésta no ha de menester del metro, cadencia ni rima, que más adelante se explican, y entre los más alentados caudillos de esta atrevida asercion milita el celeberrimo Mr. Lamartine, quien, en su obra intitulada *Literatura vulgar* sostiene, que siendo la Poesía la *emocion de lo bello*, hállase en todas partes donde lo bello puede emocionarnos sin necesidad de someterse á la forma sensible de todos conocida, especie de toscos pañales en que la Poesía se envuelve desde su infancia, pero que ya comienza á soltar, y en breve ha de sacudir del todo, siendo la Poesía del porvenir anti-métrica y anti-rítmica, ó al ménos indiferente, sobrepuesta á semejante ruda corteza, que rompe para brotar más libre y desembarazada.

Si admitimos la excesivamente lata definicion propuesta por este autor, la Música, la Pintura, la Escultura, la Arquitectura, todas las artes con razon, la Naturaleza, el universo entero, en cuanto nos emocionan con su belleza, tendrán igual derecho á ser Poesía, ó en todo eso estará lo que Lamartine llama así con el vulgo, y no es más que lo *bello poético*. Si se hubiera fijado en la diferencia de este concepto y el de la Poesía, arte parcial, manifestacion del Arte general é inconcreto, no hubiera querido arrancarla su peculiar *modalidad*, ni renegara de la sujecion métrico-rítmica de la forma, queriendo divorciar la Poesía, ideal ó sentimental, de su externa influencia sobre los sentidos, tal y como espontáneamente la produjera la humanidad de todos los siglos y zonas; ni fulminando rayos contra la *perfectibilidad*, que niega, quisiera sostener que ésta es hoy ya tanta, que mañana, ó dia próximo, la Poesía no há menester ser *Poesía estética*, sino prosa, cielo, mar, espíritu, idea, cualquier cosa fuera de su esencia eficiente, final y sempiterna.

en el campo, en la vida vulgar, en nuestra alma, en cualquier parte, en fin, donde por analogía ó semejanza puede caracterizarse. No es, pues, un descubrimiento que en un libro escrito en prosa se perciba lo *bello poético*; pero esto no ministra fundamento suficiente para anatematizar el *metro* y la *rima*, la *acentuacion* y la *cadencia*, que nuestra alma no necesita para sentir lo bello en la Naturaleza, en el espíritu y en determinadas artes, inclusa la de la palabra prosada; pero que constituyen el organismo externo, sensible, estético en la *Poesía*, fuente purísima de donde lo *bello poético* sale para sentirse donde quiera, y crisol no ménos puro, al que torna, proceda de donde proceda, para aquilatarse y recobrar mayor esplendor y vida.

251. Para aplicar *número* y *medida* al organismo poético, preciso es suponer la palabra descompuesta en sílabas ó sonidos, significativos ó no significativos, los cuales, aquí como en la Música, tienen su valor y duracion individuales, distinguiéndose muy claramente al oído las sílabas agudas de las graves, ó las *breves* de las *semi-breves* y *largas*. Combinadas éstas entre sí producen los *piés*, especies de notas musicales que han de entrar en el tiempo, ó *compás*, tomado por *unidad métrica*, y segun sea el número y calidad, valor ó duracion de las sílabas, estos *piés* donominanse monosílabos, disílabos, trisílabos, tetrasílabos, etc. (*). Los piés entre sí ri-

(*) Los piés monosílabos son dos: uno largo y otro breve. Los disílabos cuatro, á saber: el *espondeo* ó grave, el *troqueo* ó flúido, el *yambo* ó rápido y el *pirriquio* ó fugaz. Los trisílabos son ocho: *moloso* (sostenido), *antibaquio* (indeciso), *anfimacro* (despierto), *baquio* (enérgico), *dáctilo* (tranquilo), *anfibraco* (blando), *anapesto* (brusco), *tribráco* (apresurado). Y los tetrasílabos diez y seis, con nombres análogos, que no apuntaremos, como al tratar de la Arquitectura no señalaremos las molduras conocidas por *bocelos*, *cabetos*, *scapés*, *sumos* ó *imos*, *astrayalos*, *trochilos*, etc.; ni

mados forman el *verso*, organismo elemental de las sílabas y piés en el compás ó unidad métrica.

252. El verso, que difiere de una á catorce ó más sílabas, segun el uso de cada lengua, es, en sí mismo considerado, regular ó irregular, fónico ó antieufónico, poco, mucho ó nada cadencioso, etc., atendido:—1.º La colocacion de las sílabas largas, breves y semibreves en sus respectivos piés.—2.º Las que consueñan ó disueñan.—Y 3.º Las particulares en que deben cargar los acentos.—En el primer caso pueden resultar versos en sí mismos regulares, de correspondencia *alterna*, *simétrica* ó *euritmica*, ó de más libre disposicion; en el segundo hay que atender á su ritmo interior, evitándose por lo regular choque de sonidos homólogos, que causarian monótono martilleo en el oído; y en el tercero la acentuacion y cadencia son tan necesarias, que sin ellas el verso deja de serlo en sí mismo, esto es, sin comparacion con otro alguno, por la carga de todos los acentos á un extremo de los piés, ó sitio donde destruyen todo orden regular ó armónico.

Como se infiere de estas sencillas observaciones, el verso es un elemento ya formado bajo las leyes eufónicas, sometidas al organismo universal, que conocemos, y que tantas veces hemos indicado y tendremos que indicar. En la composicion de versos con versos no veremos ni podemos ver otra cosa.

al tratar de la Pintura nos entretendremos en designar los colores y combinarlos en la paleta del pintor, porque todos estos pormenores del tecnicismo asentarán bien en un *arte poética*, en una cartilla de Arquitectura ó Pintura, en cualquier parte ménos en un libro del Arte; y peor en libros de Estética pura, donde con profusion se hallan para la Poesía, por ejemplo, miéntras que respecto de las otras manifestaciones todo se deja envuelto en la más densa oscuridad. (Véase la de C. F. Krause.)

253. En efecto: con dos, tres, cuatro ó más se forman estancias ó estrofas, que, segun el número de sus versos, se denominan dísticos, tercetos, cuartetos, quintillas, octavas, décimas, etc., y en todas ellas los versos de igual medida y cadencia riman alternativa, simétrica, eurítmicamente, ó con una regularidad melódica, en rimas que se llaman *monosilábicas*, *bisilábicas*, *dactílicas* ó *esdrújulas* y *peónicas*, segun que las palabras con que cada dos ó más versos rimados terminan, lo verifican en una, dos, tres ó cuatro sílabas perfectamente iguales.

Entiéndese bien que á manera que los ritmos de versos iguales en metro y cadencia conciertan más á menudo y en forma más regular, con rima más y más estrecha, el orden del organismo va siendo más y más absoluto en la tendencia de la *igualdad* determinante.

254. Pero auméntase la libertad de este organismo, en beneficio de la armonía, *pareando* versos de desigual número de sílabas, ó piés, en rima más ó ménos estrecha, de cuya combinacion resultan las *liras*, los *sáficos*, los *adónicos*, etc.; llegándose al mayor grado del organismo armónico de la *consonancia* en las *silvas*, verdaderas selvas donde con cierta descomposicion aparente, y al parecer caprichosa, se combinan las rimas y *pareamientos*, hasta el punto de introducir *versos libres* en el heterogéneo, pero consonante conjunto.

255. Mayor grado de libertad armónica se consigue con la *asonancia* de versos que no finalizan igual, sino semejantemente. Éstos se usan en los romances octosílabos y endecasílabos, en las letrillas de seis ó siete sílabas, ú otras composiciones *continuas*, esto es, no separadas en estrofas ó estancias de arte determinado; y para que esta demasiada in-

sistencia en el asonante no canse nuestro oído, entre los versos rimados de esta suerte incompleta ingiérense otros enteramente libres, cuidando mucho de evitar las asonancias interiores de los versos y las consonancias intempestivas.

256. Por último; al poeta le es dado usar de la mayor independencia posible por medio del *verso libre*, en que todo ritmo desaparece; pero en cambio hállese más que otro alguno sujeto á las más rigurosas exigencias de la metrificacion y la cadencia, empleando versos individualmente simétricos, eurítmicos, ó lo más regularmente posibles, y sosteniendo su igualdad estricta en el número de los piés, su colocacion, acentuacion y demás circunstancias; pues sin este orden absoluto, lo demasiadamente libre del eufonismo rítmico destruiria la organizacion artística, produciéndose un conjunto peor que el de la más mala prosa, sujeta á leyes eufónicas y otras de su constitucion no ménos compleja que la de la Poesía.

257. El organismo del verso, elemento más simple, y el de la estrofa, miembro más elemental de todo poema ó composicion poética, es el de este último en su total conjunto y sucesivo desarrollo; pues siempre decidirá de su técnica ejecucion el atinado acuerdo del orden más libre con el ménos, de la regularidad con la armonía, para evitar la monotonía y confusion por abuso de *igualdad* ó *desigualdad*, merced al resorte mágico de los *contrastes*.

En efecto; ya hemos visto cómo en el romance, que puede ser todo lo largo que se quiera, ó distribuirse en otros varios, la repeticion de la semi-rima se contraresta con lo libre de los versos interpolados, lo cual sería ineficaz si en vez de los asonantes se usasen consonantes, pues entónces semejante

interpolacion no podria evitar el martilleo monótono y mortificante de una larga repeticion de sonidos iguales. Tambien acabamos de observar que en el verso libre, donde toda asonancia ó consonancia desaparece por completo, á semejante absoluta libertad es preciso oponer el orden no ménos absoluto de la perfecta medida y acentuacion; y, por último, en las composiciones aconsonantadas de una larga extension, lo igual de cada estrofa, ó estancia, contrasta con lo vario de unas á otras, y cuando la obra poética por su naturaleza lo requiere, varía de metros, de rimados asonantes ó consonantes, y emplea, en fin, cuantos recursos son lícitos á todo artista para sustraerse á la monotonía, sin caer en la confusion ó desórden, dado el carácter de su composicion, que unas veces requiere más regularidad que independencia y otras más soltura que uniformidad.

258. Si el cálculo de las combinaciones y permutaciones se aplicara á los casos de vária versificacion, que al poeta le son posibles en todas las lenguas del mundo, admiraria el número de miles y aún millones de recursos que puede aprovechar entre los usuales, ó por emplear, como nos admira que tan vasto campo parezca estrecho para encerrar lo *bello poético* del Arte, que en lo de la Naturaleza, del sentimiento ó de la idea perennemente se inspira. El metro, la ritma, la acentuacion, cadencia y demás condiciones orgánicas de la forma externa y sensible de la Poesía, hijos legítimos son de la naturaleza virgen de los pueblos, que espontáneamente han creado tal contextura, la cual nada absolutamente hace contra la palabra, ántes al contrario, la acrisola, la bate, trabajándola en el yunque del Arte, de donde resulta necesariamente más artística; y donde el Arte es más Arte, la ma-

nifestacion que esto pone de relieve es la predominante y suprema.

259. La esencialidad absoluta de la Poesía consiste en la manifestacion de su *propio fondo* en su *propia forma*, esto es, de lo *bello poético universal* en particular *metro, ritmo y cadencia*, por medio del *acuerdo íntimo* entre lo *expresado* y el *medio expresivo*, de que resulta la *cabal expresion*. Es absurda, pues, y estéril toda discusion entre los adoradores del *fondo* y los cultivadores de la *forma*.

Á los segundos hay que recordarles, que el Arte es la expresion de lo bello, que está en la idea, en el sentimiento, en una esencialidad física ó moral, ó meramente intelectual, constituyendo un *fondo* necesario, término superior expresable que determina la finalidad de la expresion: á los primeros hay que hacerles presente, que el Arte ante todo es Arte y tiene su tecnicismo propio para la consecucion de la forma propia, y que del Arte nadie puede salirse cuando en el Arte se actúa ó de él se trata.

260. El *versificador* se hace mucho más pronto que el intérprete de la Música ó el copista en Pintura ó Escultura, gracias al tecnicismo de los poetas, que sólo há menester estro, papel y pluma, y supuesta la idoneidad nativa y educacion que se requiere en cada caso; mas como para expresar se necesita que esto se haga de algo y por algo que no está en la expresion, sino fuera de ella, el *versificador* no llega á *poeta* sin disponer primero de ese gran caudal expresable, que sugieren un corazon susceptible de grandes emociones y una mente conceptuosa en fuerza de un gran talento y no menor instruccion; sin conocer y sentir la índole de esa rica vena que á raudales ha de verterse en el ancho ca-

nal de la versificación, y en ella incarnarse en la forma orgánica, para crear la obra artística en su total esencia.

261. Aquí nacen de nuevo las rencillas entre versificadores y poetas; como si en esto fuera concebible disparidad ni ambigüedad alguna.—El versificador, como el intérprete músico ó el copista pintor, tiene en su mano un resorte hábil para crear, pero del que no saca fruto si no créa. Lo más que puede hacer, si de versificador no pasa, es reproducir lo conocido ó expresar lo trivial ó sin fondo propio, bien que con organismo más ó ménos perfecto. Para llegar á poeta necesita el estro inventivo, el genio creador, la potencia productriz que la inspiración constantemente fecunda; pero en orden á este último, doloroso es que un concepto elevado, que un rasgo bello, que un arranque profundo del alma no puedan sensibilizarse al oído, ni tomar forma expresiva por desprecio de la versificación.

Por fortuna tales disputas son vulgarísimas de suyo y ajenas por tanto á la Ciencia; pues en realidad el verdadero, el gran poeta créa la forma externa que há menester, labra la contextura indispensable y propia de lo que ha de expresar y dispone de su total organismo con maestría, superando con mucho á los versificadores y dándoles la pauta (*).

(*) Las discusiones de prioridad de *fondo ó forma*, de necesidad ó inconveniencia del metro y rima, nacen con los excesos de las escuelas realistas é idealistas, clásicas ó románticas. Con el clasicismo no cuadra el desaliño formalista, ni al romanticismo ideal buenamente se aviene. En cambio el romanticismo realista alardea de un desprecio impertinente de la forma y todo respeto tradicional, y los espíritus atrevidos quieren sustituir por completo toda la complexión poética, suponiéndole en lo porvenir la de otro arte distinto. Lamartine y Wagner parecen haberse puesto de acuerdo en esta profecía del triunfo armonista, en oposición á toda melodía y orden regular absoluto.

DIVISION Y GÉNEROS DIVERSOS DE POESÍA.—Esta es de dos maneras: objetiva y subjetiva, segun manifieste en sus composiciones la idea del poeta mediata ó inmediatamente, esto es, por medio del mundo real ó por sí mismo. Si el poeta se exterioriza, por decirlo así, colocando sus afectos, su idea, su alma en seres por él creados, ó en actos, descripciones ó narraciones alusivas á otros, etc., crea poesía objetiva; más si se mantiene en sí mismo y por sí mismo, vierte todo el contenido de su mente y de su corazon, realiza poesía subjetiva.

¿Cuál es la más estética? Para nosotros no hay duda: la que nace más directamente del sentimiento y se aproxima ménos á la realidad.

La poesía objetiva necesita, á no dudarlo, de más aparato; casi siempre de más talento, sin duda; de más genio tal vez; pero la subjetiva brota más espontáneamente del alma, insinuándose sin figuras ni creaciones intermedias. Esta es, aunque más humilde parezca, la más estética con toda seguridad.

Tambien pueden advertirse en la sustancia poética dos componentes de su esencial fondo, que claramente se significan muy de ordinario. Tales son el *concepto* y el *sentimiento*.—Las poesías son, pues, *conceptuosas* ó *sentidas*, y aún *sentimentales*. Si la idea vaga con sus propias alas por los espacios amplísimos y supremos de su esfera propia, ensanchando los horizontes del pensamiento, evoca, crea y funda con-

Los realistas, sean quienes fueren, jamás podrán sacar al Arte fuera de sí mismo, ni trocar á su antojo sus manifestaciones. El Arte jamás será la realidad material, ni la manifestacion que á esta realidad más se aproxime será la suprema. De ahí la solucion clara y patente de la cuestion poética en punto á forma, cualquiera que sea el prisma bajo el cual ésta se examine.

ceptos bellos en diversísima variedad, sublimes en magnitud diferente, que avaloran la obra poética, dando de su autor la muestra más favorable. Si esa misma idea brota del sentimiento, en el sentimiento empapa sus susceptibles alas y al sentimiento se dirige, haciendo vibrar en el alma todas las fibras estéticas, el poema por él inspirado, para él vive, con gloria no escasa de su autor.

Las obras poéticas, en conjunto consideradas, son objetivo-subjetivas, conceptuosas y llenas de sentimiento, sin que se puedan encontrar muchas que, resplandeciendo por un requisito, carezcan absolutamente de los otros.

262. Segun el que créa y para quien se créa, la Poesía es POPULAR, CULTA ó SELECTA; segun las afecciones que pone en juego ó el carácter que reviste, *séria ó festiva, mística ó erótica, elegiaca*, etc. Tambien es *expositiva, enarrativa, imitativa, filosófica, didascálica, didáctica*, etc., etc., en órden á lo que se propone en cada caso; y á fin de reducir á pocas tantas agrupaciones, hablaremos sólo de tres géneros de Poesía, á saber: la LÍRICA, la ÉPICA y la DRAMÁTICA.

263. En la primera inclúyense todas las composiciones subjetivas é individuales, que brotando del corazon y la mente del poeta, son expresion personalísima del mismo, y reflejo en él de cuanto le rodea. En la epopeya el artista es más para su patria, para su religion, para la sociedad entera en que vive, que para sí mismo. Su fin es sintetizarlo todo para todos, y su expresion la de un pueblo entero, á quien se impone como intérprete.—En el drama se propone lo mismo, abarcando más esferas de accion y de pasiones, y por medio de la accion misma en que los personajes aparecen,

pensando, sintiendo, obrando con propia individualidad. Diríase que el poeta traslada la suya, la *subjetiva*, á la de sus personajes dramáticos, en beneficio del público á quien indirectamente habla.—Excusado es agregar que esta última especie de Poesía es eminentemente objetiva, miéntras que en la epopeya, objetiva tambien, la subjetividad tiene ménos estrecho campo.

264. En la poesía lírica toma parte la muchedumbre inconsciente por sí misma, y para ella se escribe la *poesía popular*. En el primer caso, informes algunas veces, otras con cabal textura y versificación, aparecen en campos y aldeas, ó entre el tráfago vulgar de las grandes ciudades, cantares bellísimos, de carácter sentimental ó apasionado; festivo, sarcástico ó mordaz; atrevido, belicoso y hasta heróico; grave, místico y áun sublime; que son perlas desprendidas de la diadema del genio entre la muchedumbre, como emanaciones purísimas de su alma noble y apasionada, veraz é ingenua. En el segundo concepto, el poeta, hijo del pueblo, por más que se eduque en el Arte, no se aparta de la muchedumbre con quien piensa y siente, y para quien medita, créa y escribe; y si en tal propósito hay verdadera espontaneidad, las composiciones no son entónces ménos populares, ni ménos valiosas que las anónimas y brotadas de los pueblos, como las flores silvestres de los incultos campos.

265. Entre estas últimas, conócense multitud de *cantares, cuentos, romances, baladas*, etc., que el poeta imita y enaltece, devolviendo á las masas populares esos mismos cantares embellecidos, si no en el fondo en la forma, y sus cuentos y romances trocados en preciosas *leyendas*, que cons-

tituyen la epopeya popular, fuente y núcleo de la nacional y culta epopeya.

266. Las poesías líricas de más académicas concepcion y contextura son tan várias como los tiempos nos las vienen legando en su clásico repertorio; necesitan de educacion prévia para escribirse, oirse ó leerse, y adolecen del amaneramiento propio de la imitacion, defecto tanto más notable cuanto que el poeta es ménos poeta y presume de más versificador.

267. La sujecion dogmática al clasicismo y á la tradicional escuela, no sólo violenta la espontaneidad, variable en cada momento de la vida histórica, sino que obliga al poeta á exhibirse con otras ideas, otros giros conceptuosos ó sentimentales, otra fraseología y aparato artístico, otras formas y pormenores expresivos, que no son los propios y genuinos de la época en que vive, de su personalidad, ni del comun sentir ni pensar de los que leen ó escuchan. Este mal es uno de los más graves y anti-estéticos en todo arte; porque la expresion, que siempre debe ser directa, espontánea, verdadera, truécase en torcida, postiza y violenta; y, en vez de adecuarse la forma al fondo, pugnan entre sí, ó para que esta contradiccion y disparidad no se note, el poeta, el artista, resignanse á pensar y sentir como sintieron y pensaron hombres colocados en otras zonas y á miles de años de distancia.

268. La Poesía culta deja de ser Poesía por exceso de pretendida y refinada cultura. En fuerza de pensar, deja el poeta de sentir; y á trueque de mostrarse erudito, filósofo, lleno de sabiduría, deja de ser poeta. Lo profundo, lo trascendental, lo sabio del pensamiento, debe envolverse en una exterioridad sencilla, asequible á todos y ante todos presen-

tada de suerte que obre en su sensibilidad, poniendo en activa conmocion sus afecciones estéticas. Esta es primera condicion de Arte, porque es fundamental condicion de belleza.

Si en la poesía didascálica, por ejemplo, el poeta se propone enseñar las reglas esenciales de conducta que el hombre ha de realizar para la consecucion de su fin supremo, que es el bien moral, verificalo en efecto revistiendo su leccion con forma y accidentes tan sencillos, que hiriendo la sensibilidad más tierna é inconsciente, seduzca el candor del niño con *fábulas, apólogos* y demás composiciones de semejante especie.

La poesía didáctica, donde la Ciencia aparezca demasiado desnuda; la filosófica, en que sobresalga determinadamente la personalidad del poeta dictando máximas, aforismos y apotegmas; la poesía erudita, sobrecargada de reminiscencias harto doctas; toda poesía, en fin, que olvidada de sí misma, adolezca de semejante prurito de saber, corre el riesgo de trocarse en mala y rimada prosa, cayendo el poeta tanto más hondo en el abismo de lo feo é insoportable, cuanto más juzga encumbrarse sobre el trípode de su mal ostentada sabiduría.

269. Por último: la decadencia y postrera degradacion de la poesía lírica señálanse con su afan de hacerse más y más cultas, y caen en el *culteranismo* y los retruécanos, monstruosos engendros de las imaginaciones débiles y calenturientas, y en el ridículo alambicamiento de formas extravagantes, como son los *acrósticos, pirámides, cruces* y demás detestables dibujos con que el mal rimador borda su dechado, que podrá ser prodigio estupendo de *habilidad*, todo

lo que se quiera, ménos obra de Arte, ni mucho ménos modelo de Poesía.!

270. Para corregir todos estos vicios de la Poesía culta, clásica, dogmática y de escuela, alzóse alguna vez el *romanticismo revolucionario*, que impregnándose de nuevo sentimiento, y tocando la tierra de la naturaleza como los gigantes de la fábula, ofrecióse á la reforma y sosten del arte convencional, copia servil y monótona. El primer empuje de este impulsor pudo producir obras de grande arranque y vitalidad; mas pasando su línea de conducta y atrayendo en breve por el estímulo de la novedad la muchedumbre de los apasionados, que no alcanzan jamás otra cosa que la exageracion, hízose moda la exacerbacion del sentimentalismo más absurdo, el delirio del vértigo, la perturbacion más completa del desenfrenado espíritu, arrojando la sociedad en un piélago sin fin de los más atroces crímenes y locuras. Semejante desbordamiento trajo otra vez la reaccion clásica, que con más brio empuñó el cetro de la inteligencia y del corazon humano, y este episodio histórico, reproducido en más de una ocasion, con diferencias que ahora no son de este lugar, amenaza mantener la sociedad fuera de sí misma y al Arte fuera de la sociedad, si la Estética no sirve de algo, y para algo echa tan profundas raíces en el estudio moderno.

271. Esta ciencia enséñanos, que todo artista debe expresar su individualidad en armonía de cuanto le rodea, y dentro del momento concreto en que lo hace. No condena lo antiguo á las bibliotecas y museos para ociosa contemplacion. Sirva en buen hora siempre de enseñanza, pero de enseñanza atinada, consciente, reflexiva; jamás de apren-

dizaje rutinario, servil, inflexible y productor sempiterno de miserables copias.—Si la imitacion de las obras antiguas puede conducir al neófito por el buen camino, no es para estacionarse en él, sino para marchar adelante con el progreso. Mas éste sólo es dado al genio, al verdadero artista, y el fuego sacro del Arte es preciso que se mantenga encendido por mano de los meros cultivadores y hombres de gusto, hasta que el primero llegue. De ahí los imitadores de toda especie, de ahí los que versifican, tañen, pintan y reproducen, con más ó ménos originalidad, lo que realmente procede de otros; que es muy reducido el número de los inspirados por el cielo.

272. Prosiguiendo en los géneros de Poesía, háse dicho que la épica no es ya indígena en la culta Europa, ni en nuestros dias puede germinar ni desenvolverse.—En esto hay mucho de verdad, toda vez que la epopeya necesita, ó grandes sacudidas sociales, ó una consolidacion consumada en todo el esplendor de su apogeo floreciente.—La sociedad que discute y se revuelve á la ventura sin decidir nada de sólido y fundamental; el pueblo que pasa lo mejor de su vida constituyéndose, sin lograrlo de un modo firme ni definitivo, es harto menguado para la epopeya; y, por tanto, nada de extraño es que ésta espere mejores dias para mostrarse en su momento oportuno.

De la temporal desaparicion de la epopeya en pueblos degradados deducen algunos filósofos, partidarios irreflexivos de los hechos consumados, que la epopeya no sólo no existe, sino que dejó de existir para siempre en la historia del Arte futuro: gran blasfemia estética, que condena la humanidad á carecer de su más completa, más cabal, más

grandiosa y elevada manifestacion, en la plenitud de sus evoluciones supremas, y cuando la explosion artística es necesaria, indispensable, sin que soñadores y visionarios, con sus elucubraciones de corto alcance, la puedan evitar; sin que la contenga todo el espíritu materialista y positivista del mundo.

273. Hasta la forma de la epopeya se ha combatido en nuestros dias, y á la verdad que el modo mejor de destruir la Poesía épica, si esto fuera posible, sería el de aniquilar su textura exterior. El espíritu, incapaz de soportar lo que no siente ni ama, se subleva hoy contra el poema monótono, desenvuelto en numerosos cantos, siempre iguales, siempre sostenidos en esta fatídica igualdad desde el principio hasta el fin. Prescindiendo de lo que sucederá cuando la epopeya reaparezca, podemos predecir, sin necesidad de ser adivinos, que en su momento preciso se creará su forma cabal y propia, y que ésta no ha de diferir esencialmente de la que tuvo en su origen y tendrá eternamente hasta el postrer hombre. La poesía épica, monumental, si tal frase se nos consiente, tendrá en su forma algo, quizá mucho de arquitectónico, y por tanto ha de ser necesariamente regular, y la igualdad ha de repetirse en el orden riguroso de lo grande y sublime de la Naturaleza, del Arte y de cuanto el hombre alcanza á comprender y sentir; pues no de otra manera habrá unidad en el gran conjunto de toda epopeya, ni ésta revestirá esas formas graves, severas, grandiosas, que atraen por la aparicion sensible de lo infinito, la sublimidad de que tan grandes concepciones se revisten.

274. La poesía dramática no necesita, como la epopeya, de tanto aparato y preparacion. Ella es otra epopeya, si se nos permite decirlo así; pero viviente, flotante, pasajera, con la

vida de la actualidad, con el movimiento de las ideas, las pasiones, los vaivenes humanos y sus avances, caídas y retrocesos continuos.—Por eso la poesía dramática, que con la acción humana juega, y que con los hechos humanos siempre está en acción, refleja las épocas históricas tan al vivo, y es de presente, no sólo espejo de costumbres, sino su poderoso moderador.

275. Los distintos fines, recursos y desenvolvimiento del drama, dándole carácter diverso en géneros varios; mas antes de pasar adelante en esto, fijemos su esencial significación estética con alguna más generalidad que hasta aquí lo hemos hecho.—El drama en sí mismo es un arte, ó una especial y determinada manifestación del Arte en general, cuyos caracteres hemos apuntado en el número anterior con el nombre de poesía dramática. El drama, que se apodera del sentimiento, de la pasión y de la idea humana, para presentárnoslos en acción por medio de la acción misma, con rasgos enérgicamente definidos, con suficiente expresión de arte autonómico, no há menester del verso ó forma poética para lograr cabal existencia, pues en prosa también se nos muestra suficiente, revistiendo otras veces el atavío musical de *la ópera*, ó ingiriéndose en producciones artísticas de otra especie, como la novela ó la misma historia. El drama es, pues, un arte con fin propio y unidad completa, variable en sus manifestaciones externas, que está en sí mismo ó en todo aquello á lo que por traslación, esto es, por disfrutar análogos caracteres, puede llamarse *dramático* (*).

(*) No nos sería difícil demostrar que lo *dramático*, distinto en verdad de lo *maravilloso*, es, como esto último, móvil estético, que con lo bello y lo sublime concurren al Arte.

276. Pero como en realidad el drama se quilata y complementa, resplandeciendo aún más con la forma poética, y de la Poesía, como de su propio centro, se desprende, no hemos abierto capítulo aparte para él en gracia de la brevedad, contentándonos con envolverlo en el trasparente velo de la poesía dramática, cuyos diversos géneros consideramos ahora.

277. La comedia, en primer lugar, disfruta de una fisonomía especialísima de belleza, de no escaso, sino de muy crecido número de quilates. El género cómico sobresale entre toda poesía por la suma gracia, fácil soltura, elegancia atractiva y seductora, chiste chispeante, y mordacidad incisiva, asumiendo y ensanchando á grandes rasgos cuanto la musa jocosa y festiva pudo recibir de las composiciones líricas, sobresalientes en tal estilo. De aquí que la comedia corrija haciéndonos reir, por el frecuente recurso del ridículo, á quien combate con sólo retratarlo de mano maestra (*).

El drama propiamente tal es más serio, reflexivo y sentimental. Ofrécenos la humanidad en su vida pasada ó presente, tal como es en sí, con sus pasiones, sus crímenes y sus virtudes; y del juego del bien y del mal, de la felicidad y del infortunio, de los móviles más eficaces y sempiternos de nuestra existencia, saca el drama pábulo á su interés, enseñándonos con emociones más hondas que la de la risa, y despertando en nuestra alma afecciones adormidas, endurecidas tal vez por el sumo dolor del malestar, ó por los placeres sensuales de la moderna vida que afectamos.

Por último: la tragedia renueva á nuestra vista momentos supremos de la humanidad, que, si pasaron con gloria ó

(*) No aludimos ciertamente al irritante género bufo de nuestros días, que deprava el corazón y escandaliza los ojos.

vilipendio, pueden volver á renovarse en lo futuro, siempre que el sentimiento, que la pasion humana, se condensen en grado tan extremo de intensidad, y siempre que la explosion súbita, violenta y esforzada se origine por la combinacion no vulgar, no siempre á todos asequible, de móviles extraordinarios y de resortes de un temple superior. Á la tragedia pásale lo que á la epopeya, de quien se puede considerar continuidad ó parte; esto es, que no pertenece á todas las épocas y momentos, porque no todos los momentos ni épocas son aptos para realizar el Arte en toda su magnitud y alteza; y por esto se dicen de ella las vulgaridades que de los poemas, sirviéndonos lo ya expuesto (272) tambien de contestacion (*).

278. La obra dramática nos recrearia si la pudiéramos contemplar en su concepcion y desenvolvimiento.—No podemos extendernos á tanto; bástenos considerarla á la luz de los teatros y con el público que la admira.

¿Pero quién es el público de los coliseos?—Semejante *público* no es el conjunto social que funda y determina la *popularedad* de una nacion, ni mucho ménos el carácter de un pueblo. Tal público es un conjunto heteroeógeno en sí, pero uniforme en sus determinaciones, miras y caprichos, que, re-

(*) Krause repara que dividiendo el drama, segun su índole, en armónico, tragedia, comedia y tragi-comedia; en consideracion á su estilo en elevado, medio ó inferior, y en orden al tiempo en antiguo, romántico y moderno, resultan treinta y seis géneros dramáticos, que si los clasificamos además en versificados, escritos en prosa y en prosa y verso, ascienden á ciento ocho, y como su extension puede ser tan vária, compartiéndose en cuadros ó actos, con prólogo ó sin él, multiplícase la obra dramática, que puesta en música, en parte ó en todo, y en mil otras formas, se reproduce al infinito; figurándonos el dramático un arte bastante general y característico para adquirir carta de personal y autonómica idiosincracia.

glados de continuo por la moda, ni fija época, ni créa originalidad; inferior á las auras populares, de que se nutre, é incapaz de tomar nombre y color de nacionalidad.—Voluble, inconsecuente, ávido de novedades, exagerado, término medio revuelto y mal compaginado de todas las procedencias sociales, inconscio como las masas de que proviene, pretencioso y extravagante como las colectividades excepcionales que se juzgan superiores, ese público cree llevar el cetro del drama, de la ópera y de las demás obras que se le someten, y lo que hace de continuo es extraviarlas y desnaturalizarlas á su antojo, mal que le pese al Arte, y por más que la Estética lo deplore. El público, que corona con frecuencia al vate, proporcionándole momentos del más codiciado deleite, es la hidra que devora al Arte y á los artistas, y la sirena que, encantando á los débiles, los sepulta para siempre en los antrós de la perdicion, arrastrando con ellos la sociedad, de continuo agitada sin saber á dónde se dirige.

Tal es el escollo de la poesía dramática.

CAPÍTULO III.

Pintura.

Su concepto.—Lo bello pintoresco.—Organismo de la Pintura y su expresion.—Géneros de Pintura segun su composicion.—Paisaje.—Pintura denominada de género, de historia y sagrada.—El retrato y las demás especies de producciones de inferior categoria.—Ejecucion pictórica.—Dibujo y colorido.—Imitacion, inspiracion é idealizacion, concepcion, ejecucion; tecnicismo artístico, etc.—Acuarela, aguada y miniatura; pastel; fresco y temple; óleo, incáustica, esmalte, etc.—Escuelas realista é idealista.—Resúmen.

279. Vamos á pintar la Pintura, con perdon sea dicho de los Apeles, Urbinos y Velazquez.

Hasta ahora sólo hemos oido con la Música y la Poesía: de aquí en adelante todas las artes se nos mostrarán por virtud de la vision; pues penetramos en el campo de las denominadas *gráfico-plásticas*, comenzando por la Pintura, cuya *composicion* y *ejecucion* examinaremos separadamente.

280. COMPOSICION PICTÓRICA.—En el párrafo 247 queda asentado que cada arte fundamental irradia su especial belleza, no sólo en sí, sino fuera de sí mismo, en cuanto más ó ménos directamente puede reflejarse. Pintoresco dicese, pues, á lo bello, no sólo de la Pintura, sino de la Naturaleza, de las demás artes, de lo que, en suma, puede ofrecer los rasgos

peculiares que la Pintura créa, y en si misma concentra, y más clara é intensamente determina.

Lo *bello pintoresco* se nos manifiesta en la Naturaleza, á través de las multiformes montañas, en diversa magnitud, términos y zonas de luz y color, con diversidad distribuidas; en las escarpadas rocas de vario modo agrupadas ó despar-ramadas por la llanura; en sus quebrados y angulosos perfiles y filamentos; en sus senos profundos y oscuras oquedades, ó en sus ásperas prominencias bañadas de abundantes resplandores; en el follaje, ora espeso, claro otras veces, pero siempre indeterminado, de bosques y florestas; en la ondulacion caprichosa del arroyo que serpea; en la nube que vaga sin fijar forma alguna; en cuanto produce sensiblemente á nuestra vista copia abundante de los contrastes más ricos de accidentes, y más fuertemente pronunciados.—La línea en que aparece ahora la forma pintoresca, se mueve, sin ley prefijada, en curvaturas infinitas; quiébrase, interrúmpese, descompónese, y de nuevo se enlaza, ondula y se desenvuelve en giros libres, varios, indeterminados, contrapuestos. La línea recta, uniforme, regular y simétricamente reproducida; la curva obediente á una ley constante y sostenida, son generatrices de otra forma y belleza, en cierto modo antitética de la pintoresca, cuya fisonomía pretendemos dibujar.

281. Cualquier sencillo grupo de cosas servirnos puede de explicacion suficiente para acentuar la índole de esa fisonomía. Sean un vaso, flores y frutas. Si colocamos el vaso en mitad de nuestro cuadro contemplativo, y en él las flores, distribuidas á derecha é izquierda por orden de especies y color, y en el centro las mismas ó diferentes, y á uno y otro lado del vaso, en grupos uniformes, desparecimos los frutos,



la composicion será detestable por carecer de lo bello pintoresco, que en ella habrá desaparecido, no sólo con la determinacion igual de tanto pormenor y accidente, sino con el más mínimo asomo de igualdad y áun semejanza, ocasion de la monotonía, que destruye innúmeros y valiosos contrastes. Por el contrario: si las flores, várias en magnitud, forma y color, váriamente se reunen, ocultando lo simétrico y eurítmico de cada una, aunque se supongan de la misma especie; si las distintas alternan, contrastando entre sí sin exagerada violencia, y al pié del vaso colócanse los frutos de suerte que con sus grupos y el follaje de las inclinadas flores, en parte se rompa la unidad harto regular del mismo vaso, y asimismo se amengüe en alguna manera la simétrica forma de las mencionadas frutas, triunfando lo vario sobre lo semejante é igual, lo armónico sobre lo ordenado, lo libre é indeterminado sobre lo concretamente absoluto, lo bello pintoresco se desenvolverá en más ó ménos magnitud é intensidad, segun requiere este limitadísimo caso.

282. Prevenidos de esta suerte, no nos será difícil decidir de lo bello pintoresco en cualquier momento de nuestra vida social.—La apacible de los campos, la agitada de las populosas ciudades, nos ofrecen en cada instante multitud de cuadros pintorescos, donde sin prevencion alguna, y por una fortuita combinacion de felices circunstancias, resaltan con mayor relieve los rasgos distintivos, las condiciones esenciales de esta especie de belleza. La vária agrupacion de niños, ancianos, hombres y mujeres del pueblo ó de la campaña, vestidos con pobreza pero con desigualdad; los colores vivos, elementales de sus ropas, tal vez destrozadas, pero por lo mismo llenas de motivos y contrastes; la desnudez que en

parte, ó quizá en todo, muestran algunos de estos personajes, cuya accion, con verdad jamás afectada y siempre ruda, enérgica, exageradamente se desenvuelve; el fondo que por lo regular tienen estas escenas del campo ó del mísero tugurio, todo contribuye al pintoresco efecto que el artista con afan consulta; mas si desde estos parajes nos trasladamos al acto público oficial, reglado y dispuesto con determinado órden; al salon de baile, donde las parejas de un modo casi idéntico giran al mismo compás; á la formacion de un regimiento en línea, ó al escuadron que ordenadamente marcha, lo pintoresco se desvanecerá á nuestra vista, para presentárenos otra índole de belleza, que si de ella el artista tambien obtienē maravillosos resultados, es porque la Pintura sabe destruir las líneas demasiado rectas ó geométricas, ó al ménos inutilizar su sensible aparicion y mostrarnos lo igual, lo semejante, lo repetido y regularmente ordenado, de modo que, aunque existan, nada signifiquen en nuestra contemplacion estética.

283. Luego dos son los resortes ocultos de lo pintoresco: 1.º La vária, armónica combinacion de los más sensibles contrastes á causa de la real y positiva carencia de objetos en sí ordenados, ó presentados de modo que oculten, si la tienen, semejante regularidad y ordenacion. 2.º El predominio ostensiblemente manifesto de lo vario sobre lo igual, uniforme y reglado, cuando el conjunto en sí es producto de esta especie de órden absoluto, por su depresion aparente en virtud de la predisposicion de circunstancias, que afectan estéticamente nuestra vista. Y de entrámbos principios acabaremos que lo *bello pintoresco* así se nos exhibe, á causa de su *organismo* propio, que, como indicado queda, es más

armónico que regular, más libre que absoluto, más vario que igual en su conjunto y decisivos pormenores.

284. El organismo de la Pintura no es, sin embargo, de una sola manera elemental y extrema. No es por de contado el absolutamente ordinal, que determina la unidad en lo igual é igualmente repetido; pues dicho está, que tal especie de composicion le es diametralmente opuesta y antagónica. No es tampoco el más libremente armónico de lo desigualmente vario; porque, como en seguida veremos, tal modo de componer corresponde á un solo género de pintura. Ésta toca en semejante extremo por un lado, pero por el otro se aleja mucho de la primera especie de organismo, resultando, en el lleno de todo su vigor expresivo, aninada de entrámbas tendencias, esto es, de la ordinal y armónica, por el concurso de estos dos parciales y primordiales acuerdos. El exámen de los diferentes géneros pictóricos acreditará semejante verdad; mas ántes conviene interponer algunas palabras sobre la expresion de la Pintura, que los ejemplos manifestarán más de relieve.

285. Determinado lo pintoresco y su organismo dentro y fuera del cuadro artístico, la expresion que créa este organismo no puede ser más cabal y adecuada. Gozamos en Pintura de la belleza más armónica, por la armonía de los accidentes sensibles, que armónicamente se nos expresan, ó en tal modo se combinan para la expresion. El armonismo expresivo de la Pintura supera, aunque esto suene mal á ciertos oídos, al mismo de la Poesía, y hasta al de la Música; pues lo *melódico*, ú *ordenado igualmente* de esta última, jamás aparece en ninguna especie de cuadro.

286. Definida la naturaleza expresiva de éste, justo nos

parece medir la intensidad y fuerza expresiva de la Pintura. —Su potente actividad no fondea el sentimiento hasta las simas donde la Poesía alcanza, y la Música hondamente profundiza como en su propio centro; pero, entre las gráfico-plásticas, tiene esta arte la facultad de recoger cuanto la Naturaleza nos ofrece á la vista, mostrándonoslo de modo que más fuertemente haga vibrar nuestros resortes estéticos, la cuerda sensible de nuestras afecciones morales é intelectuales.

Más real y positivamente descriptiva que la Poesía, no sólo pinta lo exterior que á nuestra alma afecta, sino ese alma misma, que por los rasgos de nuestro semblante y por la actitud entera de nuestro sér se nos manifiesta muy eficazmente en todos, ó al ménos en los casos más determinantes de nuestra esencialidad intelectual y moral. Este modo de describir, por lo mismo que es más real y más necesitado y rico de pormenores expositivos, no da superior expresion á este arte sobre la Poesía; por el contrario, hemos proclamado la supremacía de la segunda sobre la primera, á causa de esa misma indeterminacion, que le permite al poeta pintar más, diciendo ménos, porque deja á la imaginacion más campo en que explayarse libremente. Mas la Escultura, que suprime y debe suprimir muchos accidentes sensibles, no por esto se sobrepone á la Pintura; pues no es la restriccion en el uso de semejantes accidentes lo que da fuerza é intencion expresiva, sino la concentracion de la idea en los más determinantes y que con mayor potencia nos conmueven; fenómeno por el que se explica, que el sentimiento expresado por el personaje del cuadro nos impresione á veces más, que el que nos pretenden demostrar con sus gestos y visajes el cómico ó el trágico sobre las tablas.

