



JOSÉ MORENO Y MORENO.

CONFERENCIA ARTÍSTICA

DADA EN LA

ACADEMIA

DE

BELLAS ARTES DE GRANADA.

Impresa á expensas de dicha
Academia.

JOSÉ MORENO Y MORENO.

CONFERENCIA ARTÍSTICA

DADA EN LA

ACADEMIA PROVINCIAL

DE

BELLAS ARTES DE GRANADA

EL DÍA 18 DE ENERO DE 1891.

GRANADA.

IMP. DE LA VDA. É HIJOS DE P. V. SABATEL,
calle de Mesones, número 52.
1891.

Señores:

HABIÉNDOSE acordado por esta Academia dar conferencias artísticas, en cumplimiento de sus Estatutos, cúpome por puro accidente, la honra de ser el iniciador de ellas; á mí, el menos competente para tal empresa. Deber obliga y lo cumpliré, al menos con buena voluntad, que no otra cosa puede ofrecer quien como yo, no tiene la costumbre de usar la palabra ni la pluma.

Y puesto que estas conferencias que hoy inauguramos han de ser artísticas, paréceme muy oportuno que empiecen por la base: otros señores académicos, con mayores facultades, vendrán después á elevar y engalanar el edificio sobre este cimiento, si lo hallan firme, voy, pues, á ocuparme de aquel bello arte, que es el fundamento primero y principal de las demás: *Del Dibujo*.

¿Cuál es su concepto, cuál es su origen y cómo se ha desenvuelto en el tiempo, en qué órdenes de clasificación se extiende y desarrolla? ¿Cuál es su misión, qué fines satisface por sus aplicaciones en el desenvolvimiento humano?

Dilatado, amplísimo horizonte se descubre desde el punto de vista de este breve sumario, en el cual se indica el desarrollo que pienso dar á la materia de mi disertación. No una, sino varias conferencias serían necesarias para recorrer el asunto con la detención que merece; pero no contando con espacio ni tiempo para ello, he de contentarme al mero examen de los puntos más principales. Así y todo, he de verme obligado á extenderme más de lo que quisiera, por lo que necesitaré abusar de vuestra notoria benignidad.

Os ruego, pues, anticipadamente, que me otorguéis toda vuestra indulgente benevolencia, y en ella confiado, entro de lleno en el asunto de mi modesta conferencia.

Si las facultades humanas asignan al hombre un destino glorioso, dos de ellas son las destinadas á realizarlo, aquellas que constituyen los órganos por los cuales el pensamiento toma forma y se comunica. Estas facultades son la palabra y el dibujo. Cada una de ellas responde á un orden distinto, y ambas unidas completan el ser racional y lo hacen fecundo. El mundo de la esencia, el mundo abstraído, despojado de todo concepto de extensión, pertenece á la palabra; pero ese otro mundo en relación íntima y constante con el hombre, teatro de la substancia y de los fenómenos universales, el mundo de la extensión, el mundo de la forma, pertenece en absoluto al dibujo. En vano la palabra pretendería invadir estos dominios, su nulidad es absoluta, ante la descripción de una simple línea de sentimiento ó irregular, retrocede impotente, y allí un rasgo de lápiz expresa y describe instantáneamente el objeto con su imagen perfecta, lo mismo la forma inerte que la forma de la vida, lo mismo la forma física que el alma reflejada en ella, la sensibilidad grabada en línea, la fisonomía animada por el soplo de la vida, del sentimiento y de las pasiones en todos los grados de su energía, las escenas de la naturaleza y las escenas del hombre, arrancadas del fondo del corazón y de la historia, y fijadas, impresas en viviente imagen para contemplación perpetua de las generaciones, siendo así el dibujo, cuerpo y alma, forma, idea y sentimiento, y también palabra, lenguaje universal que habla á la mente y al corazón; unos cuantos trazos bastan para desplegar ante la vista, de un solo golpe, todo un mundo de formas y de ideas, hiriendo con la viveza misma de la imaginación, la razón y el sentimiento, como si de instante se desplegara ante los ojos la realidad misma de la vida del hombre y del universo. No son estos trazos sonidos articulados asignados á la idea, son la forma material misma de ella.

El dibujo, es, pues, el lenguaje natural y necesario de la extensión, de las formas materiales; idioma universal, inequívoco y perfecto, forma matemática del pensamiento creador y medio matemático de su realización; lenguaje exacto y expresivo que se adapta dócil y fielmente á todas las formas, desde la más rigurosa y destacada, á la más confusa y vaga; que todo lo domina en su imperio, satisfaciendo plenamente la razón y el sentimiento; que tiene para la preci-

sión rigurosa, la Geometría, y para mover el sentimiento, la imagen viviente de los hechos y los acentos más vivos de la belleza física y moral unidas.

Si la falta de la palabra haría estéril al hombre en el mundo inmaterial, en el mundo de la esencia, la falta del dibujo lo haría también estéril en el mundo de la forma; la facultad del dibujo es, pues, esencial en la naturaleza humana, al par que la facultad de la palabra; el dibujo y la palabra son, pues, los dos medios igualmente necesarios, por donde el hombre piensa y se comunica para el cumplimiento de sus destinos.

Si á los encantos puros de la belleza debemos la dulce, noble y legítima felicidad, el plácido descanso en los oasis del abrasado y árido desierto de la vida, siendo el órgano del oído y el de la vista, los destinados á proporcionarnos estos encantos, á la palabra, á la música y al dibujo los debemos. El arte bello, apartando las impurezas de la realidad y las pesadumbres de la vida, y levantando la mente y el corazón, la razón y el sentimiento á las regiones puras de lo bello, noble y generoso, dulcifica nuestra existencia, doma y educa la bravía naturaleza y grava en el corazón los sentimientos dignos del hombre, nobleza, abnegación, amor y fraternidad.

¿Cuál es su origen?, es decir, ¿cuándo empezó el hombre á usarlo? ¿qué leyes rigen su desenvolvimiento? El origen del dibujo, probablemente fué coetáneo ó anterior al origen del lenguaje; esto se concibe á priori. La representación, la imitación, imperfectísima desde luego, de un modo ó de otro, de aquello que se presenta á la vista y excita el interés, la curiosidad ó la necesidad de expresarlo, hay que reconocer que es infinitamente más asequible al hombre, que el analizar y clasificar los sonidos articulados, para expresar con ellos el pensamiento, para formar siquiera rudimentariamente el lenguaje.

El origen del dibujo se oculta en los tiempos prehistóricos; todos los pueblos que han dejado huellas en la historia, nos dan á conocer con los testimonios auténticos, que se han salvado del naufragio del tiempo, que poseyeron el dibujo. Las remotas edades de la India, del Egipto y de las vírgenes regiones del Nuevo Mundo, están testificándolo con las ruinas de sus civilizaciones, con los restos de sus utensilios, de su arquitectura y de sus jeroglíficos. El empleo de toscas labores en los escasos objetos usados por las razas salvajes, aun privadas de todo contacto civilizador, y el tatuaje ó adorno con que pretenden embellecer sus desnudos cuerpos, son una clara manifes-

tación de que estos pueblos incivilizados poseen el gusto y la habilidad técnica embrionaria de este Arte, un espontáneo y natural sentimiento estético que señala precisamente uno de sus primeros pasos en el camino de su progreso y perfección.

La idolatría por otra parte, hija de la superstición y hermana legítima del fetichismo, signo de las primeras edades del hombre, está demostrando también con la constante existencia del ídolo la posesión del dibujo en estas primeras edades.

No seguiré en este orden de consideraciones: lejos de mí la idea de engolfarme en disertaciones prehistóricas, ni siquiera históricas. La historia es útil en tanto que enseña algo positivo para el presente y para el porvenir; y por lo tanto, voy á limitarme á exponer algunas breves consideraciones, que puedan ofrecer interés en el proceso histórico, es decir, en el progreso del dibujo.

Para esto hay necesidad de distinguir tres elementos del dibujo, que se relacionan con la marcha de este proceso, el propiamente científico, el de sentimiento y el estético.

El progreso humano, en todo orden de ideas, es la razón de las generaciones acumulada y rectificada, razón colectiva, suma interminable de pensamiento, producto de la constante labor de la humanidad, verdades particulares, imperfectamente conocidas, que ensanchan cada vez más sus relaciones buscando siempre la unidad de su origen, la verdad superior que las comprende y rectifica, asignándoles su valor y su lugar. El dibujo científico, por ser tal, está dentro de las leyes generales de este progreso, del progreso de la razón; pero no así el de sentimiento ni el sentimiento estético, por que este dibujo y este sentimiento se rigen por leyes de otro orden, por leyes de educación.

El gusto por la educación acertada se desenvuelve y depura, y el dibujo de sentimiento es producto de una educación de la vista, que enseña á ver y sentir bien la forma con sus bellezas y de la mano para ejecutar fielmente la representación de esta forma real ó creada en la imaginación.

El gusto en el arte plástico está necesariamente identificado con la forma, esta expresa lo que aquel siente y aquel siente lo que este logra expresar; y por esto, el dibujo de sentimiento y el gusto siguen un proceso idéntico, es decir, que la educación del gusto y la educación de la vista corren identificadas por necesidad y con ellas la educación de la mano.

En el desenvolvimiento del arte hay un hecho muy singular y muy notable, y es que en esta triple y constante educación, han tenido siempre el gusto y el dibujo ante los ojos el mismo maestro, la misma forma que imita, el natural, y sin embargo, el dibujo y el gusto han sido rudimentarios, absurdos y monstruosos, y han necesitado infinidad de siglos para llegar á su perfección en el arte clásico griego, pasando por la civilización India y la civilización Egipcia; y si comparamos el nivel intelectual de estas dos civilizaciones con su dibujo y su gusto plástico, veremos aquél muy por encima. La educación de la vista y del gusto ha tenido pues un progreso propio, lentísimo, distinto, independiente del progreso de la razón, con grande desventaja comparado con éste.

La semejanza del progreso de la razón y del progreso del arte, se evidencia más aún con el hecho patente y repetido de las oscilaciones de retroceso y avance, relativamente rápidas, que vemos verificarse en el arte de un modo más ó menos general ó local, y con los desequilibrios manifiestos entre pueblos civilizados que viven en estrecha comunicación; oscilaciones y desequilibrios contrarios á la naturaleza del conocimiento científico, pues este se afirma, extiende y nivela, sólida é inmediatamente.

