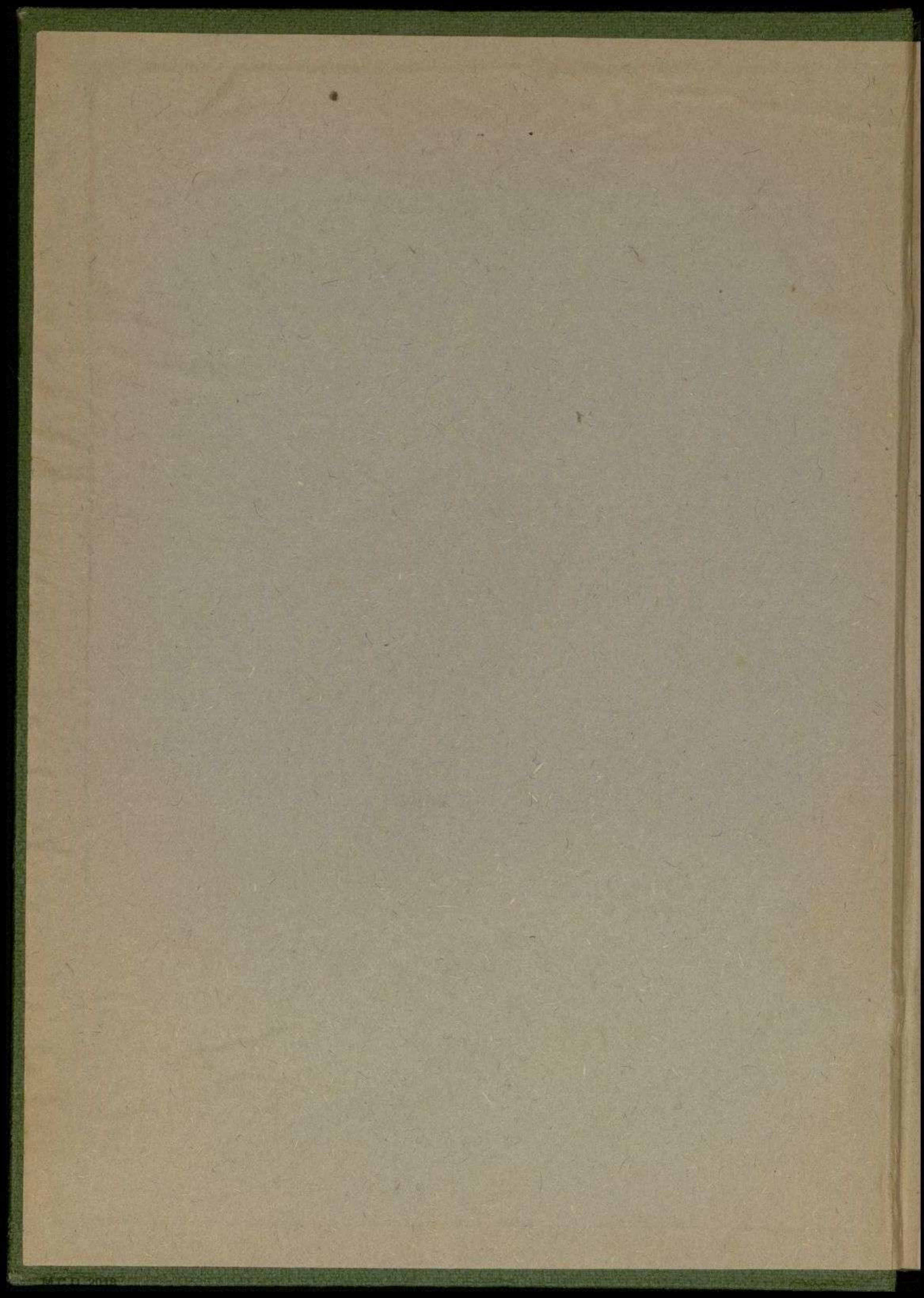


PATRONATO
DE LA
ESCUELA SUPERIOR
DE BELLAS ARTES
DE SAN CARLOS
DE VALENCIA



DONATIVO



382

56

BIBLIOTECA

DE

LAS BELLAS ARTES.

TEORÍA
DE LA BELLEZA,

CON APLICACION

Á LAS BELLAS ARTES

Y PRINCIPALMENTE Á LA PINTURA,

ESCRITA EN FRANCÉS

por Mr. Paillet de Montabert,

y traducida al español

POR L. R. D. L. B. A.



VALENCIA:

IMPRESA DE JOSÉ RIUS,

calle del Milagro, número 11.

1855.

R. 1185

Esta obra es propiedad de la Redaccion de las Bellas Artes.

AL LECTOR.

No hay cuestion alguna de tanta importancia en el dominio del arte como la de la belleza. Las artes llamadas bellas reciben esta calificacion, porque en sus creaciones deben hacer sensible la belleza. Sin embargo, ¡cuántos que se dicen artistas desconocen, ignoran y jamás se cuidaron de investigar lo que es la belleza, en qué consiste, cuál es su origen, cuáles sus principios fundamentales, qué reglas ó medios han de emplearse para realizarla ó manifestarla! Esta verdad innegable nos revela la causa de que una multitud casi inmensa de obras de arte corran en el mundo en medio de la indiferencia ó el desprecio de las gentes: les falta su verdadero mérito y principal atractivo; carecen de su primero y mas esencial elemento de vida; son cuerpos sin alma, palabras sin pensamiento ni espresion. Estudiar y comprender bien la belleza es hallar la solucion de los mas difíciles problemas del arte; es apoderarse de la llave misteriosa de sus mas escondidos secretos; es encontrar el hilo salvador de Ariadna, que guia y conduce con seguridad á quien lo posee por entre las infinitas

sèndas del laberinto, hasta colocarle en el término feliz de sus deseos.

Estas consideraciones nos han decidido á emprender, con preferencia á otras, la traduccion del presente tratado sobre la Teoría de la Belleza con aplicacion á las bellas artes, compuesto por Mr. Paillet de Montabert. Aunque escrito para formar parte de un estenso tratado de la Pintura, y por consiguiente con aplicacion mas inmediata y directa á este arte, hallarán en él preciosos y utilísimos preceptos el arquitecto, el escultor, el poeta, el músico, etc.; porque la belleza es una en su origen y en su esencia, aunque diversos é infinitos sean los modos de manifestarse. A todos los artistas, pues, á los aficionados y á las personas instruidas y dotadas de un gusto fino y delicado interesa la lectura de este libro. Son muchos los que sobre la belleza se han formado; pero en la mayor parte solo se encuentran teorías profundas y sublimes, mas propias para enriquecer la filosofía, que para hacer adelantar las artes. Éste, escrito por un artista y para los artistas, ha procurado obviar este inconveniente, reduciendo á principios aplicables las doctrinas mas oscuras y elevadas.

Creemos, por lo tanto, hacer un servicio á nuestros lectores con la presente traduccion.

La Redaccion de LAS BELLAS ARTES.

ÍNDICE DE MATERIAS.

- PÁRRAFO I.—El conocimiento de lo bello conduce al conocimiento del arte, y el análisis de la belleza es la llave de toda la parte liberal y noble de la pintura, como el análisis de la perspectiva es la llave de toda la parte técnica de la representación.
- PÁRRAFO II.—Los escritos que los filósofos han publicado sobre lo bello mas bien han enriquecido la metafísica que ilustrado la teoría de las bellas artes; y de la poca certeza de su doctrina se ha deducido por algunos que las leyes de lo bello en la pintura son un misterio inesplicable.
- PÁRRAFO III.—Las obras de los antiguos nos prueban por su excelencia constante que supieron convertir en un precepto simple y evidente el pretendido misterio inesplicable de las leyes de lo bello.
- PÁRRAFO IV.—A pesar de la diversidad de opiniones de algunos pueblos y de algunos escritores, se puede decir que el sentimiento de lo bello es uno entre todos los hombres.
- PÁRRAFO V.—De lo que se debe entender por bello.—Distinción entre lo bello y lo bueno, es decir, entre la belleza óptica y la belleza intelectual.
- PÁRRAFO VI.—La belleza, tal como nosotros podemos concebirla ó sentirla, no es la perfección, y como no podemos conocer sino algunos grados de esta perfección, hemos dado á estos grados el nombre de belleza.—Crítica de la palabra belleza ideal.
- PÁRRAFO VII.—Como el mas bello tipo de lo bello no existe sino en la naturaleza colectiva y no se encuentra sobre los individuos, no podemos obtener lo bello sino por medios colectivos.
- PÁRRAFO VIII.—De la belleza sensible ú óptica.—En qué consiste y cuál es su principio.
- PÁRRAFO IX.—De la unidad.
- PÁRRAFO X.—De la variedad considerada como el resultado de la unidad.—Las variedades no constituyen lo bello óptico, porque aun cuando pueden ser reducidas á la armonía por la unidad general que constituye lo bello, ellas no son realmente sino el múltiplo.

- tiplo del todo , y no son partes integrantes de lo bello , sino como número y cantidad.
- PÁRRAFO XI.— La cantidad de variedades necesarias á la composicion de un todo y el órden mismo en las variedades de este todo son prescritos siempre por las leyes de lo bello para el espíritu y de la conveniencia , y son distintivos de las combinaciones relativas á lo bello óptico , que por sí solo no bastaria en el arte para interesar.
- PÁRRAFO XII.— La unidad debe aparecer en todas las partes que constituyen la apariencia ó la existencia óptica de los cuerpos.
- PÁRRAFO XIII.— De la unidad en las líneas ó en los diversos caracteres de las líneas. — Unidad en la direccion de las líneas. — Unidad en el grandor de las líneas. — Unidad en la separacion de las líneas.
- PÁRRAFO XIV.— De la unidad en el claro-oscuro.
- PÁRRAFO XV.— De la unidad en el colorido.
- PÁRRAFO XVI.— De la unidad en el toque.
- PÁRRAFO XVII.— De la belleza intelectual ó para el espíritu , y en qué consiste.
- PÁRRAFO XVIII.— La belleza intelectual , llamada algunas veces conveniencia , es la que determina tanto la cantidad de las variedades que se deben introducir en un todo , como el órden que se debe adoptar en la disposicion de las variedades introducidas en este todo.
- PÁRRAFO XIX.— Aplicacion del principio de la unidad: 1.º al estilo grande; 2.º al estilo suave , y 3.º al estilo enérgico.
- PÁRRAFO XX.— Recapitulacion de las principales cuestiones espuestas anteriormente sobre la teoría de la belleza.
- PÁRRAFO XXI.— De la gracia.
- PÁRRAFO XXII.— De lo sublime.
- PÁRRAFO XXIII.— Principales autores que han escrito sobre lo bello.

TEORÍA

DE

LA BELLEZA.



§. I.

El conocimiento de lo bello conduce al conocimiento del arte, y el análisis de la belleza es la llave de toda la parte liberal y noble de la pintura, como el análisis de la perspectiva es la llave de toda la parte técnica de la representacion.

Inútil será cuanto se hable sobre los medios de perfeccionar la pintura, si no se dá antes la llave de los principales secretos de este arte. Luego la definicion ó teoría de la belleza debe considerarse cual si fuese la clave de toda la parte liberal y noble de la pintura. Y en efecto, ¿quién no comprende que un arte liberal no es otra cosa que la aplicacion de las leyes de la belleza, y que sin esta aplicacion de las leyes de lo bello al arte de la pintura, por egemplo, este arte, lejos de ser un arte liberal, se convertiria en una operacion de grafía matemática, un arte de simple comparacion, un arte, en fin, tan solo de medida y exento de eleccion? ¿Quién no comprende tambien que (si es cierto que la belleza constituye uno de los elementos, por no decir todos los elementos de la naturaleza, puesto que la belleza encierra la conveniencia y la utilidad) esplicar este bello, no sea esplicar verdaderamente

el gran secreto de imitar las bellezas de la naturaleza? Siendo el principio que va á guiarme en este importante análisis de lo bello el mismo que me guiará en el análisis y la esplicacion de todas las partes liberales del arte, debo consignar aquí, que todo lector que casualmente eche la vista sobre un punto de la doctrina que forma el objeto de este tratado, sin tener una idea anterior de esta teoría de lo bello, no comprenderá sino muy confusamente el precepto ó preceptos que yo consagro á este principio, que es, sin embargo, fundamental y que domina en todo el curso de mi obra. Así que, todas las partes de esta teoría de la pintura contribuirán á aclarar y á fortificar este principio de la belleza; de la misma manera que este principio contribuirá á aclarar y fortificar la teoría de todas las partes de la pintura. Debo, por consecuencia, solicitar cierto grado de atencion en la lectura de esta teoría de lo bello, y por mi parte procuraré esponer de la manera mas inteligible que pueda las ideas que constituyen esta doctrina ó principio de lo bello, ó, mas bien dicho, esta llave de la pintura, considerada como arte de armonía y de belleza.

Téngase presente que la representacion no es para el pintor mas que el medio de llegar al grande objeto, que es la armonía ó la belleza, y se comprenderá la importancia y utilidad de este estudio de la belleza, fin de todas las bellas artes; esto mismo convencerá de la perseverancia con que deben investigarse sus principios. Así como la perspectiva descubre todos los secretos del arte de representar, del mismo modo la ciencia de lo bello explica y enseña el arte de elegir, ordenar y obtener la armonía tan deseada en todas las producciones de la pintura. Este estudio, por fin, debe tambien interesar á las personas extrañas al arte; pues, segun dice un escritor moderno, cuan-

to mas se conoce la belleza, ¿no se disfruta de la naturaleza y se goza más? Y por otra parte, para inspirar interés por este estudio, bastará recordar una verdad, á saber: que el gusto, segun todos pretenden, no es otra cosa que la facultad de sentir lo bello, facultad que todos hemos recibido al nacer, junto con la de distinguir lo malo de lo bueno; luego el fin de los moralistas, así como el de los teoristas, es egercer y perfeccionar esta facultad que distingue al hombre sobre todas las cosas y le caracteriza.

Debo prevenir una objecion, que harán tal vez aquellos que quieren absolutamente ver lo verdadero en lo bello, y todo lo bello en lo verdadero, llamando conveniencia todo lo que es bello. Les contestaré muy luego con toda estension; pero si estas gentes me objetaran que al tratar yo de lo bello, no trato, á pesar mio, si no de lo verdadero; y que esta distincion que yo hago de lo bello, considerado aparte, es un análisis forzado, puesto que lo bello está siempre fundido en lo verdadero y lo natural, les diré que es posible que al tratar de lo bello me vea obligado con frecuencia á tratar al mismo tiempo de lo verdadero, ó al menos de la eleccion propia ó verosímil; pero que al tratar únicamente de lo verdadero, no hubiera yo podido jamás tratar completamente de lo bello, tal como debe ser concebido, estudiado y practicado en las bellas artes en general, y en la pintura en particular.



§. II.

Los escritos que los filósofos han publicado sobre lo bello, mas bien han enriquecido la metafísica, que ilustrado la teoría de las bellas artes, y de la poca certeza de su doctrina se ha deducido por algunos que, las leyes de lo bello en la pintura son un misterio inesplicable.

Los escritos de los filósofos han arrojado á veces mucha luz sobre la cuestion de lo bello; pero mas bien han enriquecido la ciencia de la metafísica, que ayudado el grande arte de la pintura. Puede además asegurarse, que si los principios de la belleza han sido indicados por los pensadores mas juiciosos y atinados, no habiéndose hecho jamás directamente la aplicacion de estos principios á las bellas artes, se ha concluido de ello que estas verdades parciales eran del número de los misterios inesplicables que solo el génio es capaz de penetrar, y que escapándose de continuo á las investigaciones del análisis, no eran comunicables á la inteligencia.

Tal opinion nada tiene de sorprendente. Debia considerarse la cuestion de lo bello como inesplicable, puesto que el gran número de escritores que se han ocupado de esta materia, no han sabido todavía conciliar sus opiniones,

teniendo cada uno de ellos diferente modo de comprender y analizar la cuestion. Paréceme, sin embargo, que no distan tanto unos de otros como se cree á primera vista; y los que quieran estudiar sus diferentes sistemas, conocerán muy luego que no todos se esplican de la misma manera, pero que en el fondo no difieren entre sí. Confieso que es pesado el exámen de todas sus obras, y que en estas investigaciones las largas digresiones y las abstracciones de la metafísica fatigan mucho al lector. Al fin de esta teoría de lo bello he citado cerca de ochenta autores que han disertado sobre este punto; veinte de ellos casi han escrito espresamente sobre lo bello; hubiera podido citar otros cincuenta que han hecho conocer su opinion sobre este asunto en diferentes obras. ¿No puede advertirse en esto que los extremos se tocan, es decir, que el gran número de opiniones distintas producen al fin una sola opinion? Por otra parte, no debe suponerse que tantos escritores hayan incurrido en error respecto á una materia que interesa á todo el mundo, solo sí que no han sabido entenderse, y de este modo no han podido aprovecharse de sus luces y errores recíprocos. Barthez ha comenzado su teoría de lo bello por la esposicion de estos diversos errores de los escritores; pero á mi entender no ha logrado con este principio de su libro dar el interés que esperaba; hubiera procedido mejor colocando esta crítica al fin de su obra para hacer resaltar su sistema, que al fin puede asegurarse es en sí mismo poco claro y poco determinado. Yo he creido que bastaba indicar únicamente el título de estas diversas obras, sin examinar las opiniones que contienen. Para fortificar, sin embargo, la teoría que doy aquí de lo bello, citaré en el curso de esta parte varios pasages, por los cuales se verá que coincido con frecuencia con muchos de estos escritores, emitiendo las mismas ideas que

ellos, y que casi todos se hallaban muy próximos al verdadero fin, faltándoles únicamente observar un orden distinto en sus tareas.

En cuanto á los antiguos, no nos han dejado una doctrina completa sobre lo bello, y no porque no tuviesen una bien determinada y que debiera crearse entre ellos. Con efecto, casi todos estaban de acuerdo sobre este punto, y esta fijeza de su principio es la que parece haberles dispensado de escribir exclusivamente acerca de esta materia; de modo que puede creerse que, reuniendo los preceptos diseminados que nos han dejado, seria fácil recomponer el verdadero sistema de lo bello.

Debe advertirse que en cuanto á lo bello, aplicado á la pintura en particular, estamos muy atrasados y muy inciertos acerca de su definicion; y pueden considerarse este atraso y esta incertidumbre como una de las causas de la poca perfeccion de este arte entre nosotros, no obstante el mérito de nuestros pintores; ó bien debe considerarse este atraso como efecto de este mismo estado de imperfeccion. Es muy maravilloso que, queriendo aplicar lo bello á ciertas partes importantes de la pintura, no se haya adelantado un paso fuera de la oscuridad y del caos de las preocupaciones. Adviértase de paso, por ejemplo, que la parte de la disposicion óptica no puede demostrarse sin la esplicacion de las leyes de lo bello, y todos se convencerán de la esterilidad y de la confusion de los preceptos de escuela, escritos ó profesados acerca de este punto, así como de otros muchos, tales como la belleza ó la armonía de los tonos, de las tintas, etc. Puede, en fin, concluirse, que á escepcion de algunos documentos sobre el orden de las grandes composiciones; á escepcion de algunas combinaciones en los grupos de la estatuaria, reglas que no obstante han variado segun las épocas, las modas

y los países; á escepcion, en fin, de ciertos cálculos en el claro y oscuro que se han tomado de Ticiano y de Rubens, y de los cuales se han aprovechado los buenos coloristas, puede deducirse, repito, que todos los preceptos relativos al bello óptico han sido inciertos, arbitrarios ó absolutamente falsos. Despues de haber rebuscado lo que los modernos han escrito sobre la teoría, nada he hallado de preciso y determinado acerca de lo relativo, por egemplo, á esta disposicion aplicada á las líneas. Se han repetido muchos lugares comunes sobre los contrastes de las figuras y de los miembros (*contraposto*), sobre el mal efecto de las paralelas, de los ángulos y de las formas regulares y geométricas, sobre la disposicion que puede agrupar mas ó menos los objetos, etc. Pero todas estas máximas son oscuras, muy inciertas, y casi siempre erróneas; mientras que entre los antiguos la ley parece haber sido una, clara, grande, y comprendia todos los casos y todas las combinaciones. P. Lomazzo, J. B. Armenini y sus copistas recomiendan la línea piramidal y en forma de llama, con la cual los florentinos querian imitar los movimientos de la llama y vivificar así sus figuras. Este sistema ha conducido á espíritus muy aventajados á preferir la línea serpentina. Hogart ha dicho que la línea de la S era la línea de la belleza. Hagedorn ha refutado largamente la línea de Hogart, pero no nos enseña más con esta larga crítica. Esta línea S ó serpentina no ha parecido muy natural, y se ha creado una espresion por la cual se designa esta línea de belleza con el nombre de línea *meplate*, que es, segun se dice, una línea que tiende á línea recta, sin ser recta, y á la línea redonda, sin ser redonda. Miles de personas han repetido la palabra *meplate*, línea meplata, así como se habia repetido línea serpentina, sin penetrar mucho lo que queria decir, porque en fin se encuentra en el

cuerpo mas bello , ángulos , curvas , rectas , etc. Este cuerpo no está siempre en reposo , debe ser bello en sus actitudes , y la línea S , ó línea meplata , no se acomoda fácilmente con los movimientos variados de la naturaleza , á menos que no quiera hablarse sino de ciertas partes del cuerpo , y no de la belleza en el todo (1). El mismo equívoco se ha perpetuado , segun he dicho , acerca de la armonía ó la belleza del colorido y del claro y oscuro. Tanta incertidumbre y tanta independendencia en los gustos ha debido producir necesariamente cierto capricho en las imágenes , mientras que , entre los antiguos , el mucho respeto y sumision á las leyes sencillas y antiguas del arte ha debido conservar constantemente la belleza en las obras.

Hoy es conocido el principio de lo bello ; no es ya un secreto ; pero no se podrá probar que se hayan hecho las aplicaciones de este principio á las bellas artes , entre nosotros ; puedo asegurar además què nadie hasta ahora se ha ocupado de aclarar por este medio luminoso la teoría de la pintura. La idea de esta novedad ha contribuido á sostener mis esfuerzos en todo el curso de este tratado , y aunque el deseo de componer una obra que faltaba á los artistas y que pudiese enseñar cosas nuevas y esenciales ha sido para mí un activo estimulante , confieso tambien que el placer de volver á dirigir al sistema único de lo bello todas mis observaciones y todas mis investigaciones sobre

(1) Segun Pablo Lomazzo , Miguel Angel recomendó un dia á Marco de Siena su discípulo egecutar su figura piramidal y serpentina ; y añade este autor «que cree consiste en este precepto todo el secreto de la pintura , lib. 1.» Dice además Pablo Lomazzo que «debe añadirse á la forma piramidal recta , la forma serpentina ó de llama , lib. 1 , cap. 3 , y que las formas deben guardar el medio entre el cóncavo y el convexo.» Segun este dicho de Pablo Lomazzo , es como se ha prescrito la línea meplata.

el arte, ha contribuido singularmente á alentar mi celo y á prolongar mi perseverancia. La pretension sin embargo, de fijar los espíritus sobre la gran cuestion de lo bello en las artes, se juzgará tal vez como una vana temeridad, y podrá pensarse que no pertenece á nadie el decir en alta voz: yo he encontrado el secreto (1). Si fuese, sin embargo, cierto que la ciencia marchase con mas embarazo que el sencillo buen sentido, y que éste, exento del cuidado que exige todo el fárrago de la erudicion y de la metafísica, pudiese alguna vez llegar el primero al fin, seria lícito en tal caso á todo pensador ingénuo emitir su sentimiento, y no habria razon para escucharle con prevencion. Paréceme tambien que de todos los hombres que pueden ser á propósito para racionar sobre lo bello, el que haya estudiado mucho la pintura no debe ser consultado el último. Con efecto, el observador que ha procurado con frecuencia imitar las bellezas de la naturaleza, debe haber procurado tambien para imitarlas mejor, descubrir las causas, y así sin duda lo pensaba Paulo Emilio, cuando pedia á la ciudad de Atenas para la educacion de sus hijos un hombre que fuese pintor y filósofo. No creo, pues, que la cuestion de lo bello sea un misterio inesplicable, y pienso que pueden llegarse á comunicar ideas bastante claras y positivas sobre este punto importante, ó mas bien sobre este origen de toda la teoría de las bellas artes.

(1) El descubrimiento de un principio, dice Barthez, pertenece al primero que lo ha dado á conocer, como á la llave general de una infinidad de observaciones particulares, algunas de las cuales pueden haberse hecho aisladamente, pero que por otra parte no han sido jamás conocidas ni espuestas de manera que hayan sido aplicadas á semejante principio de analogía general.



§. III.

Las obras de los antiguos nos prueban, por su escelencia constante, que supieron convertir en un precepto simple y evidente el pretendido misterio inesplicable de las leyes de lo bello.

No repetiré aquí que los antiguos apreciaban la belleza y la consideraban como el fin de todas las artes; trátase exclusivamente de demostrar que tenían una idea fija de lo bello, y una unidad de doctrina sobre este punto, que les sirvió, aun en los tiempos de la decadencia de las artes, para decorar todas sus obras. La cuestion de lo bello no fue pues para ellos un misterio en ningun tiempo.

Tenemos á la vista un sinnúmero de egemplos para convencernos de que los antiguos procedian conforme á este principio único y universal, con cuyo auxilio pudieron dar á sus producciones un carácter general que pertenece á la belleza. Ciertó es que, por quanto ellos no pudieron tomar sus modelos mas que en la naturaleza, estudiando todas sus variedades, reina una diversidad infinita en sus obras; pero lo que hace tan conocidas estas obras, lo que les conserva tanta analogía entre sí, y lo que en fin las distingue tanto de todas las obras modernas, es su

comun aspecto de belleza. Repetiremos todavía con los escritores que, tal vez debian al clima tales ventajas; como si el clima hubiera podido determinar á todos estos artistas á disponer las líneas y las masas con cierto orden y segun el mismo principio. ¿Se dirá que las costumbres los determinó á no ofrecer á la vista trages y ajustes de un bello efecto, cuando este bello efecto es el resultado de cálculos ópticos seguros, cuando sabemos que las modas y los caprichos de los pueblos les han hecho adoptar con frecuencia atavíos ridículos, feos y de todo punto barrocos? ¿Será, en fin, que ese pretendido tacto delicado, que era un don particular del cielo á favor de los Griegos, fuera el que imprimiese el carácter de belleza que se admira en todas sus producciones? Tal conjetura seria absurda, pues que otros pueblos, y mas tarde los Romanos, llegaron algunas veces á ser sus rivales en el arte de la belleza. ¿Á qué atribuir, pues, la escelencia de sus obras? A la escelencia de sus principios. ¿A qué atribuir la belleza de todas sus estátuas? Al principio único y sagrado de lo bello.

Lo que conduce á creer que la idea de los antiguos sobre la belleza en las artes habia llegado á ser única y determinada en el seno de las escuelas, es la diferencia notable que se encuentra entre las espresiones de los poetas y las de los artistas, cuando han querido representar la belleza. Estos últimos, los estatuarios y pintores, parece que estuvieron á ideas determinadas y fijas, al paso que los escritores, por el contrario, han dado libre rienda á pensamientos, que no siendo comunicados por medio de un lenguaje óptico, no tenian necesidad de la misma obligacion. Los pintores y escultores se entendian, pues, muy bien entre sí acerca de los medios de procurar la belleza á sus obras.

Se objetará, sin embargo, que parece difícil creer que un secreto tan importante haya podido perderse, ó que no haya podido ser hallado por los modernos, y que es muy presumible tambien que tal principio no ha existido jamás. Pero debe advertirse, que en las artes los principios mas sencillos son fácilmente abandonados, cuando se dá acceso á la fantasía y á las prevenciones, y cuando estos principios no se han conservado en depósito en un santuario particular.

Entre los Egipcios, los Griegos, etc. los grandes axiomas de la moral, de la Religion y de la política, se hallaban grabados en el bronce y en materias indestructibles; estas antiguas máximas estaban depositadas en los monumentos, y en el corazon de los iniciados. ¿Qué impide, pues, creer que los misterios de las artes hayan sido tambien sagrados entre aquellas naciones, que miraban estas artes como tributarias de sus grandes instituciones? No estoy lejos de pensar que ciertos principios, respetados en la antigüedad, fuesen considerados como un secreto que ponía de acuerdo muchas veces á los artistas, cuando se servían entre sí de ciertos signos sabios, cuya importancia solo ellos conocían; y no desprecio la opinion de Hogarth que conjetura sobre las famosas líneas de Apeles y de Protógenes, conservadas en Roma, segun dicho de Plinio, que estas líneas pudieron muy bien ser uno de esos signos revelados á los iniciados, y que usaban los artistas para hacerse reconocer. Yo creo que pudo haber en estas líneas cierta combinacion que indicase los principios de la belleza, y cierto orden mas ó menos sabio, del cual habian hecho uso esos hombres de ingenio, para manifestar recíprocamente su saber (1). Estas y otras cuestiones análogas

(1) Nota ú observaciones sobre las líneas de Apeles. — Este hecho,

eran las que habian tratado á fondo los pintores de la antigüedad en sus escritos teóricos. Desenvolvian allí probablemente, además de las reglas convencionales, los principios ópticos que constituyen el bello visual, y esplicaban cuál es el orden de las mas bellas combinaciones en todos

citado por Plinio, era de tal naturaleza, que embarazaba á los sabios y á los críticos. Sin embargo, y á pesar de las espresiones muy positivas y formales del texto, hay mucha conformidad en considerar esta narracion de Plinio como un cuento, así como otras muchas que ha escrito en su libro. Plinio, segun lo ha hecho muy bien notar Monsieur Hegne, no habla de las artes, sino como á propósito de las materias naturales, y se creyó autorizado á consignar hechos curiosos y que creia de poca consecuencia para la teoría de las artes; teoría que no se encargaba él exclusivamente de redactar. Esa estremada tenuidad de las líneas en que, segun Plinio, parece consistir todo el mérito de ese desafío entre Protógenes y Apeles, no era sin duda el objeto de su emulacion; y cuando este escritor añade que esta tabla que pereció en un incendio del palacio de los Césares habia causado la admiracion de todo el mundo, y en particular de los artistas, asercion que no se hubiera atrevido á sentar, si no fuese cierta, es evidente que se ha equivocado en la descripcion de esos contornos, y que no era esa tenuidad de delineacion (*tenuitas*), la que causaba la admiracion de los artistas, y que habia causado la de Apeles, pintor de las Gracias; sino alguna cualidad inherente á los misterios del dibujo.

Parece por otra parte que Plinio haya violentado el sentido de todo el pasage que copiaba de algun autor griego ó latino; aunque asegure haber visto por sí mismo ese papel en que estaban los perfiles que, segun dice, escapaban á la vista (*visum effugientes*), y que, despues de haber conservado la espresion de *tercio colore lineas secuit*, Apeles fraccionó estas líneas por un tercer color, interpretó este pasage, diciendo que habia separado la línea de Protógenes por una tercera línea mas sutil, lo que es realmente absurdo y peor que la ó improvisada del Giotto. La espresion que emplea Plinio anteriormente es todavía mas positiva; porque para decir que Protógenes al regresar á su casa, reconociendo la mano de Apeles sobre la línea que acababa de dejar, quiso volver á pasar sobre esta línea, se esplica así: *Ipsumque alio colore tenuiorem lineam in illa ipsa duxisse*. Trazó

los casos; y esplicaban á mas en qué consiste lo sencillo, lo grande y los medios de hacer aparecer una parte, ó un todo mas ó menos sencillo, mas ó menos grande, etc.; en una palabra, esplicaban el arte de las relaciones. Como no hallamos nada preciso en los autores acerca de estas

una línea mas sutil en esta misma línea. Nada hay mas claro que estas palabras de Plinio, pero lo que no es absolutamente claro, es el fondo de esta descripcion ó de esta historia. Plinio hubiera podido decir probablemente que este tercer color que Apeles usó para diferenciar su correccion, produjo, no una perfeccion de sutileza (*subtilitas*), sino una correccion, una mejora que podia reconocerse y admirarse siguiendo las líneas fraccionadas: *tercio colore lineas secuit*. ¿Se objetará, sin embargo, que *secuit*, quiere mas bien decir que dividió, que fraccionó? Yo abandono esta dificultad. Unicamente diré que hoy dia todos los artistas toman mas bien á risa este pasage de Plinio, que le discuten con seriedad, bien persuadidos que sucede con este pasage como con otro del mismo autor, en que dice que Apeles tenia por máxima no pasar dia alguno sin trazar una línea, *nulla dies sine linea*, no entendiese por ello una sola delineacion cualquiera. Pudieran citarse otros muchos pasages de Plinio que es preferible abandonar, mas bien que comentar. Añadiré la ingeniosa observacion que sobre este punto hizo Mr. de Jeaucourt, en la Enciclopedia: «Plinio, dice, no cita mas que tres líneas, y deberia citar cinco. Con efecto, estas tres líneas divididas en su longitud por otras líneas de diferente color, debian producir cinco líneas distintas, y no tres. Fácil es formar el cálculo: la primera línea fue dividida por una segunda, y esta operacion produjo tres líneas; en seguida fue dividida esta línea del centro, y en vez de ser única se hizo triple; esta línea triple, ó sean las tres líneas del centro con las dos de los lados, forman pues cinco líneas.»

Mas para volver á la suposicion que yo hago como Hogarth, de que Protógenes y Apeles se reconocieron, por decirlo así, por medio de ciertos signos, cuyo carácter podia llamarse entonces misterioso, (y se trataba probablemente del dibujo, de un escorzo, ó de una parte importante de la figura humana) diré que no es improbable que en aquellos tiempos se distinguiese la doctrina pública de la pintura, de la doctrina secreta; así como se distinguia la filosofía exotérica ó pública de la filosofía secreta ó esotérica, cuyos misterios no se confiaban

antiguas reglas de escuela, estamos por creer, que ó semejantes investigaciones no eran sino vanas sutilezas, ó que nuestras conjeturas son un sueño; y es preferible repetir que el gusto, el genio y el sentimiento no conocen esas reglas, esos cálculos y trabas. Así es que cuando ci-

mas que á los iniciados. Así es que las combinaciones indicadas en el contorno que Apeles trazó sobre una tabla blanca en casa de Protógenes, á quien habia ido á visitar espresamente á Rodas, pero que no halló en su casa; estas combinaciones, repito, sorprendieron al momento á Protógenes que exclamó que solo Apeles era capaz de haber trazado este contorno, lo cual prueba que se trataba del contorno de una figura, porque si estas líneas no hubiesen espresado ningun objeto, Protógenes no hubiera reconocido en ellas á Apeles, sino á otro cualquiera práctico hábil en aquellos tiempos en grafia, ó arte de trazar los signos muy sutiles, arte muy perfeccionado antes del descubrimiento de la imprenta. No queriendo Protógenes quedar atrás, volvió á pintar este contorno con otro color, para que Apeles distinguiese su obra, y añadió algo á esas mismas combinaciones, es decir, que corrigió las líneas menos perfectas, siguiendo en ello el grande y misterioso principio de estas combinaciones, con el que estaba tan familiarizado este célebre dibujante. Pero volvió Apeles, y desplegando todo su saber, realizó con un color diferente cuanto pudo imaginar para perfeccionar aquel mismo contorno que él habia trazado el primero. ¿Cómo se persiste en creer que se trataba de una fria y vulgar sutileza de líneas y de una insípida limpieza de delineacion? No. Tratábase en estas líneas que sorprendieron á Protógenes de ese mas ó menos que se enseñaba entre otros secretos á los artistas iniciados en los misterios del dibujo, misterios que formaban en realidad la parte trascendental del arte, y consistian en la ingeniosa aplicacion de las leyes de lo bello. Los eruditos exigirán tal vez que se esté á la letra de Plinio; pero ó bien debe abandonarse este pasage si es ridículo, ó sacar de él alguna utilidad para el arte, si á pesar de lo que tiene de pueril nos trasmite alguna idea útil.

Este hecho me conduce á conjeturar que en la doctrina pública, en la que no se trataba mas que de la ciencia, se enseñaba á imitar en perspectiva y con gracia los objetos, tales como se presentan individualmente á la vista; y que en la doctrina secreta ó artística, se en-



tamos una obra de ingenio en las artes modernas, no queremos absolutamente decir que ella sea una cosa bella para la vista y el espíritu, puesto que el genio de los artistas modernos se ha conceptuado exento de llenar esas condiciones. Conviene, entretanto, decir aquí dos palabras

señaban las combinaciones que añaden ese carácter espresivo y esa idea que el arte debe siempre dar de la naturaleza, pero que por esta misma razon no se embarazaba con ella la imaginacion de los jóvenes artistas, que debian permanecer algun tiempo dedicados á los estudios sencillos del dibujo. Todos conocerán que se trata de ese artificio de las líneas, que parecen alargar ó encoger las partes, que en la pintura hacen salir y entrar, aun sin el auxilio del claro y oscuro que hacen tambien que, segun la belleza del mecanismo humano, aparezca la forma esbelta, grande, robusta, llena, atrevida, encogida, elástica ó estendida, y todo ello por el solo medio de las combinaciones de las líneas. ¿Y cuántos otros secretos relativos á la belleza no se enseñaban á mas á los iniciados? Debó decir aquí que, entre los modernos, el célebre David es el único que haya encontrado ese secreto antiguo ó esa doctrina exotérica del dibujo, y que no se sabrá admirar bastante su penetracion y su constancia sobre ese punto; debe, pues, seguirse la bella senda que con la ayuda de los Griegos acaba de trazar á los modernos. Ya tengo dicho alguna cosa acerca de esto en el tomo II, página 437; pero no he precisado todavía ese medio misterioso de producir la belleza en un contorno de las formas del cuerpo humano. Entiendo, pues, decir (aunque no pueda ser bien comprendido hasta que la teoría de lo bello, que forma el objeto de este capítulo, haya sido enteramente comprendida por el lector) que siendo el principio de la unidad el fundamento total de la belleza, cada modificacion introducida por estos hábiles y sábios pintores Apeles y Protógenes, hacia mas completa esta unidad, en las grandes y pequeñas partes; de suerte que á las líneas ya hermosas y variadas por efecto de la unidad, cada uno de estos artistas supo añadir alguna finura de combinacion que reconcentraba mas todavía esas sabias delineaciones de perfecta unidad. Tales condiciones eran en aquella época el secreto del arte y la palabra de orden sagrado que reunia los mas brillantes génios de la antigüedad, en esos tiempos en que el arte no hacia sino adquirir su precioso complemento.

sobre la manera general con que los antiguos trataban lo bello en la figura humana.

El gran número, ó mas bien, el número inmenso de estatuas, bajos relieves y monumentos figurados que se encuentran actualmente en Roma, me sugirió una idea que asalta á los observadores en esta ciudad clásica, enteramente poblada de estatuas; y es que los antiguos poseían en el arte ciertos principios independientes de la ciencia de las formas anatómicas naturales y verdaderas, y que por medio de estos principios todas sus obras habían recibido un carácter de belleza, de orden, de reserva y de gracia, que imprime y deja en el alma algo de grande y de imponente. Durante muchos años he estudiado todos los monumentos de Roma bajo este punto de vista, y he advertido que la causa principal de ese efecto maravilloso consistía en ciertas combinaciones ópticas, cuya aplicacion era fácil percibir no solamente en la estatuaria, si que tambien en todas las producciones artísticas que dependen de la óptica, tales como la arquitectura, los adornos, y todas las representaciones en general, aun las menos importantes, como por ejemplo, los vasos, muebles, medallones y ciertos utensilios. Noté á mas que

Héme aquí bien distante del pensamiento de Plinio, y es muy difícil cohonestar lo que he dicho de la doctrina *exotérica* con una línea dividida paralelamente por un sutil pincel. Pero se advertirá que al momento que Plinio habla de lo técnico y de los secretos del arte, embaraza al lector. Asegura que ha considerado con avidéz esta tabla que pereció en medio de tantas obras maestras que estaban colocadas en el palacio de los Césares, en el Monte Palatino, donde fue incendiada; dice que apenas se distinguian estas líneas; hé aquí una razon mas, segun mi parecer, para creer que Plinio habia estudiado poco esas delineaciones, convenido como lo estaba de que no se trataba mas que de una apuesta de sutileza, lo que, hablando de buena fe, no interesaria á nadie en ningun tiempo.

muchas estatuas y bajos relieves, que no presentaban con frecuencia sino un grado muy débil de belleza en las formas de sus partes y en su carácter, y que estaban al mismo tiempo destituidas de verdad y de propiedad, llamaban la atención por ese mismo aspecto imponente, sencillo y agradable. De ello saqué por consecuencia que los artistas de la antigüedad distinguían en el arte la imitación de la disposición, es decir, la verdad de la representación, de lo bello propiamente dicho, y aplicaban lo bello óptico no tan solo á la composición de un todo numeroso, si que también á la disposición de un solo objeto que abraza un pequeño número de partes, cualquiera que fuese este objeto. Así es que, la misma ley que tenían para disponer los adornos de un todo, para dividir, aumentar, cargar ó disminuir las partes de un accesorio, de un mueble, de un altar, de un candelabro, ó de un monumento, la aplicaban también á la disposición óptica de los miembros de una figura... Fácil es de comprender que bien que estas combinaciones fuesen variadas, según la naturaleza de los diferentes objetos á que las aplicaban los artistas, la ley sin embargo no podía menos de ser única y general, puesto que emanaba de la necesidad del órgano, ó del principio de las percepciones naturales, ó de las afecciones ópticas.

No habiendo hallado nada análogo á estas conjeturas en las teorías escritas, me apresuro á citar la opinión del célebre Goëthe sobre este punto, la cual es enteramente conforme con la mía. Hé aquí lo que ha dicho en sus observaciones acerca de Laocoon. «El cuidado de los antiguos artistas, de dar con preferencia una posición regular y recíproca á las estremidades de los cuerpos en los grupos, es muy feliz y muy bien imaginado, á fin de que cada obra del arte parezca á la vista como un adorno, he-

cha abstraccion del objeto que representa, y cuando no se ven mas que los contornos mas generales á lo lejos." Termina sus observaciones sobre este famoso grupo diciendo, que sin embargo de lo grande y patético de la representacion, las cualidades inherentes á la disposicion escitan una sensacion agradable y moderan la violencia de las pasiones y sufrimientos con la gracia y la belleza.

Así es, que las leyes de la belleza óptica no se aplicaban únicamente al carácter de las partes del cuerpo, y al todo colectivo de las partes del cuerpo, si que se aplicaban tambien al órden y disposicion de todos los objetos y de todos los miembros que constituyen el conjunto variado de un todo, cualesquiera que sean la naturaleza y la especie de este todo. Resultaba de ello que los artistas antiguos no consideraban al hombre en las obras de arte, como bello únicamente por su estructura, por su forma, su carácter, y la propiedad de su accion y de su actitud, sino que consideraban tambien esta actitud, ese gesto y ese movimiento como un resultado óptico, que debia tener sus reglas particulares de belleza, independientes de las que eran relativas á la forma conveniente y al carácter del individuo. Considerado el hombre así, era sometido á todas las leyes ópticas que constituyen la belleza sensible, y que eran comunes á todos los objetos animados ó inanimados.

Decir que nada se encuentra en los autores antiguos que sirva para esplicar estas reglas universales, me parece una decision demasiado aventurada, porque no dudo que si se quisiera tan solo estudiar la etimología de ciertas palabras artísticas griegas, que los Latinos no han siquiera traducido, se descubriría mucha luz. Para hacerme comprender, cito aquí de paso tan solo las palabras eurhythmia, oeconomie ó occodomia y simetría, que nos son



familiares, y cuyo sentido es sin embargo muy equívoco. Finalmente, si los libros que los antiguos han escrito sobre la teoría de lo bello, no existen ya, se perciben á través de sus obras de arte las trazas del camino que siguieron constantemente para llegar al fin. Pero ¡qué! ¿Acaso sus templos que existen todavía, tantas imágenes de sus dioses y todas sus poesías escritas en el mármol y en el bronce no nos bastan, y necesitamos todavía otras obras maestras para reconocer las leyes á las cuales debieron entre ellos las artes toda su perfeccion?.... No; esos restos preciosos que poseemos de los antiguos no tan solo nos ofrecen modelos de la verdadera belleza, si que son á mas como otros tantos escritos que revelan su secreto.



§. IV.

A pesar de la diversidad de opiniones de algunos pueblos y de algunos escritores, se puede decir que el sentimiento de lo bello es uno entre todos los hombres.

EL sentimiento de lo bello es uno entre todos los hombres, en todos los países y en todas edades: este sentimiento de lo bello desconoce el imperio de las preocupaciones, y sin embargo de su influencia, obra aquel por sí mismo á la primera impresion que le hiere; su decision es entonces decisiva. Los caprichos ridículos, las modas fugitivas, pero imperiosas, los gustos erróneos, pueden por fin, perturbarle por un momento; pero pronto ó tarde recobra su poder y atraviesa los siglos sin perder nada de su carácter, de tal manera que desde el primer hombre bien organizado hasta Platon, y desde Platon hasta nosotros, el sentimiento único de lo bello ha conservado siempre la misma integridad.

«Si no existe ninguna regla de lo bello, decia Diderot, ¿de dónde vienen pues esas emociones deliciosas que se elevan tan súbitamente, tan involuntariamente y tan tumultuosamente en el fondo de nuestras almas, que las

«dilatan ó las contraen, y que arrancan de nuestros ojos
«lágrimas de júbilo, de dolor y de admiracion sea á la vis-
«ta de algun gran fenómeno de física, sea por la relacion
«de algun grande rasgo de moral?.... Tú no persuadirás
«jamás á mi corazon que no tiene razon para estremecer-
«se, y á mis entrañas que no tienen razon para con-
«moverse.»

Se dice que la naturaleza ha obrado sabiamente diver-
sificando los gustos, á fin de que todos los hombres no
ardiesen de amor por un mismo objeto. Esta observacion
parece muy justa; pero no es menos cierto que todos los
grandes artistas y todos los hombres de gusto se reunirán
siempre hácia el verdadero centro de lo bello. Del mismo
modo, segun dice Mengs, los hombres que distinguen mas
fácilmente la belleza, son los mas á propósito para culti-
var las bellas artes.