287. Para recorrer los distintos géneros de Pintura, pongamos en el caballete un cuadro de cada uno. El PAISAJE sería la confusion de la naturaleza vegetativa é inorgánica, si una unidad secreta, invisible, no presidiese á lo desigualmente vario: tan extremo es el libre organismo de este género de Pintura, sólo comparable á los trozos puramente armónicos de una sinfonía musical. Cualquier infraccion de esta ley eminentemente expansiva; cualquiera aparicion de lo semejante; la menor tendencia á lo igual en la línea, en la forma, en los términos, en la colocacion, en la luz, en el color de los objetos; uno solo de éstos que por algo regularice, simetrice, descompone el paisaje, arrebatándole su peculiar belleza más pronto que en otro género de Pintura. Como esta es la esencialidad de la que ahora analizamos, los séres uniformes, regulares, simétricos ó eurítmicos no son principales en ella, ni áun la figura del hombre pasa de ser un accesorio.

288. En el cuadro de GÉNERO ya recobra éste todo su imperio, y comienza á ser el objeto, si no único, determinante de este linaje de Pintura. Todos los momentos de la vida ordinaria y vulgar, desde el más sereno y apacible al más agitado por la alegría ó el dolor; todo cuanto con las costumbres da colorido local á un pueblo y lo destaca del concierto universal de las naciones, todo esto tiene su manifestacion propia y genuina en el cuadro de género y de costumbres, hoy muy apreciado por semejantes cualidades estéticas. Este cuadro, aunque del pueblo se toma y para el pueblo se pinta, no puede llamarse de *género popular*, porque ni la Pintura, ni la Escultura, ni mucho ménos la Arquitectura, son *populares*, en la manera que la Música, la Poesía ó la Oratoria, etc.

El difícil tecnicismo de la ejecución, como después notaremos, se opone á que los hijos del pueblo manejen la Pintura con la facilidad que la Música ó la Poesía; y si de sus labios brota espontáneamente la palabra llena de animación oratoria ó poética, produciendo bellísimos esbozos artísticos, su mano nada puede trazar en Pintura ó Escultura, y ménos en Arquitectura, como no sean manifestaciones primitivas del estado salvaje.

El cuadro de costumbres, ó de género, tiene más regularidad que el paisaje, y orden más reglado, bien que cediendo siempre el predominio á la armonía. De aquí el que los artistas saquen mucho más partido del cuadro campestre ó vulgar de las calles y plazas que del de los salones de etiqueta, donde, sin embargo, y en fuerza de sus grandes recursos, recaban lauros estimables.

289. Desde muy antiguo hasta nuestros días el cuadro de costumbres veíase reducido á la caricatura más exagerada, y lo mismo entre nosotros, que entre las demás naciones, inspirábase en las escenas poco edificantes de los bodegones, garitos y lupanares, siendo sus protagonistas glotones, borrachos, bandoleros, asesinos y prostitutas. Presentar los distintos pueblos de la culta Europa á través de este prisma, más bien que bello, era repugnante, sobre indigno, falso y grosero en demasía; pues exhibíase toda la nacionalidad de un gran pueblo por su lado más feo, y del modo que produjera en nuestra estragada sensibilidad emociones las más bruscas y vulgares. Afortunadamente se han desterrado aquellas amaneradas composiciones, que, producto de una fabricación manufacturera, mantenían el infame comercio de la propia deshonra, asegurando en el ánimo de la frívola muchedumbre

ideas convencionales, que sólo conspiraban al embrutecimiento y la vileza. Abierto á los ojos del contemplativo, no el libro de los criminales y viciosos, sino el del pueblo sano, en sus diferentes clases y esferas, el pintor siente y hace sentir emociones tiernas y reposadas; ora vivas, halagüeñas y alegres en otros casos; ó ya, en fin, melancólicas, tristes, apasionadas, segun lo cómico ó dramático de su lienzo, lleno siempre de palpitante interés y abundante de expresion. Verdad es que los personajes de este género, pertenezcan á los nuestros ó más remotos dias, son y deben ser anónimos y desconocidos; pero no por eso dejan por su indeterminacion de encantarnos con su accion, que sobre toda otra cosa se insinúa y resplandece. Diríase con fundamento que estos cuadros forman parte de los denominados de HISTORIA; pero no concreta, fija é individual, sino vaga, general y referente á un hecho repetido una y muchos miles de veces en todos los ámbitos de cada localidad, con personajes sin nombre ni determinada existencia. Esta cualidad favorece por extremo el gran vuelo, que semejante género de pintura ha tomado en la coetánea civilizacion; mas por su novedad y exclusivismo amenaza á destruir los otros, con no escaso perjuicio y dolor del Arte.

290. En efecto: esta suerte de innominada é indecisa manera de historiar la vida humana, aparta al pintor del *gran cuadro histórico*, donde los personajes tienen real existencia en el libro de los hechos, en la tradicion secular y venerable, ó en la fábula simbólica, que si no entraña la verdad positiva, la sintetiza, esforzándola. Semejante cuadro era hasta no há mucho antitético del de costumbres ó de género; pues así como en este último se recogia la escoria

de los más inmundos lugares, el primero sólo daba colocacion preferente á cuanto de noble, grande, heroico y sublime registraba la epopeya nacional, de que tal especie de cuadro no era más que espejo clarísimo. Sensibilizando, exteriorizando la Historia, contribuye tal género de Pintura á vulgarizarla entre las masas más desheredadas de instruccion, manteniendo en el espíritu popular la alta idea de sí propio, y vivo en el corazon de las gentes el sentimiento de las grandes y generosas acciones. Si el Arte nos revela sensiblemente lo celestial é infiltra en la muchedumbre la *religion divina*, despiértala al amor patrio, al heroismo, á esa otra religion humana, que há menester nuestra débil estirpe, para no caer en el cieno de su vulgar bajeza. La aspiracion moral que el Arte en su más alta esfera señala, tiene cumplida realizacion en el cuadro histórico, donde, no sólo se rinde culto á la dignidad humana, sino que se la exalta en la apoteosis de los más virtuosos, los más sabios, los más eminentes en toda perfeccion: los héroes, los semidioses y los santos.

291. El aparato que la composicion de semejante cuadro necesita es muy superior á toda obra. Cada personaje sintetiza en sí una raza, una nacion, una clase social de hombres; su expresion esfuérsase á la altura del hecho representado, sin violencia que traiga aparejado y próximo lo ridículo, por lo mismo que ha de rayar en lo sublime; los trajes, las armas, los vistosos arreos de estas nobles figuras, reflejo no enturbiado de la ciencia arqueológica, eligen con verdad y distincion no afectada: lo propio acontece con el mobiliario y demás accesorios, y el fondo arquitectónico, por lo regular, aparece en toda su pompa monumental para hacer resaltar al vivo y con riqueza suma de mágicos colores, con

rasgos valientes del dibujo más grandioso al par que correcto, con ostentosas telas de ricos y grandes plegados, con profusion no sobrecargada y pretenciosa, pero sí abundante y valiosa, de eruditos pormenores, el hecho que se enaltece y los personajes que se glorifican, pintando éstos y manifestando aquél, con cuanta alteza é intensidad expresivas puede exhibirse á las ávidas y absortas miradas el Arte de las visiones mágicas y sorprendentes.

292. Rayando este género pictórico á tamaña altura, no extrañará que el organismo de su composicion exija un orden más severo, una subordinacion categórica más exclusiva, una determinacion más concreta que la de los cuadros ántes enunciados. Cualquier caso, no obstante, de descuidada igualdad ó involuntaria semejanza dannifica el cuadro de historia, cuyo protagonista no há menester el eje de simetría, ni los grupos de los otros personajes euritmia en su colocacion, ni las cabezas de todos una horizontal, ni los brazos ó piernas dañoso paralelismo. Por el contrario: toda aparicion geométrica, rebuscada de antemano, es insoportable con sobra de razon estética; toda repeticion grosera, atentatoria contra nuestra susceptible sensibilidad.

293. La especialidad de este género, en verdad harto culto y selecto, tiende, si no á desaparecer, á vulgarizarse por dos distintas vias convergentes: la que sigue el mismo, bajando del poema épico á la leyenda tradicional, y la que ha emprendido la pintura de *género* para sustituirse á la de historia, por esa otra de innominados personajes y hechos generales entre el pueblo y la familia.

Del encuentro ó fusion de entrámbos géneros de Pintura quizá surja un tercero, que ya apunta en lontananza, y es el

del héroe en su ordinaria existencia, ó el hombre oscuro en sus hechos espontáneamente nobles y generosos; pero de cualquiera modo que esto sea, la Ciencia lo considera transitorio, pues la epopeya, como significamos en el párrafo 272, surge en su momento preciso, cuando un pueblo, cuando la mejor parte de la humanidad colma plenamente la medida de su grandeza, y el cuadro histórico, como el poema épico, como el drama trágico, informan, sintetizan y realzan aquel instante supremo, coloreándolo de majestad y de esplendor.

294. Pero si con el cuadro histórico el pincel humano ha tocado el apogeo, el ápice de las terrenales aspiraciones, con el *sagrado* ha desgarrado las nubes del firmamento, y, remontándose muy por encima de la realidad positiva, ha patentizado sensiblemente á nuestra vista lo divino del Cielo, haciéndonos palpables sus espíritus incorpóreos é invisibles, y exteriorizando lo más recóndito y sobrenatural que pudo concebir toda teogonía, que adoró toda religión, que sintió y amó toda alma inmortal, alzada en alas de sus más puras, más elevadas, más sublimes aspiraciones.

295. El aparato escénico, sobrecargado de los ricos y primorosos arreos, con que el cuadro histórico nos seduce, despójase algun tanto de estos terrenos resplandores, para bañar con nueva é inusitada luz los nuevos personajes de la pintura sagrada. Más sencillas, ménos sobrecargadas de pormenores técnicos, que las de la pintura histórica, sus composiciones no reclaman tantos tesoros de erudicion arqueológica y filosófica, pero sí más honda fe y mayor copia de sentimientos purísimos.—El fondo de los personajes celestes es el éter, su ropaje el de la gracia, su mobiliario las nubes, sus grupos los de ángeles y querubes. El número de elementos

expresivos ha disminuido, no hay duda, pero en cambio han centuplicado en intensidad y fuerza expresiva; y la composición, el conjunto ha tocado en lo infinito á que puede remontarse la concepción humana.

296. Esa historia de místicos personajes; esas apartadas regiones jamás exploradas sino con la mente del genio atrevido; ese mundo etéreo de lo impalpable, lo invisible y sobrenatural, generaliza, indetermina la representación expresiva con una expansión y diafanidad extremas, divinizando el Arte, que nada tiene ahora de real y positivo, por más que de ciertos símbolos y reminiscencias naturales eche mano. Torna á concretarse algún tanto en la vida de los personajes bíblicos, en el martirio de los santos, en la escena humana donde los justos conquistaron el cielo; pero no es por esto el cuadro religioso ménos sobrehumano, pues lo divino resplandece aún más con el contacto y lucha, que de un modo sublime sostiene contra lo terreno, natural y transitorio.

297. Si tal es el resultado de la total expresión en cuadros de esta naturaleza, excusado parece añadir que su organismo exige un acuerdo más íntimo, más depurado y completo entre el orden y la armonía, creando contrastes de extrema belleza; pero reposada, grave, majestuosa, excelsa, sublime. Colocados en pináculo tan elevado, comenzamos á descender, mas nó por la pendiente de lo más libre, vario y armónico, que nos ha conducido hasta lo alto, sino por el resbaladero de lo más y más ordenado, regular y semejante ó igual, que nos arroja fuera del paraíso pintoresco.

298. El RETRATO sólo tiene por objeto *un hombre*. Su interés límitase á la familia, que puede comparar entre el original y su remedo. De aquí lo atado, rígido y pobre de

semejante obra artística, que si triunfa es por la *ejecucion*. Sujeto el retrato al capricho de la moda y de la ignorancia, tiene sólo un valor convencional, que aumenta en muchos quilates si el retrato es de un personaje histórico, ó sólo apariencia de semejante especie de retrato. De tal modo se circunscribe y empequeñece la humanidad en éste, que prosiguiendo en los demás géneros de Pintura, desaparece aquélla en los *floreros*, *fruteros*, *bodegones* y animales *vivos* y *mueritos*; retratos más y más ínfimos, donde lo natural se individualiza hasta su postrer degradacion.

299. La pintura de animales muertos es un género desdichado, pues el Arte elige á sabiendas lo repugnante, lo tristemente feo, que sin embargo trasforma; pero en la menor cantidad y calidad de belleza á que puede reducirse. Haciéndose la pintura *escenográfica* y *decorativa*, pónese á servicio de otras artes sus compañeras, y pierde su propia fisonomía y organismo por la expresion y carácter de esas mismas artes á quienes servilmente remeda. Colocada por estas vias fuera de su esencial representacion, no debe ocupar desde este punto nuestra atencion, faltándonos, como así acontece, espacio para mirarla bajo otro aspecto.

300. EJECUCION PICTÓRICA.—Ésta puede considerarse como otra especie de composicion, pero no ya la que al elemento superior fantástico é inconscio más directamente se refiere, sino al técnico, material y práctico, en virtud del cual la anterior á nuestra vista toma cuerpo y esencia sensible.—Con el auxilio de esta primera el artista engendra el pensamiento embrionario que le sugiere la inspiracion, y que por trasformaciones sucesivas perfeccionó su fantasía, áun ántes de diseñarlo vagamente en el lienzo. Consignado, al fin, en éste por eficacia del DIBUJO, serie no interrumpida de

procedimientos técnicos va paulatina y sucesivamente modelando la forma, que surge del caos fantástico en que el pintor la crea, llena de luz, de color, de vida, de movimiento, del alma con que la dota y embellece.

301. Esta elaboracion final supone toda una serie de operaciones estético-psicológicas sucesivas, que guian la mano del pintor hasta triunfar de la materia en el trabajo técnico de la trasformacion artística.—En efecto: el pintor comienza á educarse *imitando*, ora la naturaleza, ó ya los mejores modelos del clasicismo, para nutrirse de elementos expresivos y de máximas magistrales de composicion y ejecucion. Cuando ya acaudala rico tesoro artístico de estos indispensables elementos y su espíritu disfruta de cuanta *erudicion técnica* há menester para crear por sí mismo, la INSPIRACION tócale en el alma, y por medio de la IDEALIZACION funde en su inteligencia todos aquellos elementos externos que la *imitacion contemplativa* y *haciente* le proporcionó, apropiándose los y poniendo en ellos algo ó mucho de su individualidad, segun la potencia creadora de su genio, que por medio de la CONCEPCION ya compone en su fantasía lo ántes idealizado parcialmente para estamparlo en el lienzo, segun apuntado queda en el párrafo anterior.—Vése sin dificultad que cuando se llega á este acto de final desenvolvimiento; cuando se realiza materialmente lo bello en virtud de la EJECUCION, á ésta antecede todo el TECNICISMO ARTÍSTICO de que ella es fruto ópimo y resultado felicísimo, como manifestacion patente, palpable, sensible, de la múltiple combinacion de profundos, variados conocimientos, á pocos en toda su graduacion asequibles (*).

(*) En todo cuadro, pues, hay que atender á la *composicion* y á la *ejecucion*: en la primera brillan todas las facultades inconscias ó técnicas

302. Á las graves dificultades de tan prodigioso parto artístico agrégase lo complejo en las maneras distintas de realizarlo. La pintura muéstrase de continuo en el pergamino ó papel, en el marfil, en la tabla, en el cobre, en el lienzo, en los muros y en las bóvedas de los edificios. Cada especie de plano, por su naturaleza, magnitud y distancia de su contemplacion, exige diferente especie de materias colorantes, sustancia diversa con que liquidarlas, distintos procedimientos para impregnarlas y desvanecerlas, fuerza peculiar en la masa de color é intensidad de claro y oscuro, rastro propio y adecuado del pincel en la manera de manejarlo, suma, en fin, de pormenores esencialmente facultativos, interiores y privativos de esa enseñanza tan ardua, tan penosa y tan llena de insuperables escollos.

303. Es verdad que no todos los pintores actúan sobre toda especie de plano, lienzo ó muro, papel ó tabla, ni que todos extreman su destreza personal en la ACUARELA, AGUADA ó MINIATURA, PASTEL, FRESCO y TEMPLE, ÓLEO, INCÁUSTICA, ESMALTE, etc. Los tiempos piden, segun su progreso, una de estas maneras de ejecutar más que las otras, y cada cual há menester de la vida entera del hombre; pues fuera de su índole peculiar, que abarca todos los estilos de Escuela, incluye los personales, á que no descenderemos por no proceder en infinito.

304. Examinemos sumariamente semejantes suertes de pintar, comenzando por la pintura *mural*, que lo mismo puede realizarse en la planicie de las grandes paredes, que en las cón-

que preceden á la concepcion, y que al expresarse ésta con ella se desenvuelven: en la ejecucion resplandecen *el dibujo, el colorido, la entonacion* y los otros modos de hacer, que caracterizan el *estilo* de cada pintor, y el colectivo de la Escuela á que pertenece ó funda.

cavas superficies de las bóvedas; lo mismo al temple, que al fresco, ó por medio de ciertas preparaciones con cera, etc. El resultado general estético de esta clase de pintura será con corta diferencia el mismo, ora se refiera á históricos asuntos de los hechos notables de la vida, ya á místicos pasajes de la religion ó á las alegorías del fantástico idealismo, ó ya, en fin, la Pintura se trueque en mera imitacion ornamental de la Arquitectura. Siempre resultará que la pintura *mural* tendrá algo, y no poco, de la otra arte que acabamos de citar; algo de la inmovilidad de los muros y bóvedas en que aparece, y mucho de general, indeterminada y grandiosa, por el desprecio casi absoluto de pormenores de todo linaje á que se ve por su naturaleza obligada, y por las abultadas proporciones que toma, en grande espacio desenvuelta y contemplada á la mayor distancia; por la manera, en fin, de concebir atrevidamente los superiores asuntos, y los pocos, pero decisivos, maravillosos rasgos con que los conceptos magistralmente se desenvuelven.—La pintura *mural*, si por su desarrollo histórico, segun luégo veremos, no mereciese la palma de eminentemente monumental, la mereceria por su fondo, formas y técnicos procedimientos; que no en balde se ampara de la Arquitectura, para participar de su monumentalismo esencial y sublimidad característica.

305. Llámase pintura á la *aguada* la que por medio del agua deslie, en efecto, las sustancias colorantes, que han de teñir el pergamino, el papel, el marfil ú otra especie de hoja, capaz de recibirlas y retenerlas. En semejante manera de pintar adviértense tres gradaciones diversas, segun la cantidad de agua usada para formar la masa de color, de que resulta más ó ménos cuerpo para éste, y procedimiento com-

pletamente diverso para colocarlo. En efecto: la *acuarela* usa de mayor cantidad de agua que otra *aguada* alguna, el pincel pasa sumamente ligero sobre el papel, casi sin dejar rasgo, y bastan pocas aguadas para realizar la pintura, que ha de triunfar por su brillante frescura y su extremada gracia y ligereza. Claro es que tal suerte de pintar adécuase á las impresiones del momento, en las carteras de viaje, y para tomar apuntes sobre los países, costumbres, edificios, etc. Puede servir para consignar alguna pasajera fantasía de nuestros sueños artísticos, para bosquejo de cosa más fundamental, pero jamás para las composiciones serias del Arte; resultando indeterminada tambien y poco definida, como la pintura *mural*, pero por diametral opósito, pues esta última generaliza á grandes trazos, y la *acuarela* en pequeño, con rapidez imposible de alcanzar al *temple* ó al *fresco*.

306. La *aguada* propiamente tal emplea más capas de color con ménos agua, apura y retoca más en determinados puntos y deja señalado el rasgo del pincel. Su carácter, sin embargo, es el de la *acuarela* y sirve para análogos asuntos, aunque desentraña y define mucho más, perdiendo en frescura y espontaneidad lo que gana en precision y exactitud. Semejante especie de pintura es la propia de los arquitectos.

307. La *miniatura* es el tercer modo de pintar con agua, que se reduce ahora á la ménos posible, aumentando á lo sumo la masa y cuerpo de color, que se pone con la punta del pincel, á puntos ó pequeños trazos, cruzados á semejanza del dibujo. Esta especie de pintura asaz definida, nimia y circunscrita, úsase siempre para el marfil, pergamino y otras superficies lisas, donde mejor se pudiere apurar la expre-

sion de lo pequeño, reducido á su grado ínfimo de disminucion. Sin negar belleza á esta manifestacion pictórica, preciso es convenir que su tecnicismo á tanto se ciñe y concreta, que no caben en su desenvolvimiento grandes asuntos; por lo que despues de las viñetas de los códices y otros ornatos de semejante especie sólo sirvió para retratos de bolsillo, de donde la fotografia ha desalojado á esta industrial manera de Arte, que en el tercer grupo de manifestaciones luégo examinamos.

308. La Pintura llega al colmo de su perfeccion técnica, y consigue con ésta sus mayores lauros, gracias al *óleo*, que se usa en cobre, tabla ó lienzo. En el cobre atiénese á lo excesivamente limitado de la plancha metálica, disminuyendo los objetos á un grado de pequeñez impropio al cuerpo de color siempre grueso que amasa el aceite, pasta que no puede adelgazar el pincel más diminuto ni la más helada paciencia, de donde resulta una especie de miniatura en bosquejo, ó borron pictórico, no poco indeterminado, ó si se determina, un trabajo de habilidad industrial que coloca la pintura al *óleo* á la altura, si no debajo, de la última especie de *aguada*, definida en el párrafo anterior.

309. En la tabla, la pintura al *óleo* se explaya con mayor holgura, pues la union de várias permite ancho campo á los asuntos más graves de la Historia ó de la Religion; pero fuera aparte del movimiento que las tablas toman con el tiempo y su natural corrupcion y demás dificultades al restaurar, superficie tan lisa y dura amanera el rasgo del pincel, que se ciñe demasiado al dibujo, relame y recorta sus contornos, adelgaza la masa de color, precisa los nimios pormenores, y en suma, determina harto, para que lo que se gana en ma-

por campo no se pierda en falta de franqueza, diafanidad y magistral desenvoltura.

310. Para lograr estas últimas cualidades pictóricas y llevar la perspectiva aérea á su mayor grado de perfeccion científica, venciendo á la realidad y enalteciendo el Arte á maravilla; para desenvolver las masas de color con toda la íntima, libre y expresiva espontaneidad que esa perspectiva requiere, enriqueciendo el colorido con todos los tonos que reclama, con toda la fuerza de luz y de sombra que exige; para acometer con maestría, en fin, mil prodigios técnicos y ensanchar las esferas ideales de la composicion, hiriendo con sorprendentes delectaciones el sentimiento estético, la Pintura echó sus oleosos, mágicos colores sobre el lienzo, ora extendiendo hasta refregarlo sobre su visible tejido, ya agolpándolo en masa para modelarlo con la punta del asta, ya suavemente desenvolviéndolo en pastoso conjunto sobre la dócil y movable tela, que con su flexibilidad ayuda á pintar, así como el tiempo, barnizando con su patina el esmalte, pinta tambien y pinta maravillosamente sobre los cuadros de lienzo.

311. Logrado este postrer triunfo, la Pintura realiza su tecnicismo casi perfecto; y si algo le hubiese faltado, con el auxilio de la *fotografia* acabaria de robar á la realidad todos sus secretos en la perspectiva lineal y aérea. De estos adelantos, de ser la Pintura la más *imitativa* y *natural* de todas las artes procede su mayor y más constante tendencia hácia el *realismo*, que más y más afecta y pretende, cuantos mejores medios técnicos alcanza para *concretarse* y *determinarse*, ahondando en la verdad material de la exterior naturaleza. De estas concausas esenciales, de los hábitos constantes del pintor, de la índole de su ejecucion técnica, al ma-

yor grado desenvuelta, ha resultado, pues, ese *realismo minucioso*, exacto, pulcro, afanoso, infatigable en el hacer, y esa perspicacia susceptible en el discernimiento de los accidentes más eventuales y efímeros, que el *idealista* abandona á sabiendas para concretar toda su eficacia, toda su potencia actriz en los determinantes, decisivos, característicos y fundamentales que informa, moldea y vivifica al soplo de su alma inteligente.

La negligencia intencionada de estos últimos podrá llegar hasta el punto de no aprovechar todos los progresos del elemento conoscente y científico del tecnicismo, con desaprobacion de la muchedumbre; pero jamás á prescindir del fin artístico-estético fundamental, como hacen los realistas, que eligiendo hasta lo feo, sin quererlo trasformar, expónense á trocar en *exquisita habilidad* lo que jamás debe dejar de ser Arte y siempre Arte.

312. Para concluir, convengamos en que éste, en que la Pintura es la misma, invariable, absoluta en su esencia, organismo y expresion, y que las várias maneras de concebir y ejecutar, al parecer antitéticas, no lo son en definitiva, sino tendencias várias que giran dentro del mismo círculo para ampararse, completarse, aquilatarse y sostenerse mutuamente. Así, pues, el *idealista* con su aspiracion perpétua al mundo superior, quiere llegar por su ejecucion, algun tanto indecisa y aérea, más pronto, más valientemente á la meta que se propone impaciente alcanzar. El realista camina más despacio y sobre seguro, dentro de la Naturaleza y con ella; pero como esto lo haga en el Arte y por el Arte, sobre la naturaleza ha de colocarse necesariamente, por más que proteste su religioso respeto y fanática adoracion á la misma.

El realista libra al idealista de soñar y caer en delirios, á que puede conducirle su fogoso, incontinente entusiasmo. El realista, eminentemente conservador, le recuerda constantemente la fuente, el origen de que no se debe aquél apartar, y el instrumento que ha de manejar de continuo para no salirse fuera de su órbita haciente. Tambien el idealista impide al realista que se apegue demasiado al polvo terreno de las nimiedades frívolas, que se empeñe, torpe, desatentadamente, en sustituirse al Prometeo de la fábula, ó á esas máquinas fotográficas de nuestra floreciente industria.

313. La caída por ámbos despeñaderos es segura. Ni Prometeos productores mecánicos de la esencia natural, ni Ícaros voladores sin alas, ni Faetontes que vuelquen el carro de la luz artística en las tinieblas de la vaguedad. La historia de la Pintura y de la Estatuaria nos presenta á cada instante este juego de artistas en las contingencias del tiempo, y allí vemos, con la claridad de los hechos prácticos, los escollos á que unos y otros desatentadamente se exponen.

CAPÍTULO IV.

Escultura estatuaría.

Su concepto.—Clasificación.—Estatuaría propia, extensa ó adosada.—Caracteres fundamentales de la estatuaría.—Proporciones de la estatuaría y materia de la misma.—Estatuaría de madera, *encarnada y estofada*.—Concepto estético de esta especie de Escultura.—El grupo y el bajo-relieve.—Bustos y medallones, etc.—Deducción del organismo y expresión esculturales.—Belleza escultural.—Géneros de estatuaría.—El religioso y el profano.

314. Las grandes artes que vamos á contemplar toman realidad corpórea en el espacio. Comencemos por la Escultura *eminentemente plástica*.

315. Vulgarmente se considera dividida en *estatuaría y talla exornamental*; mas como de la una á la otra hay un tránsito asaz brusco, segun más adelante se advertirá, racional y lógico parece deslindar el campo de entrambas, que, por artes separadas, mejor se comprenden é individualizan.

316. Así, pues, en la *estatuaría* se resume cuanto de característicamente fundamental tiene el arte plástico por toda excelencia, y como principal y propio hemos de tratarle con el nombre genérico de *Escultura* ó con el especial que por sus obras le compete.—Prosiguiendo en las clasificaciones comenzadas, la estatuaría, ó superior Escultura, comprende

la ESTATUARIA PROPIAMENTE DICHA y el *bajo-relieve*; distinguiéndose en la primera la EXENTA y ADOSADA, y entre los segundos los *altos* ó *bajos*, de más ó de ménos bulto.

317. En la *estatua exenta* admiramos la decorativa y la libre, segun que forme ó nó parte del arreo arquitectónico.—La *adosada* ó esculpida para el nicho, ó el pedestal arriado al muro, es casi siempre decorativa, y por tanto afecta al edificio y subordinada á su arquitectura.

Analicemos unas y otras separadamente.

318. La antigüedad nos ha trasmitido más veces la estatuaria decorativa que la libremente creada para la contemplacion; porque amparada aquélla al sólido edificio, ha resistido con él los embates del tiempo. Esto acaso nos inclina á ocuparnos primeramente de semejante especie de Escultura, á la verdad ménos estética que la otra.

En efecto: la estatua adherida, enclavada en el monumento arquitectónico, que ennoblece, ornamenta y remata, no es la estatua absolutamente escultural.—El arte á que se agrega y con el que íntimamente se asocia en visible dependencia, somete esta especie de estatua á ciertos rasgos característicos de la Arquitectura, harto pronunciados y significativos para que se escapen á la inteligencia del más indocto observador. La estatua adosada ó exenta, que al edificio se une, participa de la rigidez de sus líneas, del aplomo de sus masas, de la inmovilidad de su total aspecto, en el que la actitud, el desnudo, el plegado, todo contribuye á ese quietismo grave, severo, imponente de la en cierto modo fria, helada escultura, que en majestad alcanza lo que pierde en gracia, soltura y espontaneidad. Tan acentuado es este carácter, tan necesario á la estatua del edificio, que sin él se

dannifica, perjudicando no poco á este último, cuyo reposo distrae y cuya sublimidad aniquila, saliendo de sus prefijos límites.

319. En la estatua exenta, colocada de remate en el edificio, arrimada de cualquier suerte á los paramentos de sus muros, ó en las hornacinas y nichos depositada, la Escultura hácese irremisiblemente arquitectónica, y por tanto es preciso buscarla en otra parte para hallarla más íntegra y conforme consigo misma, más escultural y estética por tanto. En este caso no es en las paredes, no sobre las cornisas, no en los pedestales eurítmicamente incrustados donde debe mirarse la estatua, sino exenta, libre, colocada dentro del edificio y en lugar preferente del mismo, como principal y determinante de su objeto. Entónces, de sirviente sumisa, de rendida esclava, truécase en señora predominante; y, sin trabas de ninguna especie, sin sujecion á otras leyes que las suyas propias, se desarrolla en toda su amplitud, extendiendo por el ancho espacio sus libres miembros y los sueltos pliegues de su ropaje, con la actitud desenvuelta de su accion entera, eficaz y expresiva, en el grado que reclaman la idea y el sentimiento.

320. Aquí haremos alto para observar con alguna detencion la estatua, porque la escultura hállase en la plenitud de su mision, realizando su peculiar, ingénita belleza.— La estatua, corporal como es, y de todas partes vista en redondo, por todas partes dibuja, por do quiera reproduce sin cesar, sin decaer nunca, perfiles á cual más bellos, que centuplican nuestro encanto, atesorando maravilla sobre maravilla.

Tal multiplicidad de perfiles, tal exuberancia de dibujo, la constante unidad que aquéllos requieren en el conjunto para

conservar su importancia y enaltecerlo, forman el orgullo del escultor, que con estas armas se defiende de su émulo el pintor, cuando éste le combate con los infinitos atractivos de su arte.

321. Mas si bien es cierto que el bulto, todo entero, reproduce la forma en mil maneras presentada, esa forma carece de color é innúmeros accidentes, que el pintor no desprecia ni jamás omite, y esas estatuas, dominadoras del espacio completamente vacío para el estético, carecen de vida en su fondo y están desprovistas de cuantos accesorios avaloran el cuadro, enriqueciéndolo sobremanera.

322. ¿Por qué la estatua campea tan sola, tan desnuda, tan exenta de pormenores ajenos, y tan parca de los relativos á su misma forma?

Este es el misterio de su individual hermosura, esta la causa de sus pasmosos milagros. La estatuaria tiene por exclusivo objeto al hombre; pero nó al hombre materialmente real, al hombre tierra del suelo que pisa, al hombre deleznable, pasajero, mortal; sino al hombre corpóreo del espíritu, al hombre general, al tipo hombre, á la humanidad en el individuo, á cuanto hay en ella de grande é imperecedero, considerada de esta suerte.

De ahí la desaparicion del fondo local; el alejamiento de accesorios; la desnudez no afectada; la simplicidad de las vestiduras á su menor presencia reducidas; lo depurado de la forma en el crisol del Arte á su síntesis más trascendental soberanamente concentrada; el desprecio de los accidentes inferiores de esa misma forma; su falta de color natural é imitativo; sus cabellos indicados en grupos; sus ojos sin pupilas; su tersura sin tejidos, excrecencias ni arrugas.

323. La magnitud de las estatuas revela desde muy antiguo la general tendencia de la superior Escultura. Fuera del ídolo portátil, dije en cierto modo de la industria, la estatua contúvose pocas veces en sus proporciones naturales, aspirando de continuo á las colosales que le prestan el carácter monumental, esto es, ese carácter de generalidad é indeterminacion permanente, durable, imperecedera, que más bien evoca lo sublime que lo bello, y por el cual la Escultura realiza en multitud de casos lo primero con majestad suprema.

Si la imitacion, si la naturaleza, si la realidad fueran único objeto del Arte; si lo fueran de la Escultura, ¿por qué ésta, indeterminada ya en sus abstracciones de forma aislada, sin color ni menudos accidentes, de nuevo se indefine más y más, saliéndose de la grandeza natural, de la real proporcion del hombre? Porque el Arte camina á su fin, que no es la servil copia, ni real reproduccion de lo materialmente real, en matemática sustitucion, suplantacion suya, ni su identidad completa; porque el Arte se eleva al mundo superior de lo ideal, ménos concreto, accidental, contingente que el de la naturaleza; porque se alza á su region propia, donde con vida propia se desenvuelve y triunfa; porque, dejando atrás lo relativo del momento, fija su trono en lo absoluto de la Eternidad.

324. Mas no sólo se sale el artista de la naturaleza en punto á proporciones, tallando montañas enteras con formas esculturales; sino que al elegir la materia, no prefiere la que más semejanza y conexion puede tener con nuestra contextura material externa, sino la que más se aleja tal vez, la que mejor contribuye á la indefinidad é indetermina-

cion, que, saliéndose de lo rastreramente real, contanto ahinco busca. El mármol sin veta alguna, sin mancha, sin ligera nubecilla que empañe la igual blancura de todos los poros, es el material precioso del escultor; pues no sólo le ayuda á presentar la forma limpia y neta, sin entorpecimientos que la enturbien y distraigan, sino á perpetuar esa forma en la diurnidad del tiempo, de cada vez más embellecida por la preciosa patina de los siglos.

325. Admirable es esa general, uniforme veladura con que el tiempo ateza cuadros, estatuas y edificios. Su ligero tinte armoniza el esmalte de los colores pictóricos, ennoblece la sublime majestad del monumento arquitectural, da á la transparencia del mármol estatuario más suave lucidez y á su mate blancura le presta ebúrnea suavidad, que á la tersa superficie le quita inoportunos resplandores.—La patina, segun el dicho vulgar de los artistas, pinta y esculpe, mejorando las obras más acabadas.

326. El uso baladí de la madera ha perjudicado en todos tiempos la alteza estatuaria.—Comprendiendo los antiguos que la veta era dañosa, la pintaron ó la cubrieron con láminas delgadas de metal, dando á la escultura la apariencia exterior del mismo.

La estatua de bronce, aunque sin la transparencia y simpática blancura del mármol, es estatua, puesto que conserva un color solo.—Los egipcios emplearon el mármol ó jaspe negro; otros han usado el de diferente color, pero siempre uniforme, igualmente sostenido en toda la masa esculpida; pues jamás se le ocurrió á ningun artista emplear la pudinga, la brecha, ni ninguna piedra abigarrada. Los que más se separaron de la simple y severa unidad escultural com-

binaron mármoles blancos y negros, en carnes y vestiduras, ó usaron los pórfidos verdes y rojos en las últimas, ó adornaron las estatuas con diademas, gnemides, pulseras ú otras joyas de oro, plata y pedrería; mas esto fué siempre en tiempos decadentes, ó cediendo á sugeriones extrañas, que el Arte no admite jamás como influyentes ni decisivas.

327. La verdad es que de desviacion en desviacion, y cuando la fácil y abundante madera fué adoptada, cayó sobre ella el color de *la encarnacion*, *el estofado* de los mantos y demás vestiduras, el oro de *los nimbos* y los ornatos agregados para mayor determinacion de la semejanza real, con la que la estatuaria dejó de serlo, trocándose en otra cosa, ó especie de subalterna, degenerada escultura.

328. La depreciacion estética patentízase en el colorido escultural, como se demuestra en todo arte que visiblemente camina de lo general é indeterminado á lo accidental y concreto de la realidad, como se evidencia siempre en todo caso en que el Arte se propone suplantar la Naturaleza, no colocándose en ella solamente, sino subrogándose su personalidad sin trasmutacion ni trasfiguracion ninguna, para ser ella misma.

Vése á la estatua marmórea descender á la efigie pintada, ésta á la vestida, la vestida á las figuras de cera y éstas á los cuadros vivos por una escala y diapason más y más descendente, cuanto más y más se toma por elemento representativo el representado, por expresion la cosa expresada; y esto es claro: la Naturaleza y el Arte son dos cuerpos diversos de accion estética; si se va más y más al uno, sin desviacion de sus elementos propios, se abandona más y más el otro; si el Arte se hace más y más real y natural, presentando

más y más la Naturaleza misma, deja de ser Arte cuando ésta lo ha hecho todo.

Á tales y á tan mortales caídas se exponen pintores y escultores, siguiendo á la muchedumbre en sus inconscientes exigencias.

329. Las de los primitivos cristianos, tal vez en odio á la desnudez de la estatua gentilica, reclamaron más honestidad en la estatua, pero sin dejarlo ésta de ser, bajo el manto de la Arquitectura. En el retablo la estatuaria se hizo inferior á la de portadas y muros, porque se humanizó harto con dorados y colores que, sin embargo, tanta magia le dan, tan deleitable encanto, bajo el aspecto arqueológico.

330. Encauzada la humanidad por esta via, justo es confesar que los católicos, y, sobre todo, los católicos meridionales, no podemos ver sin extrañeza y áun repugnancia la estatua marmórea en el lugar de las efigies pintadas, y esto debe consistir en algo más que en la costumbre y la rutina.

Séase que las estatuas han ocupado las aras del templo cristiano despues de su resurreccion gentilica, cuya forma y accidentes revisten; séase que la efigie pintada armonice más con la Arquitectura, tambien pintada, de algunos templos, con las imágenes de sus muros y con las de sus refulgentes vidrieras, cierto resulta, que la Escultura provista de encarnacion y primorosos estofados es la interior de las catedrales y basílicas, esto es, la del arte romántico, que no por completo procedió á indeterminarse y generalizarse, sino que, por el contrario, quiso hacerse de algun modo real, bien que, en punto al diseño de la forma y á su expresion eminentemente espiritual, permaneciese, sin duda, mucho más distante de la Naturaleza que la de los Fidias y Licipos.

331. Pero dejando á un lado este incidente histórico, y prosiguiendo en el exámen de la estatuaria, debemos apuntar, que no siempre se presenta individualmente aislada. La Escultura admite el *grupo* de dos ó más, aunque de muy pocas figuras.

Este caso, casi excepcional, repítese bastante cuando las personas representadas en el grupo son dos; muy poco cuando tres, y casi ninguna cuando pasan de este número.

La razon es óbvia. Para que las estatuas, que lo mismo pueden ser de tamaño natural que colosales, determinen una accion cualquiera, conviene que la misma se aprecie al golpe de vista por la unidad del conjunto, y ésta no puede recogerse en el punto de observacion, si los personajes se abren y desparraman demasiado. Otras razones de oportunidad militan en apoyo de nuestro aserto; mas, prescindiendo de ellas, es lo evidente que el hecho se consuma tal y como lo dejamos expuesto.

Interesa en este caso señalar el mérito estético del grupo, y en verdad que, salvo ejemplos de inimitable superior belleza, lo regular, lo frecuente es, que el grupo cede en interés á la estatua individual; porque la accion entre muchos parece más propia de la Pintura, que, más desenvueltamente compositora, con dicha accion resplandece.

332. En prueba de esto, para abarcar muchos actores en un indefinido grupo, la Escultura se ampara del plano y créa el BAJO-RELIEVE.—Ideado éste para frisos y frontones, donde en dilatada línea se extiende ó piramidalmente se agrupa, ha descendido de aquellos lugares, para exhibírse en tableros varios de inestimable valor.

Es de advertir la mayor libertad del bajo-relieve en la

Arquitectura, que orna y reviste, con relacion á la estatuaria exenta que campea en nichos, hornacinas y remates.—No parece sino que, acostada en el plano, se hace algun tanto pintoresca, y pierde no poco de su severidad y rigidez arquitectónicas.

333. El relieve es más ó ménos abultado, segun el punto desde que se considera, ó el carácter de la Escultura á que pertenece, y dentro del mismo plano toma varios gruesos y resaltos para imitar la separacion y gradacion de términos, simulando la perspectiva lineal.—Por análogas tendencias provéese el bajo-relieve de fondo y de accidentes varios que la Escultura exenta no admite; pues entra en las condiciones del cuadro, y, por tanto, fraterniza con la Pintura en esta especie de obra similar.

334. El relieve clásico no es así ciertamente.—Fuera de las figuras que á lo largo del friso se destacan, no hay más que el plano enteramente liso, con algun que otro accidente aislado y que proviene inmediatamente de la figura ó figuras representadas.—La determinacion de fondos es coetánea de la estatua y bajo-relieve pintados, donde el pincel ayuda no poco á formar la supuesta magia de los léjos y distancias.

335. El cincel y el pincel aúnanse para hacer, en verdad, una pobre y desdichada superchería, en que entrámbos se declaran á grandes voces impotentes.—Ni tales fondos, ni las filamentosas cabelleras, ni las nubes, ni otras mil cosas le son lícitas á la Escultura, que no peca ni se rebaja por no hacerlas, pues para nada las necesita, sino que se degrada y en el más solemne ridículo se coloca al intentarlas.