Mas por otra parte, vemos que este progreso gradual y perezoso del arte, ha realizado en cierto modo dos saltos que son semejantes, uno desde el Arte egipcio al griego, y otro desde las ruinas del imperio de occidente al Renacimiento.

El primero es un progreso verdadero, relativamente rápido, realizado por un pueblo eminentemente artista por naturaleza, debido por consiguiente á estas felices facultades de este pueblo privilegiado, favorecidas por las condiciones en que se desenvolvió.

El segundo fué un progreso de resurrección, realizado al presentarse de nuevo por modelo el antiguo arte griego, que hizo una irrupción por Europa, cuando la espada de Mohamet II derrumbó el imperio de Oriente, á causa de tener que buscar asilo en Italia los artistas, de la civilización greco-romana, sucesores de aquellos que antes, en las catástrofes del imperio de occidente, tuvieron que refugiarse en Bizancio.

De todos estos hechos, y salvo los accidentes de oscilaciones y de aptitudes felices, se deduce una enseñanza muy transcendental, á saber, que el mejor maestro del dibujo y del gusto no es precisamente el modelo, el natural, sino el gusto y el sentimiento de la forma edu-

cados, y por consiguiente, el dibujo mismo, la imitación de la buena imitación, el estudio de los clásicos, el estudio de aquel modo de ver, sentir y expresar el natural que tuvieron los genios del Arte, verdad reconocida y confesada explícitamente al buscar para la perfección aquellos centros luminosos en que ha gozado y goza el Arte plena vida.

¿Cuáles son las causas de esas oscilaciones de que hemos hablado, de esos movimientos de retroceso y avance, y cómo pueden evitarse ó al menos atenuarse los primeros?

La belleza, en todos sus órdenes, es en sí, si se permite la frase, de fisonomía infinitamente variada, y es precisamente condición esencial de ella esta variedad. Por otra parte, seguir servilmente las huellas de los clásicos, sujetarse á ellos, á sus limitadas obras como á un patrón, y patrón completo, universal, es querer ver el todo en la parte, y negar ó anular la personalidad y matar antes de nacer los genios que han de suceder á aquellos y continuar su obra interminable, y esto es demencia, de este modo, ni los mismos clásicos antiguos existieran.

Estas consideraciones legitiman y hacen necesaria la libertad del Arte; pero precisamente de esta, como de toda libertad natural, y por natural necesaria, surgen las exageraciones extravagantes, falsas ideas y la ignorante osadía; y de aquí el extravío del juicio y los caprichos ridículos ó bárbaros de la moda que envenenan el gusto y lo pervierten. Pasa más ó menos pronto el éxito de la novedad, y como ante los ojos está siempre el arte clásico, armado de razón y de protesta, reivindica otra vez sus títulos y regenera otra vez el buen gusto. De este modo se explican esas oscilaciones del Arte.

Hay otra serie de hechos de la mayor importancia en la historia del dibujo y del gusto, que deben fijar atentamente nuestra atención.

El genio y los sentimientos propios de las razas, de los pueblos y de los individuos, formados y modificados por un concurso complejo de influencias ó causas, como la acción de los climas, la fusión de elementos diferentes por azares de la historia y el cambio de comunicaciones que además de la asimilación de aquello que se adapta al sentimiento propio, trae la imposición de lo más puro ó la modificación recíproca de los opuestos sentimientos; las instituciones sociales, políticas y religiosas que engendran un modo de ser y de sentir, las grandes catástrofes y las grandes victorias en que mueren unos

ideales y nacen otros, sentimientos dominantes en cada época, y otras mil y mil causas, han dado siempre al Arte en cada raza, en cada pueblo, en cada individuo y en cada época, una unidad de estilo, una fisonomía propia, netamente destacada, que son otras tantas manifestaciones firmes ó transitorias de la belleza y de su forma, el dibujo; unidades que responden, que son la expresión viva, la fórmula plástica de lo que hay de unidad de sentimiento en esas entidades humanas en el tiempo.

¿Qué enseñanza, qué verdad podemos deducir de aquí?; una tan evidente como transcendental, á saber: que no por convencionalismos ni falsos conceptos, sino por la naturaleza misma de las cosas, el Arte es más subjetivo que objetivo, está más, dentro del artista, que fuera de él, está más, en sus sentimientos que en el modelo, verdad confirmada también por el hecho antes expuesto.

Y aquí radica precisamente un grave error del realismo, en que tiende necesariamente á invertir los términos, de donde se sigue también necesariamente su tendencia á olvidar los fines elevados del Arte encerrándose en los géneros de pura naturaleza, ó sea de puro modelo, es decir, su tendencia á tomar el medio de expresión como fin. De este modo habría que concluir por confesar que el día en que la fotografía lograra el colorido, habría concluído el Arte pictórico; y sin embargo, el Arte vivirá mientras viva el hombre, por que lo lleva en su seno; la naturaleza le prestará inspiración y modelo de consulta, pero la obra ha de ser creación de su talento y de su imaginación y expresión viva de sus sentimientos.

Preguntado Fidias que dónde había encontrado el modelo de su Júpiter, contestó, sin duda sonriendo, que en la Iliada. Bella contestación digna de él y de Homero, pero inexacta por modestia, la Iliada le inspiró, pero el modelo lo creó su genio portentoso.

Pero en este proceso tan accidentado y complejo del Arte, ¿dónde está la base firme de su criterio? ¿dónde la brújula y el faro que dirija con seguridad el rumbo de la nave? Ya lo he dicho, en el Arte clásico, en el modo que han tenido de ver, sentir é interpretar la naturaleza los genios del Arte, en el vuelo poderoso de sus grandiosas ideas y en la exquisita delicadeza de sus sentimientos.

Á la crítica ilustrada y juiciosa, á esta y no á la ignorante y majadera, toca mantener siempre ante los ojos el Arte clásico, no para imponerlo como patrón obligado de servil imitación, y menos como límite del Arte y cárcel del genio; el *non plus ultra* es un desatino;

pero sí como base firmísima y faro luminoso que alumbre los escollos y el libre espacio abierto al Arte libre en que el genio puede extender y remontar su poderoso vuelo á regiones nunca alcanzadas.

Estas son las enseñanzas que nos dá la historia del dibujo de sentimiento y del gusto, por las leyes de su educación, muy distintas de las que rigen el progreso de la razón, quizás de esfera más limitada ó de acción más lenta que estas, acaso porque la razón científica pura, despojada de todo lo que es sentimiento y arte, es esencialmente universal, más colectiva que individual; mientras que el sentimiento puro, el Arte despojado de todo lo que es razón científica, es, al contrario, esencialmente personal, más individual que colectivo sin dejar por esto de participar de la fisonomía de esas unidades ó entidades superiores de raza, pueblo y época en que el hombre nace, vive y se desenvuelve.

En el dibujo científico, como he dicho yá, el proceso sigue las leyes naturales del progreso de la razón.

El dibujo de proyecciones ortogonales era conocido de antiguo, probablemente desde las primeras construcciones serias de la Arquitectura, pero imperfectamente. Se practicaba empíricamente, no formaba un cuerpo de doctrina, hasta que Monge le dió su forma científica, creando la Geometría Descriptiva á fines del siglo pasado.

El dibujo de proyecciones oblicuas, llamado sin razón ni sentido, *Perspectiva Militar, Caballera ó Práctica*, y que de darle otro nombre que no sea el suyo propio, solo le conviene el de *Falsa perspectiva* por la gran semejanza de efecto que tiene con el dibujo perspectivo, se halla precisamente en el mismo estado y caso en que se hallaba el de las proyecciones ortogonales antes de Monge. Es conocido, pero no como ciencia, se practica con mucha frecuencia por su facilísima ejecución y por la gran claridad de su efecto, muy semejante, como he dicho, al dibujo perspectivo, semejanza que lo hace perfectamente comprensible aun para los profanos en su ciencia; pero se practica de un modo empírico á pesar de que es bien fácil constituir, su cuerpo de doctrina.

El fundamento de esta no depende de otra cosa que de la determinación de la recta proyectante.

Las proyecciones ortogonales tienen determinada esta proyectante, puesto que es perpendicular al plano de proyección; pero las pro-

yecciones oblicuas la tienen indeterminada, porque siendo oblicua admite infinitas direcciones; y, siendo así, parece que no hay aplicación práctica posible de estas proyecciones, como no sea de un modo arbitrario y empírico. Sin embargo, no hay imposibilidad ni dificultad práctica ninguna que impida determinar dicha proyectante oblicua, sino en una dirección fija absolutamente invariable y arbitrariamente señalada, al menos dentro de límites que tengan algún fundamento racional, y dándola á conocer en el dibujo mismo, de modo que no quepan dudas. La cuestión está pues limitada á determinar esta proyectante oblicua con este fundamento racional. Con esto solo, que es bien sencillo, se fundamenta y desenvuelve la teoría científica de este dibujo, con la misma exactitud y sencillez que el de las proyecciones ortogonales; con esto solo, dicho dibujo se constituye en una ciencia exacta, ó si se quiere, en una parte de la ciencia general del dibujo descriptivo, con los mismos y tan legítimos títulos que el de las proyecciones ortogonales.

Los fundamentos racionales de esta determinación de la proyectante oblicua, dependen solo de dos consideraciones, una de modo y otra de efecto.

Esta proyectante necesita determinarse por la proyección de la recta perpendicular al plano de proyección. Mas para esto, la proyección de esta perpendicular ha de someterse á una escala propia que sea al mismo tiempo relativa á la escala adoptada para la recta paralela á dicho plano.

Determinadas pues estas dos escalas, si se determina la dirección de la proyección de dicha perpendicular, y se expresa todo, de un modo ó de otro, en el mismo dibujo, como se hace en todo dibujo descriptivo con la escala que ha de regirle, queda determinada la proyectante oblicua, y por consiguiente la proyección de toda recta, siendo muy sencillo hallar la de cualquier oblicua con solo rebatir el triángulo rectángulo en que esta recta es hipotenusa y catetos una perpendicular y una paralela al plano.