Casi todos repiten que lo bello es arbitrario, y se cita
el de los negros y de los salvages; sin embargo esta obje-
cion, sacada de la pretendida preferencia que tienen los
negros por el color negro, es nula. Bernardino de Saint
Pierre refiere en sus estudios de la naturaleza muchos
egemplos, que prueban por el contrario cuánto aprecian
los negros el color de los blancos; y saca estos egemplos
no solamente entre los negros esclavos á quienes se po-
dria suponer que no deben ambicionar el color blanco,
por cuanto es el color de sus dominadores, sino que pre-
tende hablar tambien de muchos Reyes del Africa y del
Asia meridional.

Podria añadirse otra prueba, y es que los negros hacen
consistir la belleza de su color en la unidad. Con efecto,
prefieren particularmente á aquellos de entre sí que tienen
la tez mas negra y mas intensa; tienen ellos pues ese sen-
timiento de la unidad y de la armonía, como los demás

hombres, y puede asegurarse, que la variedad de colores con que se adornan, son para ellos un bello convencional que varía según las poblaciones, mas no un bello de sentimiento. Los negros, por otra parte, tienden á conformarse á la mayoría de los gustos, y Juan Beatlie dice, que se convenció que una negra en las Indias occidentales, raramente pasa por bella, si los blancos no lo opinan así.

Todos los hombres, en fin, bien organizados, se forman las mismas ideas acerca de la belleza; únicamente la corrupcion y las preocupaciones los dividen. Si ésta unida, pues, se conservó en el arte antiguo, sin embargo de la diferencia de edades y de las diferentes escuelas, esta integridad provino del poco acceso que se daba entonces á las preocupaciones, y al poder de este sentimiento conservador que nos hace amar lo que nos conviene. Con efecto, si reflexionamos bien sobre ello, descubriremos que á este sentimiento de lo bello natural y casi innato, está unida la conservacion del carácter de nuestra especie y su propagacion. Esta idea, enteramente fisiológica, no es una de las menos fuertes á favor del sentimiento nativo de lo bello universal; mas no conviene aquí remontarse á las causas que no podrian esponerse sino en una larga disertacion.

Lo que probaria á mas que el sentimiento de lo bello es uno entre los hombres, sin embargo de la educacion y de las preocupaciones, es que aquel es perfeccionable entre todos. Con efecto, si se examina al hombre desde la infancia hasta la edad viril, y desde el salvaje ú hombre bruto, hasta el ciudadano mas fino, se reconocerán los matices de esta perfectibilidad. Un niño, por egemplo, forma una casita de madera ó de tierra; buscará sin duda en ella cierto órden, cierta simetría; una pared que no esté

á plomo y á nivel, una puerta colocada á través, disgustará á su órgano naciente. Si la casualidad le hace ver en sus ensayos cierta disposicion feliz y conforme á la belleza, tendrá en ello complacencia; si le añade demasiado, reconocerá que echa á perder su obra; y si le cercena mucho, quedará descontento, se retirará á cierta distancia, para percibir y contemplar mejor el conjunto de esta pequeña obra, y lo contemplará con una sonrisa de complacencia, porque estudiará todas sus relaciones.... ¿Por qué? Por lo mismo que comienza á ser hombre, y que tiene los órganos comunes á todos los hombres, solo le falta hacerlos mas perfectos y perfeccionar tambien su sentimiento de lo bello intelectual. ¿Quiere el labrador adornar con una imágen su cabaña? Antes de colocarla llama á su muger y á toda su familia, para saber si está clavada derecha esta imágen. ¿Por qué? Por lo mismo que tiene la conciencia y el sentimiento del órden y de lo bello, y porque conoce su rusticidad. ¡Desgraciado el artista que sea mas presuntuoso que este labrador! Semejante artista no reconocerá mas juez que su gusto; y creyéndolo infalible, no estudiará jamás la verdadera ciencia de lo bello.

Si se quiere reflexionar con perseverancia acerca de las causas del mal gusto, se acabará por encontrarlas, no en la naturaleza, sino en nuestras preocupaciones; no en nuestros órganos, sino en nuestras costumbres viciadas, en nuestros errores y en nuestra vanidad. Estas causas extrañas son muchas veces mas poderosas que la misma naturaleza: esas preocupaciones ahogan los sentimientos naturales, y cuanto mayor es su influjo, tanto mas perverten el gusto y tambien la razon: este influjo de las preocupaciones tiene algo de desesperante para los amigos de lo bello. Y con efecto, ¿cuál será el verdadero artista que podrá recoger sin dolor todas las ideas falsas, absur-

das, triviales, innobles, etc., que la mayor parte de las gentes del mundo han adquirido acerca de la belleza, y esto en nuestras mismas capitales, que sin embargo se vanaglorian siempre del esplendor tan alabado del siglo?.... ¿Qué ideas, por ejemplo, se tienen en general sobre la belleza de los ojos, de la frente, del talle, del vientre, de las piernas, de los pies, etc., etc.

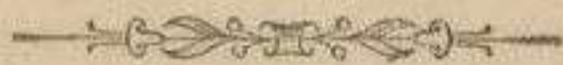
Un pueblo concentrado en los límites de su país, se halla siempre en presencia de los mismos objetos; sus ojos se familiarizan insensiblemente con ellos; la educación obliga al hijo á respetar la fisonomía del padre y el retrato del bisabuelo: el hábito forma en fin una preocupación, y un amor propio secreto lo confirma. Hay la persuasión de que la naturaleza ha marcado con mas complacencia las facciones en los objetos que son familiares, que en los que son extraños. ¿Pero debe por ello concluirse que las diversas naciones no tienen una idea única y dominante de la verdadera belleza? ¿Y deben tomarse los hábitos por sentimientos verdaderos, generales y durables? Digo durables, puesto que una prueba de que el sentimiento de lo bello es único entre los hombres, no obstante las preocupaciones y los gustos accidentales, es que esos gustos accidentales varían sin cesar, que no tienen ninguna base fija, que se destruyen y combaten perpétuamente en el mismo país, y según los diferentes tiempos. Lo bello general, por el contrario, lo bello en las artes es siempre el mismo. Se juzga una mano ó una cabeza de Rafael lo mismo en Roma que en Moskow; la Vénus de Médicis no será menos bella en Berlin que en Filadelfia y en Florencia; pero una bella mundana, una bella á la moda, verá sus encantos contrvertidos en sus viages, y alguna que habrá encontrado adoradores en París tal vez no encuentre sino indiferentes ó desdeñosos en Lóndres ó Milan.

Entre los pueblos que ofrecen generalmente formas grandiosas y bellas, la fealdad parece una ignominia á que va unida una idea de desprecio; pero en los pueblos feos, una cabeza desproporcionada y que desagrada siempre á la vista, desagrada menos al alma. Debe, sin embargo, convenirse en que el exceso de fealdad produce en todos los paises el mismo efecto. Una cabeza desmedrada ó raquítica dá en todas partes la idea de lo trivial y miserable, puesto que está enteramente privada de lo que constituye lo grande, lo sencillo y lo noble. El resultado óptico de las masas tiene tal poder, que una persona cuya vista es poco penetrante y que no sabria distinguir la expresion de las pequeñas partes de una cabeza ó del todo de un individuo, experimenta sin embargo la impresion del respeto en presencia de ciertas masas hermosas é imponentes. Una persona y una cabeza bella son pues admiradas, puesto que son de la clase de los objetos grandiosos, nobles y hermosos. No cesemos de ejercitarnos en estas comparaciones y esas relaciones de lo bello y de lo expresivo, de lo bello mas ó menos único, ó cuya unidad óptica está fortificada por la unidad intelectual, ó debilitada por su ausencia, y reconoceremos al fin que si las preocupaciones ó los errores accidentales hacen divergir á los hombres de opinion respecto á lo bello, siempre las ideas naturales y las sensaciones comunes á toda la humanidad los conforman en el hecho, y hacen que se entiendan unánimemente sobre este punto.

¿No debo, pues, añadir que el resultado de esta percepcion comun y enteramente natural de lo bello óptico, es el que ha hecho pensar á ciertos escritores que nosotros tenemos un sentido particular que podia llamarse el sentido de la belleza? Sabido es que Chambers ha emitido esta opinion.

Digamos, en fin, con Buffon, que la diversidad de los gustos acerca de la belleza depende tal vez mas de la costumbre y de la casualidad, que de la disposicion de nuestros órganos.

Esta palabra confirma la idea de que nuestra disposicion orgánica, nuestro sentimiento conservador nos conduce en general á todos á amar lo bello, que es por consiguiente lo bueno; de suerte que, aunque nuestras ideas adquiridas y corrompidas, aunque nuestros sentidos alterados tuerzan y desnaturalicen ese sentimiento conservador, é influyan tambien en nuestra salud y en nuestra longevidad, el espectáculo de lo bello no deja por eso de ser una necesidad para el hombre en todos tiempos. Ahora bien, esta necesidad debió ser tanto mas viva entre los griegos, por cuanto estaban mas inmediatos á la naturaleza y á su sencillez primitiva, y que no alteraron en nada esta dichosa sencillez. Concluyamos, pues, que el sentimiento de lo bello es tambien natural al hombre, y que es tal vez el mismo sentimiento del bien y del mal que recibimos por decirlo así al nacer, sentimiento que nos pone á todos de acuerdo en lo que es virtud y perversidad.



§. V.

De lo que se debe entender por bello-Distincion entre lo bello y lo bueno, es decir, entre la belleza óptica y la belleza intelectual.

El hombre, siendo un compuesto de sentido y de inteligencia ó de facultades morales y físicas, no sabría sentir completamente, ni percibir realmente lo bello sin el acto simultáneo de este sentido y de esta inteligencia, de esos órganos físicos y de esas facultades intelectuales reunidas. Así que, para definir verdaderamente lo que se llama belleza, que es el resultado de dos efectos generales, es preciso separar y distinguir en el análisis estos dos efectos, y estudiar por consiguiente lo bello en cuanto á lo físico, es decir, en cuanto al sentido, y en cuanto á la moral ó inteligencia. Digamos de otra manera: es preciso reconocer cómo y por qué ciertos objetos producen lo bello en los sentidos, cómo y por qué lo producen al mismo tiempo en la inteligencia, dos efectos que se han designado con el nombre general de sentimiento de lo bello, aun cuando se haya podido distinguir la idea de lo bello del sentimiento de lo bello.

Aquí me detendrán algunos filósofos, diciéndome que se encuentran tres cosas muy distintas en el hombre; el sentido, el espíritu y el corazón. Habría, pues, lo bello para los órganos físicos, lo bello para el espíritu ó la inteligencia, y lo bello para el alma ó para el corazón, que sería lo bello moral en particular. No me costaría gran sacrificio concederles esta división; pero advierto que por inteligencia entiendo también esa facultad, ese sentimiento moral, ese instinto moral, si se quiere, que nos hace distinguir lo que es conveniente bajo los dos aspectos metafísicos, quiero decir, las necesidades del espíritu y las necesidades del corazón. Yo concedo que existen los sentidos, el espíritu y el alma; ó como dicen esos filósofos, los sentidos, el pensamiento y el sentimiento; admitiré, pues, lo bello sensible, lo bello intelectual y lo bello moral. Así es que por inteligencia, yo quiero decir aquí inteligencia moral. ¿Y cómo concebir además el corazón sin el espíritu? Pero lo que importa exponer, lo que creo más útil en esta teoría, lo que me parece en fin indispensable de hacer conocer á los artistas, es el principio único que forma la base de esta teoría, y no las divisiones que los filósofos se han creído con derecho de prescribir en el análisis de las facultades del hombre. La regla de lo bello es, pues, la misma para los sentidos, para el alma y para el espíritu; es la misma para todos los sentidos, sea cualquiera el número con que se las quiera distinguir; para todas las facultades morales, cualesquiera que sean las subdivisiones metafísicas que quieran adoptarse. Sentado esto, proseguiré, no distinguiendo en el hombre más que dos facultades, la del espíritu y la de los sentidos.

Decir cómo la belleza agrada á los sentidos, no es más que definir á medias; decir cómo la belleza agrada al espíritu, es todavía definir á medias; pero decir cómo la be-

lleza agrada al mismo tiempo nuestros sentidos y nuestra inteligencia, es definirla realmente y conforme á la naturaleza de nuestro ser.

La palabra belleza es una palabra que lleva consigo dos significaciones muy distintas, la una literal ó propia, la otra que parece metafórica ó figurada, de suerte que si se dice, por ejemplo, esta flor es bella, es hablando propiamente, y se trata en este caso de la belleza sensible ú óptica; si se dice, este pensamiento, esta acción tiene belleza, es hablando metafóricamente, y parece que quiera aplicarse el efecto de lo que es sensible á lo que es intelectual, y dar el nombre de bello á una idea, de la misma manera que se le ha dado á una sensación. La incertidumbre del lenguaje ha podido también dejar confundir entre sí y hacer usar sin distinción los dos sentidos propios y figurados de esta expresión. Se ha dicho pues: esta producción de arte tiene belleza, esta construcción tiene belleza, sin designar, como debiera, para entenderse, la una ó la otra de estas dos acepciones, y sin convenir además en que por la palabra general de belleza se comprendían ambas acepciones reunidas. Así como la palabra belleza se ha usado en todos tiempos para designar lo que en general nos agrada, no se sabe todavía, cuando se encuentra usada, si debe aplicarse á lo que nos agrada por nuestros sentidos, ó á lo que nos agrada por nuestra inteligencia, ó bien á lo que nos agrada por ambos á la vez. Tal distinción era, sin embargo, muy importante, puesto que no se tenía á la disposición más que una sola palabra para significar dos cosas muy diferentes, bien que el principio de lo bello óptico no se diferencie en nada del principio de lo bello inteligible, puesto que una sola ley dirige, ya la sensación, ya la idea de lo bello. ¿Qué ha resultado de esto? Un número infinito de equívocos mucho más perjudiciales de lo

que se piensa para el sostén del buen gusto y para el estudio de la teoría del arte.

Cuantas veces he encontrado en los autores esta distincion de lo bello para la inteligencia, he sido impresionado por la claridad que ella arroja sobre la estensa carrera del análisis, y he visto que por este medio se entendian y se dejaban entender (1). Si una gramática rigurosa se opone á esta distincion, prescindiremos de ella para suponer por un instante que discurremos usando de un language cuyo vocabulario aun no se ha fijado bien; nuestros pensamientos no dejarán por eso de seguir su curso ni de ser mas claros.

Siento por principio que lo bello en general se compone de lo bello sensible, que yo llamo bello óptico, siempre que se trata de la pintura, de la escultura, de lo que es visual, en fin; y de lo bello para el espíritu ó intelectual, y que puede ser llamado bueno ó conveniencia. Admito tambien que debemos servirnos del término genérico de bello, cuando se quiere designar estas cualidades reunidas; pero no admito que se pueda, en teoría, servirse de la palabra bello, sin especificarlo por un adjetivo ó por cualquiera otro medio, cuando se tiene la intencion de no designar sino una de las dos acepciones. Así, cuando se trate de demostrar que una cosa es bella, generalmente hablando, será preciso demostrar que es bella de la belleza sensible, y bella de la belleza inteligible ó refleja: yo creo poder emplear tambien esta espresion sinónima bello reflejo; porque querer pintar que tal cosa es bella, cuando peca contra una de las dos bellezas ó cualidades, es querer lo imposible, es dar materia á una

(1) El P. Andrés, Dugat-Stward, etc., han establecido esta distincion.

confusion interminable. Aquel, pues, que pueda demostrar en qué consiste la belleza sensible y la belleza intelectual, habrá demostrado en qué consiste lo que se llama bello en general. Mas aquí, no tratando sino de la pintura, explicaré solamente en qué consiste, no lo bello para todos los sentidos en general, sino lo bello óptico, ó para el sentido de la vista en particular, ó con relacion á la pintura solamente. El mismo principio que voy á sentar mas adelante me servirá tambien para explicar lo bello intelectual ó la conveniencia, cuando sea necesario tratar de esta cualidad, aplicada tambien á esta misma arte, y por este mismo principio único explicaria tambien lo bello acústico, lo bello para el olfato, para el gusto, para el tacto, así como lo bello moral en general, si yo hubiera de hablar sobre estas materias.

Parece que en todo tiempo se ha aplicado la palabra bello solamente á lo que es visible, y no ha sido sino tolerado el que se haya querido aplicarlo por metáfora á lo que se oye, se siente, se gusta, se comprende, etc. Se preguntaba á un filósofo griego qué era la belleza: «Esta cuestion, respondió, es la cuestion de un ciego.» La palabra belleza en su sentido literal designa, pues, lo repito, una cualidad que hiera el órgano de la vista; y esta palabra no se aplica á las cualidades morales, sino por un procedimiento de asociacion; de suerte que la traslacion que se hace de esta palabra en sus diferentes usos, se ha hecho tan fácil y tan natural, que cuesta trabajo decir cuál de los dos sentidos es el literal, y cuál el metafórico.

Todas las cualidades que son propias para satisfacer á la inteligencia ó al alma, son llamadas bellas; tales son el órden, la utilidad, la grandeza, etc., y parece tambien que, por analogía, se ha dado el nombre de bello á las cosas que, aunque poco agradables á la vista, satisfacen,

sin embargo, al espíritu. Por esto la palidéz de Fedra ó de Niobe será llamada bella, aunque no lisongee la vista tan agradablemente como el sonrosado brillante de la alegría. La imaginacion gusta, pues, de confundir estas cosas: al filósofo toca distinguirlas, y si se trata de que reconozca su error el que, siendo colorista, prefiere á un pensamiento poético el artificio de las tintas, no se conseguirá sino con la ayuda de esta metafísica; pero si se trata de corregir al poeta, cuya vista poco delicada no tiene en cuenta los cálculos seductores del colorido, se conseguirá además con la ayuda de los secretos de óptica, relativos al placer de la vista. Un buen pintor debe, pues, ser filósofo y óptico á la vez.

Pasemos ahora á egemplos bastante familiares para que puedan hacer bien sensible la diferencia que existe entre lo bueno y lo bello, ó entre el placer del sentido de la vista y el placer del espíritu; dos cosas cuya confusion produce tantas contiendas interminables.

Supongamos que cuando yo paso por delante del Panteon de Roma, se me pregunta: ¿Encontrais bello esto? Desde luego me encuentro embarazado por una porcion de ideas que pueden servirme para contestar. Sin embargo, contestaré sin vacilar; sí, seguramente. Pero si puedo entrar en esplicaciones con el que tal pregunta me hace, le diré: ¿qué entendeis aquí por bello? Quereis saber si yo encuentro este monumento bello como construccion, como edificio cualquiera, y como objeto simplemente bello á la vista, haciendo abstraccion de su destino, ¿ó me preguntais si le encuentro bello de la belleza general, es decir, como templo dedicado á todos los dioses, y como monumento propio para encantar el órgano de la vista y embellecer una gran ciudad?... Se comprende ya la necesidad de entenderse en todos los casos en que se tratase de cuestiones



semejantes... Una muger cubre su cútis de colorete: si esta muger es una actriz, que debe ser vista desde lejos, el rojo hará un buen efecto debilitándose á cierta distancia y con el brillo de las luces; se ve que aquí se trata de lo bello para el sentido de la vista. Mas esta muger lleva colorete porque quiere brillar en una reunion: ella pretende hacer ostentacion de frescura y recordar la juventud que perdió; es madre, y quiere agradar con afectaciones; hé aquí la belleza refleja ó la conveniencia, ó lo bello inteligible; entonces aquel rojo se hace una fealdad. Para juzgar, por ejemplo, en el mundo si este rojo es una fealdad ó una belleza, será necesario hablar largo tiempo sin entenderse. ¿Por qué? Porque se confunden las ideas de conveniencia ó de belleza inteligible, con el sentimiento de lo bello para los ojos: Que se me permita otro ejemplo. El señor de...., lleva un rizado que aumenta en la mitad el volúmen de su cabeza; vos le direis que os parece muy feo; y él, que quiere seguir la moda, encuentra, por el contrario, este peinado muy bello y seguramente de buen gusto; os empeñareis en una discusion sin poder hallar avenencia; últimamente os separais, y vuestro hombre se aleja con su estupendo peinado, no comprendiendo cómo vos, hombre de buen tono, habeis podido criticarlo. Todo el mundo se acuerda con sonrisa que, hasta el fin del siglo XVIII, las mugeres iban cargadas de tan altos y tan anchos peinados, que añadian un buen tercio á la altura total de su cuerpo, de modo que aquellas señoras parecian tener su rostro en la mitad de su persona. Pero la fuerza de la conveniencia, de lo bello reflejo que prescribia entonces la moda, impedia todas las críticas, y cuanto mas altos los peinados, mas dignos eran de admiracion. Existen caricaturas donde se ve al peluquero, arquitecto de semejantes edificios empolvados,

subido sobre una doble escala para confeccionar su obra.

Hay en el espectáculo de la naturaleza algo de delicioso aun para el hombre que no reflexiona; esto no es otra cosa que la belleza, es decir, la belleza óptica separada de la bondad; lo que es bello, segun esta acepcion, lo es para todos los ojos, haciendo excepcion de los órganos defectuosos. Cuando el sol toca á su ocaso y colora de púrpura esas nubes brillantes que inflaman el horizonte, el alma se siente conmovida con tal espectáculo: el hombre feliz y tranquilo admira, y, en su dulce emocion, contemplando estos ricos colores esparcidos sobre toda la naturaleza, esclama: ¡qué bella tarde!... Pero en medio de los vastos mares, cuando el intrépido navegante ve abrazarse el horizonte, cuando los vientos agitados estrellan contra su bagel las ondas rugientes, la inquietud se apodera de su alma, y aquellos signos brillantes que sobre la tierra regocijaban todos los ojos, llevan á él el espanto; quizás, dice, tendremos que luchar mañana contra el furor de los vientos: entonces la idea de lo bueno absorbe la de lo bello, y aquel espectáculo le desagrada.

Lo que embaraza tambien en el juicio que vamos á dar sobre la belleza, es que la ausencia de uno de estos dos elementos que la constituyen, es decir, lo bello y lo bueno, está frecuentemente compensada por la presencia de la otra; porque si bien se presentan casos en que la belleza sensible es débil en un objeto en que domina la belleza inteligible, hay compensacion, y este objeto no es por ello menos bello, es decir, de la belleza general. Por ejemplo, si se compara la belleza de un jóven, cuyos miembros llenos y redondos ofrecen á la vista un claro-oscuro hermoso y no interrumpido por ninguna variedad discordante, á la belleza de un hombre hecho que vive en los combates, y cuya fuerza está continuamente ejercitada, la

apariencia del cuerpo de éste ofrecerá seguramente mucha mayor variedad monótona, y será de un resultado óptico menos agradable que la del adolescente, porque este cuerpo robusto se compondrá de mas músculos salientes ó de partes destacadas, que podrán algunas veces fatigar la vista. Hé aquí una de las dos figuras bien diferente de la otra y mas bella para la vista. Mas es necesario notar que la belleza refleja, reuniéndose en nuestro espíritu con la primera, viene en este caso á establecer una compensacion. Ahora este guerrero nervioso y musculado nos agrada por las indicaciones de su fuerza y las verdaderas señales de un bravo carácter, de modo que podemos encontrarle tanto de lo que llamamos belleza general, como en la figura mas igual y mas tierna de un cuerpo adolescente.

Esta sencilla observacion puede aplicarse al Apolo de Belvedere y al Hércules Farnesio. Se nos dice que el Apolo del Vaticano y el Hércules Farnesio son obras maestras; sin embargo, la apariencia del uno es bastante mas bella ópticamente que la del otro. En el Apolo, la armonía del claro oscuro ó su unidad nos ofrece uno de los modelos mas perfectos de esta especie de belleza; en el Hércules, el grado de armonía óptica es bastante menor: tambien algunos ojos delicados han sido heridos desagradablemente ante esas masas multiplicadas y tan pronunciadas por los músculos del mas fuerte de los dioses. Pero entonces la belleza inteligible no se ha presentado para hacer compensacion.

«Hércules, dice Winckelmann, hablando de esta estátua, no está representado en estado de calma. Se le ve en el instante en que acaba de poner término á sus inauditos trabajos. Está sofocado y procura respirar despues de su carrera en el jardin de las Hespérides, cuyas pomas tiene en su mano. La sangre, los espíritus en accion por sus gran-

des trabajos, se agitan todavía y llenan sus músculos amontonados; este dios, llegando lleno de fuerzas inagotables, descansa sobre su masa....”

Hé aquí la idea de lo bueno ó de lo conveniente que hace compensacion. Tambien esta estatua de Hércules será siempre mirada como una obra maestra. ¿De qué serviría por otra parte la crítica de nuestros ojos, cuando nuestro espíritu goza de estas comparaciones poéticas? Laoconte no es solamente un bello objeto para los ojos, entre todos los tesoros de la antigüedad: es la naturaleza noble y grave en sus mas grandes convulsiones, y esta idea hace compensacion.

La utilidad y la bondad de los objetos hacen pues que **se** llamen bellos á los que desagradan muchas veces á un ojo delicado. Decimos tambien que un manzano, por ejemplo, de formas feas y despojado de sus frutos, encanta sin embargo la vista de su propietario que recuerda los frutos que de él ha cogido, y piensa en los que todavía le ha de producir. La sombra saludable de un gran árbol, por feo que sea, lo embellecerá á los ojos de muchas personas, y los manjares que deben halagar nuestro paladar los llamamos voluntariamente bellos, por muy feos que aparezcan á nuestra vista.

Oimos decir todos los dias: El hombre es el mas bello de los séres vivientes. Sin embargo, su belleza física que hiere nuestros sentidos, no es superior á la belleza intelectual que hiere nuestro espíritu; porque ¿no es acaso principalmente el alma esparcida, por decirlo así, sobre el rostro del hombre, no es ese aire de pensamiento, de sentimiento, de accion moral, lo que le dá un nuevo género de belleza que no se encuentra sobre ningun sér de otra especie en el mundo visible?

Con bastante frecuencia experimentamos la diferencia que hay entre lo bello y lo bueno, cuando ciertas decep-

ciones ópticas hacen nacer en nosotros ideas de conveniencia, que la aproximacion de estos objetos disipa y convierte al fin en ideas completamente contrarias. Por ejemplo, se perciben algunas veces en confusion personas que, á favor de la oscuridad ó de cualquiera otro obstáculo, nos parecen vestidas y adornadas de la manera mas agradable y pintoresca, y nuestros ojos, así como nuestro espíritu, quedan encantados; pero bien pronto este encanto se desvanece, y aquella persona que parecia vestida y peinada con tanto gusto, no es frecuentemente sino un pobre pe-tate rebujado en algunos andrajos y disfrazado á nuestra vista por algunos cuerpos estraños que, combinándose desde lejos segun las leyes de la belleza óptica, producen estas ideas agradables. Por esta razon Rembrant con sus andrajos pintorescos cautiva frecuentemente nuestra vista, ayudado de ciertas combinaciones ópticas que agradan, á pesar de su impropiedad. Esta cualidad pintoresca sin conveniencia es la que multiplica y engaña á los defensores, á los panegiristas de tantos millares de cuadros corruptores del gusto y de que nos hallamos infestados. En efecto, los cálculos de la óptica producen sobre la retina sensaciones demasiado agradables para que sean llamadas con el nombre general de belleza por las gentes que no hacen cuenta alguna de la belleza para el espíritu, es decir, de la conveniencia, de la propiedad, del modo y del carácter, ni del fin moral de la pintura. Así el uso continuado de los vestidos ridículos los hace tolerables y aun bellos, á causa de la asociacion de las ideas adquiridas por la moda y lo que se llama tan inconsideradamente hoy el buen tono, y las gentes insensibles al bello óptico no encuentran nada de belleza en los trages griegos y romanos, porque sus ideas los alejan de ellos; de suerte que tal hombre que, hace cien años, tendria lástima del adorno

de una musa griega, tal hombre que ridiculizaba el peplo, la túnica y el calzado desnudo de talones puntiagudos, os habria gravemente demostrado que una muger no podia estar bella sino con dos cestas de dos buenos pies de diámetro sobre las caderas, y que aun á los hombres y á los niños no les estarian mal.

El médico llama bueno el estado de un convaleciente y aun el de un enfermo, porque este estado es conveniente. Sin embargo, este convaleciente, este enfermo, sufre mucho todavía: aquel bueno es relativo. El verdor de la primavera alegra á todo el mundo; pero fijemos bien en esto la atencion; no es el bello óptico el que domina en esta causa de placer, es el bello reflejo, es la asociacion de mil ideas agradables que embellece este espectáculo. Una prueba de esta verdad es que los paisistas no representan jamás la primavera, á causa de la poca belleza de esa verdura uniforme, aunque alegre y fresca, y prefieren los efectos del otoño, por mas que esta estacion despierte ideas menos halagueñas que la primavera. Hé aquí por qué el verde vivo y aterciopelado de los musgos que cubren las viejas chozas y las malas tejas, no es una belleza, es una miseria que desagrada verla, así como la pelusilla del moho que anuncia la corrupcion, pelusilla agradable sin embargo cuando se encuentra sobre ciertas frutas. Sucede lo mismo de las megillas vivamente coloradas en ciertos enfermos. En todos estos casos lo bello me parece muy distinto de lo bueno.

La arquitectura griega es sin contradiccion la mas bella de todas; pero cuando se nos hace observar que muchas casas de Lóndres, construidas á la griega, no tienen la ventaja de preservar bien de las intemperies de las estaciones del norte, el espíritu modifica por esta idea de relacion la idea general de la belleza.

Los techos puntiagudos y muy elevados desagradan sobre todo, porque siendo los puntos extremos de las construcciones, llaman indefinidamente el ojo fuera del centro del edificio y componen por sus líneas agudas y aisladas una segunda unidad. Pero si estos mismos techos, que el célebre Winckelmann no podía ver sin experimentar una melancolía febril, hubiesen cubierto casas que le hubiesen pertenecido, la idea de lo bueno y de lo útil habrían singularmente atenuado en este arqueólogo, amigo de lo bello, el sentimiento de la fealdad.

La estatua del Apolino probará todavía aquí el poder predominante que puede tener algunas veces la belleza óptica sobre la de la conveniencia y propiedad de los caracteres. En efecto, aunque el carácter mixto de esta figura encantadora sea tomado, como se debe creer, en la naturaleza, es cierto que ni la fuerza ni la gran verdad de carácter nos llaman la atención en ella, porque su tipo nos es casi desconocido, y porque esta mezcla delicada de una juventud femenil con la del sexo masculino, no ha herido, por decirlo así, jamás nuestro espíritu. Por otra parte, ¿qué representa esta figura? Es el dios de la luz naciente, es el génio del reposo ó de la voluptuosidad? Todos lo ignoran. Es pues el poder de la belleza óptica la que arrebató en esta obra maestra independientemente, es verdad, de la vida y del movimiento que están en ella bien representados (1).

(1) Ciertas personas que quieren encontrar toda la belleza en la verdad solamente, dirán aun que es la verdad, y no otra cosa, la que nos encanta en el Apolino; pero esta verdad, para ser completa, debe estar de acuerdo con la conveniencia, y esta conveniencia no la hallamos en esta figura, cuyo carácter no podemos comparar á nada. Será, pues, la lozanía y la juventud lo que ellas admiran; sin embargo, hay ciertamente algo mas que esta verdad y esta juventud que

Ahora, á estos egemplos, reunidos aquí para establecer la diferencia que existe entre lo bello y lo bueno, añadimos algunos otros tomados de la fealdad misma, y que sirven para fortalecer el mismo principio.

Si una cabeza fea ofrece una espresion que designa evidentemente una bella alma, buena y amable, se formará en nuestro espíritu una especie de compensacion que nos hará parecer esta fisonomía casi bella; y es de notar acerca de esto, que en los cuadros una porcion de cabezas gustan y son admiradas por efecto de esta sola compensacion, y á pesar de la fealdad real de sus formas (1). Es necesario por consiguiente decir, que la fealdad se divide, como la belleza, en dos especies: la fealdad óptica y la fealdad inteligible.

La fealdad óptica ó sensible es la que afecta desagradablemente el sentido de la vista, cuando la falta de unidad en las variedades discordantes produce lo que llamamos deformidad; y la fealdad inteligible es la que afecta desagradablemente el espíritu, cuando reconocemos la falta de unidad y de conveniencia en los caractéres, y cuando á mas hallamos en estos caractéres impropios cierta semejanza con séres humanos aborrecibles, animales feos, ó con los mónstruos de la imaginacion. Así, pues, de la misma manera que existe en la belleza lo bello óptico y lo bello reflejo ó la conveniencia, de la misma manera existe en la fealdad lo feo óptico y lo feo para el espíritu ó la inconveniencia.

Cuanta mas analogía ó semejanza nos ofrece un rostro con los caractéres odiosos ó con los animales feroces, tanto encanta aquí, y es la belleza óptica, es decir, la gracia ó el movimiento de la belleza.

(1) Las cabezas de Corregio y de Prudhon pueden servir aquí de egemplo.



mas fea nos parece la figura; la fealdad óptica de una muger embriagada se aumenta con la idea unida á esta fea pasion. Que se encuentre una vieja con los ojos ribeteados de encarnado; será sin duda un objeto feo para todos. Los párpados de un rojo vivo son un disparate muy feo en esta figura pálida por los años; aquellos destruyen la unidad de aspecto y la acordacion natural; la fisonomía se halla enteramente descompuesta. Ahora bien, ¿no es la fealdad sensible la que ha herido nuestro órgano en este caso? Tal espectáculo, nuevo é insólito, nos produce al momento mil ideas penosas; la del dolor que causa sobre la carne viva la impresion del aire, nos hace sufrir á nosotros mismos: sentimos casi un dolor en esta misma parte; con frecuencia la accion de los nervios, que pone nuestra imaginacion en movimiento, comprime las glándulas lacrimales, y se ha visto á personas delicadas llorar á semejante aspecto. No se trata aquí mas que de la fealdad para el espíritu ó reflexionada. Otras ideas accesorias aumentan en seguida nuestra repugnancia, así como la idea de los caractéres de la fealdad general. Se creerá que brota fuego ó sangre de esos ojos rajados; la imágen de los séres infernales preséntase alguna vez á nuestro espíritu; los niños que recuerdan sus sueños se asustan con tales espectáculos; los grados, en fin, de esta fealdad inteligible son mas variados y al mismo tiempo mas pronunciados que los de la fealdad sensible, que no puede afectar sino de cierta manera á los órganos delicados.

La semejanza que ofrece algunas veces la fisonomía con los rasgos de ciertos animales, nos hace probar sentimientos de fealdad modificados al infinito. Si los rasgos del individuo semejan á los de un animal feróz, si sus grandes ojos fijos y redondos, y su boca baja y sériamente entreabierta nos dejan sospechar un alma espantosa, no

se la puede mirar sin terror. Se ven, sin embargo, figuras mucho mas feas que éstas de fealdad óptica, que no inspiran los mismos sentimientos; se observa que semejan á ciertos peces y que tienen un perfil marcado de carpa, ó bien toda la fisonomía y rasgos de un carnero, de un dogo, de un pájaro, etc. El público los encuentra menos feos, es decir, menos aborrecibles, porque estos animales nada tienen de aborrecible en sí mismos.

Hogarth no parece que se haya fijado absolutamente en lo bello óptico, cuando aseguró inconsideradamente que las figuras griegas no tenían la belleza que se les suponía. Si un gran número de cabezas de Vénus, de Musas y otras divinidades no presentaban á este crítico el carácter que en ellas quería hallar, no debía por eso concluir que carecen de belleza; porque todas ellas son conformes á las leyes de lo bello óptico, y además á las leyes de lo bello para el espíritu ó de la conveniencia. Por lo demás, no es de admirar que las personas que tienen los órganos gastados por los tipos de las artes modernas, y que por otra parte tienen ideas falsas acerca de la belleza de la fisonomía y la espresion de las costumbres, no hallen belleza alguna en las figuras antiguas.

Otra prueba de que existen en la fealdad dos fealdades distintas, es que por las combinaciones del arte se llega á hermosear, por decirlo así, los modelos feos. Las cabezas de Sócrates y Esopo han sido hermoseadas cuanto ha sido posible por los cálculos ópticos de los escultores antiguos, en la disposicion de la barba, en el orden de las masas, por los cámbios proporcionales, etc. Si además de esta modificacion de lo feo óptico, ofrecen y manifiestan la espresion de sagacidad y moralidad, la espresion filosófica, en fin, estas mismas imágenes pueden llegar á ser tan superiores en belleza á los individuos representa-

dos, espresando su semejanza; su fealdad puede en fin atenuarse tanto, que ya no causarán disgusto.

Seria conveniente proseguir las aplicaciones de este principio, y hacerlo sobre toda clase de objetos. Voy á tomar casualmente el primer ejemplo que se presenta á mi vista y á mi pensamiento. Supongamos dos tiras de papel procedentes de una página rasgada en dos partes en su longitud, y supongamos que al rasgar en dos esta página, ocurra una escotadura en una de las dos tiras; esta escotadura será una fealdad, y la otra tira que conserva la porcion escotada, ofrecerá tambien una fealdad. ¿Cuál de las dos fealdades es menor? No se decidirá este punto sin reflexion, y la causa de esta especie de dificultad proviene de las diversas reuniones de ideas, que determinan en este caso, no diré que lo bueno, sino lo malo, puesto que se trata de fealdad. Vamos á dar algunos de los racionios necesarios en esta cuestion. Pero, ante todo, tengamos presente, que en este caso, lo feo óptico es el mismo en una y otra tira, pues la unidad de cada una está destruida, en la una por la falta de una parte, y en la otra por lo escedente de esta misma parte. (Véase la seccion siguiente, donde se sienta que, lo bello óptico consiste en la unidad.) No se trata aquí sino de lo feo por reflexion ó de lo feo intelectual. Ahora véase de qué manera podrá balancearse esta cuestion. Se dirá que la tira cargada de una porcion superabundante es la menos fea, puesto que puede muy fácilmente recortarse á esta tira la parte escedente. Por otra parte, se racioninará tal vez muy diversamente, y se decidirá que esta tira cargada de la porcion que falta á la otra, es la mas fea, puesto que, además de su propia deformidad, hace suponer por la porcion superabundante que causa una pérdida, una falta en la otra tira, víctima de esta superfluidad mal adquiri-

da. Tal discusion nada vale, lo sé, y el egemplo es pueril; pero qué importa, si ha servido para hacer inteligible este principio que establece una distincion entre lo bello y lo bueno respecto á la fealdad, y que nos debe hacer concluir que la fealdad tiene los mismos elementos y los mismos grados que la belleza?

Entretanto reconozcamos otra confusion que importa señalar aquí respecto del término bello, cuando se aplica á objetos aislados, particulares y considerados independientemente de su disposicion, é independientemente de sus relaciones ópticas con otros objetos. Espliquémonos. Dicen algunos: Hay objetos bellos por sí mismos, y que pueden llamarse bellos, por su belleza geométrica y no óptica: así es que, un dedo, una pierna y una nariz son tal vez bellos, y lo serán siempre en cualquiera disposicion fea que se les coloque ó combine. La belleza de combinacion óptica es una cosa, y la belleza geométrica ó inherente al objeto es otra cosa.

Reina todavía aquí el efecto confuso de una mala inteligencia. ¿Un ciego puede decir al palpar un objeto: Este objeto es bello? Lo dudo, á menos que él no perciba por el tacto las relaciones análogas á las relaciones ópticas. Pero despues de haberlo tocado, si se trata de una porcion de figura, puede, si es anatómico ó naturalista, decidir que esta porcion de figura está bien hecha, que es buena, y de justas proporciones. Lo mismo sucede con el hombre no ciego, que no distinguiendo la belleza por la sensacion óptica que le hará experimentar esta misma porcion de figura, no podrá, como el ciego, juzgar de lo bueno y conveniente de esta porcion geométrica de figura. Decido pues que, sin embargo de la costumbre que hay de decir, «hé aquí una hermosa nariz, hé ahí un ojo bello, una bella uña,» las mas veces se espresa mal ó inconside-

radamente, y que se debería, como suele decirse, ahorrar estas calificaciones y principalmente la palabra bello; porque conviene mas bien decir, esta nariz, este ojo, esta uña están bien formados, tienen buenas proporciones, y son buenas y convenientes para su destino, bellos, en fin, de conveniencia y no ópticamente. Con efecto, yo supongo aquí que el placer de la vista vale muy poco en estos casos, bien que pueda haber cierto grado de belleza óptica, puesto que pueda haber lugar á cierto número de comparaciones y relaciones; pero con frecuencia no es este sentimiento el que se pretende espresar usando la palabra bello; es sí una idea de lo bueno y conveniente.

Se ve en Roma en el palacio Allieri, sobre un pedestal colocado en la grande escalera, un dedo colosal antiguo, que si mal no recuerdo, tiene cerca de tres pies de alto. Es de mármol y el dedo pequeño de una mano. Al verle, dice uno, hé ahí un bello dedo. Pero pregunto yo ¿si es lo bello óptico ó visual lo que nos agrada en este espectáculo, ó bien lo bello para el espíritu? Seguramente que es este último. La idea que ocurre á la vista de este fragmento, hace nacer mil ideas sobre la estatuaria de los antiguos. Esa vena que tan bien espresada está en ese dedo, esa exactitud de construccion en las falanges, esa verdad sorprendente en una representacion de tan gran dimension, todas estas ideas son ideas de lo bello, y no sensaciones de lo bello, bien que deba tal vez convenirse en que existe cierta belleza óptica en este dedo. Sin embargo, si no se le considerase como dedo, sino como un conjunto de líneas, como masa, como sólido, y no imitando nada, dudo que se encontrase en él belleza, ópticamente hablando. La conclusion, el trabajo del instrumento, todo lo que nosotros consideraríamos como belleza por la vista, no es en realidad en este espectáculo sino una belleza

para nuestro espíritu. Se conocerá, según espero, que yo he querido hacer ver con este ejemplo que lo bello geométrico por sí solo es muy limitado y parece ser únicamente lo bello ó lo conveniente; de suerte que debe entenderse necesariamente por bello lo que es conveniente, y lo que procura cierto placer óptico por su disposición.

La idea de lo bello es, pues, penetrada por la inteligencia; pero el sentimiento de lo bello, ó mas bien, la sensación de lo bello, es penetrada por el sentido. Sin embargo, en lo que puede llamarse y exclusivamente llamarse belleza, la idea y el sentimiento de lo bello son inseparables. Así es que, la sensación óptica y la idea de conveniencia, ejerciendo, por decirlo así, cada una sus derechos, se convierten en dos jueces necesarios para decidir si existe la belleza general: uno solo de estos jueces es incompetente; deben ambos pronunciar. Según esto, todo objeto que permite la idea de lo bello, pero no la sensación, no debe llamarse bello, sino bueno, propio para su destino, conveniente, bello solamente para el espíritu. Del mismo modo, todo objeto que no lleve en sí la sensación de lo bello, no debe llamarse bello en general, puesto que esta palabra es colectiva y comprende lo bueno y lo conveniente, sino que debe llamársele ópticamente bello, agradable á la vista, etc. Se observará que no es esplicarse con claridad el asegurar que un dedo, una nariz pueden ser bellos geométricamente, y por sí mismos, sin contar con el resultado de la vision perspectiva, ó el resultado de la sensación óptica; del mismo modo seria tambien esplicarse mal el decir, al ver una figura pintada, que es bella, por el solo hecho de que su disposición es conforme á lo bello óptico, si bien sea falsa y mal representada.

Pero supongamos un objeto generalmente bello por sí

mismo, y juzgado tal en su conjunto. Si este objeto no llegara á ser sino parte de un todo, este objeto no será ya el todo, ya no será este objeto el espectáculo general y el conjunto; pues este conjunto y este todo será el que se tratará de juzgar y será causa de lo bello ó de lo feo. Ahora bien, este espectáculo podrá no ser bello, no obstante la belleza de alguna de sus partes, porque esta belleza particular no es ya nada si desaparece en la falta de belleza general que se exige siempre en un gran conjunto. Así es que un bello rojo, un bello azul y un bello amarillo, usando en sentido vulgar la palabra bello, no serán bellos, si entran en una fea combinacion de colorido. Así, nos reiríamos del pintor que creyese ser colorista sin mas que emplear los colores mas bellos que encontrase en la droguería. De la misma manera se ridiculizaría á un pintor que pretendiese llegar á la belleza de una figura, reuniendo partes que él dijese eran bellas por sí mismas, pero que no lo serian respecto á las nuevas relaciones ópticas que determinasen el conjunto, la disposicion general, y la especie de figura que el pintor hubiera intentado hacer bella y conveniente.

Conviene, pues, tener muy presente que lo bello no es perceptible, sensible é inteligible, sino en un todo circunscrito y determinado, y que con frecuencia, lo que las partes separadas tienen de bello, no lo es sino para el espíritu, es decir, no es mas que bello de conveniencia y de propiedad. Un dedo sonrosado no es bello, por ser sonrosado; porque si es el dedo de un soldado viejo ó de un forjador, nos parecerá feo, al paso que, si pertenece á la mano de una figura de la Aurora, nos parecerá bello. Digo mas; que una bella estatua, tal como la Vénus de Médicis ó el Apolo, aunque bella ópticamente y por sí misma, no parecerá ya bella ópticamente, si se la considera

bajo cierto punto de vista, si está manchada de una manera ridícula, y si presenta escorzos desagradables; de suerte que la belleza que ella, sin embargo, producirá, será únicamente una belleza intelectual, pues que el espíritu únicamente percibirá la belleza ó la idea de la belleza. Con efecto, una cosa bella que no hace nacer el sentimiento de lo bello, no podrá llamarse una cosa bella. Concluyo, pues, que este bello geométrico, inherente á los objetos aislados, no es las mas veces sino lo bueno, lo conveniente ó bello intelectual, que equivocadamente quiere considerarse como bello óptico, ó visual, ó como bello general.

Podemos ahora decir dos palabras acerca de una opinion muy estendida respecto á la definicion de lo bello; quiero decir, de la que dan un gran número de escritores y tambien artistas, asegurando que la belleza consiste en la conveniencia, y que una cosa es bella, cuando es conveniente. Pero sin apurar si la palabra de Sócrates, que parece espresar esta misma idea, es indispensable para explicar esta cuestion, diré que esta definicion de lo bello, por lo conveniente, es mas cómoda que exacta y satisfactoria.