Teniendo su trono junto á los cielos de vaga, pero su-

blime excelsitud, obstínase en forjar realidades superfluas y perniciosas, que nunca podrán enaltecerla, para caer en precipicios, excusables, si á su carácter propio y genuino se sujeta.

336. Por último: así como la Pintura produce sus retratos de individual semejanza, la Escultura ejecuta los suyos en BUSTOS y MEDALLONES de medio, alto ó bajo-relieve, donde se representa el rostro de personajes determinados; pero, en honor de la verdad, no con tan ceñida sujecion, ni con el material realismo que para ello emplea la Pintura, más expuesta siempre que la Escultura á tropezar con este escollo. Cuando el personaje es histórico, y supuesto el retrato que se fantasea, claro es que la Escultura, tan libre como la Pintura, puede como ésta, y aún más si cabe, encaminarse á lo ideal y general de la manifestacion, realizada en bustos ó medallones.

337. Apuntadas las diferentes obras del escultor, busto, estatua, grupo, bajo-relieve ó medallon, etc., tiempo es ya de que añadamos algo sobre el organismo general de este bello Arte plástico en conjunto considerado.—Este organismo no es otro que la ordenada armonía, ó la armonía regularizada, segun se proceda del bajo-relieve á la estatua, ó de ésta, considerada libremente, á la decorativa ó afecta á los edificios.—La estatua aumenta su orden ó su armonía, segun más sensiblemente ofrece lo primero ó demuestra lo segundo. Cualquier estatua, griega por ejemplo, es más armónica que la egipcia del Memnon sentado, ó la del que en pié osténtase cuadrado, con los piés juntos, los brazos caidos á su grave aplomo, y el cuerpo en su rectitud vertical, presentando cuanta euritmia, simetría, regularidad, repeticion é igual-

dad existen en la forma humana. Pero si á la estatua griega nos referimos, cualquiera de las libremente esculpidas para colocarse en el ara del templo es más armónica, que las decorativas del mismo en remates, nichos, etc., y éstas, ménos regulares, ménos *arquitectónicas*, si se nos permite la expresion, que los *telamones*, *cariátides* y demás, que sustituyen verdaderos miembros arquitecturales, tomando toda su severa rigidez, todo su ordenamiento absoluto en el sentido de la igualdad.

338. Con estos ejemplos fácil le será al ménos perito señalar las distintas gradaciones que la Escultura recorre dentro de su límite, ó campo cerrado, á que toda obra suya está sujeta. El acuerdo de entrámbos modos, ó tendencias de organismo, constituye el distintivo suyo, acercando su belleza á la característica de la especie humana.

339. Fácil es tambien deducir cómo será lo *bello escultural*. Si tuviéramos ya definido claramente lo arquitectónico, acertaríamos diciendo que lo escultural, si no es término medio entre éste y lo pintoresco, está indudablemente entre los dos. Mas, desconocido todavía uno de estos polos de relacion, habremos de contentarnos por ahora con sustentar, que la expresion de lo bello escultural es tal y como su organismo significa, *armónico-ordenada ó regularmente armónica* entre la Pintura, que disfruta del extremo expresivo más libre, y la Arquitectura, que, como veremos en seguida, dispone del más absoluto, indeterminado y general, contrayéndonos á las artes gráfico-plásticas.

340. *La expresion de la Escultura*, si no es tan intensiva, si no alcanza á expresar tanto y tan hondamente como la Pintura, es más comprensiva; y lo ménos que expresa lo

verifica con más vaga generalidad é indeterminacion más absoluta.—Ya dijimos que la accion entre muchos personajes no es tan intensamente expresada por la Escultura como por la Pintura, que para ello disfruta de recursos más numerosos y eficaces; y en punto á la manifestacion individual en que la estatuaria se recoge, si no lo hace con tanta copia de detalles y accesorios expresivos como se nota en el cuadro, con su forma sin color, pero en torno bellamente dibujada, con su forma sin fondo, sin arreos, ni agregados externos, triunfa á consecuencia de la alteza, expansion, sublimidad con que casi de continuo lo ejecuta.

341. La estatuaria, que ántes de determinar su cabal expresion fué, despues de la Arquitectura, la más *simbólica* de las Artes, tiende siempre á este simbolismo de que procede, y por semejante via dirígese á lo sublime en multitud de casos, y á la *monumentalidad*, cuyo carácter no sólo por lo grande y duradero consigue.

Pasman los puntos de contacto que la Escultura tiene con la Arquitectura, y esto no debe extrañar.—Como ella es, aunque más, eminentemente plástica; como ella simbólica y monumental, aunque en menor grado; como ella tiende á lo general y absoluto por medio del órden, aunque en escala sensiblemente menor. Colocada entre la Pintura, de quien tambien tiene no poco, y la Arquitectura, que en tantos extremos toca, con entrámbas estrecha el lazo fraternal que tanto las une y tan amorosamente las congrega para la apotheosis del Arte, uno, inconcreto, absoluto y fundamental.—Sin la Escultura parecerian la Pintura y la Arquitectura más distantes, el vínculo ménos íntimo, la hermandad ménos entrañable.

342. La expresion de la Escultura acentúase de muy distinta manera, segun el fin de cada caso ó género escultural.

—Nosotros los reducimos á dos: el *religioso* y el *profano*, el de los templos y el de las plazas públicas; aunque uno y otro se puedan considerar dentro de la familia, ó del hogar doméstico, como explicamos acto continuo de pasada.

343. La escultura religiosa de todos tiempos ha esforzado ó exagerado, por decirlo así, las condiciones fundamentales de la estatuaria en general; de suerte, que si es simbólica, con la Religion ha desenvuelto, en mayor grado de vaguedad é indeterminacion, dicho simbolismo; que si es monumental, en los templos, ó fuera de ellos, la estatuaria se ha lanzado á los espacios de su mayor grandeza y perdurabilidad; que si á lo sublime, en fin, se inclina, por medio de su organismo más absolutamente ordenado y su generalidad expresiva, en la Religion ha encontrado esferas más inmensas y encumbradas para elevarse á toda su majestad y excelcitud. Esta sencillísima observacion acredita una vez más, entre infinitas, el íntimo, inquebrantable, sempiterno consorcio del Arte y la Religion, y cuán poco sería, cuán ínfimo el primero, si sobre las alas de la segunda no se remontase.

344. Mas la escultura sagrada, fuera del templo, en el hogar doméstico, se empequeñece al nivel del *penate*, ó de la otra especie de escultura profana, degradándose más y más hasta dejar de ser Arte, ó cosa útil para algo.

En el hogar rara vez tiene lugar la efigie sin pintar, y casi de continuo la vestida y aderezada con postiza cabellera, pulseras, collares, mantos y túnicas, bordados y demás trabajos vulgares de familiar aceptacion.—Tan insoportable, absurda y fea es la escultura vulgar y familiar, que no

puede recibir el nombre de *popular*; porque las masas inconscientes, ni saben interpretar la ejecucion técnica del escultor, ni en su estrecha concepcion cabe lo bello, escultural en toda su indefinida, general indeterminacion.

345. La escultura profana conságrase á objetos de pública, popular consideracion, ó á la particular del individuo, amante de lo bello. En el primer caso sirve á la epopeya nacional, á los grandes impulsos de la colectividad sensible é inteligente que erige la estatua al hombre ilustre ó consagra al hecho digno el escultural monumento.—Como el poema ó la tragedia, la ópera ó el cuadro histórico, la Escultura agrupa entónces cuanto en lo terreno, ó fuera del templo, alcanza de grande, para enaltecimiento de todas las virtudes patrias, y su propio encumbramiento y apoteosis.

Obras realiza entónces, que si son inferiores á las de la escultura religiosa, porque no se elevan al cielo, sobrepónense á las del ostentoso palacio, y sobrepujan con mucho á las efímeras y mediocres del modesto tugurio.

346. No despreciamos por esto las estatuas de mármol ó bronce que se alojan en los soberbios palacios, ni sus grupos, bustos, medallones ó bajo-relieves.—Objetos individual y libremente ejecutados para la exhibicion, tienen la intencion estética más decidida, y, por lo regular, son fruto del genio, creados al soplo, muchas veces, de la espontánea inspiracion, que no revela quizá la estatua oficial de encargo, ni la sacada á concurso de notabilidades artísticas. Mas así y todo, estos casos parecen excepcionales, y sin color definido ni unidad declarada, la de tantas y tantas manifestaciones esculturales como pueblan las doradas casas de los príncipes y soberanos del mundo.—Este género, unas veces sin afectacion de

clasicismo y otras culto y selecto (*), afloja en la escala de las grandes aspiraciones, y decrece en la casa vulgar á tan bajo extremo, que ni su nombre ordinario le queremos asignar.

347. La historia presente de la estatuaria es bien triste por cierto. No siendo asequible, como la Pintura, á las manifestaciones que constituyen la de *género*, pues si á éste alguna vez se plega es para convertirse en industria cerámica ó cualquier otra cosa, ménos Escultura; no pudiendo salir, como la Oratoria, la Música ó la Poesía, del núcleo popular de la muchedumbre; no amoldándose á los caprichos del momento el Arte que para lo perenne monumentalmente fué engendrado, con total desprendimiento de nimiedades y vulgares bagatelas, condenada está la estatuaria á esperar su hora de fomento nacional; de emporio artístico, político, social y económico; de sacudimiento moral é intelectual, progresivo y determinante. Nacida grande para lo grande, no puede semejante especie de escultura ser expresion de pequenezes, dudas, discusion, vaguedades, ligerezas é indecisiones no constituídas jamás seria y sólidamente.

De aquí que la estatuaria no aproveche á los coetáneos, á ménos que éstos no descubran la manera de reproducirla al vapor, darla por entregas y acompañarla al periodismo y á los telégramas. Las exhibiciones que tanto tienen de esa efímera periodicidad, medicamento son que no libran de la muerte á la *Escultura*, digna de otra vida más cabal y vigorosa.

(*) Tal linaje de estatuaria se aseméja al de las composiciones líricas de la Música ó de la Poesía.

CAPÍTULO V.

Arquitectura (*)

Idea de lo bello arquitectónico.—Bello tectónico y suprema tectura.—Organismo arquitectural.—Expresion, línea y forma de la Arquitectura.—Afecciones estéticas que ella produce.—Partes principales de la misma.—Distribucion, decoracion y construccion.—Géneros de arquitectura civil, militar y religiosa.—Desenvolvimiento de los mismos en el *espacio* y el *tiempo*.

348. LO BELLO ARQUITECTÓNICO, segun dijimos (247), fuertemente se nos pronuncia en la Naturaleza, fuera de ella, en todas partes, tan luego como de ello se tiene cabal, ó, al ménos, aproximada idea.

Cuanto hay de inmutable en las sempiternas leyes de esa misma Naturaleza y del infinito espacio poblado de mundos; cuanto de un modo, el más determinante y absoluto, sensiblemente nos manifiesta el orden supremo de toda creacion, desde el átomo á los soles, causa es fundamental de lo bello arquitectónico que ponemos en relieve.

(*) En nuestra *Teoría estética de la misma* (Composicion), nos dilatamos en más profundas consideraciones sobre semejante materia, que reducimos ahora á dimensiones proporcionales con las demás Artes que preceden.

349. Allí donde la vida animal ó vegetal se muestra en su cabal y exacto modo de ser y completo reposo; allí donde la inorgánica existencia se significa en toda la plenitud de su inmutable inercia, merced á leyes inquebrantables de eterna estabilidad; allí donde la categórica subordinacion de todo lo criado se coordina, y en reglada, simple, clara y decisiva unidad aparece; allí donde la regularidad impera sin contradiccion alguna, y lo igual indefinidamente se repite sin razon aparente de limitacion sensible; allí lo bello arquitectónico muéstranos su grave, severa, indeclinable fisonomía, sea en el edificio ó fuera del edificio, en los campos ó en las ciudades, en la tierra que pisamos ó á través de los innúmeros sistemas planetarios.

350. No como una frase simbólica, sino con razon estética, llámase á Dios el Arquitecto del Universo.—La forma parcial de cada mundo, torneado por la revolucion de su curvatura alrededor del eje; su diurno movimiento en tiempos fijamente iguales; su traslacion ánya sujeta siempre á la misma ley en cada cual, y todos los puntos de las eclípticas trazadas en el espacio, toda esa máquina de igualdades con suma, infinita exactitud calculadas y medidas, Arquitectura es que lo BELLO TECTÓNICO reproduce, y el Arte de la SUPREMA TECTURA sintetiza y al vivo sensiblemente retrata.

351. Mas descendiendo de lo alto á la costra terráquea, tipos de su belleza son el monte de ancha base que sólidamente se irgue hasta esconder su cima en el firmamento; la piedra que cristaliza en sólidos geométricos; la flor de pétalos simétricos eurítmicamente repetidos, ó su hoja no menos simétricamente perfilada; el pez, el ave, el cuadrúpedo, formados igualmente con relacion á su eje de simetría ó eu-

ritmia; el hombre mismo, sempiterna unidad de la belleza pictórica, escultural ó arquitectónica; pero piedra, flor, pez, ave, cuadrúpedo ú hombre, mostrados en toda la plenitud de su rigurosa regularidad, simetría ó euritmia, y sin que por ningun accidente extraño se oculte ni la igualdad de las caras y diedros del sólido, ni la simetría eurítmica de la flor, pez, ave ó figura humana; que en la estatua egipcia de recta postura y brazos caídos tiene el modelo tectónico de cuanto crea el hombre á su imágen regular y eurítmica.

352. Y si á éste en colectividades contemplamos, arquitectónicamente se presenta en la prefijada ordenacion de una ceremonia solemne en que personajes, exteriormente iguales, de igual manera se desenvuelven y actúan; en la simétrica contradanza de movimientos repetidos á derecha é izquierda del eje; en la *geométrica formacion* de dilatadas filas, ó en las masas prismáticas de los escuadrones; en cuanto, en fin, se hace en la humana vida con tal concierto y regularidad, que sujeto, reglado en sus movimientos y actos exteriores á una ley de igualdad comun, ésta lo haga todo en el compuesto, donde el hombre no sea más que un punto ó nada.

353. Semejantes especies de conjuntos, si feos para el cuadro ó para el bajo-relieve, dánnos, fuera de la Arquitectura, idea de su especial belleza, que, sin embargo, considerada en el Arte que la asume y concentra, no es exactamente la misma; porque la trasforma perfeccionándola, enalteciéndola en la progresion nunca interrumpida y ascendente de las aspiraciones estéticas.

354. En efecto: ¿cómo entra lo bello tectónico en la *architectonia* ó superior tectura? Dejando en el espacio, en la Naturaleza, en la vida humana cuanto hay de contingente, re-

lativo é individual, para recoger, del modo más general y absoluto, cuanto de inmutable existe en cada especie ó tipo. Así, pues, de la flor desaparecen el cáliz, los pétalos, el tallo, las hojas, todo, en fin, ménos su ley regularizadora; del hombre no queda miembro alguno, ni sus perfiles remotamente se recuerdan; pero algo del hombre que nadie ve, que nadie siente ni sospecha, está en la Arquitectura y en el edificio, aunque de un modo tan vago, tan indefinido, tan indeterminado, que sólo del hombre queda la externa ley eurítmica y simétrica, la ley de su regular y absoluta ordenacion.

355. Así como la Música recoge de la Naturaleza virgen de los campos, ó de la contrahecha de las ciudades, todos los rumores, voces y sonidos para armonizarlos en vário conjunto, ó regularlos en melódico concento, trocando todo confuso ó monótono ruido en concertada sonoridad, así la Arquitectura, de lo ménos vário, de lo más regular en sí mismo, hace un compuesto todavía mucho más regular y ordenado, más depurado en el sentido de esta exacta, rigurosa, restringente organizacion; pero nunca tanto que tropiece en monotonía, ni que por falta de toda libertad, ó sobra de igualdad extrema, carezca de maravillosos contrastes; nó los pintorescos, nó los esculturales siquiera, pero sí los esenciales del arte que examinamos, los que éste há menester para resplandecer en su alta, inmensa, superiorísima esfera.

356. Tal es, pues, el organismo arquitectónico.—Casos de igualdad, y no pocos, nos presenta la Música; ejemplos de repeticion nos proporciona la Poesia á cada paso; pero tan exactos como los de la Arquitectura, tan insistentes, uniformes y reproducidos como ella, jamás podrán registrarse en otro arte alguno. Un can sucede á otro can; una ménsula á

otra ménsula; una pilastra ó columna á otras; un arco á ciento; mil elementos decorativos á otros mil completamente iguales, simétricos en sí é igualmente dispuestos, sin que por tal exceso de igualdad la monotonía resulte; pues con lo desigual, lo vário de otras series de cosas iguales entre sí contrastan suficientemente.

357. En suma: en la *Archi-tectura* el *orden* más riguroso de toda *subordinacion, coordinacion, uniformidad y regularidad* tiene su trono y ostensible hermosura; pues si para contemplarla en la creacion entera de lo infinitamente pequeño, ó infinitamente grande, necesitamos los ojos de la razon, para disfrutarla en las obras del hombre bástannos los de la sensibilidad estética, que en el arte de la suprema tectonia pone á la vista de manifiesto, y en un solo punto recogido, cuanto existe fija, perenne, absolutamente reglado, y esto nos lo presenta con rasgos decididos, pero indeterminados; exactos, pero generales; sintetizando en lo concreto lo absoluto é indefinido, que recuerda y evoca lo infinito en el mayor número de casos.

358. De la índole esencial de lo bello arquitectónico, de la del Arte que esta especie de belleza más y más acrisola y abrillanta, de su organismo peculiar y distintivo proviene la naturaleza de la LÍNEA ARQUITECTURAL, que engendra su característica FORMA, y la EXPRESION no ménos característica que realiza dicha forma en sus innúmeros casos.

359. La línea pintoresca, la del paisaje, por ejemplo, muéstrasenos sumamente libre y de todo punto independiente, con variedad fecundísima y dotada de prodigiosa movilidad, continúa agitacion y exuberante vida. «La línea pintoresca del paisaje rómpese una y mil veces en los árboles que proyectan su contorno sobre el azul del cielo; quiébrase otra multitud

de veces en la cima de las montañas, en las rocas, en los valles, en los oteros; álzase y desciende con los corpulentos cipreses y nogales, ó con los matorrales más enanos y rastreiros, desde las cañadas á las crestas de las lomas; ondula con las aguas, serpea con los arroyos, vaga incierta con las nubes, se encorva con la redonda montaña, baja vertical por la escarpada peña, se dilata horizontalmente por la llanura ó en la superficie de los mares, y de nuevo trúncase, tuécese y multiplicase en metamórfofis infinitas, con volubilidad incansable, con susceptibilidad extrema, con el calor, la animacion, el alma de su vitalidad llena de inagotables encantos.» (*)

360. En el cuadro de género, en el de historia, la línea es ménos brusca, atrevida, juguetona, voluble é inquieta.—Leyes más severas la contienen en sus trasformaciones incessantes, y aquéllas exigen aún más de la línea en estatuas y bajo-relieves, sometiéndola á prescripciones más graves y restrictivas.—Pero entra la línea en el campo arquitectónico yaquí se simplifica hasta su elementalidad más intrínseca y trascendental, despojándose de cuantos accidentes prestóle ántes la Naturaleza, que jamás sigue con imitaciones parciales é inmediatas, sino en sus grandes y totales evoluciones, en su manera de existir y de obrar, en la inteligencia íntima de cuanto determina y establece inmutablemente.

361. Si la Arquitectura ha tomado su línea de la planicie de las aguas, de las capas que envuelven la tierra, del cuerpo que gravita ó cae, del que gira ó lánzase al espacio, de la atraccion que rige los globos del universo, de sus órbitas, de sus giros y redondez diversa, no ha sido diseñándola,

(*) Así decíamos en ciertos artículos publicados sobre la *Síntesis completa del dibujo considerado en todas sus manifestaciones*.

reproduciéndola al ojo inconsciente é irreflexivo de la mera sensibilidad estética, sino aprendiéndola en su arcano, arrebatándola al misterio con la ciencia, é interpretándola, aplicándola, despues de honda meditacion y madurado juicio, vedados á la muchedumbre, la cual rara vez domina la idea del edificio, pero que la presiente siempre, y como superior la venera absorta.

362. La *recta*, predominante sobre todo linaje de líneas; la *vertical* del cuerpo grave; la *horizontal* sobre que este último descansa; número, escaso en verdad, de *curvas* que, como la *circunferencia*, la *elipse*, la *de varios centros*, etc., someten todos sus puntos á una ley sumamente elemental, pero inflexiblemente precisa, hé ahí todo el tesoro de las que la Arquitectura emplea para escalar el firmamento con sus gigantes masas, para colmar nuestra alma con la expresion imponente, sublime, de sus colosales obras.

363. El fenómeno parecerá áun más asombroso si consideramos que nada puede hacerse con ese corto número de simplicísimas líneas, si de algun modo se las desnaturaliza y altera. Doblarlas, romperlas, interrumpirlas, quebrarlas, torcerlas, ocultarlas, oscurecerlas es un crimen de lesa razon que el sentimiento repugna instantáneamente. Sin tropiezo alguno las líneas horizontales ó verticales reproducense en el espacio, que pueblan, pintándonos en él, poniendo en él de bulto ante los ojos la idea de lo infinito, una y mil veces representada en esas paralelas indefinidamente continuadas á un punto que jamás alcanzan para encontrarse; y semejantes líneas reproducen el número sin fin de canecillos, óvalos, hojas, perlas y demás iguales elementos decorativos, que por su indeterminada indefinidad despiertan tambien la idea de lo infinito;

y por su razon eterna de no caer jamás á un lado ni á otro, la vertical nos certifica de esta perdurabilidad, cuya idea de lo infinito en el tiempo se fija en nuestra consideracion; y con el arco que igualmente nace, gira y muere, asegúrase la misma ley de estabilidad permanente, sin razon de nunca contradecirse y fallar; y en suma: con tan rígidas, lisas, simples, primordiales líneas, la Arquitectura no sólo créa lo bello en la materia inerte, sino lo sublime en mayor número de casos que ninguna otra arte superior, bastando dicha línea por sí sola para erigirla en eminentemente *monumental*; pues si nos revela lo infinito en el espacio, en el número, en la grandeza y en la perdurabilidad, no otra cosa reclama la monumentalidad para determinarse plenamente, para existir donde quiera que con tales atributos aparezca.

364. *La forma arquitectónica* creada por tal línea no puede gozar de propiedades extrañas al elemento generador y á la índole y organismo del arte que la reviste.—Las rectas, horizontales ó verticales, forman los planos ó caras de los volúmenes prismáticos, piramidales ó poliédricos de cualquier especie, que, como miembros constitutivos ó partes y totales del edificio, en tal le constituyen, y las curvas de diferente naturaleza, por su revolucion alrededor del eje, generan los cuerpos cilíndricos, cónicos, esféricos, elipsoidales, parabolóides, hiperbolóides ó cualesquiera otros redondos de los que tambien como miembros ó partes ingresan en el conjunto arquitectural, prestándole formas más ó ménos parciales ó generales, accesorias ó principales y decisivas.

365. Estas formas, si aprendidas de la Naturaleza, no son de ella arrancadas sin reflexiva prevencion, ni sin sufrir, como asentado queda (353-354), una trasmutacion y trasfigura-

cion radical, esencialmente completa. El mundo inorgánico, el orgánico en sus dos fases vegetativa y animal, prestan á la Arquitectura á lo léjos, muy léjos, sus formas primitivas y fundamentales, que de trasformacion en trasformacion más y más se apartan de la realidad natural é imitativa, para producir un sistema diferente, en punto al órden universal absoluto, ciertamente más perfecto en nuestra consideracion estética.

366. La primera diligencia del arte arquitectónico es *simplificar* toda forma natural, esto es, reducirla á la expresion más elemental de leyes precisas, unas é inquebrantables.—De esta eleccion resultan, es verdad, desechadas multitud inmensa de formas várias, múltiples, complejas, libremente caprichosas, irregulares, informes ó multiformes; pues la segunda tendencia, la final y determinante del arte arquitectónico, es esa *regularidad* que á cualquier costa é infatigablemente labra en los más mínimos elementos, en los miembros componentes, en las partes y porciones más importantes, en la totalidad del edificio ó monumento.

367. Cuanto salió de la mano del hombre como fruto de su trabajo manual é intelectual, por primer asomo de perfeccion, llevó siempre impreso el sello de su espíritu eminentemente ordenador en la *regularidad*, que desde los primeros dias de su existencia supo imponer á sus hechuras. Despues del período paleolítico, en que imperfectamente produce el cuchillo, la flecha, el hacha ó el martillo, completamente informes y como arrancados violentamente á las rocas; en el neolítico redondea, pule, perfecciona esos nuevos útiles y armas de su vida salvaje, con tal *regularidad*, que en vano podrá el más indocto é inexperto aprendiz de la arqueología antropo-

lógica, ó ante-histórica, confundir tales piedras con los cantos rodados que la Naturaleza hábilmente y con rareza suma algunas veces redondea y regulariza, por medio de la accion igual y constante de los agentes mecánicos que pone en juego.

Lo mismo vemos en la Arquitectura: bloques informes, de un período no ménos paleolítico que el de las hachas; peñas arrancadas bruscamente y sin prevencion alguna de las revueltas rocas, son arrastradas por gigantes esfuerzos de desconocidos titanes, hijos de la tierra, que en línea las irguen y surmontan con otras piedras no ménos enormes, no ménos informes, acostadas *horizontalmente* sobre las *verticales*.— Nada, absolutamente nada hay aquí de la forma arquitectónica, más que una sola línea invisible, una sola tendencia á semejantes líneas fundamentales; pero los cimientos de la Arquitectura están echados, y en breve aparecerá el *muro*, ora en el seno de la horadada montaña granítica, ya al aire libre de esa misma roca tallada, ó ya, en fin, constituido por elementos sueltos y apiñados en ordenado conjunto de *paramentos planos*. Un paso más, y esos muros ciclópeos, pelásgicos, de grandes piedras solamente paramentados, habrán trocado los poliedros irregulares de estas últimas por paralelepípedos, que no tardarán en ser rectos, para trasformarse en rectos rectángulos, colocados uniforme, igualmente en toda la extension del muro.

368. ¿Quién conoce en la columna cilíndrica ó ligeramente cónica el tronco originario del árbol, que ha sustituido, trasustanciando su materia de madera en mármol y trasfigurándose de imperfecto esbozo simétrico en cabal cuerpo redondo de revolucion, con pretensiones de simbolizar la forma humana, cuyos miembros más principales afecta, y que,

para no dejar duda alguna sobre semejante aspiracion simbólica, reviste esa misma forma humana, sin ambages ni rodeos, en el telamon, la cariátide ó la estípite?

369. Sólo este ó algun otro caso de realismo existe exencionalmente en la forma arquitectónica, pero por sí mismo tan violento, tan falso, que, despegándose de todo el compuesto arquitectónico, repugnándolo en él la razon y el sentimiento, sirve para afirmar más y más lo que toda piedra, todo elemento, todo miembro arquitectural y el edificio en masa á grandes voces publican; esto es, que no es hijo de la realidad natural, simplemente imitativa, como lo son todas las obras del pintor y el escultor, sino hijo de la Naturaleza pensadora, sábia, haciente; no en lo hecho, sino en la manera de ejecutarlo; no en la externa forma de las creaciones naturales, sino en las leyes que presiden á esta forma.

370. De aquí que para la Arquitectura no haya pasado desapercibida ni la de una florecilla de los campos; pero al tomarla en su sesuda consideracion, sólo ha comprendido en ella la ley de la *simetría* y *euritmia central*, que aquí nos conviene explicar, despues de haber usado tantas veces semejantes palabras sin exámen.

371. La simetría reproduce á la izquierda de un eje fundamental el perfil de la derecha, ora en un plano, ó ya en el espacio, despues de haber repetido este acto en todos los puntos de la revolucion.—Semejante proceder obedece á la ley de la *igualdad*, que, si en lo simplemente regular se inicia é impera sin contradiccion, en lo *simétrico* es todavía más exigente y se impone con mas persistencia y absoluto predominio, bien que para admitir más elementos varios en la regularizacion, que exacta, fijamente determina. La *euritmia* re-

quiere aún más, y lo ya simétrico en sí, lo repite ordenada, simétricamente, alrededor de un punto, como sucede en la *central* de la flor, ó á uno y otro lado del eje, como acontece en el animal, que rara vez, por esta especie de *lateral* euritmia, repite lo simétrico en sí, sino lo *vario*, que por virtud de la repetición queda *regularizado*, toda vez que resulta *igualado*, ó sujeto á la unidad, por la aparición sensible de semejante *igualdad*.

372. Tales formas, ensanchadas en proporciones colosales muy superiores en grandeza á las naturales, de donde no se copian, sino que sábiamente se estudian; tales formas, simplificadas á lo sumo posible, regularizadas al grado supremo de la humana concepción, que con ellas créa un orden, un mundo completamente nuevo, convencional si se quiere, pero no caprichoso, no sujeto á impresiones del instante, sino á cuanto hay de más sólido, fijo y eterno en la materia, ó en las leyes abstractas que rigen esta materia y el espíritu penetra; tales *formas*, en fin, son las arquitectónicas, que en los siglos pasados, en la edad presente, en lo indefinido futuro constituyen, por su concierto y combinación, la *expresión* arquitectónica de todos los ámbitos del mundo, en la múltiple, variadísima, casi infinita producción de innumerables casos, en tanto edificio, en tanto monumento como ha existido y existirá con la humanidad.

373. Es verdad que la *expresión arquitectónica* no alcanza á mostrarnos talmente el hombre, que sus íntimos afectos, sus pasiones, sus crímenes, sus virtudes, su entidad moral é intelectual salgan á flor de los muros, como brillan en el haz del cuadro ó en el bulto de la estatua; pero si estas contingencias momentáneas, perecederas, íntimas y personalísimas

la expresion arquitectónica no nos retrata, ofrécenos al vivo y en todo su esplendor cuanto el hombre de sólido, inquebrantable, elevado y superior créa en conjunto, y determina en grandes colectividades; estando en el edificio su espíritu indeleblemente impreso, significado honda, trascendentalmente en las más fundamentales acciones, en las más finales y más patentemente encaminadas al encumbramiento más excelso, al *desideratum* más causalmente filosófico, á la pos-trimera y más esforzada aspiracion moral, en el órden progresivo de las más y más decisivas y supremas.

374. La expresion arquitectónica de un edificio, si obra de un solo hombre, no nos revela nada de sus accidentales procederes, nada de sus trivialidades transitorias, sino el alma de su total, general esencia, el alma de cuanto superior habia en él, que mereciese los honores de legarse monumentalmente á la eternidad. Pero este caso expresivo es raro; lo comun, lo corriente en la expresion arquitectónica es que en el edificio nacional, en el producto de los poderes públicos, en el erigido por todos y para todos se manifieste el comun sentimiento, la idea genérica de la humanidad, colectivamente considerada, en este ó el otro momento histórico, en este ó el otro punto del local espacio; y entónces lo contingente, transitorio, trivial y perecedero de la vida individual desaparece por completo, para condensarse, reconcentrarse poderosamente en la expresion arquitectónica la general idea, la voluntad comun, el sentimiento de todos, la aspiracion humana, en fin, que alientan los grandes pueblos, que los realzan y los empujan hácia el progreso de su felicidad codiciada, del Bien absoluto que eternamente los mueve y hácia sí los atrae por las vias de la perdurable perfectividad.

375. Las *afecciones estéticas* que la expresion arquitectónica nos causa son bien distintas de las que en los demás artes nos emocionan.—Alégranos ó nos entristece la Música, que nuestra alma nutre tambien de dulces, deleitables melancolías; muévenos á *risa* la Poesía y la Pintura, *haciéndonos llorar* no pocas veces la primera y erizándonos el cabello en ocasiones la segunda.—Tal movilidad de pasiones, tal excitacion moral de nuestro exacerbado espíritu, impresiones tan fuertes en nuestra herida imaginacion, no las produce la expresion arquitectónica en nuestro ánimo; ántes bien lo pára, lo suspende, lo aquieta en supremo reposo, lo inmoviliza por completo, dejándolo absorto, estático, asombrado, en fin, en la contemplacion de una grandeza que real y materialmente nos supera; de la potencia inmensa y de pronto casi desconocida que creara tal grandeza; del simbolismo misterioso de aquellas formas colosales desenvueltas en el espacio sin semejanza absoluta, sin analogía directa, con lo natural, ordinario y de todos inteligible; del orden severo, siempre uno y consecuente de todas las leyes fundamentales de la regularidad simplicísima, que en grandes masas el mismo orden desenvuelve; de las líneas indefinidas en su constante paralelismo; de la vaguedad indeterminada de lo que al éter huye y le envuelve en las nubes de lo escondido; de lo misterioso, en fin, de tanto arcano oculto á la comprension humana, que en el grande edificio ve evocado, por la presencia sensible de la *indefinidad*, lo *infinito* de lo sublime, que la Arquitectura reproduce mil veces por cada una de todas las demás artes fundamentales y superiores.

376. Si atractiva, rica y minuciosamente ataviada, sensual en cierto modo, risueña, ligera, aérea tal vez, con suma

coquetería, en fin, se nos puede presentar en algun caso la Arquitectura, jamás nos hará reir con la chocarrería ó el chiste cómico, nunca llorar con el episodio trágico; siempre contenida en ese goce severo, sobrio, digno, noble de las sesudas meditaciones, de los hechos trascendentes, de la sublime epopeya, que á grandes rasgos, imperecederos, monumentales, la Arquitectura expresa y hondamente fija en sus creaciones, de insólita magnitud, de general sintetismo, de indeterminacion ámpliamente comprensiva, ora se trate del tugurio que muchos siglos fué, ora de la catedral hoy existente.

377. Así bosquejada la Arquitectura, oportuno parece analizar sus principales partes.—Son éstas la DISTRIBUCION, la DECORACION y la CONSTRUCCION, que se refieren á la útil comodidad, á la hermosura y solidez del edificio, ó, mejor aún, á su concepcion artística y á su científica ejecucion.

378. Por la huella de la planta, asentada en el plano horizontal del terreno, empieza á concebirse el embrion arquitectónico, cuyo arranque, una vez *distribuido* en cuanto el edificio exige; por esta sencilla impresion en el suelo, por esta traza horizontal de su pié, ya revela su objeto, magnitud, importancia, y más que presumible hermosura.—Ésta, sin embargo, no aparece sensible á nuestros ojos hasta que desde el suelo no se lanzan las masas arquitecturales al espacio, y por virtud de la especial *disposicion* de las mismas, éstas no toman en él magnitud proporcionada, forma decisiva, lugar determinado, principalidad subordinal y categórica, desenvolvimiento, en fin, cumplido y cabal, que corporice el edificio más ó ménos estéticamente, segun la impresion que nuestra alma experimente ante tales masas, ante sus bultos diversos,

sus planos, líneas y colores, sus torrentes de luz esparcida, la negra intensidad de sus perforados huecos, ó la vaga, indecisa, desvanecida diafanidad de esas nubes invisibles, interpuestas entre el pavimento y las altas bóvedas, y los términos más próximos y distantes de las porciones, de los trozos arquitectónicos, ó de los cuerpos componentes del inmenso total, del interminable conjunto que nos contiene y supera.

379. Mas tales masas, tales cuerpos, tales porciones arquitecturales están, por su simplicidad y desmesurada grandeza, como desnudas en el espacio, y parecerian desabridas, áridas, inexpresivas quizá, si de algun modo no se las revisitase y engalanase, contribuyendo con multitud diversa de atributos, más ó menos simbólicos ó significativos, á completar la cabal manifestacion del pensamiento, que así se exterioriza sensiblemente ante los ojos de todo espectador docto ó indocto. La *decoracion* procede, pues, en el edificio con la misma espontaneidad que el hombre adoptara para su propia figura, cuanto saliera de sus manos, ó de cualquier suerte le rodeara, llenando los mismos fines y aspiraciones; y á este propósito la estatuaria, la talla escultural, la pintura y otras artes secundarias préstanse á esa rica, majestuosa vestidura arquitectónica, que no es en manera alguna superfetacion, meramente externa y accidental, sino necesario complemento expresivo, ó recurso eficaz de que la Arquitectura se vale para insinuarse más intensivamente.

380. Con la distribucion, disposicion de las masas en el espacio y ornamento de las mismas, el artista ha compuesto el conjunto de su obra en su mente, ó vertídole en el papel; pero falta saber si tal engendro puede salir á la luz de la realidad y tomar la vida positiva de los séres; falta que, una vez

dada semejante posibilidad de existencia, ésta definitivamente se realice, material y corpóralmente, en el espacio, de un modo sólido, estable, monumental, imperecedero en la duración de los siglos.—Esta parte haciente, eminentemente científica, de la Arquitectura es la *construcción*, que con la *composición*, ó conjunto de las otras partes, dan por terminada la obra, como se ve, sumamente compleja y difícil, é indudablemente la que más, entre todas las que superior tecnicismo han menester, para su desenvolvimiento y ejecución.

381. Los géneros arquitecturales de todos tiempos y lugares pueden reducirse á tres, pues tres especies de edificios necesita la sociedad generalmente.—Tales son los CIVILES, los RELIGIOSOS y los MILITARES.—Los primeros satisfacen todas las aspiraciones físicas, morales é intelectuales del gran cuerpo social en su total desenvolvimiento, ora participen de un carácter esencialmente individual ó privado, ó ya del *público*, que los distintos poderes políticos, las corporaciones ó los pueblos virtualmente les imprimen.—Los segundos se alzan á lo infinito de la suprema sublimidad en la morada de Dios; con cuanto de más levantado concibe, siente y puede nuestro espíritu, que realiza entónces el parto más gigante, la obra magistral por toda excelencia del genio, el monumento más extraordinario é insólito de la raza privilegiada, de la inteligente, activa, potente humanidad.—En punto á los *militares*, transitorios sobre el haz de la tierra, fueron, son por desgracia, y lo serán por luengas generaciones, testimonio harto fehaciente de que no todo es perfecto en esa privilegiada raza, y de que su fuerza, su actividad, su inteligencia fecunda, empléalas de continuo en su propio daño y mengua propia.

382. Mas, sea cual fuere, uno de los géneros de Arquitectura indicados, tiene que subordinarse necesariamente á la *unidad arquitectónica*, la que por sucesion categórica supone:—1.º La unidad de arte.—2.º La de *idea* religiosa, filosófica, social, política, etc.—3.º La de razon ó motivo y la de carácter.—4.º La de clima y lugar, vida física, productos naturales, usos, costumbres, etc.—5.º La de época ó momento histórico.—Y 6.º La del objeto, destino ó necesidad física y moral del instante en que el edificio toma esencia real en el campo de la Ciencia y el Arte (*).

383. Y si á todas estas unidades, y las innúmeras circunstancias que cada una de ellas exige en cada caso concreto, ha de atenerse el arquitecto para el trazado y ereccion de un edificio, despréndese de aquí cuán difícil y compleja es la resolucion de un problema artístico de esta especie, en que no basta la inspiracion fantástica del acaso feliz, sino que siempre son necesarios, una copia abundante, rigurosamente ordenada, de conocimientos profundos, muy serios y trascendentales; un caudal de erudicion técnica sumamente considerable, que se refleja sobre las sencillas líneas del proyecto, y que aún más se palpa y se admira en el edificio real, creado en medio del espacio por el Arte y para el Arte, con el auxilio eficaz de cuanto sabe y puede la Ciencia.

384. Y si tal suma de trascendentales agentes necesitan todos los géneros de arquitectura en general, cada uno de ellos en particular há menester de distinto grado é intensidad en la activa cooperacion de aquéllos, que no concurren lo

(*) Todas y cada una de estas unidades desentrañanse y estúdianse detenidamente en nuestro libro inédito de la *Teoría estética de la Arquitectura*.

mismo para el religioso que para el civil, ni para éste que para el militar, existiendo dentro de cada uno de estos géneros numerosísimas especies de edificios, que complican inmensamente la cuestión artística y que aún más la dificultan, si de edificio á edificio se procede, llenando en todas partes y en todos tiempos, y con toda la latitud y variedad posibles, todas las aspiraciones físicas, morales é intelectuales, íntimas y públicas, individuales y colectivas, concretas y universales de la humanidad entera.

385. Todos los edificios se metamorfosean de continuo, diferentemente con los climas, productos materiales é íntegra naturaleza de cada circunscripción local del ESPACIO, y diversamente se trasfiguran alterando constantemente de expresión, según la idea reinante de cada momento histórico en el trascurso de los TIEMPOS.—Cuando la expresión de este arte era incompleta produjo *monumentos simbólicos*, que, por su *grandeza y vaguedad*, aún parecen sublimes en las primeras comarcas habitadas por el hombre.—Condensada toda la sabiduría del mundo antiguo en el pueblo clásico, brotó al fin cabal, eficacísima la *expresión* anhelada por tantos siglos, que de nuevo se indeterminó con el celeste vuelo del espíritu en la Edad Media, primera del Romanticismo.—Ráfagas de Oriente á Occidente y desde Occidente á Oriente recorrieron toda el haz de la tierra, sembrándola con los gérmenes artístico-arquitectónicos que llevaban de un polo á otro polo.—Mil y mil *estilos nacionales* brotaron por doquiera para acreditar en moles inmensas de piedra las afinidades, alianzas, fusiones de razas y procedencias distintas, y la Arquitectura, caracterizada por grandes grupos, reprodujo prodigiosamente aquellos varios estilos, siempre expresivos de la

civilizacion, siempre claros espejos de la vida activa é inteligente de la sociedad que los realizara, y que en ellos con indeleble sello trasmitiera su genial fisonomía, sus rasgos más intrínsecos y característicos á las futuras generaciones.

386. Por semejantes causas, si la historia de cualquier arte es guia y norte seguro de los pasos seguidos por el hombre, la de la Arquitectura es *su más general y completa historia*, la que se remonta más allá del libro coetáneo, engrandando con la investigacion geológica, y que, sin dejar nunca los pueblos de su mano, manifiéstalos en todo lugar y tiempo, tales como fueron, en su comun manera de vivir entre la familia, en sus aspiraciones comunes más levantadas, en el uniforme pensar y sentir de sus muchedumbres enteras, en la voluntad más potente, producto de tantas voluntades, y en la combinada accion de su total vida y progreso.

PARTE II.

ARTES DE SEGUNDO ORDEN.

CAPÍTULO VI.

El Canto y el Baile.

Nocion del canto y el recitado.—Dependencia del canto respecto de la Música.—Organismo del canto y del recitado.—Maneras de canto.—Simple ó compuesto, segun el número de voces.—Géneros de canto.—Popular, guerrero, religioso, de *camera* ó concierto.—Canto dramático.—*Baile*.—Nocion y géneros del mismo.—Baile campestre, guerrero, religioso, etc.—Baile de salon.—Baile escénico.