Pero siendo el efecto de las proyecciones oblicuas, muy semejante al de las polares ó perspectivas, es necesario que esta semejanza sea lo más aproximada posible á las imágenes perspectivas más claras, es decir, que den más clara idea de la forma verdadera, no contrariando esta semejanza en manera alguna, para que no resulten apariencias absurdas, según el informe de la vista, como la de que, aun tomando, como debe tomarse, la dimensión de latitud, menor que la

de longitud, resulte sin embargo en el escorzo, como es muy fácil, ilusión contraria.

Para esto basta sentar estas tres reglas generales que aunque convencionales, tienen un fundamento racional en la semejanza dicha.

1.^a La proyección de la perpendicular al plano de proyección, debe hacer con la horizontal ó margen inferior de este plano, un ángulo que puede variar entre 30 y 60 grados, siendo el medio de 45 el preferible.

2.^a La escala de dicha proyección puede variar entre $\frac{1}{3}$ y $\frac{2}{3}$ de la escala relativa de las paralelas al plano de proyección, siendo la media de $\frac{1}{2}$ la preferible.

Y 3.^a La dirección de dicha proyección y su escala, deben suponerse en los términos medios indicados, siempre que no se exprese otra cosa, expresándose en otro caso en el mismo dibujo como es necesario.

Con lo dicho, que no puede ser menos, ni más sencillo, se constituye la ciencia de las proyecciones oblicuas.

Llegamos ahora á las proyecciones polares, ó sea á la Perspectiva.

Esta ciencia era yá conocida en el siglo V antes de la era cristiana, en tiempos de Fidias y de Esquilo; después se hallan también vestigios de ella en Vitrubio; pero la antigüedad no nos ha legado ningún tratado de esta materia. Modernamente se han escrito varios muy notables. Á últimos del siglo XVII, nuestro célebre pintor, D. Antonio Palomino, en su obra *Sobre la Pintura*, incluyó un tratado de Perspectiva que le acredita de profundo conocedor de esta ciencia. Después ha escrito otro tratado más extenso y en forma más científica Mr. Adhemar. Este autor confiesa que todos sus estudios matemáticos los hizo para el de la Perspectiva, que era el de su vocación, y en efecto dió á luz un trabajo notable. Otros muchos tratados se han publicado, que no deben tener aquí particular atención, los cuales, generalmente, no son otra cosa que colecciones de prácticas empíricas. Pero ni en estas ni en las otras se halla realmente formada esta ciencia porque en todas ellas es desconocido el principio fundamental que la constituye.

Adhemar como Rodríguez y la generalidad de los autores, toman como tal un corolario de él, el principio de la concurrencia común de las paralelas, y de aquí que sus obras adolecen de falta de base,

dejando siempre cierta vaguedad ú obscuridad de origen en el ánimo, impropia de una ciencia geométrica.

Palomino, si en algo fundamenta esta ciencia es en otro corolario del principio fundamental, en la concurrencia de la línea principal ó perpendicular al plano escenográfico. Y lo extraño es, que dando á este principio la misma demostración, propia, en lo esencial, del fundamental, no haya visto este.

Para demostrar la grave deficiencia que señalo, formularé aquí este principio fundamental; y lo formularé en concepto físico y en concepto perspectivo ó de proyección polar, porque en ambos constituye por sí toda la ciencia físico-matemática del aspecto.

Físicamente, su enunciado es este:

Toda recta se dirige aparentemente al rayo visual paralelo á ella.

En Perspectiva se enuncia así:

La proyección de una recta concurre al pie del rayo visual paralelo á dicha recta. (Entiéndese por pie del rayo visual, el punto donde este corta al plano escenográfico ó de proyección.)

La demostración es puramente geométrica y bien sencilla: pues la recta, con los rayos visuales que la encuentran, determinan el plano visual de la misma, y este plano está limitado por el rayo paralelo á dicha recta, que es el que ya no puede encontrarla más que en el infinito. Tratándose de las proyecciones, basta añadir que la proyección de la recta es la intersección de este plano visual por el escenográfico ó de proyección.

Rígurosamente, todos los principios propios de la Perspectiva, son corolarios de este, puesto que todos se demuestran directa ó indirectamente por él, es decir que todos se apoyan en él y faltando este fundamento no hay demostración rigurosa posible en la Perspectiva: de consiguiente, él y solo él es el fundamento de esta ciencia, y sobre él toma todo su desenvolvimiento.

El principio de la concurrencia de las paralelas, que como he dicho, lo toma Adhemar por fundamento, se formula así:

Las proyecciones de las paralelas concurren á un mismo punto.

Cierto, ¿y por qué?, porque las paralelas tienen un rayo visual paralelo común, y ya sabemos que el pie de este rayo es la concurrencia común de aquellas, según el principio fundamental; de consiguiente, este principio de las paralelas no es más que un corolario inmediato de dicho fundamental. Claro está que Adhemar no dá ni

puede dar esta demostración tan breve y luminosa, que es rigurosamente la propia, pero propia de corolario.

El principio de la concurrencia de la recta principal, ó sea de la perpendicular al plano escenográfico, tomado como fundamental por Palomino, se enuncia así:

La proyección de la recta principal, concurre al punto de vista.

Claro está, ¿y por qué?, porque el rayo visual paralelo á ella es también perpendicular á dicho plano, y ya se sabe que el pie de este rayo, que es la concurrencia de aquella recta, según el teorema fundamental, es precisamente el que determina el punto de vista; luego igualmente, este principio de la principal, no es otra cosa que un corolario inmediato de dicho fundamental.

Palomino no dá ni puede dar esta demostración que es la propia del corolario, sino otra que como he dicho, es en el fondo la que pertenece al principio fundamental.

Del mismo modo, tan riguroso, breve y claro se demuestran la concurrencia de los planos y todos los demás principios propios de la Perspectiva, apoyándose directa ó indirectamente en este fundamental que he formulado; él arroja sobre esta ciencia la plena luz y por él queda asentada en su base verdadera, de tal modo, que todas sus teorías, todos sus problemas y todas sus aplicaciones prácticas, vistas desde este punto luminoso, toman una sencillez, un rigorismo y una claridad perfectas.

Expuesto el concepto y la misión que cumple al dibujo en general, y hecho sucintamente su proceso histórico, nada más necesario que determinar con precisión, por el análisis y la clasificación, esas múltiples direcciones tan diversas y heterogéneas en que se irradia para producir sus infinitas aplicaciones.

Dibujo es la descripción ó representación de las formas por proyección supuesta, como ellas son ó como aparecen á la vista: de consiguiente su esfera abarca las relaciones todas del hombre con la forma, todo concepto y todo el trabajo humano que á la extensión limitada se refiere.

Estas infinitas aplicaciones, con los diversos medios que pueden y deben emplearse para su propia ejecución y para su realización en formas, y la infinita variedad de éstas, vienen á constituir una variedad indefinida de géneros y especies que hacen del dibujo una acumulación interminable de ideas complejas y heterogéneas, como lo es el mismo trabajo humano con el cual se identifica; y de aquí la

vaguedad y confusión que se advierte en las denominaciones y en el significado, no ya en el vulgo, sino entre los mismos dibujantes.

Esta confusión de ideas en una materia de tan alta importancia, es grave por sí, pero lo es mucho más, es transcendentalísima cuando se trata de la enseñanza, porque si esta ha de ser racional en su organización, y atinada en su concepto para que responda á los fines de la aplicación, forzoso es conocer y clasificar todas estas enseñanzas determinando el carácter y fin propio de cada una y sus mutuas relaciones. ¿Cuáles de estas enseñanzas son fundamentales, elementales ó generales y cuáles especiales? ¿Cuáles de las especiales son propiamente de dibujo, ó propias de las condiciones y caracteres de la especialidad ó de la aplicación material del dibujo á la realización de la obra? ¿Qué enseñanzas auxiliares inmediatas exigen unas y otras?, ¿dónde y cómo debe darse cada una?, ¿qué extensión y que carácter debe darse á cada una para el Ingeniero, para el maestro de taller y para el oficial? Cuestiones son estas del más alto interés, cuya solución ha de fundarse necesariamente en un conocimiento claro, en una clasificación científica y acabada del dibujo. La falta de este conocimiento, de esta clasificación, trae á la enseñanza deficiencias y absurdos de suma gravedad y transcendencia. Basta un ejemplo: El dibujo lineal ó geométrico, que de ambos modos se denomina oficialmente con impropiedad y vaguedad suma, por ser lineal todo dibujo y por que hay seis géneros superiores muy distintos de dibujo geométrico, tiene organizada su enseñanza en nuestras escuelas para la simple copia de la estampa, es decir, para copiar bien la estampa, para la ejecución esmerada del delineado y del lavado, no para las necesidades del taller ó del artesano, sino para las del delineante de profesión, para la buena ejecución propia de éste, con olvido completo del dibujo descriptivo de construcción, que es la enseñanza propia y necesaria de todas las profesiones y oficios de la construcción, ya sean estas construcciones facultativas ó industriales, la enseñanza propia y necesaria de todos los obreros de la forma, desde el Ingeniero ó arquitecto al último operario de taller, para el cual se tiene la enseñanza dicha. Y este hecho, debido á los conceptos erróneos que se tienen del dibujo, es de tal gravedad, que por él es muy raro, sino imposible, encontrar entre nosotros un obrero que entienda siquiera los planos ó proyectos propios de su oficio, y menos que pueda hacerlos por sí ni aplicarlos á la construcción, si no es lo poco particular que un apren-

dizaje rutinario le ha enseñado. Basta pues con lo dicho, aunque pudiera decirse mucho más, para comprender las consecuencias de esta confusión de ideas.

No entra en el tema de esta conferencia esta interesante materia de la enseñanza del dibujo; pero como quiera que de él nos ocupamos, analizándolo y clasificándolo habremos sentado la base en que ha de descansar aquella, y hecho algo verdaderamente útil; al menos habremos dado motivo para que otros lo hagan, y no habremos perdido el tiempo. Voy, pues, á hacer una clasificación del dibujo que, si como creo, tiene sólido fundamento, aunque no esté exenta de defectos, podrá disipar la confusión y el caos que reina en una materia tan compleja.

Árida es esta, mas confío en vuestra benévola indulgencia, y espero me la dispensaréis en gracia de la importancia del asunto, y en consideración al buen deseo que me guía al intentar esta clasificación tan necesaria en la ciencia y arte del dibujo.