Seguramente que lo que conviene es bueno, y que lo que es bueno es tambien bello; pero para el espíritu: y aquí es donde yo quiero que se detengan los que así racionan. Dicen éstos además: si imitais bien un brazo que conviene á tal ó cuál figura, este brazo será bastante bello, puesto que será propio y conveniente; y añaden: con lo verdadero se produce lo bello, puesto que lo verdadero y lo conveniente no son sino una misma cosa, etc. Pero ellos no observan que si se trata de una representacion ó de un espectáculo natural circunscrito, formando un todo y un conjunto, y considerado esclusivamente en esta cir-

cunsercion, como á través de un cuadro en el cual se juzga la disposicion de este todo natural, digo que no observan que se debe exigir de este arte y de este espectáculo natural, no solo la verdad y la propiedad en la imitacion de los objetos, sino que se exigirá además, si este arte es la pintura, una belleza óptica, ó la causa de una sensacion de belleza independiente, por decirlo así, de la de los modelos, y añadida á la verdad y á la semejanza; y en esto es en lo que tales personas no comprenden bien los fines y obligacion de la pintura. Segun su sentir, conveniencia quiere decir perfeccion; lo que es bueno, conviene; lo que conviene, es bueno; de suerte que con la palabra conveniencia pretenden espresar todas las cualidades, todas las condiciones de un arte.—Esta palabra seria cómoda, si uno debiese ó pudiese contentarse con ella.

Y sin embargo, los miembros convenientes á su destino no son con frecuencia convenientes al todo en un arte, si no ofrecen la belleza óptica exigida en este arte. Ahora bien, es muy raro que las mejores ó las mas bellas combinaciones ópticas, en la disposicion de estos miembros, sean presentadas por la naturaleza ó el acaso en los individuos, y es el pintor quien debe suplirlos, sin alterar, no obstante, esa verdad y ese carácter natural de los objetos, pero haciendo mas perfecto, mas sensible y mas atractivo ese carácter verdadero, por medio de esa belleza de combinacion, belleza que él sabrá tambien hacer mas sencilla. Nadie duda que los antiguos han egecutado lo conveniente, tomándolo siempre de la naturaleza; pero han combinado este conveniente natural con el conveniente particular de las artes, y esto es lo que se debe notar.

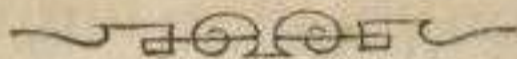
El principio que separa y distingue lo bueno de lo bello óptico, no es perjudicial, como pudiera parecer á algunos críticos, que persisten en no ver y no querer sino lo

verdadero en el arte. Éste debe imitar á la naturaleza, es cierto; pero el arte debe combinar las conveniencias y las bellezas individuales de la naturaleza, para producir un bello de un órden, no superior al órden de las mas grandes bellezas naturales, pues esto no es concebible, pero sí superior á las bellezas individuales y accidentales de la naturaleza. Y si la mision principal de las artes es espresar las verdades naturales, deben espresar estas verdades por combinaciones que, si bien sean verosímiles y naturales, haya casi imposibilidad de encontrarlas en la naturaleza; de suerte que no basta, por egemplo, en la pintura reproducir la belleza de los objetos por su conveniencia particular y enteramente natural, sino que es preciso representarlos desde luego con esa conveniencia que producirá esa condicion de lo bello, y además con la conveniencia de pintura que las presenta adornadas de todas las bellezas de que estas artes son susceptibles. Así que, un miembro ó una figura entera, que será bella geométricamente y por sí misma, ya en la naturaleza, en una escultura ó en un cuadro, podrá no ser tan bella en esas imitaciones y en la naturaleza, si se liga á otras relaciones que forman con ella un todo nuevo destituido de belleza; porque ella debe ser bella en este nuevo todo, no aisladamente y tan solo por sí misma. Ahora bien, este análisis es el que demuestra la necesidad de la belleza de disposicion por las líneas, y de la belleza de aspecto por el claro y oscuro, el colorido y el toque. Así que el formar por medio de la imitacion un modelo bello por sí mismo, no es todavía formar bello todo el espectáculo en que debe figurar y estar combinado este bello modelo bien imitado; porque este bello individuo debe además representarse con ciertas combinaciones favorables á la belleza de este espectáculo.



Los escritos de los antiguos, al recordarnos de continuo este enlace entre lo bello y lo bueno, nos prueban tambien que ellos han considerado separadamente al uno del otro, y para no citar mas que un solo ejemplo, véase lo que dice Ciceron: Vuestros estoicos, cuando pretenden demostrar que nuestro cuerpo es obra de un Dios, observan con qué arte está todo dispuesto en él, tanto para la belleza, quanto para el uso. *Non modo ad usum, verum etiam ad venustatem apta.* (De natura Deorum, liber 1).”

Concluyamos que el olvido de esta distincion importante entre lo bello y lo bueno, es la causa mas universal de esta confusion que hace interminables casi todas las discusiones sobre la belleza y sobre las producciones de las bellas artes.



§. VI.

La belleza, tal como nosotros podemos concebirla ó sentirla, no es la perfeccion, y como no podemos conocer sino algunos grados de esta perfeccion, hemos dado á estos grados el nombre de belleza. — Crítica de la palabra belleza ideal.

Arte divino de la pintura, tú que conservas entre los hombres la idea primitiva de la belleza, descúbrenos tus secretos. Desciende tú misma, ó belleza hija del cielo: ven á rodearnos con tu resplandor, ven á hacer menos misteriosos á nuestro espíritu los atractivos y gracias de la naturaleza, á fin de hacernos mas familiares los encantos y atractivos de la virtud.

«Cuanto nos rodea, dice Platon, nace, perece, flota sin estabilidad á merced del tiempo. Pero no sucede así con la idea de lo bello: siendo eterna, no nace con nosotros, existe independientemente de nuestras concepciones; está esencialmente encerrada en la razon.»

Se ha criticado á Platon el haber considerado la belleza como un sér que subsiste por sí misma, independientemente de los objetos, cuando ésta no es mas que la idea abstracta de la relacion que nos hace sentir la belleza en los objetos. Pero aunque esta objecion, considerada co-

mo punto de metafísica ó de lógica, sea motivada, no es menos cierto que esta idea que Platon tuvo en comun con los mas antiguos filósofos, de colocar la belleza suprema y por esencia en la Divinidad, y de no considerar lo bello de aquí bajo sino como una parte ó una degradacion de esta belleza, no es menos cierto, repetimos, de que es una idea muy natural y razonable.

«Lo bello inefable, lo bello inmortal, dice Máximo de Tyro (disertacion 27) existe desde luego en el cielo y en las sustancias que hay en el cielo. Mantiénese allí puro, y sin mezcla, con todas sus partes integrantes. Pero al descender de los cielos á la tierra, se oscurece por grados y concluye por desvanecerse, de manera que el conocedor vulgar en el arte de discernir lo bello puede apenas percibir sus vestigios á través de los accesorios, vagos é inciertos, que lo rodean y que ofuscan su esencia. Pero el que está familiarizado de antemano con la belleza, el que conserva la idea de su esencia en su memoria, cuando la encuentra, cuando percibe apenas la menor traza de ella y la reconoce, á semejanza entonces de Ulises, al aspecto del humo que ve salir del techo de sus lares, salta y se inflama, se estremece de júbilo y se trasporta de amor. Un rio magestuoso, una planta ricamente florecida, un caballo gallardo ofrecen en algun modo algunas pequeñas partes de este bello, pero pequeñas partes muy toscas y enmohecidas. Sin embargo, si este bello ha descendido natural en alguna parte á la tierra, no se hallará seguramente mas que en el hombre, el mas bello y mas inteligente de los séres que viven aquí bajo, y que ha recibido un alma de un origen comun con lo bello. De aquí proviene que un hombre sensato que examina una estatua, elogia el arte del estatuario, pero no queda prendado de la estatua. Si ve una planta se maravilla de la belleza de su fruto,

pero no queda prendado de la planta. Mira un rio, admira su tranquilidad, sin quedar prendado de este rio; pero cuando ve en el hombre á lo bello respirar, pensar y ofrecer los preludios de la virtud, despierta su memoria y se inflama en apariencia de amor por lo que ve, pero en verdad por un bello infinitamente mas real y efectivo. Por esta razon examinaba Sócrates con tanta atencion los cuerpos bellos, que los contemplaba con esmero, y los contemplaba totalmente. Nunca se le ocultaba lo bello, ni en las figuras desnudas de los juegos gimnásticos de la palestra, ni en los paseos de la academia, ni en la jovialidad de los festines; pero, así como un cazador inteligente y hábil piensa siempre en los medios de apoderarse de su presa, permanecia, al aspecto de los cuerpos bellos, ensismado por su memoria constantemente hácia lo verdadero bello....”

En otra parte dice, á mas, el mismo Máximo de Tyro. «Amar una cosa distinta de lo bello, es amar la voluptuosidad. Lo bello es algo mas vivo que la voluptuosidad; no da tiempo para recibir la impresion de la voluptuosidad, no da tiempo mas que para alabar.—Nuestra alma desventurada en la tierra, envuelta en un espeso limo, está condenada á una vida oscura, sin órden, y llena de turbaciones y desaciertos, y no sabria contemplar lo bello inefable con energía y plenamente. Pero nuestra alma posee una tendencia continua hácia el órden y hácia la belleza. El órden moral ó espiritual, así como el órden físico ó natural, constituye ese bello con el que ella tiene una simpatía eterna....”

El espíritu humano, sin embargo de su constante ambicion de pasar mas allá de los límites de las grandezas que puede abarcar, se ve obligado á reconocer los límites de su inteligencia, y á colocar fuera de sí lo bello supre-

mo, al cual nunca cesa de aspirar. La belleza del universo no puede ser al hombre mas sensible que la estension indefinida para él de este universo: así que, la idea que se forma de lo bello no es sino una idea limitada, y lo bello inefable ó por escelencia es superior á su penetracion.

«El sentimiento moral ó el gusto, que es con frecuencia el sentimiento de lo bello físico, son, segun dice Kulhs, la misma facultad, modificada únicamente por objetos diferentes.... Así es que las almas jóvenes, entre quienes se ha perfeccionado el sentimiento de lo bello físico, son las mas sensibles hácia lo bello moral.”—¡Grande leccion para los instituidores!....—Sí, lo bello en todos los géneros es el sustento del alma, como los alimentos lo son del cuerpo; y los Griegos, sosteniendo la sensibilidad de los principales jóvenes del estado por las bellezas del arte y por las de la naturaleza, los conducian por un camino agradable al conocimiento y práctica de la virtud. En las almas groseras, por el contrario, que perciban débilmente la armonía, la sensibilidad, en vez de elevar al sér sensible á la contemplacion de lo bello, obra sobre los órganos, y precipita el alma en el mar borrascoso de las pasiones.

Los Griegos hicieron á la armonía hija de Marte y de Vénus, risueña alegoría que recuerda el poder y placer que resultan del orden, placer y fuerza necesarios sin duda á la satisfaccion de los dioses, así como á la felicidad de los hombres.

El estudio, en fin, de la belleza nos confirma todavía en una grande y consoladora verdad, á saber, que nuestra alma no debe perecer: en efecto, si el hombre no hubiese sido hecho sino para morir, ¿para qué este grande aparato de armonía y de pensamiento? O dulce presentimiento de la inmortalidad.—¡Sí, la belleza es un rayo de la vida futura!....

Por cuanto acabo de esponer, he querido demostrar que la belleza, al menos tal como únicamente podemos concebirla, no es la perfeccion real, ni ese bello por esencia y enteramente inefable, hácia el cual procura nuestra alma dirigirse sin cesar, y hácia el cual, es deber de las bellas artes fijarla, ofreciéndole mas que imágenes. Esperimentamos, es cierto, el sentimiento de lo bello, disfrutamos de la belleza, pero en grados diferentes, y con mas ó menos intensidad de energía; de suerte que, definir la esencia de lo bello, únicamente como lo concebimos, no es tal vez definir ese bello perfecto y absolutamente excelente de Dios y del universo, es únicamente señalar las causas que pueden constituirle en diferentes grados mas ó menos inferiores; es indicar, en verdad, los elementos que le componen, pero no es determinar los medios de reproducirlo realmente único y perfecto.

El que creyese que lo bello no existe sino en un solo punto fijo y cierto; que fuera de este punto ya no existe; que su carácter ó su esencia es indivisible, y que semejante al círculo que á no ser perfecto dejaria de ser círculo, lo bello desaparece desde el momento que se ha alterado; repito que el que así pensase, estaria evidentemente equivocado. Nosotros tenemos, sin duda, el derecho de figurarnos, ó mas bien de suponer, lo bello perfecto en el seno de Dios, que es todo, que es la naturaleza, que es el universo y la eternidad; mas debemos tambien reconocer y nombrar lo bello, donde se deja percibir, donde nos interesa, y donde recrea nuestros sentidos, y que á pesar nuestro eleva, en fin, nuestra alma al punto donde obra; y así como la vida tiene sus grados de intensidad, y que, sin embargo de lo débil que es, está separada distintamente de la muerte, de la misma manera tiene la belleza sus grados y sus matices que resultan de sus elementos,

mas ó menos completos en sí mismos, y sin embargo ella es distinta y está separada de la fealdad.

Lo bello no tiene, pues, necesidad para existir, de poseer tal ó cual grado de intensidad, ó una perfeccion determinada, y puede existir, sea mas ó menos perfecto. Puede hallársele en un grado mediano, no siendo bellas todas las partes que le constituyen, y que, sin embargo, ninguna de ellas presenta fealdad; y esto tiene lugar por medio de las compensaciones, cuando una ó algunas de las partes han sido llevadas solas á un alto grado de belleza (1).

La diversidad de las opiniones deja de parecer estraña por medio de este análisis, puesto que ordinariamente no hay conformidad desde luego sobre la especie de lo bello, y hay menos conformidad todavía acerca del grado de lo bello de las partes que constituyen esta cualidad en un todo (2). Pero, se dirá, si conoceis todos los grados que

(1) Máximo de Tyro se espresa claramente en su disertacion 40 al hablar de los diversos grados de la belleza y de los últimos grados de lo bello, grados que, aunque muy inferiores, separan evidentemente la belleza de la fealdad.

(2) Esta es la razon por qué no hay casi jamás acuerdo acerca de la belleza respectiva de dos cuadros, ó de dos estátuas, y que para entenderse convendria desde luego dividir las partes ó las cualidades, convenir luego en el grado de importancia relativa en el arte, despues de determinar el grado de belleza de estas partes; y sin embargo de las ventajas de este riguroso análisis, las preferencias de los sentidos y del espíritu, vendrian siempre á pesar diversamente en esta balanza. No sucede así, cuando no se trata sino de la fealdad óptica, que es reconocida y es repelida en todas partes. La teoría enseña, sin duda, tambien á evitar las faltas ó fealdades, y esta gran ventaja debe hacerla apreciar singularmente, cuando se trata de las bellas artes, que contribuyen al honor de las naciones, honor que no deberán jamás marchitar los errores groseros de la ignorancia..... Continuamente se dice: esta produccion es bella, este cuadro no es

constituyen la belleza humana, se os puede preguntar cuál es el objeto mas bello en la naturaleza.—Nada absolutamente, puesto que la mayor belleza de la tierra es el resultado de lo que mas agrada igualmente al órgano y á la inteligencia, y lo que agrada mas á la inteligencia es indefinido.—Y bien, se os dirá entonces, ¿cuál es el objeto mas bello para el sentido óptico únicamente?—Respondo, que el objeto mas bello, será aquel que reuna en el mas alto grado las diferentes cualidades constitutivas de la belleza óptica; pero así como en tal ó cual objeto puede haber escelencia de líneas y ausencia de colores; que puede haber en otro escelencia de colores y ausencia de claro y oscuro, y en otro, en fin, escelencia de claro y oscuro y ausencia ó casi ausencia de colores; puede tambien suceder que este mas bello objeto, ópticamente hablando, sea imposible hallarlo.—Pero se continuará preguntando: ¿cuál es el objeto mas bello, como objeto colorido únicamente?—Respondo todavía que todo color, estando mas ó menos reflejado, y partiendo del aire, ó de los colores vecinos, no es jamás, en verdad, único y determinado, aun en los cuerpos planos, y que por otra parte los colores no tienen realmente un carácter único y distinto, sino cuando son comparados ú opuestos á los colores vecinos; de suerte, que esto no seria precisamente decir que tal ó cual color es exclusivamente el mas bello. Debe añadirse á esto que este color debe ser conveniente, puesto que, por mas bello que parezca á la vista, puede ser en ciertos casos muy feo para el espíritu, y que, aun cuando hubiese una conformidad sobre estas preferencias, estaria muy lejos de resol-

de la mayor belleza, pero es bueno.... Esta estatua es la mas bella que conocemos de la antigüedad.... Esto hace suponer bastante que lo bello tiene varios grados.



verse la cuestion primera, relativa al objeto mas bello en la naturaleza. No se trata, pues, de determinar cuál es este objeto mas bello en general; trátase de conocer la ley por la cual en un todo dado y compuesto de mas ó menos partes integrantes, pueden reducirse estas diversas partes á la mayor belleza. Procuraré hacer sensible esta ley; pero será preciso sacarla desde luego del caos metafísico donde yace con frecuencia, y será preciso preparar el espíritu del lector para que pueda bien reconocerla y comprenderla.

Así es que la belleza no tan solo tiene sus grados, sino que nosotros no conocemos en la tierra mas que los grados inferiores de lo bello.

«La belleza del cuerpo, dice todavía Máximo de Tyro (disertacion 25) no puede ser la belleza por escelencia; no es en cierta manera sino el preludio de una belleza mas completa.»

Si pues toda la belleza que las artes pueden producir está tan distante de la belleza *arquetípo* que está fuera de nuestro alcance, ¿cuánto deberán esforzarse los artistas para ofrecernos al menos los grados posibles de lo bello? Y si la naturaleza, que tiende en efecto hácia la armonía, deja escapar las producciones individuales que tienden á separarse ¿qué mision mas digna que la de las artes, que pueden en sus imitaciones hacer entrar todas esas producciones en la armonía y en la belleza; que pueden corregir las irregularidades de la naturaleza con la misma naturaleza? ¿Esta funcion no es análoga á las del alma que concurre tambien á restablecer la armonía moral? En efecto; este sér que padece, que sufre, y á quien la desgracia hace salir de la armonía que forma la felicidad; no podemos, dulcificando su pena, aproximarle al órden ó á esta felicidad, y cooperar así al fin general de la naturaleza? Ayudemos á este desgraciado, atenuemos sus males, derrame-

mos algun consuelo en su corazon, procurémosle algun bien, y veremos ese rostro demacrado por el dolor, reflejar todavía la imágen de la armonía y de la felicidad; salvémosle de todo punto, y la armonía moral vendrá tambien á hermosearle. Tal es el encanto poderoso de la virtud, tal es el favor inapreciable de la Divinidad que nos ha dispensado el honroso título de cooperadores de sus obras y de conservadores de sus intenciones. ¡Cuánto se eleva con esto nuestro espíritu sobre las demás criaturas desprovistas de las mismas facultades y del mismo honor!

Crítica de la espresion bello ideal.

Tratemos ahora de desembarazar la teoría de la confusión que encierra un término equívoco, que se ha empleado inconsideradamente y con demasiada frecuencia, y que ha contribuido mucho á oscurecer la cuestion de lo bello: tal es el término bello ideal (1).

La espresion bello ideal ha sido en extremo favorable á los escritores que pretendian que lo bello era arbitrario y de pura imaginacion. Segun ellos, este ideal podia no ser el mismo en todos, y por lo tanto, admitiéndolo, preciso era admitir tambien que lo bello no tiene leyes fijas, que el entusiasmo únicamente lo crea é imagina, siendo

(1) «Francisco Lana, jesuita italiano (segun dice Lessing es un collectanea), fue el primero que en el prólogo de su *Magisterium Naturæ et Artis*, impreso en Brescia en 1670, usó de la espresion *Ideal*. En dos pasages de su obra en que emplea esta palabra está usada como adjetivo y no como sustantivo, siendo empleada ya largo tiempo en Italia, y aun en el Dante en el mismo sentido, tomada sin duda alguna, del language metafísico de los escolásticos. En tiempos posteriores es cuando han comenzado á servirse de ella como término técnico y como sustantivo.

por consecuencia indefinible, y mas aun porque tiene su principio fuera de las ideas corporales y fuera de nuestra naturaleza. Ya varios escritores concienzudos han hecho notar lo falso de este sistema.

La equivocacion es hija sobre todo de que se ha aplicado la voz ideal á la imitacion en vez de aplicarla al efecto que la imaginacion produce sobre el alma del espectador. En la imitacion no debe haber nada de ideal, pero como es preciso con el espectáculo de las bellas artes despertar en los hombres la idea de lo bello, de lo bello infinito y absoluto, y siendo en este infinito y absoluto, hácia el cual elevan las artes al espíritu, donde existe el ideal, necesario nos es emplear esta palabra para espresar este fin y no para determinar el medio, que es la imitacion de la naturaleza.

Pero si por ideal se entiende quimérico, preciso es de todo punto abandonar esta voz, siendo así que en la naturaleza nada existe sobrenatural, no debiendo haber tampoco nada de ideal, imaginario ni imposible en las artes; encontrándose aquí un vacío en nuestro idioma, puesto que ideal significa lo que existe en la idea sin que se encuentre en la naturaleza. Porque los artistas griegos han obtenido una belleza superior, y creemos á esta belleza nacida mas de su génio que copiada de la naturaleza, es por lo que la hemos dado el nombre de ideal, mas no obstante, esta belleza no ha sido imaginada sino compuesta de elementos positivos, verdaderos y de ningun modo quiméricos, siendo su combinacion un arte y no un resultado ideal, puesto que en este sentido toda obra de génio lo seria.

Equivocadamente se ha creido por algunos que la belleza, no pudiendo formarse mas que en la imaginacion, únicamente de ella debia tomarse; que no encontrándose

en la tierra, era preciso concebirla por decirlo así divinamente, elevándose hasta la misma Divinidad: ¡Pero en qué suplicio no arrojaría este principio á los artistas!

El hombre, en efecto, debe tender y tiende al bello absoluto y perfecto que no existe ni puede existir sino en el mismo Dios; pero lo bello que somete á nuestros ojos y espíritu, ó por mejor decir, los medios que saca de las bellas artes para inspirar este sentimiento y este gusto á la belleza suprema, no puede tomarlos mas que de la naturaleza, y, sea el que quiera el modo con que combine estos medios, nada de ideal, de quimérico ó inverosímil debe encontrarse en ellos. El Júpiter de Fidias no era ideal sino verdadero, verosímil y bello, haciendo nacer la idea de una belleza suprema no solo en la cabeza de Fidias sino en cuantos le miraban. La Vénus de Gnido, siendo ideal, solo hubiera encantado á algunos; siendo bella y verdadera admiró á toda la Grecia.

No todos los escritores han usado esta palabra en el sentido de belleza fantástica ó quimera de la imaginacion, sino que han querido espresar por ella aquella hermosura que aunque natural, no pudiendo realizarse en las obras de los hombres, no existirá nunca mas que en su imaginacion, á causa de su elevacion y escelencia. Pero en todo caso se convendrá en que es preciso entenderse sobre el significado de esta palabra, que empleada sin esplicacion podria tener un sentido ambiguo en la teoría de las bellas artes. Una vez definido y analizado lo bello, bien puede recomendarse la imitacion de las cosas bellas. ¿Pero cómo recomendar ni definir lo ideal, si no se ha definido lo bello? Esta palabra, pues, será cómoda para los escritores que tratan de comprender por ella los secretos y abstracciones tan familiares á los génios sublimes, pero tendrá un sentido equivocado y peligroso para el artista que la en-



cuentre en una teoría, además de que nada nos obliga á usarla por mas que se encuentra en todos los escritos modernos sobre las artes.

Por lo que mas adelante diremos sobre los modos de embellecer con cámbios proporcionales, se verá que por la misma naturaleza y no separándose de ella es como se la corrige, y que además los extravíos de la imaginacion se impiden por las reglas, por lo posible y verdadero que podemos con facilidad medir y conocer ya en las formas, ya en los tonos ó colores, no esponiéndonos de este modo á que, al mostrarle al artista la belleza en el cielo, la desconozca y no sepa encontrarla en la tierra.



§. VII.

Como el mas bello tipo de lo bello no existe sino en la naturaleza colectiva y no se encuentra sobre los individuos, no podemos obtener lo bello sino por medios colectivos.

Un error muy comun y cuyas consecuencias son asáz graves para el arte es el tomar por tipos de la belleza verdadera, natural, primordial en su mas alto grado, á individuos que tienen algunos grados de belleza, aunque se reconozca que ésta solo puede obtenerse por medios colectivos.

Ante todo observaremos que la belleza general de la naturaleza no consiste solamente en lo que puede agradar á los órganos de los hombres, sino tambien en todo aquello que entra en sus miras sobre el órden y armonía universal; nos repugna el creer que las leyes de conveniencia establecidas por la naturaleza no sean mas importantes que los resultados que puedan agradar á los ojos del hombre, de modo que decir que tal objeto, bello en efecto, es el tipo de la belleza, es tal vez hablar única-

mente por la debilidad de nuestros sentidos y no acerca de las intenciones primitivas y generales de la naturaleza. Esta reflexion suspende, á mi parecer, nuestras reflexiones, y comprendemos ya que dibujar lo bello es dibujar la belleza colectiva de la naturaleza, mientras que dibujar lo bello individual solamente no es mas que representar una parte de esa belleza colectiva, limitando nuestras ideas y medios de espresarla.

Nos engañaríamos tambien si considerásemos á los mas bellos individuos como á dechados que ofrecen evidentemente la belleza perfecta en cualquier órden óptico que se nos presenten, y en cualquier disposicion que se ofrezcan á la vista el todo ó las partes de estos bellos individuos. Por egemplo, se ha repetido que el hombre es el objeto mas hermoso del universo, y no se ha notado que su belleza pertenece, al menos, tanto á la belleza inteligente ó á la bondad como á la belleza visible; sino que se ha propagado este error, concluyendo equivocadamente que el hombre es el mas hermoso objeto óptico, sea el que quiera el órden que puedan presentar á nuestros ojos sus partes constitutivas: de modo que se llama bella naturaleza lo que no es muchas veces mas que la naturaleza afeada realmente por disposiciones viciosas, y se ha creido que cuando se quiera representar la belleza, está uno exento de tener que recurrir á las combinaciones ópticas que pueden contribuir á embellecer todo el espectáculo general, ó la reunion de este objeto que se ha llamado con harta vaguedad bello por escelencia.

Se dice: el hombre es el mas hermoso objeto de la naturaleza: los colores floridos de los prados y jardines son los mas bellos modelos de colorido etc.—Un pintor tiene derecho á responder. Cierto, si el hombre se ofrece á nuestra vista conforme al órden de partes mas propio

á la belleza óptica; cierto, si el color de los campos está dispuesto segun las mejores combinaciones cromáticas. Añadiremos aun, cuando queramos dibujar solamente la belleza óptica, que en ciertas actitudes el hombre es mucho menos bello que ciertos animales. Por egemplo, el hombre mas perfecto colocado ó marchando á cuatro pies presenta una belleza mucho mas ínfima que el caballo ó que el cuadrúpedo mas comun. ¿Es, pues, verdadero que el hombre ofrece á los ojos un aspecto tan encantador como se repite, cuando el sentimiento de lo bello no le obliga por sí mismo á tomar ciertas actitudes bellas y graciosas, y á presentar sus formas bajo un aspecto verdaderamente hermoso? ¿La sola proporcion geométrica de las piernas, de los brazos, de los dedos, etc., ofrece de por sí al ojo un espectáculo tan seductor como se cree, haciendo abstraccion de lo bueno y de lo útil, y no es por efecto de la asociacion de las ideas, como ha notado muy bien Mr. Dugald Stward, hablando de los objetos en general, por lo que nosotros sentimos el efecto de la belleza? Digo mas aun: una mano cuyos dedos están estendidos y apartados es fea ó parece fea, es decir, óptica y perspectivamente considerada, aunque puede ser buena y conveniente en su especie y en su forma geométrica. Las piernas y pies en determinada posicion son feos. Parece que el Creador haya dicho al hombre: Yo construyo tu cuerpo segun las leyes mecánicas perfectas; tus partes están organizadas de modo que puedas obrar segun tus necesidades; he concertado lo bello con lo útil mecánico; pero esto último ha sido mi principal cuidado. Te doy tambien las artes que puedan fijar las elecciones naturales y propias para la belleza óptica; las artes te darán el medio de sorprender la naturaleza é imitar las formas corporales en las actitudes mas bellas; por las artes determinarás los tipos de la be-

lleza completa y te elevarás á combinaciones ópticas mas agradables que las combinaciones ordinarias y accidentales de la naturaleza. No será animado el espectáculo de las artes, pero sobrepujará muchas veces en hermosura á la naturaleza viviente.

¿Cómo hacian los Griegos para darnos la imágen de la mas bella mano? ¿Contentábanse acaso con imitar la salud, la juventud, la variedad y la proporcion de las formas en las partes? No, hacian mas; sabian, por egemplo, que no es la mano el objeto mas hermoso del cuerpo; que es preciso incluir esta parte, discordante ópticamente por sus pequeñas partes aisladas y esparcidas, en la armonía óptica, por medio de ciertos cálculos en las disposiciones de las líneas, y sobre todo que es preciso para este efecto reducirla á la mayor sencilléz. Comparad las hermosas manos griegas con las manos de Bernini ó de Boucher y comprendereis lo que quiero decir; comparad la mano de nuestras elegantes apretadas y acicaladas con una mano antigua, y sentireis el efecto de la unidad óptica y el efecto de la variedad fea y discordante.

Grande seria nuestro embarazo en el análisis de lo que constituye lo bello, si se creyese que existe en los objetos de la naturaleza que pueden agradarnos geométricamente, y los tomásemos por modelos pintorescos sin combinar una eleccion colectiva. Con este motivo puede preguntarse cómo se haria la constitucion física del hombre, siendo tan diferente de la de la muger, de modo que ambos fuesen igualmente bellos. Presenta el hombre un pecho ancho, caderas elegantes, esto es, estrechas, etc. La muger, por el contrario, ofrece caderas anchas, un pecho algo estrecho, etc. Hé aquí ya dos diferencias tan grandes que nos arrojarian por sí solas en un caos, si persistiésemos en creer que el hombre y la muger son el tipo mas com-

pleto de la belleza sensible. Igual sucede con muchos animales y otras producciones, de modo que la naturaleza no ha pensado en hacer que los objetos sean lo mas bello posible para nuestros ojos solamente, sino que ha tratado de hacerlos buenos, es decir, convenientes; de aquí es que los escritores que han intentado comunicar su éxtasis sobre las maravillas ópticas del universo y de sus partes, han caido en estrañas declamaciones; tambien se ha dado en el extremo opuesto al sentar la belleza general de ciertos séres poco agradables á la vista; en efecto, una araña, un murciélago son tan bellos, generalmente hablando, tan escelentes en su especie como cualquier otro animal.

El tipo, pues, de la belleza óptica no se encuentra precisamente en tal ó tal individuo, sino en la naturaleza colectiva, ó en el génio que reúne los recuerdos de las mas bellas combinaciones naturales, ó mejor aun en las obras maestras de las artes de imitacion, cuando sus autores, despues de haber elegido objetos geométricamente bellos, fijan y determinan las mas bellas combinaciones siempre naturales y verdaderas.

Justo será decir, pues, que los objetos considerados tal como son en sí geométricamente, y sin el embellecimiento que les prestan los cálculos de la pintura ó de la óptica, son con frecuencia insípidos y hasta desagradables al órgano de la vista, hasta tal punto que todo aquel que arroje una mirada sobre la imitacion tan multiplicada por los grabados en los libros de historia natural, encontrará muy poco agradables los retratos anatómicos y fisiológicos de mil animales, insectos y plantas que allí encuentran representados, á menos que el espíritu no se resarza con el conocimiento de la belleza mecánica, es decir, la bondad ó la conveniencia. Un animal muerto es frecuentemente asqueroso. ¿Qué es, pues, lo que hacen los pintores

y dibujantes que sin embargo nos hacen agradables y aun bellas á la vista estas representaciones? Toman aquellos movimientos que con su combinacion disponen las partes y los miembros en un cierto órden que produce la belleza óptica de disposicion. En sus cuadros hacen mas, reunen juntas un gran número de partes, y dirigiéndoles la ley de la unidad en todas sus combinaciones, resulta de ello que estos mismos objetos monótonos y cargados con frecuencia de partes desagradables, cuyo mayor número se compone de variedades contrarias á la armonía general, ofrecen por el contrario en el arte un todo encantador y propio para hacer nacer los sentimientos de la belleza. Así es, por ejemplo, como la cola larga y puntiaguda del perro se agrupa y envuelve con arte de modo que entre en la unidad óptica del todo. La cabeza del caballo no prolongará la línea horizontal de las vértebras, pero se agrupará al centro. Si se trata del hombre, no se le representará con sus cuatro miembros principales esparcidos como aspas de molino; no imitarán sus dedos los radios de una rueda ni los ángulos confusos que nos desagradan en los pólipos y animales de numerosas patas, sino que estarán dispuestos y unidos con arte en cuanto lo permita la accion, que deberá elegirse fácil y sencilla, para que el arte pueda lograr mejor sus combinaciones.... ¡Dichosos Griegos! vosotros habeis obedecido casi siempre á estos principios razonables, pero cuán pocas veces han comprendido los modernos vuestras intenciones y encontrado vuestros secretos (1).

(1) No pretendo contrariar aquí el parecer de algunos naturalistas que no se avienen con que se embellezcan por combinacion óptica los objetos confiados al arte gráfico, para ser multiplicados por la representacion. Sé que en estos casos solo se trata de la verdad de la imágen y no de su naturaleza. Creo tambien que si se supiese distinguir siempre lo que pertenece al arte liberal de la pintura, encargado

Notemos sin embargo con algunas citas este error de los escritores que no quieren absolutamente encontrar el modelo de la belleza óptica en ciertos objetos. Señalemos sencillamente la vaguedad de sus ideas, la inutilidad de sus preceptos. Citaré algunos pasages de los libros mas conocidos. Hé aquí lo que se lee en la Enciclopedia: «Siempre que la naturaleza, en las formas del hombre ó de los animales, parece pronta á afectar la línea recta que seria violenta, la abandona al momento para trazar una línea ondulante....»

Pero, lo repito, la naturaleza no ha pensado en formar los objetos de tal ó tal manera para que sean bellos ópticamente, aun menos para que sean ondulantes en vez de cambiantes; sino para que sean buenos, convenientes á su destino y susceptibles de ciertos grados de belleza.

Como se pretende en muchos escritos que la línea de la belleza es la semicurva, vamos á dar la esplicacion de esa línea de que he hablado ya. «Las formas de un cuerpo hermoso no son redondas, lo cual las haria pesadas, ni tampoco rectas, porque parecerian tirantes; toman sí mas ó menos, segun las partes, edades ó sexos, la curva ó la recta sin ser jamás planas ni redondas, y esta tendencia á la línea recta es lo que constituye la semicurva. Esta línea es, pues, un arco achatado ó una recta que toma una ligera curvatura.... — Si la naturaleza se redondeó en algunas de sus formas, es para volver prontamente á la

en efecto de embellecer naturalmente los objetos, de lo que es dominio de la grafia, propiamente dicha, que no se encarga sino de lo justo de la representacion, se evitarian muchos quid pro quos en las vistas, representaciones botánicas y otros objetos descriptivos, cuyo único mérito consiste en la semejanza y la expresion de los caracteres, no debiendo usar del derecho reservado únicamente á la pintura de no ofrecer á los ojos y al espíritu sino bellas combinaciones.

semicurva; así, despues de la redondéz de los húmeros viene la semicurva del deltoide. Los gemelos tienden á redondearse en la insercion y son al punto seguidos de una forma semicurva. Estas líneas, pues, son las que dan firmeza al dibujo; las curvas pesadéz y flojedad; las angulares dureza....” Añadamos aquí que la naturaleza ofrece evidentemente esas faltas, puesto que presenta todas esas líneas.... «Mirad una frente de perfil, y si es curva ó recta será defectuosa; para ser bella debe presentar una semicurva, como tambien la barba....” Empero todas las partes no son semejantes á la frente y barba, y solo á la casualidad, al resultado de la mecánica humana, ó á las formas necesarias es á lo que se debe que las formas del cuerpo afecten tal línea ó tal otra.—«El brazo, acompañado de la mano y estudiado con constancia y cuidado, nos dará tal vez la idea del uso de todas las semicurvas que el arte puede emplear, conduciéndonos pronto este estudio á dibujar la figura entera....” Esto equivale á decir.—«Quien sepa dibujar la figura entera sabrá espresar todas las especies de semicurvas que se encuentran sobre el cuerpo en la naturaleza.”

En las conferencias recogidas por Testelin se lee la opinion de un observador que se adelantaba á decir «que en la figura humana y sus partes el dibujo de sus contornos ha de ser tal, que sus curvaturas y redondeces no estén nunca una enfrente de otra.” Pero se le objetó, despues de varias discusiones sobre esta cuestion, que en la naturaleza no se encuentra esa exactitud en producir una irregularidad constante de contornos, puesto que presenta al contrario en los cuerpos hermosos, y particularmente en los miembros carnudos de los niños y mugeres, una redondéz é igualdad que destruyen la opinion atrevida del observador.

Muy diferentemente se espresa Barthez en su teoría

de lo bello. «En una especie cualquiera, dice (pág. 146) los individuos no son para la naturaleza copias de un plano ó un modelo á que deban semejarse mas ó menos; cíñese solamente en sus producciones á no alcanzar ni sobrepasar los límites de las formas de la especie á que pertenecen; y por lo demás hace variar sin fin, dentro de estos límites, las partes y rasgos de estos individuos.»

Por una confusion de ideas, y no por falta del sentimiento de lo bello, es por lo que ciertos escritores han pensado que los tipos de la belleza debian ser reconocidos sobre ciertos individuos solamente; pero lo que puede justificar á estos mismos escritores es el encanto seductor de las disposiciones que muchas veces se presentan en los espectáculos naturales. En efecto, este encanto es tan poderoso, ya en la naturaleza ya en las artes, que el espectador no sabe cómo darse cuenta de su admiracion y de su encanto; y esta admiracion imponente es la que despues de haber arrancado las exclamaciones de los espectadores en presencia de ciertos cuadros y estátuas, les lleva hasta decir que tales espectáculos son la obra de un génio divino, y que tales modelos, límite de lo bello, no se han tomado sino á la imaginacion y al ideal. En este caso el espectador confunde muchas sensaciones en una, y asocia ideas que deberia separar por el análisis.

Un cuerpo natural, bien proporcionado, sano, robusto, grande y escelente en su especie, no producirá, si se ofrece á la vista bajo una disposicion fea, esa sensacion completa de lo bello, que tiene lugar, sin embargo, cuando el arte se apodera de aquel objeto para combinar su disposicion y los accesorios que la acompañan. Este arreglo, por medio de ingeniosos cálculos ópticos del arte, ó por dichas casualidades, si se trata de objetos naturales, es lo que hace creer que la causa de un resultado bello

debe atribuirse únicamente á las formas y á la especie del individuo representado. Así es que únicamente los dibujantes muy severos son los que desestiman una figura antigua de excelente composición y disposición si carece de una conformación bella, y harán, sin embargo, el objeto de sus estudios y larga contemplación á otra que no ofrezca nada de encantador ó de imponente por su disposición y combinaciones ópticas, con tal que ofrezca una imitación de las formas bellas y convenientes. Rasad el cabello de Apolo, quitadle su clámide, la mano derecha y el tronco de laurel, es decir, destruid el equilibrio de la disposición y no tendreis mas que un hombre desnudo, elegante pero un poco tieso.... Restaurad mal una estatua de hermosas formas, introducid en ella líneas mas ó menos discordantes y la habreis destruido enteramente, es decir, habreis destruido la reunión de la armonía y el espectáculo bello. No nos apresamos con mucha propiedad cuando decimos que son hermosos los fragmentos esparcidos de una estatua.

He querido demostrar que no deben considerarse como modelos de lo bello los mas seductores individuos, que no pueden ser completamente hermosos sino cuando ofrecen reunidas las cualidades ópticas de la mas bella disposición, cualidades muy raramente ofrecidas á la vez en la naturaleza individual, y que el arte debe constantemente recoger y reunir en sus producciones.



§. VIII.

De la belleza sensible ú óptica.—En qué consiste y cuál es su principio.

Para definir la belleza óptica que hemos separado de la belleza inteligible ó metafísica, preciso es ante todo conocer los medios de nuestros sentidos en el acto de la percepción.

Todos los órganos, y por consecuencia el de la vista, que es del que se trata aquí exclusivamente, tienen una facultad que es una necesidad ó un medio de nuestro sér; esto es, la facultad de percibir; percibiendo se egercen los sentidos que pueden serlo agradable ó desagradablemente. Con frecuencia el espíritu manda á los sentidos y les obliga á percibir ciertos objetos, cuyas partes y diversas faces exigen de estos sentidos esfuerzos difíciles; entonces los órganos obran de un modo desagradable y son violentados, de modo que, aun suponiendo que el objeto interese mucho á la inteligencia, no podria encantarle hasta la admiracion, pues no puede decirse que lo sea cuando es penosa.

Muchas veces, por el contrario, el espíritu los dirige hácia objetos fáciles y agradables á percibir, y entonces obran con placer; de modo que aun cuando el objeto interesase poco ó mas bien desagradase al alma, la sensacion sin embargo que produciria debia hacernos sentir algun placer. Hé aquí la fuente de la fealdad y de la belleza óptica.

Trátase ahora de saber cuál debe ser el órden y cuáles las combinaciones por medio de las que el órgano de la vista pueda egercerse en uno ú otro sentido agradable ó desagradable. Preciso nos es para descubrirlos remontarnos á los principios y leyes de la apariencia.

Diremos, pues, que en la apariencia de cualquier objeto hay tres cosas ó tres caractéres constantes que considerar: la forma, los tonos ó el claro oscuro y el color. En la forma existe lo real ó geométrico, y á mas la perspectiva que se convierte fácilmente en real por el espíritu: en el claro oscuro hay lo matemático ó accidental. Lo matemático es el efecto riguroso y puramente físico de los claros y sombras, segun la luz, el tono y la forma del objeto; y lo accidental es las privaciones, las reflexiones dependientes de causas accidentales ó que pueden producirse. En el color, en fin, hay color propio, real ó geométrico del objeto, y el color aparente ó perspectivo, es decir, el color propio del objeto alterado por el aire interpuesto y por las reflexiones coloridas de cuerpos estraños, reflexiones que le alcanzan en el lugar en que se encuentra situado mas ó menos oblicuamente á la luz ó al espectador. Estas formas, estos claros y oscuros, estos colores, en fin, existen por masas, estas masas forman líneas, y estas líneas tienen diversos caractéres. Toda esta definicion, expresada útilmente y con brevedad aquí, nos prepara para comprender lo que es apariencia ó resultado óptico.

Para que un objeto sea bello ópticamente, es decir, si

queremos hablar con exactitud, para que un objeto produzca en nosotros la sensacion ó el sentimiento de lo bello (sentimiento que suponemos completo) debe producirlo en los tres medios, pero siendo estos tres medios, como acabamos de ver, compuestos en sí, preciso es que la belleza óptica resulte de todos los elementos diversos que los constituyen, y este largo análisis es el que forma una de las partes principales de la teoría de la pintura. Así para dar ligeramente una idea de estas aplicaciones, preciso es que nuestros sentidos perciban con placer las formas, si hay líneas en estas formas, su grandor, su direccion, sus distancias respectivas: en las masas del claro oscuro su intensidad, volúmen, variedad, etc. En el colorido la energía, el volúmen, los matices, etc. Bien se ve cuán necesario es el método en este largo análisis, pero tambien se conoce lo indispensable que es para obtener la definicion de la belleza óptica, definicion que todos tienen derecho á exigir en un tratado completo del arte de la pintura. Cuando se piensa en las innumerables condiciones de la conveniencia ó de lo bello para el espíritu, se comprende cuánta es la estension de ese arte de la pintura, considerado falsa y únicamente como un arte de sentimiento, de imaginacion y de entusiasmo; pues aunque es evidente que no puede producir nada perfecto sin las reglas, el análisis y el método.

No seria difícil aplicar un análisis parecido á todos los géneros de belleza; y despues de haber distinguido por los sentidos lo bueno de lo bello, tambien nos seria fácil hacer la aplicacion de este sistema á los objetos que hieren los sentidos del oido, tacto, gusto y olor. Pero en todos estos casos preciso era comenzar por definir bien cómo se opera en nosotros el acto de sentir y de percibir. Si suponemos, por egemplo, que se trata de definir el bello

acústico, nos veremos obligados á remontarnos á las leyes del sonido, y notar que en él hay intensidad, duracion, tono, etc.

Pasemos ahora al grande é inmutable principio, causa cierta de la belleza.

El gran principio de los Griegos, por el cual embellecian el todo y sus partes, era el principio de unidad. Esta ley consagrada por la voz de los filósofos que habian enriquecido el arte, y por el egemplo de los grandes maestros que habian hecho de ella tan maravillosas aplicaciones, ya en la parte metafísica, ya en la gráfica ú óptica del arte; esta ley, digo, era esplicada y hecha tan inteligible como familiar en las escuelas, de suerte que desde Platon á San Agustin ha sido constantemente el principio de las artes y de la filosofía.

Se lee en todas partes que el órden, la simetría y las proporciones son agradables por la facilidad con que el órgano comprende y el espíritu retiene las diferentes partes del cuerpo; este es el efecto de la unidad. Abrid á Condillac y os dirá que solo la esperiencia basta para convencernos de que un gran número de sensaciones producidas á un tiempo y con un mismo grado de vivacidad quitan toda accion al espíritu. Sabemos además que los tres colores primitivos, el amarillo, rojo y azul, igualmente brillantes, cuando se mezclan y confunden no producen mas que el gris ó un tono incoloro; que una orquesta numerosa si depende de una música desordenada no produce mas que ruido; en fin, que á la confusion de los elementos se ha llamado caos. ¿Qué es, pues, lo que hace preferir lo sencillo? La necesidad del órden ó de la unidad que es la armonía, necesidad del órgano y de la inteligencia.

Muchos escritores se han adelantado á decir que la mayor variedad produce la mayor belleza, y Mengs, repitiendo

esta máxima, ha propagado la doctrina mas funesta que puede aplicarse á las artes modernas, que pecan casi siempre contra la unidad, admitiendo una variedad estremada. Preciso nos es detenernos un momento aquí y tratar de combatir este error.