387. Toda *arte fundamental* puede considerarse como un astro que brilla independientemente en nuestro sistema de las cinco ya enumeradas, y alrededor del cual giran satélites tambien luminosos, diferentes en número, magnitud, esplendor, órbita y distancia.

388. La Música tiene los suyos, y son el *canto* y el *baile*, bien designados entre sí, y girando en órbitas de magnitud muy diferente, á bien distinta separacion.

389. EL CANTO (*). Al són y compás de la Música se *dice*,

(*) Véanse en los números 219 y 220 las razones que nos mueven á disgregar de la total Música el canto, que en realidad no es más que una de sus internas manifestaciones. Lo expuesto en el presente capítulo nos demostrará ahora que no fué ociosa aquella separacion, que cuando ménos aprovecha para desleir algo más la teoría musical y para no dejar aislado el *baile* en el exámen de las artes secundarias.

se *recita* y se *canta*. En el primer caso mézclanse los sonidos articulados de la palabra á los inarticulados de la Música, muy semejantemente á como se emplean de ordinario en el cotidiano lenguaje.—En el segundo ya la palabra ondula y se mueve con la Música, levantándose en sus alas á determinada altura; y en el tercero, esa misma palabra remóntase en fin á todo el vuelo musical, sobresaliendo en todos sus arranques, giros y evoluciones artísticas, en íntimo consorcio, en alianza sumamente estrecha.

390. La palabra se *dice*, se *recita* y se *canta* con el eficaz é indispensable auxilio de la Poesía, que le presta idea, metro y ritmo peculiares á cada caso, y en conformidad siempre con la medida cromática y especial sonoridad que cada uno de sus casos determinadamente requiere en música.

391. Examinemos separadamente esos distintos acuerdos de la *palabra* con las *notas*. Por el primero la composicion poética se lee ó dice al desarrollarse la música para ella preparada en el mismo diapason y compás, y llenando los mismos intervalos de sus respectivas estancias. Esta postrera manifestacion artística no es la más, sino la ménos estética; porque si bien no carece de pasion y sentimiento, su expresion incompleta, poco hecha y mal fundida en el crisol de la unidad, carece de recursos para el mayor número de ocasiones, para casi todas las más determinantes y extremas.—Nacida esta manera de *habla musicable* (*) en los salones de nuestros dias, no ha descendido ni descender puede á las auras populares, que tal vez la repugnan, y harto ha tenido que trabajar para hacerse inteligible, pues al principio ni aún sen-

(*) Permítasenos esta indigesta frase, y entiéndase que hemos querido huir con toda intencion de la palabra *musical*.

tido tenían las palabras así dichas y con poco arte preparadas.

392. El RECITADO, especie es de un medio canto, que ya tiene otros antecedentes y recursos, y que entra en otra esfera de esteticismo mucho más elevada.—El recitado nació, en primer lugar, donde era preciso *decir* ó leer la palabra de modo muy diverso al vulgar y comun, y donde esa palabra no podia seguir todo el desenvolvimiento musical del canto. Término medio, si se nos tolera decirlo así, entre el habla y dicho canto, no carece de majestad en los templos, donde los rezos y salmodias se recitan, y áun logra sublimidad á causa de su expresion cabal, á la sublimidad de la religion perfectamente adecuada.

393. En manera alguna puede llamarse *híbrida* esta manifestacion de arte, porque fluctúe entre la palabra dicha ó cantada, ni considerarse como *incompleta*, porque no alcance toda la extension del *canto*.

No pertenece el *recitado* á género bastardo ó híbrido del Arte, porque en sí mismo tiene su propia manera de ser, y no es manifestacion incompleta, por igual razon y fundamento. Por el contrario, donde el canto y recitado aparecen juntos, la obra musical se completa por la recíproca accion de entrámbos, que, como veremos en seguida, nacen y se desarrollan, polos esencialísimos y muy fundamentales de todo arte y belleza.

394. El canto, más libre y estéticamente musical que cualquiera otro consorcio de la *palabra* con la *nota*, recorre toda la escala del arte fundamental, que lo engendra, y encierra en sí toda manera posible de adunar notas y palabras.—Por esto nosotros no consideramos como artes subordi-

nales de la música el *recitado* y el *canto*, sino sólo este último, pues el primero no es en realidad sino especial variedad del segundo, y la *palabra dicha musicalmente*, verdadero género híbrido del que no nos ocuparemos más.

395. La voz humana en la orquesta, ora cante ó recite, no es verdaderamente más que otro instrumento agregado al conjunto musical, y en este concepto el canto tiene aún menos individualidad que el recitado, que en realidad se destaca y se desune más respecto á los otros instrumentos.

El canto no es arte independiente de la Música, puesto que ésta lo créa y en él halla su más poderoso auxiliar, su predilecto instrumento, ó, dicho con más rigor, el mágico resorte de apropiarse la voz humana como tal instrumento (219, 220).

Y que la conquista que la Música hace con este instrumento, ó manera de usarlo, es inmensa, y la que más puede envanecerle, fácilmente se alcanza; pues ningún otro es más bello en sonoridad, ni vibra con más pasión, inteligencia y sentimiento.

¿Pero por esto el canto no tiene personalidad propia, fuera aparte de la Música que lo créa y se lo asimila? La tiene, aunque subordinal, y dependiente, por tanto, y las razones son bien óbvias.

396. La Música actúa esencialmente sobre sonos inarticulados; el canto dispone de la palabra. La Música es todo, sin necesidad de la Poesía; el canto nada sin ésta. La Música es sin el canto; éste puede oírse aún sin la Música, como se oye el del ave, maestra de todo canto; pero en virtud de la subordinación patente del canto á la Música, la verdad estética es, que el primero no es artísticamente audible sin la

segunda, audible siempre, y acaso en grado más estético sola que acompañada.

397. Esto admitido, veamos el canto y recitado obrar de consuno y con la Música, madre de entrámbos, para el logro de la obra artística.—El canto es *melódico* por toda excelencia, y expresion la más simple y cabal del orden regular en el organismo musical.—El recitado es ménos regular y ordinable, tendiendo á adunarse con la parte armónica de la Música y siendo en sí mismo más armónico y libre que el canto. Esto lo mismo lo conoce el músico que el poeta.—El músico sabe que la voz cantante, en el canto, es la melódica, y que á él le cumple modularla en este modo de organismo, como acompañarla con otro más armónico para producir el contraste.—El poeta no puede ignorar, que, cuando hace versos cantables, emplea toda la igualdad de metro y ritmo de que su estro puede disponer, así como cuando versifica para el recitado desigual cuanto le es dable la rima y el metro; y como igualar conduce á la regularidad ordinal y melódica, y desigualar á la armonía más libre, confirmado queda lo asentado en este párrafo por nosotros.

398. Más claro.—El canto y el recitado se acuerdan entre sí, como la melodía y la armonía, que mutuamente se adunan y contrastan. Libra el recitado al canto de hacerse monótono ó insufrible, por bello que se le suponga aisladamente considerado, y evita el canto que el recitado sea aún más insufrible todavía por su monotonía en la demasiada repetición. Entrámbos se necesitan, se adunan y contrastan, sin que en canto alguno se pueda decir que no exista algo recitado y sin que ningun recitado se vea exento de canto, como en toda composicion melódica hay algo de armonía y en toda

composicion armónica algo de reglado, regular y melódico.

399. Fatal sería el canto que no variase en sí mismo, como fatal el recitado que lo propio, con más fundamento, no le sucediese. La confusion ruidosa, la monótona unisonancia destruiria entrámbos, dirigidos, creados por las leyes eternas de la Música y del Arte.

400. La expresion del canto, si no tan comprensiva como la de la Música en general, en lo que abarca es más insinuante y apasionada, y apégase más á nuestra alma, por lo mismo que el instrumento responde más inmediatamente á la voluntad, al sentimiento, á la inteligencia del artista, y es más susceptible de doblegársele y emitir hasta los más mínimos rasgos de su emociion, con el acento que ninguna instrumentacion jamás sabrá imitar bastante.

Pulse el músico el arpa ó las teclas del piano, module los sonidos del corno, de la flauta ó cualquier otro instrumento de viento, es bien seguro que su alma no está tanto en sus dedos y embocadura, como en la garganta, en el pecho, en el sér del cantante, cuando éste funciona exhalando con su aliento toda la inteligencia, toda la sensibilidad y los afectos más hondos de su alma artística.

401. La Música es *sentimental* é *imitativa*, esto es, expresiva del sentimiento ó de la naturaleza externa; pero el canto sólo se limita á lo primero, pues obrando en él la naturaleza por sí misma, no tiene que imitarla como no sea en otros cantos, los del ave por ejemplo. El canto es *SIMPLE* ó de una sola voz, ó *COMPUESTO* de dos ó más. En el primer caso se desenvuelve la voz humana melodiosamente, segun su naturaleza y extension, ora alzando ó ya bajando, desde el tiple, ó soprano, al mezzo soprano y al contralto en la mujer,

ó desde el tenor al barítono y bajo en el hombre, y en todos estos timbres y calidades su voz es tomada como unidad de todas las otras voces instrumentales, asimiladas á la humana con variedad suma, segun los adelantos de la Acústica.

Cuando dos, tres, cuatro, cinco ó más voces se combinan, originase la armonía vocal, sometida á idénticas leyes que la instrumental, bien se considere como simultaneidad de sonidos, ó mejor como acuerdo de los más varios en la unidad, segun la sonoridad *disonante* lo exija en cada caso.

En efecto, lo mismo en el duo que en el terceto ó cuarteto, que en los coros, puede la variedad de voces mezclarse al unísono, ó puede sonar en parte sí y en parte nó á dicho unísono, en compuesto *concertante* hasta lo infinitamente diverso, segun las leyes del contrapunto ó las que sus cánones y fugas establecen, ó el artista en su potestad creatriz sepa adoptar en lo sucesivo, ensanchando los estrechos horizontes del tecnicismo adoptado.

402. De todos modos resultará, que si bien la voz humana es la primera, la más estética, la unidad de todas las demás voces, en el conjunto del Arte entra como una de tantas á someterse al organismo fundamental del mismo, á su expresión, á su total esencia. Discurramos ahora brevemente acerca de las diferentes ESPECIES DE CANTO, que no son en verdad sino las mismas de la Música.

403. Entre ellas sobresalen las del *canto popular*, el *guerrero* y el *religioso*; á éstos se agrega el *culto de los salones* y el *dramático*.

El canto POPULAR predomina en la Música, que á él se subordina demasiado.

Verdad es que canto y acompañamiento son la misma

Música, el mismo Arte, funcionando con sus medios propios segun las distintas voces de que dispone libremente; parece tambien cierto que todo canto, tomado como unidad de la música en que aparece, pide su acompañamiento propio y vario, segun la genuina expresion de una idea ó un sentimiento, unidad del canto, ó de la voz predominante que el último pone en actividad; pero no es ménos exacta nuestra observacion de que en el canto popular éste es toda, ó casi toda, la música vocal é instrumental y el acompañamiento nada, ó casi nada.

Tañidos muchos de estos acompañamientos con sobrada regularidad, producto de una melodía tan uniforme que raya en monótona; modulados estos cantos con suma, casi primitiva sencillez elemental, la Música, en efecto, no dice tanto al alma como el acento apasionado de aquéllos y su originalidad, tan espontánea como las florecillas del campo donde semejantes aires populares resuenan. Reducida su composicion al *sugeto* ó *motivo* y su *respuesta* ó *ritornello* ó *estribillo*, el primero expuesto en una frase de cuatro compases rimados y el segundo de tres ú otros cuatro tambien rimados entre sí, y como á la *copla* poética mejor efecto hace, sin más *contramotivos*, *exposicion*, *episodios*, *represas*, *estretas* ni *fiurituras*, el canto popular, si no alcanza todos los quilates técnicos del contrapunto, el cánon y la fuga, contiene en gérmen los preciosos rasgos característicos del genio nacional, fuente fecundísima de toda música vocal é instrumental, y base sólida de donde arranca el canto de esos canoros cisnes, admiracion de la escena.

404. El canto GUERRERO es eminentemente popular, pues si no nace de entre las masas ó las conmueve, si no las

arrastra al combate ó entona su triunfo, carece de móvil y estímulo verdaderos. La música instrumental que se oye en los campos de batalla tiene igual carácter, pero como la militar se determina y desenvuelve en otros actos muy distintos, segun son éstos, participa de diferentes grados de perfeccion técnica y admite todos los recursos de la composicion reglada por el contrapunto.

405. El canto RELIGIOSO, contenido en el sencillo, uniforme, grave, sublime recitado del rezo, en vigiliás, maitines, misas y responsos, etc.; encerrado en el diapason pausado, severo, majestuoso del *canto llano*, conserva el carácter que á su dignidad suprema corresponde dentro del templo. La ingerencia en éste del gran aparato musical y la mundana pompa del tecnicismo artístico, impulsado á las más gigantescas conquistas de su progreso; las voces cantantes introducidas en el coro y capillas catedrales con toda la desenvoltura y sorprendentes situaciones del efecto dramático, si dan márgen á maravillosas *misas*, *misereres*, *salves*, *credos* y *oficios divinos* de ejecucion pasmosa, tambien desnaturalizan á veces, y en cierto modo, la música y canto religiosos, que en su reglada, simétrica, eurítmica, casi monótona, repetida igualdad tienen su expresion sublime en un todo conforme con la regular, simétrica, eurítmica y hasta lo sumo repetida igualdad y absoluto órden de las basílicas y catedrales, donde el *canto llano* une lo *infinito* de la Música á lo *infinito* de la Arquitectura, que una y otra al par evocan.

406. El canto DE SALON es, como la MÚSICA DE CÁMARA, conjunto vario de procedencias diferentes, y por tanto de indefinido carácter, que en rigor estético decae en la consideracion universal. Si el canto, como la Música en totalidad,

consiste en aires nacionales, en los salones se adelgazan y enrarecen, merced á una atmósfera sobrecargada de perfumes, que no son los vitales del campo, ni los fuertemente pronunciados de las auras populares.—El canto guerrero se afemina y el religioso se enipequeñece dentro de los dorados salones, y el dramático, perdiendo su acento declamatorio y la accion y demás accidentes que le acompañan, se despoja casi de su expresiva esencia, no siendo en tal sentido, pues, nuestros *ordinarios conciertos* más que *desconciertos* reales y efectivos de cosas arrancadas de su centro y esfera propia. Sólo la meditacion, la fantasía, el sueño, el estudio, creados en el salon para el salon mismo, tienen vida y colorido propios: sólo la cancion sosegada y sentida del hogar en él resuena delicada, íntima, entrañable, conmovedora, cuando su lirismo no es excesivamente alambicado, ó el estudio no ha puesto en ella más primores que la pasion, su acento amoroso, su alma creadora.

407. El canto DRAMÁTICO, no sólo consta de poesía musical, sino que es canto declamado, con las inflexiones más susceptibles del acento; canto animado con la expresion del semblante; canto movido, agitado con la accion del que lo produce con todo su sér, con su alma inteligente y sentimental, con su cuerpo y todas las facultades físicas más nobles y estéticas del mismo.—La múltiple actividad del canto se esfuerza en el dramático hasta donde más puede, ora individualmente, como en el aria, la romanza ó recitado, ya colectivamente al unísono ó en piezas concertantes. Sin embargo, lo mismo en la Poesía que en la Música ó el canto, el género dramático no es el superior estético, por lo mismo que el elemento artístico, ni en cuanto al fin ni en cuanto

á los medios, se desenvuelve tan puro, tan propio de sí mismo, como en la composicion lírica, emanacion individual de genuina, acrisolada belleza. Á esta observacion únicamente añadiremos, que, admitida en tésis general, no tiene práctica realidad en la Música y el canto á causa del atraso en que el género lírico se halla respecto del dramático, que entre todos ha cautivado más la atencion de los superiores maestros, quienes, como ya hemos visto, lo han introducido en el religioso y en todos los demás, considerándolo como predominante.

408. Tocados los puntos más principales de la Música y el Canto, digamos algo respecto al BAILE. Este arte subordinado consiste en el juego físico del cuerpo humano al són y compás de la Música. Su efecto es visible y nó audible; mas, sin embargo, á la Música se somete, pues de ella dependen todos sus accidentes y la variabilidad de los mismos.

Si en ciertos casos no acompañase la accion mímica á la coreográfica, diríase, en verdad, que el baile era ménos expresivo que la Mímica misma, arte muy inferior entre todos los que examinamos; porque de toda la máquina humana en actividad nada expresa ménos que los piés, principales agentes en la Danza.

En efecto: si la música ó canto meramente líricos son superiores, estéticamente hablando, á la música y canto dramáticos, por lo mismo que en las primeras manifestaciones juega ménos la naturaleza, respecto al baile, en que ésta se sustituye casi por entero, valiéndose con preferencia de cuanto la misma tiene de inferior ó ménos noble, puede colegirse los infinitos grados de valor estético á que la Danza ha descendido en el diapason artístico. Sus recursos son, por otro lado, sumamente cortos, y cuando de la mímica dramática se le

quiere auxiliar, más se le empeora que enaltece, como veremos en seguida.

Sin embargo, el baile es susceptible de manifestar emociones y aún actos afectivos más ó ménos íntimos de la vida humana, y capaz de despertar por asociacion ideas tambien más ó ménos afectivas, produciendo en el espectador impresiones estéticas más ó ménos conformes con la intencion del que baila; pero siempre de un modo vago, nada cabal, y en reducidísimo número de casos, con relacion á las otras manifestaciones secundarias.

La música á que el baile se subordina es la inferior en su especie, porque á su vez se doblega á un arte mucho ménos expresivo que ella misma. Para ver todos los grados de expresion en el baile, examinemos sus géneros distintos.

409. El baile, como la Música y el canto, es de tres maneras: *popular, de salon y escenográfico ó dramático.*

El popular es el más expresivo de todos.—1.º Porque disfruta de más libertad en la demostracion de los afectos.—2.º Porque es el más espontáneamente imitativo.—3.º Porque es el único que goza de originalidad y carácter local.

El baile popular subdivídese en CAMPESTRE, GUERRERO, RELIGIOSO, etc., segun que se ejercita en las fiestas ó ceremonias ordinarias de la vida comun de los campos y de las aldeas, en los momentos de júbilo que arranca el triunfo de las armas, ó en las solemnidades que la religion cubre con su manto.

En las primeras danzas la animacion, la alegría, la actividad feliz del bienestar humano se exhiben en toda su verdad, con agilidad y rudeza, pero siempre con candor y gracia; en movimientos naturales en sí é imitativos de la natu-

raleza local; con trajes y maneras propios de la fisonomía, tipo y hasta especial color del aldeano que baila, y con un fondo que abarca todo el conjunto del cuadro en una unidad eminentemente armónica, en la que todas las partes, sin confusión, gozan de suma libertad y en la que abundan los contrastes.—El espíritu bélico se expresa en los pasos, ademanes y giros bruscos, violentos y atrevidos del baile guerrero, y en el de las fiestas religiosas tórnase pausado, grave y majestuoso, con suma sencillez y verdad; siempre con los trajes de cada localidad adecuados á cada uno de los distintos casos; siempre con las actitudes, maneras y movimientos más geniales de cada nacionalidad ó circunscripción topográfica; siempre con esa unidad encantadora en la armonía libre de la mayor variedad, pero variedad que á una unidad siempre libremente se refiere.—Y es que el campesino y aldeano expresan, sin reparos ni rodeos, toda la efusión de su alegría en sus bailes, y ésta se ofrece tal como es dentro de su órbita vital, en su naturaleza y con su naturaleza propias, lo que presta originalidad á sus danzas y no pocos quilates de imitativa belleza.

410. Pero veamos lo que acontece en los BAILES DE LOS SALONES.—El hombre en sociedad es el reglado, el ordenado lo más regularmente posible para la igualdad.—Su individualidad se cubre con la capa de la comun conveniencia, sus acciones se ajustan exteriormente á la medida de un patron, y triunfa de él la inconsciente moda. Sus bailes, sistemáticos, convencionales, preceptuados por ésta igualmente á todo el mundo y repetidos sin variedad alguna desde los hielos del polo á los confines de Europa meridional; sus bailes, regulados por las tiránicas prescripciones de la fria etiqueta,

carecen de espontaneidad, de originalidad y de expresion, y son, en suma, bien poca cosa para el Arte; pues valen ménos acaso para éste, que los aderezos y prendidos de cualquiera de las señoras que á tales bailes asisten.

Reúnanse todas las bellezas de una córte esplendorosa en un soberbio salon del mejor palacio; vistan éstas con toda la galanura y majestuoso atavío, y los hombres rompan con abigarrados uniformes la fea monotonía de su feo traje de etiqueta; luces, espejos y brillantes deslumbren á porfía; *el cuadro* será admirable, fascinador, lo que se quiera; pero *el baile*, apesar de la dignidad distinguida de las graciosas damas, apesar de la forzada y mal sostenida de los caballeros, será siempre monótono, igual en sí mismo y á todos los del mundo, servil y sin carácter, y por tanto inferior al de los campos y las aldeas.

411. Repasemos ahora los BAILES pretenciosos DE LOS TEATROS, arreglados á la accion escénica.—Aquí, es cierto, hay más libertad, y si se quiere más expresion apasionada é imitativa; pero como el medio expresivo es de su propia naturaleza impotente, comparado con el de la Música y canto, esfuerzos exagerados, léjos de atraer, alejan el Arte, ó lo amenguan y deprimen. La Mímica, la pantomima, las agilidades acrobáticas, Momo y Hércules vienen en auxilio de Terpsicore; mas ésta no triunfa en las tablas de Talía ó Melpómene como entre las ninfas y los sátiros, Sileno y las bacantes.

412. ¿Por qué, pues, la Música y el canto se remontan tanto en *la ópera* y el baile decae visiblemente en la escena? —Porque la Música y el canto no reniegan de la naturaleza, y á la música y cantos populares piden inspiraciones de que se nutren para sublimarse; miéntras que el baile, olvidando

en alguna ó mucha parte todo esto, se extrema en *habilidades* que son la muerte de todo arte.

413. Notemos esta coincidencia.—La Música y canto en los salones de concierto decrece de importancia lo mismo que el baile.—En el concierto la Música ó canto no tiene más mérito que el de cada pieza aisladamente considerada, y si ésta es mutilacion de algo, como de continuo acontece, nuestro juicio seméjase entónces al que hacemos en un museo, donde aparecen bustos, torsos, brazos y piernas de soberbias estatuas. Semejante exhibicion, muy propia para deleitar á los arqueólogos, mortifica con razon al artista, que sale mucho más lastimado del baile aristocrático, inferior hasta con relacion al desconcertado concierto, si hemos de hablar con ingenuidad de sinceros estéticos.

414. Concluyamos que el baile es respecto de su astro luminoso, la Música, satélite sumamente reducido, y que gira á tal distancia de aquélla, que sus efectos pintorescos pertenecen mejor á otro arte y especie de belleza, limitándose su mejor órbita á la estrecha de las aldeas y los campos. Puede del baile decirse que se eugendra de un modo para que se disfrute de otro, y que, esencialmente hijo de la Música, su externa manifestacion es realmente pintoresca. Atendido lo primero, figura en este lugar como subordinado á la Música, que cambia constantemente su expresion (*).

(*) Así como otros estéticos franceses habian ya incluido entre las cinco Artes fundamentales la Elocuencia y el Arte de los jardines, manifestaciones de nuestro segundo grupo, que veremos en el inmediato capítulo y en el X; así Mr. Eug. Véron en su tratado de Estética, publicado en 1878, agrega á las cinco primeras la Danza, en este órden: Arquitectura, Escultura, Pintura, Danza, Música y Poesía; ingerencia tan extraña como las anteriores, y que, no fundadas todas ellas más que en el capricho ó afecciones personales de cada escritor, dan carta blanca á que mañana adi-

CAPÍTULO VII.

La Prosa escrita, la Oratoria y la Declamacion.

Concepto de la Prosa.—Su organismo estético.—Su expresion.—Producciones.—Familiares, oficiales, periódicas de la imprenta, académicas, etc.—Novela, Historia y demás obras técnicas ó didácticas.—Géneros y estilos.—*Oratoria*.—Nocion de la misma.—Géneros.—Vulgar y popular, parlamentaria, forense, académica, militar y religiosa, etc.—*Declamacion*.—Idea general de la misma y verdadera entidad del cómico.

415. Además de la Poesía, tres artes lucen por la palabra: la Prosa escrita ó Literatura, la hablada ú *Oratoria*, y la Declamacion del verso y de la prosa.

416. La PROSA ESCRITA, que con la Poesía forma lo que ordinariamente se llama *Literatura* (*), no consiste más que

cionen otros la Estética con la Mímica ó la Declamacion; la Esgima, segun C. F. Krause; la Tauromaquia, segun alguno de nuestros frenéticos apasionados; ó la Pirografía, segun cualquier otro á quien se le antoje semejante disparatado proceder.

(*) No quiere decir esto que el orador, por ejemplo, no sea literato, ó que la Oratoria no pertenezca á la Literatura. Ésta goza en el sentido ordinario de gran latitud, que de ningun modo le mermamos, mas conviene á nuestro propósito separar distintamente la palabra hablada de la escrita en la Prosa, para penetrar mejor en el estudio de entrámbas.

en la emision de la idea por medio de la palabra escrita, del modo más conforme con la usual y ordinaria.

417. Entrando de lleno en su organismo estético, veamos su notable y harto sensible diferencia con el de la Poesía.— En la Prosa predomina exclusivamente el orden libre, ó la armonía, sobre toda otra tendencia orgánica. La variedad, en su tendencia á lo desigual, desenvuélvese con toda amplitud y desahogo, sin otra sujecion ni límite que los impuestos por la unidad más expansiva, para no caer en el total desconcierto y confusion.

Cualquier medida exacta de igualdad en el tiempo que duren las frases, oraciones ó períodos, destruye el libre armomismo de la Prosa; y lo aniquila aún más cualquiera especie de asonancia ó consonancia, cualquiera repeticion ó igualdad, y aún semejanza de sonido.

De aquí el especial cuidado que el escritor, ú orador, ponen en no repetir demasiado cerca palabras, ni partículas, que por su igualdad absoluta, no sólo perjudiquen á la buena emision del pensamiento, sino á la sensibilidad del oido. De aquí que en escritos y arengas se huya de asociar demasiado íntimamente, de ensamblar, si se nos permite así decirlo, palabras terminadas igualmente, ó semejantes en su total ó parcial asonancia; de aquí, en fin, ese prurito atinado de evitar todo choque *cacofónico*, que por exceso de igualdad parezca mal sonante al delicado oido, al eufonismo eminentemente armónico que la Prosa, hablada ó escrita, en todo caso exige.

Lo contrario reclama en absoluto la Poesía: la menor desigualdad en la medida métrica, el desequilibrio de los acentos en las sílabas, la disonancia, ó disasonancia y disconsonancia, son graves atentados contra el eufonismo regular y simétrico.

camente ordenado de la Poesía, que desgarran el oído ménos avezado á su melódica sonoridad, ó más bien á su armonismo melódico.

— Vemos, pues, reinar en la Prosa un solo y único modo de organismo, esto es, el armónico; miéntras que en la Poesía notamos combinadas las dos maneras fundamentales de componer y organizar, que el universo constantemente emplea y conoce; á saber, el órden más absoluto y el más libre, el órden regular y el armónico, ó el órden propiamente tal y la armonía. De aquí, pues, esa inmensa superioridad de la Poesía sobre la Prosa en punto á su constitucion externa; superioridad, que con la de lo *bello poético* sobre lo *bello prosáico*, le aseguran el cetro de fundamental, con que rige la Prosa, Oratoria y cuantas se valen de la palabra.

418. Y el conjunto bello realizado por la Poesía es superior en sentido estético al producido por la Prosa, porque ésta no disfruta de más *contrastes* que los de su variedad sumamente libre y exclusivamente armónica; miéntras que la Poesía disfruta de éstos en las composiciones de versos libres, de los producidos por versos libres y asonantados, de los desigualmente aconsonantados, de los iguales desigualmente pareados, de las estrofas diferentes, pero en sí igualmente metrificadas; en suma, del juego de lo igual y lo desigual, de lo más y ménos vario, de lo ménos y más libre combinado con magia tal, que produce, reproduce y centuplica al infinito los contrastes en rauda, fecunda, interminable vena.

La Prosa, por más importante que nosotros la supongamos, no saca de la alternativa entre lo igual y lo desigual, lo más y ménos libre, contrastes que sólo á la Poesía le son dados, sino los que la variedad en su libre armonismo le presta,

y que son los muy bastantes para terminar obras de la más singular y meritoria belleza, y que por su número, magnitud y sobresalientes dotes estéticas, influyen con más frecuencia, y aún más directamente que la Poesía, en la civilización de las naciones (*).

419. Mas esta verdad, que nos complacemos en consignar, no empece la de que por lo mismo que la última dispone del acuerdo de dos acuerdos anteriores, esto es, del acuerdo del orden y la armonía, que en sí son cada uno el de la unidad con lo igual, y el de la misma unidad con lo desigual y vario; la Poesía nos proporciona creaciones más bellas que las de la Prosa en la jerarquía estética, pues esta última disfruta de un solo modo de organizar y de acordar partes entre sí y componerlas, que es el de la unidad en lo vario con tendencia á lo desigual.

420. Definido claramente el organismo del escrito ó de la arenga, acabamos de decir arriba que éste es el muy bastante para realizar bellísimas producciones, y ahora añadimos que éstas pueden ser además muy diferentes entre sí; de índole variadísimamente distinta.

Porque la Prosa tenga un solo modo de organismo, y el más elemental y primordial por cierto, no deja de adecuarse á todas las exigencias del espíritu humano, y sin duda de un modo más inmediato, más natural tal vez, y de seguro más sencillo y fácil que la Poesía.

421. Esto explica la grande, la suma flexibilidad con que la Prosa se doblega á la emisión del pensamiento en todos

(*) Aunque el organismo de la Prosa sea el eminentemente armónico, no lo es siempre en igual grado; pues según los géneros, así la Prosa es más ó menos regular, ó más ó menos libre.

los casos y todas las escalas. Distancia la más corta entre la idea y su expresion, ésta vierte la primera con la celeridad de la rauda pluma, ó con la velocidad aún más que eléctrica de la verbosidad oratoria.

¿Cómo no han de surgir de tal flexibilidad, de tan pronta y fácil expresion engendros tan varios como las concepciones del espíritu, con estilo tan diverso como cada produccion pide y cada individuo créa? Las composiciones prosadas son, pues, en mayor número, más diferentes entre sí y de magnitudes entre sí más desiguales que las obras poéticas.

422. Clasificar las literarias es tarea difícil, que nosotros reduciremos á muy pocas palabras. Para ello consideraremos los *escritos* y los *libros*; los primeros que por sus reducidas proporciones, ligeras formas y limitado desenvolvimiento no pueden llegar á los segundos, y éstos que por su mayor amplitud y extenso desarrollo pasan de meros escritos, opúsculos ó ensayos.

423. Entre los escritos distinguiremos los FAMILIARES, los OFICIALES, los PERIÓDICOS DE LA IMPRENTA y los ACADÉMICOS. Entre los libros, los de recreo, instruccion ó de ámbas cosas, ó mejor la NOVELA, la HISTORIA y las OBRAS TÉCNICAS Ó DIDÁCTICAS (*). Señalemos al correr de la pluma el organismo, ex-

(*) Deberíamos de haber comenzado por las obras dramáticas, esto es, comedia, drama propiamente dicho y tragedia, que tambien se escriben en prosa, segun dijimos en el número 275; mas repetiríamos entónces ideas ya apuntadas, que por amor á la brevedad omitimos; pareciéndonos que de no abrir capítulo especial para el drama, procede colocarlo mejor en la Poesía, aunque tambien lo reclame la Prosa, así como ahora hablamos de la novela, como obra de la Prosa, aunque tambien se escriba en verso; pues la esencial tendencia de una ú otra produccion literaria, y el mayor número de casos en que aparecen, decide de este nuestro arreglo, segun nosotros el más sencillo y natural.

Lo que jamás haremos, porque repugna á nuestro sentido estético y

presion y estilo de cada una de estas obras artísticas de la palabra, ó, mejor aún, observemos de qué modo el arte de la palabra no rimada opera en ellas.

424. El escrito necesario á los afectos, á la vida íntima, al alma haciente y pensante de la familia, tiene siempre la encantadora belleza de la verdad, cuando ésta se nos ofrece sin pretenciosas galas y hasta sin el concepto de sí misma. Para gozar de esta nativa, virginal y espontánea belleza, es preciso sorprender las epístolas tiernas de las madres á los hijos que pelean por la patria; los amorosos billetes de amantes verdaderos, dotados de virtud é inteligencia; las cartas de la amistad generosa y apasionada; la correspondencia del que, lleno de justicia y de razon, aboga por su honra ó sus intereses, y en suma, ese repertorio inmenso que fluye y refluye como las olas del mar de una casa á otra casa, de una ciudad á otra ciudad, de una nacion á otra, del uno al otro continente, de este al opuesto hemisferio.

No todas las epístolas se nos ofrecerian, en verdad, como modelos de Arte; pero de aquellas que la casualidad nos depa-
rase ¡cuánto no habria que loar, atendida su ingénita belleza y su natural estilo! Éste brilla por su candor, sencillez, llaneza, soltura y espontánea veracidad. El estilo epistolar es el que más pone de relieve la personalidad del que escribe; porque, sobre ser el más íntimo y reservado, es el que necesariamente y á menudo practica, y por tanto el que mejor conoce y domina, excepcion hecha de los escritores y publicistas de profesion.

á las doctrinas emitidas en los números 249 y su nota, 250.... 273, etc.; es suponer ni un solo instante al *poema* entre los milagros de la Prosa, opínelo quien lo opine y sosténgalo quien lo sostenga.

El género epistolar pasa á veces las barreras de la familia, y, rompiendo el velo de su secreta reserva, lánzase al público en libros que afectan tal manera de desarrollo. Entónces, de espontáneamente verdadero truécase en imitativamente verosímil, púlese, acicálase para la exhibicion, y en ella pierde casi todo el perfume que atesoraba entre los cerrados pliegues del billete ó de la carta familiar.

425. El escrito oficial, si se considera en el trafago cotidiano de las oficinas, es esencialmente antiestético, y, lo que es aún más deplorable, incorrecto, descuidado, plagado, en fin, de monstruosidades de todo género. Para vislumbrar alguna ráfaga de Arte entre tanto protocolo y expediente, preciso es remontarse á las más altas regiones del poder ejecutivo ó legislativo, donde á veces se confeccionan documentos de excelentes formas literarias, que algun dia serán contemplados, no sólo como monumentos histórico-políticos, sino como ejemplos tambien del bello decir, y dechados primorosos de la palabra. La redaccion de las leyes, los preámbulos sesudos con que se encabezan, modelos son en algunos casos del estilo sencillo, exacto, conciso, claro, enérgico, imperativo, severo, majestuoso y grandilocuente.

Mas aunque tales bordaduras resplandezcan en el exterior manto con que se cubren estos escritos, no se ha de perder de vista que en ellos el Arte no está solo, ni libre, ni lo es todo. Lo bueno, lo útil, lo conveniente, lo necesario, en fin, constituyen su fondo esencial, y por tanto la obra estética decae en categoría, si se la compara con las que, hijas del Arte, existen sólo para él, y de él se nutren y revisten.

426. Los escritos periódicos que ordinariamente nos ofrece la imprenta no pueden denominarse familiares, ni vulga-

res, ni populares; porque ni proceden de la familia para con la familia, ni nacen entre el vulgo para el vulgo, ni aunque se escriben para el público se arraigan en el pueblo, tomando voz del mismo ni fisonomía suya; pues dicho se está que el público y el pueblo y las masas populares son cosas diversas (278). Los autores de tales trabajos llámanse escritores públicos, *publicistas*, y en verdad que se clasifican propiamente.

Su concepto, su idea va dirigida al público, es decir, á esa colectividad que no es el pueblo, ni su muchedumbre, ni una clase determinada de personas. Hablan con un conjunto heterogéneo de ellos, lleno de pasión, de actividad quizá febril, de impresionabilidad susceptible, quisquillosa, exageradamente exquisita, y el periodista, por cálculo ó por índole, es espejo fiel, vocabulario, tornavoz de lo que piensa, siente y dice el público, de quien, figurándose Mentor, se hace intérprete y alguna vez servil esclavo.

En tal concepto, y teniendo que redactar al vapor, casi telegráficamente sus artículos y sueltos, éstos adolecen en el fondo de más pasión que cordura, de más virulencia que templanza, de más saña que amor, de más intencion que candidez, y de más mordacidad que llaneza y lisura; y en punto á la forma, pecan por lo comun de ampulosa hinchazon, gárrula pedantería, desaliño negligente, tosca rudeza y otros vicios peores de que sería difuso hablar.

Mas echándolos á un lado, lo mismo que sus fealdades abundantísimas, justo es señalar en tales escritos su parte bella, y ésta no carece de soltura, gracia, animacion, vivacidad, fluidez, fuego, energía, pasión en el buen sentido estético y alteza y dignidad cuando los momentos solemnes las reclaman.

Producciones del momento, en el que nacen espiran, sin

quedar de ellas más rastro que las colecciones de las bibliotecas; pero no por eso dejan de influir, á causa de su perseverancia, en el ánimo de los lectores, y algo dejan en el fondo de la literatura coetánea; puesto que cuando esos mismos periodistas escriben libros, á ellos trasladan su pronunciada manera, que en los mejores distínguese por su fácil maestría en domeñar el trabajado lenguaje, y en los más descuidados, por su poco escrúpulo en la eleccion de las voces, lo flojo de la textura con que las enlazan y el desgaire quizá afectado con que vierten el pensamiento.

427. Los dictámenes, discursos, disertaciones y memorias académicas informan en sí una sustancia que no es la esencial del Arte; pues, aunque de éste se ocupen, trátanlo científicamente, y la Ciencia constituye el fondo y fin de tales creaciones eminentemente didácticas.

El arte del bello decir préstales sólo su textura externa, y en tal concepto decaen del estético, tomando el estilo de la naturaleza científica á que pertenecen. Si el discurso ó memoria versa sobre estudios filosóficos, políticos ó morales, por ejemplo, el escritor académico se explayará en grandes rasgos retóricos y puede acumular bellezas de cuantía, con alzado estilo, grave, severo y áun grandilocuente. Si la disertacion trata de asunto literario, ó artístico, puede ser tan florida, galana y áun pomposa como el hablar de tales cosas requiere; pues de continuo se hace esto más á la fantasía ardiente que á la fria razon, más al sentimiento que á la meditacion sesuda; á diferencia de los trabajos físico-matemáticos en que la precision, la claridad, el laconismo, la sencillez y limpieza en el decir constituyen el más bello ornamento, la cualidad más distintiva de semejantes escritos.

Si estas son sus bellezas características, no están exentos de algunos lunares, y el atildamiento de lo asaz rebuscado, la tiesura de la severidad académica, el amor casi exclusivo á la sabiduría de que se alardea, amanerán estos trabajos, por opuesto sendero que á los periódicos de la imprenta pública, si bien su influencia, demasiado conservadora, no se deja sentir tan en lo vivo, por no salir casi nunca del arcópagó científico en que son elaborados.

428. Entre los libros escritos en prosa hemos dado el primer lugar á la *novela*; porque si se encamina derechamente al bien, como supremo fin de toda aspiracion humana, procede dentro del Arte y por el Arte, con más sustancialidad libre é independiente que las demás obras de la palabra armónica.

El vulgo coloca la novela entre los libros de recreo, como el exclusivamente creado para la expansion del ánimo y parto de la muelle y vagarosa fantasía; y esto, que en el sentir del rígido pensador parece rebajar la novela, es lo que la realza y sublima á las regiones más encumbradas del Arte; porque la novela, que jamás camina de vacío, sino por el contrario muy nutrida y repleta de sana, provechosa, profunda y trascendental doctrina, despierta con su halagüeña exterioridad nuestro adormecido espíritu, lo aviva con sus atractivos seductores, lo excita poderosamente en gracia de los mágicos resortes con que opera sobre nuestra sensibilidad, lo entusiasma, enardece, y por completo subyuga, para sembrar en él hondísimamente el gérmen del bien que entraña; para impulsarnos por la buena via, arrastrados por la seduccion, el prestigio, la irresistible influencia del divino Arte.—De aquí que la novela tanto pueda en la sociedad, morigerándola ó

corrompiéndola, según el bueno ó el mal uso que del Arte se haga.

El alma pensante, sensible, haciente del artista escritor váciase en la novela fundida con el alma de sus contemporáneos, y ofreciéndose á nuestra vista en un cuadro, que no es otro que el de la vida coetánea. Hablamos de la novela de actualidad; en la histórica el novelista, colocado en el momento que examina y retrata, anúlase, por el contrario, para serlo todo en los personajes y hechos que pasaron, y adivina cuanto ni dijo, ni pudo, ni debió decir la historia, para explicararlo tal y como si con los ojos de la realidad lo presenciásemos.

La novela tiene no algo, sino mucho del drama, del poema, del cuadro y del bajo-relieve, y no se entienda que decimos esto bajo el aspecto de *obra artística*, con lo cual no diríamos nada, porque la *obra del Arte es única, sola y absoluta en todas sus innumerables manifestaciones*; sino porque, fuera de estas condiciones interiores de esencia artística, la novela afecta al exterior el enredo é interés dramático; la altura, entonación y accidentes del poema; la veracidad vária y llena de colorido del cuadro, y el bulto, resaltado y fuerte claro-oscuro del relieve.

Con semejantes dotes no es de extrañar que haya sido y sea en lo futuro la obra predilecta del genio, y que con tal especie de libro se hayan inmortalizado un Walter-Scott, un Fenelon y un Cervantes.

429. La *historia* era entre los clásicos ramo de literatura, obra de Arte, más que ciencia de verdades demostradas, de hechos evidenciados. Hoy ha variado completamente su esencia, su fin y su contextura. Ciencia de verdad como

las Matemáticas, aunque no tan abstracta y metafísica, la historia pertenece hoy al libro didáctico, cualesquiera que sean las galas de arte con que se aderece, cualesquiera que sea la pompa, el esplendor artístico con que opere en la sensibilidad, para encadenar y convencer al espíritu.

430. Los libros didácticos, rudimentarios, elementales, de consulta ó magistrales, diversos en su extension y profundidad, pertenecen á la Ciencia, que el Arte sensibiliza y más claramente define. Por éste, la verdad matemática, por ejemplo, brilla con más esplendor á nuestros ojos, y la verdad física, la metafísica, cualesquiera otra, es más verdad, si se nos permite suponerlo así, por el Arte que sin el Arte; pues éste triunfa, é impera sin contradiccion, donde obran los sentidos estéticos, y donde el sentimiento se mezcla á todo acto intelectual y á toda conosciencia.