La universalidad y heterogeneidad de éste, hace creer á primera vista en la imposibilidad de toda clasificación; sin embargo, si observamos que las dificultades de lo ilimitado, solo aparecen en el género último y en las especies, y que estos últimos géneros y especies, se determinan y caracterizan, se diferencian y denominan necesariamente y de un modo claro, por las formas ú objetos descritos ó representados, ó por el significado expreso de la aplicación del dibujo, veremos desvanecerse todas estas dificultades, quedando realmente reducida la clasificación á los géneros superiores, los cuales prestan al análisis límites y relaciones definidas que hacen sencilla esta clasificación.

Siendo el dibujo descripción ó representación de formas, y pudiendo emplearse en él varios medios ó procedimientos, su clasificación depende de las formas mismas y de estos medios.

Pero además del papel propio, puramente descriptivo ó representativo, tiene otro fin de utilidad muy superior en su aplicación, no solo dentro de aquel mismo oficio, sino también y sobre todo en la construcción, en la realización de las formas artificiales, ó sea de los objetos que el hombre se ve obligado á construir, fabricar ó elaborar para satisfacer sus necesidades, en la esfera de la ciencia y de la industria, y esta necesaria y fecunda aplicación, tan dilatada y compleja, tiene también necesariamente una influencia transcendental en la clasificación del dibujo.

Formas, medios y aplicaciones, estos son pues los únicos elementos de esta clasificación, puesto que encierran en sí el concepto universal ó total del dibujo.

La forma influye en éste, 1.º por el elemento estético y el útil; 2.º por el concepto de lo esencial ó necesario y de lo accesorio; 3.º por las dos ó las tres dimensiones; 4.º por el elemento geométrico ó artificial y el irregular ó natural; y 5.º por los caracteres particulares en las diversas clases de objetos.

Las formas tienen ó admiten el elemento estético ó se hallan privadas de él y de aquí surge la división tan transcendental del dibujo en *artístico* y *útil*. Cuando la forma comprende el elemento estético como principal ó de un modo importante, el dibujo se llama *artístico*, y cuando no lo comprende ó lo comprende de un modo muy secundario, sin importancia, se llama *útil* por oposición al artístico.

En el concepto artístico, las formas son esenciales ó generales y accesorias ó decorativas. Las primeras admiten el elemento estético por su generación, proporciones, orden, simetría, etc., y pueden también estar privadas de él, pero las decorativas son necesariamente artísticas.

La forma decorativa, por sus caracteres propios y por su fin concreto puramente estético, no en el Arte puro sino en el aplicado á lo útil, trae pues á la clasificación del dibujo artístico el género *decorativo* ó de *adorno*, género que en las aplicaciones se une y confunde necesariamente con el propio de las formas simples ú objetos que se decoran; pero que debe considerarse también independiente ó elemental por lo mismo que es de aplicación general y puede subsistir por sí sin aplicación determinada.

Los elementos de la forma decorativa, y por consiguiente, del dibujo de adorno, son y no pueden ser otros que el artificial ó geométrico y el natural, de la figura humana, animales, flores, frutos, plantas, etc.; pero estos elementos constitutivos, aun conservando los caracteres propios más esenciales de sus especies de dibujo, toman sin embargo, en la manera de combinarse, por el fin de la aplicación, y en la manera de estilizarse cada uno en particular y todos en común, ese carácter decorativo que distingue este género de dibujo combinado. Este dibujo se hace expresivo de idea, pasión y sentimiento, por el símbolo y sobre todo por su elemento vivo.

Las formas y el medio de la representación pueden concretarse al concepto de dos dimensiones, ó comprender las tres, originándose

de aquí otra división del dibujo en *superficial ó plano* y del *espacio ó del bulto*.

El trazado, considerado en dos dimensiones y en el plano de proyección ó en planos paralelos á él, es decir, geoméricamente, en secciones planas, cortes ó perfiles supuestos en las formas que se describen, desempeña en la descripción y en la construcción la principal función del dibujo, pues por él, y solo por él se investiga el escorzo y se determina, investiga y describe y construye la forma como es ó como se proyecta; pero este trazado por perfiles y secciones planas del geométrico ó forma real de tres dimensiones, se determina siempre en función de estas tres dimensiones, y por consiguiente, en dibujo del espacio. Así pues, la forma considerada exclusivamente en dos dimensiones, puede decirse que no tiene otra aplicación en el dibujo útil, que la simple construcción de figuras geométricas, y si tiene otra, ha de estar comprendida en el dibujo descriptivo natural y no en el de construcción, que supone siempre objeto de tres dimensiones; á no ser que se consideren los cuerpos en desarrollos, como sucede en la hojalatería y en la sastrería, en cuyo caso el dibujo es realmente del espacio; por consiguiente, el dibujo plano ó propiamente de superficie, en el concepto de útil, no constituye género ni especie particular.

No sucede lo mismo en el dibujo artístico, tanto geométrico como de sentimiento, ya se determine por simples líneas, por tintas, ó colores, mosaicos, etc., por el carácter decorativo que aquí toma, pues con tal carácter y prescindiendo del mayor ó menor relieve ó hueco que por la aplicación deba tener en algún caso, tiene grande aplicación é importancia suma en el Arte aplicado, ya aplicándose con este concepto decorativo á las superficies, como en las construcciones arquitectónicas, muebles, etc., ya constituyendo por sí objeto y forma como en bordados, encajes, etc.

Las formas son geométricas ó no geométricas, ó sea regulares ó irregulares, y de aquí surge también otra división muy transcendental del dibujo en *geométrico* y de *sentimiento*. Cuando la generación de las líneas y superficies, en extensión bien apreciable, obedece á una ley geométrica, el dibujo es *geométrico* por razón de forma y de medio; de forma, porque estas son geométricas; y de medio, porque la forma geométrica permite, y para la exactitud, cuando es necesaria, exige emplear en el dibujo medios exactos, es decir, geométricos; en otro caso, cuando las formas ó el procedi-

miento no son geométricos, el dibujo es de *sentimiento* por razón de medio, porque no siendo necesario, ó no pudiendo emplearse, al menos de un modo práctico, los medios geométricos, ha de ejecutarse á ojo y á pulso, es decir, apreciando la forma y su imitación á simple vista, y trazando ó ejecutando con mano libre, ó sea sin auxilio de instrumentos matemáticos.

Las formas naturales y las artificiales ó producidas por el hombre en sus construcciones, que al contrario de aquellas, son generalmente geométricas, si no son decorativas, ocasionan otra división importantísima del dibujo en *natural* y de *construcción*, debida, tanto á la diferencia radical de dichas formas, como al medio que ellas, y la aplicación ó fin de la descripción ó representación exigen.

Por conclusión, los caracteres formales de las distintas especies de objetos, vienen á determinar en último término, la última división genérica y la específica del dibujo en cuanto á forma.

Veamos, además de lo dicho, cómo los medios y la aplicación ó fin del dibujo vienen por su parte á determinar esta clasificación.

Tres clases de medios pueden distinguirse: los que el dibujante puede emplear como propios de ejecución, es decir, los propios para *producir* la descripción ó representación, y los que pueden emplearse como propios de la *reproducción*, y como auxiliares más ó menos necesarios.

Los primeros son aquellos sin los cuales el dibujo no puede producirse ó no puede responder á su fin, y por consiguiente, lo son, no solo los que tienen este carácter en la misma ejecución del dibujo, como son las proyecciones de una ú otra clase, sino también los propios de la investigación geométrica de la forma natural ó artificial, cuando esta investigación es necesaria para el fin de la aplicación, como sucede en el dibujo descriptivo topográfico, geográfico, de cartas marinas, de arquitectura, de máquinas, etc.

Los medios de la ejecución para la reproducción del dibujo, como el grabado, la litografía, etc., y los auxiliares en todo caso, como son los materiales empleados, instrumentos y maneras, etc., son extraños á la clasificación del dibujo, y solo pueden dar lugar cuando más á distinguirlos en la especie.

Las aplicaciones por su parte pueden considerarse bajo dos puntos de vista distintos; atendiendo al fin y á los objetos. En aquel se dividen por los conceptos *útil* y *artístico* puro ó aplicado, y en este por los conceptos de *natural* y *artificial*.

Las aplicaciones del dibujo al natural, como á la topográfica, cartas geográficas, y marinas etc. en el útil, y á la figura humana, paisaje, etc., en el artístico, no pueden tener otro fin que la pura descripción ó representación. Las aplicaciones á lo artificial, ó sea á la descripción ó representación de las distintas especies de objetos que el hombre construye, fabrica, confecciona ó elabora, tienen el mismo fin descriptivo ó representativo; y, además, el de la realización ó producción del objeto.

En todos estos conceptos, el dibujo, excepción hecha del de adorno considerado en sí ó sea como elemental, tiene siempre una aplicación determinada, ya en el sentido útil, ya en el artístico puro ó aplicado, y estas infinitas aplicaciones tan diversas, en unión con los caracteres formales particulares de las distintas especies de objetos que se describen ó representan, son las que vienen necesariamente y en último término á determinar el último género y las especies, ó solo estas en ciertos casos.

El dibujo de adorno ó decorativo como ya he dicho, puede y debe considerarse en sí mismo, ó sea independiente, como elemental, sin aplicación determinada, porque independientemente tiene sus caracteres propios generales, de los cuales dependen los caracteres particulares propios de sus aplicaciones, constituyendo así un género propio de aplicación indeterminada, que por lo mismo es de aplicación general en el Arte aplicado. Pudiera considerarse como perteneciente al Arte puro por ser puramente artístico y no tener aplicación determinada en el Arte aplicado, pero como por su concepto y por su mismo nombre es propio de aplicación, pertenece rigurosamente al Arte aplicado.

Hecho este previo análisis de medios y aplicaciones, es fácil ver cómo estas y aquellos influyen en la clasificación del dibujo.

Todo dibujo es proyección supuesta de la forma descrita ó representada. La proyección para dar una descripción ó representación comprensible, en la cual se relacionen las partes, necesita que las rectas proyectantes obedezcan á un sistema, y este no puede ser otro que el del paralelismo ó el de la concurrencia á un mismo punto. Pero las proyectantes paralelas pueden ser perpendiculares ú oblicuas al plano de proyección; de consiguiente, en el dibujo sólo hay tres clases de proyecciones; las ortogonales, las oblicuas y las polares, ya se apliquen de un modo ú otro.