Es tan cierto que la excesiva variedad no constituye la belleza, como que la arquitectura griega, que es la mas bella (al menos nadie ha osado disputar esta verdad), es tambien la mas sencilla, esto es, la que se compone de menor número de variedades. Las cabezas mas hermosas son tambien aquellas cuyos rasgos son menos variados y por consecuencia mas sencillos, así es que las cabezas de las Niobes son al presente lo que poseemos de mas bello en este género. Lo que desagrada en estas cabezas á algunos de un gusto mezquino y degradado no es el órden óptico de las partes, sino la espresion de las fisonomías, lo bello para el alma que neutraliza en ellas lo bello para los ojos, y no las encuentran hermosas porque la idea que tienen de la gracia y del encanto es falsa, consistiendo en extremos de boca afectados, cejas agitadas, y una fisonomía abierta y vaga. Tampoco les place la arquitectura sencilla, no porque desagrade á su órgano, sino porque choca á su espíritu que entiende por bello lo rico, ruidoso, abigarrado y estremadamente variado.

demostraré tambien que lo que los escritores llaman variedad no es frecuentemente sino monotonía. Nunca han definido lo que era esta variedad en las artes ópticas, ni dónde querian que se introdujese, cuando en realidad no se introducirian mas que repeticiones fastidiosas en las líneas, masas, cantidades y en todos los caractéres, lo cual destruiria evidentemente la unidad.

No es, pues, la gran variedad la que constituye la belleza, sino que la conveniencia es la que marca el grado y

cantidad de estas variedades (1). Así es que el ropage del pretendido Phocion del Vaticano es tan bello, á pesar de su sencilléz, como el mas variado, y esto porque primero es bastante hermoso para agradar á la vista, y despues para agradar al espíritu. Si, pues, las líneas del estilo severo y muy sencillo presentan poca variedad, su gran belleza será debida á la conveniencia. Por esto es por lo que la gran Melpómene del museo de París es bastante bella por sus líneas sencillas, y es no obstante muy hermosa por su estilo en general. Esto esplica bastante bien, á mi parecer, por qué se discute tan largamente sin entenderse sobre la belleza. Una cosa, aunque sea muy poco hermosa para el ojo, si al mismo tiempo es muy conveniente, será bastante bella de la belleza general, mientras que la estatua de Júpiter, decorada con las mas seductoras combinaciones ópticas, podria no ser bastante bella si le faltaba esa belleza reflejada que se llamaba conveniencia. Hé aquí por qué todas las imágenes de los reyes y príncipes no son frecuentemente llamadas bellas, por mas esfuerzos que haga el artista para formarlas tales ópticamente, cuando la falta de sencilléz, de dignidad y por consiguiente de conveniencia, destruye realmente su belleza; de ahí la frase de Zeuxis á otro pintor: «La has hecho rica no pudiendo hacerla bella.»

No son, pues, los objetos mas variados en la naturaleza y en el arte los que son mas hermosos, sino los que además son convenientes y se varían en un cierto orden: luego este orden es la unidad. Todos los objetos en la naturaleza son variados, unos mas, otros menos. Una sencilla bola varía por sus efectos de luz, por sus tintas geométricas

(1) Entre los autores que por el contrario creen que solo puede encontrarse la belleza donde hay mucha variedad, pueden citarse sobre todo á Hutelcheson, Sulzer, Lessing, Crouzas, etc.

y locales, y el espíritu puede encontrar en ella la belleza reflejada ó la conveniencia. Si se unen á la belleza óptica la redondéz perfecta, el pulido, la igualdad de tinte, el brillo, la pureza, etc., esta bola será hermosa y muy hermosa en su especie; pero decir que acrecentaria su belleza si la decorasen mil colores variados dispuestos en el orden mas diverso, seria un error. Podria sí el espíritu desear que ofreciese un color determinado, como el rojo, el azul, etc., pero entonces solo se trataria del bello reflejado. Si es verdad, pues, que una bola ofrece mas variedades de las que podian creerse á primera vista, fácil es de conocer que otros muchos objetos menos regulares presentan mucha mayor variedad, hija de la perspectiva, de las diversas superficies y formas y de la diversidad de las tintas.

En una obra de arte hay siempre bastante variedad para producir la belleza óptica cuando se conserva la unidad, pues, como he dicho antes, nuestro espíritu es el que exige el número de variedades que conviene introducir, de modo que cuando se dice este cuadro es muy sencillo, no significa esto que no recree bastante la vista por el número, puesto que es verdad que la diversidad no es una cosa nueva para los ojos, y que la naturaleza se nos ofrece comunmente con una variedad infinita: pero cuando un cuadro es demasiado sencillo para el objeto que representa, lo notamos mas por nuestra inteligencia que por nuestros ojos. En efecto, puede decirse, por ejemplo, que telas de todos los colores no son bellezas nuevas, pero un cierto número de estas telas y cierto orden en sus colores, que se llama armonía, es lo que constituye la belleza. No es, pues, la variedad lo que constituye lo bello. Pronto explicaré lo que se entiende por variedad con relacion á la unidad; pero era preciso esponer aquí las primeras observaciones.

Voy, pues, á tratar de explicar lo que es unidad, y demostrar luego que la unidad es el mejor orden en las relaciones.

DE LA UNIDAD.

Unidad es el carácter de una cosa que es única.

Una cosa es una, cuando no es doble, aun cuando sea múltiple ó complexa. Egemplo: una columna es una con su base y capitel, pero si sobre este capitel se levanta todavía una continuacion de la misma, ya no será una sino que tomará un carácter de duplicidad. Prosigamos con la ayuda del mismo egemplo. Si esta columna que supongo una está compuesta de dos partes, la superior negra y la inferior blanca, ó un lado negro y otro blanco, no será una, ópticamente hablando, es decir, no ofrecerá la unidad de claro-oscuro, sin la que no hay belleza óptica completa. Así, cuando se dice tal cosa es una, se aplica esta cualidad de unidad á las diversas partes que constituyen el todo.

El vestido de un hombre es uno con el calzado, la capa, la túnica, etc.; pero si la capa, la túnica y demás partes son groseras y el calzado es de oro y diamantes, este vestido no será uno sino doble, esto es, habrá evidentemente en él dos vestidos, de los cuales el uno no podrá ser parte integrante de la unidad del otro, ni tampoco la sencilla parte de un múltiplo, puesto que él mismo es una mitad completa ó un segundo todo.

Bien se dá á conocer que prosiguiendo el análisis de lo bello se podrá decir, por egemplo: Aquí hay unidad y belleza en las formas, pero duplicidad ó confusion en el claro-oscuro; aquí el colorido es uno y bello, pero hay falta de unidad y fealdad en las formas. Entonces nos en-

tenderemos muy bien sobre la belleza de las partes (ya volveremos á tratar de esta especie de lógica de lo bello). Pero tambien es cierto que la belleza óptica completa no existe sino por la belleza de todas las partes que constituyen la apariencia del todo, como tambien que no existiria realmente dicha belleza si hiriesen al ojo percepciones dobles, demasiado difíciles y por lo mismo desagradables.

No olvidemos que hablamos aquí de la unidad óptica ó visual. Porque, geoméricamente hablando, se entiende por unidad la reunion completa de todas las partes reales y materiales que constituyen un todo. Esta distincion es esencial.

Verdad es que un todo físico siempre es uno cuando encierra todas las partes constituyentes, como un árbol es uno con todas sus ramas, una iglesia con todas sus torres y campanarios, ó una mano con todos sus dedos; pero en el lenguaje óptico, que es el de muchas artes, un todo, aun con todas sus partes constituyentes, puede no ser uno, pues que, para que lo sea, preciso es que el órgano que lo percibe pueda fácilmente reunir varias percepciones en una sola. Partiendo de este principio, concebiremos muy bien cómo la parte de un todo que produciria sobre el órgano de la vista una sensacion muy diferente de las producidas por las otras partes de este todo, saldria de la unidad principal, llegando tal vez á formar por sí misma una segunda unidad viciosa, á causa de que su diferencia estremada obligaria al ojo á no percibirla sino por parte; resultarían, pues, dos unidades, cuyas recíprocas relaciones, no pudiendo comprenderse en una sola percepcion, no podían dar un solo juicio ni un solo efecto sobre el sentimiento y sobre el alma. Para hacer mas sensible esta teoría de la percepcion que obliga á reconocer la unidad como ley fundamental de lo bello,



vamos á esponer algunas demostraciones sobre egemplos ordinarios y familiares (1).

La cúpula de los Inválidos de París está coronada de un accesorio bastante considerable, que compone ó tiende á componer una segunda unidad. Evidente es que este accesorio corrompe la unidad de la masa general; y si es cierto que esta unidad, cuyo principio se quiere introducir ambiciosamente en el todo, es de un carácter muy diferente de la unidad esencial y dominante, lo alterará en razon de esta diferencia. Además, la unidad de esta cúpula es redonda, circular, elíptica, como se la quiera llamar, al par que el carácter de este accesorio es agudo, puntiagudo, afilado y desvaneciéndose en la pequeñez, y es claro que el ojo no puede percibir una sensacion tan diferente de la que produce la unidad principal, al mismo tiempo que percibe esta unidad ó este todo. Así, este accesorio no solo corrompe sino que destruye la unidad, y el ojo la rechaza como á un cuerpo heterogéneo. Lo que nos ha obligado á elegir esta comparacion es que este edificio, cuando se le volvió á dorar en 1812, y cuando se le colocaron los tablados necesarios, durante algun tiempo ocultó su linterna entre el maderage, cuyo efecto fue devolver á la masa un aspecto redondeado cilíndricamente, siendo muy sensible esta mejoracion óptica, aunque no hacia mas que restituirla la belleza, disminuyendo la fealdad, por medio de la destruccion del efecto agudo de la estrechidad de la cúpula. Este cámbio momentáneo es lo que nos determinó á tomar su aplicacion.

La cúpula del Panteon de Roma es muy achatada, pues parece que los antiguos no intentaron nunca elevar

(1) Se puede consultar sobre la facultad de percibir el capítulo 7.º de la poética de Aristóteles y las notas de Dacier.

cúpulas verticales muy convexas á semejanza de los modernos. La razon es que siendo rigurosamente necesaria para la belleza óptica la unidad de las líneas, ó mejor dicho, su direccion, como voy á demostrarlo, un edificio debe presentar ó una línea vertical ú horizontal determinadas, que son las únicas que ofrecen solidéz (1). Cuando un edificio, tal como la Basílica de San Pedro de Roma, ofrece una línea horizontal determinada, es corromper su unidad el unir ó introducir en ella una segunda unidad de un carácter muy opuesto, tal como el producido por una masa vertical; así es como hubiese sido absurdo el levantar una masa ó cúpula vertical y elevada sobre el aspecto principal del Panteon de Roma, que ofrece por su peristilo una línea horizontal: bastante se corrompe la unidad con el enlace de este peristilo á un templo circular; de modo que esta union parece haberse verificado despues, siendo este peristilo una rapsodia viciosa, á pesar de su belleza admirable que tiene de por sí, verdaderamente, algo de imponente, de sublime y de divino. Pero á pesar de la hermosa unidad de la parte interior del templo, que ofrece una noble sencilléz, no es menos cierto que el todo ofrece dos unidades que se destruyen. En efecto, parece que el antiguo fronton, que se nota detrás del nuevo peristilo y que formaba la entrada primitiva del templo, no quitaba casi nada á su unidad circular, estando casi abrazado á él y ofreciendo poca salida. Pero la pompa romana dictaba por todas partes sus leyes, y no pocas veces triunfó la magnificencia de la sencilléz.

Preciso es, tratando de cúpulas, hacer notar que la

(1) La torre inclinada de Pisa, aunque realmente muy sólida, no es menos desagradable á la vista, tanto por la direccion incierta de su línea, como por las dudas que inspira su solidéz, á causa de su falso aplomo.

forma oval de la de los Inválidos de París y otras, no ofrece ninguna unidad bien determinada. La línea vertical pierde su carácter por la curvatura, y la circular pierde de suyo por la elevacion. No hay unidad de caractéres, ni en la línea, ni en la forma; pero la cúpula del Panteon de Roma y cuantas se encuentran sobre las medallas y antigüedades tienen su unidad determinada. Paso á otros egemplos, para esponer lo que entiendo por unidad óptica, que constituye lo bello para el sentido de la vista.

Pero digamos, ante todo, que la primera condicion que constituye la existencia óptica del cuerpo, es que este cuerpo sea perceptible al sentido de la vista. Para esto es preciso que no ofrezcan ni una extrema pequeñez, ni una intensidad y dimension escesivas, debiendo estar bastante cerca unos de otros, para que la percepcion producida sea única aunque múltiple. En el primer caso la exigüidad, no produciendo sensacion, impide la percepcion; por egemplo: una línea, una luz ó un sonido (para emplear una percepcion acústica) de una estremada pequeñez, son como se dice imperceptibles; y en el segundo caso, es decir, si el cuerpo tiene una dimension ó intensidad escesivas, hay imposibilidad de percepcion completa, puesto que el volúmen extremo del cuerpo, violentando el órgano y rasgándolo, paraliza por consecuencia el sentimiento. La luz mas viva, mas grande y violenta, el sonido mas fuerte, mas intenso y agudo, ó el color de mas pura brillantéz, no producen la belleza.

Es tan cierto que no hay ni sensacion ni percepcion determinada sin la unidad, que cuando no percibimos mas que algunas partes del todo, y esto sucesivamente, no consideramos esta sensacion como la general que debe determinar nuestro juicio sobre el todo. Muchas sensaciones sucesivas que no se refieran á un todo quedan aisladas.

siendo unas intrínsecamente pero diversas entre sí. En efecto, si no se ve mas que un acto de una tragedia, no se puede juzgar de toda ella; si por una pequeña abertura vemos primero la nariz de una figura, luego el ojo, despues el cuello, no afirmaremos que es bella, puesto que solo con la memoria podremos recomponer el todo y el juicio que seria preciso establecer sobre la especie de órden en las relaciones de las partes sucesivamente percibidas, seria penoso y de incierto resultado (1).

¿No prefeririais percibir una muger hermosa toda entera á través de un medio algo nebuloso, que os impidiese distinguir exactamente las partes pequeñas, á percibirla muy distintamente por partes y sucesivamente? Ciertamente es, pues, que para que la inteligencia componga una idea clara sobre todo, es preciso que los sentidos perciban desde un principio todas las relaciones de este todo, y para que esta idea sea agradable y produzca sobre el espíritu el efecto de lo bello, que estas relaciones se verifiquen en cierto órden. Este órden es, pues, la unidad.

El todo es el objeto, las partes son el medio. Si queremos sentir y juzgar este todo, debe ser sensible y perceptible. Para que sea sensible y perceptible es preciso que sea uno, sin lo cual no lo será mas que confusamente ó en parte, es decir, á medias ó con mezclas estrañas. Para tener una idea clara de una libra, es necesario que tengamos todos los pesos particulares é integrantes de esta libra, y nada que le sea estraño; entonces podremos saber de qué se constituye, conoceremos las onzas, los adar-

(1) Esto es lo que queria decir Pope en el párrafo siguiente (Ensayo sobre la crítica): «No es á un labio ni á un ojo á lo que llamamos belleza, sino á la fuerza reunida y al efecto de todas las partes tomadas colectivamente.»

mes, etc. La libra será una á nuestra inteligencia, siendo perceptible su unidad, su valor, su carácter, etc. La unidad sirve, pues, para determinar el carácter de los objetos. Un objeto no puede ser uno y presentar una adición, pues que una libra y un adarme no será una libra. Así las partes del todo deben estar sometidas á la unidad del todo, puesto que forman parte de él, sin lo cual tenderian á crear por sí misma una segunda unidad en ese todo, lo cual es inadmisibile: de suerte que toda parte integrante de un todo que tendiera á ser principal de por sí, destruiria la unidad y por consecuencia la belleza. Quien dice uno, y vuelvo á repetirlo, dice único y no doble, y resulta que para que un efecto tenga un carácter debe ser uno: y un efecto óptico está sometido á esta misma ley general de la naturaleza: Probémoslo por un egemplo.

En la figura humana, tanto cuanto el artista pueda establecer la unidad por el aspecto que dá al cuerpo ó al tronco conservándole su carácter dominante, principal y sencillo, tanto mas se acerca á la belleza. Si por el aspecto, bajo el cual presenta una figura, se encuentran dos miembros secundarios que disputan entre sí el valor, ó lo disputan al cuerpo, no habrá unidad óptica, sino duplicidad; no habrá belleza general, ó será preciso cubrir este defecto por una gran belleza para el espíritu, producida por la conveniencia de la espresion, etc. Solo entonces podrá dársele el nombre general de bella á esta figura; pero estas compensaciones producen raramente tanto efecto, porque el órgano óptico reclama siempre sus derechos. Se puede, pues, decir que en este caso no hay belleza. Las objeciones que pudieran hacerse aquí no podrán discutirse sino con la ayuda de nuestro análisis de lo bello para los ojos y lo bello para el espíritu.

Resulta de estas primeras observaciones relativas al ac-

to de percibir, que para que haya en un objeto belleza óptica, es preciso que éste se perciba fácilmente con sus relaciones, y que para que haya plan en ésta percepción de las relaciones, es necesario que estén todas reducidas á la ley de la unidad. Si se me objetaba, por ejemplo, que esta severidad nos forzaria á condenar los pequeños frontones colocados en las caras interiores del Louvre y que algunos tal vez consideran como adornos y variedades que recrean agradablemente la vista, ó como conveniencias que distinguen los medios y los puntos correspondientes de estas caras, responderia que estos frontones, por pequeños que sean, juntan á la unidad principal otras unidades que tienen un carácter muy diferente y que tiende á corromper esta unidad principal en cuanto ofrecen masas angulares salientes sobre el cielo que les sirve de fondo, cuyas masas debilitan el carácter principal de la unidad del todo, que está determinado por grandes líneas horizontales, y empequeñecen la magnitud de estas líneas al corromperlas y dividir las por pequeños puntos de un carácter particular. El ojo rechaza estas unidades discordantes, no pudiendo tomarlas al mismo tiempo que tome la unidad colectiva. El mismo principio puede aplicarse al fronton de la columnata cuya gran línea interrumpe. Así es como, sin tener que acudir á las pruebas sacadas de la necesidad de conservar la grandeza, el silencio, la gravedad, la austeridad, la magestad de las líneas, en una palabra, á las pruebas metafísicas sacadas de la ley de lo bello inteligible ó de la conveniencia, demuestro yo, por mi solo principio óptico, que estas variedades dan lugar á la debilidad y corrupcion de la belleza. ¿Qué diria si se tratase de la cuarta cara de este palacio, cara completamente diferente de las otras tres y que por su carácter disparatado echa á perder toda la belleza de este edificio, cuya sencillez

tendria sin esta estraña variedad un admirable carácter?

Continuaré en emplear egemplos muy familiares. Imagínese por detrás una muger vestida con lo que llamamos corpiño y una saya que le descende hasta el empeine del pie. Si el corpiño llega bastante bajo para dividir la persona en dos partes iguales, resultará de ello una duplicidad óptica, y este arreglo no gustará, puesto que haciendo abstraccion de la costumbre y de las compensaciones, la belleza no se encuentra mas que en la unidad, y, no existiendo esta última, no hay lugar á la belleza. Pero si la terminacion de este jubon se encuentra mucho mas alta de las caderas, contrastará con la saya, cerca de una vez mas larga que él, y por este efecto restablecerá la unidad en la gran parte exterior del vestido, lo que restablecerá tambien la belleza óptica en el todo.

Una muger adorna su brazo con un brazalete; si lo coloca justo en medio del antebrazo, es decir, entre el codo y la mano, chocará á todos y naturalmente se lo acercará á la mano. ¿Por qué esta unidad de sentimientos entre los hombres en tantos casos análogos? ¿Esta simpatía es verdaderamente un misterio inesplicable? No; me parece muy fácil de concebir. Si una muger coloca su brazalete en medio del antebrazo, divide á éste en dos partes iguales, ofreciendo á los ojos dos unidades. Si lo acerca á la mano, habrá unidad, es decir, diferencia entre la gran parte desnuda del brazo que ofrecerá una parte principal lisa, y la otra parte que contrastará por un espacio mas pequeño. Este efecto será mas sensible, si lo coloca en el brazo, es decir, de la espalda al codo. Ninguna muger lo colocará en el medio, sino arriba, muy cerca de la espalda. Lo mismo sucede con un brodequin ó coturno que no debe llegar hasta la mitad de la pierna, etc. etc. En todos los adornos de capricho lo que se llama gusto natural no

es mas que esa delicadeza de órgano, mas ó menos perfeccionada y acompañada de la del espíritu, que nos dá á conocer las conveniencias.

Si se quiere hacer la aplicacion de esta teoría á las estátuas antiguas, no se podrá dudar de que ha sido la de aquellos artistas. El órden de sus vestidos produce siempre la unidad en el todo, es decir, que hay siempre una parte principal á que están subordinadas todas las demás. Si hay escepciones de esta regla, son escesivamente raras y motivadas por conveniencias particulares.

Vuelvo al ropage visto por detrás de esa muger que he citado y cuyo vestido está compuesto de dos partes. He dicho que si la una no está subordinada á la otra en magnitud, no habrá unidad ó belleza. Añado que si el color del jubon difiere de tal modo del de la saya que uno y otro son disparatados, habrá duplicidad que destruirá el efecto de la belleza de las formas ó las justas relaciones producidas por la longitud y dimension. Suponiendo que la saya sea de un azul vivo y el corpiño de color de naranja, digo que esta diversidad estremada producirá el mismo inconveniente que el que resultaria de las discorancias en las dimensiones ó en las distancias.

La aldeana lleva listones de tintes muy vivos, muy chillones, pues no busca mas que la variedad, el choque de colores; al paso que las coquetas de nuestras ciudades, cuyo ojo es mas delicado, no eligen sino los colores que pueden unirse y que no multiplican mucho los grandes contrastes, aunque no se dan razon de este efecto óptico.

Fácil es aplicar el mismo principio al claro oscuro. Si por egemplo, en las ocho columnas que se presentan bajo el fronton del panteon de Roma ó de París, se encontrase una negra en medio de las otras siete de color claro, digo que esta masa negra, produciendo una segunda uni-

dad, seria una cosa fea, siendo de por sí muy diferente de las otras, y por consiguiente de desagradable efecto.

¿Por qué nos gustan en las mugeres hombros un poco inclinados, que den al cuello longitud y elegancia? No es esto, por ventura, efecto de la sencillez armónica que resulta entre el cuerpo y la misma talla elegante; armonía que une la cabeza al todo y no aísla nada, mientras que una cabeza que no se comunica con el cuerpo mas que por el intermedio de un cuello corto y colocado sobre espaldas cuadradas y horizontales, produce una parte tan poco unida con la principal del cuerpo que sale de la unidad por su variedad ó diferencia estremadas. Si entre los hombres vigorosos esta transaccion es mas brusca, aunque conveniente, es ciertamente menos armoniosa, ópticamente hablando, que en las mugeres; pero en este caso se suple la belleza óptica por la que ofrece al espíritu en compensacion la conveniencia.

El Hércules Farnesio tiene un cuello algo corto; esto es verdaderamente una conveniencia, pero al mismo tiempo es una armonía, puesto que todas las otras partes de sus miembros presentan un carácter análogo; de modo que un cuello largo sobre este Hércules seria una discordancia, ó, si se quiere, una segunda unidad en el todo por su carácter diferente, disparatado y demasiado variado. ¿Por qué se dice esta ó la otra moda sienta bien ó mal á personas de vuestra talla? Porque hay una percepcion de relaciones de que somos mas ó menos susceptibles. Luego si el ojo prescribe leyes á tantos hombres que se sujetan á ellas naturalmente, ¿por qué no ha de ser el juez que consultemos para esplicar los misterios de la belleza, siendo así que no hay mas que los sentidos, como dice Mallebranch (cap. 12 de las pasiones), que puedan juzgar bien de la belleza ó fealdad sensible?

Los ejemplos que acabo de esponer bastan para hacer inteligible el principio de la unidad. En cuanto á las aplicaciones de este principio son innumerables, y acumular aquí un pequeño número, seria aun demasiado. Quiero, sin embargo, citar dos que en este momento la casualidad me recuerda.

Un edificio debe ser único en medio de los edificios subalternos con que no debe confundirse; así es que nuestras iglesias, enclavadas en las casas, nuestras casas abrazadas é incorporadas á las iglesias, son faltas chocantes contra la unidad, belleza y conveniencia. El jardin de las Tullerías es uno por el terraplen que le circunda, y esta es una de las causas principales de su belleza, que sin embargo no es grande.

Si una figura, cuyos miembros están esparcidos y unidos tal vez á accesorios débiles y separados, ofrece contraste con la masa llena del cuerpo ó de todo el medio, habrá duplicidad, es decir, unidad en el carácter lleno y entero, y unidad en el carácter de ese cerco débil y cortado por pequeñas líneas; este efecto se encuentra en un cangrejo que ofrece al ojo un cuerpo lleno y de una sola masa con pequeñas partes discordantes y multiplicadas.

La unidad es, pues, el mayor orden en las relaciones. Citemos algunos pasages que prueben que esta opinion ha sido la de todos los escritores que han estudiado esta cuestion. Aunque no se hayan explicado todos de manera á hacer evidente este principio, todos sin embargo han tenido este sentimiento.

«Si en una série de columnas jónicas descubrimos una de orden dórico; si en una série de ventanas cuadradas encontramos una de forma redonda, el reposo de los sentidos, mantenido hasta entonces por la uniformidad, se interrumpirá y la atencion se separará de la especie del edi-



ficio. Lo mismo sucede con respecto á la poesía: el verso, la armonía, el ritmo, son lo que constituye el cuerpo, lo que atrae los sentidos, lo que sirve para fijar la atención." Este pasaje positivo está extraído del Diccionario de Millin y tomado á Sulzer.

Hé aquí otro extracto de R. Mengs: «Preciso es evitar en pintura toda repetición de líneas y de formas, toda especie de paralelas, así como también ángulos de un grado igual, pero sobre todo los rectos, porque no dejan la libertad de variar su grandor." ¿No es esto recomendar con mucha precisión la unidad? (1)

Millin parece acercarse todavía más al objeto en el párrafo siguiente: «Se encuentra gracia en una cortina recogida ó en una capa arrojada sobre un mueble cuando su movimiento es dulce, contrasta y se encadena con los objetos que le rodean."

Escuchemos al P. Andrés, al escritor más acreditado sobre lo bello. ¿Qué es lo que admiramos algunas veces hasta el éxtasis en esos grandes conciertos en que se reúnen tantas voces de todos los grados, tantos instrumentos de todos los géneros, tantas partes discordantes en apariencia para concertar juntas? ¿No es la unidad la que ha encontrado el arte de introducir y sostener en esa multi-

(1) Ha habido artistas que han tenido por secretos ciertos medios más ó menos análogos al principio de la unidad. Uno de nuestros más hábiles escultores me decía: «Mi secreto es el número tres, que era también el secreto de los Griegos. En un ropaje, por ejemplo, debe haber tres especies de pliegues asociados; uno dominante, uno menor y otro mucho más pequeño." Dejo al lector el reconocer la analogía de esta doctrina con el principio de la unidad. Además Paulo Lomazzo cita esta teoría de uno, dos y tres, como que era la que había adoptado Miguel Ángel. Sin embargo, estos artistas con tal máxima podían pecar fácilmente contra la belleza no conservando la unidad.

tud de sonidos tan diferentes? Se dice que esos grandes músicos deben su nacimiento al espíritu inventivo del último siglo; pero el sábio é ingenioso Séneca nos hace una descripción que prueba muy bien, si no me engaño, que no han hecho mas que resucitar; al menos es lo cierto que se verá en ello la regla de la unidad, de que hablamos, perfectamente establecida.

«¿Veis, dice en su carta 84, esa multitud de voces que forman nuestros grandes coros de música? Se unen todas tan perfectamente que parece que no dan al oído mas que un solo y único sonido. Entre estas voces las hay altas, bajas, medianas y de todos grados. Se escuchan las de las mugeres y las de los hombres, unas y otras mezcladas con el sonido de las flautas que las acompañan. Cada una de estas voces está por decirlo así oculta entre la multitud, y sin embargo aparecen todas con el carácter que las distingue. No hablo aun, continúa el P. Andrés, mas que de los coros que eran conocidos á los antiguos filósofos. En los nuestros, y en los conciertos solemnes que damos al público, hay mas cantores que espectadores habia en el teatro antiguo. Además del gran número de voces, nuestros anfiteatros están rodeados de trompetas, y nuestras orquestas llenas de una infinidad de instrumentos de toda especie de viento y de cuerdas. Hé aquí una multitud que parece amenazar con una discordancia horrible: no temais, va á formarse un concierto (1).

«Pero ¿cómo podia nacer un concierto de una multi-

(1) Dejemos aquí al P. Andrés su veneracion un poco añeja por las orquestas complicadas y compuestas de elementos heterogéneos, bárbaro y extraño conjunto que desgraciadamente será de moda largo tiempo todavía y cuyo resultado ha sido llamado últimamente por Lady Morgan, cuando habla de la ópera de París, una brillante monotonía.

tud de sonidos tan diferentes y alguna vez tan discordantes, si nuestros Orfeos antiguos y modernos no hubiesen encontrado el arte de reducir esta multitud á la unidad, ó para servirme de la bella espresion de Horacio en su Poética, si no hubiese encontrado el arte de componer un total sonoro que á pesar de la multitud de sus partes debe llegar á ser uno por una especie de prodigio? *Rem prodigialiter unam.*”

Notemos lo que dice el autor de las Investigaciones, sobre la imaginacion (Bonstetten). Hé aquí lo que escribe en una nota del tomo 1.º, pág. 88. La verdadera fuente de lo bello es la unidad; descuidándola es como desaparecen las bellas artes; hasta el arte encantador de la danza se pierde cuando se sacrifica la unidad á los detalles; mil pasages hay en los bailes de la ópera de París á los que podria aplicarse la espresion de Horacio: *Sed non erat hic locus.* Las bellas artes, nacidas de la sensibilidad concentrada, se pierden por la sensibilidad dispersada; el génio del arte comienza por la unidad creada, y acaba por los detalles tomados á espensas del conjunto. Una vez estinguida el alma de la unidad en los bailes, las piruetas y saltos de los mas entendidos y aplaudidos danzantes no serán mas que movimientos exagerados y frecuentemente ridículos.

«Los bailes de la ópera de París son ciertamente la obra maestra de las bellas artes, pues que todas ellas se reunen por una mágia que obra á la vez sobre todos los sentidos y hace nacer todas las armonías dulces de que el corazon humano es susceptible; pero cuanto mas admirable es la egecucion de tantas maravillas, tanto mas se descuida la primera regla del arte, la unidad, que frecuentemente está ahogada en los detalles y hasta la perfecta egecucion de los mismos la hacen perder frecuentemente de

vista. El movimiento de interés hácia el objeto no tiene allí la rapidéz que el corazon exige y que los grandes autores dramáticos han sabido producir tan bien.

Las mismas acusaciones dirigiré á la declamacion pesada y tarda de casi todos los autores de París de segundo órden que, sin representar siempre con falsedad, no representan siempre en la medida del corazon y de la sensibilidad. La declamacion de estos actores produce sobre mí el efecto de un cuadro sin claro oscuro, en que, á fuerza de hacer resaltar todos los detalles, todo se encuentra colocado en primer término.

Anadiré que la crítica minuciosa de los detalles, nacida de la impotencia de sentir el conjunto, apresura la decadencia de las artes y del buen gusto. El instinto de la buena crítica y del verdadero talento tiende mucho mas á hacer sentir plenamente lo que es bello en el conjunto, que á hacer resaltar demasiado los detalles: la costumbre de fijarse en éstos á espensas de la unidad, es lo que acaba por hacernos incapaces de juzgar y de sentir la armonía, sin la cual no hay jamás belleza.

La verdadera unidad, la armonía creadora de las bellas artes no habita mas que en las profundidades del alma. «No hay que equivocarlo, no hablo de esa simetría ni de esa unidad histórica fácil de encontrar cuando se quiere buscarla, sino de esa unidad de armonía, de ese foco de sensibilidad que, colocado en el sentimiento, en las ideas, es accesible al génio solamente.» Todo este pasage es positivo.

Escuchemos aun á algunos pensadores alemanes. (Las citas siguientes están sacadas del Diccionario de Bellas Artes de Millin).” La unidad es la que hace que nos representemos muchos objetos como partes de un solo todo. La unidad resulta de una ligazon de partes tal que nos im-



pida mirar á una de ellas como cosa entera y completa.... El órden un poco complicado parece tener mas atractivo que cuando es demasiado sencillo, pero este atractivo solo es para la imaginacion y puede hasta debilitar las impresiones del espíritu y del corazon." Esto se encuentra muy en armonía con lo que he dicho de la belleza inteligible, ó para el espíritu que pide algunas veces este órden un poco complicado. En fin, digamos que el órden es una cualidad resultante de la unidad.

«Para reconocer la impresion que el órden puede producir sobre nosotros bajo el aspecto estético, preciso es considerarlo en objetos que, tomados separadamente, no producirian ninguna impresion agradable. Una cantidad de piedras dispersadas confusamente en un terreno, y que miramos con la mas completa indiferencia, pueden llegar á ser un objeto que nos agrada y que consideremos con atencion cuando se establezca el órden en él. Cada uno, pues, de los trozos aislados no tiene parte en la impresion agradable que produce el conjunto. Esta impresion es el resultado del órden. No sucede lo mismo cuando cada parte aislada puede ya agradarnos, como un discurso en que cada palabra tiene su significacion, ó un cuadro en que cada figura tiene alguna cosa que agrada al corazon ó al espíritu. Entonces la impresion agradable que produce es mas fuerte y no se debe solamente al órden, sino tambien á las diferentes partes que forman el conjunto.

«El órden hace fijar la atencion sobre un objeto; hace que encontremos placer en considerarlo, nos lo hace claro y fácil de retener en la memoria y de imprimirlo en la imaginacion. El objeto en que hay desórden no es notado, y, aunque se le considere, no se graba en la memoria; pero el efecto del órden sobre la imaginacion puede llegar á ser

un placer por el efecto del conjunto. Así es como pavimentos muy hermosos de mosaico ó de marquetería pueden producir una variedad muy agradable de forma por el enlace de muchos triángulos y cuadrados de diferentes colores.

En la música también hay pequeñas melodías muy agradables que no se distinguen sino porque el orden en que se siguen los tonos halaga al oído.

Lo que es complicado se imprime menos fácilmente en la imaginación que lo que es sencillo. Cuando se trata, pues, de imprimir fuertemente en el espíritu lo material de una obra, el orden mas sencillo será preferible al complicado. Esta es la razón de por qué en la música los aires compuestos para danzas son siempre de un ritmo mucho mas sencillo cuando es esencial que se las retenga fácilmente que cuando las piezas del mismo carácter no han sido destinadas sino para tocarlas.

¿No es la unidad lo que recomienda exclusivamente el autor de las investigaciones sobre el arte estatuario, cuando nos dice: «Llegamos á ser grandes á nuestros propios ojos por la facilidad con que abrazamos su armonioso conjunto, y distinguimos las relaciones de sus diferentes partes.»

«El orden, dice Kuhls, debe facilitar la percepción del conjunto.» Escuchemos los viajeros que no son mas que simples narradores de sus sensaciones. Hamilton en su descripción de Egipto, comparando sus monumentos con los de la India se espresa en estos términos: «A los monumentos de la India les falta sencillez, uniformidad y regularidad. Combinaciones estrañas destruyen por su estremada apariencia la simetría del edificio á que están unidas. Disminuyen el placer que el ojo encuentra en reposar sobre una masa uniforme ó en pasar dulcemente

de una línea ó de una superficie á otra, abarcando sin esfuerzo un todo regular.

«Hay, dice otro autor, un cierto arreglo que encanta mas nuestra vista aun en las cosas menos interesantes. Cuando observamos las nubes que atraviesan los aires, sentimos placer y nuestra atencion se escita siempre que en la manera con que se agrupan encontramos algo de regular. Bajo este aspecto les atribuimos belleza, porque su forma es bastante regular para que podamos formarnos una idea mas ó menos clara y distinta. Tales objetos tienen lo que se llama belleza inanimada, que consiste en la unidad y en la variedad.»

(El autor deberia haber dicho solo en la unidad).

Otro escritor moderno, para pintar la unidad, dice: «El torso antiguo presenta un dulce enlace de partes cuya variedad oculta frecuentemente á la vista la agradable simetría con que la naturaleza le ha embellecido.»

No terminaria si quisiese citar todos los pasages de escritores que tienden á señalar la unidad como verdadera fuente de lo bello. Quiero acabar por la palabra de San Agustin. Fue este santo un gran platónico y escribió, segun se dice, un tratado sobre la belleza, que se ha perdido. Parece sin embargo, por algunas ideas esparcidas en sus escritos, que segun él las relacion exacta de las partes de un todo entre sí, que es lo que constituye la unidad, es el carácter distintivo de la belleza. *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est.*

Acabo de decir qué es unidad, y he tratado de demostrar qué era la fuente y el principio de la belleza; pronto haré la esplicacion de este principio á todas las partes que constituyen un todo cualquiera, pero antes es preciso hablar de la variedad y definir bien su carácter.

§. IX.

De la variedad considerada como el resultado de la unidad.—

Las variedades no constituyen lo bello óptico, porque aun cuando puedan ser reducidas á la armonia por la unidad general que constituye lo bello, no son realmente sino el múltiple del todo, y no son partes integrantes de lo bello, sino como número y cantidad.

Sin variedad no existe ninguna unidad en un todo, pues éste está siempre compuesto de un cierto número de partes, de las que el mayor número son diferentes ó variadas. Una simple bola, como he dicho, es un objeto único; pero su apariencia ó unidad óptica está compuesta de partes diversas que constituyen el múltiple, llegando á ser realmente variedades. Así, la luz que la ilumina se modifica de varios modos sobre su superficie; esta misma luz tiene un color que ella le comunica y aun con diversas modificaciones, segun los reflejos coloridos que llegan de diversas partes á la bola. Una rosa gualda, una bola de nieve vista al aire libre y á los rayos del sol poniente, será mas variada, ópticamente hablando, que no en una estancia oscura ó en un dia encapotado. Los tonos dorados del horizonte, los azulados reflejos de los cielos, los destellos mixtos y combinados de estos efectos, las hermosas y variadas masas

de sombra producidas por una luz mortecina, todas estas causas dan nacimiento á variedades notables sobre este objeto, que sin embargo es llamado simple y uniforme. Puede suceder tal vez que las partes múltiples no formen variedades ó diferencias reales muy sensibles las unas con relacion á las otras, y en este caso no se les podrá dar el nombre de variedades.

Empleemos otros egemplos. Las ocho columnas de un peristilo no son, rigurosamente hablando, las variedades del mismo, aunque aparezcan con diversidades de claro oscuro y de líneas, segun la perspectiva de éstas, y de las sombras; no deben, pues, ser consideradas sino como partes integrantes de este peristilo; constituyendo sí el múltiplo, pero no las variedades propiamente dichas, puesto que son demasiado semejantes entre sí. Lo que se llama un cielo puro y azulado está variado ópticamente desde el punto mas alto hasta el horizonte. El color de una pared de ladrillo será, sin duda, uno; sin embargo, si sucede que el sol brilla sobre una parte de esta pared y que el cielo tiñe de azul las partes que se encuentran en la sombra; si además se esparcen reflejos accidentales sobre algunos de sus puntos, se variará el color, y estas variedades serán el múltiplo de la unidad rojiza, debiéndolo ser tambien en la representacion, puesto que el objeto es conservar la idea geométrica de los cuerpos. La perspectiva aumenta siempre la variedad óptica de éstos. En las medias cañas exactamente paralelas de las columnas, se reconoce la variedad óptica por el efecto de la perspectiva que disminuye la anchura aparente de las que están situadas sobre las vueltas; pero sobre una pilastra no producirán la misma variedad.

La palabra diversidad no es sinónima de variedad, pues se dice: los objetos diversos de un todo, para espre-

sar todos los objetos de este todo, por semejantes que sean. Parece, pues, que diversidad se dirige mas á la cantidad ó al número que á la diferencia. La etimología de estas palabras divertimiento, divertirse, que se hacen derivar de diversidad, parece por lo mismo dudosa, ó es preciso convenir en que esta palabra está frecuentemente mal empleada, porque la causa del placer descansa mas en la variedad ó desemejanza que no en el número de las cosas parecidas. Ninguna diversion produce el hacer frecuentemente una cosa.

«Hay cosas, dice Montesquieu (Ensayo sobre el gusto), que parecen muy variadas sin serlo, y otras que lo son sin parecerlo. Un edificio gótico es una especie de enigma para el ojo que lo ve, y la multitud de los objetos no nos permite distinguir ninguno, al paso que la arquitectura griega, en la apariencia uniforme, tiene divisiones absolutamente necesarias, siendo bastante sencilla, para ser percibida, y bastante variada, para serlo con placer.»

Esto es lo que ha hecho decir que un contraste perpétuo llega á ser simétrico, y que una oposicion siempre buscada dá la uniformidad. Esto es lo que ha obligado tambien á decir, aunque en otros términos, que la variedad estremada produce la monotonía, y que ella se destruye á sí misma por la razon de que los extremos se tocan. Los ancianos son menos sensibles al placer de la variedad, porque han visto tanto que la novedad no les admira mas que muy rara vez, al paso que gustan siempre del egercicio que resulta de las comparaciones y relaciones.

En música, se ha echado frecuentemente en cara á los compositores que buscan la variedad en una repeticion fastidiosa de movimientos vivos y saltadores, y esta monotonía ha hecho decir á Juan Jacobo en su nueva Heloisa, carta 23: «Creo que no se han comparado mal los

aires de la música francesa á la carrera de una vaca que galopa ó de un ganso pesado que quiere volar.”

Hemos dicho que la unidad es el carácter de una cosa que es realmente única ó que no es doble. Pero esta cosa única puede ser múltiple; y por múltiple entendemos, compuesta de varias partes menores que ella misma. Por consecuencia si entre estas partes las hay semejantes, no serán unas ó únicas, y como estas partes semejantes estarán tambien compuestas de otras que podrán ser parecidas entre sí, estas partes de partes no serán únicas de por sí, sino que tendrán mayor ó menor número de semejantes etc.; y en este caso no habrá unidad mas que en el todo; pero no habrá variedad entre las partes, sino similitud entre muchas. El todo podrá ser bello ópticamente, pero menos que si todas sus partes constituyendo el múltiplo hubiesen ofrecido por sí mismas la unidad que es la fuente de lo bello, tanto en las partes como en el todo; y hé aquí por qué he dicho que la belleza tiene sus grados. Si, pues, se quiere suponer una belleza óptica completa, preciso es suponer la unidad en el todo y en cada una de sus partes. Sin embargo, observamos que como esta belleza óptica no es al total mas que la mitad de lo bello en general, puesto que es preciso unir á ella lo bello para el espíritu, no es necesario, para que lo bello general exista, que la belleza óptica está compuesta de un gran número de unidades perfectas ó de variedades subordinadas á la unidad, puesto que lo bello para el espíritu determina el número de estas unidades subalternas ó partes necesarias á este todo, y puesto que la belleza general puede existir aun cuando se limite el número de estas unidades. La belleza perfecta es, pues, una quimera, siendo así que la inteligencia no exige siempre el bello óptico completo; de modo que el todo mas variado en la unidad no será lo mas

hermoso posible, si esta gran variedad no está marcada por la conveniencia.

He dicho que la variedad tiene su origen en la unidad, ó que todas las variedades tienen en ella su nacimiento. Por ejemplo, si tomamos la belleza, producto solamente de las líneas ó de los contornos de cualquiera objeto, reconoceremos fácilmente que la unidad causa la variedad. Un momento de atención delante de la Vénus del Capitolio basta para hacernos palpable esta verdad. En esta figura la unidad de la línea dominante en el todo es la vertical; por consiguiente, todas las demás líneas serán tanto mas variadas con respecto á ella en cuanto mas se aparten de su unidad, de suerte, que si el antebrazo estuviese colocado horizontalmente, como está el mal restaurado de la Vénus de Médicis, produciria una variedad estremada con respecto á la unidad principal, produciendo una duplicidad que, turbando á aquella, destruiria una parte de la belleza. Pero sin ser horizontales las demás líneas de la figura que nos sirve de ejemplo, han podido presentar una variedad, bastándole al artista darles una posición mas ó menos oblicua; de modo, que el antebrazo inclinado ofrece una línea diagonal cuyo carácter es uno; pero para que pareciese ó fuese uno ó variado (que es lo mismo) no se necesitaba, por ejemplo, que la línea del muslo fuese de la misma especie en cuanto á dirección, porque entonces no hubiese habido ya unidad en el carácter de la línea de este brazo, que por sí solo está compuesto de diversas partes como el húmero, el antebrazo y la mano: luego para producir la unidad en estas partes, no era preciso que semejasen, porque en tal caso hubiese habido duplicidad, triplicidad y por lo mismo similitud. De la unidad es pues donde nace la variedad.

La palabra variedad se usa frecuentemente por inad-

vertencia, pues en lugar de servirse de este término poco satisfactorio, se hubiese podido emplear mucho mejor, el de unidad, estendiendo su escepcion hasta la variedad, que en el hecho no es mas que el resultado ó múltiplo de la unidad. Este resultado no es pues, ni un principio, ni una causa, sino el efecto de un principio único y fundamental en sí, cual es la unidad. Así la variedad no puede ser considerada como elemento de lo bello, sino en cuanto se la tome por unidad. En efecto, ella de por sí no es nada, no produciendo nada en el todo, no teniendo ningun poder sobre la belleza óptica, y siendo el efecto y no la causa. De desear es que se adopte uan espresion, para designar el efecto de las partes que en un todo tienden á establecer y á formar por sí mismas segundas unidades principales que pueden destruir ó debilitar la unidad primitiva y esencial. Las palabras, partes disputantes, partes ambiciosas, no son satisfactorias, y mejor seria emplear las de duplicidad, triplicidad, etc. En fin, considerando la variedad como cualidad esencial de lo bello, se esplica uno muy mal, y, cuando se parte de este principio, se saca una consecuencia muy falsa, esto es, que la unidad produce la monotonía y que solo la variedad produce la belleza.

Ahora que la cuestion de lo bello debe haberse esclarecido en la inteligencia del lector, podemos esponer la opinion de algunos escritores que han confundido la unidad con la uniformidad, así como el efecto, que es la variedad con la causa que es la unidad.