431. Pero fácil es adivinar que donde la Ciencia más y más se va ensanchando, el Arte más y más se replega en sí mismo; y que donde la razon parece hacerlo todo, al Arte, que es por el sentimiento y para el sentimiento, apénas le queda que practicar cosa alguna. Tambien es fácil comprender, que, si la prosa escrita dispone de su organismo armónico en toda la expansion de su libérrima variedad, cuando la obra es más artística, en la novela, por ejemplo, toca su apogeo de armonismo libre; cuando lo es ménos, cuando la Ciencia la créa y la predispone á la manifestacion externa, el organismo truécase en lo ménos vario, en lo más metódico y concreto, en lo más ordenado ó ménos libre que cabe en la armonía, que en tan diferente diapason, en gradacion tan múltiple y diversa, siempre constituye el organismo de toda especie de produccion en prosa.

432. ORATORIA.—La conformacion de la arenga, su organismo estético, es el del escrito ó el libro; porque aquélla y éstos pertenecen á la prosa y participan de su belleza. El arte de hablar no es, sin embargo, el de escribir, por más que procedan del mismo tronco y obedezcan á idénticos principios constitutivos y fundamentales.

El que escribe créa el fondo y la forma; y una vez consignados en el papel ha terminado su obra. El orador empieza aquí para tomar una parte más activa, más directa, más eficaz en la emision de su pensamiento, por medio de multitud de facultades personales, que rara vez se combinan felizmente.

Sucede aún más: el escritor recógese en el silencio más profundo, aíslase en la soledad más completa para que nada robe su atencion, y su espíritu, absolutamente libre de toda influencia exterior extraña, fria y sesudamente, sin más estímulo que el de la inspiracion, medita, concibe, créa, formula, moldea, vacia el pensamiento, y si al leérselo á sí mismo, no produce en su propia sensibilidad todos los efectos del Arte, retoca, modifica, reconstruye, funde totalmente de nuevo sus ideas en el crisol de la forma, hasta adunar el fondo con su expresion, hasta realizar en toda su plenitud la obra bella. El orador sólo puede concebir en lo hondo de su mente un embrion, un boceto sin color ni rasgos definidos, un bulto informe sin toques acabados ni decisivos, y en el momento crítico y solemne, cuando un público ávido é inteligente le escucha, cuando de sus labios pende una muchedumbre inmensa, de antemano impresionada en su favor, ó tal vez contra su más mínimo descuido predispuesta, á la presencia de todos, influido poderosamente por el auditorio, que no siempre fas-

cina, vierte á torrentes innúmero caudal de luminosas ideas, que abrillanta con bellísimas imágenes, que engalana con seductoras y atractivas formas, con galas ricas, magníficas, ostentosas, hiriendo fuertemente la sensibilidad de sus oyentes, arrebatando su ánimo, embebeciendo su espíritu, entusiasmado, enardeciendo, abrasando su alma con el fuego vivífico de la palabra, que rueda ora con la velocidad del rayo y retumba como el trueno, ora cae como la helada gota sobre el dolorido corazon, ó ya le desgarrá como agudo puñal, siempre conmoviéndolo, sometiéndolo siempre á las pruebas afectivas que se propone el orador con su perorata elaborada al improviso, ó al ménos organizada, conformada, concluida, recortada, depurada y esplendorosamente pulida de una vez, y sin retoque alguno, á la luz de infinitas miradas, al ardor de una atmósfera caldeada por el aliento de innúmeras personas, al aire henchido de emanaciones desconocidas á todo físico, y que sin embargo llevan sobre la frente del que habla gérmenes vivos de inspiracion, que provienen del que escucha y los recibe trocados en ideas y emociones del orador, estableciéndose entre éste y aquéllos esa corriente eléctrica por nadie definida y por todo el mundo tantas veces experimentada.

433. En este taller, con tales adherentes y requisitos, créa el artista orador; veamos los instrumentos de que se vale, las herramientas con que labra la palabra.—Su presencia silenciosa predispone de un modo ú otro, si no es conocido; y aunque la fealdad cubra su cuerpo y su rostro, la aureola de su reputacion algun tanto le hermosea: cuando habla se trasfigura admirablemente.—Su voz, si tiene agradable timbre, apégase más y más á nuestra alma, á manera que avanza en

su peroracion; si es bronca y desabrida, trasfórmase en dulce y melodiosa.

Las inflexiones diversas, infinitas que toma; la vivacidad ó lentitud con que la precipita ó retiene; la fuerza con que la dilata, arroja, contrae ó amengua; la intencion de que su voluntad la dota; la inteligencia que pone en ella, centuplican el mérito intrínseco y absoluto de la palabra, de la frase, del período pronunciado, dan vida á la imágen, mueven la forma y colorean el ya forjado pensamiento, que sale á luz rodeado de resplandores y lleno de alma.

Pero el orador hace más: sin moverse del sitio en que está enclavado, expresa con la gesticulacion de su semblante, esculpe exteriormente la idea aún ántes de brotar de su mente, y al emitirla sale ya con los linamentos, la figura, la vitalidad, las pasiones, los íntimos afectos que el orador pinta en su fisonomía y elabora en las rápidas, sucesivas, várias, insinuantes, significativas modulaciones de su rostro, que guardan unidad estrecha con el concepto, la palabra, el giro, el tono, la inflexion de voz del que, galvanizado por el Arte, obra por su virtud, como si todo su sér obedeciese á una simultánea sacudida de todos sus resortes orgánicos. Hasta el cuerpo inmóvil del orador siente los efectos de esa magnética sacudida, y en su region más noble, en su pecho, en su cabeza, en sus manos, se advierte el espíritu vital que los mueve ó aquieta, no pareciendo sino que el orador hasta por las puntas de los dedos habla y se comunica.

434. Como se ve, la oratoria tiene otro campo artístico que la Prosa escrita, y éste lo es de pura y honda sensibilidad, de emociones estéticas mucho más estimulantes, lo que, sin embargo, tiene por compensacion la facultad de reprodu-

cirilas, si no tan hondas y de súbito eficaces, en perdurable y jamás interrumpida sucesion.—Asimilase la oratoria lo más noble y bello de la mímica y lo ménos exagerado de la Declamacion, que en seguida va á entretener nuestra pluma; dispone, en fin, de más variados y múltiples medios expresivos, que dichosamente combina y unifica en el momento de la creacion.—Tal vez si ésta cayese íntegra en el acto sobre el papel, quedaria muy por debajo del escrito como prueba de perfeccion, pero el fenómeno estético no dejó de producirse por esto, con sus medios expresivos propios, y en su momento preciso y peculiar, que dió al discurso hablado toda su plenitud esencial de obra artística. La oracion nace y queda en sí misma; si áun despues de escrita sigue siendo excelente discurso, esta es cualidad externa que no debemos ahora considerar.

435. Lo difícil de hacerse un buen orador, el mérito intrínseco de la oratoria, y más aún el amor propio de algunos oradores, enamorados, con justicia, de su arte, ha hecho que aparezca éste entre los cinco fundamentales de algunas obras de Estética.—El lugar que le asignamos nos parece suficiente á su justa loa y ensalzamiento, y para terminar su brevísimo estudio apuntemos los géneros en que más sobresale y triunfa.

436. La oratoria es VULGAR, POPULAR, PARLAMENTARIA, FORENSE, ACADÉMICA, MILITAR y RELIGIOSA. Vulgar decimos á la de la conversacion ordinaria; y si hay ó nó belleza en algunos casos, diganlo la hermosa seducida por su elocuente amante, el amigo apartado de un peligro inminente y el pecador contrito á los piés del sacerdote. La Prosa, que bien podrá ser vulgar, pero á la que el nombre de *popular* no cuadra, si se trata de escritos, hablándose de oratoria con

razon alcanza esa denominacion; porque las auras populares han mecido en los remotos tiempos su cuna; porque ni un instante ha dejado de influir en la vida activa de las muchedumbres su magia arrebatadora, y porque hoy y mañana y siempre las conducirá á las determinaciones más graves, á la resolucion más ardua de los problemas supremos.

La palabra divina del Maestro más divino, la palabra de Dios en Jesus, ejemplo sublime es de oratoria popular, sacratísima, y adviértase cómo el eureka de la Ciencia, su última, su hondísima é inquebrantable palabra pronuncióse en la forma sencilla, simbólica, colmada de figuras sensibles, que há menester siempre la muchedumbre para ver y tocar lo incorpóreo é impalpable. Los demás grandes oradores de la humanidad, entre el pueblo, al aire libre se han agigantado y recabado la palma que los inmortaliza. ¿Qué mucho, si á la oratoria popular corresponde el primer puesto entre toda oratoria y elocuencia?

La muchedumbre, que ménos piensa, si no es la que más siente, ni más susceptible de delicadas emociones, es por lo mismo en la que es preciso golpear con más brio para despertarla, es la que con más fuerza es preciso herir para revivirla y en la que más poderosa corriente eléctrica ha de menester la palabra para sensibilizar cerebros tal vez parados en la facultad de pensar, corazones encallecidos por el rudo sufrimiento del dolor en la costumbre del sentir. Por lo mismo que el auditorio es ménos, el orador ha de ser más, y sobre todo si se propone que aquel cero humano, que aquella cantidad negativa influya activa, poderosa, determinante en los destinos de la humanidad, trocándose de lo ménos en lo más y de la nada en el todo.

437. La *oratoria parlamentaria* de nuestros días parece la de las calles y las plazas colocada á cubierto de la intemperie. Como ciertas flores de nuestros invernáculos, marchítase y decae la oratoria, cuyos artistas vistense con el feo frac y el no ménos feo uniforme. El auditorio prevenido; el discurso más estudiado, más intencional y meticuloso; los vuelos de la fantasía cortados al patron reglamentario; la palabra vertida en el molde convencional, pierde no pocos de sus quilates, sin que por esto no nos encanten ciertos reyes de la tribuna, que si en ella se sostienen á grande, á inmensa altura, es porque su predominio, su excepcional notabilidad los exime de encogidas etiquetas, y discurren y hablan y gesticulan cerrando los ojos, como si estuvieran fuera del santuario de las leyes, como si orease su frente el aire libre de las calles; porque en realidad su espíritu está en ellas, y á ellas se traslada en artística existencia.

438. La oratoria del foro, en más reducido estadio, con maneras más medianas y proporciones más exiguas, tiene que colocarse por debajo de la parlamentaria y adolecer de sus vicios, no obstante los entusiastas, los bellísimos arranques de algunos defensores del derecho, ó ministros de la ley. La académica, más mirada y llena de sí misma, más propensa á sus repulgos y melindres, y técnica, didáctica por lo regular en su fondo, tiene que resbalar por un estrecho plano inclinado, ó áspera pendiente, siempre con encogimiento y sumamente ceñida.—Los recursos parlamentarios, los arranques populares le son vedados, y los aderezos y desnudeces de los estamentos y plazas descompondrían su modesto arreo y púdica vestidura.—La de la cátedra es una docta conversacion á la que perjudican pretensiones oratorias.

439. La oratoria beligera semejaba á la popular, cuando el pueblo arrebatado corria en masa á la pelea; pero trocado el deber en ejercicio, y amenguado, por fortuna de la humanidad, el ardor bélico por el pundonor militar que le sustituye, las arengas de esta especie son ya pocas, ligeras y sumamente concisas. Hoy se reducen á una consigna, una voz de alerta, la preventiva que grita marchen, y lanza hombres y brutos á la matanza.

440. La oratoria religiosa, grande, inmensa en lo pasado, lo será en lo porvenir, si la humanidad ha de progresar realmente, llenando sus prefijados fines por la voluntad del Creador. El que escucha en el templo es el pueblo tambien, pero el pueblo ménos rudo y más sensible, el que más ama y ménos ambiciona, el que adivina más y piensa ménos, el pueblo de las mujeres, casi de continuo solas ante la voz evangélica, inspirada por el Espíritu Santo. Que esta oratoria es la suprema, la sublime, no necesita afirmarse. Las pláticas, los sermones sagrados constituyen la epopeya oratoria, por la que la humanidad hoy lucha, sin caer por completo en el hondo abismo, por la que mañana se regenerará, en alas de su uncion y arrobamiento, y conducida por la mano de la mujer, única que hoy escucha esa palabra.

441. DECLAMACION.—Corto es el espacio que nos hemos reservado para tributar un recuerdo á este arte, hoy reivindicado de sus antiguas, crueles injurias.—Histrion al nacer, juglar más tarde, considerado despues entre la gente de mal vivir, el cómico se ha sabido en nuestros dias conquistar puesto de artista, elevando su profesion al rango que nos complacemos en reconocer. Él no créa lo que dice, es verdad, pero lo informa con otra segunda contextura sensible, que avalora, que

aguilata la primera, haciéndola depender hasta cierto punto de sí. No diremos, como vulgarmente, que interpreta el cómico al poeta, que se sustituye á él por una igualacion matemática, sino que con él va más allá, complementando el pensamiento, su finalidad, hasta donde le es posible al hombre, en la escala de las manifestaciones externas. Para esto el cómico pone mucho de suyo, no tanto como el orador, pero con esfuerzos más ahincados, con recursos más libres, numerosos y complejos. El cómico habla y su hablar tiene aún más movilidad y exageracion artística que la del orador, su voz recorre aún más el diapason de todas las escalas, su gesto se esfuerza aún más en el empeño de realizar la expresion, su accion es tan completa y aún más indicada, ó representada, que la accion misma. Sólo así la declamacion halla un medio propio, un campo suyo, una vida característica é individual de su arte, que si no supera á la oratoria y á la Literatura, es por una razon muchas veces explicada en esta obra, que ahora conviene no desatender.

442. El Arte está en la Naturaleza, pero sobre la Naturaleza. Alejarse de ella, sobre ella, es ascender en la escala del Arte; aproximarnos más y más á la realidad natural es descender más y más de su espiritual y sobrenatural esfera. —Por eso, ni todo lo real y natural es pintable, ni poetizable ó decible, ni el Arte es más Arte cuanto más dispone de la Naturaleza misma y por sí misma. La estatua pintada es ménos estatua, que la de yeso ó mármol. El cuadro supera con mucho á la estatua pintada, y ésta á los *cuadros vivos*. Los jardines reales y efectivos son ménos obra de Arte, que los pintados en el lienzo; la declamacion ménos que la oratoria, por lo mismo que el instrumento es la cosa misma representada.

La belleza real y natural lo es por expresion de algo; la realizada humanamente por el hombre es más belleza, cuanto más pone el hombre de suyo para ello eficazmente. El que hace un ramo de flores, algun sentimiento de belleza requiere; pero no tanto como el que lo dibuja, ó lo pinta. Exhibirse simplemente, ó exhibir cualquier objeto en sí bello para producir belleza, no es crearla, ni realizarla. El actor créa, no el personaje, sino su individualidad, en él mismo y por él, con su propia persona y accidentes naturales representada; y esta sustitucion de lo natural por lo natural es y será siempre inferior á la del elemento artístico por el de la realidad misma.

443. Considerado el Arte como una metamórfosis, ó trasfiguracion, el poeta transforma la palabra vulgar en la reglada por un organismo especial de que sale más bella; el escultor y arquitecto modifican la materia plástica, informe, en cuerpo tangible de una hermosura trasladada al barro, á la piedra, á los metales, de otra naturaleza asaz bien diferente; y el pintor hace mayores milagros, sacándolo todo de donde nada hay, gracias al diseño, la luz y las sombras, los colores y las medias tintas. Pero el cómico se sustituye, como hombre, á otro hombre, y no tiene que transformar más que sus afectos vulgares, su accion, sus gestos, el tono y acento de su palabra; por los afectos, accion, gesto, tono y acento determinados en el sugeto momentáneamente sustituido. Aún así y todo su ejercicio técnico no es nada fácil, y por eso los buenos actores merecen con justicia el aplauso entusiasta, arrebatado, ruidoso, que conquistan en los teatros, en compensacion del terrible peligro en que cuotidianamente se colocan. Recuérdesse siempre que si el público no es pueblo, ni

su inconsciente muchedumbre, es más *público* que nunca en el teatro, y con los cómicos aún más que con el poeta. De ahí puede el prudente deducir cuán escabrosa, cuán sembrada de espinas es la senda del actor, y cuán amasada con sudores de sangre del corazón mírase su efímera corona, de verdadero martirio artístico.

CAPÍTULO VIII.

El Dibujo, Grabado y Litografía.

Concepto general del Dibujo considerado en sí y como auxiliar de las otras Artes, la Ciencia, la Industria y cuanto afecta forma visible.—Manneras de dibujo.—Perfilado, sombreado ó lavado.—Géneros.—Natural ó de la figura humana, animales, flores y paisaje; topográfico, lineal, de adorno y arquitectónico, etc.—Proyecciones varias.—*Grabado*.—Su noción.—Sus procedimientos.—Al agua fuerte, al humo, buril, etc., en madera, piedra ó metales.—*Litografía*.—Su importancia artística como dibujo preparado para la reproducción.

444. Tales son las artes subordinadas á la Pintura. De la primera nos ocupamos há mucho tiempo (*), analizándola en la síntesis de todas sus manifestaciones y en su aplicacion á la Pintura, la Escultura y la Arquitectura. Más parcos en este instante, nos detendremos sólo á señalar sus rasgos fundamentales.

445. Su imperio alcanza á donde el hombre tiene algo que ejecutar con determinada forma; pues de ella es la expresion visible más elemental é inmediata. Segundo lenguaje en la vida del sentimiento y la idea, creó el escrito, procediendo de la Naturaleza á la convención, del geroglífico á la letra; pero no por esto abdicó de su primitiva, esencial y pe-

(*) *Revista de Ambos Mundos*. Madrid, 1855.—*Bellas Artes*. Valencia, 1855.—*España Literaria*. Sevilla, 1862.

renne generalidad. Con ella sirve de auxiliar eficacísimo á la Ciencia, al Arte, á la Industria, á la inteligencia de todas las cosas. Como parte eficiente del Arte, créa y desentraña las que, hijas suyas, llevan con orgullo su nombre; aspirando á lucir solo é independiente, se admira como arte individual y autónomo.

446. El DIBUJO auxilia la Ciencia en su exposicion y más profundas investigaciones; porque sin él no podria muchas veces sensibilizar sus abstractas lucubraciones, ni exteriorizar la íntima sustancia de sus abstrusas y recónditas verdades.—Si el pensador ha de convencerse á sí propio en sus pesquisas de lo incógnito absoluto; si ha de explicar á los demás sus maravillosos descubrimientos; si ha de hacer sentir á la inteligencia los triunfos que la misma alcanza sobre todas las cosas corporables, el dibujo ha de servirle de segundo y complementario lenguaje, eficacísimo siempre, y á las veces superior y decisivo.

Desde el imperceptible musgo hasta el gigante cedro del Líbano; desde el microzoario invisible al corpulento mastodonte, ó al leviatan que se revuelve en los mares; desde el reducido ejemplar del esquisto, ó la diorita, hasta la conformacion geológica del globo y la exterior fisonomía de entrámbos hemisferios terrestres; desde el giro atómico del éter al de los astros, que por el espacio ruedan; desde el hacha paleolítica á la pirámide egipcia, la índica pagoda, el Coliseo ó el Vaticano; desde el cafre ó el esquimal, aderezados con los arreos de la primitiva civilizacion, hasta el europeo en sus diferentes situaciones etnográficas representado; desde Wisnu y Brahma hasta Júpiter ó Cristo, todo lo que es objeto más ó ménos interior, ó externo, de nuestra perseverante medita-

cion, de nuestro exámen prolijo, de nuestra consideracion asídua, todo es representado por el dibujo puntual y detenidamente. Lenguaje de todos para todos, no obstante esta universalidad extensiva, es el más preciso, exacto y concreto; el que no permite ningun género de duda, el que fija á la palabra límites invariables de donde la imaginacion no puede extralimitarse, contenida por la realidad resuelta y el testimonio positivo, irrecusable de nuestros ojos.

447. De aquí la necesidad que toda ciencia especulativa, y en particular algunas de las matemáticas, todas las físicas y aún químicas, las naturales, las arqueológicas, las etnográficas, y en suma, las que de algun modo exponen ó describen el mundo corpóreo, hoy reclamen tan imperiosamente láminas y viñetas, sin las que, además de oscuro é ininteligible, todo conocimiento humano parece ya en los libros, y aún en la pizarra, gárrula palabrería, ó empírica vaguedad de ambigua interpretacion.

448. Y si esto decimos de la ciencia abstracta é individual, de la aplicada, del resumen práctico de todas ellas en las profesiones útiles, aprenderemos cuán necesaria, cuán indispensable es la representacion gráfica á todo linaje de ingenieros, á todo sabio mecánico ó constructor, si sobre el papel ha de estudiar de antemano los múltiples, los atrevidos modos de vencer la naturaleza en provecho humano, torciendo el cauce de los rios, arrojando los lagos á los páramos ó precipicios distantes, enfrenando la furia de los torrentes y los mares, horadando los montes, removiendo los promontorios, cortando los istmos, encadenando por los aires y los abismos las distancias, y, por último, resolviendo cuantos maravillosos problemas nos admiran en los tiempos que atravesamos.

449. Mas si el dibujo es pródigo en los eficaces auxilios con que facilita la propagacion de la Ciencia, ayudándola á realizar sus más colosales y beneficiosas empresas, no es ménos influyente bajo este punto de vista en las que el Arte acomete y felizmente termina. Medita el pintor una composicion histórica ó de género, por ejemplo, y ántes que de ella forme el boceto, ó primer embrion pictórico, el dibujo, y el dibujo reducido á su manifestacion más elemental, sírvele para fijar por vez primera en el papel, ó el lienzo, los asomos primordiales de la idea, que aún vaga en su imaginacion, sin condensarse en concepcion concreta, y con el dibujo la modifica más y más, hasta determinarla casi enteramente en el boceto, para estudiarla de nuevo y con más abinco en el cuadro. Una cosa análoga hace el escultor en muchas ocasiones, aún ántes del boceto, ó barro, que prepara para la estatua ó bajo-relieve, y en punto al arquitecto en manera alguna puede darse á sí propio, ni á nadie, idea aproximada de sus atrevidos, sublimes pensamientos, si en el papel ántes, y por medio de los más claros y seguros trazos, no lo vierte.

Y si el pintor y escultor se privan del auxilio á que el dibujo tan fácilmente se presta, á causa de su extrema simplicidad y brevísima manera de apuntar la forma, procediendo desde luego á ensayarla en el boceto, ó á acometerla denodadamente en el cuadro ó la estatua, todavía queda el arquitecto sujeto al prévio diseño, que éste no puede excusarse de prevenir, dada la magnitud material de su obra y los inmensos recursos que para darle cima han de prestar príncipes y pueblos.

Mas suponiendo, que bajo el punto de vista de comunicarse á sí propio y á los demás los diferentes estados porque

pasa el pensamiento, el dibujo no aprovechase; suponiendo que los infinitos pormenores de la obra arquitectónica, por ejemplo, no exigiesen ese constante, propio y el más necesario lenguaje, todavía ejerce el dibujo, como auxiliar, una influencia no desmentida, considerado en el aprendizaje de la forma, pues por su mediación todo artista la estudia en la Naturaleza, ó en el mismo Arte, adquiriéndola, dominándola, en virtud de perennes ensayos.

450. Si tan útil, tan absolutamente necesario es el dibujo á la Ciencia y al Arte, toda industria, fruto de la primera, sometida en su forma al segundo, todo trabajo humano que requiere el corporal, preválese con fruto de tan expresivo medio de aprendizaje y comunicacion, que entre obreros, artesanos y artífices tanto más se arraiga, cuanto mayor es la inteligencia de lo que éstos traen entre las manos, reflejándose en cuanto de ellas sale, que con el dibujo se concibe, se medita, se mejora, se perfecciona y embellece.—Hasta en los actos más comunes, más vulgares de nuestra vida, y hasta entre las personas más ajenas á toda noción gráfica, momentos hay en que sin palabras suficientes para hacerse comprender, é impulsados por la necesidad de verificarlo, improvisan líneas, que toscamente describen su pensamiento; lo que debería servirles para hacerles comprender cuán incompleta es su educacion social, y de cuántos recursos y goces se privan al desposeerse de una manera tan general de hacerse entender á todo el mundo, y tan exacta al par, para evitar que la imaginacion de los demás se extravíe, ó conciba groseros errores.

451. Si la universalidad del dibujo, como auxilio elemental y exacto, queda proclamada entre todos los hombres que con la Ciencia y el Arte y la Industria de cualquier

manera se rozan, siempre que de algo corpóreo y visible se trata, colijase cuánto influirá especialmente entre los cultivadores de la forma sensible á nuestros ojos, entre pintores, escultores y arquitectos.

En efecto: considerado el dibujo, nó fuera, en cierto modo como hasta aquí, sino dentro de la esencialidad técnica de las artes, dentro de su ejecucion práctica, veremos alzarse el *dibujo* como progenitor de las artes, que *gráficas* ó del *diseño* se denominan; porque éste es su primer elemento agente en la material expresion, porque es el más simplemente elemental y el más absolutamente necesario.

452. El dibujo es solamente PERFILADO, SOMBREADO ó LAVADO, segun que con las líneas del contorno, ó algun otro perfil, únicamente se desenvuelve y determina, ó segun que del bulto ó del relieve aparente se reviste, por la intervencion de la luz en los efectos del claro-oscuro, los reflejos, y el desvanecido de las sombras.—El pintor tómalo en su primera y más elemental etapa, que es precisa, indispensablemente la que primero él recorre; pues en ella y con semejante especie de elemental diseño, comienza á fijar la forma dentro de sus seguros límites y á crear la composicion, que si no cobra todo el esplendor de su vitalidad, brota del gérmen fantástico, por virtud del *contorno*, primer rasgo visible de la ejecucion, y base fundamental de cuantos despues le subsiguen y complementan.

453. El escultor y el arquitecto entrañan el dibujo en el bulto del edificio y de la estatua, ni más ni ménos que el pintor en la masa colorida de su engendro; porque no considerado ahora el diseño como auxiliar, ó recurso preventivo, sino como integrante actor del lienzo, estatua ó monumento



arquitectural, el pintor puede dibujar, si sabe hacerlo, con el mismo pincel que desenvuelve su, en cierto modo, plástica forma sobre el plano; y, en tal concepto, pintor, escultor y arquitecto dibujan, pues los bultos reales ó figurados que realizan, limitánlos, y fijamente los determinan por medio de los perfiles, que á su vez encierran la forma.

El vulgo más indocto, que en un cuadro no ve separado y distintamente el dibujo, sabe que allí existe esencial y realmente, sin preguntar cómo ni cuándo realizóse; y al contemplar una estatua, un edificio, ó un objeto de industria cualquiera, dice *que dibuja*; porque las líneas de su forma son real y positivamente dibujadas, tal y como si en la proyeccion apareciesen.

454. Pero ni como auxiliar, ni como parte integrante y elementalmente ejecutiva de las artes visibles, el dibujo merece ahora toda nuestra consideracion; pues, solo é independiente, goza de sobrados elementos para admirarnos como arte autónomo, aunque en él se reflejen las demás artes, que casi de continuo entraña y representa. Hagamos, pues, abstraccion de éstas, y pongamos nuestra consideracion en el dibujo, creado por sí mismo y para sí mismo.

455. Bástanle sus contornos, sus perfiles, la línea generatriz de la forma, para pronunciar ésta con suficiente expresion de no escasa, abundantísima belleza. Verdad es, que con semejante especie de dibujo hemos tocado en el límite más simple de toda abstraccion en la forma, prescindiendo de los infinitos accidentes de luz, sombras, reflejos, color y demás, que la abultan en el plano y en el espacio; verdad es, que nos hemos quedado con uno solo, el postrero é imprescindible, fuera del cual ya no vemos absolutamente nada; pero éste es

tan principal, tan determinante y decisivo, que vacia y moldea casi íntegro el pensamiento, á causa de la energía, actividad y eficacia suma con que el artista dispone de tal accidente elemental. El rasgo del *lápiz*, ó de la *pluma*, obedecen con docilidad pasmosa hasta las más imperceptibles sugerencias del espíritu, y cada punto de las líneas, perfiles y contornos está dotado de esa virtud expresiva, que tanto resplandece en el conjunto, si el dibujo proviene de una mano maestra; de la que, haciendo ménos, más nos comunica y más hondamente conmueve nuestras afecciones estéticas.

456. Pero no es el dibujo todo lo artístico que puede, si no reviste la forma de su total envoltura, provista de puntos más ó ménos luminosos; de planos más ó ménos privados de claridad; de reflejos que en lo oscuro desentrañan los pormenores; de desvanecidas medias tintas que armonizan los golpes más secos de luz con los senos más intensamente negros de las sombras; de términos que suavemente mitigan más y más el claro-oscuro, ó más y más lo esfuerzan y vigorizan; de todos los milagros, en fin, del bulto, que toma con el *sombreado*, ó con el *lavado*, la forma gráfica.

Aunque carece todavía del color con que lo embellece la pintura, tanto puede el dibujo sombreado en la interpretacion y trasformacion de los accidentes que organiza, tan diestra y hábilmente los combina en la imitacion natural, ó en la libre manifestacion del engendro fantástico, que por una prodigiosa asociacion de ideas, figúrasenos con su color lo que en realidad no lo tiene, y aún se nos representa en nuestro sentido interior este color con una brillante esplendidez, que no tiene la mediocre pintura, por más que en mostrárnoslo se afane.

457. Infírese de esto, que fácilmente se explica, y aún más fácilmente se siente y palpa, que el dibujo tiene cuanto há menester para desenvolverse en esfera propia, aunque como arte no supere, ni aún se equipare con la Pintura, á quien se inclina, por más que de progenitor suyo se precie.—Si no quisiéramos estudiar las artes con tanta detencion para conocimiento de los ménos doctos, diríamos que el dibujo era la Pintura misma, mirada de cierto modo; una parte suya; una manera de exhibirnos, como otras tantas de que dejamos hecha rápida mencion; la Pintura, en fin, sin color, ó con un solo color convencional.

Pero como el dibujo en sus manifestaciones es tan universal, y por su índole y naturaleza tan lleno de vida propia, tan bastante á colmar las más exigentes aspiraciones del artista y del estético, de ahí su individual afiliacion en el agrupamiento de todas las artes, entre las que ocupa lugar preferentísimo.

458. Para reconocer cuanto puede expresar, y los distintos modos de hacerlo; para penetrar en el vario organismo que en cada caso afecta, preciso es recordar los multiplicados géneros del diseño y de la delineacion. Estos son, pues, el NATURAL, de FIGURA HUMANA, ANIMALES y FLORES; el de PAISAJE; el TOPOGRÁFICO; el de ADORNO; el LINEAL ó DELINEACION, y el ARQUITECTÓNICO.

459. Para el dibujo natural, de figura ó paisaje, el artista emplea la especie de proyeccion más conforme con la realidad, y la más inteligible, por tanto, á la muchedumbre. Para el dibujo topográfico, el exornamental, la delineacion y el arquitectónico la proyeccion ortógona, siempre convencional, y reservada á los hombres de ciencia, ó á los artistas que

más con ella se rozan.—Tal manera de presentar las cosas en el plano, influye poderosamente en la esencia del dibujo, que en el primer caso se nos muestra indudablemente más artístico; pues nos habla al corazón más que en el segundo, organizado principalmente para la razón y la inteligencia.

460. Restricciones análogas adoptanse respecto de la luz, que en el dibujo natural es completamente libre, y su rayo tan vario en su inclinación, como la realidad en todos sus instantes nos enseña, mientras que en el dibujo topográfico, lineal y arquitectónico es cenital, ú oblicua, y en este último caso con un ángulo medio, de antemano prefijado por el general consentimiento. Estas últimas conveniencias, científicamente discutidas, colocan de nuevo al dibujo, que á ellas se somete, en condiciones estéticas ménos favorables, y, por último, la elección del plano, unas veces vertical, otras horizontal, decide *à priori* del esteticismo con que el diseño se contempla; careciendo por lo común el plano horizontal de la magia artística que el vertical, más naturalmente y con ménos prevenciones de continuo nos ofrece.

461. Mirada cada especie de dibujo, delineación, ó traza, á un golpe general de vista, encontramos lo *bello pintoresco* con toda su libre armonía en el paisaje, animales y flores; unas veces lo *bello pictórico* y otras lo *escultural* en el dibujo de figura, acuerdo feliz entre la armonía y el orden; lo *escultural* y *arquitectónico* en el dibujo exornamental, según la índole y naturaleza de cada adorno; y, por último, lo *bello arquitectónico* en toda su exclusiva plenitud de regularidad y orden absoluto en la proyección topográfica, ó en las trazas de la delineación de edificios, contémpense éstos en el plano vertical ó el horizontal, en proyección ortógona,

ó perspectiva. De este rápido y compendioso exámen del total dibujo, despréndese que su organismo es más vario y multiforme que el de la misma Pintura; lo que no debe extrañar, si se considera que esta última se contiene en sí misma, y el dibujo abarca todas las gráfico-plásticas, desparrramando su accion en tantos y tan diferentes, contrapuestos sentidos.

462. Para hacer más palpable esta observacion, sírvannos algunos ejemplos.—Tomemos en la naturaleza la vista de uno de sus más bellos paisajes. Ante él colócase el paisagista con su cartera, y desde el punto que atinadamente escogita, recoge en su plano vertical, y por medio de su proyeccion perspectiva, cuanto contribuye á realzar su diseño, como conjunto hermoso, resplandeciente de vida y de verdad.—La luz espárcese en él como el día y su momento la suministran; los objetos agrúpanse unos con otros sin aniquilarse mutuamente, y todo se individualiza más ó ménos, segun su principalidad artística lo exige, segun sus términos, su perspectiva lineal y aérea lo reclaman. El dibujante ha procedido natural y realmente á realizar la belleza, tal y como nos admira en el campo, sin anterior prevencion, lo más ostensible y exteriormente. Pero el punto de vista colócase ahora á vuelo de pájaro ó en el infinito; el plano, de vertical que era, truécase en horizontal; los rayos visuales, de convergentes en paralelos; la luz, de libre en cenital, ó á los cuarenta y cinco grados sometida; los objetos individualmente separados y fijos de magnitud, forma y posicion en sus puntos necesarios, mediante una prévia y muy rigurosa medida; la extension del conjunto, y por tanto la parcial de todo objeto, reducida á mínima escala; la supresion de los pormenores

tan lata y comprensiva, como que cada cosa contráese á su más simple, última expresion, á su representacion no pocas veces simbólica, para que más bien se adivine que se perciba en el plano topográfico, harto frio, muerto y convencional.

La esencia real del objeto contemplado no ha variado absolutamente nada en sí misma; pero el paisista apreciôla de un modo, el topógrafo de otro, y el organismo componente del dibujo y del plano ha pasado del límite más libre al más absoluto, de lo más pintoresco á lo no poco arquitectónico, cobrando en científico lo que en artístico pierde, y ganando en expresion privativa de pocos, lo que de general, universal expresion ántes tenía, para encantar fantásticamente los sentidos, más que para asesorarlos razonadamente con determinada utilidad.

463. No se crea que por lo anteriormente indicado desposeemos al plano topográfico de toda especie y cantidad de belleza.—Susceptible es de adquirir alguna dentro de su misma esencialidad individual, en virtud de ciertos detalles de ejecucion que ahora no apuntaremos, y fácil nos será presentar otro ejemplo de más absoluto organismo, de expresion regular más que matemática, y que, sin embargo, supera en muchos quilates de belleza á cuanta el plano topográfico reuna: tal es el arquitectónico.

Si ponemos sus trazas en una sala de exposicion entre cuadros pictóricos, y entre dibujos, pálidos siempre ante la pintura, quizá el nuestro parecerá el que más, y desde luego el más ininteligible á la muchedumbre, por lo mucho que de científico tiene, y lo no poco que de convencional y previamente discutido conserva.

Estas condiciones, es verdad, le esteriorizan ménos, le

sensibilizan tal vez muy escasamente ante los ojos de la estética susceptibilidad. El edificio impresiona á todos, aún más que el cuadro ó la estatua, pero su diseño detiene á muy pocos, máxime si imprudentemente se interpola con los más ínfimos cuadros. Para huir de esta oscura representacion, algunos arquitectos, preciados de dibujantes, colocan en perspectiva sus composiciones y con esto creen cautivar la atencion del indocto; pero ni lo logran, ni con ello hacen otra cosa que presentar la Arquitectura por su lado ménos arquitectónico. Esta arte, como ya se ha visto (247.... 348 al 354 inclusive), tiene su especial, muy característica belleza; tiene en el mayor número de casos su ingénita sublimidad, que no conviene desmembrarle en lo más mínimo, ni por ningun concepto atenuar ó disfrazar. La *proyeccion ortógona* le es exclusivamente indispensable, para que en ella aparezca más sensiblemente expresada su regular simetría, su euritmia rigurosamente exacta, su repeticion uniforme, igualmente sostenida en el orden más supremo y absoluto. Colocado el espectador en el infinito de semejante contemplacion, ya verá el diseño arquitectural con ojos más inteligentes, y sentirá emociones más hondas, más eficaces, y afecciones estéticas del más elevado espiritualismo.

464. No obstante, justo será proclamar que el dibujo natural de figura es el más trascendentalmente estético, y clave fundamental, primordial de todos los demás. Estampada en el papel la forma humana, la más compleja, variamente ordenada, expresiva y bella de toda la creacion, cualquiera otra palidece y decae ante su esplendor y majestad. La naturaleza, que por etapas sucesivas progresa sensiblemente desde el inorgánico al mundo vegetal y animal, cuando

llega al hombre se extrema, tocando en el apogeo, y si el Arte pretende un más allá, sólo puede alcanzarlo, divinizando la forma de la superior entre todas las criaturas terrestres. ¿Qué mucho, pues, si obtenida semejante forma por el lápiz, toda otra le sea fácil, casi vencida, por la posesion de la más múltiple, perfecta y hermosa?

465. Proviene de esto el sistema de la enseñanza gráfica, esto es, el clásico, que nos encamina á la consecucion de todos por medio del diseño de figura, primero que se preceptúa y único que, como piedra de toque para la quilatacion de los otros, se recomienda. Mas algunos pensadores nos aconsejan la enseñanza del dibujo, siguiendo á la naturaleza por sus progresivos pasos de lo inorgánico á lo más y más orgánico y vital, hasta el hombre. Á la meta llégase más brevemente aprovechando la fuerza atractiva, la simpatía invencible, el amor entrañable, que la forma humana sobre toda otra nos inspira, y lo sabio en tal caso sería, guiar la mano del niño ó del insipiente por sus trazos mismos, sin que sintiera, sin que notara la del maestro, que insensiblemente la condujese. En este concepto el dibujante comenzaria por ese esqueleto embrionario, que con rayas el niño nos presenta, y revestido más y más de formas y pormenores, completaria el conjunto, operando siempre por conjuntos.

466. Por último: el dibujo, además de sus procedimientos parciales del lápiz, la pluma y aún el pincel, tiene sus varias maneras de ejecutar en cada uno de estos procedimientos, sus escuelas locales y el individual estilo que cada diseñador le imprime. No nos es posible disertar sobre esto, apesar del grande interés que encierra, y si sólo podemos advertir que la gran contienda de *realistas é idealistas* de

algun modo se apacigua entre dibujantes; porque á ninguno se tacharia de servil realismo, si en el *contorno* lo más posible se extremase, ó con el *sombreado* tanto concluyese y definiera, que nos presentara la superficie mate, tersa ó bruñida del objeto, y áun nos significase su color, los matices y tintes de éste. Tal realismo, si lo fuera, no sería justamente condenable, y mucho ménos en los casos en que lo resume efectivamente todo, ó en los que el máximo idealismo posible estriba en tal realismo de mera ejecucion.—La cuestion quedaria en pié, é íntegra, respecto á la composicion de los diseños en la que la última con más expansion se explaya.

467. El GRABADO es una determinada especie de dibujo, preparada convenientemente para la reproduccion.—Basta esta última palabra para prevenirnos contra el *grabado*, cuyos ejemplares no ha tocado directa, individualmente la mano, el lápiz, ó el buril del artista.

468. No es fanática elucubracion de los adoradores del Arte.—Donde el soplo del hombre no cae, y con su calor no vivifica la obra de sus manos, hija de su alma amante é inteligente, falta algo que por todos se nota, aunque misteriosamente se vele entre maravillas de ejecucion, y rasgos de composicion los más fantásticos y atrevidos. Ese algo no está en el grabado, en cuyo ejemplar interviene la extraña y maquinal manipulacion del estampador, con más ó ménos habilidad interpuesta.

469. La ejecucion del grabado es además, por sí misma, poco fácil y no muy pronta y expedita. La pluma del dibujante es mucho más rígida que el lápiz, ménos obediente, y no obstante corre con más celeridad sobre el papel que el buril, obligado á ahondar en el plano, arrancándole parte

de su materia. Cualquiera que ha dibujado ciertas cosas con un lápiz harto duro sabe las fatigas que esto le cuesta, y aunque jamás haya grabado, debe adivinar la resistencia que la madera, la piedra, el cobre, ó el acero, oponen á la dura punta con que el grabador opera.

470. Esta necesidad material dota al grabado de una exactitud, pureza, precision y minuciosidad de que el dibujo carece, ganando en claridad mecánica y matemática correccion, lo que en vitalidad espontánea y libre, en originalidad y gracia el dibujo necesariamente pierde.

471. Por estas dificultades de ejecucion y expresion el *grabador* rara vez créa lo que realiza, y su mision parécese en algun modo á la del que tañe música ajena, á la del pintor copista, á la del versificador sin estro; mas no es justo, ni aún verdadero, hacerle descender tan bajo en el diapason artístico; pues el grabador sólo es rectamente comparable con el cómico, y si no, de manera alguna le colocariamos en este lugar.

472. El grabador interpreta con cierta libertad las grandes concepciones de cuantos pintores como genios han florecido, y sin desnaturalizar, ni quitar originalidad ninguna á sus obras, expone la suya, merced á su inteligente manera de ejecutar, á su especie de composicion ceñida estrictamente á pormenores meramente ejecutivos.—No da esto al grabador un campo tan extenso como al pintor, ó al dibujante, á quienes imita; ni aún le queda tanta amplitud como al cómico en su personal manera de exponer lo ajeno; pero ahí están las infinitas estampas de multitud de grabadores inmortales, que por sus excelencias artísticas de continuo nos encantan y embebecen.