Por otra parte, el dibujo puede proponerse *describir* las formas

como son en sí, ó *representarlas* sólo como aparecen á la vista.

Las tres clases de proyecciones pueden aplicarse á lo primero, pero sólo las polares pueden representar las formas en su apariencia ó aspecto, porque sólo en ellas las proyectantes, que son los rayos visuales, concurren á un mismo punto.

Sin embargo, las proyecciones polares, por la mayor dificultad en su misma ejecución, y principalmente porque no se pueden aplicar fácilmente á la construcción, ni á las especulaciones geométricas del espacio, tienen reservado su papel propio por razón de aplicación en la pura representación.

La descripción, por razón de aplicación también, es necesaria en la construcción por que esta necesita conocer geométrica, exacta y completamente la forma artificial, que ha de construirse; y en otros casos la natural que ha de representarse.

Este concepto descriptivo, ó sea de representación descriptiva, aplicado de un modo ó de otro, toca á las proyecciones ortogonales y á las oblicuas. Resulta, pues, que las tres clases de proyecciones, por razón de medio y de aplicación, ocasionan una división muy transcendental del dibujo en *descriptivo* y *perspectivo*.

Dibujo *descriptivo* es pues el que describe, ó representa describiendo, las formas artificiales ó naturales, como son, y *perspectivo* el que las representa como aparecen á la vista.

Todo dibujo de proyección polar es, por consiguiente, *perspectivo*, de apariencias ó aspectal, mas por razón de forma y de medio, es geométrico ó de sentimiento. Cuando representa formas geométricas de tal importancia que por sí indican la necesidad de emplear el medio geométrico, ó sea los procedimientos geométricos de la *Perspectiva*, se le reserva como propio y por antonomasia el nombre de *perspectivo*; y en otro caso se le llama de *sentimiento*, porque está indicado como propio el medio de sentimiento.

Las proyecciones ortogonales y las oblicuas, sin embargo del carácter común descriptivo que les corresponde por el medio y la aplicación, se diferencian esencialmente por el sistema y también en parte por la forma y por la aplicación misma á causa de la índole de cada uno de estos sistemas, siendo las oblicuas de aplicación menos general, si bien en cambio, en muchos casos aventajan á las otras, tanto en la descripción como en la construcción.

Pero las diferencias de estas dos clases de proyecciones, aun siendo muchas y esenciales, no influyen nada en la clasificación del di-

bujo, pues ambos sistemas pertenecen al dibujo descriptivo con los mismos fines, y se aplican en él indistintamente de igual modo, con algunas limitaciones por parte de las oblicuas, según hemos indicado, quedando toda la diferencia reducida á esta de sistema, de donde resulta que solo cabe distinguir éste en la especie, como cualquier sistema empleado en ambas clases de proyección.

El medio puede ser, como se ha dicho, geométrico ó de sentimiento por razón de forma, pero también puede serlo por razón de aplicación. Las formas no geométricas en algunas aplicaciones del dibujo exigen el empleo de medios matemáticos de uno ú otro modo, mientras que á veces, en otras aplicaciones, las mismas formas no exigen otros medios que el opuesto de sentimiento, cambiando por consiguiente en ambos casos el concepto y significación del dibujo. Tal sucede, por ejemplo en el dibujo topográfico y en el de mapas que necesita aplicar una proyección ortogonal para describir más ó menos detalladamente con exactitud la forma irregular de la superficie terrestre con las particularidades que se propone describir, empleando para la investigación medios y procedimientos matemáticos, siendo por esto geométrico útil; mientras que el dibujo de paisaje, representando la misma superficie terrestre, es necesariamente por el fin y por el medio, artístico de sentimiento.

De consiguiente, por la forma, por el medio y por el fin ó aplicación, el dibujo es geométrico cuando describe formas geométricas ó formas no geométricas, si el fin de la descripción supone como propios y necesarios los procedimientos geométricos en la investigación de la forma y en la ejecución misma del dibujo; y es de sentimiento cuando representa formas no geométricas y la aplicación ó fin de la representación indica como propio ó necesario el medio de sentimiento.

Nótese que cuído aquí de someter el género y carácter del dibujo al fin que este se propone, para no confundir el dibujo mismo con la acción de dibujar en lo que esta acción se refiere al medio ó procedimiento que racionalmente emplea ó que por accidente ó capricho puede emplear. De sentimiento pueden dibujarse las formas geométricas como las no geométricas, aun imitando ó fingiendo proyecciones ortogonales ú oblicuas, como se hace en el croquis acotado, y empleando ó no instrumentos matemáticos en el trazado, la exactitud será la que padezca, pero no por esto cambia el género y carácter del dibujo, pues la forma geométrica y el fin del dibujo

determinan siempre el género y el carácter propios de éste, no pudiendo convenirle otro por la aplicación caprichosa de un procedimiento impropio de aquella forma y de este fin; así como por el contrario pueden describirse geoméricamente las formas no geométricas, según se ha dicho; pero solo cuando este medio sea necesario al fin que el dibujo se propone tendrá carácter propio de geométrico, pues en este caso y no en otro, aunque el dibujo mismo no conserve indicación ninguna de los procedimientos geoméricos de la investigación de la forma y de la ejecución misma del dibujo, el fin los exige y supone necesariamente, y por esto el dibujo se caracteriza naturalmente de geométrico, por el fin y por el medio que este supone.

Los géneros y las especies del dibujo se mezclan con frecuencia y algunas veces se combinan.

La mezcla se verifica sin que se alteren los caracteres y los procedimientos propios de los géneros y especies mezcladas, ó cuando más, cambiando el procedimiento propio geométrico con el de sentimiento en partes secundarias, ó mejor dicho, en lo que es indiferente emplear uno ú otro, según la aplicación.

La combinación, por el contrario, se verifica identificándose los géneros y especies asociadas de tal modo, que se modifican mutuamente por el fin de la aplicación, viniendo á constituir un verdadero género ó especie más ó menos distinto de los componentes.

Tal sucede, por ejemplo, en el dibujo de proyectos de caminos, en el cual una parte del dibujo natural ó topográfico, que se refiere á forma irregular, y el dibujo propio de la parte de construcción, que se refiere á forma geométrica, se asocian y combinan de tal modo por los cortes ó perfiles necesarios á la representación descriptiva y á los cálculos de la construcción, que vienen á fundirse en una misma cosa, en un verdadero *género combinado* con caracteres y procedimientos propios.

De lo expuesto aquí y de lo dicho antes sobre el dibujo de adorno, se infiere que este es también un verdadero género combinado.

Terminaré este análisis, observando que el dibujo, siempre que no es de sentimiento, es científico, porque emplea procedimientos geoméricos. En el de sentimiento pueden aplicarse también y se aplican conocimientos geoméricos, ó sean las leyes de la perspectiva, elevándose así á la perfección por estas leyes que lo razonan, puesto que la vista, por muy bien educada que esté, siempre se halla expuesta

á distracciones, errores ó alucinaciones, lo cual puede evitar el conocimiento de dichas leyes; pero estas solo pueden aplicarse en este dibujo por sentimiento y no con regla y compás, y por esto no puede llamarse científico este dibujo con entera propiedad. La Perspectiva, aplicada así, se llama por lo mismo sentimental ó de sentimiento.

Hecho ya el análisis necesario para la clasificación del dibujo, advertiré que se hacen otras muchas divisiones de este por las agrupaciones que en algún concepto se hacen de los objetos representados ó descritos; pero estas divisiones ó agrupaciones, en que por lo común entran distintos géneros y especies heterogéneas, no son clasificaciones del dibujo mismo, no tienen otro objeto que designar colectivamente especies de dibujo que bajo algún punto de vista quedan comprendidas en alguna idea general extraña á la clasificación del dibujo; y por consiguiente, á los caracteres que esta clasificación distingue, y á la enseñanza misma. Así se dice, por ejemplo: dibujo *agrícola*, el que comprende las máquinas, aperos, herramientas, etc. que se usan en la agricultura; dibujo *industrial*, el que comprende las máquinas, útiles y objetos de todas clases que produce la industria: dibujo *profesional*, el que tiene aplicación en las carreras especiales, como las de arquitecto, ingeniero civil, naval, militar, mecánico, de minas; las de topógrafo, geógrafo, etc.

Los caracteres de todo dibujo se determinan, como hemos visto, por la forma, por el medio y por la aplicación ó fin. Así, respecto del dibujo artístico de sentimiento, el de figura tiene su carácter propio en la exactitud y la expresión, por que necesita ser preciso hasta el detalle, como lo es el natural que imita, dar tipo, fisonomía y vida, y expresar los sentimientos y pasiones en toda la escala de su energía; en él la naturaleza pone el modelo, pero el artista pone su genio, su modo de sentir y su delicado gusto, que señala y corrige el realismo feo de la naturaleza más que en ningún otro, siendo así el dibujo por excelencia. El de paisaje lo tiene en la ejecución franca y libre dentro de los amplios límites en que la naturaleza modifica sus detalles al infinito; ejecución, que sin descender á este detalle por imposible, lo determina y caracteriza sin embargo. El de adorno lo tiene en la manera libre de interpretar y *estilizar* el natural que le sirve de motivo, por su propio concepto ornamental, en la combinación libre de sus tres elementos constitutivos, en la simetría que tan bien le cuadra á veces y en la facultad omnímoda que concede á la más espléndida fantasía.

Haré la síntesis de este laborioso, pero necesario análisis, presentando el cuadro de esta clasificación; en él solo consignaré algunos de los géneros del último orden y especies más principales, porque ni es posible ni necesario otra cosa, toda vez que son generalmente en número indefinido, y que se deducen siempre claramente de los géneros superiores que establecemos, denominándose por los mismos objetos representados, cuyas denominaciones suponen necesariamente los nombres de todos los géneros superiores de que se derivan.

En algunos casos puede aparecer dudoso si el orden ó división que sigue al último de estos géneros superiores es género ó especie, y siendo género seguirá uno ó más órdenes inferiores, pero tanto aquella indeterminación ó duda como estas otras divisiones inferiores, si las hay, carecen de toda importancia en la clasificación por las razones dichas.

He aquí, por último, el cuadro referido.