«La uniformidad, ha dicho Sulzer, facilita la operacion del espíritu de abrazar un objeto compuesto de muchas partes; hace que al menos, por relacion á una de sus propiedades, pueda abrazárselas y conocerlas de una sola mirada. Pero cuando la uniformidad se estiende á todo lo que pertenece á la naturaleza y al orden de las partes, la

variedad, en cierto modo, se destruye, y no vemos mas que un solo y mismo objeto en una série entera que se nos ofrece. Esta uniformidad que se estiende á todo, destruye, pues, el encanto que el espíritu encuentra en la variedad, causando fastidio y produciendo el sueño. La monotonía de un discurso y el murmullo de un riachuelo acaban siempre por adormecernos.”

Este pasage parece prueba evidentemente que la unidad es la causa del fastidio que procura un discurso monótono, ó un riachuelo cuyo murmullo es uniforme. Pero no nos engañemos; un discurso no es monótono sino cuando le falta la unidad, presentando al espíritu varios pensamientos principales, iguales en interés ó en efecto, en vez de ofrecer uno que los dominase á todos, al cual estuviesen subordinados y con los cuales concordase. Un riachuelo, cuyo murmullo nos adormece, no es monótono porque ofrezca unidad; pues si ofreciese una duplicidad de efecto acústico, y produjese de tiempo en tiempo un ruido vivo que contrastase con la dulzura de su murmullo, dando nacimiento á una segunda unidad discordante de la primera, no seria por eso mas agradable. Debe, pues, decirse que la causa de este efecto proviene de la naturaleza del mismo objeto, que está compuesto de un número muy reducido de variedades, y que este objeto es bueno y tal vez bello en su especie; en efecto, el murmullo de un arroyo es propio para producir la calma y el sueño; tal es su carácter. Al contrario, pues, su unidad es la que le dá su carácter esencial y su belleza, siendo menos bello si fuese menos único. Así, los poetas que cantan los riachuelos con la paz de los campos, alaban su dulce y largo murmullo tan favorable á su melancolía, cuyo canto hacen algunas veces renacer con sus pinturas. Volveremos aun á esta cuestion.



«Para que un objeto, dice tambien Sulzer, mantenga la atencion, es preciso que en las partes haya á la vez uniformidad y variedad; pero como estas cualidades son, en cierto modo, opuestas, se concibe que es preciso estar dotado de un gusto esquisito para reunir las de un modo conveniente.” Pero el autor no abraza aquí la cuestion, pues la uniformidad no es unidad. Cuando J. Reynoldi dice que si las calles de Lóndres estuviesen tiradas á cordel producirian una uniformidad fastidiosa, soy de su mismo parecer, porque aplica la uniformidad á un número muy considerable de grandes partes, como sucede tratando de una ciudad inmensa. Pero si el ojo pudiese percibir fácilmente el todo, ó si esta ciudad estuviese representada en bajo-relieve, creo que no resultaria la misma monotonía, no siendo de mas la simetría, porque las variedades participables serian bastantes comparativamente con el número de partes del todo. Hé aquí por qué no son monótonos los templos griegos aunque sencillos, regulares y casi uniformes, siendo la sencillez del todo, la que dá mas valor y hace mas sensible su variedad. Pero la comparacion de una gran ciudad cuyas calles fueran simples, rectas y semejantes, no parece muy á propósito para probar esta proposicion. Al contrario, si se tratase de una figura en un cuadro, fácilmente se comprenderá que tiene en sí misma su variedad, sin que el artista tenga que ver cómo introducirla; y muy al revés, son precisos todos los esfuerzos del arte para subordinar sus variedades á la unidad perfecta.

Todos los dias oimos decir que la variedad agrada, que ella es la causa del placer; y es porque se explica mal y se comprende peor. Lo que constituye la variedad es la unidad de cada cosa diferente; y estas unidades, caracterizadas diferentemente de por sí, son las que producen la



diversidad. Luego esta diversidad no es un todo, sino una cantidad.

Es falso que la diversidad agrade, por la razón de que presenta muchas unidades diferentes para compararlas juntas; preciso sería decir para examinarlas separadamente, pues esta comparación es nula si no tiende á un objeto, que es la unidad. Este ejercicio gratuito de percibir un gran número de objetos, no es un placer, sino simplemente el efecto ó alimento de la vida de nuestros órganos y de nuestra inteligencia, bastando existir y tener libres las facultades para procurarse este ejercicio. Pero la diversidad agrada solo cuando se la somete ó relaciona con la unidad; es decir, cuando las partes ó variedades de un todo, chocan por su relación con el todo que ha de ser precisamente lo bello, la armonía, el orden, el acuerdo ó la perfección, si puede usarse de este término. Digo que las variedades agradan solamente entonces, porque se las juzga, se las considera como miembros de este todo, y no solamente se observa su carácter particular é individual (observación que puede, en verdad, bastar para hacer sentir un todo cuando no se quiere considerar mas que un corto grado de belleza), sino que estos miembros son los actores del todo que debemos juzgar, bello, completo, armonioso, etc.

Concluyamos que la variedad ó la diversidad no es, con relación á la belleza, mas que lo que el número y la cantidad con relación á un todo; pero este número no produce su belleza, pues puede ser bello sin ser muy múltiplo.

Nuestra opinión es la misma que la de los escritores que han hablado de la armonía, aun cuando hayan usado de términos diferentes para expresar la misma idea.

«La armonía, dice Boustetten, es la que nos hace sen-

sibles á los encantos de la variedad, que en las bellas artes no se apercibe jamás sino por el acuerdo de todas las partes. ¿Cómo llegarían á la vez en la música mil sonidos al alma si no fuese por la armonía que sabe reunirlos? Crouzas, pues, se ha equivocado cuando ha dicho que cuanto mas susceptible es un objeto de variedad en la unidad, tanto mas lo es de la belleza; debiendo decir cuanto mas un objeto múltiplo es susceptible de unidad, tanto mas puede ser bello.

Una de las objeciones mas fuertes que se hacen á los que miran la variedad como la fuente de lo bello, es la que nos dá el espectáculo tan poderoso de la luz. En efecto, no es por su unidad por lo que nos agrada, sino mas ciertamente por su unidad, su intensidad y su carácter único en todas sus modificaciones que son su múltiplo.

En fin, para responder á los que como Crouzas, que acabo de citar, objetaria que allí donde haya mas variedad subordinada á la unidad, allí habrá mas belleza, diremos que esto no está demostrado, porque es preciso que esta cantidad de variedades sea aprobada por el espíritu ó sometida á la conveniencia, como se demostrará en el párrafo siguiente. Si el espíritu autoriza esta cantidad, entonces convengo en que habrá para él mas ejercicio, porque poniendo en armonía la unidad mayor número de objetos, el espectador admirará este problema resuelto, y habrá, por decirlo así, mayor belleza. ¿Pero no puede este caso llamarse imaginario? De qué sirve el suponer las combinaciones ópticas ó intelectuales que producirán por su número el mas alto grado de belleza, cuando en el arte sobre todo se depende de ciertos casos y de ciertos objetos determinados, tan frecuentemente contrarios á esta feliz reunion. ¿No vale mas decir que en estas combinaciones dadas es necesario que estén aun en pequeño número subordi-

nadas á la conveniencia, produciendo de este modo la belleza mas intensa ó mas completa? En cuanto á alcanzar el mayor grado de hermosura como producto del mayor número posible de combinaciones generales ó de variedades, como tambien de combinaciones particulares, es, lo repito, una verdadera quimera. Por lo demás, es evidente que yo trato aquí únicamente de definir y caracterizar la belleza en general, así como tambien de distinguirla positivamente de la fealdad, y que no pienso imaginar ni describir el mayor grado posible de belleza.

No debe, pues, afirmarse que la mayor variedad sometida á la unidad produce la mayor belleza, pero sí que la mas perfecta unidad ó armonía produce la mayor belleza, en tal ó tal caso y sobre tal ó tal objeto, sea el que quiera el número de variedades de que es susceptible; de suerte que una cosa es muy bella, y perfectamente bella, cuando lo es tanto cuanto puede serlo.

Creo haber llegado al punto de persuadir que esa pretendida belleza producto, se dice, de la gran variedad, es la que ha inducido á tantos pintores á introducir inútilmente figuras, grupos, accesorios, masas, en fin, de toda especie, sin relacion con el objeto y con la vana esperanza de agradar por el número que llaman inconsideradamente variedad ó diversidad. En el párrafo siguiente continuaremos las mismas investigaciones.

§. X.

La cantidad de variedades necesarias á la composicion de un todo, y el orden mismo de las variedades de este todo son prescritos siempre por las leyes de lo bello para el espíritu y de la conveniencia, y son distintivos de las combinaciones relativas á lo bello óptico que por sí solo no bastaria en el arte á interesar.

¿Con qué derecho exigirá el ojo mayor número de variedades de las que el espíritu pudiese admitir? ¿Es, por ventura, que el objeto mismo no prescribe la cantidad? ¿Y puede acaso el espíritu separar impunemente un cierto número de esos elementos que constituyen el modo, el estilo, la verdad, lo posible, en fin, ó la unidad del objeto y su espresion? Desde el número de actores hasta el de los adornos y casi hasta el número de los pliegues de los ropages, todas estas cantidades están prescritas por la unidad de objeto ó por la conveniencia, que prescribe de por sí lo verdadero y lo verdaderamente semejante.

Pero, se dirá, está demostrado que reuniendo en el todo y combinando de un modo muy variado un número de partes ó de unidades subalternas bastante grande para egercitar agradablemente la superceptibilidad del ojo, y sin embargo no tan grande que le esfuerce ó le fatigue en sus

percepciones, se puede producir un muy alto grado de belleza óptica. De modo, se añade, que la belleza óptica es mas perfecta cuando está compuesta del mayor número posible de variedades, y cuando este número permite la unidad. Pero, repitámoslo otra vez, este número que agrada á la vista, desagradará al espíritu si hiere la unidad de conveniencia, la verdad ó la belleza de carácter. Esta combinacion de la mayor variedad es, pues, como acabo de decir, ó una quimera ó un simple juego de óptica fuera del arte de la imitacion y fuera de la utilidad natural del arte liberal de la pintura.

Si es preciso el orden en las cosas, se ha dicho, tambien es necesaria la unidad, sin la que el alma languidece, porque las cosas semejantes le parecen idénticas. «El alma ama la variedad, dice Gerard (sobre el gusto), pero no le ama sino porque está hecha para conocer y para ver; preciso es, pues, que pueda ver, y que la variedad se lo permita; es decir, que se necesita que una cosa sea bastante sencilla para ser apercibida, y bastante variada para serlo con placer.» Aquí se ve que el autor ha olvidado los derechos de la conveniencia, que, aun en una cosa hermosa, limita frecuentemente la variedad.

«Cuando la uniformidad es sencilla y perfecta, dice el mismo escritor, embota el sentimiento, le hace languidecer, y arroja al alma en un estado de indolencia insoponible; no puede, pues, por sí misma producir un placer vivo de larga duracion. Es necesaria la variedad para excitar, y cuando falta (¿pero en qué caso, replicaré yo, falta ella verdaderamente para el ojo y para el espíritu?) la uniformidad degenera en una formalidad pesada. La variedad, en cierto modo, nace de la novedad, y hace que nuestras ideas varíen al pasar del exámen de una parte al de otra;

este cambio ejercita el espíritu, le ocupa, llegando á ser por lo mismo agradable.”

Pero lo es mucho mas cuando por las percepciones establece relaciones y considera las diversas partes de un todo en la unidad de este todo, mientras que, lo repito, el ejercicio sencillo no es mas que la vida ó facultad habitual de todos los seres organizados.

Cuando se dice que la uniformidad es insoportable, que hace languidecer el sentimiento, produce el disgusto, etc. etc. (no temo proseguir en esta idea que es la mas importante en tal cuestion) es porque no se comprende.

Cada cosa tiene su grado de belleza. Un jabalí es tan bello en su especie como un caballo en la suya: una pera es hermosa en su género como un racimo de uvas; un poema épico lo es en su clase como una comedia: una bola es bella en su especie tanto como un cubo, y un círculo lo es tanto como un cuadrilátero, á pesar de la uniformidad que en él se nota; de modo que es imposible afirmar razonablemente que un círculo sea feo, ni que la figura serpentina sea bonita, etc. Sin embargo, por no entenderse, los hombres han emitido ideas muy disparatadas en estas cuestiones, y para recordar un ejemplo que he empleado ya, no puede condenarse el que se diga: Hé aquí una pared hermosa; porque aunque es cierto que no ofrece sino un débil grado de belleza óptica, puede serlo bastante en cuanto á la belleza general, si es tal que merece esta distincion. Me atrevo á decir que en principio, la monotonía, como ordinariamente se comprende esta palabra, conviene algunas veces, y aun en ciertos casos concurre á la belleza. Fácil es probar que la fortifica cuando conviene realmente formando armonía con el objeto ó la conveniencia. Por ejemplo: los músicos de las óperas trágicas nos dan algunas veces un solo sonido largo tiempo prolongado,

y esta monotonía es una belleza cuando está en armonía con el objeto, tal como la aparición de un espectro, los gemidos de un man ilustre que pide venganza, el acento de un Dios que manifiesta su terrible presencia, etc. etc. Lo mismo es bella una gran pared en un cuadro y en la naturaleza si caracteriza el lugar que encierra ó que guarda. Jamás se ha dicho que la famosa muralla de los chinos fuese fea aunque sea, como puede decirse, monótona.

La fuerza de este principio es el que ha inducido á ciertos críticos á condenar los contrastes en los gustos, cuando por el contrario convenia que éstos guardasen similitud ó analogía entre sí; y estos críticos, entre otros Reynolds, han hecho notar juiciosamente que en Rafael y en la Naturaleza (hubiese podido añadir y en lo antiguo), un actor está frecuentemente representado haciendo el mismo gesto con ambas manos; frecuentemente tambien varios actores manifiestan un gesto parecido ó análogo, lo que dá al espectáculo una grande mitad ó una gran fuerza de significacion. Los contrastes ó la variedad no deben recomendarse, pues, como un principio fundamental de lo bello, puesto que depende de los sucesos, por consecuencia de la conveniencia que frecuentemente les excluye del objeto ó de la imitacion.

¿Qué objeto puede suponerse independiente de esta conveniencia, que es la naturaleza ó la razon? ¿Qué objeto puede suponerse que aumente todas las variedades posibles en su unidad, haciendo abstraccion de su utilidad? Yo no concibo este objeto. Sé que pueden reunirse masas de color, variarlas, como tambien el claro-oscuro y las diversas líneas, y que de todo esto puede resultar un concierto óptico, no lo dudo; ¿pero por qué no se ha ofrecido este prodigio visual de belleza? Porque lo bello reflejado, no pudiendo separarse de lo bello óptico, es siem-

pre lo primero que determina y motiva la cantidad de variedades. Los músicos ejecutan varias veces tocatas sin conveniencia y puramente acústicas, pudiendo encantar al oído, como lo hacen, pero dudo que encanten al mismo tiempo al espíritu, si no se someten á la conveniencia ó á lo bello reflejado.

Todos, desembarazándose de los derechos de la conveniencia, podrian componer su bello á su manera, todos serian libres para acumular, todas las variedades posibles por el solo placer de ejercitar el órgano del observador ó del auditorio. Pero esta variedad, que procuraria el ejercicio de los sentidos, no procuraria la belleza, puesto que, como lo hemos probado, la percepcion de las relaciones es únicamente la causa del sentimiento de lo bello y no el ejercicio del órgano solamente; ejercicio de que todos los hombres pueden gozar cuando les plazca (1).

Así es que reunir en un todo el mayor número posible de variedades, reducidas tambien á la unidad, es ejercitarse en un juego óptico de puro capricho, como lo hacen los músicos que acumulan y asocian toda clase de sonidos. Este caso es completamente hipotético, y no pue-

(1) Los bostezos de los oyentes prueban en muchos conciertos, dados aun gratis, esta proposicion. La multiplicidad y diversidad de los instrumentos reunidos en nuestras orquestas, produce mas malos que buenos efectos. Así los pífanos, los triángulos, los timbales, no se emplean sino en casos particulares. Es una necesidad, bastante difícil para nuestros compositores, el emplear tantos medios exigidos por la costumbre. Pero, por el contrario, ¡qué grandes efectos, qué hermosa variedad producen ciertas orquestas militares, en que los instrumentos de cuerda están de mas! Todos los espectadores se sobrecogieron y trasportaron recientemente por el efecto que produjo en la ceremonia de la consagracion de Carlos X, una tocata ejecutada por veinte trompetas. Esta armonía inusitada probó todo el poder de la unidad.

de tener lugar sino cuando se trata de esponer ideas en las cuales el número de las partes constituyentes está, por decirlo así, determinado. Además, esta multitud de variedades, acumuladas fantásticamente, ¿no deben ser apercebidas de un solo golpe, es decir, en un cuadro ó espacio determinado? Sin esto no se tendria ningun sentimiento de las relaciones. Pero si se trata de imitar y de ofrecer la belleza por esta imitacion, es evidente que el número de variedades no es arbitrario, es decir, que no está á la disposicion del órgano de cada uno; está sometido á la conveniencia que exige la verdad por la que se fija el número; así, por egemplo, el pintor no puede introducir dos piernas ó dos brazos diferentes en una sola figura, puede solamente variar el aspecto, y tratar de hacer lo mismo en la similitud de la una ó de la otra, por los cálculos de la óptica de las líneas y del claro-oscuro.

Otro de los egemplos que pudieran elegirse para hacer ver mas y mas el derecho que tiene el órgano de la vista para preferir un gran número de variedades, es el egemplo sacado del cuadro de flores. Se os dirá: mirad este ramillete; acaso la cantidad de variedades que ofrece, no es un verdadero goce para el ojo, por ventura el número infinito de tintas, de formas, de grandes y pequeñas masas de luz, de sombra, de reflejos, de objetos finos y delicados, de masas anchas y noblemente esparcidas; toda esta diversidad, ¿no es un placer reclamado solamente por el ojo, sin que tenga necesidad del asentimiento del espíritu? Esta objecion se aparta del método del análisis. En un ramillete de flores, se dice, el ojo tiene derecho para exigir tantas variedades cuanto le plazca para encantar, y la conveniencia no puede ni debe oponerse á ello; tal composicion debe ser completamente de capricho, etc. Responderemos desde luego que, la conveniencia en este

caso, tiene derecho á exigir ciertas condiciones que se oponen á esa estremada diversidad. Desde luego este ramillete debe tener un carácter, un modo, un estilo determinado. En nuestras costumbres, por ejemplo, un ramillete blanco es virginal, siendo símbolo de la inocencia. Un ramillete, en fin, debe tener siempre una especie de significacion; y esta significacion, este carácter debe ser uno, fuerte y muy fácil de conocer. Por esto un grupo de lilas ó de rosas produce frecuentemente mas efecto que un conjunto de flores incoherentes. Además, hay flores que producen mal efecto asociándose á otras, por lo que es preciso unidad y eleccion en la especie. Tambien deben ser las flores contemporáneas, es decir, de la misma estacion, y no es natural presentar jacintos con varas de jesé, etc. Pero la verdadera respuesta que se debe dar á esta objecion es, que es necesario que la diversidad nos agrade por sí misma, aunque reducida á la unidad, si esta diversidad no proviene del carácter y de la propiedad de las cosas. ¿Y de qué interés puede ser para el espectador en el caso de que se quiera producir el placer en la vista, esa cantidad de flores, de hojas, de tallos, de botones, etc.? Cualquiera libro de botánica, ¿no nos ofrece tantas? El orden es, pues, en la combinacion de este conjunto lo que nos puede interesar, y luego la conveniencia que prescribe el grado de variedad y de orden que se habrá podido introducir allí. Es evidente que en un cuadro tan múltiple, frecuentemente nos sorprende mas la paciencia del pintor, que no la reunion de todas estas diversidades. Además, de que esta paciencia puede hacerse admirar en un objeto poco variado, cuyos mas ténues detalles estarán representados y ejecutados minuciosa y escrupulosamente.

Otra respuesta puede darse, y es que esa gran cantidad de objetos diferentes producirá, al fin, y á pesar de

la intencion de reunir las á la unidad, efectos equivocados, es decir, duplicidades, y por consecuencia monotonía; porque los extremos se tocan, y á fuerza de introducir pretendidas variedades, se acaba por repetir cosas semejantes. En efecto, todas esas flores, blancas, encarnadas, amarillas y azules, deben, por fin, reproducir mas semejantes ó grandes masas, que deberian ser únicas y principales, resultando de esta multiplicidad una corrupcion de la unidad.

Así es que, como el ojo y la inteligencia, como los sentidos y el alma, no hacen mas que uno, por mas que se diga, en la idea de lo bello, la inteligencia es la que determina la cantidad de variedades ó de partes que conviene juntar para constituir un todo ó una unidad intelectual, y el espíritu, prescribiendo esta cantidad de partes que conviene introducir, determina al mismo tiempo los grados de belleza intelectual, llegando á producir la unidad metafísica que une la causa con el efecto, el medio con el objeto. Si el espíritu prescribe un modo sencillo, reduce el número de unidades ó de partes constituyentes, resultando de ello lo simple y lo grande; pues en un todo dado, cuando menos partes entren, mas grandes serán las que se admitan; de allí lo sublime, lo austero, y todas las cualidades cuya fuente han buscado vanamente tantos escritores, encontrando solo nombres. No comprendo de otro modo la palabra de Plinio que nos dice que Apeles habia tratado de restituir al arte su mayor sencillez.

He indicado ejemplos que prueban la necesidad de evitar la variedad, conviene tal vez ahora presentar otros contrarios, y para no hacerlo sino con uno á la casualidad, diré que el mejor alfabeto es, sin contradiccion, el que admite las letras mas variadas y desemejantes en la unidad de su especie, pues en ningun caso podemos des-

prendernos de ésta. ¿Cuál es el objeto del alfabeto? Supone dos medios, el número conveniente de signos y su diferencia. Así un triángulo, siendo muy diferente de un círculo, no nos olvidaremos de adoptar desde luego estas dos figuras, aplicándolas á la indicacion de los sonidos mas repetidos. Una línea vertical, asociada á un círculo, es aun un medio óptico muy sensible, porque ofrece muchas variedades por sí y relativamente á otros signos diferentes; se le adoptará tambien, etc. Sin embargo, no convendrá alargar ni engrandecer demasiado ciertos signos para diferenciarlos, porque son precisas mayúsculas y minúsculas y la dimension estará reducida á la unidad, al orden, ó á una cierta regularidad (1).

(1) Comparemos los signos de la escritura griega de cierta época, (porque luego se introdujeron amalgamas que al fin han hecho perder la variedad primitiva de los tipos antiguos) comparemos, digo, esta escritura clara, distinta, fuerte y fácilmente perceptible, con la escritura de nuestras plumas á la moda y dicha á la inglesa, ó de interminables séries de líneas delgadas, rectas y en la misma inclinacion, produciendo un monótono y lánguido cuadro. ¿De dónde viene esta manía? Del olvido ó de la ignorancia del principio. Antes no se llevaban anteojos, y los monges ancianos querian leer de lejos en los antifonarios; así se aperebían de una larga distancia las palabras y letras de los gruesos libros de iglesia. Una mera moda ha venido hace algunos años á enfadar á las gentes que saben leer bien y á los que no saben sino deletrear. Pero, es inglesa, se dice. Quiero hablar de esas estrañas deformidades y oblicuidades de colosales mayúsculas que espantan en el título de los avisos. De aquí á algun tiempo no se podrá, á pesar de su grosor, descifrarlas. Alberto Durero, á quien somos deudores de tan útiles trabajos, no se ha olvidado de darnos como tipos inviolables las mejores proporciones de letras, así como tambien los medios prácticos de geometria para obtenerlas. Pero como las modas que pretenden cambiarlo todo, variarlo todo, acaban por parecerse, tal vez de las pálidas letras sueltas y de las cursivas capilares se volverá á las gruesas y bien distintas bastardillas del pintor de Nuremberg.

En cuanto á la especie de órden en la disposicion de todas las variedades que componen lo múltiplo de un cuadro, cuyo órden dá á éste un carácter suave y aun monótono, cuando este órden procura la gradacion de todas las partes ópticas, ó un carácter fuerte y aun rudo, cuando las partes están opuestas y firmemente contrastadas, etc., no debemos detenernos en ello, pero en su lugar, aunque las hayamos nombrado en el título de este párrafo; diré, sin embargo, que estas condiciones son evidentemente distintas de lo bello óptico; y se refieren exclusivamente á lo bello para el espíritu ó la conveniencia; pues entre muchas combinaciones todas conformes al placer de la vista, nos interesará solamente aquella que estará en todo de acuerdo y en armonía con el carácter del objeto.

¿He demostrado qué es variedad, cómo se diferencia de la unidad, y cómo nace de ésta? ¿He probado que no es ella la causa de lo bello, pues que no es mas que un producto estando sometida á la ley de la conveniencia? Esto es, sin embargo, lo que me propuse exclusivamente en los varios racionios que preceden.



—129—

§. XI.

La unidad debe aparecer en todas las partes que constituyen la apariencia ó la existencia óptica de los cuerpos.

Hemos demostrado lo que es unidad en el todo, y hemos reconocido que existe siempre que las partes principales del todo son por sí mismo unas y no dobles; hemos distinguido también la diferencia que hay entre múltiplo y variado, tal como se entiende ordinariamente: ahora nos toca desarrollar la teoría de la unidad aplicándola á todas las partes del conjunto.

Si es necesario que todas las partes constituyentes sean por sí mismo unas en su todo particular y subordinado, es fácil de concebir que en un todo, por ejemplo, para que haya belleza es preciso que todas sus partes subordinadas ofrezcan por sí mismas la unidad. Este resultado tiene lugar raramente, de modo que son difíciles de encontrar los cuadros que presenten una gran belleza. En efecto, un cuadro que ofrecerá la unidad en las líneas, desagradará frecuentemente por la duplicidad ó triplicidad

de luces ó de claros principales; otro que tiene la unidad y belleza del claro oscuro, presentará tambien la duplicidad ó confusion de colores; y de este total de algunas unidades y de varias duplicidades resulta un efecto mixto que suspende el sentimiento del espectador hasta que la inteligencia viene á establecer compensaciones y reconoce á su vez bellezas ó unidades de un órden intelectual y superior, pero que solas, sin embargo, y sin unidad óptica no causarían por sí mas que un medio placer ó un grado mediano de belleza.

Las diferentes partes que constituyen un todo, ópticamente hablando, se refieren á tres divisiones principales que es muy esencial se diferencien bien, y que tenemos ya indicadas; los cuerpos aparecen ó son perceptibles al sentido de la vista. 1.º Por las líneas y los contornos de su circunscripción. 2.º Por su claro oscuro, es decir, por los diversos grados de luz que hacen sensibles las formas á nuestra vista. Y 3.º Por su color. Las líneas de los objetos visibles tienen siempre su dimension, direccion, espacio; además son internas ó externas; el claro oscuro que se compone de claros y oscuros inherentes á los objetos, y además de luces y de sombras que son privaciones mas ó menos sensibles de la luz; el claro oscuro, digo, ofrece siempre al ojo la dimension, la direccion, intensidad de estos claros y oscuros, de estas luces y sombras.... El color de los objetos ofrece tambien dimension, direccion, intensidad, etc.; como tambien mezclas y combinaciones.... Tales son las partes constituyentes de un todo óptico.

Los que han querido encontrar la belleza exclusivamente en una línea, se han engañado pues, porque una línea ó un contorno no es mas que una línea de la apariencia. Luego la belleza no se siente realmente mas que por la comparacion ó relaciones de todas las cosas ó de

todas las partes que componen un todo, para que no estén mas que brevemente indicadas aquí. Si se objeta que los escultores se dirigen ordinariamente por el contorno, seria preciso responder que para conocer mejor lo interior es por lo que las miran al perfil, y que si buscan la belleza del contorno, belleza que debe encontrarse en todos los puntos, están tambien obligados á buscar la belleza del claro oscuro por medio de masas, porque en el hecho las masas comparadas son las que hacen percibir y sentir la belleza. El contorno no es la masa sino la circunscripcion, luego él solo no es la belleza (1).

Yo apercibo un cuadro que se compone de una sola figura. Esta figura ofrece una sola línea dominante, una sola luz, un solo color, una sola sombra dominante, es decir, principal y única ópticamente hablando; esta línea, esta luz, esta sombra, este color, ofrecen la unidad en su dimension, su direccion, su intensidad; las demás partes del cuadro ó de la figura, son secundarias y ofrecen unidades en la misma especie, es decir, concordantes con las unidades principales, pero subordinadas, y este orden graduado de unidades se estiende hasta las partes mas pequeñas. Concluyo, pues, que hay en ello perfecta belleza

(1) Si han sido mirados los resultados de la línea serpentina por algunos escritores como productores de la belleza, es porque esta línea engendra la idea del movimiento, repitiendo algunos de sus caractéres; pero es fácil reconocer que en esto es menos el placer del ojo que el del espíritu, que produce esta parte de la belleza. Barthez para haber mirado esto bajo su verdadero punto de vista al hablar de esta línea: «Las formas circulares y curvas en un objeto visto en reposo, concurren, dice, á producir un bello efecto, porque recuerdan á la imaginacion las ideas del movimiento sucesivo y graduado, tanto mas cuanto que las ideas de estas formas y las de este movimiento son las mas frecuentemente asociadas á los fenómenos de los cuerpos móviles. —Página 137: Teoría de lo bello.

óptica. Si á ella se une la belleza para la inteligencia, si esta figura ofrece unidad de carácter en lo físico como en lo moral; si esta unidad principal y dominante la fortifican unidades secundarias y análogas, diré que hay allí belleza óptica y belleza para el espíritu, y que se debe llamar muy bueno y muy bello este cuadro; siendo necesario que al mismo tiempo de la cualidad de bueno pueda añadirse la de verdadero. Pero no podré asegurar que ofrece tal ó tal grado de belleza general, ni le podré asignar el lugar que le corresponde por su grado de belleza, hasta haberlo comparado con todos los cuadros hermosos. Este juicio es muy difícil, y parece que en la antigüedad no se decidió jamás cuál era entre todos los cuadros bellos el mas bello; de modo, que únicamente en la imaginacion es donde puede encontrarse este cuadro.

¿Queremos tener por oposicion la idea de un cuadro sin belleza? Este todo podrá estar, por egemplo, compuesto de dos figuras ú objetos de la misma dimension, direccion é intensidad de luces, de sombras y de colores, etc. No habrá, pues, belleza, porque no habrá unidad. En efecto, cuando se dice uno, no se dice doble; cuando se dice carácter, se entiende que es uno, comprensible, perceptible en sus cualidades. Este cuadro podrá formar dos hermosas pinturas, pero considerado solo, estará compuesto de dos partes que se disputarán, que pedirán igualmente al ojo y al espíritu sus sufragios, su facultad de sentir y de comprender, y que por consecuencia debilitarán mutuamente su valor hasta tal punto que el ojo no podrá encontrar la belleza donde no apercibe sino media, ni escelencia donde se encuentran partidas ésta, la belleza, etc. Mucho peor seria todavía si en lugar de dos unidades nos ofreciese este cuadro tres ó cuatro en sus principales partes ópticas.

Entonces, se me dirá, la única cosa que faltaría para encontrar bellas á las dos figuras sería separarlas á ambas por medio de marcos, formando así dos cuadros diferentes. En efecto; pero á mí se me preguntó si era bello este cuadro, es decir, este todo, no se me dijo si encontraba bellas estas dos figuras separadamente; así, pueden ser bellas y no serlo el cuadro, lo que ciertamente no es lo mismo.

Vos suponeis, se me objetará todavía, un caso que no tiene efecto nunca; pues en un cuadro, compuesto de dos figuras, hay siempre una que es mas ó menos diferente de la otra. Esto es cierto; pero una ó algunas diferencias, produciendo algunas variedades, no constituyen precisamente la belleza; es preciso que esta diferencia sea bastante grande, para que pueda producir la unidad por una variedad principal. De modo que, donde una segunda unidad trate de establecer su imperio, no existe la unidad. La belleza es, pues, producto único de la unidad, por la razón establecida de que el alma, como la vista, es una, y no puede dividirse en sus mayores afecciones (1).

Tratemos ahora de restituir el orden y la belleza á este cuadro de dos figuras. Esta segunda figura, se dirá, podrá disputar menos con la principal, si se atenúa el efecto vicioso de su dimension, vistiéndola únicamente de telas oscuras. Convengo en que de este modo habrá mo-

(1) Importa mucho hacer notar que esta diferencia no debe ser juzgada al compás, sino por el sentimiento; y un pintor que probase que tal ó tal figura, tal ó tal línea diferían de otra en tantas pulgadas, ó que un tinte era diferente de otro, porque habia tal ó tal disparidad en las dosis, sería engañado por estas medidas. El sentimiento es el juez en materias de belleza, como el compás lo es las de verdad, y en las de semejanza lo es el sentimiento con la inteligencia, los artistas pensadores tendrán en cuenta esta nota.

dificacion en el resultado ó en la duplicidad; pero si su silneta se destaca como la de la figura principal sobre un fondo claro, que conserva la integridad de aspecto de esta silneta, este artificio perderá su efecto. Sin embargo, se añadirá, empleemos los medios de la belleza reflejada, y demos á esta figura un grado de interés menor por la expresion, por la dignidad del trage, por el carácter de algunas de las masas que la constituyen. Convengo tambien en que de este modo habrá modificacion; pero no reconoceré ni sentiré realmente la belleza, sino cuando esta segunda figura ceda evidente y realmente á la primera, sea en dimension, sea en direccion, sea en claro-oscuro, ya en espresion y color á la vez. Este principio, siendo uno en sí, no puede plegarse á la debilidad de nuestros gustos y complacencias, y como frecuentemente nos apartamos demasiado de él, conviene que lo demos aquí á luz con toda integridad.

Acabo de citar egemplos con el objeto de disponer al lector á que reuna las ideas de líneas, claro oscuro y colores á la vez, como á que constituyen la apariencia y carácter óptico de los objetos. Ahora es preciso que espongamus algunas ideas colectivas sobre este punto.

En un cuadro compuesto de muchas figuras, la unidad óptica exige que una de entre ellas sea dominante y única. La conveniencia exige tambien que esta figura única y dominante sea la mas interesante del objeto. Esta figura podrá ser dominante por varios medios ó unidades. Padrá serlo por su disposicion grande, sencilla y notable, por su claro oscuro distinguido, por su vestido y por su color, en fin, por la intensidad de su carácter, etc. Las otras figuras deben ceder, no solamente á esta figura dominante, sino que deben ceder las unas con respecto á las otras gradualmente, de modo que cada una llega á ser una unidad su-

bordinada á la unidad dominante y á las otras secundarias que están encima de ella. En fin, las figuras ú objetos deben estar subordinados y ofreciendo unidades de un orden mucho mas subalterno. Esto es lo que se llama multiplicidad ó variedad en la unidad. Fácil es de comprender que estas unidades subordinadas no deben, por su carácter demasiado extraño y diferente, llegar á ser segundas unidades principales y disputantes. Queriendo la regla, pues, que todas las unidades secundarias estén subordinadas á la principal y á sus superiores respectivamente, debe resultar necesariamente de este principio, bien observado, un concierto armonioso formado por todas estas concordancias subordinadas, porque habrá acuerdo y no multitud, diversidad y no lucha.

Apliquemos esto tambien al colorido. Por egemplo, y para hacerlo mas inteligible, supongamos que el color principal y dominante es el rojo: este rojo será dominante ó por su volúmen, ó por su energía, ó por lo uno y lo otro: así, ninguna otra parte de este todo debe ofrecer un color diferente tan dominante, ya por su volúmen, ya por su energía.... Todo cuadro en el cual se vean dos colores dominantes, tales como el rojo en una figura, y el azul, por egemplo, en otra, no ofrecerá la belleza ó armonía de colorido porque presentará dos unidades que luchan entre sí. Admitiendo la diversidad de colores (tanto como lo sufra el modo del objeto ó lo bello para el espíritu, ó la necesidad de las oposiciones) es preciso, sin embargo, someter la diversidad á la unidad ó la armonía. Luego la ruptura de las tintas, ruptura dependiente de la perspectiva, es la que procura esta armonía. Ya esplicaremos esta proposicion un poco mas adelante cuando tratemos esclusivamente de la belleza del colorido.

Tal es el desarrollo ó estension que debemos dar á la

ley de la unidad, que es el centro á que deben concurrir siempre todas las partes del arte y todas sus diversidades.

Apliquemos ahora esta teoría á la disposicion que se obtiene por las líneas. Podemos encontrar al momento un egemplo de esta falta de unidad y de belleza. Es el famoso cuadro de la Transfiguracion, que no solamente peca contra la unidad intelectual, es decir, contra la unidad de objeto y de accion, sino que peca tambien contra la unidad de disposicion; en efecto, el ojo del espectador no puede percibir al mismo tiempo y con facilidad el cuadro de bajo y el de arriba reunidos en esta pintura. Tambien puede imputársele igual defecto al fresco del mismo maestro llamado la disputa del Santo Sacramento, porque encierra dos unidades. Muchos egemplos parecidos podíamos esponer, tomados de los mas célebres autores. Añadiré de paso, que esta misma ley que quiere que en los paisajes con figuras sean accesorias ó las figuras ó los paisajes, lo que restringe ó disminuye la dimension relativa de uno ú otro, etc., es con frecuencia violada.

Si aplicamos esta ley á las formas, en cuanto ellas se caracterizan por las líneas, veremos que allí tambien es la unidad el principio y clave de lo bello. Sabido es que es preciso espresar los caractéres de las líneas ó de las formas del modelo en toda su integridad. Así, lo que es largo debe ser caracterizado como largo, y la unidad de este carácter largo debe estar muy determinado en la imitacion; pero lo que parece redondo en este mismo modelo, no debe siempre representarse lo mas redondo posible (y aquí comienza la dificultad), porque esta unidad podria disputar por su diferencia á la unidad dominante que es la largura, y no estar en la intencion de la naturaleza que se dirige á la unidad. Así, cuando la unidad de carácter se determina sobre una figura, todas las

unidades que tiendan á salir de este carácter deben ser modificadas, y entrar en la unidad principal que es el objeto de la naturaleza. Pero, lo repito, la figura humana no debe ser considerada como el tipo de la mayor belleza óptica, sino como debiendo concurrir á ella, aun cuando estemos conformes en decir que es el tipo de la mayor belleza geométrica. Es preciso, aun suponiendo esta belleza geométrica, es preciso, digo, someterla á una cierta disposicion óptica conforme á la belleza. Una forma que nos parece redonda, es frecuentemente una indicacion viciosa del modelo, siendo el objeto de la naturaleza producir una forma un poco larga que entre en la unidad principal. De modo que variar no es producir lo bueno ni lo bello; para esto es preciso restituir ó conservar la unidad.

Vemos, pues, que este principio mal comprendido es el que ha hecho decir á ciertos escritores que la hermosa línea semicurva era curva tendiendo á ser recta, y recta tendiendo á ser curva. Además, es tan verdadero que la unidad en la línea larga y esbelta, por egemplo, de una figura de jóven, exige que todas las partes de esta figura entren en esta unidad, es tan verdadero, digo, que la forma de su seno agradará menos si ofrece una unidad diferente, tal como la redondeada, mientras que la figura es, como lo supongo, evidentemente elevada.

Esto es lo que queria decir Mengs en este pasage muy notable de sus lecciones prácticas, seccion 2.^a del dibujo: «..... A la forma particular de los cuerpos pertenecen las relaciones de las partes, es decir, la analogía que hay entre ellas, á que se dá comunmente el nombre de proporcion. Ya dedicaremos á esto un capítulo particular, cuando hablemos de las proporciones. (Es lástima que no poseamos esta parte teórica, tratada por un hombre tan observador como Mengs). Solamente haré notar aquí, que

cada cuerpo entero ofrece un carácter general, es decir, que todo cuerpo está compuesto de formas, ó cuadradas, ó triangulares, ó circulares; y aunque estas formas se varíen infinitamente, conservan, sin embargo, siempre el carácter que les ha impreso la naturaleza y que sirve para distinguirlas. Cuando se quiere, pues, llegar á la belleza del dibujo, es preciso observar exactamente las formas características de cada cuerpo, para dar una idea distinta de él en las obras que se hagan, sin detenerse en los pequeños detalles accidentales, y sin descuidar por esto las partes, por pequeñas que sean, que sirven para la construcción del cuerpo. Cuando digo pequeños detalles, comprendo las cosas accidentales, como, por egemplo, si un cuerpo seco tenia por accidente un músculo grueso y redondo, como puede suceder por el uso continuado de una parte, ó por una complexion particular, ó por el estado de salud del individuo, lo cual no debe imitar el pintor; éste debe suponer que el hombre está construido de una manera uniforme en todas sus partes, á fin de no destruir la idea general que quiere dar al espectador de un hombre seco. Lo mismo sucede con un sujeto robusto, esbelto, grueso, jóven ó viejo, porque en un cuerpo de un carácter determinado hay siempre alguna parte, aunque bella de por sí, de una forma y de un carácter diferente del todo ó de la mayor parte de los otros miembros que componen el conjunto; pero seria un defecto grave el herir la unidad general de este cuerpo imitando esa especie de error de la naturaleza. Además, es necesario no alterar, por cualquier motivo que sea, ni el carácter, ni la forma, ni la proporcion que la naturaleza ha dado á un cuerpo ó á cualquiera de sus partes; hé aquí por qué, por egemplo, es preciso no dar nunca á los músculos una forma cuadrada ó redonda, porque esto seria cambiar la na-



turalaleza y contravenir á sus leyes inmutables, pecando contra la semejanza; pero se puede, sin embargo, embellecer una parte, como tambien prolongar mas ó menos un músculo. Tambien, si la naturaleza ha hecho una cosa grande y otra pequeña, no se debe reducirlas á igual magnitud, y mucho menos hacer las grandes pequeñas y las pequeñas grandes.... Lo que acabo de decir de la idea general y del carácter de una figura entera, que puede aplicarse tambien á las formas cuadradas ó cualesquiera otras, no es que yo pretenda cambiar la forma particular de los músculos ó de las partes; quiero solamente hacer comprender que si el músculo es de una naturaleza redonda, es preciso hacer las semicurvas mas pequeñas y los cuadrados mas angulares que todos los de los otros músculos, sin cesar, sin embargo, de hacerlos parecer redondos, en comparacion de los otros que tienen una figura diferente (1).”

Léese en las obras de Mengs el pasage siguiente que es de Mr. Dazara. El autor parece comprender esta necesidad de espresar bien el carácter dominante de las líneas del modelo cuando dice: «El rostro del hombre, por ejemplo, está compuesto de una frente, de cejas, ojos, nariz, megillas, barba, etc., esto es lo que forma sus grandes partes, y cada una encierra muchas otras mas pequeñas. Si el pintor no trata mas que de representar bien las partes principales de que acabamos de hablar, tendrá un gran estilo, si se detiene en las segundas, su estilo será media-

(1) Este pasage de Mengs no ha merecido, seguramente, toda la claridad posible de parte de los editores, que frecuentemente se encontraron embarazados en medio de los escritos del autor, sobre todo cuando abordaba cuestiones técnicas que, como ésta, eran trascendentales.

no, y, por fin, si desciende hasta los mas pequeños detalles, su estilo debe ser pequeño, mezquino, y hasta ridículo.”

Pero es preciso notar, que el grande estilo es conciliable con la imitacion de los pequeños detalles, y aquí el autor parece no haber comprendido la fuerza de la unidad, á la que parece despreciar en esos pequeños detalles. O al contrario, en este pasage se quiere indicar la obligacion de conservar bien los caractéres de las formas, es decir, su unidad.

Tampoco es la necesidad de la unidad en todas las partes del todo lo que quiere recomendar Mr. E. David cuando se espresa en estos términos: «Lo que choca desde luego cuando se mira una hermosa estátua griega, es su grandeza y su sencilléz, el valor de las partes principales, la manera franca con que se distinguen, y todo á la vez el acuerdo que las une. El primer aspecto nos sobrecoge de admiracion por un conjunto tan imponente; pronto notamos las diferentes masas, las espaldas, los lomos, el pecho, y luego, seducidos por la verdad de todas las partes, descubrimos innumerables finezas y reconocemos el calor de la naturaleza hasta en los mas ligeros detalles.” Pero en la frase siguiente parece dar á luz todo el sistema de la unidad: «Un hombre hermoso es mejor hombre que el que no es bello ó lo es menos.”

Concluyamos por trasladar aquí un hermoso pasage que se encuentra en la Fisionomía, de Mr. Süe, con motivo de la unidad en las partes del cuerpo. «Cada parte de un todo orgánico, dice pág. 168, es parecida al conjunto y lleva su carácter. La sangre que corre en la estremidad de los dedos tiene el carácter de la sangre que circula en las venas del corazon. Lo mismo sucede con los nervios y huesos, todo está animado de igual espíritu. Y como cada

parte del cuerpo se encuentra en relacion con el cuerpo á que pertenece, como la medida de un solo miembro, de una sola pequeña coyuntura de dedo puede servir de regla para encontrar y determinar las proporciones del conjunto, como tambien la longitud y anchura del cuerpo en toda su estension; del mismo modo tambien la forma de cada parte separada sirve para indicar la forma del conjunto. Todo se hace oval si la cabeza es oval, si es redonda todo se redondea, todo es cuadrado si ella es cuadrada. No hay mas que una forma comun, un espíritu comun, una raiz comun; esto es lo que hace que cada cuerpo orgánico componga un todo, del que no puede quitarse nada ni añadir nada sin que se turbe la armonía, sin que resulte desórden ó deformidad. Cuanto tiene el hombre deriva de una misma fuente. Todo en él es homogéneo, la forma, la estatura, el color, los cabellos, la piel, las venas, los nervios, los huesos, la voz, la marcha, las maneras, el estilo, las pasiones, el amor y el odio. Es siempre uno, siempre el mismo. Tiene su esfera de actividad, en la que se mueven sus facultades y sus sensaciones; puede obrar libremente en esta esfera, pero no puede salvar sus límites. Es preciso sin embargo convenir en que cada rostro cámbia, aunque imperceptiblemente, de un momento á otro hasta en sus partes sólidas; pero estos cámbios son tambien análogos á la medida de mutabilidad y al carácter propio que les está asignado. No puede cambiar sino á su manera; un movimiento afectado, copiado, imitado ó heterogéneo conserva aun su individualidad, la que, determinada por la naturaleza del conjunto, no pertenece sino á este sér, no sucediendo lo mismo en un sér diferente. Lavater dice que se avergüenza por su siglo al verse obligado á discutir verdades tan palpables. ¿Qué dirá la posteridad cuando vea que se ha disputado tanto para probar propo-

siciones tan evidentes, y sin embargo tan frecuentemente rechazadas por los que se dicen filósofos? La naturaleza no se entretiene en apreciar partes separadas; sus organizaciones no son piezas de relacion, se componen de un solo golpe. Sus planos son de un mismo momento. La misma idea domina siempre, el mismo espíritu se hace sentir hasta en los menores detalles: se estiende á todo el sistema y recorre todas las ramas. La naturaleza no trabaja de otra manera, bajo el mismo principio forma la mas humilde de las plantas y al mas sublime de los hombres. Una obra que parezca un mosaico y cuyas partes todas no deriven de un tronco comun que lleva su savia hasta las ramas mas apartadas, no es la obra del sentimiento ni de la naturaleza.”