473. ¿Qué misterio tienen esas pequeñas hojas de papel donde el cuadro más colosal se ha reducido tanto, sin perder su majestad y grandeza? ¿Qué hay de extraordinario en ellas, qué *quid divinum* contienen, que sin la magia del color y el hechizo del rasgo original del dibujante tanto nos seducen y á nuestra sensibilidad afectan? Á nuestro ver el milagro consiste en la fuerza expresiva, poderosamente concentrada por la impulsión del buril en el contorno de la forma, en su realzado y vigoroso relieve, en su pronunciada intensidad de claro-oscuro y en el mayor cúmulo de los pormenores, que pueden redoblar con más vigor é intensidad su sensible aparición, clara, perspicua, y como á un golpe decisivo presentada á nuestros ojos.

474. No parece sino que el hombre saca de su alma fuerzas más y más eficaces y poderosas, cuanto más y más crece la material, invencible resistencia, que diametralmente le contraresta. Erizados de escollos el pequeño trozo de madera ó la lámina de acero en que el grabador con ahinco actúa, recoge en tan pequeño espacio toda su atención, y allí pone su mano armada del hierro, para vencer con fuerza muscular, con intelectual afán la dificultad que semejante manera de ejecución opone al pensamiento que le anima.

475. Mas todo lo que en el Arte se hace con penoso, insistente, interminable trabajo, resiéntese de ello si el artista carece del predominio necesario para ofrecernos lo difícil como fácil, lo múltiple como sencillo, y el fruto de una perseverancia laboriosa con la espontaneidad de lo que nace sin esfuerzo. Nada hay más feo en la concepción como en la ejecución, que lo premioso, alambicado y producido con visible fatiga, ó lo puerilmente *habilitoso* con pretensión manifes-

tada. Los versos machacados sobre el yunque de un meticoloso rigorismo y limados reiteradamente con febril ahinco; la acuarela sin frescura y transparencia, empañada con torpeza al roce pesado del tímido pincel; el cuadro que, aunque original, por la indecision de sus insistentes toques y por el encogimiento de sus ceñidos, retocados contornos, más bien parece servil y cobarde copia; la estatua asazmente manoseada y sobrecargada de menudencias nimias y hasta ridículas, con afectacion concluidas y refinadas; todos estos prodigios mecánicos de una habilidad harto manufacturera revelan impotencia creatriz y haciente, si, sometidos á lo principal y determinante de la obra artística, no aparecen en ella sin forzada violencia, sin parto doloroso.

Ni arrancamos á cada arte su más ó ménos difícil, ó pesada ejecucion, ni dentro de cada manera de hacer artística pretendemos quitarle al individuo su más ó ménos delicadeza, puntualidad y afinamiento de lo que depura, ó corrige; pues al genio solamente le es dado vaciar sus concepciones con fácil espontaneidad, sin aparente trabajo y con lo estrictamente suficiente para su cabal, su admirable éxito; pero ley es de toda produccion artística, que se nos muestre tal, sin que la ejecucion se sobreponga á la idea, y sin que en dicha ejecucion se vea demasiado la pena, la fatiga del trabajo.

En el primer caso el objeto artístico truécase en manufactura estéril y de ninguna utilidad; en el segundo se nos cae de las manos con no escaso tormento de nuestra alma.

— Á tales tropiezos están expuestas unas artes más que otras, y el grabado puede colocarse entre las más abocadas á la nimiedad meticulosa, por lo mismo que su delicada precision, su sensibilidad expresiva se sustenta en los pormenores más tenues.

476. Los procedimientos del grabado no son todos de la misma índole y naturaleza. El verificado al AGUA FUERTE, por ejemplo, préstase mejor á la expresion vigorosa, y en cierto modo recortada y clara de ciertos casos, que el defumado y desvanecido grabado al HUMO; mas nunca á tantas maravillas como las del que procede con la *burilada limpia y segura*. Ésta en la madera no acaba tanto como en la piedra, ni ménos como en el cobre; siendo el acero, por su templada dureza, la sustancia más á propósito para terminar las más hermosas obras del grabador consumado. Pero en cada materia el buril opera de dos maneras: una que obedece á la escuela, á la convenida manera de hundir el buril, ó hacerlo resbalar sobre la superficie, de tirar el trazo, de modelar el bulto y desentrañar los más delicados pormenores; otra, en fin, que atañe al individuo solamente, que le es general y distintiva, y que por ella publica la originalidad de sus recomendables trabajos.

Entrámbas maneras de ejecución, comunes á todo arte, han producido entre grabadores verdaderos prodigios, que los coleccionistas estiman en mucho y que señalan con puntual distincion. Admiran en éste sus carnes mórbidas, suavemente contorneadas, ó el vigor y alto relieve de las que en el plano se destacan; en el otro cautivan los ropajes de rica pleguería, en la que la estofa aparece definida, y la seda brilla ó el brocado resplandece; en el tercero encantan los bordados, los encajes, los cabellos y cuanto requiere afinamiento y minuciosidad extrema; en el último, en fin, embebece la perspectiva aérea de los fondos, el paisaje, los cielos y cuanto aérea, vaga, indefinidamente el buril indica, tocándolo apénas.

477. No es posible que en tales observaciones nos de-

tengamos. Continuando en nuestro exámen, paremos mientes un instante en la LITOGRAFÍA, modernamente inventada con más esperanzas ilusorias, que excelentes resultados.

En la litografía el artista dibuja á la pluma, ó al lápiz; ni más ni ménos que si fuera en el papel, salvo algunas excepciones, que no son de este momento. La litografía es más inmediato dibujo que el grabado, y por esta cualidad prometería ofrecernos el engendro artístico más fresco y entero, ó con la tez de la originalidad ménos ajada, con el perfume de la inspiracion ménos disipado.

478. Grandes cosas ha hecho la litografía en verdad, grandes lauros ha conseguido en el Arte, presentándonos estampaciones, que se asemejan á las de los grabados; pero esto, que involuntariamente se nos escapa de la pluma, revela la inferioridad de la primera respecto al segundo, y se explica por esas minuciosidades mecánicas del diseño en la piedra, que arriba omitimos, y que apesar de su insignificancia no favorecen la reproduccion por uno y mil conceptos, de los cuales no hemos de ocuparnos. Bástanos tomar el ejemplar litografiado en las manos, y ante su presencia consultarnos á nosotros mismos, ó, sin consulta prévia, resolver de plano, á causa de la instantánea impresion y natural efecto.

479. Por punto general éste nos dice, que, si es buena la litografía para la expresion de algunos géneros de pintura, ó dibujo, no lo es tanto, ni como el grabado, para todos en general.—La litografía es imposible para sustituir las viñetas intercalares que nos presta el grabado en madera, inhábil para la mayor parte de los dibujos lineales y arquitectónicos, y no tan cabal y expresiva como el grabado en el acero para casi todos los otros casos.—No deben desalentar estas ob-

servaciones al litógrafo, nuevo en sus conquistas, que mañana perfeccionará, en lo que de mecánico é industrial tiene su procedimiento; pues además de realizar dibujos especiales de mérito, acaso superior con relacion á los grabados, su facilidad y prontitud no en balde le favorecen, y triunfará sin duda, si lo que pierde en correcta precision lo gana en la soltura, la gracia, el atrevimiento, la franqueza jovial y la coquetería, que en los dibujos del periodismo resplandecen.

Diríase que la litografía es al diario jocoso, lo que el grabado en madera al libro de recreo ó didáctico, pero elemental; ó lo que el grabado en cobre, ó acero, es á la obra clásica, magistral, en su más lata manifestacion de los conocimientos humanos.—La litografía es congénere y simpática á todo lo efímero, ligero y fugaz de nuestro siglo, y sus rasgos al vapor, eléctricamente desenvueltos para la rápida publicidad del momento, tienen todo lo chispeante, burlon y sarcástico de este último, destinado á desaparecer con tal especie de diseño y con tal manera de literatura.

CAPÍTULO IX.

Escultura ornamental ó talla.—Grabado en hueco.

Idea de la talla.—Su índole dependiente de la Arquitectura y su propósito como realizadora de la decoracion.—Recursos de la talla como decorista.—Maneras de talla segun las sustancias en que opera y su corte.—Excelencias y vicios de la misma.—Géneros de talla segun su composicion.—Lineal y geométrica; talla natural.—*Grabado en hueco*.—Glíptica y Numismática.—Épocas y autores notables.

480. La TALLA, esencialmente ornamental, más bien que parte de la Escultura lo es de la ARQUITECTURA, porque realiza íntegramente la DECORACION, parte inherente de esta última, ó arte libre de segundo orden á ella subordinada.

481. Es, pues, la Arquitectura el arte fundamental que á su arbitrio exclusivo determina su propia *decoracion*, y la que la presta á todos los artefactos de la Industria, la Indumentaria y cuanto más adelante veremos. La Escultura sólo se encarga de la parte ejecutiva con entera sumision al organismo esencial, y la peculiar fisonomía expresiva que la Arquitectura en la concepcion de cada obra reclama.

482. Dedúcese de aquí que los pintores y escultores tallistas, como meramente ejecutores de la decoracion, sirven con el suyo á un arte que no es radicalmente el propio, pero que interpretan con más ó ménos libertad, conciliando ad-

mirablemente la suya con las exigencias de aquél, al que se someten y con el que plenamente se identifican.

483. La obra del tallista es comparable á la del cómico ó á la del grabador, siéndoles á los tres absolutamente vedado torcer y desvirtuar la índole de lo ajeno que por sí mismos ejecutan; empero con amplitud bastante para acentuarlo, aquilatarlo, vivificarlo más y más, segun su talento, la instruccion y las excelentes dotes artísticas del que siendo escultor como agente, ha de pensar y sentir como arquitecto.

484. Esta dependencia del *tallista* no es siempre la misma, ni en el mismo grado. Cuando trabaja para el edificio lo hace para la Arquitectura y aún para el arquitecto, que á su responsabilidad concede la más ó ménos expansion, segun su escrúpulo y confianza. Cuando trabaja en el mueble, por ejemplo, acaso la libertad del escultor ornamental sea completa, acaso más ó ménos restringida con relacion á sus cooperadores; pero siempre con sujecion radicalmente estética á la Arquitectura, que á la *talla* presta su orden, su regularidad, su euritmia, simetría y demás muestras de organismo; si no es que el escultor prefiere lo *bello escultural*, esto es, la talla plenamente libre, sin mezcla de ninguna apariencia arquitectónica, lo cual bien puede ser, aunque muy pocas veces, relativamente consideradas.

485. La educacion técnica del tallista es, pues, muy vasta: si hábil para trasformar, con el auxilio del cincel, distintas materias, lo ha de hacer esculturalmente, á la manera *arquitectónica* ó *pintoresca*.—Semejante educacion hácese más difícil en épocas como la que atravesamos, pues si en cualquiera otra bastaria seguir la corriente de una Arquitectura dominante, ahora que todos los estilos y procedencias ornamen-

tales se ensayan, ponen de relieve el talento observador y la erudicion práctica del tallista, capaz de comprometer con sus mal caracterizadas obras la reputacion del mejor arquitecto que en las suyas las tolere.

486. Esto presente, y atendiendo á la decoración innominada de todas y de ninguna época particular, la talla saca, como aquélla, sus elementos componentes de la naturaleza vegetativa y animal, que mejor se adecuan á su expresion, y entre el follaje del acanto, del olivo y del cardo silvestre, ó entre las flores infinitas con que gallardamente se engalana, admite insectos y reptiles, peces, aves y cuadrúpedos, reservando á la figura humana, ó á las armas, vasos y demás objetos útiles al hombre, preferente colocacion, en magnitud á veces colosal, y en harto visible punto, para que desde luégo se advierta, si la mano que ejecutó tales prodigios es la del mero tallista, la del tallista verdaderamente escultor, ó la del escultor estatuario en tallista accidentalmente convertido.

487. La imaginacion del *decorista* agota el mundo real y lánzase con la talla al imaginario, creando de continuo lo que rara vez engendra el poeta, ó el pintor, esto es, esos mónstruos semi-mujeres semi-serpientes, ó semi-hombres semi-tallos cubiertos de flores; esas vichas, grifos, trásgos, quimeras y demás abortos fantásticos, que van mucho más allá de las teogonías místico-naturalistas, dejando en pos los más extraños sueños, para ser reproducidos sistemáticamente y con variedad incansable por el caprichoso tallista, que con semejante libertad y desenfado parece indemnizarse de la sujecion en que la *decoracion arquitectónica* le tiene.

488. Dando mayor vida á la vida, centuplicando la de la Naturaleza por la multiplicacion de atributos de distintos séres,

á los compuestos aplicados, el tallista agota la realidad y áun esquilma la idea, que á veces se siente fatigada de tantos y tan extraños partos; mas el tallista, intérprete de la universal *decoracion*, no se desalienta por eso, y en el mundo inorgánico halla nuevos motivos á su invencion jamás paralizada. Con sólo la línea recta y la curva del compás teje, borda y salpica de primores esos dechados artísticos con que paramentea muros y bóvedas, afilegranando cuanto su diestro cincel repasa con ociosa delectacion, ó con ahincado cariño.

489. Con la línea recta y la circular entran todas las demás que la ciencia matemática conoce, é infinitas otras de rara generacion, que particularmente no define ni aprecia; y como si este tesoro, realmente sin fin, no fuera suficiente, torna el tallista su mirada á cuanto áun más de cerca le rodea, y de los tejidos y bordados, de sus paños y vestiduras, de sus geroglíficos y demás caractéres de la escritura, de cuanto, en suma, tiene forma natural ó artística, en las florestas, las aguas, el aire, la Industria, el Arte, la Ciencia, en todo, saca felices interpretaciones para su cincel, que así incesantemente se afana en aumentar los medios expresivos de cuanto toca, con su especial y no indubitable fisonomía, con carácter señaladísimo á través de los siglos y del espacio.

490. La talla coimaginada con la Arquitectura y la Industria que de ésta depende, concreada con ellas, por ellas y para ellas, es más ó ménos libre ó armónica, ó más ó ménos ordenada ó regular, segun aquella manifestacion fundamental gira sobre el polo del elasicismo absoluto, que exige lo igual é igualmente repetido hasta lo sumo, como los denticulos, los óvalos, las perlas, las hojas y flores reproducidas en los moldurajes, ó se inclina al romanticismo, y más especialmente

al pintoresco orientalismo, en que la variedad se insinúa con riqueza exuberante de elementos decorativos, casi confusamente atesorados, para excitar fuertemente la sensibilidad, ó embebecer la fantasía, mejor que para colmar de sereno gozo nuestro espíritu, satisfecha al propio tiempo la razón.

491. Puntos de paso entre el Occidente y el Oriente, el antiguo al moderno mundo, la Edad Media á la presente, ofrecen la decoración en la talla, amalgamando con gracia y belleza suma lo ordenado, regular y simétrico á lo vario, libre y no repetido con asaz insistencia; pero esto debe estudiarse en las fases históricas del arte arquitectónico, que más adelante bosquejamos á la ligera.

Ahora quede asentado que la talla en el edificio, el mueble, ó donde quiera que aparezca, tiene suficiente, sobrada expresión para conocerse por un pequeño trozo, por el elemento más insignificante, la época en que fué realizada, clasificándose todas sus diversas y multiplicadas manifestaciones temporales con los nombres de los estilos arquitectónicos, á que sin duda, aún en sus obras más propias y libres, la talla pertenece.

492. Las sustancias en que opera, de continuo varían el corte del hierro en ellas, el movimiento de la mano y aún la intención de este movimiento, de todo lo cual resulta carácter diferente y aún maneras distintas de tallar. El tallista tiene que proceder de modo muy diverso actuando sobre la piedra, los metales, las maderas ó el hueso; en las piedras existen muchas de dureza, estructura y corte bien vario y no es en las naturales donde siempre trabaja el tallista, que de muchas clases de piedras artificiales se vale por lo comun, ensayando en cada cual cortes diferentes.

Lo dicho respecto de las piedras naturales, ó artificiales, subsiste para los metales ó sus múltiples aleaciones, las maderas tan discordantes entre si por su fibra, y más ó ménos compacta textura y dureza, el marfil y las otras sustancias óseas. En la piedra, por ejemplo, atendiendo á su naturaleza, ó á los distintos pasos del Arte, segun su desenvolvimiento cronológico, se conocen varios modos de talla.

493. El primero puede colocarse en las piedras graníticas ó basálticas, y considerarse como una especie de grabado, tosca y profundamente hendido, segun el contorno exterior de los objetos representados; matriz de toda manifestacion gráfica, y áun de las plásticas que sobre el plano nacen, como una superfetacion ó excrecencia suya.—En la segunda evolucion, en vez de rayar ó hendir la piedra con semejante especie de grabados, se saca de relieve lo contenido en los contornos del diseño, por medio del rebajo ó rehundido que practícase en el fondo, picado, desgastado, ó arrancado de cualquier suerte. En este caso el relieve es plano y continuacion del paramento mural donde esta manera de talla aparece. Otro tercer paso, la desentraña áun más por medio de *cortes oblicuos* ó en *visante*, que corporizan los objetos destacándolos del fondo; y este procedimiento, empleado con ventaja en el ornato geométrico, llévase á las figuras y flores en los períodos de toda infancia artística, pareciendo que acaece en la decadencia; porque la muerte de un estilo suele ser al propio tiempo origen y cuna de otro.

494. La talla, puesta ya en tan buen camino, acaba por desenvolverse, desentrañando la forma plástica en sus más determinantes accidentes, con energía y virilidad en los períodos de su primer esplendor; llegando al apogeo, de que

tan poco dista la decadencia, con la *redondez* de las formas ántes angulosas, ó limitadas por planos, y acabando por multitud de sucesivos descensos, indicados ora por la *habilidad pretenciosa* de afinamientos é imitaciones realistas de atrevido intento, ya por el cansancio de repeticiones, que sin el encanto de la originalidad monótonamente se suceden, hasta dar en la impotencia más absoluta, y en el olvido más completo de la tradicion, para empezar, por los mismos pasos, la carrera enunciada.

495. Análogo desenvolvimiento explicaríamos en la talla de las otras sustancias duras, por ejemplo, la de los metales; mas como éstos se acometen cuando ya las piedras naturales y artificiales se llevan casi de vencida, el cincel, maestro en el cortar, sólo varía en la condicion ó naturaleza del corte, á causa de la peculiar sustancia trasformada por el mismo, obra que en las piedras artificiales, ó pastas endurecidas por el cuajo, ó en los metales fáciles á la fusion, se prepara con el *moldeo*, de que más tarde nos ocuparemos, que hace oficios del *desbaste* necesario en las otras materias no reductibles á *liquidacion* y *vaciado*. Así prevenido el bulto total del objeto tallable, el *cincelado*, ó la simple talla, acaban lo demás; dejando con el corte del cincel los últimos rasgos expresivos del artista, cuyo postrer soplo vivificante traducen estos toques maestros de profunda, suave, ruda ó graciosa huella, tan estimada en el mármol, los jaspes, la escayola y demás pastas, el marfil, las maderas y los metales, como la del pincel en todo linaje de cuadros y acuarelas.

496. Esta conveniente demostracion del activo cincel, que tanto avalora la obra de talla, bastaria por sí sola á demostrar cuánto más hermoso es dejarla en este estado de verda-

dera perfeccion, sin cubrir la *huella* con colores y dorados, que sobre arrebatar este precioso detalle de ejecucion á los ojos expertos, determina demasiado, y sensibiliza harto vulgarmente un trabajo, que no há menester de tan servil realismo para mostrarse en toda la genialidad independiente, que su *carácter escultural*, en esto como en las estatuas, siempre el Arte reclama.

497. Éste, con su tacto exquisito, sabe elegir los sitios donde la talla puede lucir mejor, con provecho propio y del edificio, mueble ó cosa decorada por aquélla. Los paramentos más visibles, libres de la destruccion á que el roce y tráfago continuo podia condenarlos, los frisos y las otras partes principales de toda noble coronacion, los remates de ella, los medallones y recuadros, orlas y fajas, todo cuanto compone más determinadamente en la decoracion del edificio, lugar es propio de la talla; que segun es su propia índole ó estilo, el personal del artista, el lugar más ó ménos levantado donde aparece, el espacio que llena, la forma del objeto á que se adapta, el punto de vista desde donde se contempla, la impresion fuerte, ó suave, que con su efecto se quiere producir, su riqueza ó parquedad y otras muchas concausas, así es más plana ó poco resaltada, más movida y saliente, más abultada y llena de claro-oscuro, con casi imperceptible, escaso, medio, alto, ó todo el relieve de las esculturas exentas.

498. Manía es, aprendida sin criterio, condenar la talla por rica ni por pobre; pues tan excelente es cuando más se multiplica como cuando más sóbriamente se reparte. Esto depende de su índole constitutiva ó particular género, segun en seguida advertiremos, y de la especial expresion que en cada caso ha de realizar dentro de ciertos límites proporcionales entre los

espacios lisos y los cuajados de adorno, que el buen gusto en toda ocasion dicta, y el sentimiento estético recibe complacido, ó mortificado rechaza. En la esencia natural de las cosas está lo rico, pomposo y exuberante, lo mismo que lo sencillo, sobrio, severo ó grave, ó lo elegante, gracioso, florido y adornado sin pretensiones exageradas de riqueza, ni afectada privacion de galas y joyeles.

499. Todo está, pues, en la Naturaleza; y el Arte, que por lo mismo que en este punto es tan amplio y expansivo, exige como atemperante de los excesos posibles en los primores del cincel el más atildado gusto, la delicadeza más esmerada en la *elegancia decorativa*, el sentimiento estético más perspicuo y eficaz; pues si la talla ha de campear en los principales puntos de la obra plástica, como su mejor medio expresivo y realce, si allí cautiva la atencion, allí tambien se pone más en evidencia y puede acarrear á sí misma y á lo exornado efectos contraproducentes.

500. Lo dicho hasta aquí nos bastaria para desarrollar una vasta nomenclatura de las diferentes especies de talla; mas, ni hemos de volver sobre lo hablado, que para el caso es suficiente, ni es menester que apuntemos otros géneros de talla que los ordinarios, para acabar su bosquejo.

La talla es, pues, LINEAL ó de *molduraje*, GEOMÉTRICA ó de simples combinaciones lineales de objetos convencionalmente ideados, NATURAL ó imitada de la vida animal y vegetativa, y *estatuaría*, límite superior de su accion, en que torna á entrar en la escultura, de donde procede y técnicamente jamás se aparta.

501. En la talla de molduraje, el operario ejecutor atiénese á la prescripcion arquitectónica, de la que no es más

que fiel y dócil intérprete, sin pretensiones de originalidad, fatalísimas á la unidad y propiedad de cada caso.—La talla en este género no puede sostenerse en la categoría de manifestacion secundaria, y pasa, con las obras del marmolista y cantero, á las de tercer orden, que entre las producciones industriales se indican.

502. La TALLA GEOMÉTRICA se nutre, como ya hemos visto (488, 489....), de juegos lineales, hijos puramente de una convencion universal, que en sus encantos simétricos, eurítmicos, repeticion y demás muestras de orden se recrea.—Sin estos asomos de arte, y arte arquitectural, nada serian, sino confusa maraña de conceptos vacíos, inexpresivos y feos.

Pero imaginaciones al par que ardientes reposadas ú ociosas han sabido sacar de este cáos ó nada, merced al organismo ya enunciado, multitud no escasa de recursos para cubrir paramentos, y bordar todos los miembros arquitectónicos del edificio, ó las partes esenciales de las demás cosas á que acude la talla. La oriental en diversos períodos, la árabe, por ejemplo, es espejo clarísimo de este género de la misma, plana y de escaso relieve, sacada á cortes normales sobre fondo liso, ó de nuevo tallada con otro segundo exorno, á manera de las bordaduras de alto realce, que sobre rapacejos más tenues con brioso bulto resaltan. Ni otra cosa que tales bordaduras parece la apiñada talla, con profusion exuberante por todos los paramentos repartida, agolpada en archivoltas, y extendida hasta en el espacio por medio de esas redes caladas con que se cierran, sin cerrar, los ajimeces y otros huecos.

503. Á elementos tales como los geométricos, en líneas rectas ó curvas aprovechados, agréganse en este linaje de talla

plana algun follaje no ménos plano y convencional, que como á cosa de la Naturaleza no puede considerársele, y las leyendas é inscripciones que tambien encajan en lo que todo parece una talla caligráfica, un tejido á manera de las alfombras persas, un grabado tradicional heredado de indios, egipcios y demás orientales, el dechado, en fin, de una arquitectura *pintoresca*, más hecha para las mujeres del serrallo que para hombres capaces de empuñar el hierro en las batallas.

504. El escaso, el casi nulo relieve con que sus bordados y calada filigrana se inician al observador, es un contraresto eficaz de la profusion incansable con que literalmente todo se cubre de tal lama ó barniz de arte, no imponente en verdad por las grandes masas, en las que tal especie de exornacion y talla se usa.

505. La natural es sin duda la más estrechamente consecuente con el arte escultural, y la que hace resaltar en la Escultura alguna aparente imitacion, más sensible á los ojos de la muchedumbre, que la interpretacion de las leyes de estabilidad, comunes al Arte y á la Naturaleza.—Permite desde el más suave al más abultado relieve, lo mismo que el bulto entero de los objetos representados, cuya aparicion habla más claro á los sentidos racionales, bien en un lenguaje simbólico, ya en alusiones más directas respecto del destino, importancia, carácter é individualidad íntegra del edificio ó cosa exornada; y como en su realizacion el artista está más dentro de su arte, elévase á maravillas de inmensa valia, tanto cuanto el caso lo permite y requiere. Testigos los ornatos clásicos de griegos y romanos, los no ménos gallardos del estilo denominado del *quinientos*, ó siglo XV, tambien conocido con el nombre de bramantesco ó plateresco, y áun algunos mo-

delos lúcidos del barroquismo borrominesco ó churrigueresco, estilo condenado por la sana crítica á causa del sobrado amor á la talla, á causa de haberla querido conducir más allá de sí misma, sin respeto á la Arquitectura.

506. Ni de contrahecha ó artificial, ni aún de mal ejecutada puede tacharse la talla de este último estilo, que bien de bulto colocaba en todas partes los productos más abundantes de la Naturaleza; mas su profusion excesiva, la aplicacion impropia é inoportuna, la extravagancia del pésimo gusto con que de ella se abusara, inspiró en los tímidos su abominacion; que siempre tras de la hartura es remedio la dieta forzosa.

507. Por último: la talla entra en la Escultura estatuaría cuando ésta constituye no sólo parte del aparato exornamental, sino cuando por sí sola campea en frisos, medallones, remates y demás partes preferentes donde el escultor sabe colocar la figura humana, como el mejor y más noble ornamento de que le es posible echar mano. Sería entónces estatuario por entero, si su libertad no quedase aún coartada por el servicio arquitectural á que se somete; mas semejante escrúpulo estético no ha de ser parte á amenguar en lo más mínimo los lauros de tallistas, escultores ó estatuarios, que con su arte tan señalados beneficios prestan al de los Ictinos y Vitruvios.

508. Límites casi ideales ponen frágiles barreras á la accion de artistas que en los mejores tiempos no las han conocido, y por la puerta de la talla los escultores han entrado en la Arquitectura, á ellos en verdad más franqueable que á los pintores.—Fáltanos espacio, y tiempo es ya de que digamos algo sobre el *grabado en hueco*.

509. Así como la Pintura tiene su *grabado subalterno*, la Escultura tiene tambien el suyo, que es el *hueco*, acabado de enunciar, rama del grabado en general, que se divide en el de la estampacion y el hueco, reproductor de relieves.

510. El GRABADO EN HUECO no es, en efecto, más que una especie de talla ó escultura cóncava, destinada por lo regular á dicha reproduccion, que se ejecuta en piedras duras de escasa magnitud ó en metales, para sellar documentos de toda especie ó fundir y troquelar monedas y medallas.

511. En el primer caso, esto es, cuando el grabado en hueco prepara los sellos en duras y apreciadas piedras, denominase ANAGLÍPTICA la ciencia arqueológica que de su estudio trata, GLÍPTICA la que se refiere á los camafeos grabados de relieve, y en el caso en que el mismo grabado ejecuta los moldes y troqueles de las medallas y monedas, que entónces puede denominarse numismático, se llama NUMISMÁTICA la ciencia, tambien arqueológica, que al estudio de las monedas y medallas se consagra.

512. Los más bellos ejemplos de la Gliptica búscanse por artistas y arqueólogos entre griegos y romanos, habilísimos en el arte de tallar las ágatas, cornerinas, ópalos, calcedonias, zafiros y otras tan preciosas piedras, y aún pastas artificiales confeccionadas á este fin, con exquisito primor y detenida inteligencia.—Sólo supieron durante la Edad Media apreciar en su debido punto tales preciosidades incrustadas en coronas, relicarios y otras riquísimas preseas propias de Príncipes y de Reyes, y hasta el siglo XVI no renació tan primoroso arte, gracias á J. Cornioles, Domingo de los Camafeos, J. Trezzo, los Saracci, J. Antonio, Valerio Vicentino, Jerónimo del Prato, los Mondella, N. Awanzo, M. del Nazaro, G. J. Caraleo,

J. Boldon y otros, que en Italia ó fuera de ella, como Lúcas Kiliano y Engelhardo de Nuremberg, alemanes, se aproximaron mucho, si no igualaron, á los antiguos clásicos en tan delicados primores.

513. Grabábanse en los camafeos y sellos de todas especies objetos simbólicos alusivos á la familia ó la persona, lo que más tarde dió fecunda materia al blason; personajes de la historia, de la mitología ó de la religion cristiana; retratos minuciosamente concluidos, é inscripciones más ó ménos largas en caractéres griegos, latinos, hebreos, árabes y demás; que á todas las naciones ha sido extensiva la habilidad de trabajar las duras piedras, y muy particularmente á nuestros europeos del citado y el próximo pasado siglo.

514. Para distinguir estos últimos trabajos de sus originales antiguos, bastará fijarse en el dibujo y su ejecucion, siendo más intencional, ruda y valiente la de griegos y romanos, que, fijándose en los rasgos más característicos y determinantes del objeto figurado, apoderábanse de ellos y clavábanlos, por decirlo así, en la piedra con mano firme, cosa que no se ve en nuestros modernos camafeos, más pulidos, y tímidamente afinados con escrupulosidad incansable (*).

515. El sello se aprecia por sí mismo, sin apelar á probarlo, en las ceras ó pastas blandas, que reproducen su hueco en relieve; al contrario de las monedas ó medallas, que son

(*) En nuestra obra de *Itálica* examinamos los camafeos de la Glíptica, los sellos de la Anaglíptica, y las monedas y medallas de la Numismática italicenses, con el escrúpulo que exige la posibilidad de confundirse los antiguos con los nuevos sellos ó camafeos, si un ojo inteligente y la práctica más perseverante no saben discernir en tan interesante materia, una de las más difíciles de dominar por los arqueólogos incipientes, ó los anticuarios meramente aficionados.

las estimadas en el uso, prescindiendo de su molde ó troquel, que desde luégo ha de suponersele excelente, si ellas merecen la consideracion del arqueólogo ó del artista.

516. Éstos, sin embargo, los conceptúan de muy distinta manera, atentos los primeros á su rareza ó abundancia y los segundos á la ejecucion y conservacion. Su obra de arte es la de los camafeos, ó sellos grabados en piedras y metales, esto es, la talla en relieve ó en hueco de los bustos, armas, símbolos y demás cosas que se quieren reproducir en las medallas y monedas, con más ó ménos bulto, segun el procedimiento reproductor. Así es que la fundicion permite más realce, rebajado considerablemente en la acuñacion á golpe, y reducido á casi imperceptible abultado en el troquelamiento á presion.

Como este es el órden que las monedas y medallas han traído en su desenvolvimiento, en verdad más y más retrógrado, no es extraño que las griegas y fenicias, por ejemplo, luzcan con mayor relieve, mientras que las romanas, pocas veces fundidas y de continuo troqueladas á percusion, deprimen el suyo, y las modernas de nuestra Europa lo rebajan hasta el impalpable que desgastamos cuotidianamente con nuestros dedos, no destinadas nuestras monedas á ver la posteridad, y sí propias para nuestro rápido movimiento mercantil y las operaciones frecuentes de nuestra activa contabilidad.

Ésta gana mucho en semejante manera de obtener el grabado de las monedas; pero en cambio pierde mucho el Arte.

En los dias del Renacimiento florecieron artistas tales como F. Cavino, A. Cesari, M. Pasti, J. de la Torre, Pizano, Caroto, Pomedello, Ludovico, Marmita, Poggi, Leon Leoni y otros italianos que, seguidos de alemanes, franceses y espa-

ños, llenaron los monetarios de los noveles coleccionistas con monedas y medallas falsas, tal era su rara habilidad en imitar las antiguas; mas esta no envidiable industria prueba cuán poco estimable en sí mismo es este producto artístico, que há menester de semejante superchería.

En efecto, la moneda ó la medalla en sí misma, no es más que uno de tantos objetos realizados por las artes de reproducción, que en nuestro tercer libro examinamos con la detencion debida.

CAPÍTULO X.

Tectonia.—Decoracion en general.—Jardines.

Idea de la Tectonia, Tectónica, ó construccion como productora de belleza.

—Organismo y expresion, tectónicos.—Paso de la Tectonia, ó Tectura, á la Arquitectura.—*Decoracion general*.—Su concepto.—Sus recursos.—Su aplicacion en el tiempo y el espacio.—Su fin determinante. El *Arte de los jardines*.—Su colocacion categórica entre los demás.
—Sistemas pintoresco y arquitectónico.

517. Es evidente que entre todas las construcciones hay muchas, y éstas son las más comunes y frecuentes, que no pertenecen á la superior, ó Archi-tectura, sino á la mera Tectonia, sin grandes pretensiones de arte y con no pocos grados de belleza, que no es justo despreciar.—Estos edificios, erigidos muchas veces por personas, que si tienen mucho de científicas, no alardean de artistas, disfrutan de carácter general bastante distintivo para separarlos de los propiamente arquitectónicos y constituir por su agrupacion una rama secundaria de la Arquitectura, que nosotros no titubeamos en llamar TECTONIA, esto es, arte ordinario de construir.

518. La composicion de tales obras, simplemente tectónicas, no alcanza los quilates estéticos que las arquitecturales.
—Limitase en ellas la distribucion, si la tienen, á servir fielmente para el objeto que han de llenar; sus masas no se ele-

van, con prévia predisposicion, á influir en nuestra sensibilidad estética, y diríase con razon, que todo el prurito de su ereccion ha consistido en su material realizacion científica, con la mente fija en lo útil, y cediendo acaso á restricciones de economía, ajenas de todo punto á la Arquitectura, ó arte superior.—No obstante todas estas limitaciones, que en realidad colocan al edificio vulgar fuera de ella, éste tiene alguna, bastante hermosura; siquiera no le reste más que la mera construccion, aplicada á un fin concreto.

519. En efecto; la construccion por sí misma es un arte bello.—Así como el dibujo es parte integrante y constitutiva de la Pintura, y, sin embargo, independiente y con autonomía propia también brilla lo bastante como arte, asimismo la construccion, que es parte íntimamente inherente, absolutamente indispensable de toda arquitectura, por sí sola puede recomendarse á nuestra contemplacion.

520. En la Arquitectura y en la mera Tectonia la construccion es por sí bella y muy influyente además para la composicion y total resultado de la más acabada y compleja obra arquitectural. No es indiferente que una vez concebido el conjunto de un edificio cualquiera, éste se realice despues en piedra, ladrillo, ó en labor mixta de entrámbos materiales; ni deja de imprimir carácter á las construcciones la eleccion de este ó el otro; pues aunque es muy cierto que el artista debe concebir su primer embrion con la esencia materialmente corpórea, que desde luégo ha de tener, esta materialidad, que decide de la construccion, decide no ménos del carácter total de su obra artística, ligera hasta lo sumo con el hierro y el cristal, no tanto con la madera y el hierro, sólida con el duradero ladrillo, y grandiosa, plenamente mo-

numental, con las enormes piedras de pilares, arcos, arquite-
trabes y demás miembros arquitectónicos.

521. La construccion, vista sin concepto de todo lo demás, es bella; porque, si en un muro liso ponemos mientes, notaremos ese organismo y esa expresion arquitectónicos de suma regularidad, que preside á lo váriamente accidental de cada sillar componente; ese órden, en fin, que sintetizado por la Arquitectura, léjos de contradecirse en la construccion, en ella se aquilata, y más precisamente se define, repitiéndose sin cesar hasta lo sumo. Lo propio observaríamos reparando fijamente una bóveda, cualquier departamento simplemente construido de piedras, naturales ó artificiales, que por su distinta índole imprimen á la construccion diverso aspecto, influyéndonos sensiblemente.

522. Que la construccion determina el mismo órden del total arte á que pertenece, que lo créa *à priori* y fundamentalmente lo establece, verdades son que se prueban sin grandes rodeos, ni vacilaciones.—El elemento construyente intégrase en la obra construida mediante una preparacion indispensable para ello.—Es preciso que el ladrillo, la piedra, la madera, ó cualquier otro material, que se elija para formar el conjunto, pieza á pieza, se labre obedeciendo las leyes sempiternas de la estabilidad, y que subsistiendo sólidamente colocado en fábrica por sí, lo haga al propio tiempo respecto de todas las demás de su especie íntimamente adunadas por constituir un solo cuerpo, y con las otras, que, si no tan adheridas y unificadas de consuno, tambien han de aproximarse y mutuamente sostenerse en durable equilibrio.—Para este ingreso parcial de tantos y tantos elementos pequeños en el grande, colosal conjunto; para la ordenacion de tales partes igual-

mente dispuestas en el cuerpo total, preciso es que sean lo más regulares posible, y ya hemos visto cómo de los poliedros más informes y caprichosos el Arte ha venido al paralelepípedo recto rectángulo, que en hiladas horizontales de igual altura adosa sus juntas verticales sobre el eje central del inferior macizo (367). El arco que dirige sus juntas normales á uno ó varios centros; la bóveda despezada por paralelos y meridianos, ó por otros no ménos sujetos á una ley estricta de igualdad para todas las dovelas; la demás division de los cuerpos tecturales, cortados en mil y mil piezas con exacta y precisa igualdad y con la misma colocados en el voluminoso todo que realizan, acreditan á cada instante, que sin el órden absoluto más estricto nada puede, nada alcanza la construccion; pues la Ciencia, si una vez descubre y fija una ley, jamás en casos idénticos se desmiente, y con la misma identidad procede, siempre que sus verdades incontrovertibles pueden y deben tener su justa aplicacion.

523. Lo notado respecto á las más pequeñas partes componentes de la construccion, adviértese para otras más y más en sí mismas ya compuestas, como son los pilares, machones, arcos, bóvedas, etc., hasta llegar al conjunto que mecánicamente dispuesto por el contraresto de empujes laterales, por el de esfuerzos que desde un punto en torno trabajan, por la accion de fuerzas que obrando, en fin, de un modo igual, piden igual oposicion para el estable equilibrio, danle á la aglomeracion de las masas esa regularidad, esa simetría y euritmia, que no por mera afectacion de órden conservan, sino por necesidad absoluta de su existencia real; porque de otro modo la ereccion no se sostendria ni áun en pensamiento. De aquí las bóvedas centrales predominando sobre las late-

rales, que más y más descienden á uno y otro lado; los arbotantes y botareles que á derecha é izquierda, ó alrededor, en trechos iguales resisten los empujes; los refuerzos que guardan y amparan los muros de uno y otro costado con uniformidad interpuestos, y en conclusion todas esas visibles muestras de contraposicion regular de potencias contra fuerzas regularmente agentes, todas esas manifestaciones de un equilibrio, de un perenne sosten logrado en virtud de tantos actos patentes de órden el más regular é igualmente sostenido.

524. Ahora bien; este organismo de la mera construccion, que tanto en toda arquitectura impera, y que á su composicion artística se antepone por necesidad imprescindible; este órden admirable de exactitud, sin descanso jamás interrumpida, basta para producir en la mera estructura el encanto de los inteligentes y la admiracion de los profanos en la Ciencia y el Arte.—No es esto dar carta blanca para que á todo constructor, por el mero hecho de serlo, le consideremos capaz de erigir siempre fábricas bellas.

525. Lo mismo el que compone una gran ópera, que el que escribe un poema, pinta un cuadro colosal de historia, ó proyecta una catedral, el que dirige una construccion, por importante que se suponga, puede hacerlo ó nó bellamente, segun su problema quede ó nó resuelto en el campo estético, por dotar su obra de suficiente expresion artística, ó carecer de entidad y potencia creatriz, por no haber llegado, ó por haber pasado quizá mucho más allá de la manifestacion que no ha sabido realizar, ó que ha realizado negativamente. Mas el que sin pretensiones inmoderadas construye cualquier edificio, por humilde que se suponga, y al verificarlo plenamente satisface

el propósito de la ejecucion, con toda espontaneidad y la fuerza expresiva al efecto requerida, logra palma de constructor con lauro de artista, bien que en más humilde escala colocado, esto es, en la Tectonia, que con su talento enaltece.

526. La Tectonia abarca edificios de particular dominio, lo mismo que obras públicas, y por tanto puede producir fábricas perecedoras del momento, ó tal vez grandes construcciones monumentales.—Para explicarnos con más claridad, expongamos algunos ejemplos.

La casa, tal y como todos los días nos sirve, el humilde, el pobre tugurio, obras son de la vulgar Tectonia, destinadas á perecer muy pronto entre escombros, y que para ser tenidas por monumentos necesitan la sancion de muchos siglos, despues de haber escapado milagrosamente á su demolidora accion entre ruinas arqueológicas de venerando polvo. —Una fábrica de utilidad comun, un puente, un faro, un viaducto, ó acueducto; pueden ser resultado de la mera Tectonia, si logrado el propósito de su utilidad lo más directamente posible, á nada más se aspira: pero si al erigir el puente se pretendió significar algo más que el paso sobre un rio; si al levantar el faro se ostentó toda la majestad de la potente nacion, que así protege á los navegantes; si en el viaducto, ó acueducto, se hizo gala de exuberante plétora de poder y riqueza, sabiduría y miras levantadas, las fábricas tectónicas en arquitecturales se convierten, por un empuje vigoroso de la voluntad y de la inteligencia, que impreso eficazmente en la construccion, las ennoblece, hermoseándolas con nuevos y más preciados quilates.