		Último género superior.	Último género y especies.	
Dibujo	Útil (Del espacio).	Natural	Topográfico. De cartas geográficas. Id. marinas, etc.	
		Descriptivo	De construcción	De arquitectura civil ordinaria de todas clases. Id. naval, id. Id. hidráulica, id. Id. de fortificación, idem. Id. de máquinas, id. De muebles ordinarios, id., etc.
			Combinado	De caminos. Canales, etc.
		De sentimiento (de construcción ó fabricación)	De muebles ordinarios de todas clases. Aperos, id. Herramientas, id. Utensilios, id. Armas, id., etc.	
	Artístico	Plano	Geométrico	De adorno de todas clases.
			De sentimiento	De adorno de todas clases como Encajes. Bordados. Brochado. Pasamanería, etc.
		Del espacio	Descriptivo (de construcción)	De arquitectura monumental de todas clases. Muebles de lujo, id., etc.
			Perspectivo	Perspectivo. De figura. Paisaje.
		De sentimiento	Natural	Animales. Flores, etc.
			De construcción ó fabricación	De adorno elemental. Muebles de lujo de todas clases. Aparatos, id. Orfebrería, id. Cerámica, id. Cristalería, id. Cerrajería, id. Tapicería, id. etc.,

¿Qué necesidades satisface el dibujo en sus aplicaciones?

En el sentido útil tiene, como ya he dicho, un doble fin, el conocimiento de las formas naturales y de los objetos artificiales, y la misma construcción ó fabricación de estos.

El dibujo descriptivo de construcción es la fórmula matemática necesaria del proyecto, del pensamiento creador, y el medio matemático necesario de su realización. En toda profesión, arte ú oficio de las construcciones, todos los conocimientos que son necesarios á su propósito tienen un fin común único, que es el proyecto de la obra y su realización, de consiguiente, en toda clase de construcciones, desde la más importante y complicada á la más humilde y sencilla, el dibujo es la síntesis, la fórmula final práctica de todos estos conocimientos en el proyecto y la expresión exacta que dirige la ejecución de la obra con precisión matemática; idioma científico único y necesario para estos fines, lo mismo al Ingeniero ó maestro de taller que proyecta, que al operario que labra la materia en la realización de la obra; por él y solo por él logra el obrero dar forma exacta á su pensamiento y realizarlo, y entender y realizar el pensamiento ajeno, elevándose así á la noble categoría de obrero inteligente; sin él no puede salir de la categoría de pobre é infecundo rutinario, de esa rutina que la ignorancia transmitida perpetúa en el taller, provocando la burla desdeñosa y merecida del obrero inteligente.

Ya lo he dicho, difícil es encontrar en nuestro pueblo obrero un operario, y lo que es más, un maestro, capaz de entender y ejecutar un proyecto por insignificante que sea, un sencillo mueble, una sencilla pieza de construcción que se aparte un punto de lo trillado en su pobre rutina. La simple copia de la estampa de nada sirve en el taller: nada consigue el obrero, con saber copiar primorosamente un dibujo, si no sabe cómo se hace aquel dibujo, y si no sabe descifrarlo y aplicarlo á la construcción; es decir, si no conoce el dibujo descriptivo, que en todas las construcciones es la necesidad primera y más transcendental. La deficiencia, pues, de esta enseñanza, es tan evidente y tan grave, que nos impone á todos el deber de fijar en ella la atención general para que se acuda con el remedio.

El obrero, por su parte, debe saber que el trabajo manual es, no degradante, como se ha juzgado en otras épocas, pero sí pobre y humilde cuando se dirige por la ignorancia, que esta es la que degrada; y es noble, con esa nobleza no convencional sino positiva que corresponde á la dignidad humana, cuando se dirige, y solo cuan-

do se dirige por la ciencia, que esta es la que dignifica al hombre.

Cuanto al dibujo artístico, en sus aplicaciones á las artes industriales, satisface fines de otro orden de la mayor transcendencia.

En las producciones de las artes, las formas necesarias se determinan en primer lugar, dentro de ciertos límites, por la razón de la utilidad y de la necesidad; el uso ó empleo del objeto, la estabilidad, la solidez, la materia que se emplea, el procedimiento que se aplica en la construcción ó elaboración: todo esto viene necesariamente en primer lugar á determinar las formas. Pero, dentro de estas condiciones primeras, cabe la posibilidad de variar estas formas en ciertos límites, y de enriquecerlas con el decorado; y esta posibilidad da lugar á que intervenga el gusto como elemento esencial de las artes industriales, engalanándolas con los esplendores de lo bello, que las eleva á la esfera del arte; haciendo este, por tal modo, partícipe de sus glorias al trabajo industrial, por el imperio de la creadora imaginación, y por el influjo poderoso de la belleza.

La aspiración á lo bello es innata en el hombre, lleva el sello de una necesidad del alma como una concordancia armónica del sentimiento en el concierto de la naturaleza. Se manifiesta constantemente con energía en todos nuestros actos, lo mismo en el orden físico que en el orden moral, lo mismo en las grandes cosas que en las más pequeñas: ante las esplendorosas obras del arte el ánimo se suspende y conmueve apasionadamente; y del mismo modo, aunque en esfera más modesta, en toda otra manifestación del arte, por humilde y sencilla que sea, en cualquier objeto, en un simple dije en que tenga una feliz aplicación, si no ejerce un poder, una influencia tan arrebatadora, ejerce siempre una atracción irresistible.

De aquí que no solo al transformar el hombre la materia para adaptarla á la satisfacción de sus necesidades y de sus deseos se ve obligado por su naturaleza misma á determinar las formas con el sentimiento de lo bello, sino que también en todos los actos en que la voluntad tiene que elegir entre los productos de las artes, es arrasada y dominada por este mismo sentimiento, de donde dimana otra causa poderosa que obliga á las artes industriales á ataviarse con las esplendorosas galas del arte, el interés.

Así se explica el éxito brillante de las artes industriales que saben inspirarse en el sentimiento de lo bello para transformar la materia con la encantadora elegancia de las formas y decorar estas con gusto.

Un arte que sabe apropiarse la delicadeza y la seducción del buen gusto, tiene asegurado su éxito y su prosperidad, la que no sabe alcanzarlo sucumbe en la constante lucha de competencia entre obreros y pueblos.

He aquí, pues, la inmensa influencia del dibujo artístico en las artes industriales, de aquí la necesidad imperiosa de que el obrero posea el dibujo artístico; sin él jamás podrá salir de la más humilde categoría de simple operario desarmado para la lucha por la existencia, por él pone en sus obras el sello de su genio, de sus sentimientos y de su gusto educado, por él y solo por él se eleva á la categoría de artista con provecho propio, de su arte y de su patria.

¿Y en el arte qué fines satisface el dibujo?

En el arte plástico la forma material es la esencia, pues por ella existe, piensa y siente; pero esta forma ha de gozar necesariamente del elemento estético, y sin esto no hay arte.

El arte en general desaparece en cuanto desaparece todo sentido de belleza, allí donde solo existe lo indiferente ó repulsivo al gusto, el arte no existe.

Privada á la literatura de toda belleza de pensamiento y de toda belleza propia de expresión ó estilo; y desaparece hasta el nombre de literatura; privada á la música de toda armonía y de toda melodía grata al oído y la música no existe; despojada á la arquitectura de toda proporción y armonía de líneas, á la pintura de toda armonía de líneas, de colores y de iluminación, y tendríais suprimidas las artes de la arquitectura y de la pintura.

Sí, el realismo mismo tiene que rendir culto necesariamente á la belleza, si no á la objetiva, por lo menos á la propia del medio de expresión; pues qué, el realismo más exagerado, en toda escena, en un simple paisaje, no procura por imperiosa necesidad una armonía de líneas, una armonía de colores y una armonía de iluminación gratas á la vista? y siendo esto así, ¿no reconoce y proclama la esencialidad de la belleza en el arte?

Bellezas de la forma, del color y de la iluminación, en estas armonías diversas y relativas gratas á la vista, que podemos llamar propias ó internas de la pintura, por más que participan del carácter de objetivas, se integra con este otro carácter la belleza física, pero en el orden de la forma, y por consiguiente en el dibujo es donde está el fundamento y la superior esencia de esta belleza; en ella, en la simple representación de la naturaleza con sus encantos tiene el arte

ancho campo donde manifestarse y lograr legítimos triunfos. Pero ¿está aquí el límite de sus facultades? ¿No tiene otra misión, no puede aspirar á más? Sí, tiene otro fin mucho más noble y elevado.

El arte plástico posee la superior facultad de comunicar ideas y sentimientos, y en esta facultad es donde tiene su más elevado fin, su fin transcendental. Pero esta facultad la posee por la forma, y por consiguiente por el dibujo; los demás elementos, el color, la iluminación, pueden auxiliar ciertamente á este para dicho fin; pero en resolución, por muy esenciales que sean no pueden ser en este sentido más que auxiliares de la forma que expresa la idea y el sentimiento; luego el arte debe su fin transcendental y los medios de lograrlo, al dibujo.

Hay más, la belleza y sobre todo la belleza moral, ejerce un imperio poderoso en el corazón humano, como su negación ejerce una repulsión invencible. Pero las ideas y sentimientos son la expresión de la belleza moral y del contraste con su repulsiva negación: luego, si el arte posee la facultad de expresar ideas y sentimientos, tiene en esta facultad la de expresar la belleza moral y sus contrastes; y en ésta facultad más elevada es donde tiene su fin más noble, su fin más transcendental. Y por qué medio el arte posee esta superior facultad, es por el color y la iluminación? No, es por el dibujo y solo por él.

La belleza es esencia del arte, en el orden de la forma, y por consiguiente en el dibujo, está el fundamento y la superior esencia de la belleza física y de la belleza interna ó propia del arte, pero también, en el orden de la forma, tiene esta la facultad superior de la idea y del sentimiento; y en este orden, en el dibujo, y solo en él, tiene la facultad de la belleza moral y sus contrastes, de consiguiente en el dibujo y solo en él tiene el arte todas sus facultades superiores; esta es, pues, la excelencia del dibujo, esencia y verbo, cuerpo y alma del arte.

Bien sé que el realismo opondrá distingos á estas teorías que transcenden á idealismo puro; pero sin que entre en mi tema ni en mi propósito discutir el realismo ni el idealismo, como quiera que aquel priva en nuestros tiempos y la moda es avasalladora, y como tratándose de los fines del dibujo, ó lo que viene á ser igual, de los fines del arte, hay necesidad de afirmar las verdades fundamentales, debo añadir algunas breves consideraciones en este punto.