Ya veremos en el capítulo de las proporciones varias pruebas de esta verdad; reconoceremos que la naturaleza tiende á la unidad que es lo bello, y que embelleciendo se hace mas verdadero y mas semejante al tipo que se propone en las especies, aunque por estravíos ella se aparte de él, produciendo individuos cuya corrupcion suele ser mas bien la obra de las costumbres del hombre que la de la misma naturaleza.

De todo lo dicho precedentemente sacaremos una conclusion que es muy importante se comprenda bien. Establecer la unidad en las partes constituyentes de una cosa es hacer estas partes enteras y segun su integridad, ó si se quiere es darles todo su carácter. Del mismo modo que un cuerpo está compuesto de dos brazos, dos piernas, dos manos, etc., y que para que las partes que le compongan sean lo que ellas deben ser, es preciso que sean unas y enteras en su carácter, sin lo cual no serán ya partes constituyentes, sino partes imperfectas é incompletas, de igual modo todas las partes que constituyen un cuadro deben ser unas



en su integridad y en su carácter. Luego es por la unidad por la que se establece y constituye este carácter ó este complemento de partes, y si es preciso sobre todo que las partes mas esenciales sean unas y completas, tambien es necesario sin embargo para la belleza y perfeccion, ó por mejor decir, para el complemento de la existencia real del carácter de todas y por consecuencia del cuerpo que componen, que las pequeñas y aun las mas pequeñas existan tales, es decir, completas ó perfectas en sí mismas por medio de la unidad. Esta esplicacion debe bastar además para refutar á los críticos que objeten que hay peligro en esta doctrina que prescribe lo bello óptico como esencial en el arte, mientras que la verdad le es tambien esencial. Además, le responderé de una vez por todas, que comprendo bien que una dichosa disposicion de líneas y de sombras no concurre siempre á la justicia de la representacion, que sé muy bien que los arreglos académicos y los diversos sistemas de disposicion en pirámide, en diagonal, etc., han contribuido á la corrupcion del arte por la única razon de que han servido de receta á los artistas que no saben ni ver, ni copiar, ni querer la naturaleza, no amando mas que sus combinaciones á la moda; de suerte que si es una teoría funesta la de prescribir lo bello ó el arreglo óptico como único ó principal medio de la pintura, es ofrecer el complemento de la teoría el prescribir al mismo tiempo la verdad y la belleza.



§. XIII.

De la unidad en las líneas ó en los diversos caracteres de las líneas.—Unidad en la direccion de las líneas.—Unidad en la magnitud de las líneas.—Unidad en las separaciones de las líneas.

Aunque parece que todo el mundo debe comprender lo que se entiende en pintura por líneas, creo conveniente dar aquí en dos palabras una esplicacion sobre este objeto.

Por líneas, los pintores y los teóricos quieren decir las direcciones de las masas ó de las formas de los objetos. En este caso toman la parte por el todo y frecuentemente el contorno del objeto por el objeto mismo. Dicen que la estatua del Gladiador dá una línea oblicua, por no decir una masa cuya direccion es oblicua. Las líneas son, pues, producidas por las masas, y aunque frecuentemente no hay línea alguna real en una pintura, se cree estar autorizados para expresarse metafóricamente y decir las líneas de un cuadro en lugar de decir la direccion, la forma de las masas ó los objetos de este cuadro, etc.

Como los caracteres de las líneas son muy variados, de-

bo prevenir aquí, que la aplicacion que es necesario hacer del principio de la unidad á todas estas líneas conduce á subdivisiones que tal vez se tengan por inútiles; pero yo responderé que estas aplicaciones hechas á los diversos caractéres de las líneas, son consecuencias á que es preciso llegar y no vanas investigaciones.

Si consideramos pues las líneas producidas por las masas de los objetos, reconoceremos en estas líneas diferentes caractéres: luego es preciso, para que la belleza tenga lugar, que haya aplicacion de la unidad á todos estos caractéres. Así, por egemplo, si hay en el todo muchos objetos principales ofreciendo al ojo líneas verticales ó que tienden á la posicion vertical, debe haber en el espectáculo de todas estas líneas mas ó menos verticales unidad y no duplicidad. Si las líneas que resultan de las masas de los objetos principales y dominantes son horizontales, esta misma unidad debe ser observada, es decir, que no deben ser iguales y semejantes, pero que una de estas líneas horizontales debe ser una y dominante; ninguna otra debe rivalizar con ella, sea por similitud, sea por su carácter demasiado diferente y demasiado dominante á la vez.

Todos los dias se oye condenar dos líneas paralelas aun entre las partes subalternas de un todo, como se condenan dos colores parecidos ó dos formas parecidas. Cuando un discípulo dice componiendo: Allí colocaré mi figura principal de pie, aquí la otra figura estará sentada; aquella otra estará inclinada, esta otra inclinada tambien pero en otra direccion, etc. ¿qué es lo que busca? La unidad en cada carácter, y esto es lo que él llama variedad: porque, como ya he dicho, la consecuencia de esta unidad es la variedad. Luego todas estas diferentes partes deben ser percibidas de un solo golpe, no debiendo producir duplici-

dad, sino unidad de sensacion. Aquí está la dificultad, vistas las diferentes especies de asuntos de los que cada uno en pintura necesita de un gran número de objetos, que se ven y que se deben diversificar. Hé aquí, porque los antiguos preferian componer con pocos objetos, á fin de conservar mejor la unidad que es necesaria para producir la belleza, unidad de la que nace la fuerza, la claridad, la variedad y la sencillez (1). Pasemos al estudio de estos diversos caracteres de las líneas.

Los caracteres ópticos de las líneas, son, su direccion, su tamaño, y su distancia respectiva. Estos caracteres comprenden, á mi parecer, todos los otros, y por consiguiente, el carácter óptico de todas las formas de las naturalezas. Para que haya belleza, es necesario, pues, que haya unidad en la direccion de las líneas, unidad en su tamaño y unidad en sus separaciones, ó en sus distancias respectivas.

(1) Barthez ha echado en cara á Mengs el haber afirmado demasiado que los antiguos componian sus cuadros con muy pequeño número de objetos; pero no hubiese hecho esta acusacion, que está mas pronto fundada sobre la erudicion que sobre la teoría del arte, si hubiese comprendido bien en esto la intencion de los antiguos. No era por un gusto sencillo por la simplicidad por lo que ellos no representaban mas que un pequeño número de objetos en sus cuadros, sino por que era mucho mas fácil conservar la unidad, la fuerza y el carácter de los objetos, cuando son en pequeño número, que cuando se presentan muchos acumulados á la vista. Barthez, pues, concluye muy ligeramente, (pág. 126) que el mérito esencial de la composicion no ha sido tal vez conocido por los mas célebres pintores griegos.

DE LA UNIDAD EN LA DIRECCION DE LAS LÍNEAS.

La línea principal, producida por la masa de un todo óptico no concurre á la belleza de este todo sino cuando tiene una direccion única y determinada. Si su direccion es doble ó equívoca, es decir, si hay dos líneas de direcciones principales, habrá fealdad. Es evidente que de todas las combinaciones de esta especie la que se desvia mas de este principio es la que se ve en las líneas apartadas de una cruz perfecta y regular, y añadiré tambien que, si es verdad que la gracia es el movimiento de la belleza, se puede decir que las alas de un molino agitadas lentamente por el viento, que una araña ó un cangrejo marchando poco á poco ofrecen la fealdad óptica por excelencia: la idea de la utilidad de estos molinos y la idea de la buena conformacion de estos animales pueden solamente hacerlos soportables á nuestras miradas (1).

Desde que se exigió para la construccion de las iglesias la forma de la cruz latina, no hubo lugar ya para la belleza de los templos. La cruz griega que tenia la forma de una T á causa de la forma de la cruz en que fue clavado nuestro Señor, se acercaba algo mas á la belleza. Sin embargo, todas las figuras de Cristo, cuyos brazos están muy estendidos horizontalmente, son absolutamente contrarias á la belleza, por la disposicion viciosa de las líneas.

Aunque admiro el Apolo de Belvédere confieso que la línea casi horizontal del brazo izquierdo no me parece

(1) A muchas personas, acostumbradas á ver molinos, les hiere la vista de los telégrafos; pero ellas se acostumbrarán tambien á verlos.

acertada, á pesar de la conveniencia de accion y á pesar de que este efecto está temperado por la clámide (1).

Este principio me ha hecho decir, tratando del Panteon, que en un edificio cuya línea principal es horizontal, la introduccion de una línea vertical destruia toda la belleza y aniquilaba la unidad; esto es lo que me ha hecho condenar todas las cúpulas elevadas y colocadas sobre tales edificios (2). La causa de esta fealdad se esplica por la imposibilidad de percibir al mismo tiempo y de unir relaciones tan diferentes.

En las grandes ciudades y de lejos, el ojo no percibe sino la parte superior de estos edificios, y ellos parecen mucho mas hermosos porque estando ocultas sus partes inferiores por otros edificios, el ojo no apercibe el contraste desagradable que forma con lo alto estas partes cuya línea es discordante por su direccion horizontal, y porque no percibe á grandes distancias, por causa de los vapores interpuestos, los accesorios débiles y ridículos con que el mal gusto los ha coronado (3).

Por la misma ley, dos líneas principales que serian á la vez parecidas en su direccion, no podrian ofrecer la belleza, porque habria duplicidad, en lugar de unidad, y la

(1) Así es que se coloca uno mejor de lado para contemplar esta estatua á fin de acortar el aspecto horizontal de este brazo.

(2) Mr. de Chateaubriand concibió perfectamente este efecto cuando dijo (Itinerario tit. 1.º pág. 97" hablando de las cúpulas) son muy magestuosas cuando son inmensas, pero entonces abruman al edificio que las soporta. Si son pequeñas, no son mas que casquetes que no se unen á ningun miembro de la arquitectura y que se levantan por encima de las cornisas de espreso para romper la línea armoniosa del cimacio.

(3) Véanse las mismas figuras esplicativas en que se hacen sensibles estos mismos principios; estas figuras sirven para aclarar la cuestion de la disposicion en la composicion.

sensacion estaria dividida. Así, dos figuras, dos piernas, dos grandes pliegues de ropage ofreciendo la misma direccion de líneas no serian á propósito para agradar á la vista, y estas líneas paralelas desagradarian aun á la conveniencia y verdad de esta disposicion. Se ha de notar aquí, como en los otros casos análogos, que quiero hablar de la línea principal; porque puede suceder que líneas muy secundarias, ofreciendo una direccion muy opuesta á la direccion de la línea dominante que sirve de tipo á la armonía, resulte de estas pequeñas líneas contrastantes que contribuyan por el contrario á manifestar con ventaja, por su oposicion, esta línea tipo; del mismo modo que algunas pequeñas masas de colores diferentes hacen resaltar y dan mayor viveza al color dominante. Ticiano ha tenido frecuentemente el cuidado de emplear esta especie de oposicion.

La línea principal del grupo de Laocoon tiene una direccion un poco indeterminada, y parece ser tanto horizontal como vertical á pesar de la elevacion de la figura del padre. Sin embargo, si su brazo derecho estaba muy colocado en el aire para la restauracion, ofreciendo la prolongacion ó continuacion de la línea oblicua de la pierna izquierda, este efecto seria contrario á la unidad de direccion de la línea dominante y no habria allí lugar para la belleza, puesto que esta restauracion daria al todo una línea cuya unidad de direccion seria oblicua y cerraria una segunda unidad contraria á la de la línea principal y horizontal del grupo.

Esta línea me ha aprovechado siempre para reconocer las restauraciones modernas de las estátuas antiguas (1); y

(1) Sin tener la temeridad de sentar aquí que este principio podria servir para fijar las incertidumbres de los anticuarios sobre la

por el mismo estudio de las restauraciones es como he encontrado el principio que espongo aquí. En general, es muy raro que las partes restauradas entren en la unidad ó armonía de las líneas, y los estatuarios parecen haber ignorado esta ley antigua que los mas medianos escultores de la antigua Roma no se han atrevido jamás á quebrantar, sean cuales fueren el lugar y épocas en que hubiesen egercido su arte.

Los dos grupos de las Tullerías, representando el uno al Ródano y al Saona, el otro al Rhin y al Mosa, no ofrecen ninguna línea determinada: hay allí, confusion y fealdad. Ved en este mismo jardin las copias hechas de los antiguos: su línea principal ofrece una unidad determinada; está aclarada y se percibe de lejos. Comparad las otras esculturas modernas de este jardin y vereis en ellas el equívoco, la complicacion y el desórden.

Frecuentemente lo bello para el espíritu, ó la conveniencia viene á llevar compensaciones; y una disposicion poco conforme á las leyes de lo bello en las líneas, parecerá menos feo en cuanto á la fealdad en general, si la accion espresada exige ciertas líneas que, sin ser convenientes para la belleza óptica, lo son sin embargo mucho á la inteligencia y están conformes con el objeto. Siempre los griegos han sabido conciliar la una y la otra necesidad, la de la vista y la del espíritu. Se vé que esta materia puede estenderse mucho.

Aquí me veo obligado á prevenir una objecion que harán tal vez las personas que, no estando egercitadas en restauracion ó sobre el artificio de los falsificadores puedo asegurar que si quiere uno tomarse la pena de hacer la aplicacion á un número de obras antiguas restauradas, se encontrarán poco á poco partes nuevas chocantes que se toleraban con indulgencia porque se las miraba como necesidades del arte.



hacer la aplicacion de las leyes de la unidad á las formas y á las líneas, no dejarán de oponer á esta doctrina ejemplos sacados de la arquitectura. Ellos le opondrán, pues, la paridad, que hace sin embargo, segun dicen, la belleza de los edificios; citarán el hermoso efecto de la regularidad y dimension parecida de las alas de los edificios, la regularidad y disposicion semejante de las aberturas y de las columnas, etc. Por tanto, importa responder á esta primera objecion.

Conviene en esta respuesta poner delante las leyes reconocidas de la conveniencia que prescribe en los edificios una regularidad cuyo efecto se una á la solidéz y á la facilidad de construccion, y además á ese modo sencillo que debe en este arte admitir frecuentemente poca diversidad; nuestros críticos reconocerán fácilmente la justicia de esta consideracion. Pero otra razon menos fácil de emplear para convencerles es la que depende de la belleza óptica, aun en la disposicion ó distribucion de las líneas. Diré, pues, 1.º que hay pocos edificios cuadrados ó cúbicos, de suerte que siempre uno de los lados domine en longitud y en altura, y produzca por consiguiente esa especie ó ese grado de variedad. La mayor parte de los templos y de los edificios ofrecen paralelógramos y su cara principal está siempre distinguida ó variada, sea por una puerta, sea por un peristilo, un fronton ó cualquier otro objeto. Por lo demás, la conveniencia hace frecuentemente considerar como una falta esta asociacion de las alas y de pabellones que se notan en los edificios modernos. Porque si se quiere ensayar en el dibujo hacerlas pertenecer al conjunto del cuerpo principal, se reconocerá que casi siempre esta institucion de la unidad haria un buen cámbio, á menos que no resultase de ello demasiada gravedad en el modo despues de esta restitution. Hé aquí por qué, al contrario,



la fachada del castillo de Versalles del lado del jardin, no seria mas bella si se bajase é hiciese resaltar las dos estremidades en forma de pabellones; hé aquí por qué he criticado ya la interrupcion de la línea del fronton del Louvre. En fin, si se supone este mismo cámbio aplicado á muchos edificios, cuyo carácter lo forma la grandeza ó unidad, se conocerá que la conservacion de la unidad es lo que constituye realmente la belleza.

El pretendido desórden arquitectónico de algunos castillos, tal como el de Fontainebleau, por egemplo, no chocarian, si el ojo pudiese percibir todos los edificios á la vez y distinguir entre ellos el dominante. Una multitud de edificios, compuestos de un gran número de masas, se embellecerian fácilmente si se restituyese este órden ó unidad en las grandes líneas, ya disminuyendo las masas rivales, ya engrandeciendo la que tiende á ser principal y que no lo es, sin embargo. Notemos, pues, que la conveniencia y el modo entran mucho en el juicio que hacemos sobre estos edificios. La multiplicidad de las masas, de los pabellones, de las torres, etc., agrada ó desagrada al espíritu en razon del acuerdo que existe ó no existe entre tal ó tal castillo, por egemplo, y su destino. Esta multiplicidad choca cuando no hay en ella ni opulencia ni autoridad en este castillo. Al contrario, la variedad de muchas masas ligeras no desagradará si se trata de una habitacion elegante y animada por la clase y tono de los que viven en ella; la severidad de las líneas, en tal caso, seria un contrasentido. Se percibe ya, segun creo, cuánto se estiende el dominio de lo bello intelectual, y cuánto puede compensar la debilidad de lo bello óptico en ciertos casos. Pero bastante hay con esto para escitar la curiosidad de los amigos de esta especie de cuestiones. Además se necesita, para razonar completamente sobre

este punto, haber examinado tambien las cuestiones siguientes:

UNIDAD EN EL GRANDOR DE LAS LÍNEAS.

Dos líneas, siendo igualmente grandes en un todo, no producen la unidad sino la duplicidad, no resultando la belleza para la vista. Es preciso observar de paso que este efecto es mucho mas sensible en escultura que en pintura, es decir, que es mas notable en los grupos donde el colorido y el claro-oscuro no pueden establecer compensaciones. En efecto, la línea recta de una estatua es grande hasta su estremidad, pero en pintura frecuentemente, un ropage oscuro, parece disminuirla en todo el volúmen de esta oscuridad. Estas consideraciones se ligan á la unidad en el claro-oscuro.

El grupo de Electra y Orestes, conservado en la ciudad de Ludovisi y copiado en las Tullerías, está compuesto de dos líneas, de las cuales la una es menor que la otra; sin embargo, esta diferencia no es tal vez bastante sensible para determinar una belleza óptica notable en esta disposicion. El grupo de Castor y Polux seria casi desagradable por su disposicion, si uno de los personajes no estuviese sacrificado un poco al otro, en cuanto á la longitud de la línea (1); mientras que los Bacos, apoyados sobre faunos y acompañados de accesorios, cuyas líneas son mucho mas pequeñas, ofrecen una disposicion mucho mas

(1) El respeto hácia los mas antiguos tipos mitológicos, ha hecho frecuentemente conservar imitaciones contrarias á las reglas de lo bello: se sabe que los dos hermanos Dioscores eran representados en la mas remota antigüedad por dos especies de postes iguales y colocados paralelamente.

bella. Las figuras egipcias, todas rectas, no ofrecen belleza en la grandeza de las líneas, porque las de los brazos y de las piernas están igualmente desarrolladas, y se imagina fácilmente cómo se mejoraría el aspecto de las figuras (no hablo mas que del aspecto, y no de la acción) si uno de los brazos estuviese doblado y cerca del cuerpo, lo que disminuiría la longitud de una de estas líneas iguales; y una de las piernas, dirigida y doblada hácia atrás, lo cual produciría en el ojo una contracción.

Cuando las líneas subalternas en el todo forman entre sí repeticiones de magnitud y de dirección, entonces hay menos grados de belleza óptica; pero la belleza general puede, sin embargo, subsistir. No sucede esto siempre, cuando son muy grandes y discordantes algunas variedades entre las líneas subalternas, porque entonces puede haber falsedad. Vese, pues, aquí que el objeto no es buscar variedades, pues que la naturaleza del objeto lleva consigo un cierto número, sino que el objeto es subordinar todas las variedades ó unidades secundarias que son esenciales en todo á la unidad principal. Paso á la unidad en las distancias de las líneas.

De la unidad en las distancias ó separaciones de las líneas.

El mismo sentimiento que exige que ninguna línea cause una percepción difícil ó penosa á la vista por su extraordinaria variedad, nos hace reconocer también que las distancias respectivas entre estas líneas, deben seguir una cierta simetría armónica, cuyo principio es también la unidad. En efecto, si todas las partes del cuerpo, por ejemplo, pero sobre todo las estremidades, están vecinas del centro que es el torso, y sino producen ángulos muy sa-

lientes que las aparten de este centro, si, en este caso digo, uno de los miembros ofreciese solo una línea, cuya separacion fuese muy diferente de la de las otras partes, no habria lugar á la belleza, puesto que esta variedad discordante ó esta unidad demasiado dominante nos forzaria á una percepcion particular y difícil. Por este equilibrio y esta unidad en las separaciones respectivas es como se dá á una figura ese órden y esa belleza óptica, cuyo efecto es tan agradable cuando se encuentra unido á formas bellas, animadas y convenientes: y este desórden y falta de unidad en las partes de tantas figuras modernas es lo que las hace feas, sin agrado, sin decoro y sin sencilléz.

Notad en las medallas antiguas que en una figura derecha, por egemplo, si un brazo, abandonando el centro por su accion, presenta una línea muy apartada del cuerpo, entonces á la otra parte y no enfrente, sino mas alto ó mas bajo (1) encontrareis otra línea equivalente, producida por un accesorio cualquiera, el cual, restableciendo el equilibrio en las separaciones, no hace aparecer contraria á la unidad principal esa línea saliente producida por el brazo en accion.

La inspeccion de las medallas es muy propia para hacer reconocer estos principios. Se puede ver allí fácilmente que los antiguos consideraban al hombre como un objeto cualquiera y como cualquier adorno, el cual, para aparecer bello, debe ser, á pesar de lo verdadero y conveniente, sometido á los cálculos de la disposicion; y nuestras medallas no se diferencian tanto de las medallas antiguas sino á causa del desprecio con que se mira el órden

(1) No frente á frente, porque esto seria producir una disposicion horizontal que rivalizaria con la disposicion vertical de la línea una y dominante.

y por la investigacion afectada de variedades difusas y discordantes que se tienen como cualidades esenciales de lo bello.

Se puede tambien considerar á las líneas como formando ángulos determinados, cuya repeticion debe evitarse, puesto que la unidad es lo contrario de la duplicidad, y puesto que el ojo que percibe con placer un ángulo cualquiera y otros ángulos subordinados que producen la variedad, no percibe sino con pena dos ángulos iguales y siente en parte el efecto de la fealdad (1).

Mírense, pues, las partes, ó como líneas formando ángulos, ó como masas colocadas en ciertas direcciones y á ciertas distancias, y afectando, tal ó cuál forma, el principio es el mismo y estas partes deben entrar todas en la unidad principal. Así, supongamos que el brazo de Laocoon esté en la restauracion muy apartado de la cabeza, tanto por el húmero como por el antebrazo, esta disposicion seria viciosa en cuanto diferiria demasiado por su separacion escéntrica y la de las otras partes que componen la silueta de este grupo; este brazo debe, pues, entrar hácia el centro y plegarse y agruparse un poco sobre la cabeza. Además, así es como yo le he visto en un fragmento antiguo que representaba el mismo objeto. Citaré tambien, por egemplo, la figura de San Pablo que está en la plaza de San Pedro de Roma; porque no solamente su brazo sale del cuerpo en ángulo recto, como ya he notado, sino

(1) En la silueta que hace un retrato-busto sobre su fondo, se percibe fácilmente si dos ángulos iguales y situados sobre la misma línea tienen lugar; tal serian los dos codos, por egemplo, ó los dos bordes de un sombrero ó cualquier otra cosa. Cito este egemplo porque está fácilmente á la vista de todo el mundo. Se nota en muchas pinturas y bajosrelieves antiguos el cuidado del artista para disfrazar y hacer menos sensibles los ángulos necesarios é inevitables.

que la espada que sostiene verticalmente con esta mano, se encuentra á una distancia del cuerpo tanto mas desagradable, cuanto que todo el resto de la figura es concéntrica y sin ángulos muy salientes y que el lado opuesto á esta espada es recto y no ofrece ninguna línea escedente hácia fuera.

La unidad de separacion de las líneas puede aun aplicarse á otro caso, y es aquel en que las partes separadas del centro están todas á igual distancia del mismo, y además igualmente separadas entre sí. Algunas figuras de bajosrelieves antiguos presentan faunos bailando, un poco esparrancados, á modo de nuestros arlequines, y ofreciendo esa similitud de ángulos y de separaciones viciosas que señalo aquí. Tales figuras podrian servir para desmentir, para negar que los antiguos procedian con sujecion á las reglas que esponemos; pero notemos que el principio de la conveniencia nos garantiza y nos justifica, aun aquí, porque este fauno, representado en el modo violento ó frigio, espresa el furor, el delirio y la embriaguéz; y esta misma consideracion hace esta figura buena y conforme al objeto, aunque la unidad de líneas se altere en ella por esta disposicion.

Toda esta teoría de lo bello en las líneas, no podrá comprenderse bien, aun cuando se hayan examinado una multitud de comparaciones todas enlazadas con el gran principio de la unidad. En el capítulo de la disposicion haremos la aplicacion de esta misma teoría.

Es fácil, por varios medios, ver si una figura, un objeto cualquiera está dispuesto en el órden óptico que constituye la belleza en las distancias ó separaciones de las líneas ó de las partes: voy á indicar uno que parecerá muy sencillo, y que consiste en suponer una línea que pasaria por todos los puntos extremos de la figura. Si esta línea

produce una algo simétrica, se puede creer que la figura está dispuesta, según el principio de la unidad, en las distancias de las líneas ó de las masas, puesto que ningún punto extremo lleva la mirada demasiado lejos. Si, al contrario, está línea ficticia fuese dirigida demasiado lejos del centro por una parte que se separara demasiado de la masa principal, es cierto que sería preciso que esta línea ficticia, para conservar su especie de regularidad, seccionase ó cortase la masa escedente, y entonces el ojo abandonaría esta misma masa y la rechazaría mas allá de la unidad y de la línea de circunscripción.

En cuanto á los otros medios prácticos para reconocer la unidad de dirección de la línea principal, como también la unidad de longitud ó de dimensión, creo inútil indicarlas aquí, siendo tan clara de por sí la demostración del principio. Sin embargo, si en estos estudios importantes se recurre al medio muy sencillo de hacer movibles las partes cortándolas, se abreviarán mucho estas investigaciones y se comprenderá maravillosamente el efecto de los diferentes resultados que indico aquí, relativos á la belleza óptica ó placer de la vista.

He dicho ya que todas estas divisiones, todas estas condiciones multiplicadas que supongo necesarias para completar la belleza, pasaran tal vez á los ojos de muchos lectores como sutilezas, investigaciones inútiles, mas difíciles de comprender que esenciales en la práctica; pero yo prevengo á esas personas, que este modo de reflexionar proviene de que reflexionan poco sobre las necesidades del arte. Porque, si es verdad que el principio es bueno, todas sus aplicaciones son dignas de conocerse, puesto que sucede todos los días que uno de estos casos, que en la teoría parecen poco esenciales, es frecuentemente el caso particular en que se encuentra el pintor en éste ó el otro

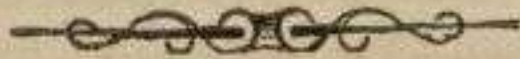
cuadro. ¿No puede suceder que el objeto sea tal que la unidad en la dirección de las líneas sea la unidad que importe conservar? ¿No puede suceder que la unidad en la longitud de las líneas, sea la unidad más notable, más dominante? Todo esto depende del objeto; y si es cierto que la obligación de llenar todas estas condiciones á la vez en un solo cuadro sea una obligación quimérica, y que la perfección ó el complemento del sistema de la belleza óptica sea imaginario, vistas las compensaciones en otras cualidades ó bellezas, no es menos verdadero que en la teoría deben esponderse todos los casos y todas las combinaciones seguidas y razonadas. Así, ninguna de estas aplicaciones es más indiferente que la otra, y todas son esenciales á la teoría de lo bello y de la pintura.

Pero se objetará, ¿todos los objetos antiguos ofrecen estos cálculos y todo este sistema? Aquí sería precisa una larga respuesta; diré solamente, que en general, este principio se encuentra observado en las producciones antiguas, y que si hay monumentos en que no están cumplidas todas las condiciones de la belleza, es por ciertas causas que voy ligeramente á explicar.

Cuando las artes degeneraron entre los antiguos, ó por mejor decir, cuando los preceptos fueron olvidados y confundidos, sucedió que se hicieron aplicaciones falsas de los modelos de un arte á los de otro, y hé aquí un ejemplo. Los frisos de todos los adornos que decoran las superficies largas y muy estendidas, fueron dispuestos según el principio que quiso que el ojo recorriese sin trabajo estas superficies, y para esto era preciso reducir á una especie de simetría ó de paridad todos los objetos que componían esta decoración: entonces los artistas repitieron simétrica y regularmente los espacios, las distancias, el volúmen de los objetos, sus líneas, etc. Esta especie de

monotonía y estas unidades al lado de las otras unidades en esta clase de adornos no eran un defecto, porque el ojo no debía encontrar relaciones en espacios particulares y limitados, sino en la integridad de la série de estos frisos, série que constituía la unidad general que el ojo comparaba luego con otras grandes unidades, tales como los espacios lisos y otras grandes masas decoradas. Ha resultado de ello que estos frisos, estos adornos, ofrecen efectivamente líneas dobles, ya en su dirección, ya en su longitud, etc. Mas tarde los pintores tomaron á los escultores y á los pintores autores de estos adornos generales la misma disposición que se notaba sobre algunas partes de estos frisos, y en esto obraron inconsideradamente, confundiendo así los elementos de dos cosas diferentes. En efecto, no puede hacerse un cuadro bien dispuesto, copiando el fragmento de un friso, porque el cuadro que determina en una pintura la circunscripción del total de la composición es fijo, mientras que sobre el friso es indeterminado ó arbitrario. Se encuentra pues algunas veces en los gabinetes bajos relieves que, ya porque están rotos ó por ser parte de otros bajo relieves mas largos, pecan contra la unidad de disposición. Así las pinturas, y aun los bajo relieves antiguos en que se encuentra menospreciada esta regla, no prueban en nada que se ignorase esta regla. Es preciso añadir que en las antiguas escuelas no se había reducido á máxima fija esta teoría de las líneas y de las masas, y que á los pintores célebres, (como dice Plinio hablando de Parrasio) es á quienes debe la escultura el verdadero conocimiento de estos artificios tan ingeniosos como esenciales al arte; de suerte que, si es probable que en tiempos remotos, es decir, en la escuela de Polignoto, por ejemplo, y de Policletes, no se había determinado bien aun esta teoría y que mucho mas tarde ha sido olvi-

dada ó descuidada, no es menos cierto que fue respetada rigurosamente al menos desde Apeles y Praxiteles hasta la decadencia del arte.



§. XIV.

De la unidad en los claros y en las sombras ó en el claro-oscuro.

Debe haber tambien unidad en los claros y en las sombras para reproducir la belleza , es decir , que la masa de claro debe ser una , como tambien la masa oscura , de modo que ninguna otra masa rival destruya esta unidad. Pero por el mismo principio la masa de luz ó de sombra es la que debe hacer el papel principal y dominante , y no deben ser iguales en valor , lo cual causaria una especie de duplicidad óptica é intelectual. Puede añadirse , que la unidad del claro-oscuro , si constituye en el cuadro un espectáculo incoloro y dominante , no debe ser corrompido por colores que tiendan á ser por sí mismos un espectáculo dominante.

Nuestra inteligencia es una , y nuestra vista , á pesar de la duplicidad de su mecanismo , es tambien una. En efecto , si suponemos los ojos aun mas apartados el uno del otro , no conservaremos siempre mas que una sola y

única percepción. Su goce es cierto, y su actividad no tiene lugar sino sucesivamente sobre los cuerpos múltiples, pero en cada instante de percepción no ve realmente más que objetos ó partes únicas, etc. (1). Estas proposiciones, fundadas sobre la naturaleza pueden servir para demostrar la necesidad de la unidad en el claro-oscuro. Pero es preciso ante todo considerar aquí los claros y los oscuros con relación á la existencia óptica de las formas.

Todos los cuerpos aparecen por la luz y por la sombra. Si se priva la luz ya no existen los objetos para los ojos. Nuestra vista está de tal modo habituada á juzgar de los objetos por la apariencia de su claro-oscuro, que frecuentemente se engaña por las ilusiones del arte, ó por simples accidentes. Presentemos un ejemplo. Supongamos el Apolo de Bélveder espuesto á las luces y sombras, artísticamente colocadas para contrariar todos los resultados ordinarios de la apariencia; supongamos aun que para destruir el efecto de las reflexiones luminosas de esta estatua, se cubran ciertas partes de colores sombríos y que, para destruir la oscuridad de los pliegues, se los ilumine aplicando á ellos colores muy claros; sucederá que los más ejercitados observadores que consideren esta estatua exactamente desde el punto de vista fijo que se les prescriba y que podrá no estar muy apartado, se verán forzados á confesar que no perciben ninguna forma distintamente y que no podían dar cuenta del objeto que se les presentaba de este modo. He aquí la más célebre estatua del mundo que no será considerada bella ni fea, porque no se distinguirá su-

(1) De Piles ha comprendido muy bien este principio (veáse en su curso de pintura el capítulo del claro-oscuro); pero ni él ni los demás lo han aplicado, ni á las sombras ó los oscuros, ni á los colores.

ficientemente (1). Ahora, supongamos que se modifica esta ilusion y engaño y que se devuelven á ciertas partes principales su apariencia natural, al momento se reconocerá una estátua de hombre desnudo. Pero para discernirla y juzgarla por completo, el ojo exigirá mas naturalidad aun. Esta famosa estátua podria pasar por todos los grados de la apariencia y ser juzgada mas y mas bella sucesivamente. Figurémonos pues que es espuesta desde luego á una sola luz y que su apariencia no es contrariada en ninguna parte, entonces se distinguirán las formas, sus relaciones, su conjunto y se juzgará ya de su belleza por su apariencia. Pero si se elige la luz mas bella; si la luz natural que es la de arriba á bajo nos hace patentes aquellas bellas masas de claro-oscuro, aquel reposo, aquella fusion de formas, aquella armonía que constituye la belleza óptica, todos quedarán admirados, y reconociendo al momento á Apolo, juzgarán á esta estátua como la mas bella imágen de este dios. Que el artista, despues de esto, elevándose con su imaginacion á las mas altas regiones de lo bello, añada mentalmente una concordancia mas hermosa, mas bellas combinaciones visuales, y la idea de la belleza tendrá en él un grado mas elevado.

Voy á escoger otra comparacion. Preséntese un dibujo del Panteon, dibujo en el cual no se hayan trazado mas que líneas, un hombre de gusto que no sea arquitecto recono-

(1) J. J. Rousseau decia un dia á Bernardino de Saint Pierre «Los pintores dan la apariencia de un cuerpo en relieve á una superficie plana; yo quisiera verles dar la de una superficie plana á un cuerpo en relieve.»

«Un hermoso vaciado, decia Falionet, con motivo de la estátua de Marco Aurelio, es un hablador que no oculta ningun secreto; la igualdad de su color los dice todos.

cerá en ello ciertamente un hermoso conjunto, sin embargo, si ve en el mismo dibujo el efecto de la luz y de las sombras, lo juzgará mas bello. Que se le ofrezca al momento á su vista á una buena luz un pequeño modelo en relieve del Panteon; lo admirará mucho mas aun; pero si ve el mismo Panteon, reconocerá en este famoso templo la mas bella produccion del arte, y si le contempla bajo la luz mas favorable, si sus grandes masas de sombra no son interrumpidas por discordantes efectos de claro-oscuro, gozará de un espectáculo admirable. Su espíritu comparará al momento la relacion de lo bueno y de lo bello y juzgará que este precioso resto de los antiguos es uno de los mas hermosos monumentos que se conocen. Tal es la belleza en la naturaleza; tiene sus grados y no existe en su mayor intensidad sino bajo la hermosa combinacion del claro-oscuro, del colorido y de las líneas.

Destruya un pintor de paisages el órden, el cálculo y la proporcion de sus masas, de su reposo, de sus medios tonos, el mas hermoso sitio perderá toda su belleza en su cuadro. Lo mismo acontece en la mas hermosa muger; parecerá mucho mas bella, si sabe componer la apariencia de toda su persona segun las leyes del mas bello claro-oscuro. Si las relaciones de la cabeza á los adornos, de éstos al conjunto, forman un todo perfectamente proporcionado, si no destruyen este hermoso cálculo tonos armoniosos, esta muger estará perfectamente adornada. ¿Cuántas gracias no deberia la coquetería á un artista que demostrase al bello sexo los medios fáciles de perfeccionar la naturaleza, siguiendo en todo sus leyes y que esplicase claramente sus secretos? Pero no, la moda tiene otra elocuencia y se la comprende y se la obedece mucho mejor que á la naturaleza.

Volvamos á nuestro principio, y puesto que la moda no tiene nada que ver con nuestras investigaciones artísticas,

nos encontraremos tal vez con uno de los principales secretos de la naturaleza.

Si la vista es una, el pintor no debe dividirla con dos espectáculos iguales en valor. Así, una masa dominante de luz es necesaria en un todo óptico cualquiera, para que el ojo encuentre en ello la belleza y por la misma causa y por el mismo fin, es necesario una masa dominante de sombra, aunque esta masa no debe rivalizar por su valor ni por el papel que represente con la masa clara principal. No quiero decir que porque una masa sea dominante debe ser única y sola en el todo: veremos al contrario que las masas subalternas en volúmen é intensidad sirven para hacer valer y caracterizar la masa dominante. Pero digo que debe ser una, lo que no quiere decir única. Algunas veces Rembrandt arrojaba una sola masa clara en medio de un fondo oscuro, no añadiendo á ella ninguna otra masa de luz por pequeña que fuese. Este método no está conforme con la regla de la perfecta belleza óptica, y tal efecto no puede ser bello sino cuando el objeto absolutamente lo reclame, puesto que, como he dicho ya, la naturaleza del objeto y la conveniencia es la que prescribe la cantidad de variedades luminosas ó el número de masas claras que es preciso introducir en el cuadro; y pienso que, si el objeto no exige mas que un corto número de ellas, el cuadro no es por esto menos bello á pesar de esta pequeña divergencia; puesto que es tal como debe ser según su carácter y según la conveniencia. Además esta masa de luz está siempre variada; encuéntrase en ello un punto dominante de medios claros; está compuesta de masas particulares que tienen cada una sus líneas, su volúmen, su dirección, etc. etc.

Un pequeño punto luminoso, ahogado en una gran masa de sombra, es contrario al principio de la unidad óptica, por cuanto resulta de ello duplicidad, como lo he demostrado

precedentemente; es decir, que el ojo se afecta tanto por la gran masa oscura como por este pequeño punto luminoso, y no puede reunir sin esfuerzos en una sola percepcion dos sensaciones tan contrarias. Este efecto se explicará en el capítulo del claro-oscuro (1).

Entretanto se comprenderá la influencia del claro-oscuro sobre la belleza sensible, y se reconocerá que el pintor puede, segun le plazca, restablecer en esta parte de la apariencia el mejor orden en las relaciones, es decir, la unidad ó la armonía.

El color, ó mejor dicho, el tono del color mismo puede

(1) Una figura toda vestida de blanco y pintada sobre un fondo negro desagrada al ojo por varias razones, y entre otras por la brusca oposicion del negro al blanco y por la monotonía de esta oposicion que hace dar el nombre de fantasma á esta figura. Pero una razon que yo no he visto explicada en ninguna parte, es que en este caso no es precisamente la masa clara la que triunfa sino la masa negra. En efecto, iluminad algunas partes del fondo y la masa clara engrandecida por este fondo se hará principal y mas una por el contraste del claro subalterno. Haced al contrario, disminuíd el volúmen de la masa clara oscureciéndola en partes ó recortándola efectivamente, entonces la masa negra se hará principal. ¿Cuántas veces un fondo que se ha iluminado no ha producido un buen efecto por esta sola razon é independientemente de la mejora que producía la suavidad y diversidad exigida frecuentemente por el modo del objeto? Así, pues, el principio de la unidad quiere que en un todo la masa de claro y la masa de oscuro no jueguen un papel tan importante la una como la otra, sino que la una sea sacrificada y menor. Así como en un retrato de hombre vestido de oscuro, no basta que lo oscuro esté bastante estendido y sea bastante poderoso para rivalizar con el claro de la cabeza, es preciso cambiar la parte de claro-oscuro y hacer de modo que este oscuro triunfe por su fuerza, y que la unidad de luz esté sometida á la unidad de sombra que tendrá todo el resorte y todo el valor posible. Ciertos paisages y retratos flamencos vistos de pie pueden servir para demostrar esta proposicion, etc. De este modo se atenúa el efecto demasiado oscuro de la sombra no poniéndola á un fondo muy claro.

ser considerado como perteneciente al claro-oscuro, y entre dos mugeres completamente perfectas bajo todos conceptos se está generalmente de acuerdo en que aquella que sea un poco rubia será la mas hermosa, ópticamente hablando, á causa de la armonía del claro-oscuro que ofrece la transición de sus cabellos á su piel, sobre todo si algunas oposiciones oscuras hacen resaltar su brillo. Las personas que prefieren las morenas, convendrán en que son motivos de conveniencia pertenecientes á las ideas y no al placer de los ojos los que determinan su preferencia. Notemos de paso que las oposiciones sirven para caracterizar la unidad, de suerte, que si no se está ayudado por el método del análisis, casi tomaria uno las oposiciones, que no son sino medios de evidencia, por causas directas de lo bello.

El polvo que por tan largo tiempo se ha puesto entre los cabellos, no producía otro efecto sino ese acuerdo armonioso que destruye la extrema variedad entre el negro de los cabellos y el blanco de la piel. Así, se cae en un exceso contrario cuando se cubre la cabeza con una masa demasiado blanca, que contrasta duramente con la tez cuando es morena. Entre los ancianos cuya cabeza es blanca, se nota menos desacuerdo, si las cejas, la barba y los cabellos participan de este mismo color. Cuando se reflexiona que este polvo que el arte añade conviene aun menos á los hombres y á los jóvenes, este raciocinio no nace del sentimiento de lo bello óptico, sino del sentimiento de las conveniencias.

La unidad es, pues, el gran secreto del claro-oscuro. Muchos pintores lo han conocido; pero pocos lo han comprendido bien, aunque la regla que prescribe no emplear sino una luz principal ha embellecido muchos cuadros. Todo lo que se ha escrito sobre este asunto no es claro, ni sencillo, ni completo, porque no se ha establecido el pri-

mer principio. Un pintor (1) acaba de repetir recientemente que la armonía del claro-oscuro será siempre agradable, cuando la luz y la sombra formen grandes partes.... Esta máxima es muy buena, pero no es completa. Grandes partes pueden existir sin ofrecer combinaciones que produzcan realmente la belleza; hasta pueden ofrecer combinaciones que le sean contrarias. Además, las pequeñas partes, acabamos de decirlo, son muy necesarias, tanto para caracterizar la unidad de las mas grandes, y frecuentemente tambien para la exactitud de la imitacion que debe espresarlas; pero el órden en estas pequeñas partes debe establecerlo el arte, de modo que recomponga la unidad ó la armonía. Luego este órden es el que debe definirse en la teoría.

No proseguiré mas adelante el estudio de este principio que debe aplicarse tambien, como lo he dicho, á las masas de sombra, entre las cuales una debe ser dominante y que deben todas ser secundarias unas con relacion á las otras.

Nuestros escultores que, dirigidos por lo antiguo, buscan la armonía en sus figuras, tendrán, segun creo, un medio mas para llegar á ella, si adoptan este principio de unidad en el claro-oscuro, principio que constituye una parte de la belleza. Si despues de haber agotado todas sus ideas de verdad, de correccion y de conveniencia en las partes de una figura juvenil, cuyos miembros están redondeados, cuyo claro-oscuro debe ser dulce y armoniosa, si se modela un pie ó una mano de un modo demasiado articulado, demasiado resentido y cuyas formas salgan por su efecto de la unidad del claro-oscuro; recuerden nuestro principio y percibirán que estas partes demasia-

(1) Andrés Lens.

do pronunciadas ofrecen, además del defecto de unidad metafísica, un claro-oscuro demasiado variado, demasiado discordante; en fin, de una especie estraña. Si han reflexionado pues sobre lo que es variedad y han reconocido que una variedad estremada corrompe la unidad, tendrán, según creo, en esta doctrina de óptica un medio de mas para combinar y embellecer su obra. Quiero, por no cambiar de ejemplo, dirigir la atención sobre la unidad de un pié. Su gran porción lisa, porción que ofrece una masa análoga á las grandes masas lisas del cuerpo, es su parte principal: los antiguos han presentado esta masa principal la mayor posible ópticamente, á fin de mantener la unidad y la concordancia con las otras partes del cuerpo. Los dedos, que son mas difíciles de percibir y que ofrecen líneas, luces y efectos tan diferentes de las grandes masas lisas del cuerpo, se han hecho en la antigüedad lo mas sencillamente ópticos y lo mas análogos posible con el todo; sin embargo, cada dedo conserva allí su unidad y las partes son unas y distintas, lo que produce la variedad en medio de una armoniosa sencillez.

Es preciso reducir á cierta similitud las partes mas diferentes de un todo; en eso consiste la unidad ó la armonía. Es preciso, para servirme de la feliz espresion de un escritor moderno, reunir en un foco de unidad los rayos de la imaginacion, es preciso que el buen sentido y el gusto hagan de su divergencia y de las desemejanzas de su brillo, como tambien de las desigualdades de una estension, un conjunto armonioso y regular (1).

(1) Mr. Verfile. Peregrinaciones, etc. El autor añade: Poetas, músicos, pintores, escultores, arquitectos, oradores, podeis admirar, deslumbrar, condenando la unidad, pero no hareis jamás nada de bueno sin ella.