527. Para pasar la línea divisoria de lo meramente tectónico á lo arquitectónico no es necesario, sin embargo, ni

de esfuerzos harto titánicos, ni de grandes y ruidosas alharacas, promovidas con inusitada pompa y aparato.—Creen algunos que por construccion arquitectural puede admitirse la que muéstrase muy engalanada de profusa decoracion, la que con ella osténtase muy rica de galas y vistosos arreos exornamentales. Ni la Arquitectura para serlo necesita de tantos afeites, que acaso pueden ser supérfluos y postizos, ni la Tectonia puede ocupar la plaza de aquélla, mal encubierta y disfrazada con un manto espléndido, que de sus masas se despegue, ó con una capa y cutícula de relumbrones mal avenidos sobre su sobria, quizás áspera corteza.—Las casas en que vivimos no carecen de ninguna parte de la Arquitectura. Gozan de distribucion no escasa y con cuidado sumo meditada casi siempre; disfrutan de alzados demasiado prominentes para que su corporalidad á nuestra sensibilidad escape desapercibida; hay pretensiones no escasas en su composicion, y abundan á manos llenas los adornos de todas especies, orígenes y cataduras. ¿Pero por esto logran ciertas casas patente de verdaderamente arquitecturales, ni por monumentos del Arte pueden á nadie exhibirse?—El capricho individual del dueño, la economía del capital invertido, la sujecion de este escaseado capital, la cortapisa de la renta, el comercial, fabril uso de todos los elementos que entran en el artefacto tectónico, su industrial acopio de ornamentos, adquiridos en el mercado público, mil y mil arreglos y acomodos de mera utilidad, mil y mil exigencias de índole esencialmente mercantil, mil y mil interesadas conveniencias en la resolucion de un problema, que libremente no se resuelve por el Arte, ni exclusivamente para el Arte, colocan con razon la casa en el terreno tectónico que le compete, por más aliños que afec-

te, por más perfiles, dibujos y coqueterías que la separen de la *obra albañilesca*, que á la Tectonia, ni á ningun arte ya pertenece.

528. Palacios hay, que ni aún por merecer tal nombre se admiten como arquitecturales; aceptándose sólo como más ó ménos bellamente tectónicos.—Por ejemplo: un gobierno en momentos apremiantes y precisos quiere á la menor costa posible alzar un grande edificio para una exhibicion permanente ó periódica, y esto lo consigue poniendo la obra en manos de hombres sabios, pero meramente constructores, de ingenieros hábiles, en fin, que restrictamente resuelven la cuestion económico-utilitaria, erigiendo su *palacio industrial*, ni más ni ménos que si se tratara de cualquier otro artefacto, ó maquinaria de las en él expuestas. ¿Entónces cómo ha de brillar en semejante hechura una inspiracion, que léjos de evocarse se ha ahuyentado como una mala tentacion; cómo ha de resplandecer en la fábrica plenamente *fabril* la aspiracion de un genio que allí no ha tocado con sus alas, ni el delicado sentimiento de un artista, que allí no ha mostrado toda la eficacia de su buen gusto y el distintivo estilo de su personal ingenio?

529. Los nombres nada significan ante la presencia esencial de la cosa, ni la designacion usual de arquitectos é ingenieros supone en el terreno de la ciencia y la realidad, que los primeros siempre han de cultivar como es en sí la Arquitectura, ó que los segundos no han de salir de la Tectonia, á que están fatalmente sujetos.—Unos y otros hacen obras feas, que ni como tectónicas ni como arquitectónicas merecen aprecio alguno; unos y otros pasan de continuo su línea de conducta, haciéndose el arquitecto constructor exclusiva-

mente científico, ó el ingeniero artista de no escasa talla y consideracion, y unos y otros en su terreno oficial, convencional, puramente administrativo, segun las conveniencias sociales, pueden y deben hacer cosas bellas, toda vez que la Arquitectura siempre las exige en escala superior, y la Tectonia para ser arte, aunque secundario, tambien las reclama.

530. Para terminar nuestro deslinde eminentemente estético y que nadie, absolutamente nadie, pueda dudar de la identidad de una ú otra arte de construir, consideremos á la Tectonia análogamente á la *prosa*, esto es, á ese modo de decir de todos, á esa manera de pensar más vulgar y corriente, más conforme con la necesidad, con la utilidad de cada momento. La Tectonia es, pues, y á nadie ofenda comparacion tan exacta, la prosa del constructor; pero así como la prosa hablada, ó escrita, produce insólitas maravillas en la boca del orador, ó bajo la pluma dorada del literato, así la prosa de las líneas, los sillares, ó los ladrillos, puede realizar prodigios de verdadero arte, sin llegar á la *poesía* de la Arquitectura, dotada siempre, si ha de ser tal, de un mágico ritmo oculto y de una ostensible metrificacion encantadora.

531. *La poesía, la idealizacion, la moral aspiracion al mundo supremo del espíritu*, la potencia creatriz que en esta aspiracion é idealizacion trabaja para sacar desde el primer gérmen concepcional la obra arquitectónica de entre las demás construcciones, si no realistas y naturalistas, como las del pintor, positivistas y materialistas con el científico, estas dotes sensibles á nuestra contemplacion por el organismo, y especial expresion de la Arquitectura, que tanto dista de la Tectonia como la Poesía de la Prosa, danle el cetro de arte

fundamental y le aseguran el trono que los siglos le sostienen en el amor de los entusiastas.

La mera construccion, como el mero hablar ó escribir de la pedestre prosa, no forma la Tectonia admitida como arte en este libro. Es preciso que tambien ella, y en su magnitud propia, describa un círculo de bella luz, sin más aparato que su sábia construccion y su composicion, en punto á distribucion de masas, sumamente sencilla; pero resplandeciente de verdad, é ingenuidad espontánea.

532. DECORACION GENERAL.—La decoracion, tal como la vamos á examinar ahora, no es una parte más ó ménos importante y esencial de la Arquitectura; es esa innata propension que mostró el hombre más primitivo desde la cuna de su vida, y aún ántes de iniciada una cabal civilizacion, á engalanarse él mismo y engalanarlo todo con algo al parecer no útil, no estrictamente necesario á la satisfaccion material de nuestra existencia.

533. Como si su hermosura no fuese la suprema en la Creacion, quiso el hombre agregarle algo de su propia invencion y cosecha; que, dado su primitivo candor y casi completa ignorancia, afeóle, en realidad, con rayas de abigarrados colores, con plumajes y hojarascas de informe aplicacion que á las aves y arbustos más le asemejaban, pero sin voluntad, ciertamente, de rebajarse á tal extremo; ántes, por el contrario, creyendo realzarse, distinguirse, salirse fuera de lo real; por la tendencia irresistible, desconocida para él, de aspirar á otra cosa, á otro mundo superior, aún ántes de cubrir su desnudez con el vestido y de defenderse de la intemperie con la inicial Arquitectura.

534. Adoptado el traje, los ornatos que sobre sus car-

nes ponía colocólos en aquél, y en sus armas, en sus utensilios, en el recinto de su morada, en las paredes exteriores de la misma, en el circuito del campo que labraba, en cuanto alcanzaba con su mano para sembrarlo de esos símbolos expresivos de un afán, de una comezon infatigable y hondamente interna de producir y hasta lo infinito reproducir testimonios de su amor á lo bello, á lo simple y puramente bello, sin mezcla de interés alguno, sin utilidad ninguna, sin necesidad imprescindible, como no fuese un interés, una utilidad, una necesidad esencialmente moral de su espíritu, por lograr, por atraerse la belleza é identificarse con ella en todos los momentos de la vida.

535. Sobre lo más indispensable para esto aglomeró adherentes fantásticos de mera contemplacion estética, ó realizó maravillas de deleitable ociosidad, distribuidas en campos, muros, muebles, vasos, armas, vestiduras y cuanto de algun modo con el hombre rózase; quien por semejante via creó las artes bello-útiles y las puramente recreativas, complementando más adelante algunas, y hermoseando todo trabajo, fruto de su actividad; toda industria, resultado de su necesidad, utilidad ó conveniencia.

536. La decoracion creó recursos expresivos de todo y en todas partes los coloca bellamente.—Desde la flor natural ó pintada, ó tallada, al follaje, á los animales reales ó fantásticos, á la figura humana como es en sí, ó monstruosamente mezclada con tallos, hojas, flores y miembros de animales diversos; toda especie de enlaces y combinaciones de rectas y curvas; todo linaje de símbolos y escrituras, bandas, orlas y cenefas; cuanto la imaginacion dentro de la Naturaleza y fuera de ella puede concebir, forjando caprichos vagos, inu-

sitados, peregrinos; todo es lícito á la decoracion, que dibuja, pinta, esculpe, talla, cincela, vácia, graba, niela, borda, viste, prende, adereza y ejecuta de mil maneras infinidad jamás agotada de primores, cubriendo toda desnudez, entreteniendo el espacio ocioso, llenando el árido vacío, enriqueciendo la mustia y desabrida pobreza, acompañando la fria soledad, reanimando la muerta vida, armonizando los seres entre sí y haciendo brotar, en fin, del cáos, ó de la nada, raudales de inesperada belleza.

537. Muchas son las artes esencialmente decorativas, que al adorno exclusivamente se consagran. Ya hemos visto que la talla, ó escultura exornamental, no tiene otro propósito, y despues hemos notado que á la Arquitectura decoran la Pintura, la Estatuaría y esa misma Talla, creada para ella más que para ninguna otra cosa. Pues bien; la Arquitectura y todos sus miembros constitutivos conviértense á su vez en ornamento de multitud de artes terciarias y obras industriales, que de la Pintura y Talla se amparan, y no son pocas las industriales que á nuestro propio adorno personal se refieren, lo mismo que á nuestros suntuosos salones y á cuantos objetos nos rodean.

538. Quizá en otra ocasion tratemos por separado de estas artes industriales susceptibles de belleza, que por la decoracion y para la decoracion casi exclusivamente muchas de ellas la alcanzan; mas ahora sólo llamamos la atencion sobre el juego y no interrumpida cadena con que, no sólo todas se eslabonan entre sí y con las principales y secundarias, sino tambien de ese mismo eslabonamiento y dependencia que unos objetos tienen con otros, cambiando constantemente su accion de ornamentados en ornamentales.

539. En efecto; un broche, ornado en sí mismo con rica pedrería, adorna un rico traje, hermoso decoro de nuestra figura, con mil recamos y franjas entretenido; un cortinaje, exorno de un salon, es en sí mismo adornado con graciosos lambrequines y entretenida pasamanería, y sus estofas diferentes á dos caras, de distinto modo estampadas y tejidas con pomposa pintura de follajes, aves y flores; el cuadro, maravilla del pincel, cubre la aridez de un muro, cuyo desnudo paramento vistió el raso adamascado, ó el más pobre papel que lo imita; pero ese cuadro órnase con su marco vistoso y el marco sobrecargóse de dorada talla; un mueble cualesquiera, fuera de la composicion y ejecucion que su uso requiere, adornado está siempre con talla, con bordados, con embutidos, con nieladuras, con primores diversos, con mil y mil galas, y sin embargo él y otros varios de uso diferente y de ornamentacion diversa decoran los distintos salones del edificio, no ménos aderezado con arreos multiplicados; el edificio, tesoro interior de riquezas ornamentales y exteriormente cubierto de preseas decorativas, no es más que ornato á su vez de la calle, ó plaza, donde tantos otros lucen y campean; y las plazas y calles y paseos, ornato público de las ciudades, pobladas de monumentos, que cual otras joyas de inestimable valor más y más las hermocean; y como si estos monumentos verdaderos no fuesen suficientes en ciertas ocasiones, fingen las ciudades otros de mera perspectiva para centuplicar sus atractivos exornamentales; y estas ciudades, tales como son en sí, decoran la nacion, salpicada por todos sus ámbitos de tantas, tan innúmeras muestras del Arte, que en la Decoracion tiene un infatigable auxiliar, un estímulo constante, un móvil continuo de reproducciones bellas.

540. No parece sino que tal arte tiende sus anchas redes por toda la humanidad de todos los tiempos y zonas, y que dentro de sus infinitas mallas recoge cuanto el hombre hace, alcanzando á los más remotos rincones de la tierra, á las cosas más triviales, á las más excelsas; al tugurio más modesto, al palacio más ostentoso, á la catedral, centro y trono de todo lo más espléndido y magnífico; á los jardines y parques, á sus kioscos y silvestres grutas; al gabinete elegante de la dama, al estrado fastuoso del magnate; á los libros y códices llenos de viñetas y preciosos miniados; á los paños, dechados de vistosas bordaduras; á las armas ricamente cinceladas; á los vasos de valiosa cerámica; á todo, en fin, cuanto nos arroja la industria en el inagotable raudal de su activo comercio cotidiano de bazares y exposiciones; cuyos objetos de uno en otro la Decoracion va minuciosamente revistiendo de belleza, para abarcar con su esplendor el trabajo humano, la vida entera del hombre, que ni vivo, ni muerto le abandona; pues hasta en la huesa le amortaja, y cubre su sepulcro de emblemas y trofeos.

541. Este arte, tan diverso en sus ocupaciones, tan lato y múltiple en sus innúmeras maneras de manifestarse, póseelo el arquitecto en grado eminente; manéjalo el tallista y cincelador; úsalo con frecuencia el pintor de muros, bóvedas y techumbres; entiéndelo el dibujante; empléanlo el orfebre, orífice y diamantista; conócenlo los constructores de muebles, armas y diversos utensilios; á él de lleno se consagran los estuquistas, escayolistas, mosaiquistas, reproductores y fabricantes de toda manufactura ornamentada y ornamental, y no hay, en conclusion, mujer hermosa que no penetre sus secretos hondamente, ni hombre de algun gusto

delicado que en su persona ó morada no le rinda culto.—Con tamaña y tan elástica dilatacion, más bien que un arte concreto, como todos los demás estudiados hasta aquí, parece la Decoracion una parte del Arte en general, aprovechable para infinito número de artes, industrias ó casos de la vida, y por tanto imposible de clasificar y definir en su preciso y circunscrito límite.

542. No es enteramente así. La Decoracion, proceda de donde proceda, viene á parar á un punto donde se determina y condensa con carácter y vida propia, para salir de allí á irradiarse, como brillante sol, por toda la esfera de la humanidad, por el espacio sin límites que ésta en su progreso recorre. La Decoracion general viene á la particular de la Arquitectura por multitud de diferentes vias, y una vez en este arte fundamental aquilatada, acrisolada en toda su esencial pureza, alcanza á todo lo demás con la simetría que de la Arquitectura ha aprendido, con la euritmia que la misma le ha enseñado, con la regularidad, la uniformidad, el concierto, el orden más cabal que en mil modos le ha sugerido, presándole su organismo casi íntegro y parte no escasa de su expresion y fisionomía.

543. Es muy cierto que no siempre la decoracion es arquitectónica.—Pocas, las ménos veces, por fortuna, válese de los miembros y elementos arquitecturales; y en muchas ocasiones es escultural con tendencias manifiestas á lo *pintoresco*, esto es, al polo opuesto de lo *arquitectónico*; pero como estos ejemplos patentes y reales, que no dudamos en confesar, son los ménos; como para uno de ellos lo *bello arquitectónico*, sin necesidad de atributos y requisitos arquitecturales, mil y mil veces sensiblemente se nos manifiesta en

los cotidianos casos del decoro; y estos son los más importantes y decisivos, los de más bulto y trascendencia, de ahí que la Arquitectura tire de la decoracion, no sólo como parte integrante y muy principal de sí misma, sino de su general esencia.—Basta sólo abrir los ojos para que hasta el más lego en el Arte note que toda decoracion prepara sus elementos y los coloca fuera de la Arquitectura análogamente á ella, si bien con alguna más libertad, segun las circunstancias y naturaleza de la cosa adornada; que ó exige algo más de lo pintoresco necesariamente, ó con entera independencia se inclina á uno ú otro extremo simpáticamente.

544. EL ARTE DE LOS JARDINES ha merecido de algunos estéticos, y muy particularmente de los franceses, tanta consideracion, que sin titubear lo colocan entre las primeras artes.—Así como algun estético, de profesion legista, ha colocado la *elocuencia* tambien en semejante rango, así un pueblo amante, como el que más, de los jardines y sus flores ha llevado su pasion á éste, que no deja de ser un extremo exagerado, no sancionado sériamente por la Ciencia.

545. Mucho amamos la Naturaleza, y aún más en esas tiernas, simpáticas florecillas, espontánea manifestacion de la natural belleza, que por voluntad divina brotan en nuestra alfombra terrestre, para reflejarnos de algun modo, aunque muy limitadamente finito, lo supremo del Sér, unidad y causa eficiente de cuanto ha criado.—Pero por mucho que nuestro amor sea respecto á los árboles y las flores, el arte de los jardines no es ni más ni ménos que un ramo de esa decoracion que acabamos de recordar (532 á 543); pues dicho arte no tiene más fin aparente que adornar una porcion escasa de terreno con cuantos primores produce la Natura-

leza, para recrear nuestro espíritu *agradablemente* embelesado, deleitado tal vez, sorprendido, si á tanto alcanzan las maravillas naturales en corto espacio acumuladas.

546. Pero una vez sentado un principio no debemos olvidar nunca, y en otra ocasion (97-442) advertimos cuánto rebaja en la consideracion estética la sustitucion de la cosa imitada por la imitacion, y la introduccion del elemento natural en el Arte, sin prévia trasformacion, sin la espiritual metamórfosis que para pertenecer al Arte el objeto natural requiere. Es cierto que los árboles, los arbustos, las plantas, el haz del terreno, las aguas, cuanto en el jardin se coloca sufren visible alteracion, puesto que en reducido ámbito las montañuelas diminutas dannos idea de las grandes diseminadas por el globo; los bosquécillos de árboles enanos, de las gigantes, dilatadas selvas y florestas de la vírgen Naturaleza; las pequeñas rias, por donde apénas circula un hilo de planta, de los arroyos y rios caudalosos; los estanques y lagunillas, de los grandes lagos y anchos mares; los saltos modestos de agua, de las colosales cascadas y bullidores torrentes; y, en suma, todo el conjunto de estas cosas armonizadas hábilmente entre sí, de esa armonía expansiva de los campos, quebrados en mil valles y montes, alfombrados de espesa, exuberante vegetacion, ricos de linfas desparramadas en raudales abundantísimos; del libre orden, en fin, de la Naturaleza inorgánica y vegetativa, cuyos paisajes el artista, decorador de jardines, multiplica sin cesar, creando por doquiera puntos de vista que fuera del jardin no es posible hallar tan á menudo y tan previsoramente preparados, dentro de tan escasa porcion de terreno.

547. Mas si el director de jardines no realizase tales mi-

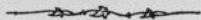
lagros, ni aquí ni en parte alguna de nuestro libro hallaria conveniente lugar.—Tiénelo aquí, y nó entre los pintores de paisaje, por ejemplo, porque el paisaje pintado es de más quilates estéticos que el amañado con árboles, casas, aguas ó flores (442-546), como el ramo del cuadro vale más que el formado por el más hábil jardinero del mundo; no habiéndosele ocurrido á nadie comparar este último con el pintor de flores, por más que algun gusto, alguna delicadeza de sentimiento necesite.

Más há menester la florista que contrahace ese mismo ramo, y apénas si merece nuestra atencion.—La palabra lo dice, *flores contrahechas*; el diccionario vulgar es el más sabio libro de estética para resolver ciertas intrincadas cuestiones. Contrahecha es tambien para el Arte toda suplantacion de sus elementos esencial é indispensablemente artísticos por los naturales, sin sensible trasformacion y aún transustanciacion.

548. De cualquier modo el arte de los jardines tributario es de la Arquitectura, á cuyos edificios dentro y fuera sirve de adorno, cuyas plazas y paseos públicos exorna.—Para desprenderse el jardin algun tanto del arte fundamental á que obedece, necesita alejarse de las poblaciones en parques y alquerías; mas aquí han de verse alamedas, calles no interrumpidas de árboles, plazas de forma geométrica, muestras infinitas de regularidad que publican la sujecion arquitectural, ó de continuo la recuerdan.

549. Dos, sin embargo, son los sistemas de jardinería usados frecuentemente. El *arquitectónico*, que hasta lo sumo se exagera, cortando vertical y horizontalmente el boje y el arrayan y cuanto arbusto entra en los cuadros, y el *pintoresco*, que se complace en destruir toda ordenacion regular,

y que tambien tiene su escollo en la *confusion* inexpressiva, que nos aturde y descontenta.—Lo feo de lo excesivamente arquitectónico, esos fatales recortes de árboles y arbustos redondeados á compás, *planificados*, si tal frase se nos tolera, por la tijera, rasero nivelador que nos recuerda el de ciertos soñadores socialistas y políticos, si existen, si con sus monstruosos dibujos aún ornan ciertos jardines de clásica pretension, ni nos los explicamos todavía, ni para explicárnoslos sirvenos nuestra propia regla de la transustanciacion y trasfiguracion material.—La transustanciacion del árbol real de la naturaleza al árbol figurado en el lienzo ó en el papel se nos inicia por el paso de la realidad al Arte, del mundo de los seres materiales al impalpable, purísimo, espiritual de la idea; pero la trasfiguracion de ese árbol á una esfera ó muro verde es tan brusca y desdichada, tan impotente y negativa, que, aunque arquitectos, renegamos de tal abuso de nuestro arte, y nos complacemos de consignar aquí semejante protesta.



PARTE III.

MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS DE TERCER ORDEN.

CAPÍTULO XI.

Artes industriales.

Carácter é índole de las artes industriales.—Lo *bonito* en las mismas.—Son susceptibles de lo bello.—Sujétanse en la forma á la Pintura, Escultura y Arquitectura.—Clasificación por grupos, clases y secciones.—Justificación de la misma.—Límites del Arte y de la Industria.

550. Penetremos en otra region artística. Aquí no deslumbran las ráfagas de luz y de armonía, que brillan en el empíreo de las artes fundamentales, ó sus inmediatas. Las auditivas de una ú otra categoría han desaparecido por completo, para no tornar á oír sus articulados, ó inarticulados sonidos.—Sólo nuestros ojos hallarán pasto al alma, ansiosa de emociones, en la contemplacion de innúmeros objetos, que á millones abundan en nuestras moradas; llenan los edificios públicos; pueblan los templos; atestan los bazares del activo, infatigable comercio; reproducense incesantemente con fecundidad verdaderamente prodigiosa en todo linaje de fábricas, y nos admiran por su diversidad casi infinita, por sus multiplicadas trasformaciones, por su mejoramiento continuo en las exposiciones, periódicas ó permanentes, nacionales ó in-

ternacionales, que tanto alarde de ellos nos hacen con sobrada razon y justicia.

551. Esta region vastísima ha sido inexplorada siempre por los filósofos estéticos, que en las cinco artes principales se han contenido, nó igualmente felices en el conocimiento de todas, á las que agregan algunas inoportunamente. Este abandono voluntario de las ARTES INDUSTRIALES no es lógico, ni prudente, si en toda su extension quiere medirse el poder y amplitud del Arte, y rastrear hasta su última indicacion lo bello, que el hombre á manos llenas cuotidianamente produce.

552. *Lo sublime*, es muy cierto, ni á remota distancia se vislumbra en la dilatada llanura que vamos á recorrer. Su vacío inmenso, infinito, llénalo de algun modo LO BONITO, que á raudos borbotones hierve en torno nuestro, y que perennemente brota á nuestra vista, como si cien mares oceánicos surgiesen en menudas perlas por entre las arenas de cien mundos indefinidamente dilatados.

553. Mas ¿qué es lo bonito ante nuestra contemplacion estética? Ya lo hemos visto en el párrafo (80) de nuestro primer libro. Lo bonito, dijimos, reduce lo bello á su menor tamaño, así como *lo hermoso* parece que lo ensancha, sin llegar á *lo sublime*. *Lo bonito*, si está en el límite inferior de lo bello, no está en el centro y lleno de éste, y por tanto no merece la consideracion estética del filósofo. Tal razonamiento, aunque lo parece, no es tan concluyente que nos cierre las puertas á la impugnacion.—*Lo sublime* no está tampoco en el centro y lleno de lo bello, y, sin embargo, la estética lo entraña con fruicion; lo sublime, que la vulgaridad de los filósofos considera como *límite superior de lo bello*, merece

su estudio y predileccion, sin duda por el lugar que ocupa, por relatividad de magnitud, ó de entidad estética, sin que haya rigor científico en esto, ni consecuencia justificable. Si el objeto de la Estética es lo bello en toda su extension, tan lógico es abarcar uno como otro extremo, uno como otro límite, y aún más lógico todavía empezar sintéticamente el estudio por el inferior, para ir de grado en grado al supremo de la sublimidad.

554. Nosotros, que somos partidarios de la libre autonomía de lo sublime y de lo bello, con más independencia podemos tratar de uno, ó de los dos móviles de nuestras afectaciones estéticas. Aceptados los dos por ser más importantes, podemos prescindir de un tercero, podemos prescindir de *lo bonito*, que, aunque en ínfimo tamaño, también es móvil frecuente de delectaciones estéticas, si bien se reputen más someras, más suaves, más pasajeras.

555. Y prescindimos, en efecto, no por rutina, no por seguir atados al carro de los sabios, que en nuestra insignificante pequeñez no nos arrastra, sino por cuestion de tiempo y brevedad; porque no es justo que habiendo robado tanto á la belleza de las artes fundamentales y secundarias nos entretengamos con lo bonito de *manifestaciones terciarias*, en las que no haremos más que asomar nuestros ojos muy rápidamente.—Si tanto abunda *lo bonito* en las artes industriales, también no escasea en las superiores de todo género, como lo feo, que es ménos que bonito; pero entre esos turbiones de cosas bonitas, y aún feas, que la mano del hombre nos produce con su laboriosidad incansable, lucen algunas preciosidades real y positivamente *bellas* en la plenitud estética de esta expresion, real y positivamente *hermosas* en toda

la amplia medida de este grado y proporcion de belleza.

556. Y como esto es así, según expónese en este libro, conveniente nos ha parecido no cerrar nuestra obra en el anterior, sino proseguirla con no ménos empeño y eficacia, en el exámen de los objetos de las manufacturas industriales, elaboradas con belleza, y en esa multitud de artes modestas de los ordinarios talleres, donde el *menestral*, el *artesano*, ejecuta sordamente maravillas, sin las aclamaciones vocingleras de los inflados doctos, sin el aplauso público del gárrulo periodismo, sin alharacas ruidosas que ciertamente no necesitaron nuestros abuelos para admirarnos, para pasmarnos con sus bellísimas labores y hermosos artefactos.

557. Entremos de lleno á contemplar el objeto industrial susceptible de belleza.—En él únese estrechamente lo útil á la última, que á no pocos parecerá secundaria y superficial. No discutamos por tal cosa: de un modo ú otro la fusion de lo bueno, lo útil y lo bello resulta visible en el objeto de nuestro uso, y es patente que no empece el destino utilitario á su mejoramiento estético; ántes, por el contrario, no es ilusion fantástica, que de tal suerte aprovecha mejor á todos los fines de la vida.

558. Desde luégo podemos establecer que hay dos especies de utilidad: la material, que satisface el artefacto por el beneficio utilitario que presta; y la moral, que tambien satisface por ser bello. Esta última no existe ante el que tiene embotada su sensibilidad estética; pero el que no la tiene, sufre á la forzada contemplacion de objetos que, siendo susceptibles de hermosura, no la reciben plenamente.

559. Por más útiles que éstos se supongan, sonlos un momento, el imprescindible de su aplicacion; miéntras que la

belleza permanente en ellos, hácelos constantemente útiles bajo el aspecto moral. La belleza no aparece en el objeto útil como meramente exornamental, ó como superfetacion agregada á su corteza, por via de adorno. El objeto que mejor exprese su uso, su destino, su utilidad, es á causa de su forma adecuada, espontánea y sesudamente, bastante bello, sin apelar á la Decoracion, que, sin embargo, siempre está solícita, siempre se presta á hermosearle.

560. Pueden reducirse á tres, como en el edificio, las condiciones indispensables de toda manufactura en general. Primera, la comodidad con que su objeto debe satisfacerse; segunda, su sólida, excelente construccion para llenar este propósito, y tercera, la belleza que del cumplimiento de las anteriores condiciones resulta en la forma sensible, favorecida por la Decoracion complementaria.

El artefacto, así considerado, sométese á las leyes del edificio, esto es, á las de la Tectónica ó Arquitectura, y por esto, nó sin razon, esta arte fundamental reina casi exclusivamente en toda industria, respecto al modo de ejecutar los objetos.

561. Mas como en punto á la forma y decoracion de esta misma no están ociosas las demás artes gráfico-plásticas, sino que á porfia se disputan y quitan los objetos de las manos, claro, muy claro está que la Pintura, la Escultura y la Arquitectura presiden á la bella confeccion del objeto útil, colmándole de sus ricos dones, segun cada cual los há menester.

562. Sujeto á forma, y determinándose ésta al fin de un modo bello, irremisiblemente ha de acudir á lo *pintoresco*, á lo *escultural* ó á lo *arquitectónico*, que rigen, fecundan y caracterizan toda forma bella, sensible á nuestros ojos.—En cuanto es hecho, construido ó elaborado, el objeto industrial

perfecciónase en la fuente, origen y muestra de toda tectura; y en cuanto es exornado, ó decorado de algun modo, todas las artes del diseño préstanle sus mejores galas; trabajando las unas en él y otras sirviéndole de pauta y de modelo.

563. Á tres grupos pueden reducirse todas las artes industriales de recreo, lujo y utilidad: el que reconoce á la Pintura por fundamento y guia; el que caracteriza mejor la Escultura, de quien se ampara y vale, y el que en la Arquitectura se cimenta. Si los gobiernos hubieran conocido claramente esta sencilla clasificacion; si comprendiesen su esencial trascendencia en la enseñanza industrial, no ensayarian sin éxito multitud de planes para educar en sus distintos oficios al artesano, que torpemente confunden muchas veces con el mecánico artífice, ó con el maquinal obrero.

564. Preste la Ciencia en buen hora sus secretos á la Industria, como ejecutora de artefactos diferentes, que de ella ciertamente necesitan. No escasos recursos pidenle el pintor ó escultor, y más que todos el arquitecto, si han de salir airoso en sus arduos problemas; pero como el artefacto necesario á nuestro bienestar disfruta de forma, que por tendencia universal y constante, por razon trascendental y suprema ha de embellecer cuanto más le sea posible, y esta forma ha de plegarse á las exigencias de una ú otra arte dispensadora y legisladora de ella; incompleta, rutinaria, y empírica por demás es la enseñanza del artesano á quien se le dan nociones rudimentales de alguna ciencia, sin indicarle la senda por donde rectamente debe seguir, ni el arte á quien debe someterse para perfeccionar sus obras, hermoseándolas. En el utensilio más insignificante, en el mueble más sencillito cabe buena ó mala *construccion*, que la ciencia tectónica

y sus auxiliares enseñan, y tambien cabe buena ó mala *composicion*, que aprenderian mejor con nociones salidas del arte análogo al de su oficio.

565. Es evidente que cuando en un pueblo ha germinado la fecunda semilla del gusto, en virtud del culto religioso que con ardiente entusiasmo todos prestan al Arte, hasta la cosa más insignificante que el hombre fabrica, un plato, un punzon, una llave, un dize, un juguete, ostentan el superior espíritu que alientan todos los corazones de la época, la idea luminosa, brillante, que ilumina la inteligencia de la inmensa mayoría de los contemporáneos; y esta vulgaridad á que el sentimiento estético desciende, penetrando, infiltrándose en las masas, por la inspeccion cuotidiana de objetos bellos, enséñalas sin esfuerzo alguno á conocerlos, á distinguirlos, á gozarlos y á echarlos de ménos, si la nube oscura de la decadencia asoma á deshora por el cielo esplendoroso de la prosperidad, que las hechuras del Arte señalan como barómetro el más exacto y sensible. En períodos tales, basta el inicial impulso para que no se contenga el movimiento progresivo; pero miéntras aquél no ejerce su natural influjo, y, por el contrario, los males del corrompido gusto, ó aversion artística, se agravan, bueno es que los gobiernos previsores, moderadores y conservadores amparen al menestral desvalido, al menestral abandonado entre la muchedumbre de los que mandan trabajar, aún más nulos en materia de gusto, aún más viciados, aún más depravados en él, y que por su relativa posicion imponen su fatal capricho.

566. En tales épocas, en tales momentos de cansancio y visible decaimiento, la Estética hace falta, y ella nos enseña esta no interrumpida sucesion y encadenamiento de las artes

fundamentales á las secundarias y de éstas á las más subalternas del menestral, que sin salir de su modesta esfera hace prodigios primorosos, y que por un esfuerzo titánico, excepcional, clava su bandera triunfante muchas veces en el campo de los primeros artistas.

567. El cuadro, que á continuacion estampamos, de cada uno de los grupos de las artes liberales, é industriales, basta á confirmar nuestros asertos, y si tan óbvia clasificacion no sirve para hacer una revolucion en los talleres y fábricas, aprovechanos al ménos para seguir algun método en nuestro examen.—Hé aquí los grupos que la Pintura, la Escultura y la Arquitectura separadamente presiden:

PRIMER GRUPO

ARTES INDUSTRIALES QUE DEPENDEN DE LA PINTURA

Primera seccion.

- 1.^a Pintura exornamental.
- 2.^a Pintura escenográfica.

Segunda seccion.

Grabado ornamental.—Nielado.
Incrustaciones.—Embutidos.—Taraceas.
Musivaria.

Tercera seccion.

ARTES AUXILIARES . . . Pintura cerámica.
Vidrieras pintadas.
Esmaltes.

Cuarta seccion.

Reproducciones gráficas.—Estampacion pictórica.

Calcografía.—Cromo-litografía, etc., etc.
Fotografía en placa, cristal, papel, madera, tejidos, porcelana, etc.

Quinta seccion.

ARTES Suntuarias
Epigrafia.
Caligrafia.
Códices y sus miniaturas.
Tipografia.—Encuadernacion.

Sexta seccion.

ARTES Suntuo-Indu-
mentarias.
Tejidos.—Tapices.
Estampados de telas.
Bordados ó Acupictura.

Sétima seccion.

Indumentaria civil y religiosa.

SEGUNDO GRUPO

ARTES INDUSTRIALES QUE OBEDECEN A LA ESCULTURA

Primera seccion.

ARTES AUXILIARES
Fundicion y Talla.
Forja.
Cincelado.
Troquelado.
Vaciado.
Calcado.
Modelado, etc.

Segunda seccion.

Industrias metalúrgicas.

Orfebrería civil y religiosa.
Joyería.

Tercera seccion.

ARTES Suntuarias
Herrería y Cerrajería.
Bisutería en bronce, laton, peltres, calamina,
plata Ruolz, etc.

Cuarta seccion.

Lapidaria.
Lignaria.
Evoraria.
Otras industrias de esta especie en distintas sus-
tancias naturales, ó artificiales.

ARTES Suntuo-Indu- mentarias.	}	<i>Quinta seccion.</i>
		Indumentaria civil y religiosa (*).
	}	<i>Sexta seccion.</i>
		Indumentaria militar.
		Armas y armaduras.

TERCER GRUPO

ARTES INDUSTRIALES SOMETIDAS A LA ARQUITECTURA

ARTES AUXILIARES . .	}	<i>Primera seccion.</i>
		Hojalatería.
		Latonería.
		Cartonería, etc., etc.
	}	Tornería, etc., etc.
		<i>Segunda seccion.</i>
		Artes liberales que intervienen en la complementaria construccion de los edificios.
		Marmoraria, ó Lapidaria arquitectónica.
	}	Cerámica.
		Herrería.
		Carpintería de edificios, etc., etc.
		<i>Tercera seccion.</i>
ARTES Suntuarias . .	}	Mobiliario civil y religioso.
		Carruajes.
		Buques.
	}	<i>Cuarta seccion.</i>
		Cerámica.
		Alfarería.
		Porcelana.
		Vidrios y cristales.

(*) Esta seccion participa, en efecto, del doble carácter pictórico es-
cultural y por eso se incluye en entrámbos grupos.

Quinta seccion.

ARTES Suntuo-Indu- MENTARIAS.	{	Indumentaria del mobiliario.
		Indumentaria del edificio.
		Tapicería, etc.
		Colocacion en los salones de su mobiliario y de más objetos artísticos.

De todas estas artes nos ocuparemos en otros diferentes libros.—En ellos se tratará de las *auxiliares*, ó que de algun modo sirven de complemento á las fundamentales de que dependen; de las *suntuarias* ó de lujo, y, finalmente, de las *suntuo-indumentarias* ó destinadas al realce de la majestad personal, en nosotros y en cuanto nos rodea.

Cada una de estas especies de artes se distribuye en sus grupos y secciones, segun queda indicado en el anterior cuadro sinóptico.

568. Como se advierte, en dicho cuadro queda excluida toda arte industrial incapaz de producir lo bello en ningun caso, por más que en su mayoría ejecute *lo bonito*.

Las que realicen esto último con frecuencia, pero que alguna vez alcanzan á lo bello, admítense en nuestra consideracion, bajo el prisma de tal belleza solamente atendidas, y con mayor razon se incluyen en nuestro recuento las que no en las ménos, sino en el mayor número de ocasiones, obtienen la hermosura más estimable.

569. Muchos son en verdad los motivos por los cuales la obra artística decae de tal condicion, ó la manufactura no llega á ser semejante obra artística.

Cuando una arte de las reputadas de primero ó segundo órden se pone á servicio de otra, quizá inferior en categoría, y servilmente la simula ó la suple, degenera de sí misma y

se repliega al grupo de las más humildes, en las que sólo puede figurar; máxime cuando se limita de recursos y se pone en manos de artistas modestos, ó tal vez de artesanos en cuya práctica todo lo hace la rutina. Esto acontece con las dos clases de pintura que figuran en la primera seccion del primer grupo.

Una obra de arte fundamental truécase en objeto de ordinaria industria, si careciendo de individual personalidad, ó de original independencia, ha sido cortada á un patron de antemano probado en otra ú otras ciento, y por efecto de semejante maquinacion fabril resulta copia de copias, aunque todas reconozcan al propio autor, y éste no se haya remedado más que á sí mismo. Un acuarelista, por ejemplo, puede ser un gran artista en tal linaje de pintura y admirar con sus bellos trabajos; mas si nos da siempre el propio cielo, las mismas aguas, iguales terrenos, composicion y accidentes, ejecutados constantemente de idéntica manera, no se le mojará por la consecuencia de estilo, que esto en todo artista es loable, sino por la fabricacion industrial de un tipo mercantilmente adoptado para el más fácil y lucrativo comercio; lo cual, si en una acuarela aislada sorprende al inexperto, nó al inteligente consumado, viniendo á destruirse, unas con otras, cuantas fueron reproducidas, á manera de edicion.— Pintores hay, si tal nombre puede consentírseles, aunque el de embadurnadores mejor les cuadraria, que con un dibujo preparan cien lienzos, cuyos cielos, tierras, árboles y demás cosas van pintados por tandas, segun el color que cae en la paleta, y aunque de tales industriales, peores que el último artesano, no queremos hablar, sírvennos de ejemplo para formar idea de algunos otros, que, poco ménos que ellos, les

van en zaga. Aludimos, pues, á los que, sin dón inventivo, en vez de crear multiplican en sus numerosos lienzos personajes, grupos y accidentes, que, una vez estudiados, no se toman la molestia de modificar para casos distintos; y aunque en tal vicio de encariñamiento reincidan hasta los genios más colosales, á ellos puede perdonárseles en gracia del encanto con que salen airoso en todas las ocasiones, mas nó á los que imprimen á sus troqueladas hechuras el sello de la mercancía fabril, harto industrial para que no se rebaje á la condicion de la manufactura más vulgar.

570. Toda volucion, todo capricho, ó antojo extraño, amancilla la obra artística, trocándola en ménos que industrial, por más elevado que se suponga el arte de que proceda. La poesía adulatoria, ó de encargo; el retrato fabricado á gusto de su dueño, ó quizá al extravagante de impresionable dama; la casa, en fin, labrada á merced casi exclusiva de sus señores, productos son de un género ínfimo, que se colocan muy por debajo de una joya, de un arma, de un utensilio ó mueble, si cualquiera de estas cosas se ejecuta con buen deseo y plena libertad.

571. Ninguna obra artística, producto de otras industriales adquiridas en el ordinario comercio, merece nombre de tal. Aquí puede asegurarse que lo que es de los sumandos eslo tambien de la suma; y en vano intentará immortalizarse el arquitecto, que, con elementos adquiridos en el mercado público, improvise un palacio, como tampoco logrará el zurcidor de retazos ajenos componernos un drama, una pieza de música, un bajo-relieve, nada, en suma, que, desprovisto de originalidad en sí mismo, acuse la falta de ésta en el autor, incapaz de personalidad propia y de imprimirla á cada una de sus obras.



572. La falta de individual estilo, ostensiblemente manifiesta en el trabajo artístico, lo convierte en maquinal y fabril, y por tanto en producto de anónima industria. Cuadros, estatuas, poesías, obras musicales, sin semejante requisito parecen hijos sin padre, frutos sin sabor, flores sin aroma, y engendros, en fin, sin vida individual, que lo mismo pueden haber salido de un molde, que de la paciente laboriosidad de un espíritu mecánico.

573. El manoseo cotidiano del mejor parto artístico lo desfigura en manos de intérpretes mediocres, y de obra del genio lo cambia en trabajo fatigoso del obrero automático, que lo mismo puede ser un oscuro menestral, un desgraciado vagabundo, ó una distinguida dama. La lucubraci6n musical más bella del mejor maestro italiano ó alemán, escrita para todos, cae en las manos de todos, donde todos quitan y ponen cuanto saben ó quieren; y en fuerza de la repeticion continua, los moldes de tal fabricacion se cansan, y el vaciado ó fundido musical sale de cada vez más tosca y groseramente embotado y borroso, acabándose por un deforme remedo, que nadie, y ménos el autor, pudiera reconocer.

574. Por último; la fábrica mercantil del objeto artístico queda montada desde el momento en que sus rutinarios, inconscientes autores se lanzan á la ejecucion del monumento fúnebre, de la estatua, el bajo-relieve ó el cuadro, etc., con patrones apropiados al capricho de la venta, que se pasea, como otra cualquier cosa del comercio, por todas las capitales del mundo, y se exhibe en tiendas y escaparates. No se juzguen maltratados los pintores y escultores que tal hagan. Si sus obras necesitan el anuncio pomposo que las confecciones de lencería; si en almacenes de dorados, estampas

ú objetos de alabastro, y otros aún más extraños, se colocan para que el tropiezo de la muchedumbre repare en ellas, no extrañen sus autores que se las tome por lo que ellos quieren que sean y parezcan.

Han forjado un producto industrial, con mercantil propósito, y comercialmente lo presentan al tráfigo de los compradores, que en rigor de toda justicia no deben hacer más aprecio de éstas que de las otras mercancías.

575. Pero si los anteriores conceptos rebajan la verdadera obra de arte á tamaño y valia de la industrial, ésta encuentra no ménos escollos para elevarse á la importancia y consideracion de la primera.