Necesario es, ante todo, no confundir el realismo y el idealismo

bien entendidos, con los extravíos y las exageraciones que acompañan siempre á la moda, llegando á desviar las cosas del fin que les es propio. De los excesos de un extremo se reacciona fácilmente y de ordinario al extremo opuesto. Entiendo por realismo bien entendido el que asocia la verdad en el medio de expresión y en el pensamiento, con el sentido transcendental y el sentido estético propio del arte, así como entiendo por idealismo mal entendido el que desdeña la verdad del medio ó por exageración contraria la verdad misma del sentido estético ó sus conveniencias.

La verdad ó la verosimilitud en todo, en el asunto ó en el pensamiento y en su desarrollo, en los caracteres y en su unidad, así como en el medio de expresión, lo mismo es condición del idealismo que del realismo, y lejos de perjudicar á aquel lo realza y favorece. ¿Pero es contrario á la verdad el pensamiento transcendental, bello ó sublime, ó la belleza ó sublimidad en su desarrollo y en el medio de expresión? No, de ningún modo. ¿Y si todo esto se logra, no será más grande, firme y legítimo el triunfo? ¿Quién lo duda? Pues entonces, ¿qué pretende el realismo que no sostenga el idealismo? ¿Será acaso que á pretexto de rendir culto á la verdad, solo la ve ó solo la juzga digna del arte en la frivolidad, ó en lo que sonroja el pudor, ó será que desdeña ó niega lo que no logra comprender ó realizar? ¿Puede reprocharse al idealismo que aparte el arte de ciertas impurezas para que no se manche, que purifique la belleza y utilice su influencia?

La naturaleza es creadora, inconsciente; el hombre es creador, consciente, y por esto suple y corrige á aquella en todo lo que interesa á la satisfacción de sus necesidades físicas y morales y al cumplimiento de sus destinos; y así como la naturaleza asocia los sonidos al acaso en discordante ruido, el hombre los asocia conscientemente en gratas armonías y dulces melodías; y así como este fabrica el albergue donde y como quiere para guarecerse y suplir con él la caverna, que es el único refugio con que aquella le brinda, y urde y elabora la tela del vestido para proteger su débil desnudez, del propio modo para dar pábulo al sentimiento, suple con el idealismo consciente el realismo inconsciente de la naturaleza. Por tales procedimientos crea el hombre la belleza ideal, conforme á la naturaleza, sí; pero no ciegamente, sino conscientemente y para un fin preconcebido; por esto decimos que el arte es creador, y no mero imitador; y hé aquí por qué afirmamos, considerando su naturaleza y su fin, que es esencialmente idealista.

La naturaleza reparte sus dones y los acumula al acaso; pero esta acumulación es un hecho en el cual la naturaleza misma no señala límites. El arte puede también acumular bellezas, consciente y legítimamente con un fin determinado, sobrepujando los mismos hechos naturales ordinarios; pero sin faltar á la verdad real ó posible: y en este sentido, el idealismo está perfectamente legitimado, tanto ó más que el realismo más juicioso.

Por otra parte, la naturaleza tiene sus aberraciones ó contrasentidos; ella presenta la perfección moral unida á la imperfección física, y al contrario; mas también presenta, y con harta frecuencia, perfectas concordancias del ser físico y del ser moral. Y siendo así, ¿por qué el arte ha de elegir ó admitir sin necesidad aquellas discordancias y ha de privarse voluntariamente del influjo decisivo de estas armonías en daño del fin y del éxito? ¿No sería falta de juicio el dar al personaje que encarna en la escena el sentido simpático del fin moral, un físico y porte innoble, ó al contrario en el que encarna el sentido odioso? La literatura puede afrontar impunemente estos contrasentidos porque el retrato moral es de su dominio, mientras que el retrato físico que puede hacer, es solo para la imaginación, que lo acaba á su gusto, lo subordina al otro, que es el que le interesa, ó lo borra; pero en el arte plástico es todo lo contrario, y rara vez dejará de hallar en estas discordancias un escollo invencible. Él puede presentar ciertamente la belleza más espiritual hundida en la degradación moral más repugnante; pero entre estos términos opuestos habrá combate, y esto solo es ya bastante para el fracaso; y en esta lucha ¿quién saldrá victorioso, resultará repulsiva la belleza ó simpático el vicio por el influjo de aquella? He aquí el escollo.

Si el arte posee la facultad de comunicar ideas y sentimientos, que son ó pueden ser expresión de la belleza moral y de sus contrastes, el arte puede asociarse esta belleza y estos contrastes; y si es cierto que la belleza, y sobre todo la belleza moral, ejerce un imperio poderoso sobre el corazón humano, y su negación una repulsión invencible, el arte debe asociarse y aprovechar esta enérgica influencia de contraste de atracción y repulsión en beneficio de sus fines morales, para atraer sobre ellos toda la energía de la pasión y del sentimiento, siendo así la belleza por sí y por sus contrastes el talismán poderoso de sus más gloriosos triunfos.

En esta facultad superior de comunicar ideas y sentimientos por un medio bello en sí, y de asociarse el influjo poderoso de la belleza

física y moral, es donde tiene el arte su verdadero fin, su fin elevado y transcendental y los medios de lograrlo.

Según esto, el arte es un medio, esencialmente estético, de comunicar ideas y sentimientos, dirigidos á un fin moral, asociándose el influjo de la belleza en beneficio de este fin.

Mas por otra parte, el arte es más subjetivo que objetivo, la naturaleza pondrá el modelo, la verdad, el motivo, el origen de la inspiración; pero la fuerza consciente y creadora está en el artista: de consiguiente, el arte es creador y no servil imitador, como ya he dicho; el arte es, pues, por su propia naturaleza y por sus fines esencialmente idealista. La idea y el sentimiento son el verbo suyo; el buen gusto la encarnación feliz de este verbo.

El hombre es razón, es sentimiento y es apetito grosero, rebasando el límite de lo que á la materia se debe. Ahora bien, por medio de la ciencia satisface las exigencias de la razón, por el arte alimenta el sentimiento, por la ciencia y el arte se eleva y vive en el espíritu del bien y no se hunde y perece en las impurezas de la materia, en el fango de la sensualidad. Y nosotros preguntamos: ¿cubriendo la insustancialidad ó las impurezas humanas, el lodo ó el vicio, con las seductoras galas del arte ¿qué fin transcendental y educador se persigue? Si el realismo mal entendido convierte el arte, ese don venturoso, en alimento del grosero apetito, puede, con justicia, considerarse como reo de lesa humanidad.

Hemos dicho que el arte se eleva á su esfera transcendental por la facultad de comunicar ideas y sentimientos; mas para esto claro está que exige en el artista no solo la educación y la enseñanza profesional, sino también la educación y la ilustración general necesarias para poder penetrar con mirada escrutadora y certera en el fondo del espíritu humano, de sus pasiones, de sus esperanzas y de sus tormentas; sin esto el verdadero genio se hará estéril ó infecundo; al pintor no le basta dibujar y pintar admirablemente; si en la técnica de su arte logra cumplida perfección ¿qué habrá logrado con ello, si no tiene ideas ni sentimientos que comunicar? Pensamiento profundo, intención penetrante que hiera en la mente, en el corazón ó en la mejilla de la sociedad, este es el arte si el arte es algo serio. ¿Es que el realismo no lo comprende así ó es que blasonando de su nombre solo vive en la realidad de la materia, y fuera de la realidad del espíritu humano? Y en esta época nuestra de labor tan gigantesca que eclipsa la labor de los pasados siglos, en esta época de agitación,

incertidumbres y zozobras supremas en que los ideales de tantos siglos agonizan y el relámpago de la tormenta alumbra ya en las tinieblas las indecisas siluetas de los ideales de nuevas generaciones, solo el arte vivirá indiferente, sin más ideal que la frivolidad y el culto de sí mismo? Las generaciones son el génesis de otras generaciones, lo futuro se elabora sobre lo presente, la misión del genio y la misión del arte es tomar parte en esta labor, adelantándose tal vez con espíritu profético; sólo así, el artista es útil á la colectividad social; solo así alcanzará gloriosa inmortalidad.

¿Qué papel desempeña el dibujo en la educación del gusto?

En el arte plástico la esencia de la belleza pertenece, en el orden superior, á la forma; de consiguiente, la esencia superior del gusto pertenece al dibujo; en este está pues la escuela educadora de aquel y los medios conducentes.

El gusto se educa por el hábito en el medio en que se desenvuelve: de consiguiente, se educa en la contemplación íntima y frecuente de las formas bellas, habituando la vista á ellas; así como habituándolo á las formas extravagantes es como se pervierte. Ahora bien: como la belleza ideal, la belleza despojada de imperfecciones es privilegio del arte clásico, como sus obras nos enseñan cómo los genios del gusto han sentido y expresado la belleza, en el arte clásico es donde está la escuela verdadera del gusto.

Pero como la contemplación de la belleza, como la contemplación de una obra, nunca es tan íntima como cuando se trata de imitarla, y como el artista necesita, no solo educar el gusto, no solo sentir bien la belleza sino también expresarla, de aquí que la verdadera escuela del gusto es la copia ó imitación de los clásicos; en esta copia ó imitación que obliga á un análisis íntimo y perfecto, comprobado por la necesaria comparación, en esta copia ó imitación repetida, que logra la identificación perfecta del artista con los maestros en un sentimiento superior estético, sin anular ni embarazar su genio propio, su individualidad ú originalidad, es donde se logra ver, apreciar, sentir y expresar todas las bellezas de las obras maestras; y, por consiguiente, en esta contemplación por la imitación es donde se consigue con mayor eficacia formar, depurar y desenvolver el gusto.

Esta es la gran diferencia que hay entre el aficionado, ó crítico profano á la práctica del arte, y el artista; aquél, cuando más, se educa para sentir por la sola contemplación habitual; éste se educa para

sentir y expresar por la imitación que obliga á contemplación más íntima y eficaz.