Pero en la naturaleza, direis, estas partes son, sin embargo, diferentes entre sí por su unidad particular. Sí, y el secreto del arte es conservar las diferencias características de la naturaleza, sometiéndola al mismo tiempo á la armonía ó á la unidad. Ved pues en ese ejemplo las unidades subalternas concordando con la unidad principal. Porque aun cuando los pies sean partes pequeñas, es preciso que parezcan grandes, porque el cuerpo es grande, pero la naturaleza las quiere pequeñas. Es necesario pues recurrir á la óptica para someterlas en cuanto sea posible á esta ley, á esta armonía que no es otra cosa sino la unidad.

Se concibe que, si quisiésemos dar aquí toda la estension necesaria al desarrollo de este principio aplicado á los claros, á los oscuros y á las medias sombras, anticiparíamos lo que en otro lugar tenemos que decir sobre esta importante parte de la pintura. Bástenos el haber puesto al lector en camino con la esplicacion del principio, puesto que ya encontrará en los capítulos relativos al claro-oscuro la série de observaciones necesarias para completar esta teoría (1).

El lector comprenderá ahora por qué nos hemos creído en la necesidad de tratar en particular la cuestion de lo bello y colocar aquí este trabajo. En efecto ¿como hubiésemos

(1) Los que sientan que esta doctrina escita su curiosidad tomen el lápiz ó el pincel y ensayen su aplicacion; quedarán admirados del desahogo que sentirá el ojo en presencia de ciertos cámbios y de su desagrado cuando los cálculos sean contrarios á la unidad. Un papel gris y dos lápiz, uno de ellos blanco, convienen mas para estas experiencias en las cuales es absolutamente necesario esté determinada la circunscripcion del dibujo ó las líneas del cuadro.

podido hacernos inteligibles tratando de los cinco grandes medios de la pintura, si no hubiésemos establecido antes el principio fundamental sobre el cual reposa casi toda la teoría del arte?

La grandeza pues del espectáculo real es lo que nos admira; es la fuerza, la vida de los tintes, la actividad de las masas de este arco brillante lo que nos agrada agradablemente y lo que nos sorprende, son en el fondo las ideas a nuestro espíritu las que hacen de este espectáculo un objeto atractivo de contemplación.

La belleza óptica del colorido consiste en la armonía; el medio de llegar á esta armonía es la unidad. La belleza óptica del colorido consiste en la armonía; el medio de llegar á esta armonía es la unidad. La belleza óptica del colorido consiste en la armonía; el medio de llegar á esta armonía es la unidad.

Guardo algo alabar la belleza de la primavera; la de los prados y jardines esmalzados, ó bien los encantos del arco iris, participo del sentimiento y de la emoción de los que se conmueven por estas bellezas; pero cuando ciertos filósofos quieren para aplicarlo todo, entrar en el análisis de estas causas diversas del placer, estas ideas en la armonía ó unidad que reina en estos jardines ó en los risueños colores de los prados, en esa armonía, en fin, que llaman divina y que hacen notar por ejemplo en la reunión prismática de los colores del brillante iris, no veo en estos éxtasis descriptivos mas que el placer de parecer á poco coste muy sensibles y muy penetrantes. Ni en el arco iris ni en los jardines se encuentra positivamente unidad. Se encuentran, la unidad de energía ó el equilibrio de intensidad en las tintas de

§. XV.

De la unidad en el colorido.

La belleza óptica del colorido consiste en la armonía; el medio de llegar á esta armonía es la unidad.

Cuando oigo alabar la belleza de la primavera, la de los prados y jardines esmaltados, ó bien los encantos del arco iris, participo del sentimiento y de la emociion de los que se conmueven por estas bellezas; pero cuando ciertos filósofos quieren, para esplicarlo todo, entrar en el análisis de estas causas diversas del placer, estasiarse en la armonía ó unidad que reina en estos jardines ó en los risueños colores de los prados, en esa armonía, en fin, que llaman divina y que hacen notar por egemplo en la reunion prismática de los colores del brillante iris, no veo en estos éxtasis descriptivos mas que el placer de parecer á poco coste muy sensibles y muy penetrantes. Ni en el arco iris ni en los jardines se encuentra positivamente unidad. Se encuentra sí, la unidad de energía ó el equilibrio de intensidad en las tintas di-

versas, se encuentra la fusion agradable de un tinte en otro, se encuentra en el arco iris un gran número de sus matices enérgicos en el mas alto grado y situados en cierto orden muy suave; pero no se encuentra positivamente la unidad ó el tipo del colorido. Es tan cierto que por efecto del brillo y cualidades estrañas á la ley de lo bello es por lo que nos afectamos agradablemente en presencia de un brillante arco iris, que, cuando estas cualidades se desvanecen en la representacion siempre débil que produce de él la pintura, el espectáculo se hace insípido.

La grandeza pues del espectáculo real es lo que nos admira, es la fuerza, la vida de los tintes opuestos á la oscuridad del as nubes, es la regular participacion de todas las franjas sucesivas de este arco brillante lo que nos afecta agradablemente y lo que nos sorprende, son mil y mil ideas asociadas á nuestro espíritu las que hacen de este espectáculo un objeto atractivo de contemplacion. Pero apagad ese brillo, acortad esa curva inmensa, haced ese efecto parecido al de una simple cinta colorida, y no quedará ya nada de lo que habeis considerado como á principio óptico y esencial de la belleza. En fin, la hermosura del arco iris admira menos la vista que la inteligencia.

Cuanto hemos dicho de las combinaciones ópticas del claro-oscuro debe decirse tambien del colorido. Es preciso, para producir la belleza en esta parte de la apariencia, que se encuentre un color dominante y que todos los otros colores estén en relacion con este principal, es decir, que le cedan, á pesar de su diferencia real.

No es necesario que un color estraño al color dominante ofrezca ya por su volúmen, ya por su intensidad una segunda sensacion tan enérgica, tan intensa, tan importante como la que produce este mismo color dominante. Así, un azul vivo, aunque de pequeña dimension, daria una segunda

una unidad azul en otra unidad roja, si es el color rojizo el que se tomaba por dominante, y esta segunda unidad destruiria la belleza (1). Puede pues haber en el espectáculo colorido (y el objeto como tambien el modo es lo que debe determinar al pintor en esto) una gran diversidad de colores; pero ninguno debe producir duplicidad; deben por el contrario someterse todos á este color dominante, participando mas ó menos de su carácter (2), y deben formar un concierto tal que no se altere jamás el órden, y que el carácter principal sea al contrario conservado y fortificado.

Seria estendernos demasiado con este motivo si dijésemos que el aire colorido debe además acordar todos los colores segun la perspectiva; que la distancia, á la cual se supone colocado el objeto representado, determina una parte de la armonía, etc. etc. Todas estas cuestiones serán esplicadas en su lugar (3).

(1) Los pequeños ropages de Ultramar (color que tiene la propiedad de conservarse bien á pesar de la carbonizacion de los aceites) contrastan con el tono ahumado de muchos cuadros alterados, y como una prueba de lo que aseguro, todos pueden notar esta disonancia.

(2) Así, este color dominante, que será uno de los tres colores primitivos, el amarillo, el rojo y el azul, y que podrá participar tambien de uno de los otros dos, (siendo un rojo amarillento, un rojo azulado ó bien azul rojizo ó azul amarillento, ó amarillo rojizo ó amarillo azulado) no debe ser disputado por ningun otro color discordante produciendo otra unidad.

(3) Mucho se engañarian los pintores si desconfiasen de las verdaderas reglas relativas al colorido, por la sola razon de creerse organizados de una manera que debe siempre determinarles á pesar de estas reglas. Es cierto que la indecision frecuente en que se encuentran, con motivo de la mejor combinacion de colorido, deja al fin triunfar ciertos hábitos ó predilecciones orgánicas; pero el pintor se equivoca, si cree que estos hábitos son necesidades generalmente naturales que es preciso cumplir y respetar. Porque cuando la teoría ha hecho evidente el principio de ciertos resultados favorables al arte y

Es preciso, sin embargo, renovar aquí lo que ya hemos dicho brevemente, á saber, que seria romper la unidad del espectáculo colorido, introducir en él un espectáculo de claro-oscuro incoloro, que se hace dominante por este mismo carácter incoloro.

En cuanto á la cantidad de variedades que exige el objeto, la conveniencia es la que las determina, y no solamente es falso que se agrada á la vista con la diversidad de colores, sino que es cierto que se desagrade al espíritu, cuando esta diversidad es contraria á la unidad exigida por el objeto, por su modo, y por consecuencia por nuestra inteligencia (1). Debo, pues, recordar aquí, lo que ya hicimos

á la belleza, el órgano se hace tambien una costumbre de estas felices combinaciones, y por esto solo se hace delicado, justo y hasta excelente. Se puede hasta decir que la teoría influye realmente sobre el sentimiento de suerte que, tal pintor que ignora las reglas, y que empleaba en su primera manera ciertas tintas, ciertos efectos, ciertos medios, en fin, cámbia mas tarde y sin esfuerzo esta manera, y no emplea ya estas mismas tintas, estos mismos efectos y estos mismos medios, cuando es iluminado por las nuevas reglas y por nuevos principios, mejores y mas ciertos.

(1) La prevencion que con razon se tiene contra la mayor parte de los sistemas, y la suposicion que el lector puede hacer aquí de que todo nuestro análisis de lo bello no se refiere sino á la belleza pintoresca, y no á la belleza en general, me hace sentir el no poder multiplicar por medio de notas las aplicaciones de este principio universal é infalible. Si se ha seguido con atencion esta teoría, uno mismo puede hacer aplicaciones tanto para probar la justicia y fecundidad de este principio, como para hacérselo familiar. De este modo todo lo que se presente á la vista podrá servir de egercicio. Bueno será demos un egeemplo que esté al alcance de todos.

El color de una habitacion ó de un salon debe ser uno, es decir, ó amarillo, ó rojo, ó azul ó de color vinario, tal como el verde, el anaranjado y el violeta. (Los colores inciertos no son buenos sino para piezas pequeñas, como lo dice la conveniencia). Hasta es preciso en

observar con motivo de la belleza del claro--oscuro, quiero decir, que si ciertos objetos no sufren, sino muy pequeño número de colores principales, un cuadro tan sencillo en colores podrá ser sin embargo muy bello en su género, y que si se pretende producir la belleza, produciendo gran número de colores, se debe conservar la unidad de los colores binarios que domine uno de los colores primitivos. Así el violeta debe ser ó azul rojizo, ó rojo azulado; el verde ó azul amarillento ó amarillo azulado, y el anaranjado ó amarillo rojizo ó rojo amarillento; esta primera condicion es la consecuencia evidente del principio de la unidad. Pero prosigamos. Este color debe ser dominante por su volúmen; así es que reinará en los grandes lienzos. Pero son necesarias oposiciones; se imaginarán pues colores secundarios sobre otras partes, tales como las puertas, los artesonados, los plintos ó los frisos, etc. Estos colores no deben producir una segunda unidad por su volúmen ó forma; no deben ser sino variedades. Pueden aun introducirse otras, conformándose con la misma ley. Ya se deja ver que esto es difícil sin la conveniencia de lo bello para el espíritu. Porque ¿quién decidirá cuál debe ser este color de las grandes masas entre las cuales se desea siempre una dominante por su volúmen (la cual será en el presente ejemplo la del mayor lienzo de pared)? ¿qué es lo que decidirá, pregunto, si debe ser roja ó azul? ¿Depende esto del capricho? No, la conveniencia ó lo bello para el espíritu es lo que lo determina. Pero no nos detengamos aquí. ¿Quién determinará tambien las variedades ú oposiciones producidas por los otros colores tanto por su volúmen como por su forma y su brillo? ¿No será la conveniencia? El espíritu reconocerá fácilmente si es conveniente hacer rico, grave, sencillo, magnífico, brillante, alegre, austero, etc. Entretanto ¿de qué color será el mueblage, las colgaduras, los tapices, los vasos, los mármoles, las columnas, sus zócalos, etc.? porque todo, hasta las franjas y los flecos, deben estar sometidos á alguna regla, á alguna ley. Las tapicerías no siguen mas que la de la moda; pero hay una ley que ha sido, es y será de moda en todos los pueblos razonables y en todos tiempos, y esta ley es la unidad. Así, sin conducir fastidiosamente al lector por mil cuestiones de detalles bástará decirle que todas estas variedades deben conservar, no solamente su unidad particular, sino concurrir además á la unidad dominante ó general. Las tapicerías, sillones, divanes ofrecen masas

diversidad de colores, se corre peligro de pecar contra la unidad óptica y al mismo tiempo contra la unidad metafísica ó intelectual, sin la cual tampoco podria existir verdadera belleza.

coloridas que podrian fácilmente rivalizar con la unidad dominante de las paredes. Conviene pues tenerlas ó parecidas con algunas franjas ó bordados de otro color; ó si estos objetos son diferentes por su color, conviene acercar á ellos el color dominante.

He visto en la cámara de honor de un castillo real, cámara cuya unidad era azul, un tapiz en que dominaban los colores anaranjados: jamás he podido hacer comprender á la persona á quien pertenecia esta decoracion, que no habia allí acuerdo, que aquellos colores ardientes eran un contrasentido, y he conocido que esta persona comprendia mal la idea de la conveniencia, porque encontrando rico este tapiz, concluia que convenia en toda habitacion lujosa, como si no pudiese ser rico con colores combinados de otro modo.

Si las colgaduras de las ventanas son blancas (y el blanco es una oposicion necesaria siempre para hacer valer los colores) convendrá añadir á ellas medias cortinas ó bordados, ó bien franjas que recuerden el color dominante del lugar. ¿Por qué? porque las colgaduras blancas, si estaban todas unidas, ora fuesen de seda, ora de cachemira y adornadas de rapacejos de plata, crearian por el efecto de su gran volúmen blanco una unidad incolora que destruiria la armonía del conjunto muy colorido. He dicho del conjunto, porque notemos siempre que es del todo en su integridad de lo que se trata, y que las cortinas hacen parte de la decoracion general de un salon. Pero conozco que pasaria revista hasta á las luces y cordones de las campanillas; me detengo pues, y sin entrar mas adelante en la consideracion de lo conveniente y de lo bello reflejado (lo que me haria fácilmente mostrar los medios de caracterizar las diferencias que deben distinguir un salon de príncipe, un cuarto de dormir de señora, un gabinete de estudio, un salon de campo, una oficina ó un retrete, concluyo asegurando que con la ayuda de este principio cierto, todos los que sepan emplearlo esplicarán con certidumbre todos los casos ópticos ó metafísicos relativos á la belleza.

§. XVI.

De la unidad en el toque.

Como el arte de la pintura es el objeto de todas nuestras investigaciones, y los toques ó egecucion del pincel son uno de los medios esenciales de este arte, debemos aplicar tambien el principio de la unidad á esta otra condicion. No hay toque en la naturaleza, pero sí lo hay en la imitacion, é importa demostrar que el toque está sometido á la ley de la unidad.

El toque debe ser uno, es decir, que habiendo sido determinado el mejor modo de espresion del pincel, por el arte y por el objeto, todas las partes deben ser tratadas con un toque único y por consiguiente variado, segun los diversos objetos y segun su apariencia. Consagraremos algunos capítulos para la esplicacion de esta cuestion importante.

El órden que debe presidir siempre á las acciones humanas y sobre todo en las obras de los artistas debe encontrarse tambien aquí. Cada objeto en la naturaleza es

vario y distinto, y la unidad de toque ó de ejecución debe tener lugar en cada uno de los objetos diferentes. Sin embargo, la unidad general en el modo del toque debe ser conservada. La conveniencia exige que el mas bello, el mas fácil, el mas cuidadoso toque se dé en el objeto principal ofrecido por el cuadro; pero la unidad exige tambien que el toque de este objeto no sea de una especie absolutamente diferente al de los otros. La conveniencia percibe esta unidad; la naturaleza y la perspectiva prescriben aquella diversidad.

El toque debe ser, no solamente verdadero, sino bello; es decir, bello para el espíritu y para los ojos; luego la unidad es siempre el medio y la regla de lo bello.

El toque debe ser fácil, limpio, recto; sin embargo, la unidad de carácter de cada objeto no debe ser sacrificada á estas cualidades; de suerte, que se hace variada por el efecto de estas mismas variedades de caracteres. Por faltar á este principio de la unidad, es por lo que Correggio es frecuentemente flojo, Vanderveff demasiado liso, Le-Brun demasiado vago, Jouvenet demasiado cortado. Estos pintores querian, pues, encontrar la belleza, el primero en la blandura, el segundo en la limpieza, el tercero en la suavidad, el cuarto en la franqueza y resolución. Teniers manejaba el pincel con maestría, y Boucher no sabia mas que jugar con el suyo. Pero si los pintores célebres hubiesen conocido el principio de la unidad, si hubiesen comprendido que hasta el mismo toque debe estar sometido á esta ley, se hubiesen contenido, se hubiesen acercado todos á la naturaleza y á la belleza del arte. Bastante hemos dicho sobre este punto; suficiente era el no omitir aquí esta condicion, quiero decir, la aplicación de nuestro principio de lo bello en el toque, que es un medio importante en el arte.

vario y distinto, y la unidad de toque ó de ejecución de
de tener lugar en cada uno de los objetos diferentes. Sin
embargo, la unidad general en el modo del toque debe ser
conservada. La conveniencia exige que el mas bello, el mas
fácil, el mas cuidadoso toque se dé en el objeto principal
ofrecido por el cuadro; pero la unidad exige tambien que
el toque de este objeto no sea de una especie absoluta-
mente diferente al de los otros. La conveniencia prescribe

§. XVII.

El toque debe ser, no solamente verdadero, sino de-
ho; es decir, bello para el espíritu y para los ojos; luego

De la belleza intelectual ó para el espíritu, y en qué consiste.

Hemos restringido en una sola acepcion lo bello y lo bue-
no para el espíritu; de otro modo, lo bello moral ó lo bello
de conveniencia, y hemos dado á esta mitad de lo bello,
en general, el nombre de belleza intelectual.

La fuente de lo bello intelectual es la unidad.

Contémplese en un cuadro ya la espresion del todo
en general, ya la espresion de los objetos en particular, se
verá que esta espresion debe ser una, es decir, constituida
única por la unidad. Contémplese la disposicion intelectual
de este mismo cuadro, se verá que debe ser única en su
carácter, que se llamará estilo, modo, composicion, arre-
glo; porque poco importa el nombre que se dé á este ca-
rácter que por sí mismo es sinónimo de conveniencia. Con-
témplese tambien, bajo el punto de vista de la conveniencia,
el dibujo, el claro-oscuro y el colorido de este cuadro, se
reconocerá el mismo origen de la belleza intelectual, es

decir, que la unidad entre el objeto de todas estas diversas partes que constituyen el cuadro será el origen de esta armonía poderosa, de ese concierto atractivo que produce lo bello en el arte de la pintura, como en todas las producciones del espíritu. Todas las partes constituyentes de un todo, deben, pues, estar sometidas á la unidad general, sin la cual no podría existir lo bello, y estas diversas partes deben concordar con el todo, aunque conserven entre sí este carácter diferencial. Así puede decirse que el carácter de cada objeto debe ser al principio uno en su especie y aislamiento, y que luego debe ser sometido al carácter dominante, único y determinado del todo.

Se concibe que todas las partes no materiales del arte, ó, para decirlo de otro modo, se concibe que la unidad en todas las partes constituyentes de un cuadro ó de un todo metafísico cualquiera, es la fuente y el principio de su belleza para el espíritu.

En todo el curso de esta obra se encontrará la aplicación de este principio á todas las partes metafísicas y ópticas de la pintura, y este principio es verdaderamente, como ya lo he dicho, la llave que sirve para penetrar todos los secretos del arte. Pero me abstendré de hacer aquí las aplicaciones de este principio, como las he hecho tratando de la belleza óptica; no será difícil al lector concebir que debe haber unidad entre el objeto y el colorido, entre el objeto y el claro-oscuro y entre el objeto y líneas, etc. Un asunto grave y patético exige un colorido grave y patético, etc. (1).

(1) Aun cuando fácilmente se comprenda esta obligación de conformar el modo al asunto, y de jamás alterar su unidad, sucede frecuentemente el que no se tenga en cuenta esta máxima. Esto es lo que ha hecho decir á Sulzer: «Cada género diferente de lo bello hace,

Sin embargo, para dar aquí una idea de la estension de este principio de la unidad, ó para indicar al menos que se aplica á toda especie de casos que no pueden imaginarse hasta que se arroje una mirada sobre el sistema que espongo, voy á tomar un egemplo á la ventura.

Españoleto pintó, de magnitud natural, una muger extraordinaria por cuanto llevaba una gran barba. Pero el que vea esta figura representada de pie y dando el pecho á un niño, ignora si es una muger con barba ó un hombre con tetas, tan viril es el carácter que ofrece la cabeza. Además, un hombre con tetas no es menos raro en historia natural que una muger con barba de cosaco. Se llamará á esto un equívoco, pero yo le llamaré una falta de unidad; porque este equívoco produce realmente dos unidades que se destruyen, y que aun en este cuadro estaba obligado el pintor á espresar la belleza.

Podria tambien citar aquí algunos pasages, donde se prueba que sus autores han reconocido tambien que la belleza intelectual consiste en la unidad, aunque se hayan explicado en un lenguaje un poco diferente del mio. Dos citas bastarán.

Barthez ha dicho: «Se espresa de la manera mas perfecta el carácter genérico moral que se atribuye á un personaje, reuniendo en su figura los rasgos que son relativos á este carácter, con exclusion de todos los que no le están conformes.» ¿No es este el principio de la unidad?

Se encuentra en Ciceron (Offic. Lib. C. 28) el pasage por decirlo así, una ciencia aparte. Es preciso haberla estudiado para decidir sobre lo que le conviene. Hé aquí una regla de que raramente se hace caso; se quiere juzgar de todo y cada uno juzga de una manera diferente." Es decir, que cada uno juzga segun sus gustos y particulares prevenciones, y no por el principio fijo y universal de lo bello.

siguiente: «Porque de la misma manera que la belleza del cuerpo afecta agradablemente la vista por la justa relacion que tienen entre sí los miembros, y que agrada por lo mismo que todas las partes se acuerdan entre sí con una cierta gracia, de la misma manera, etc.» Este acuerdo de las partes, ya se las considere ópticamente, ya metafísicamente, ¿no es tambien el resultado de la unidad? Así es que no concibo el pasage siguiente que se lee en Francisco Junio: «*Faciem mulieris laudaverunt, si viri faciem referret; viri autem, si mulieris.*» Los antiguos apreciaban la figura de la muger cuando tenia algo de la del hombre; y de la del hombre, cuando tenia algo de la de la muger. Me parece que esta indicacion es contraria á la unidad, y por consecuencia á la belleza.

Este principio de la conveniencia, fuente de lo bello, ha sido rechazado por varios críticos; hé aquí lo que escribia un periodista encargado de dar cuenta de una obra nueva sobre lo bello. El autor habia dicho: «La conveniencia de las partes con el todo, y de éste con el objeto á que se dedica, esto es la belleza.—«No es necesario, dijo el periodista, mostrar qué ridículas consecuencias se podrian sacar de este pretendido principio. Habria bellos escarabajos, hermosas arañas, lindos escorpiones y la mas perfecta oruga seria igual en belleza al Apolo de Belveder, porque llenaria tan bien como él su destino.» Además, añade: «Nunca se ha dicho: ved un hermoso jorobado, aunque la cabeza y los brazos de este jorobado fuesen convenientes á su especie.»

He tenido razon en decir que nunca se comprenderá bastante la diferencia entre lo bueno y lo bello, y que además es preciso reconocer diversos grados de belleza. Una araña es bella como araña, aunque ofrezca una verdadera fealdad óptica; pero esta fealdad para el ojo es

compensada por la belleza para el espíritu, por la conveniencia ó lo bueno. ¿Quién negará que una de las causas de nuestra tolerancia hácia la araña no es el arte industrioso con que construye sus telas? ¿Quién no ha conocido que se apaciguaba la repugnancia que ciertas personas tienen hácia este insecto ó hácia los escarabajos, con probarles que estos animales no tienen nada de maligno, y que deben tener alguna utilidad, aun cuando se escape á nuestra humana sagacidad? El escorpion es venenoso; no obstante un naturalista podrá decir muy razonablemente: Yo he encontrado un hermosísimo escorpion.

Pero hasta aquí yo no he hablado más que de la pintura, y he hecho entrar toda esta teoría de la belleza en el dominio de las artes. Mas de un lector, poco acostumbrados á circunscribirse á este bello espectáculo de las bellas artes, esperan tal vez aquí aplicaciones de lo bello moral y una esplicacion del principio que hace que se llamen con el nombre de bellas las acciones, los pensamientos y todas las cosas grandes, sublimes y hasta difíciles, etc., me contentaré con decir y hacer percibir que todo este bello moral, que yo no me he propuesto estudiar ni examinar aquí en su estension, está sometido como la belleza óptica al solo y único principio de la unidad.

Hemos visto que la unidad es la integridad ó el estado completo, ó bien la perfeccion de las cosas. Luego bajo el punto de vista de la perfeccion de las costumbres, ó lo que es lo mismo, con relacion á la felicidad de los hombres y por consecuencia de la utilidad, las acciones humanas son perfectas ó imperfectas, ó completas ó incompletas, y se puede decir ó mas bellas ó menos bellas. Aseguro pues que es la unidad el principio de esta perfeccion ó de este estado completo en las acciones morales, y que una accion muy bella es necesariamente una accion única,

completa, entera y absolutamente conveniente, es decir, una, por relacion á la armonía social y á la virtud. Si, la unidad es el solo principio, el principio universal de la belleza moral; no se trata mas que de concebirla en su estension, su integridad y su propia unidad. La energía de una accion heróica no es un principio, es una condicion de esta accion, es una de sus cualidades. Esta accion heróica se compone de otras muchas cualidades aparte de la energía; se compone de valor, de sublimidad en la ambicion, de sangre fria, de intrepidez, etc. Así, cuando se dice: Esto es bello, hablando de una accion, se quiere decir: Esto es completamente moral en su género; esto es único en su carácter moral ó de virtud; esto es moralmente perfecto; esto es bello en tal grado, por relacion á la felicidad de la sociedad, ó con relacion á la dignidad del hombre que no debe producir sino hermosos y grandes egemplos.

Si entretanto aplicamos este principio de la unidad, cuya prueba se desarrolla bastante por sí misma á lo bello para la inteligencia, á las obras maestras de la razon, á los modelos de combinacion, encontramos tambien que la belleza intelectual toma su origen de la unidad, que de él depende, que no es, que no existe bello, en fin, sino por efecto de la unidad. A punto estamos, lo repito, de encontrar la causa dominante de las bellas acciones en la fuerza del génio, puesto que sin la fuerza no hay ningun resultado poderoso; pero la fuerza no es la armonía, falta mucho para ello; es la fuerza de la armonía, la fuerza del sentimiento de lo bello, es la fuerza de la unidad lo que causa, lo que es por sí mismo una virtud. En efecto, gritar y tocar fuerte, no es cantar y tocar bien. Es preciso convenir en que si la combinacion, si la razon y el sentimiento son débiles, no hay lugar para la belleza propia-

mente dicha; pero tambien es que no hay unidad ó integridad en esta combinacion, en esta concepcion, esta idea, este conjunto y este objeto. Una vez mas, la fuerza no es el principio; y cuando se dice la fuerza del génio, se quiere decir la perfeccion del génio. Empezar la descripcion de volcanes, tempestades, gigantes, y salirse con ello, no basta; es preciso buscar la unidad. La sola pintura de un bosque delicioso producirá lo bello, si esta pintura es perfecta bajo el punto de vista de la unidad de eleccion, de carácter y de representacion, aun cuando haya elecciones mas útiles que hacer. Pero volviendo á las acciones bellas, á las hermosas cosas morales, á esa perfeccion relativa á la felicidad social, á ese órden ó á esa armonía que estamos todos obligados á repetir aquí abajo como un eco de la armonía ó de la belleza universal, digamos aun que estas bellas acciones, esos bellos sentimientos, esas bellas palabras tienen nacimiento en el principio de la unidad. Si, cuando nacemos, llevamos con nosotros el sentimiento del bien, de lo bello, ó de la armonía moral, y su principio es la unidad. ¿Hay, pues, ejercicio mas digno para el hombre que el de estudiar, sorprender, por decirlo así, esa unidad, ya en las producciones de la naturaleza, ya en las de las artes, para confirmarnos allí en nuestros propios pensamientos y en toda la conducta general de nuestra vida?



§. XVIII.

La belleza intelectual, llamada algunas veces conveniencia, es la que determina la cantidad de variedades que deben introducirse en un todo, y el orden que se debe adoptar en la disposicion de las variedades introducidas en este todo.

La cantidad de objetos introducidos en el todo es determinada por la conveniencia; luego la conveniencia tiene por ley la unidad. En efecto, para que el objeto sea único no debe componerse sino de elementos indispensables á esta unidad. Si se la compone de objetos superfluos y extraños, no habrá ya unidad, sino principio de duplicidad; porque el objeto, en estos casos, ofrecerá otros objetos equívocos por su inutilidad ó su poca conveniencia relativa al punto único y dominante, ú ofrecerá objetos de hecho diferentes, y que, estando fuera de este punto, serán capaces de destruir la armonía de la belleza. Recordaré aquí la comparacion que he hecho de una libra que no es libra, cuando se le añade á la balanza un peso mas. Que los objetos sean personajes ó accesorios, el principio es el mismo. Así, todas las variedades deben estar sometidas á

la ley de la unidad, para producir lo bello reflejado ó la conveniencia. Lo mismo sucede si en lugar de constituir el objeto, por todos los elementos que le son propios, se le priva de algunos y aun de los mas esenciales. En este caso, pues, se destruirá la unidad por esta otra falta.

Algunas personas han creído que era la variedad lo que constituye la belleza; pero no han pensado sobre esto sino en la conveniencia de determinar esta cantidad de variedades. Además, como estas personas han confundido la unidad con la variedad, han querido decir, poco mas ó menos, lo mismo que nosotros; porque por diversidad han entendido el resultado de la unidad que no admite nada de semejante. Otros han dado en el exceso contrario, asegurando que la belleza en la figura humana excluía los detalles y las pequeñas partes (1); hubiesen debido decir los detalles que son contrarios á la unidad de carácter, tales como las arrugas sobre un cuerpo jóven, las venas sobre los cuerpos de los grandes dioses, representados como habitantes del Olimpo, etc. etc. Pero las inflexiones de una carne sana y los pequeños planos de esta carne no son en ningun caso contrarios á la belleza. Todas estas ideas falsas sobre la pretendida fealdad de las partes pequeñas ó sobre la pretendida belleza, como resultado de la gran variedad, proviene de la falta de un principio sencillo y fundamental. Tales asertos han embarazado mucho á los escritores, que han conocido que no eran admitidos generalmente entre los antiguos. Así es que Mengs dijo, como para justificar á los Griegos por su pretendida negligencia hácia las partes pequeñas: « Es preciso no creer que los Griegos han omitido los pequeños

(1) Véase, por ejemplo, á Dazara, (Observaciones sobre el tratado de Mengs).

detalles del arte porque los ignoraban, puesto que sabemos que Dédalo, uno de los mas antiguos escultores en madera, fue admirado por la espresion notable que sabia dar á las venas del cuerpo y por lo fino de su espresion." No, los Griegos no han omitido los pequeños detalles necesarios á la unidad de su objeto; han omitido solamente aquellos que le eran contrarios, y lo que les ha determinado á esto ha sido la conveniencia ó la ley de la unidad (1).

Si la variedad era el solo medio de lo bello, no habria término para la cantidad de caractéres ó de cualidades con que era preciso decorar su obra; esta suposicion repugna. Todo objeto, por el contrario, para ser constituido único, no debe componerse de caractéres ó de cualidades dobles, triples, etc., ú opuestos á su esencia determinada. Resulta de esta verdad que lo que es cualidad en un objeto, es falta en otro. Así, para que los objetos se conserven únicos, no deben acumular, por egemplo, lo grande, lo elegante, lo austero, lo picante, etc. Estas cualidades de grande, elegante, sublime, sencillo, etc., son sin contradiccion partes de la belleza general; ¿pero es necesario para la existencia de la belleza que sea el conjunto de todas las cualidades que podria amontonar nuestra imaginacion? No, porque este conjunto de caractéres diferentes y opuestos destruiria la unidad y por consecuencia la belleza del carácter que se pedia. Para citar un solo egemplo, digamos que la gran dimension no es la cualidad esencial de la belleza, puesto que muchas de las obras de la naturaleza y del arte son llamadas bellas, aunque no tengan esta grandeza de dimension. Ved en la natu-

(1) Los Romanos fueron tal vez menos imitadores de los detalles que los Griegos; pero esto fue por preocupacion de escuela, y por afectacion de grandeza y sublimidad.



raleza las flores, los insectos y los pequeños animales; y en el arte ved los camafeos, las cabezas de gran carácter sobre las medallas, etc. (1). Lo mismo sucede con tantas otras cualidades que, por ser llamadas tales, deben ser propiedades. Fácilmente se comprende que el modo sencillo y grande de un asunto prescribe la reserva en la cantidad de los objetos, y por consecuencia en la variedad; es decir, que prescribe una gran sencillez. Un modo vivo y alegre al contrario pide menos austeridad y puede dejar admitir mas variedad, etc.

Poussin emprendió la pintura del diluvio universal. Es evidente que la unidad del objeto es lo que le ha prescrito el número de variedades con que él ha creído deber componer este cuadro. Sin embargo, es preciso notarlo; si Poussin hubiese tenido á su disposición y en el mismo grado que los Griegos el poder del dibujo aplicado á una sola figura, hubiese tal vez disminuido aun el número de objetos de su cuadro. Pero él se sentia bastante poderoso, sin embargo, para no recurrir á objetos inútiles y discordantes, así, en esta pintura el objeto es tan variado como conviene que lo sea: sin embargo, esta misma economía de objetos hubiese parecido tal vez una pobreza bajo el pincel de un artista sin carácter y sin estilo en sus figuras. ¡Cuántos diluvios no existen, que no son sino un conjunto de ahogados y nadadores desesperados, y que á pesar de la cantidad de episodios y de detalles no ofrecen ningun resultado poderoso! ¡Cuántos no se ven tambien, en los cuales una multitud de objetos discordantes vienen á corromper la unidad que, sin embargo, debería ser siempre considerada como fuente de lo bello!

(1) Esta cuestion se encuentra tratada en Burk, (Origen de nuestras ideas sobre lo sublime y lo bello).

Parece que los escritores se encuentran todos de acuerdo entre sí sobre este punto, aun cuando se hayan explicado de una manera un poco confusa. Bernardino de Saint-Pierre, dice: «La conveniencia está en los detalles, y el orden en el conjunto.» ¿No quiere decir que la conveniencia prescribe el orden de los detalles? Hé aquí otro pasage que tiende á probar que la variedad está determinada por la conveniencia ó por la unidad del objeto. De un autor aleman tomamos este pasage relativo á la música: «El músico conserva no solamente la misma medida, sino hasta el mismo tono, tanto tiempo quanto quiere mantener la misma sensacion en el espíritu; pero él cámbia de tono cuando quiere darle una nueva direccion. Por este cámbio de tono, la atencion, que hasta entonces habia estado fija sobre un solo objeto, se dirige sobre un objeto nuevo. Así es tambien cómo el orador cámbia el tono de su voz cuando comienza á tratar una nueva série de ideas.» Yo añado, que si el orador cámbia muy frecuentemente de voz, introducirá en la unidad del canto de todo su discurso una diversidad discordante. Si, pues, él está autorizado por la conveniencia de las partes del objeto á introducir innovaciones variadas, no lo está á introducir algunas que sean totalmente diferentes y que rivalicen con la unidad dominante, porque en este caso pareceria comenzaba un nuevo discurso.

¿No repetimos todos los dias que tal ó cual actor está bien en el carácter de su papel, ó que no lo está? El cantor que fuerza su voz produce frecuentemente sonidos desagradables, porque salen del carácter de su órgano y de su asunto. Estas palabras de Horacio, *non erat hic locus*, se aplican á cualidades que llegan á ser defectos por solo su inconveniencia. ¡Cuántas sentencias fuera de propósito! ¡Cuántas cosas lindas, ridículas y feas! ¡Cuántos rasgos de

espíritu se convierten en tonterías, porque eran precisas, por el contrario, la sencillez y ausencia de adornos!

La unidad, en fin, hace que las cosas sean lo que deben ser; y una cosa muy sencilla puede ser muy bella, si esta sencillez le es conveniente (1). Ya lo hemos demostrado con motivo de lo bello óptico.

Pasemos al orden en las variedades, orden determinado por lo bello para el espíritu y por la unidad de carácter del asunto.

Independientemente de la cantidad de variedades prescritas por la conveniencia, es preciso observar el orden en estas variedades; orden que, aun cuando siempre natural y posible, debe ser determinado por esta misma conveniencia. La graduación no interrumpida en las variedades produce la calma, el orden, la suavidad en el modo. La interrupción, al contrario, y la oposición ó el choque en estas variedades produce el movimiento, el contraste, el desorden, por decirlo así, y el fracaso. Estos caracteres pueden, pues, como ya hemos dicho, llegar á ser cualidades ó inconveniencias; pueden ser verdades ó mentiras, ca-

(1) Ya no parecerá extraordinario, después de esta exposición, que los antiguos hayan dado á sus obras la mayor sencillez de composición, porque se comprende que habiendo llegado á fuerza de ciencia á poder dar á cada parte toda la intensidad de carácter de que era susceptible en el arte, pudieron someterse á la estricta ley de la unidad sin temor de ser fríos é insignificantes, puesto que, al contrario, la mayor sencillez producía en sus obras la más poderosa unidad ó el más fuerte resultado. Los modernos, menos hábiles que los antiguos en el arte de expresar los caracteres, temen la sencillez, porque no obtendrían con ella sino un débil grado de belleza. Pero también, apartándose de la sencillez, caen en la fealdad, y produciendo poco con mucho, ponen en evidencia su debilidad y muy frecuentemente el desarreglo de su espíritu.

ractéres de la unidad ó discordancias. Pero bastante hemos hablado sobre este asunto.

Entretanto seria necesario, para completar la teoría de lo bello, especificar todos los caractéres ó todas las unidades de los diferentes objetos, segun su modo particular, y se concibe la estension que podria darse á este estudio, como tambien el gran número de aplicaciones que convendria hacer en todos estos casos. Con efecto, desde el estilo sublime hasta el estilo ligero y chistoso, ¡cuántos matices ó espresiones intermediarias pueden existir! Estas aplicaciones, pues, se analizarán á su vez en el curso de este tratado. Tres de estas aplicaciones deben, pues, bastar aquí: la primera lo será al estilo ó carácter grandioso; la segunda al estilo suave, y la tercera al estilo enérgico.



§. XIX.

**Aplicaciones del principio de la unidad; 1.º al estilo grandioso
2.º al estilo suave, y 3.º al estilo enérgico.**

Hubieran podido designarse aquí en particular los estilos dórico, jónico y frigio; pero el objeto de esta cuestión, no es el de establecer el carácter de estos diversos estilos, sino el de demostrar que nuestro principio de lo bello conduce siempre á un buen resultado, cualquiera que sea la especie del carácter á que se aplique. Así, pues, vamos á considerar, con relacion á este principio, los tres casos que importaba distinguir aquí.

1.º Veamos cuál debe ser el grado de variedad, y el orden en las variedades que prescribe el estilo ó carácter grandioso.

Los objetos son grandes, ó geoméricamente, es decir, por su dimension, ó estéticamente, es decir, por las relaciones ópticas de sus partes, (y diria acústicas si se tratase de una música grandiosa). Para que un objeto nos parezca grandioso en pintura, es preciso, sobre todo, que

admitamos y combinemos las relaciones ópticas que hieren los sentidos y el espíritu. Puede decirse, que en la arquitectura, así como en la escultura, no es la gran dimension lo que produce lo grandioso. Neron hizo pintar su retrato en una tela de cuarenta codos: pero no se nos dice que esta pintura fuese egecutada con un estilo realmente grandioso. La iglesia de S. Pedro de Roma es diez veces mas grande que el Panteon; pero el Panteon, es, estéticamente hablando, diez veces mas grande que la iglesia de S. Pedro de Roma. Trátase de analizar aquí no lo que se entiende por grandiosidad de estilo ó de carácter, (yo procuraré cumplir este trabajo en su lugar) sino de demostrar que la belleza para el espíritu, ó la conveniencia, determina el grado de variedad, ó el órden en las variedades propias al estilo ó carácter grandioso. Si el estilo es muy grandioso, debe ser muy sencillo; ahora bien, para que sea muy sencillo, el espíritu exige que las variedades sean en corto número, y en un órden sencillo en sí mismo. Una figura desnuda, puede tener este carácter grandioso, si se reúnen en ella muchas masas en una sola. Los antiguos en sus estátuas heróicas ó divinas han usado con frecuencia este método; véanse, por egemplo, la Vénus de Gnido, el Teseo pintado de Herculano, etc. Las figuras, cuyas partes están divididas, aisladas y cortadas por miembros que la cruzan ó por trozos de ropages, producen un efecto opuesto, y si tienen, sin embargo, alguna grandiosidad, se debe á algun otro medio de compensacion, tal como el gesto, el traje, etc. Como un todo ó conjunto óptico se compone de masas, de claros, oscuros y colores, y estas masas producen líneas, se comprenderá que el pequeño número y el órden muy sencillo de las variedades de estas líneas, órden propio para producir la grandiosidad, debe entrar en estas masas, en estos colo-

res y estas líneas. Lo que causa que un objeto parezca grande estéticamente, es que ofrece un estilo tan sencillo, que rara vez se encuentra en la naturaleza. Si estuviesen los hombres acostumbrados á tales espectáculos, serian mucho mas exigentes acerca de las condiciones de lo grande: hé aquí por qué los Griegos y los Romanos, que vivian en medio de mayores espectáculos que nosotros, han manejado y conservado por tan largo tiempo este sentimiento de lo grande y de lo sencillo, como una necesidad del espíritu, de su gusto y de sus costumbres; hé aquí tambien por qué aquellos que han rebajado su gusto hasta apreciar las cosas pequeñas, se contentan con un débil grado de belleza. El que haya permanecido largo tiempo bajo las bóvedas del Bosque de Fontainebleau, encontrará mezquinos y raquíticos los árboles del Bosque de Boloña. Un artista acostumbrado por mucho tiempo á las grandes fábricas de Roma, no encuentra en los edificios de París, mas que confusion, poco gusto y colorines. Hacer que una cosa aparezca grande, es hacerla, por decirlo así, inconmensurable, y por lo mismo menos familiar á nuestros sentidos y á nuestro espíritu que los objetos que se miden fácilmente, y cuyas pequeñas proporciones se perciben sin trabajo. Ahora bien, para hacer estos objetos inconmensurables á la vista, es decir, para dejar la vista en un estado de indecision que la conduzca á presentir algo de semejante al efecto producido por un objeto muy grande, es el mejor medio la sencillez, ó la poca variedad en las partes reunidas de este objeto. El ojo experimentará tanto mas este efecto, en cuanto la facilidad que tenga para percibir las relaciones se unirá á la imposibilidad de reconocer realmente la dimension del objeto. Esta ilusion afectará al espíritu, producirá la sensacion de lo grande, y con frecuencia de lo gigantesco y terrible, ó al menos la

idea de esta sensacion. Así es como los espectros inconmensurables de la fantasmagoría, las masas sencillas de las vastas montañas, las bóvedas inmensas de las iglesias góticas y antiguos bosques, como tambien las olas montañosas del mar, ó las nubes elevadas en el aire, afectan y perturban nuestro espíritu, ofuscando nuestros ojos por efectos ópticos desusados. «La diversidad de las nubes que varían el aspecto del cielo, (ha dicho Gerard en el Ensayo sobre el gusto) pueden muy bien aumentar su belleza; pero le hacen perder una parte de su grandeza.» El mismo autor ha dicho en otra parte: «Un pintor que quiera llegar á lo sublime, debe principalmente procurar la grandeza y la sencillez.» Esta teoría, por lo demás, parece haber sido reconocida por los escritores antiguos y modernos. Lo mas difícil que hay, es el reconocer el grado de grandeza necesario ó conveniente al objeto, y poner en proporcion con este grado los medios ópticos de la unidad y sencillez. He indicado ya, como medios ópticos, la poca variedad: seria muy difuso enumerar aquí cuanto puede imaginarse segun este principio tan preciso, y baste, pues, advertir que todas las condiciones que, en este caso, entran en nuestra teoría de lo bello, pueden reducirse al principio de la sencillez. Así, pues, la relacion y la union de las partes, su mas ó menos semejanza, el órden con que se disponen, su especie de simetría ó de paridad, y en fin, todas sus relaciones, no producen en conjunto mas que un resultado, que consiste en mas ó menos sencillez. Yo anticipo esta reflexion, para probar de nuevo que este principio de lo bello, comprende todos los casos y que es completo, de suerte que las cualidades que quisieran mirarse como esenciales, y como omitidas en esta teoría, no serian en definitiva mas que repeticiones de aplicaciones, de esta regla única y universal.

2.º Hagamos observar cuál debe ser la especie de variedad y el orden prescrito por la conveniencia en la variedad que debe constituir el estilo ó carácter suave.

En el estilo suave, exige la conveniencia que las variedades que constituyen el todo ó conjunto óptico, estén dispuestas en un orden tal, que resulte de ellas fusion y trasmision insensible, dulce y graduada en estas mismas partes ó variedades. Una oposicion brusca, un choque de dos efectos contrarios, una gran sombra situada inmediatamente al lado de un gran claro, una línea horizontal trazada junto á una línea vertical, una tinta roja junto á una azul, etc., todos estos efectos y otros semejantes contrariarian el modo que exige una grande dulzura en las asociaciones y en la union de las variedades. El exceso de lo suave es la blandura, y resulta del exceso en las suavizaciones intermediarias y de la afectacion en las transiciones dulces y poco sensibles. La conveniencia, pues, ó el espíritu, deben determinar desde luego el grado de suavidad del estilo, y luego el grado de suavidad en los medios de representar este estilo. Nos estenderemos sobre esta cuestion en el lugar correspondiente.

3.º Examinemos cuál es la especie de variedad y cuál el orden prescrito por la conveniencia en la variedad que debe constituir el estilo ó carácter enérgico.