La necesidad de darse á muchos por poco precio, la precision de someterse á la dura ley de la *reproduccion* incesante é ilimitada, encajona, aprieta y atrofia los abortos industriales hijos del molde, del troquel, del torno, de la prensa, de la máquina, en suma, que ciegamente los arroja al mundo con prodigalidad fecundísima.

576. Si verificásemos su exámen veriamos muy despacio las contrariedades que estas hechuras del inteligente trabajo tienen en cada caso que sufrir, bastándonos ahora apuntar, que sobre todos los inconvenientes á que se expone libremente la obra artística, hay que agregar los que necesariamente amenguan la creacion industrial, forzosamente sometida á las condiciones esenciales de su material existencia.

575. No obstante éstas, la obra industrial débese mirar con ménos desprecio y atender los esfuerzos que la actividad humana emplea en ella por embellecerla, sacándola de la ordinaria esfera de las cosas meramente bonitas. De cualquier modo, y miéntras llegamos á su análisis, no deja de

ser prodigioso que obras á tanto precio y con tan inmensos sacrificios acometidas pierdan su esplendoroso brillo, su delicado y delicioso perfume, su no ajada frescura, su alma artística, que es alma de nuestra alma, al contacto de la menor mancha, á la accion de la más tenue violencia, al influjo del más insignificante descuido, al menor asomo de codicia mercantil, á la señal más imperceptible del tórculo y del troquel, al manoseo del tráfico comercial, al soplo de la duda y al hálito de los espíritus sin calor, que con su frialdad expresiva las empañan.

578. Puede asegurarse que el todo de las obras artísticas es nada; un punto brillante del espacio que con nada se apaga. El *quid divinum* que misteriosamente reside en ellas es esa nada, tan susceptible de aniquilarse; lo infinito de su divinal jerarquía un cero matemático, que borra la mano del inexperto restaurador, la avaricia del artista manufacturero, el golpe del sello, la presion del volante, la cárcel del molde y cuantos infinitos medios pone en juego el industrial trabajo, el interés egoista de la pequeña pero abundante recompensa, y esos otros mil y mil enemigos jurados de la libertad, espontaneidad, individualidad é integridad de la obra artística, lo que comprobaríamos, si pudiéramos examinar detenidamente su desenvolvimiento crítico-histórico.

CAPÍTULO XII.

La obra de Arte.—El Artista.

Límite del Arte con otras cosas que aunque lleven su nombre no lo son.

—Necesidad de conocer la *obra artística* para no confundirla con otras.—Sus condiciones y propiedades.—Su creacion.—El artista.—Sus enemigos.—Conclusion.

579. Hemos subido á la cúspide de la actividad humana para desde ella descubrir los últimos efluvios, para otear los más tibios rayos del sol artístico que el mundo bellamente dora.

Aunque nuestra mirada ha sido rápida, ha penetrado en todos los senos donde el Arte alumbra, sin profundizarlos bastante, es cierto, pero sin dejar ninguno en completo olvido. Todo nuestro trabajo no ha sido más que una insinuacion, un apunte, un repaso ligerísimo de lo que, descrito á grandes rasgos, hubiera llenado muchos tomos, é invertido muy buena parte de nuestra vida sin poderlo terminar. Llenas están las bibliotecas, llenos los estudios de todos los pensadores del mundo de cuanto el Arte ha sugerido á las más bien cortadas plumas. El orbe entero lo sabe, y á esos arsenales del saber acude ansioso. Nuestro libro no tiende al adelanto de la Ciencia, ni á la regeneracion del Arte; nos

propusimos, como en la advertencia se anuncia, vulgarizar ideas, y ya tocamos los límites de nuestra meta.

Apurado, en nuestro sentir, cuanto merece nombre de Arte y es susceptible de alguna ó mucha belleza, vamos á exponer lo que no la tiene, ó en tan pequeña dosis la alcanza, que no merece la consideracion estética, ni sus autores nombre ó respeto de artistas.

580. Lo agradable, lo raro, lo curioso, lo sorprendente ó maravilloso, en este concepto, no debe confundirse por nadie con lo bello, bonito ó hermoso. Lo bello tiene, objetiva y subjetivamente considerado, caractéres que con otros no pueden equivocarse, los que no hemos de repetir, expuestos como quedan en nuestro primer libro, y tantas veces señalados en los restantes. En ciertos *espectáculos públicos*, no anotados en nuestra obra, excítasenos de continuo la curiosidad, sorpréndenos con lo nuevo, raro ó estupendo, se entretiene nuestro espíritu con lo extraordinario, deléitase tal vez, agradándole cuanto se quiera; mas no se le ofrece en el fondo y en la esencia lo bello, por más que con grande pompa y aparato artístico se revistan quizá cosas real y verdaderamente feas, monstruosas tal vez y de seguro repelentes.

581. Los juegos olímpicos de fuerza y de destreza entre los griegos eran sumamente amados del pueblo más eminentemente artístico del universo, que los rodeaba de todo linaje de bellezas artísticas, de toda la magia y el esplendor del Arte.—Un espectáculo de aquel jaez, si lo vieran hoy de repente nuestros ojos, deleitaria estéticamente nuestra alma, colmando de emociones al ménos purista y entusiasta cultivador del Arte.—Pero apartados los ojos del conjunto armónico, y áun de la apostura, bizarría y clásica hermosura de

los contendientes, ¿podrá el juego tenerse por cabalmente bello, como lo es el baile, ú otro arte cualquiera en que nuestra figura sea elemento expresivo?

Lo hemos dicho, y no hay para qué retraernos ni ante el espectáculo más admirable de la antigüedad: en el momento mismo en que la naturaleza, tal como es en sí, sustituye al Arte, éste queda sin puesto ni significacion. Dirásenos que en el circo romano, que en el anfiteatro del pueblo-rey, lo mismo que en los palenques de la Edad Media y en nuestras taurinas plazas, el arte de correr, justar, esgrimir y lidiar es algo más que mera accion natural, y que en su desempeño se necesita no poco valor, astucia y destreza. Semejantes cualidades, puestas en juego por el combatiente, complacerán por revelarse así, mas nó porque en sí mismas tengan nada de bello, ni sea suya la hermosura de la figura humana, esforzada, enaltecida, si se quiere, en tal acto, ni la del aparato con que el mismo se rodea; y si algo de estético pudiera en determinado momento suponerse, quedaria más que suficientemente destruido por los accidentes feos y repugnantes que á toda lucha brutal siempre acompañan.

Toda la esplendidez de los anfiteatros entoldados de púrpura y rociados de aguas odorantes; toda la fastuosidad de sus patricios y hermosas damas; todo el gentil continente de sus bravos mirmidones, reciarios y demás especies de gladiadores, no le quitan al acto del combate su bárbara horripilitud, acrecentada hasta lo sumo con las agonías del moribundo vencido. ¡Qué goce, qué placer estético era el del pueblo, que llenaba á torrentes las cáveas para *verlos caer* con las ánsias de la muerte! ¿Puede ser esta emocion, inhumana y criminal, la propia de lo bello?

Se acercaría á lo sublime si no fuese tan miserable. Un campo de batalla, la noche del combate, podrá ofrecernos mil y mil escenas de horror, que entre todas compongan una sublime por lo insólito en el inmenso crimen que allí ha perpetrado la humanidad; sublime, porque el espanto supremo nos empequeñece ante la obra gigante del mal; sublime, porque á través suyo presentimos la maldicion de Dios, su castigo y terribleza infinita; mas esos combates mercenarios, prevenidos á sangre fria, estudiados de antemano con minucioso esmero, ni en el anfiteatro, ni en el palenque, ni en la plaza taurina jamás fueron en sí mismos bellos, sino relativamente estimados por la barbarie, la rudeza, la brutalidad sin sentimientos tiernos, sin entrañas artísticas.

582. Nosotros hemos superado á cuanto los antiguos intentaron en semejante materia. Ahí están nuestras plazas rojas con la sangre de toros, hombres y caballos. La belleza huye despavorida de sus charcas asquerosas y el Arte se cubre con un crespon funerario.

Todo espectáculo de lucha, de fuerza bruta, de vencimiento doloroso, ó excita nuestros instintos ferinos, ó produce en nuestra alma una ansiedad semejante á la que experimentamos en la presencia de una ejecucion, ó una operacion quirúrgica, con la diferencia de que á éstas las motiva el fin, y aquellas bruscas sensaciones á que gustosamente nos sometemos son ociosas é inútiles de todo punto, sin ningun bien del cuerpo ni del alma (*).

(*) Cárlos C. F. Krause, en su *Compendio de Estética* traducido por F. Giner, háblanos del Arte bello útil, que se refiere al cuerpo humano, considerando como manifestaciones suyas la Gimnástica, la Equitacion y la Esgrima. Nosotros no negamos la parte que la belleza pueda tomar en ellas; mas esto no disminuye un ápice las consideraciones enunciadas.

Ámase el drama en el arte de los teatros, y húyese su vista en la triste realidad; amedrenta, espanta y horripila una escena de sangre entre los hombres hermanos; pero en el cuadro no nos parecen los héroes tan bárbaros como en el acto de consumir sus más ínclitas hazañas.

Mas esas trasformaciones débense al arte de lo verosímil, nó de lo real; de sí propio, nó de la Naturaleza, exhibida por sí misma.—Quédannos espectáculos más pacíficos en los cuadros vivos, y ni aun 'el ser tan inofensivos les salva, porque la misma causa los despoja de belleza.

583. Las colecciones de figuras de cera no ofrecen la Naturaleza en sí misma, pero sí un remedo de realidad pobrísimo, repelente. Todo se ha preparado para hacer la ilusion completa: el molde, el vaciado en cera, su colorido, las mismas ropas que vestir podria el personaje representado; y tales engendros, muy léjos de la estatua, ni á las gentes más ignorantes del pueblo seducen. Todo les parece muy propio en ellos, no saben más que aplaudirlos; pero el secreto miedo que no pocas veces les inspiran, no es sino una repugnancia instintiva que no saben explicarse, un vacío desagradable que no aciertan á comprender, el vacío de la fealdad.

Enséñannos tambien los *dioramas*, *cosmoramas*, *polioramas* ó vistas diferentes que más dulcemente entretienen nuestros ocios, y merced á la óptica, una mala estampa iluminada evoca á nuestros ojos la realidad misma. Ese es el delito de estos espectáculos. La Naturaleza, la realidad, son la pesadilla del Arte. Sin descansar en ellas se hunde; abrazándose demasiado íntimamente á ellas, sustituyéndose por las mismas, parece irremisiblemente.

Quédannos escenas preparadas por la Física ó la Quí-

mica, juegos de la Ciencia que en Arte quieren convertirse; el agua, el fuego, la luz, la electricidad, todo agente natural explotado para sorprender, cautivar, seducir nuestro ánimo más ó ménos dulcemente entretenido. Pueblos enteros se embebecen ante las habilidades pirotécnicas del más exquisito y primoroso gusto, aplaudiendo cuadros ígneos y luminosas maravillas que no saben definir, aunque no son difíciles de explicar.

Nadie duda que lo agradable es perceptible por todos nuestros sentidos, así como lo bello eslo solamente por el oído y la vista. Sin embargo, cuando algo nos complace por los ojos, lo declaramos bonito ó quizás bello, sin sospechar que acaso no sea más que agradable.

Las impresiones del tacto, paladar y olfato, por afectas que nos sean, ni se confunden, ni confundirse pueden con lo bonito ó lo bello.—Á nadie se le ha ocurrido jamás decir *fragancia bonita*, *olor ó contacto bello*, por mucho que una y otros nos deleiten; pero, recibiendo por ojos y oídos la percepción de lo bonito y lo feo, de lo agradable ó desagradable, hay posibilidad de errar el juicio; y si de esto se quisieran ejemplos, la actualidad nos los suministra muy sobrados.

Todas las *habilidades* inventadas, y aún las por inventar, demandan y demandarán siempre plaza en el Arte. Cuantas maravillas sugirióle al hombre la ociosa fantasía, perdida su actividad en laberínticos juegos del más pueril y vagabundo ingenio; cuantas inusitadas bagatelas y fruslerías de laborioso artificio quiso traer con el nombre de *habilidades* al estadio artístico, plantas exóticas son, que de él han de borrarse, porque torpemente lo encenagan.

No parece el Arte sino templo de gente desocupada, asilo de soñadores ó receptáculo de inútiles baratijas.—Si muchos con sus *habilidades*, de ésta ó la otra suerte, agradan á la muchedumbre, ó nos complacen á todos, arrobando tal vez nuestros oidos y embelesando *agradablemente* la vista, formen entre los que tambien con lo *agradable* deleitan nuestro paladar y olfato, que tal es su puesto, por más que el periodismo de algunos vulgares escritores nos atruene con pomposos carteles y vocingleras trompas de pregon.

Si la *Naturaleza*, sustituyéndose por el Arte, lo hiere; si la *realidad*, aspirando á lo propio, lo mata; si la *Industria*, con sus moldes, lo entierra, las *habilidades*, despues de muerto y enterrado, lo pudren, trocándolo en pisado lodo de espíritus sutiles y desocupados.

No es esta la primera vez que nos volvemos contra ellas. Las del pintor realista acercan el cuadro á una fotografía, si no es que lo colocan debajo; las del grabador soban y arañan la estampa; las del escultor despojan de grandeza su estatua y afeminan la expresion del bajo-relieve; las del poeta ahuyentan el sentimiento del artificioso mosaico de sus limados versos, y el arquitecto descende por ellas á mediocre constructor de exhibiciones que nadie le pide, y que ni para la majestad de su obra se necesitan.

584. La destreza, la maestría, la lícita habilidad que dentro del Arte funciona, no debe confundirse con la ociosa, innecesaria, postiza, vacía de serio sentido, desprovista de intencion profunda, inexpressiva de lo bello, expresiva de su negacion, ó de nada.

Si esta habilidad funesta daña á la obra artística ¿qué diremos de esas otras habilidades que no tienen por fin y esen-

cia más que á sí mismas, y que no pasan de manifestar una aptitud más ó ménos rara, un ingenio más ó ménos vivo, una facilidad de hacer esto ó lo otro más ó ménos meritorio y apreciable?

Si los que tales cosas ejecutan no pasan de lo *agradable*, *raro* ó *curioso*; si como una excepcion alcanzan á realizar tal cual vez lo *bonito*, lo *lindo* si se quiere, no hemos de recordar ni áun los nombres de ellas ni de ellos; pues no hacen á nuestro propósito, ni caben en ninguno de nuestros libros. No hay más allá; echemos las columnas de Hércules en estos confines del mundo artístico, y para que cada cual vea si su obra le pertenece, alcanzando ó nó el nombre de ARTISTA, examinemos por última vez esa obra.

La obra artística, en resumen, es una creacion de nuestro espíritu, expresion y resultado de su unidad esencial, en la que primero ha de revelarse la de lo bello y del Arte; segundo, la de una manifestacion concreta del mismo; tercero, la de género, estilo, escuela y demás modalidades de esa manifestacion; cuarto, la del *carácter* con que en todas estas apariciones se sostiene; quinto, la de *época*, y así de las otras personales y ejecutivas que atañen al autor. La obra artística, por insignificante que parezca, es un pequeño mundo, símbolo expresivo de otro mejor y más inmenso que el de la realidad. Su organismo es el de éste, pero mucho más perfecto y depurado.

Áun la más pequeña y humilde realizacion artística gira en los polos de lo *igual* y lo *desigual*, recorriendo la inmensurable, infinita escala de lo *vario* á par del universo entero, que el Arte sintetiza en sus creaciones. Triunfen el *orden* más cabal y supremo, la consecuencia más estricta, la subordi-

nacion más rigurosa, la regularidad y exactitud más que matemática; resplandezca la *armonía* más *libre*, ó consúmensse acuerdos infinitos entre ésta y el *orden absoluto*, la obra, arquitectónica con éste, pictórica con aquélla, diversa con los variados diapasones de lo más ó ménos libre y armónico, y lo más ó ménos absoluto y ordenado, siempre revelará un organismo privilegiado, aspiracion moral suprema, seleccion intelectual y calma del sentimiento, que si los hombres lo supieran aplicar á sus actos políticos labrarian la dicha de los pueblos.

Si trascendental es la ley de los *contrastes* en el Arte y la Naturaleza, la obra del primero, manifestacion de manifestaciones, la patentiza, por insignificante que se le suponga. Aquel resorte mágico, clave de todo el organismo estético, decide de su belleza, y por tanto de su esencia artística. *La confusion informe ó deforme* y *la monotonía equiforme* arrancan la vida á todo engendro artístico y lo sumen en la fealdad.

La obra artística al ser concebida, al lograr su expresion imaginativa é interna, en su gérmen embrionario lleva, segun lo hemos demostrado muy sobradamente:

- 1.º La idea, *idealizada*.
- 2.º La verdad en el ideal, *verosimil*.
- 3.º La realidad sin *realismo* exclusivo.
- 4.º La naturalidad sin *naturalismo absoluto*.

Al realizarse el engendro artistico debe aparecer mediante

- 1.º El gusto.
- 2.º El tecnicismo.
- 3.º La práctica haciente sin *habilidades*.
- 4.º El Arte sin artificio.

La obra en su totalidad ha de resplandecer:

1.º Por su integridad.

2.º Por su propiedad.

3.º Por su originalidad.

4.º Por su libertad.

5.º Por su individualidad.

6.º Por su personalidad.

La obra artística, sin que nada le sobre ni le falte para serlo, ha de ser propia, esto es, estar dentro de sí misma, mediante las unidades categóricas y subordinadas que la *unidad íntegra* reclama. Si en un artístico desquiciamiento, como el barroco, por ejemplo, la Poesía se entroniza en la Pintura, la Arquitectura en la Poesía (*) y la Pintura en la Escultura y la Arquitectura, la obra pictórica, poética ó arquitectónica de esta época ni estará en ella, ni en su manifestacion respectiva, ni será una con el Arte y lo bello, y por lo tanto resultará necesariamente impropia.

Eslo además cuando no se adecua el fondo á la forma, los medios al fin, su concepcion ó ejecucion al objeto, las partes al todo, etc., demostrando por cualquiera de estas ú otras disparidades esenciales las faltas de unidad é integridad; porque lo que no está en sí, le falta ó sobra algo que lo disloca, no siendo uno consigo, y siendo por tanto impropio de sí mismo.

La originalidad absoluta no es exigible en ninguna obra de arte. Baste que alguna en ella se signifique para admitirla

(*) Si la naturaleza de este libro nos permitiera disertar en puntos aislados demostraríamos cuán arquitectónica es la poesía calderoniana y toda la de aquel teatro, más artificioso que artístico, apesar de su inmensa grandiosidad.

como tal, pues las *ideas nuevas* son demasiado raras y aún más las *formas nuevas*. Nosotros concebimos más ó ménos novedad en el pensamiento; pero si la obra del Arte ha de guardar consecuencia con el mismo, con sus tradiciones, con su manera de venirse desenvolviendo, las formas no pueden ser inusitadas, sino relativamente originales.

Sin libertad la obra no puede ser original ni artística. Sin libertad la obra no puede ser tampoco individual, esto es, sola, única en su unidad, integridad, propiedad y originalidad. Toda sugestion interna del individuo haciente, toda extraña perturbacion, quítale propiedad á la obra artística por falta ó sobra de libertad.

La primera vez que escribimos sobre nociones estéticas fué para combatir el error de que ciertas artes fundamentales decaen por imposiciones extrañas (*). Nó ciertas, todas sin excepcion, se amenguan sin libertad, y la obra fabricada sin ella, no lo es verdaderamente de arte.

El retrato dirigido por ignorante capricho; los versos de encargo; la casa trazada por indocto dueño, no son obras de arte, porque carecen de libertad, ó, si lo parecen, rebájense mucho en la consideracion estética.

La individualidad ha de ir impresa en la obra que discutimos. La que procede del molde, troquel, calco ó fábrica cualesquiera, en vez de esta individualidad sólo muestra señales de reproduccion, esto es, de ser ejemplar idéntico á otros muchos, y, por tanto, producto fabril, industrial, mercantil y económico; todo ménos obra artística.

(*) *Algunas observaciones sobre la Arquitectura estéticamente considerada*, impugnacion á ciertas vulgaridades emitidas en el *Manual de Estética* escrito por V. C. y traducido por M. M. Año de 1851.

Por último: su *personalidad*, con vida y expresion propias, nace de esa misma individualidad, una, íntegra, propia, original y libre.

Veamos ahora cómo la obra de arte es creada.

Si para ello se parte directamente de la Naturaleza, comiéndase por la *imitacion*, mediante la cual se asimilan á la misma obra elementos del mundo real. Mas como éstos han de ser trasformados en concepto del superior del Arte, la *idealizacion* verificalo, preparándolos.

La *inspiracion*, evocada ó á deshora, acude á fecundar nuestra fantasía, rica ya de gérmenes naturales é idealizados, y con su auxilio la *concepcion* créa la obra imaginativa ó interna, que para realizarse fáltale sólo la *ejecucion*, de antemano educada en el gusto, el tecnicismo práctico y la maestría haciente.

De la índole y condiciones de la obra, de su creacion y de las facultades conscias é inconscias que ha de menester, surge el conocimiento de lo que es el artista.

Si para sentir lo bello en la Naturaleza y el Arte se necesita esa innata predisposicion estética, al artista no ha de faltarle el primer germen embrionario de su condicion psicológica. Si el gusto es educado en todo el que de arte discierne, en el artista es esencialidad precisa. El tecnicismo concebido, si no practicado, por el crítico; por él ha de ser realizado.

No creemos que la inspiracion siempre fecunde en igual grado el númen artístico; pero sí que nada sabrá nunca ejecutar sin concebirlo previamente. Para ser artista no se necesita el genio, vinculado en las grandes lumbreras del Arte; necesítase el sentimiento, el gusto, la inspiracion, la concepcion y el tecnicismo de la realizacion ejecutiva.

Si la obra de Arte necesita tanto, es porque ha de dárselo el artista, de quien ella no es más que manifestacion. Un artista no puede imprimir unidad á su trabajo sin la poderosa concentracion de voluntad y entendimiento necesaria para ello. No puede prestar integridad á sus obras sin poner en ellas la eficacia de su espíritu haciente; no las puede formar libres, originales é individuales, sin su propia libertad absolutamente desembarazada de todo agente extraño, sin potencia creatriz para realizarlas en gran número y con separacion característica de todas entre sí.

Pero si han de ser propias del arte á que pertenecen, y del objeto causal á que se destinan, etc., tambien lo son de su autor, que, más que con su firma, las hace suyas con su estilo, con su índole personal grabada, vertida indeleblemente en ellas. Por último: si las obras tienen su expresiva personalidad, su fisonomía individual libre, tal virtud final y concluyente procede de la personalidad del artista, que si la imprime á sus creaciones es porque de la suya fluye y brota espontánea y genuina.

La mision del artista, su oficio en la tierra es trasformar la realidad de cuanto le rodea en mejor vida, verdad, bien y perfeccion. Su santidad es la de lo bello, semejando á su Creador, cuya existencia hace sensible por semejársele en una de sus potencias y atributos.

Se le exige mucho, hace no poco; pero aún más trabaja para lograrlo. El genio excepcional créa lo más con la menor violencia y esfuerzo; con la mayor fuerza y magnitud expresiva.

Artista llámase, y lo es, al autor de la obra de Arte; mas como de la superior índole y complicadas circunstancias de ésta se deduce que muchos objetos artísticos, que muchos

trabajos más ó ménos embellecidos, que muchas manufacturas ó artefactos más ó ménos hermo­seados no son, ni pasar pueden por obras de Arte, claro está que á sus autores no les cumple nombre, entidad ni consideracion de artistas.

La tendencia á dotar de bellas formas y pormenores ó accidentes artísticos á toda noble tarea humana; la facultad de extender su mágico influjo á las dilatadísimas esferas, donde la idea de algun modo se sensibiliza, tendencia y facultad son del Arte, que en todos los corazones humanos tiene adeptos y aún cultivadores; mas nó de cualquier cooperacion ó adhesion artística se ha de inferir título y calidad de artista, que no son tan someras y fáciles las pruebas con que éste ha de aquilatar suficiencia y fama.

Si el que consagrado á lo necesario, útil y conveniente y cómodo para la vida acierta con algo bonito ó quizás bello, como complemento de su artefacto ó manufactura, no debe por esto considerarse apóstol del Arte, ni alardear de artista. Si el que elabora ó fabrica objetos de ordinario comercio ennoblece su mercancía dándole agradable, bonita ó tal vez bella forma, por este acto de señalado interés en beneficio propio no debe de abrogarse calificación y esencia artísticas, que están muy distantes de su personalidad. Mucho ménos puede distribuirse honra y prez de artista entre todo trabajador, haga lo que haga, ó entre todo ocioso, invente lo que invente (*).

Mejores razones tienen para recabar tal puesto y dignidad el amador ó aficionado al buen gusto, que con su eleccion á cada paso lo manifiesta; el docto crítico que, poseyendo en teoría la clave del tecnicismo, discierne con profundidad de

(*) Véase lo expuesto al comienzo del presente capítulo.

las obras de Arte, aunque no las realice; el filósofo, metafísico y estético, que discute la esencia íntima de lo bello y del Arte; y, más que todos éstos, la mujer hermosa que lo siente y en sí propia lo crea, centuplicando al tocador las gracias de su encanto, ó la que, modesta y desimpresionada de sí misma, hace las delicias del hogar doméstico preparando el menaje con exquisita elegancia, distribuyéndolo y colocándolo con atinado gusto, ó difundiendo, en fin, en torno de la familia esa aureola de belleza, manifestacion entrañable de Arte, de que la mujer con su personal presencia, con sus atavíos y con su discernimiento estético es centro vivífico, alma fecunda, inspiracion perenne de toda emanacion de hermosura, de todo conato, aspiracion y triunfo de Arte.

Nó á la victoria en una lucha, nó al acaso de una ocasion más ó ménos favorable, nó al átomo de belleza creada, nó á la intencion más ó ménos manifiesta de crearla, nó á determinada posibilidad, acierto ó fortuna debe adjudicarse designacion y aureola artísticas. Si han de lograrse es preciso nacer para el Arte, educarse en él, trabajar constantemente en sus estudios y talleres, formar, con probada vocacion, carrera decidida para vivir y morir en él y por él; ser, en fin, su sacerdote, su ministro, su agente más eficaz y poderoso, con raudales de hechuras artísticas, de verdaderas obras.

No importa un tropiezo, ni una ó várias caidas, si el galardón se ha conseguido en el mayor número y en los momentos más solemnes. Dichoso el que así lleve el nombre de *artista*; más feliz, más colmado de gloria el que, descollando entre sus compañeros, artistas, se erige por su genio en coloso del Arte, como un Homero, un Cervantes, un Calderon, un Camoens, un Shakespeare, un Fenelon. Venturoso el que

elabora la palabra como Demóstenes, Ciceron, Mirabeau ó Castelar; envidiable el que la acompaña con la accion, como Talma, ó la canta como la Malibran ó Tamberlik, ó puebla los espacios con engendradas armonías y melódicos acentos, como los de Rossini, Palestrina, Donizetti, Bellini, Bossart, Weber, Gounod ó Wagner.

¡Llor á los genios gigantes de Rafael, Bounarotta, Bramante, Brunelleschi, Siloe, Velazquez y Murillo!

Si el rendir incienso en sus aras anima al verdadero artista, ¿á qué sima profundísima del ridículo debe descender el mísero que se apropie su título profesional?

585. Mas no son estos los peores enemigos. Tres son los de la Religion, la Política, las Ciencias, las Artes y todo cuanto al hombre preocupa y embebece. Los atrevidos despreciadores, enemigos declarados, intransigentes adversarios de lo que no entienden; los acéfalos entusiastas, fanáticos encomiadores y partidarios ciegos é intolerantes de lo que tampoco conocen, y los celosospuristas, escrupulosos remilgados, huraños pedantes, sabios indigestos de lo que afectan poseer y dominar, sin que esto sea una verdad muy cabal y demostrada.

Contra todos éstos hemos escrito el presente libro.— Los primeros son, en un pueblo tan lleno del Arte como el nuestro, tan colmado por todas partes de sus divinales beneficios, vándalos más ó ménos cultos en apariencia, locos desaforados, perros rabiosos, á quienes la ley, si fuera potente é ilustrada, debería atar muy corto, para que no redujesen la patria al confin de un país salvaje, y sus hombres, ántes modelo de inteligencia y de valor, á hordas sin antecedentes históricos, sin monumentos de gloria y sin obras maestras del Arte.

Los segundos, dando materia más que suficiente á la sana y sarcástica burla de los primeros, con sus intemperancias ridículas, casi los autorizan para acometer con fruicion sus actos de solemne barbarie. Los primeros no ven nada bello, ó si lo ven es muy escaso, á medias, ó por prismas muy reducidos y siempre manchados del egoismo y la impureza. Los segundos ven el Arte donde no lo hay, lo sueñan en los objetos más ridículos y despreciables, lo colocan en las fealdades y prostituciones más absurdas, lo echan, á fuerza de desenfrenado amor, en el lecho del fango y de la befa pública. Entrámbos son sus enemigos jurados, con la diferencia de que á los ignorantes se los enseña y convence, y á los fanáticos, que se creen apóstoles y pontífices exclusivos de la verdad, sólo hay que compadecerlos y abandonarlos.

En orden á los terceros, esto es, á los rigoristas y pretendidos sabios, debería bastarles la mera exposicion de sus caprichosos errores. Estos filósofos, por más que se den aires de autoridades en todo lo concerniente al Arte, descubren á las pocas palabras que jamás han penetrado hondamente en su esencia y sustancia íntimas, que no han manejado sus resortes é instrumentos, ni amasado con sus manos y su inteligencia la materia de donde la forma brota tan espontánea, virginal y potente. Los más conocen el Arte por la Literatura, alguno por la Poesía, tal cual por la Pintura; por la Escultura muy pocos, por la Arquitectura casi ninguno. Sus generalidades vagas todo lo apuntan y nada nos definen. En ellas encierran toda especie de manifestaciones secundarias, ó las excluyen y olvidan, sin dignarse tributarles una ojeada.

La incredulidad burlona de los unos, la sobrada condes-

cendencia de los otros, el exclusivismo y parcialidad de los terceros, todas estas desavenencias y exageraciones perjudican al cultivo y prosperidad del Arte.

Para honrarlo formemos todos los hombres una cadena continua de polo á polo, dándonos las manos en amorosa fraternidad; y sin tirar hácia la intransigencia radical de la ignorancia, que nada concede al Arte; hácia el extremo opuesto, que todo en Arte lo erige y como tal lo santifica; ni hácia el centro de los acomodados ecléticos, que á discrecion toman ó dejan lo que mejor les parece, loemos, reverenciamos el Arte, esa belleza realizada por el hombre en todas sus manifestaciones, grados cualitativos y accidental grandeza.

FIN



ÍNDICE

DE LAS MATERIAS CONTENIDAS EN ESTE TOMO.

	Págs.
ADVERTENCIA.	5

LIBRO I.

DE LO BELLO Y DEL ARTE.

PARTE I.

Sobre lo Bello.

Capítulo I.—PRELIMINARES.—Definición de lo bello.—1.º La expresión.—2.º El elemento superior expresado.—3.º El elemento inferior expresivo.—Simbolismo.—Sucesión de ideas.—Evolución de la idea.—4.º Organismo propio de los elementos expresivos.—5.º Efectos que produce dicho organismo en nuestra alma.—Resumen.—Segunda fórmula de lo bello.	19
Capítulo II.—EXÁMEN OBJETIVO Y ORGANISMO DE LO BELLO.—1.º Unidad.—2.º Pluralidad de accidentes.—3.º Comparación entre sí de las partes componentes de un objeto ó todo bello.—Ejemplos de igualdad, semejanza, analogía; desigualdad.—4.º Orden.—Regularidad, subordinación, repetición, uniformidad, etc....—Simetría, euritmia.—5.º Variedad.—6.º Armonía.—Monotonía, confusión.—Ejemplos varios de orden y armonía.—7.º Contraste.—Definición objetiva de lo bello, según su organismo, ó cuarta fórmula de lo bello.	34
Capítulo III.—EXÁMEN SUBJETIVO DE LO BELLO.—Concepto subjetivo de lo bello, según varios autores.—1.º Esteticismo.—2.º Efectos producidos por éste en el juicio general y comparativo de la belleza.—3.º Emociones varias y afecciones	

estéticas que cada una produce.—4.º Sentimiento de la hermosura, considerado como aptitud de nuestra organización.—5.º Gusto.—6.º Genio.—Resúmen.—Definición subjetiva de lo bello, quinta de las propuestas en este libro.	53
Capítulo IV.—DIFERENTES MODOS DE BELLEZA.—Grados y designaciones varias que toman en el lenguaje.—Belleza objetiva, subjetiva; positiva, negativa; finita é infinita, etc.—Designaciones de lo bello, según su fuerza ó magnitud expresivas.—Belleza individual y colectiva.—Absoluta y relativa.—Física, moral é ideal.—Triunfo de la belleza ideal sobre la real de la Naturaleza.	68
Capítulo V.—SOBRE LO SUBLIME.—Concepto de lo sublime en orden á lo bello.—Caractéres de lo sublime.—Definiciones de lo sublime, según varios autores.—Orden, armonía, forma y expresión de lo sublime.—Resúmen.—Definición.—Afecciones estéticas de lo sublime.—División.—Sublime dinámico y geométrico, activo y pasivo, relativo y absoluto, positivo y negativo, finito é infinito, abstracto é individual y concreto, natural ó físico, espiritual ó moral ó intelectual, artístico, etc., etc.	83

PARTE II.

Sobre el Arte.

Capítulo VI.—DEL ARTE EN SÍ MISMO.—Definiciones varias.—Nuestra definición.—El Arte ante la Naturaleza.—Definición en este concepto.—Fin absoluto del Arte.—Otra definición de lo bello, ó quinta que en este tratado se contiene.	101
Capítulo VII.—EL ARTE CONSIDERADO EN SUS RELACIONES EXTERNAS.—Idea del Arte en consorcio con las demás cosas en que aparece ó lo modifican.—El Arte en el orden universal.—En la perfectibilidad material del hombre.—En la actividad intelectual.—En el concepto moral y religioso.—Definiciones, según algunos de estos conceptos.—Resúmen.	114
Capítulo VIII.—DESENVOLVIMIENTO DEL ARTE EN SUS DIVERSAS MANIFESTACIONES Y FASES HISTÓRICAS.—Bellas Artes.—Bella Arte científica.—Bella Arte moral.—Bella Arte útil, etc.—Artes auditivas.—Artes sensibles por la vista.—Clasificación categórica de las manifestaciones del Arte por grupos:—1.º grupo. Artes fundamentales.—2.º Artes derivadas ó dependientes de las primeras.—3.º Artes industriales, etc.—Clasificación de las Artes fundamentales, según diferentes conceptos:—1.º Según el esteticismo puro.—2.º Según la expresión.—3.º Según el organismo propio de lo bello.—4.º En punto á las afecciones estéticas.—5.º Según la propensión á realizar lo bello ó lo sublime en mayor ó menor número de casos.—6.º Como imitativas.—7.º Con el criterio de la razón reflexiva.—8.º Con el de la fantasía.—9.º Según la ciencia.—10. Según su independencia respecto de la mis-	

ma.—11. Según la erudicion expresiva, ó mayor copia de conocimientos humanos demostrados en la obra artística.—12. Según el sintetismo, ó facultad de manifestar mayor número de relaciones externas en el tiempo y el espacio.—13. Según la mayor ó menor facilidad en el producir.—Y 14. Según la perdurabilidad de las obras producidas, ó su monumentalismo.—Desenvolvimiento histórico del Arte.—Principales fases de éste en sus diversas edades.—Desarrollo lógico del Arte. 130

LIBRO SEGUNDO.

ARTES DE PRIMERO Y SEGUNDO ORDEN.

PARTE I.

Artes fundamentales.

- Capítulo I.—ARTES AUDITIVAS.—MÚSICA.—Concepto general de ésta.—Organismo musical.—Expresion musical.—Division de la Música.—Vocal é instrumental.—Libre, cantable ó bailable, etc., etc.—Géneros.—Música popular, nacional, etc.—Militar ó guerrera.—Religiosa.—Música selecta.—Lírica.—Dramática.—Séria y bufa.—Ópera. 151
- Capítulo II.—POESÍA.—Su concepto.—Idea de lo bello determinado por cada arte dentro y fuera de ella.—Bello poético, pictórico, arquitectónico, etc.—Organismo poético y forma poética.—Esencialidad poética en su propio fondo y propia forma.—Versificadores y poetas.—Géneros varios de Poesía.—Popular y erudita.—Lírica, épica y dramática. 173
- Capítulo III.—PINTURA.—Su concepto.—Lo bello pintoresco.—Organismo de la Pintura y su expresion.—Géneros de Pintura según su composicion.—Paisaje.—Pintura denominada de género, de historia y sagrada.—El retrato y las demás especies de producciones de inferior categoría.—Ejecucion pictórica.—Dibujo y colorido.—Imitacion, inspiracion é idealizacion, concepcion, ejecucion; tecnicismo artístico, etc.—Acuarela, aguada y miniatura; pastel; fresco y temple; óleo, incáustica, esmalte, etc.—Escuelas realista é idealista.—Resúmen. 196
- Capítulo IV.—ESCULTURA ESTATUARIA.—Su concepto.—Clasificación.—Estatuaria propia, exenta ó adosada.—Caractéres fundamentales dela estatuaria.—Proporciones de la estatuaria y materia de la misma.—Estatuaria de madera, *encarnada y estofada*.—Concepto estético de esta especie de Escultura.—El grupo y el bajo-relieve.—Bustos y medallones, etc.—Deduccion del organismo y expresion esculturales.—Belleza escultural.—Géneros de estatuaria.—El religioso y el profano. 218

Capítulo V.—ARQUITECTURA.—Idea de lo bello arquitectónico.—Bello tectónico y suprema tectura.—Organismo arquitectural.—Expresion, línea y forma de la Arquitectura.—Afecciones estéticas que ella produce.—Partes principales de la misma.—Distribucion, decoracion y construccion.—Géneros de arquitectura civil, militar y religiosa.—Desenvolvimiento de los mismos en el <i>espacio</i> y el <i>tiempo</i> .	234
--	-----

PARTE II.

ARTES DE SEGUNDO ORDEN.

Capítulo VI.—EL CANTO Y EL BAILE.—Nocion del canto y el recitado.—Dependencia del canto respecto de la Música.—Organismo del canto y del recitado.—Maneras de canto.—Simple ó compuesto, segun el número de voces.—Géneros de canto.—Popular, guerrero, religioso, de <i>cámara</i> ó concierto.—Canto dramático.— <i>Baile</i> .—Nocion y géneros del mismo.—Baile campestre, guerrero, religioso, etc.—Baile de salon.—Baile escénico.	255
Capítulo VII.—LA PROSA ESCRITA, LA ORATORIA Y LA DECLAMACION.—Concepto de la Prosa.—Su organismo estético.—Su expresion.—Producciones.—Familiars, oficiales, periódicas de la imprenta, académicas, etc.—Novela, Historia y demás obras técnicas ó didácticas.—Géneros y estilos.— <i>Oratoria</i> .—Nocion de la misma.—Géneros.—Vulgar y popular, parlamentaria, forense, académica, militar y religiosa, etc.— <i>Declamacion</i> .—Idea general de la misma y verdadera entidad del cómico.	270
Capítulo VIII.—EL DIBUJO, GRABADO Y LITOGRAFÍA.—Concepto general del Dibujo considerado en sí y como auxiliar de las otras Artes, la Ciencia, la Industria y cuanto afecta forma visible.—Maneras de dibujo.—Perfilado, sombreado ó lavado.—Géneros.—Natural ó de la figura humana, animales, flores y paisaje; topográfico, lineal, de adorno y arquitectónico, etc.—Proyecciones varias.— <i>Grabado</i> .—Su nocion.—Sus procedimientos.—Al agua fuerte, al humo, buril, etc., en madera, piedra ó metales.— <i>Litografia</i> .—Su importancia artística como dibujo preparado para la reproduccion.	292
Capítulo IX.—ESCULTURA ORNAMENTAL Ó TALLA.—GRABADO EN HUECO.—Idea de la talla.—Su índole dependiente de la Arquitectura y su propósito como realizadora de la decoracion. Recursos de la talla como decorista.—Maneras de talla segun las sustancias en que opera y su corte.—Excelencias y vicios de la misma.—Géneros de talla segun su composicion.—Lineal y geométrica; talla natural.— <i>Grabado en hueco</i> .—Glíptica y Numismática.—Épocas y autores notables.	313

Capítulo X.—TECTONIA.—DECORACION EN GENERAL.—JARDINES.—	
Idea de la Tectonia, Tectónica, ó construccion como productora de belleza.—Organismo y expresion, tectónicos.—Paso de la Tectonia, ó Tectura, á la Arquitectura.— <i>Decoracion general</i> .—Su concepto.—Sus recursos.—Su aplicacion en el tiempo y el espacio.—Su fin determinante.—El <i>Arte de los jardines</i> .—Su colocacion categórica entre los demás.—	
Sistemas pintoresco y arquitectónico.	329

PARTE III.

MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS DE TERCER ORDEN.

Capítulo XI.—ARTES INDUSTRIALES.—Carácter é índole de las artes industriales.—Lo <i>bonito</i> en las mismas.—Son susceptibles de lo bello.—Sujétanse en la forma á la Pintura, Escultura y Arquitectura.—Clasificacion por grupos, clases y secciones.—Justificacion de la misma.—Límites del Arte y de la Industria	349
Capítulo XII.—LA OBRA DE ARTE.—EL ARTISTA.—Límite del Arte con otras cosas que aunque lleven su nombre no lo son.—Necesidad de conocer la <i>obra artística</i> para no confundirla con otras.—Sus condiciones y propiedades.—Su creacion.—El artista.—Sus enemigos.—Conclusion	365



ERRATAS MÁS ESENCIALES

Págs.	Líneas.	DICE	LÉASE
40	28	coopenetrarse	compenetrarse
42	11	repetidos	repetidas.
109	18	ó se ha	ó no se ha
146	15	ó segun las	ó segun la
147	7	fecundizantes	fecundantes
152	15	proporcionándole	proporcionándonos
15	14	vigorizados	vigorizada
17	32	astrayalos	astrágalos
204	8	camera	cámara
257	33	Evoraria	Eboraria
258	22	Mobiliario	Moviliario
263	27	puede	pueden
273	1	y que son	que son
277	11	ellos	ella
281	4	sea	sean
295	19	no lo vierte	no los vierte
353	25	ha menester	ha de menester
373	8	calma	alma