Al dibujo toca sentir y expresar las bellezas superiores del arte: y como según nuestro modo de sentir, en la especie humana tiene la belleza sus manifestaciones más puras y espléndidas, por la armonía superior de las proporciones en la unidad de una variedad infinita, y sobre todo porque en ella se une á la belleza física el reflejo vivo de la belleza moral, que eleva más el espíritu y mueve hondamente el sentimiento, en el dibujo de la figura humana es donde tiene el artista el manantial más puro de la belleza, la escuela por excelencia del sentimiento y del buen gusto.

Parecerá extraño que tratando del gusto y de la belleza guarde silencio sobre lo que se llama su ciencia; pero esto consiste en que no es la estética la que educa á aquel; y en que esta ciencia solo podría ser útil al arte, en el sentido positivo de la realidad práctica, y como no ha salido, ni acaso saldrá nunca de meras tentativas de formación en los dominios de la filosofía idealista, es completamente estéril en dicha práctica.

Y dicho esto, que seguramente parecerá demasiado atrevido ó exagerado, estoy obligado á exponer alguna razón.

Desde Platón á Kant, antes y después, se ha luchado en vano por constituir esta ciencia; las inteligencias más poderosas en multitud de siglos han consumido fuerzas colosales inútilmente en este empeño. Se han dado muchas definiciones de la belleza, muy filosóficas, pero completamente estériles; se han determinado atributos ó caracteres en órdenes diferentes, sin más transcendencia que la mera conciencia de ellos. Esto es todo lo que se ha logrado; pero ni se ha dado una definición, ni se ha formulado un principio en que fundar y desenvolver una teoría positiva de lo bello que pueda ser de aplicación práctica.

Se dan, es cierto, reglas prácticas fundadas en estos caracteres, pero el arte las rompe con frecuencia con éxito feliz. Esta es, como sabemos, la eterna historia de las reglas de la estética. Es decir, que los atributos ó caracteres de la belleza que conocemos, aun siendo evidentes en principio, ni pueden fundar ni desarrollar una verdadera ciencia, ni pueden dar en todo caso otra utilidad que la mera conciencia de ellos.

La unidad y la variedad concordadas, el orden, las proporciones, la conformidad de la forma con la idea, la claridad de concepto y de

expresión, etc., son ciertamente en principio condiciones necesarias de la belleza; pues el barullo, la unión y confusión de ideas inconexas, la monotonía pesada y machacona, el caos del desorden, el absurdo de la desproporción, la oposición de la forma con la idea, la obscuridad indescifrable de esta ó de la expresión, en una palabra; la razón y la imaginación dislocadas como en sueño monstruoso, constituyen siempre y para todo el mundo, sabio ó ignorante, un disparate y nada más; y para evitar estos delirios no es preciso siquiera tener conciencia clara de aquellos caracteres ni otras reglas que el cerebro sano y el sentido común que saben perfectamente todo eso.

Pero descartando estos extremos en el supuesto de que caen fuera de todo juicio sano, ¿dónde está la línea divisoria de ellos y el justo medio? ¿Señalan estos caracteres de algún modo la forma en que pueden aplicarse en cada caso y los límites propios en que pueden desenvolverse y relacionarse? Esta es la cuestión. ¿Cuáles son las leyes de estas relaciones entre ellos y en sus contrastes con las negaciones estéticas que pueden resolverse en concordancias más elevadas, en órdenes superiores de belleza? ¿Qué principio ó regla nos dá á conocer con la medida de la razón científica, cuando empieza la monotonía, el barullo ó el desorden censurable en todo caso y en todo conjunto de relaciones? Y por otra parte, ¿no exige á veces la verdad misma de la idea la monotonía ó la confusión, no exige entonces la conformidad de la forma con la idea esta monotonía ó esta confusión? ¿Dónde está el principio ó regla que nos dé á conocer científicamente cuando empieza á quebrantarse esta conformidad y por qué? ¿Dónde está la razón ó principio esencial de la proporción en cada orden y en los infinitos tipos en las obras de la naturaleza y en las artificiales, y cuándo y por qué se pasa el límite y aparece la desproporción?

Tanto los elementos esenciales de la belleza como los integrales en cada una de las infinitas y variadas manifestaciones de la misma, tienen siempre un valor relativo, no solo entre sí sino con la extensión de la manifestación; y en estas relaciones, estos elementos se suman ó se oponen reforzándose unos y modificándose ó destruyéndose otros. Por otra parte, aquello que en sí y en sus propios efectos es en principio antiestético en un orden determinado, produciendo discordancias intolerables, en determinadas relaciones se resuelve en concordancias superiores, en bellezas de un orden más elevado.

La belleza superior, lo sublime, está precisamente en el combate de las pasiones, en la lucha de opuestos sentimientos, agitándose hondamente no solo en una unidad elemental ó de reducida comprensión, sino más aún en unidades superiores extensas y complejas de profundos contrastes y hasta de oposiciones bruscas y violentas, dentro de aquella unidad superior que comprende, por relaciones determinadas de forma y oportunidad, en superior concordancia todas estas inferiores discordancias, que en sí, aisladas, serían intolerables al sentido estético.

Estos son hechos generales bien evidentes, pero en la música, por ejemplo; se comprueban perfectamente porque el oído los aprecia con exactitud. Las disonancias más insufribles, si se presentan en determinadas relaciones de forma y oportunidad, se resuelven en bellezas de un orden superior, más gratas aun que las mismas consonancias; las notas extrañas en la melodía no son, en resolución, otra cosa que disonancias relacionadas ó sea debidamente preparadas y resueltas en las consonancias, que la enriquecen con bellísimo efecto, evitando un movimiento rápido y desordenado en los acordes que no tolera el oído. Y lo mismo sucede en órdenes superiores entre las partes más elevadas, que constituyen un todo ó unidad superior, siempre que existan las debidas relaciones inmediatas y mediatas entre los órdenes inferiores que integran esta unidad superior; es decir, que los elementos esenciales de la belleza ó los integrales de sus manifestaciones particulares, no son solo los gratos ó concordantes, sino que también los discordantes; y en la función común y simultánea ó alterna de todos, el efecto depende no solo de ellos, sino principal y necesariamente de las relaciones inmediatas y mediatas en la forma y oportunidad de su asociación. En efecto, la infinita variedad de efectos que pueden producir en el ánimo, no ya diversos, sino unos mismos elementos estéticos y antiestéticos, no pueden derivarse más que de las diversas relaciones en la forma y la oportunidad de asociarlos. Mas, aun supuesto el conocimiento perfecto de los elementos esenciales de la belleza, y de las partes concordantes y discordantes que se resuelven en superior concordancia é integran sus manifestaciones, ¿dónde está la ley universal ó la serie de principios que formulan esta infinita variedad de relaciones inmediatas y mediatas entre estas partes, que han de producir en el sentimiento una impresión general determinada, comprensiva de una variedad de impresiones integrales?

Cuando la estética conozca todo esto, cuando defina su propia materia y resuelva las múltiples cuestiones que hemos apuntado, des- envolviéndose en teorías positivas, cuando aplicando estos cono- cimientos, por solo la virtud de ellos y sin intervención del gusto y los sentimientos del artista, al menos en lo fundamental, este pueda producir en sus obras una impresión estética propuesta y mover el sentimiento y las pasiones del modo deseado, entonces la estética será una verdadera ciencia positiva de aplicación práctica: hasta que llegue ese caso, no hará más que repetir lo que sabe de sobra el sentido común, y vendremos á parar siempre en que el artista lo que necesita es educar el gusto en la verdadera escuela del mismo, en el arte clásico, esto es lo real y cierto.

Sin la estética existe el arte y el buen gusto, por la sencilla razón de que no son el arte y el gusto discípulos de aquella; sino todo lo contrario, sus maestros: y esto es así, porque el gusto no se enseña con teorías, como no se forma el estilo literario castizo, puro y ele- gante, con la retórica; si no con las disposiciones naturales y la atenta lectura, meditación y estudio de los autores clásicos.

Si la estética pretende conocer la belleza y formar un criterio, ¿dónde busca su enseñanza? En su única escuela, en el arte mismo que pretende dirigir, en el análisis de las obras clásicas, en los ge- nios del gusto. Pero las obras del arte son manifestaciones particu- lares de la belleza, como lo son las mismas obras de la naturaleza, y por esto, si tienen la virtud eficaz para educar el gusto, no la tienen para enseñar lo que la estética necesita para ser ciencia, las leyes ó principios que rigen todas las manifestaciones de lo bello; y he aquí por qué, tratando de la educación del gusto, no tenemos necesidad de ocuparnos de la estética y por qué el arte se ve también obligado á no preocuparse de ella, y sí solo de demostrar la existencia y esencia propia de la belleza, sintiéndola y expresándola como la siente.

Y no se entienda por lo dicho que los artistas reprochen á la filoso- fía su noble empeño de crear esta ciencia: esto fuera condenar las grandes aspiraciones de la razón á la sabiduría, sino que saben muy bien á qué atenerse en este punto en vista de las realidades de sus experiencias.

Voy á terminar. Hemos visto las diferencias profundas que por las formas, por los medios y por los fines dividen el dibujo en dos grandes órdenes radicalmente distintos, en sus dos grandes y primeros géne- ros, en útil y artístico. Aquél responde á las necesidades materiales,

éste á las necesidades del espíritu y del sentimiento, y ambos á las necesidades de toda relación entre el hombre y las formas, al par que la palabra responde á toda otra necesidad de expresión. Por el dibujo útil el hombre expresa y realiza todo lo que conviene á sus necesidades corporales en el orden de la extensión limitada; por el dibujo artístico da forma material y soplo de vida á obras inmortales, que son los títulos más legítimos, con los que la ciencia exhibe, de la grandeza de la especie humana.

La Historia juzga las épocas y los pueblos por el nivel intelectual y moral que alcanzan, y en sus imparciales juicios, los hombres eminentes que encuentra son los que coloca en la balanza. Fidias, Rafael, Tiziano, Murillo, Velázquez y tantos otros genios bienhechores de la humanidad en las ciencias, las letras y las artes, serán siempre el escudo venerando que oculte las miserias de sus épocas y de sus pueblos, para que la historia falle con justicia al encontrar hombres de tan gloriosa estirpe.

Por el dibujo posee el hombre el idioma de las formas, por el dibujo existe el arte y el genio de lo bello; si el hombre piensa y se comunica, si tiene y cumple sus destinos, si es glorioso, al dibujo al par que á la palabra lo debe.