En los asuntos decididamente enérgicos, el espíritu exige un orden en las variedades; de manera, que las asociaciones sean sensibles á la vista, distintas, que las partes se marquen con fuerza, que las diversidades no sean equívocas, pero sí francas y vigorosas. La languidez y la acorcion demasiado suave sería un contrasentido; y aunque sea preciso conservar y representar la unidad, que es el origen inmutable de lo bello, conviene en el estilo enérgico un cierto resorte en las partes, cierto fuego, y al

mismo tiempo una especie de desórden y dureza en los efectos, que haciendo resaltar la belleza de conveniencia, contribuyan á caracterizar y á dar claramente la idea de la espresion del asunto que se ha determinado pintar. No es fuera de propósito recordar aquí, que casi todos los modernos han abusado de esta regla alterándola, es decir, lastimando la unidad y la belleza. Entre éstos, con frecuencia la energía es una afectacion sin límite, el fracaso es un caos, y la fiereza se convierte en gesto, en confusion horrible y sin bello efecto, etc. Pero, lo que es peor todavía, es que estos caractéres se usan con frecuencia y sin oportunidad, es decir, sin que el asunto lo exija, y únicamente por predileccion y para ostentar una egecucion fuerte, atrevida y cortada.



mismo tiempo una especie de desorden y dureza en los
elementos, que haciendo resaltar la belleza de conveniencias,
contribuyen á caracterizar y á dar claramente las ideas de
la expresión del asunto que se ha determinado pintar. No
es fuerza de propósito recordar aquí, que casi todos los
modernos han abusado de esta regla alentando, es decir,
lastimando la unidad y la belleza. Entre éstos, con fre-
cuencia la energía es una abstracción sin fin, el fracaso

§. XX.

es un caos, y la fuerza es un efecto, etc. Pero, lo que es peor to-
davía, es que estos caracteres se usan con frecuencia y sin
oportunidad, es decir, sin que el asunto lo exija y necesite.

**Recapitulacion de las principales cuestiones espuestas ante-
riormente sobre la teoria de la belleza.**

El principio que hace evidente el análisis de lo bello, es
la llave de toda la parte liberal de la pintura. Sin cono-
cer lo bello, el pintor podrá representar; pero ni sabrá
elegir, ni llegar al fin del arte.

La teoría de la belleza es demostrable.

Los antiguos han conocido el principio de lo bello, y
han hecho de él una ley universal que los ha guiado en
todas las artes.

El sentimiento de lo bello es único entre los hombres,
y es tan natural como el sentimiento del mal ó del bien.

En lo bello es preciso distinguir dos cosas ó dos ele-
mentos: lo bello sensible ú óptico, y lo bello inteligible ó
para el espíritu; y esto, porque nosotros estamos com-
puestos de dos elementos, que son los sentidos y la inte-
ligencia, porque es preciso recordar que lo bello no es un
objeto, ni sustancia; ni un ser existente por sí mismo; es,

sí, un resultado colectivo, un efecto que, con relacion á nuestros sentidos y á nuestra inteligencia, produce, sea el sentimiento, sea la idea de lo bello: una cosa bella para el sentido de la vista, ó bella ópticamente, puede no ser bella para la inteligencia. Tambien en este caso puede haber compensacion, si sucede que la belleza óptica se eleva á un alto grado, de la misma manera puede tener lugar la compensacion en sentido inverso por analogía de razon, y esto produce que existan diferentes grados de belleza, así como existen tambien diferentes grados de fealdad, y esto produce á la vez que no se pueda convenir acerca de estas cuestiones, si no se emplea este análisis.

La belleza, que está al alcance de los órganos y de la inteligencia de los hombres, no es la belleza suprema en toda su intensidad, y los hombres no pueden sentir y señalar sino algunos grados de la verdadera belleza; de suerte que, lo que ellos pretenderian llamar belleza perfecta, no es sino una quimera inaccesible á los sentidos y al espíritu.

La espresion bello ideal debe ser desterrada del lenguaje de la pintura, á causa de su sentido equívoco, y no ser tolerada mas que con motivo de esta disposicion del alma hácia un bello absoluto, pero que ella no sabrá conocer aquí en la tierra.

La belleza no existe sino colectivamente, y no en un punto ó en un objeto único. La naturaleza es perfectamente bella colectivamente, y no lo es jamás individualmente; de suerte que la belleza no reside en cierta especie de líneas ni en cierta especie de color, ni en cierto y determinado objeto, sino en cierto orden y en ciertas relaciones que tienen entre sí los elementos que constituyen los objetos, y que éstos tienen con nosotros que percibimos estas relaciones.

El origen de lo bello óptico es la unidad; es decir, que nuestro órgano, no pudiendo percibir plena y efectivamente mas que una sola sensacion, es necesario que las diversas partes percibidas se reduzcan á la unidad, para que juntas no produzcan mas que esta sensacion única, bien que compuesta de múltiples, sensacion agradable, por esta misma razon, y propia á producir el sentimiento de la belleza. Segun este principio, todo lo que es difícil de percibir no podrá ser bello, ya sea que la percepcion se haga penosa acerca de un solo objeto, ó ya sea que lo cause el desórden de las numerosas variedades discordantes que corrompen la unidad en el todo.

La variedad no es esencial á la unidad, ella es únicamente su resultado, puesto que donde hay unidad, y no duplicidad y triplicidad, es decir, semejanza entre dos, tres ó mayor número de cosas, hay allí siempre alguna diferencia ó variedad. Las variedades no son realmente mas que el múltiplo, la pluralidad del todo, y no son partes integrantes, sino como número y cantidad: lo que lo prueba es, que solo la inteligencia, y no el ojo, prescribe la cantidad de variedades necesarias á un todo; porque, bien sea que el ojo tenga la necesidad de egercitarse suficientemente, su mayor placer consiste en la percepcion de las relaciones, mas bien que en la percepcion del número. Aun cuando esto no fuese así, como el ojo no es el único juez de lo bello, y la inteligencia aprueba con frecuencia un pequeño número de variedades, resulta de ello que la variedad no es uno de los elementos constitutivos de lo bello.

La unidad, origen de lo bello óptico ó sensible, debe tener lugar en el todo y en las partes subordinadas de este todo. Las partes de un todo, ópticamente hablando, son las que constituyen su apariencia, tales como las líneas de

las masas, su claro y oscuro, su color, etc. Luego es preciso que haya unidad en todas esas partes que constituyen la apariencia. Si no existe unidad ó belleza mas que en las líneas, en el color, ó en el claro y oscuro, no tendrá lugar la belleza completa en el todo. Pero si estas principales partes de la apariencia, son todas unas, habrá unidad y belleza en el todo, como tambien en sus partes. Puede, pues, haber en un cuadro unidad en las líneas, y falta de unidad en los claros y en los fuertes, ó con frecuencia en las luces y en las sombras, etc. Así es, que, lo que produce la unidad ó la belleza en el todo, es la unidad ó la belleza en todas las partes del todo, puesto que, sin unidad, estas partes no existen completas, enteras y tales como deben ser.

La unidad en las líneas debe tener lugar en cuanto á su direccion, á su dimension y á su distancia respectiva. Si falta una de estas condiciones, habrá un grado menor de belleza en el todo, ó corrupcion, ó fealdad en algunas partes. La unidad en la direccion de las líneas consiste en que, adoptada y caracterizada, principalmente en el todo, una direccion cualquiera, no se introduzca en este todo otra que cause una segunda unidad, ya sea semejante y casi tan importante, ya sea muy desemejante y por ello contrariando con la dominante. Así es, que dos brazos paralelos no producirán belleza óptica; pero la unidad óptica debe conservarse en uno de los dos brazos, debiendo el otro ser indiferente. La diferencia, sin embargo, no debe ser tal entre las líneas del todo, que la unidad adoptada se neutralice, ó atenúe por otra unidad que la contraríe. Así, pues, en una figura tendida horizontalmente en tierra, un brazo que se elevase verticalmente introduciría una segunda unidad, y habria duplicidad. En cuanto á la dimension de las líneas, se concibe, segun el mismo

principio óptico, que debe haber una dominante, sin cuya circunstancia una segunda línea principal y tan grande como la línea adoptada para la unidad introduciría una segunda unidad, y habría dificultad de percepción. Se concibe fácilmente que debe existir la misma regla en cuanto á las distancias respectivas de las líneas. Porque si las separaciones son de un intervalo casi determinado por la unidad, es decir, si son de un espacio de seis pulgadas, por ejemplo, sería introducir una segunda unidad el colocar una segunda línea de una separación mayor de seis pulgadas; de suerte que, si los objetos ofrecen una unidad determinada de separación, no deben otras líneas introducir otro sistema ú otra unidad, porque el ojo percibiría con pena esta diversidad, ó esta duplicidad de sensación. Así, pues, en un cuadro donde haya un grupo muy unido, si se coloca una figura sola muy separada de este grupo, es introducir una segunda unidad de disposición ó de distancia; y en una figura cuyos miembros están muy juntos no conviene introducir un miembro colocado con una separación extraordinaria. Por la misma ley, si las partes de un todo son, generalmente hablando, muy espaciadas, no conviene que ciertas partes principales de este todo estén muy apretadas ó unidas las unas á las otras. Pero como la naturaleza de los asuntos hace frecuentemente encontrar tales combinaciones, toca al pintor escusarlas, ó disfrazar por compensaciones la pérdida que sufre en este caso la belleza óptica del todo; porque, en cuanto á la intensidad ó á la perfección de la belleza, el principio es riguroso y cierto.

La unidad en el claro-oscuro se aplica á los claros y á los oscuros. Debe haber una masa única y principal de luces, y otra masa única y dominante de oscuro. La una debe, pues, ceder á la otra en valor, á fin de que se co-

nozca positivamente si es la masa clara ó la masa oscura la que juega el principal papel en el aspecto general del cuadro. Estas masas serán únicas ó principales por su volúmen, por su intensidad y por su forma. Así, las masas secundarias no deben repetir la misma unidad que la masa principal de claro ó de oscuro, sino que, siendo en ella todo diferente, las masas subalternas no deben presentar una diferencia tal ó una unidad que dispute á la unidad adoptada en la masa dominante; por ejemplo, si la unidad de la masa de claro es un poco estensa y poco viva, será introducir una segunda unidad el agregar en el todo ó oponer una masa poco estensa, pero muy viva. Sucede lo mismo respecto á la unidad del oscuro; y en sentido contrario, es necesario procurar que en lo mas estenso se encuentre colocado lo mas intenso, porque así se obtiene mejor la unidad de efectos.

La misma regla hay respecto al colorido. Un color dominante debe ser adoptado, y esta unidad no debe ser rota ó destruida por la presencia de otro color principal ó diferente, ó de otro color tambien principal y del todo semejante. Es menester distinguir en el colorido, del mismo modo que se ha hecho en el claro-oscuro, la energía y el volúmen, y se debe procurar que el color, uno por su volúmen, sea uno tambien por su energía y su carácter, porque sucederia, por ejemplo, que un poco de azul muy vivo disputaria por su unidad á una unidad roja de muy grande dimension, pero de un carácter menos enérgico y menos aparente que el azul.

En cuanto al toque, rige la misma ley, pues que él debe ser, no solamente verdadero y significativo, sino bello para el ojo y para la inteligencia; es decir, propio, limpio, fácil, y sobre todo uno, con el objeto que espresa, y uno con relacion á la unidad de interés del objeto do-

minante sobre el cual él debe ser dominante y principal.

El origen de lo bello inteligible ó de la conveniencia es la unidad. Para que un todo sea uno, debe ser constituido de todas sus partes esenciales sin adición de partes estrañas; porque en el caso contrario no será uno. La inteligencia percibe fácilmente esta unidad, y de ella resulta el sentimiento ó, por mejor decir, la idea de la belleza. Así, un carácter, una espresion, un gesto, una reunion, aun complexa en un todo, debe ser compuesta de todos sus elementos, y no de elementos estraños que constituirian una segunda unidad, un segundo carácter; es esta ley de la unidad inteligible la que determina por consiguiente las variedades ó los diferentes elementos de este todo, y, como se trata en pintura de un todo óptico, es esta ley de la belleza inteligible la que prescribe el orden óptico de estas variedades, orden que debe pertenecer al carácter del objeto que se quiere constituir uno y bello. Así, no solamente la inteligencia exige que en un asunto ó un todo que es simple, no se encuentre sino lo que constituye esta simplicidad, sino que exige tambien, si este asunto simple es dulce, suave, tranquilo, etc., que el orden en las partes ópticas produzca la unidad de estos caractéres; que si al contrario, la unidad del carácter del objeto es lo enérgico, lo rudo y lo petulante, ú otro, el orden y la disposicion de las partes conserven y fortifiquen esta unidad.

Terminaré esta recapitulacion, no solamente repitiendo al lector que el conocimiento de lo bello es la llave de toda la parte liberal de las bellas artes, sino afirmando que el principio de la unidad es un medio infalible de conseguir el verdadero gusto, y encontrar todas las causas de lo bello y de lo feo, no solamente en las artes, sino en metafísica y en todos los asuntos que en la naturaleza están

sometidos á nuestra inteligencia y á nuestros sentimientos. Este principio del orden y de la armonía ó de lo bello, es universal, se aplica á todo; nos hace adoptar sin titubear las mejores resoluciones; nos advierte del error de nuestras intenciones; guía nuestros apetitos é intenciones; confunde nuestras preocupaciones y nuestras voluntades exclusivas; nos liberta de toda servidumbre, y nos sirve como de refugio y de sosten en los combates que tenemos que sostener contra los errores y los gustos tiránicos de la sociedad.

¡Cuán preciosa es la regla que nos permite dar razón de todas nuestras preferencias; que no deja nada al capricho ó á lo vago de nuestro sentimiento; que nos tranquiliza, en fin, por la evidencia de las causas y de los medios, y que nos satisface constantemente por la belleza y la excelencia de los resultados!

¿Pueda el lector, iniciado ya en esta ciencia de lo bello, reconocer que hablo sin exageración? ¿Pueda el antiguo principio de la unidad adquirir, al fin, autoridad entre nosotros, y aparecer tan sóbrio, que acalle las críticas y ahorre disputas? ¿Pueda, en fin, servir de dique al desbordamiento de tantas opiniones sobre la pintura; opiniones que, haciendo la desgracia de los artistas de buena fe, destruirán y aniquilarán el arte, derrocado, al fin, con las antiguas doctrinas sobre que estuvo fundado?



§. XXI.

De la gracia.

Despues de haber tratado de explicar lo que es la belleza, parece natural que yo trate de explicar lo que es la gracia.

La palabra gracia presenta una de esas dificultades gramaticales que, causando confusion en el language, deben causar tambien confusion en la teoría. Con efecto, en el language ordinario se emplea esta palabra, ya como sinónimo de belleza, ya como designando solamente ciertos encantos, ciertos placeres de la belleza, y al mismo tiempo como significando una cosa estraña y sobrepuesta á la belleza. Yo sé muy bien que, tambien en el language rigoroso, esta palabra ha sido empleada por algunos escritores para designar esta cosa estraña y como sobrepuesta á la belleza; pero, en general, no se está de acuerdo sobre la verdadera acepcion de la palabra gracia.

La mayor parte de los que se han ocupado de esta cuestion han confundido la gracia con la belleza. Mengs

ha dicho, por ejemplo, «que la gracia era entre los antiguos un carácter que tenia algo de lo bello, y que consistia en hacernos percibir en la belleza lo que contribuye sobre todo á hacerla agradable.»—«La gracia, dice Milizia, no es sino la belleza misma.»—Lachambre ha dicho: «los antiguos, que eran mas severos y mas delicados que nosotros en estas cosas, no han hecho esta diferencia de la gracia y de la belleza, etc., etc.»—Segun Watelet: «Es tan grande error separar la idea de la belleza de la de la gracia, como distinguir en las letras una buena obra, de una obra de génio.»

Un gran número de otros autores, que han querido dar una definicion de la gracia, no han hecho, en definitiva, sino emprender la definicion de la belleza, diciendo que la una era diferente de la otra. Pernetty, en su Diccionario de pintura, despues de haber hecho un artículo bastante largo sobre la gracia, no dice nada sobre ésta, que no pueda ser aplicado inmediata y exclusivamente á la belleza. Él niega, sin embargo, al fin de este artículo, que la gracia sea la misma cosa que la belleza, y hé aquí cómo se espresa: «La belleza, dice, nace de la proporcion y de la simetría, y lo gracioso se engendra de la uniformidad y de los movimientos interiores y agradables que se elevan en el alma á la vista del objeto. La belleza escita la admiracion, y la gracia hace nacer el amor.» Esta diferencia de resultado no sirve para esplicarnos la diferencia que hay entre la gracia y la belleza.

No debe sorprender que los hombres hayan recurrido á espresiones complementarias, cuando han querido significar la belleza en su acepcion indefinida; en efecto, la definicion que han tratado de dar de ella era imperfecta, y por consiguiente ha sido necesario hallar términos particulares y adicionales. Así, la misma palabra gracia, no

seria tampoco enteramente significativa, y se le añade algunas veces las palabras elegancia, magestad, nobleza, encanto, etc., etc. (1).

Hé aquí, sin embargo, algunas citas que hacen ver que en esto solo se trata de entenderse, y que los hombres propenden todos á la verdad, por mas que parezca se alejan de ella. «Los primeros, dice Sulzer, que han designado la gracia como una propiedad particular de la belleza, la han atribuido esclusivamente á la belleza de la muger. En las poesías homéricas, las gracias son siempre las compañeras de Vénus; su funcion es embellecer con encantos particulares á esta diosa del amor y de la belleza. Poco á poco el poder de las gracias se estendió, comprendiendo no solamente á las mugeres, sino tambien á los poetas, á los filósofos, á los hombres de Estado; en una palabra,

(1) No se dará jamás una buena definicion de la elegancia, porque esta palabra es una espresion vaga é indeterminada, aunque las gentes de gusto sepan en qué caso deben hacer uso de ella. Cuando la emplean, quieren espresar colectivamente el efecto de la gracia, de la nobleza, de la vivacidad y de la buena eleccion reunidas; quieren significar el efecto ó el resultado de una produccion en la cual el gusto y la propiedad en los embellecimientos son sensibles. Pero todos estos caractéres, ¿no están bien definidos y bien distintos en el análisis de la belleza? El Hércules Farnesio, por egemplo, es una figura elegante, porque su ligereza es notable en una masa hercúlea; pero una copia pesada de este Hércules no ofrecerá elegancia. ¿No valdrá mas en este caso, y tratándose de teoría escrita, abandonar esta palabra elegancia, y decir positivamente que en esta copia grosera del Hércules, las finuras de los planos, es decir, las articulaciones, las ataduras de los músculos, los entrantes, etc., etc., no están en relacion con los salientes, los gruesos de los músculos, las grandes curvas, etc., etc., y que las líneas y las proporciones que de esto resultan, carecen de variedad y por consiguiente de vivacidad, y podria añadirse entonces, como término general y sinónimo, sin elegancia?

á todos los que deseaban hacerse agradables por una manera de obrar ó de hablar. Hé aquí lo que esplica hasta cierto punto lo que se debe entender por gracia.—«Un cuerpo bello, dice Le-Batteux, es aquel cuyos miembros tienen una justa configuracion, para egecutar fácilmente todos los movimientos que le son propios (1), y la gracia en los movimientos consiste en la facilidad unida á la precision.—Segun el mismo escritor, la belleza, por admirable que sea, no atrae y no encanta sino por la gracia que la acompaña algunas veces y la completa.” Watelet parece decir que la gracia consiste en el acorde de los movimientos producidos por la belleza con los movimientos del alma. «¿Puede haber, dice, verdadera gracia que no tenga por principio la perfeccion del cuerpo, relativa á los usos á que se destina?” Él la hace consistir, sobre todo, en la escelente construccion de los miembros, en los movimientos de las coyunturas y en el contorneo del cuerpo. Mas tambien parece que no reconoce, ó al menos no define sino la gracia de la figura humana en particular, y no la gracia en todos los objetos aislados ó combinados de la naturaleza en general. Antes que él, Felibien habia dicho que la gracia es un movimiento del alma, del que no se juzga sino por la accion del cuerpo. Esta definicion es la mas generalmente adoptada, y se repite con bastante frecuencia que las gracias, que son como un velo trasparente, á través del cual el espíritu se muestra, son dependientes de la justa relacion de las actitudes, de los gestos, de los movimientos, de las espresiones, de los pensamien-

(1) Se notará de paso que, en esta definicion de lo bello, el autor no hace cuenta de lo bello óptico ó sensible, no dá sino la mitad de la definicion de la belleza, no señalando sino la conveniencia ó lo bello inteligible.

tos, con el fin que se propone, y que ellas producen tanto mas placeres, cuanto los medios mas convenientes parecen haber sido comprendidos con mas facilidad (1).

Sin embargo, la mayor parte de los escritores han considerado la gracia como un yo no sé qué, á causa de la dificultad que experimentan en reconocer sus verdaderos elementos, que frecuentemente son confundidos en la misma belleza. «La gracia, han dicho, es una de las ramas del gusto, por la cual, el arte viene á complacer á el alma de la manera mas dulce y mas agradable. — La gracia, es, todo sentimiento en el hábil artista que la espresa. Ella inspira, ella manda el placer á todos los que dirigen los ojos sobre su obra.... No hay poco mas ó menos para la gracia.... lo que no es ella no es nada..... y la gracia mas bella aun que la belleza, etc.” Todas estas ideas sobre la gracia son vagas y no arrojan bastante luz sobre esta cuestion.

Frecuentemente se confunde lo que es esplicable en

(1) Esta facilidad, este placer, resultado de los medios no percibidos, y esta facilidad que tiene tanto encanto, han hecho pensar á muchos escritores que la gracia no se adquiria, y, por consiguiente, que era hija de la negligencia y de la inexactitud; de modo que, por decir que se evite la afectacion, que se hagan concesiones á la facilidad, que se conceda cierto abandono á un amable dejar correr, casi han recomendado la aversion á la ciencia y á la pureza. «La gracia, al decir de un célebre académico de hoy, huye en pintura todo lo que siente demasiado el estudio y la sujecion.” Nada de mas justo; pero como el autor ha podido añadir: «Por no haber tenido contornos tan puros como los de Leonardo de Vinci, ni un lineamiento tan sabio como el de Miguel Angel, es por lo que el dibujo de Rafael se prestó mejor al encanto de la gracia?” ¡Qué confusion resultará de tal frase en la cabeza de un jóven alumno, persuadido de que la pureza de líneas es una cualidad preciosa, y que la ciencia del dibujo es necesaria á su arte!

tanto que pertenece al objeto que agrada, con lo que es inesplicable, en tanto que pertenece á la viva emocion que experimentan nuestros órganos. Este yo no sé qué, que se quiere tambien esplicar, tiende á la irritabilidad de los individuos que sienten su efecto. Por egemplo, el encanto de la voz es susceptible de análisis, y la gracia del órgano se demuestra por las reglas de la acústica y de la música. Pero un sonido de voz encantador, delicioso y nuevo por su cualidad, nos turba, nos trasporta, y de aquí ese encanto indecible é inesplicable, ese yo no sé qué, que no se puede analizar. Si las bailadoras pintadas de Herculano hubieran sido vistas vivas, entonces, ese yo no sé qué causaria turbacion por efecto de una espresion extraordinaria.

Sin embargo, otros autores modernos se han acercado bastante á la verdadera definicion de la gracia. Hagedorn, se esplica así: «¿Qué es la gracia en el sentido mas propio, sino el movimiento en armonía con la belleza?—La belleza, dice en otra parte, puesta en un movimiento armonioso ó en una actitud conveniente, comunica la gracia á la figura humana.”

Tratemos ahora de fijar la idea que se debe ligar á la palabra gracia. Es evidente que no se podria emplear esta espresion gracia, para designar cosas diferentes. Así, por gracia, no se debe entender á la vez, ya ese encanto que proviene de la belleza, encanto cuyo análisis es un poco difícil de seguir y que ha sido designado por este término misterioso gracia; ni á la vez este resultado tan simpático sobre nuestros sentidos y sobre nuestro espíritu, resultado que nos electriza y cuyo poder parece se sustrae á nuestro exámen, pues que se le envuelve con lo vago de este término gracia. No deberá hacerse uso metafóricamente de esta palabra, para caracterizar el movimiento de los cuerpos inanimados: conviene, á mi pensar, aplicar

esclusivamente la palabra gracia, al movimiento de los objetos animados.

Se debe pues definir la gracia diciendo que es el movimiento de la belleza, y esta definicion es tambien la de Hagedorn, Bonstetten y probablemente la de otros escritores anteriores. Por consiguiente, yo creo que es esencial reservar esta espresion gracia exclusivamente para esta significacion. Y para designar lo que la belleza puede tener de atractivo y persuasivo, y por decirlo asi, de simpático y aun de indefinible (si es una verdad que no es posible seguir todas sus combinaciones), conviene mas servirse de las palabras encanto, atractivo, ó cualquiera otra.

Ahora es necesario probar que la gracia es el movimiento de la belleza. Para que haya gracia debe primeramente haber belleza, y en segundo lugar, haber unidad entre el movimiento del bello objeto que se mueve, y la disposicion de su voluntad. Si se emplease por metáfora la palabra gracia, al hablar de los cuerpos inanimados, tales como los ropages, los adornos, etc.; se deberia decir entonces, que debe haber unidad entre su movimiento y su destino ó el fin á que aspiran, de modo, que si una de estas condiciones no es llenada, no puede haber gracia. Egemplo: El furor de un guerrero ó de un animal cualquiera será sin gracia, á pesar de la facilidad y la conveniencia de sus movimientos, si estos movimientos ofrecen el desórden y la fealdad óptica de gestos ó de líneas. Y como para completar lo bello es menester componerlo tambien de lo bello para el espíritu ó de la conveniencia, yo añadiré, por segundo egemplo, que una muger que egecuta una accion poco conveniente y no conforme á la belleza, no sabria egecutar esta accion con gracia (1). Del

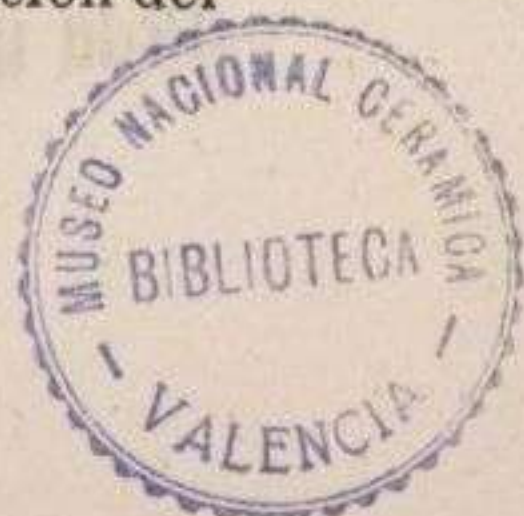
(1) Esto basta para responder á las objeciones que pudieran hacer

mismo modo, á pesar del órden óptico y la belleza de los movimientos ó de los gestos, se les llamara sin gracia, si no concordando con los fines que se propone el individuo, indican la violencia y la falta de unidad entre la voluntad y los medios.

Lo que prueba tambien qué la gracia no deberia, rigorosamente hablando, ser llamada tal, sino sobre los objetos susceptibles de movimiento, es que no se encuentran en pintura y escultura, sino sobre los objetos susceptibles por sí mismos de movimiento y representados con estos movimientos; de modo, que puede decirse que, solo por metáfora se emplea la palabra gracia, cuando se trata de la imitacion inmóvil del arte, pero que la gracia real no existe sino en los objetos naturales, susceptibles de un movimiento real y sucesivo, y que este movimiento debe ser el de la belleza ó de los bellos objetos. He aquí por qué Buffon, hablando del cisne, dice que es el conjunto de la gracia.

Solo por metáfora se cita la gracia de una cabeza en pintura, porque la pintura no puede repetir la sucesion de los movimientos de la gracia natural; ella puede solamente indicar y fijar instantáneamente, por decirlo así, estos movimientos, dando idea de ellos.

los que no hubiesen comprendido bien desde luego estas dos condiciones ó elementos de lo bello. Ahora, entre estas objeciones espon-dremos una: ¿Se podrá decir jamás que Judit cortó con gracia la cabeza de Olofernes? Yo responderé: ¿No se puede decir que una amazona ha matado con gracia á su adversario? Se ve perfectamente que se trata de determinar si esta accion de estas mugeres es bella, es decir, buena, ó si no lo es, porque la gracia podrá haber ó no haber tenido lugar, segun el uno ó el otro caso. ¿No prueba todo esto que la gracia no es sino la misma belleza, unida á una cierta condicion del todo relativa al movimiento de la accion?



La gracia de un ropage proviene del movimiento de su belleza: será bello por el resultado óptico de su disposición, si se le añade la conveniencia de este resultado; mas si se le llama gracioso, será á causa de la facilidad, y de la sencillez de su movimiento.

Se comprende aquí, que solo por metáfora la palabra gracia, que no conviene, rigurosamente hablando, sino á los cuerpos animados, es aplicada á los ropages y muchas veces tambien á las ramas de los árboles, á los adornos, etc. Solo por metáfora se ha dicho (me parece que debo repetir este período): «Se encuentra gracia en una cortina recogida, ó en un manto arrojado sobre un mueble, cuando su movimiento es dulce, cuando contrasta y sin embargo se encadena con los objetos que le son cercanos. En este caso sobre todo, es cuando la casualidad, el capricho, una mano diestra, ofrece un resultado feliz que un frio razonamiento no habria producido.» Pero se ha dicho despues, este frio razonamiento no está de más para corregir lo que el sentimiento ó el espíritu puede haber adoptado inconsideradamente.

«Como hay tambien en la gracia, dice Cureau de Lachambre, alguna otra cosa que la pintura no pòdria alcanzar, y una cierta vivacidad que no puede imitar sobre el lienzo, hay razon para creer que el movimiento sirve tambien á la gracia, que es el que hace la belleza viva y picante, y que, sin él, la belleza seria insulsa, muerta y sin atractivos; en efecto, no se puede dudar de que el movimiento de las partes haga alguna cosa de esta vivacidad, pues que hace parte de su perfeccion.» La opinion de este escritor coincide con lo que acabo de decir, y sirve para probar tambien que se han confundido dos acepciones en la palabra gracia; la una que hace una sola y misma cosa de la gracia y de la belleza; la otra que espresa una adi-

cion á la belleza; adición que le es, sin embargo, del todo estraña. En efecto, la gracia, en esta última acepción, es el movimiento agregado á una cosa bella (en pintura se puede ciertamente dar la idea de este movimiento, á pesar de la inamovilidad de la imágen); y en la primera acepción, la gracia es el solo encanto que resulta de la belleza.

Hé aquí, pues, fijada la definición. La gracia, rigorosamente hablando, es el movimiento de la belleza; y, vulgarmente hablando, la gracia es ó uno de los encantos que resultan de la belleza, ó á la vez la belleza y su movimiento; pero esta última acepción será doble, confusa é impropia.

Yo sé que se dice, sin embargo, que una muger, aunque fea, tiene gracia; pero entonces no se habla rigorosamente; porque, en este caso, se hace abnegación de la impresión producida por la fealdad; y aunque los movimientos de esta muger sean en cierto modo graciosos, lo serian mucho mas si todas sus formas, y su proporción por consiguiente, fuesen mas bellas y mas convenientes. Una muger fea recuerda la gracia, la indica, y algunas veces está cerca de ofrecerla verdaderamente; pero es necesario entenderse tambien acerca de esta fealdad. Quizás se confunde la fisonomía con la gracia de toda la persona y con el juego gracioso del esqueleto; la intención de la persona con los resultados de esta intención, etc. Sin embargo, se emplea bastante frecuentemente la palabra gracia sin todas estas precauciones.

Pablo Lomazzo ha dicho tambien: «El movimiento es por sí mismo tan importante y dá frecuentemente tanta gracia á las figuras, que cubre las irregularidades del dibujo y de las proporciones.» Pero porque el movimiento sirva de compensación, no prueba esto que pueda haber

nada gracioso sin la belleza, porque las dos ideas de gracia y de fealdad son incompatibles.

Digamos ahora cuál es el origen ó principio de la gracia. El origen de la gracia es la unidad. Una vez adoptado este principio, se reconocerá que una muger puede ser bella, sin tener lo que se llama gracia; y no se juzgará realmente de su gracia, sino cuando ella hable, sonria, haga ó contenga algun movimiento. Para que se la encuentre realmente gracia, es necesario que el espíritu reconozca unidad entre los movimientos y la intencion que esta muger se proponga, ó, lo que es lo mismo, unidad entre su accion corporal y la disposicion de su alma. Cuando esta unidad aparece, hay gracia, y cuando esta unidad aparece sobre un cuerpo perfectamente conformado, la gracia entonces ofrece mas intensidad. Esto es, pues, lo que la hace confundir frecuentemente con la belleza.

Las bellas estátuas antiguas tienen una gracia infinita, porque ellas están adornadas de belleza; pero en la naturaleza, menos bella que las estátuas antiguas, la gracia es frecuentemente mas estensa, mas viva, á causa de la sucesion de los movimientos reales y de la fuerza de la unidad entre el movimiento y la voluntad del individuo, lo que hace frecuentemente preferir la gracia viva, á la gracia representada, aunque unida á la alta belleza. La unidad entre la voluntad y el medio, es, pues, el origen de esta cualidad, que solo se deberia llamar gracia, sin confundirla con la belleza; y habrá gracia en una accion corporal, siempre que esta accion del cuerpo, suponiendo este bello, sea propio para el fin que el alma se propone.

Se ha notado que tan pronto como las mugeres creen que se las observa, su gracia desaparece, y que no queda mas que su belleza óptica ó sensible.

No parece sorprendente, despues de esta definicion,

que la gracia mas intensa, mas viva, mas atractiva, sea ofrecida por la belleza de la muger, pues que ella es susceptible de una delicadeza de sentimiento que debe mantener mas constantemente la unidad entre sus movimientos y sus intenciones sucesivas y casi fugitivas. Tampoco es sorprendente que su afectacion nos desagrade infinitamente, y que sus carantoñas, sus muecas, sus bocas apretadas, sus ojos afectados, todos sus gestos estudiados y buscados, en fin, nos repugnen y nos choquen. Por esta razon, quizás los antiguos, en sus imitaciones, respetaron tanto el carácter sencillo y casto de las figuras del sexo; y quizás por esto mismo tambien en los cuadros de la última escuela francesa, las imágenes de mugeres son tan desagradables por sus maneras de buen tono, tan opuestas á la gracia natural.

«¿Por qué, dice Bonstetten, los animales, aunque torpes, como los perrillos, tienen cierta gracia? Es porque sus movimientos anuncian siempre una sola intencion: este efecto viene de esa sensibilidad de la infancia, siempre viva y concentrada en la única cosa que le ocupa en el momento. ¿Por qué no se tiene nunca gracia, cuando se tiene intencion de tenerla? Porque el amor propio, que verifica esta intencion, agota el sentimiento de donde la gracia dimana, y porque nunca se está mas torpe que cuando se ve uno impelido por dos impulsiones opuestas (otra prueba de la escelencia de la unidad). Todas las pasiones agradables tienen siempre gracia, si uno se entrega á ellas con esa inocencia y esa ingenuidad de la juventud que de nada duda.»

Se habla sin prevision, cuando se dice que la gracia existe para nosotros, aun cuando no conocemos el estado del alma y la verdadera espresion de los personajes. Así, por egemplo, seria un error asegurar que el grupo de la

villa Ludovisi ha sido siempre mirado como gracioso, ya, cuando en tiempos del abate Dubos, se creia que representaba á Papirio y su madre, ya, cuando mas tarde, Winkelmann quiso que fuese Orestes reconocido por su hermana. En efecto, la gracia inteligible no puede ser la misma en uno que en otro caso (1).

Se debe hacer otra observacion, y es; que las figuras en reposo, ofreciendo una continuacion de movimiento, son susceptibles de gracia. Egemplo: La Ninfa dormida, ó la Ariana, llamada Cleopatra, es una figura sin accion y llena de gracia. Lo mismo sucede al Hermafrodita, etc. La gracia, pues, se presenta tambien en el movimiento feliz conservado á los cuerpos que acaban de moverse y que reposan.

Se ve por esta definicion de la gracia, que esta cuestion no es tan sutil ni tan dificil como frecuentemente se repite.

Citemos ahora á Watelet. «Parece, dice, que se está satisfecho generalmente con sentir lo que quiere decir la palabra gracia, sin explicarla. Será, pues, verdad que la gracia, que tiene tanto poder sobre nosotros, nace de un principio inesplicable; ¿y se puede pensar que, para imitarla en las obras de las artes, basta un sentimiento ciego y una

(1) Todos los espectadores de buen sentido, ¿no esperan á conocer el asunto de un cuadro y la intencion de los personajes que representa, para juzgar si éstos ofrecen gracia en su accion? Y estos mismos espectadores, ¿no están en una especie de ansiedad, cuando el asunto ó la intencion tarda mucho tiempo en explicarse á su espíritu; ansiedad que proviene tanto del deseo de sentir y de juzgar las relaciones que podrian despertar la idea de la gracia, como del temor de cometer un contrasentido, juzgando inconsideradamente estas figuras?

cierta disposicion que no se puede comprender? No, sin duda.”

La gracia no es, pues, otra cosa, segun su verdadera acepcion, que el movimiento de la belleza. Pero si, por gracia, se quiere entender todo lo que agrada, todo lo que encanta y se quiere averiguar todos sus efectos, todas sus aplicaciones, y esto en todos los casos, se caerá en el vicio de las espresiones estilo gracioso, composiciones graciosas, formas graciosas, elegantes, encantadoras, colorido amable, seductor, encantador, etc. etc. Se ve, pues, tambien, que tanto embarazo y complicacion inútil no proviene, en efecto, sino de una incertidumbre del lenguaje que se emplea, y, sobre todo, de una mala definicion.



§. XXII.

De lo sublime.

Lo que acabo de decir de la gracia, me obliga á decir una palabra de lo sublime.

Son tantos los escritores que han hablado de lo sublime, como de una condicion ó cualidad particular, ya en las acciones humanas en general, ya en las artes liberales, que se podría creer que existe, en efecto, una teoría expresa de lo sublime, y que esta cualidad es muy diferente de la belleza. Pero, si es verdad que lo sublime sea alguna cosa superior á la belleza, y una condicion mas colectiva que lo bello, sin embargo, lo bello es necesariamente el fondo, la base y la esencia de lo sublime. Estando reunidos en una obra muchos géneros de belleza, reinando en ella la sencillez y la fuerza, no se está contento con llamar tal obra bella, y se la llama sublime. Esta sublimidad dá la idea de un bello superior que eleva á el alma hácia su celeste origen: en realidad, esta sublimidad no es

sino la sublimidad de lo bello; así, se oye frecuentemente llamar sublime á producciones del espíritu que, generalmente, no son clasificadas en este sublime exclusivo que señalan los teóricos. Así es cómo el Apolo de Belvedere es llamado sublime, y la Diana de París no recibe este nombre, aunque ofrece tanta conveniencia y gracia como el Apolo.

Considerar estos epitetos de gracioso, elegante, sublime, de otro modo que como espresiones que ayudan al lenguaje, y querer definirlos, aunque sus acepciones tengan algo de vago (lo que los hace por esto mismo propios para muchos fines), es embrollar y debilitar el principio primero, es decir, lo bello, que es, ó la armonía ó la perfeccion, tal como es dado al hombre concebirla y producirla aquí abajo.

Yo comprendo que si se limita la idea de lo bello, y no se la concibe sino como produciendo lo que agrada solamente en un grado ordinario, es menester otro término para espresar la idea de un bello que hiere violentamente, que arrebate el alma, por decirlo así, sobre ella misma; pero, ¿por qué no concebir simplemente esta condicion en lo bello mismo, en esta intensidad de lo bello, cuya fuerza, claridad y poder se encuentran en las principales condiciones del asunto y de su egecucion? ¿Se necesita otra cosa que los preceptos de lo bello, para esplicar lo sublime de Júpiter Olímpico? En fin, lo bello, ¿no es la perfeccion? La alta belleza, ¿no es la alta conveniencia en el alto carácter del asunto? La sublimidad del pensamiento y de la egecucion, ¿es otra cosa que la belleza superior de este pensamiento?

Sublime es, pues, un adjetivo, sinónimo de supremo, elevado, etc.; y si la elocuencia quiere hacer de él un sus-

tantivo, este término nuevo no produce nada de nuevo en el espíritu ni en la teoría.

Que los escritores conciban y definan completamente la belleza, y ellos verán como no les quedará nada sino repeticiones que añadir, cuando se trata de lo sublime. Por lo demás, todos los críticos que han pretendido entretenernos con lo sublime, no nos citan sino ejemplos de lo bello; porque, si es menester absolutamente reducir lo sublime en algunos felices laconismos, tales como el *Fiat lux* del Génesis, el *Qu'il mourût* de Corneille, etc.: ¿en qué estado nos hallamos respecto de acepciones literarias? Producir mucho con poco, es una de las condiciones de lo bello, como de lo sublime, porque esto es lo propio de las artes. En fin, cuanto mas se reflexiona en esto, mas parece que sea necesario añadir un suplemento á todas las teorías, si es verdad que lo sublime es una cosa diferente ó superior á la belleza. Pero no, los preceptos de Horacio, de Aristóteles, de Ciceron, tratan de lo sublime, tratando de la unidad, de la conveniencia, de la perfeccion.

Los que han definido el génio han pretendido ciertamente definir su aptitud para lo sublime, y sin embargo, no siempre han hecho su distincion. Kant encuentra el origen de los elementos que componen el sentimiento de lo sublime en el concurso de la imaginacion y de la razon: no se puede decir menos respecto de lo bello. Baste, pues, decir que lo bello es indefinido, y que el génio aspira al mas alto grado de este bello. Segun estos diversos ensayos, la palabra sublime, con relacion á la palabra bello, no debe ser mas estraña, mas particular, que la palabra millon lo es respecto á la palabra mil.

Yo no estudiaré la doctrina de Kant sobre este punto; pero, en dos palabras, diré que no apruebo la distincion forzada que hace de lo bello y de lo sublime, confundien-

do, segun mi parecer, la eleccion de los asuntos ú objetos, entre los cuales se puede y se debe ciertamente distinguir lo sublime y lo terrible, etc., con el principio de lo bello, que es la base y la esencia de la perfeccion de todo asunto, ya sea sublime, ya terrible, Kant no es inteligible cuando dice: «La noche es sublime, el dia es bello.» Sus distinciones de sublime horroroso, sublime noble, sublime magnífico, no deben, á mi parecer, referirse á otro principio que el de lo bello.

Menos apruebo esto que dice: «Lo sublime debe siempre ser grande, lo bello puede tambien ser pequeño: lo sublime debe ser simple, y lo bello puede ser compuesto y aun adornado con escrupulosidad; la inteligencia es sublime, el talento es bello; el atrevimiento es grande y sublime, la destreza es pequeña, pero bella; la tragedia difiere esencialmente de la comedia, en que, en la una juega el sentimiento de lo sublime, y en la otra el de lo bello.

Es evidente que, si se siguiese con Kant las distinciones que establece, nos estraviaríamos en apariencias de desemejanzas, y en subdivisiones tan embarazosas como inútiles para el conocimiento de lo bello.

§. XXIII.

Principales autores que han escrito sobre lo bello.

Alisón.

André.

Arteaga.

Asnard.

Barthelemy.

Barthez.

Baumgarten.

Beattie.

Bettinelli.

Blumenbach.

Bonstetten.

Brisseux.

Buffier.

Burke.

Camper.

Cartaud.

Celano.

Cicognara.

Clio.

Crouzas.

Colson.

Dazara.

Dugald-Stward.

Dutremblay.

Droz.

Emeric David.

Fayole.

Franco.

Gerard.

Guyard.

Hagedorn.

Hariss.

Harpus.
Hemsterhuis.
Heurtier.
Hogarth.
Hume.
Hutcheson.
Kant.
Koenig.
Lannier.
Legrand.
Leibnitz.
Lessing.
Malaspina.
Massias.
Melchior.
Mengs.
Montesquieu.
Meusel.
Mosés Mendelson.

Niphus.
Parent.
Payne.
Pecheux.
Permon.
Quatremere de Quincy.
Rhumor.
Riedel.
Seran.
Shiller.
Sulzer.
Tenkate.
Trublet.
Vanins.
Vogel.
Winckelmann.
Woods.
Wolff.
Yves.

FIN.

81-2-3

WILLIAMSON'S
WAGON
WARRIORS

sendas del laberinto, hasta colocarle en el término feliz de sus deseos.

Estas consideraciones nos han decidido á emprender, con preferencia á otras, la traduccion del presente tratado sobre la Teoría de la Belleza con aplicacion á las bellas artes, compuesto por Mr. Paillot de Montabert. Aunque escrito para formar parte de un estenso tratado de la Pintura, y por consiguiente con aplicacion mas inmediata y directa á este arte, hallarán en él preciosos y utilísimos preceptos el arquitecto, el escultor, el poeta, el músico, etc.; porque la belleza es una en su origen y en su esencia, aunque diversos é infinitos sean los modos de manifestarse. A todos los artistas, pues, á los aficionados y á las personas instruidas y dotadas de un gusto fino y delicado interesa la lectura de este libro. Son muchos los que sobre la belleza se han formado; pero en la mayor parte solo se encuentran teorías profundas y sublimes, mas propias para enriquecer la filosofía, que para hacer adelantar las artes. Éste, escrito por un artista y para los artistas, ha procurado obviar este inconveniente, reduciendo á principios aplicables las doctrinas mas oscuras y elevadas.

Creemos, por lo tanto, hacer un servicio á nuestros lectores con la presente traduccion.

La Redaccion de LAS BELLAS ARTES.

ÍNDICE

PÁRRAFO I.—El conocimiento de la belleza, y el análisis de ella, y noble de la pintura, y de toda la parte técnica.
PÁRRAFO II.—Los efectos de la belleza mas bien han de deducirse de la teoría de las bellas artes, que de un misterio inexplicable.
PÁRRAFO III.—Las obligaciones de la belleza son de evidencia constante que no se evidencia el pretencioso.
PÁRRAFO IV.—A pesar de los ejemplos y de algunos ejemplos, lo bello es uno entre los otros.
PÁRRAFO V.—De lo que se llama lo bello y lo bueno intelectual.
PÁRRAFO VI.—La belleza no se siente, no es la percepción de algunos grados de ese nombre de belleza.
PÁRRAFO VII.—Como la naturaleza colectiva, podemos obtener lo bello.
PÁRRAFO VIII.—De la belleza, cuál es su principio.
PÁRRAFO IX.—De la unidad.
PÁRRAFO X.—De la variedad. —Las variedades aun cuando pueden ser generales que constituye la

X-rite ColorChecker® Color Rendition Chart

