

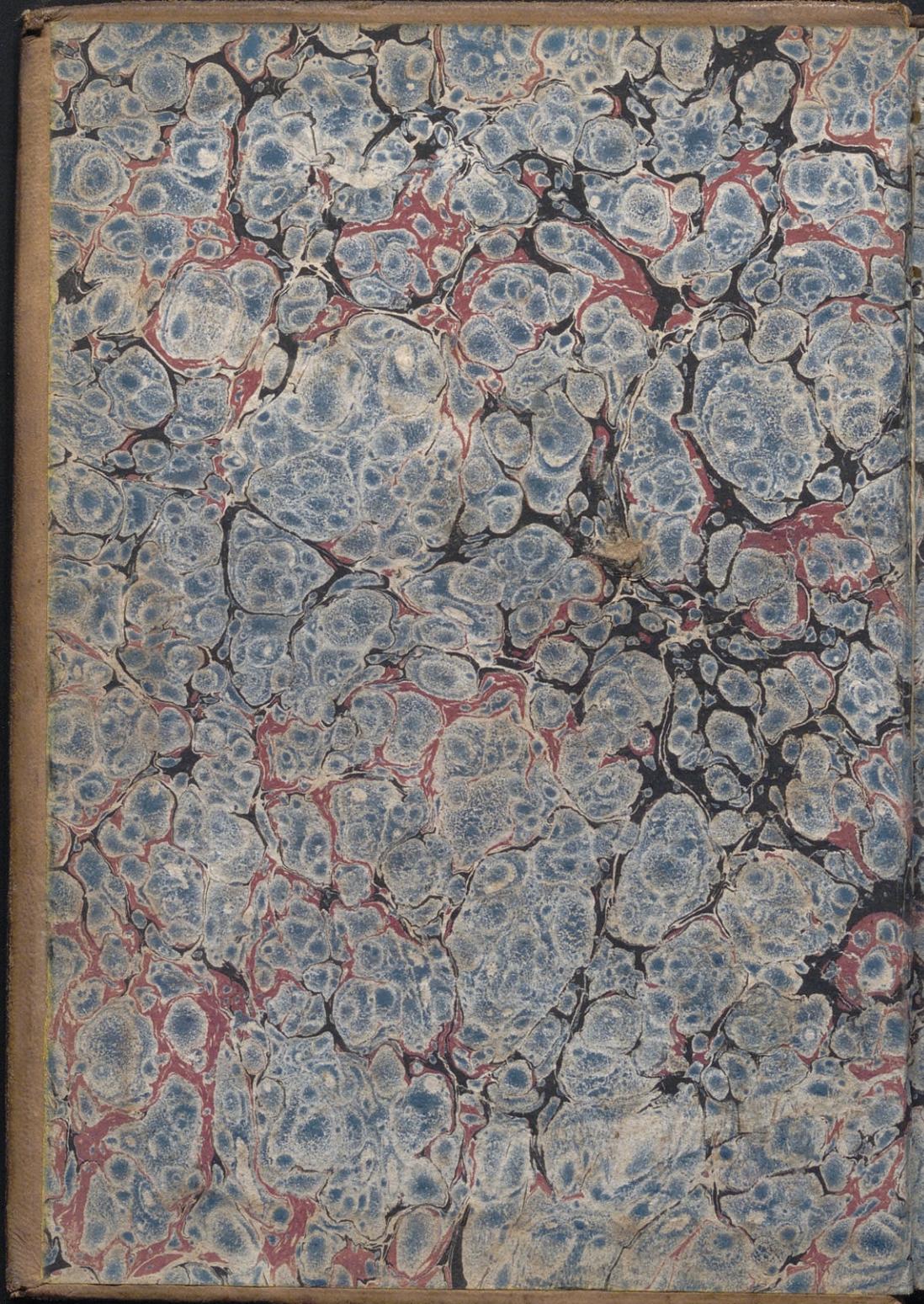


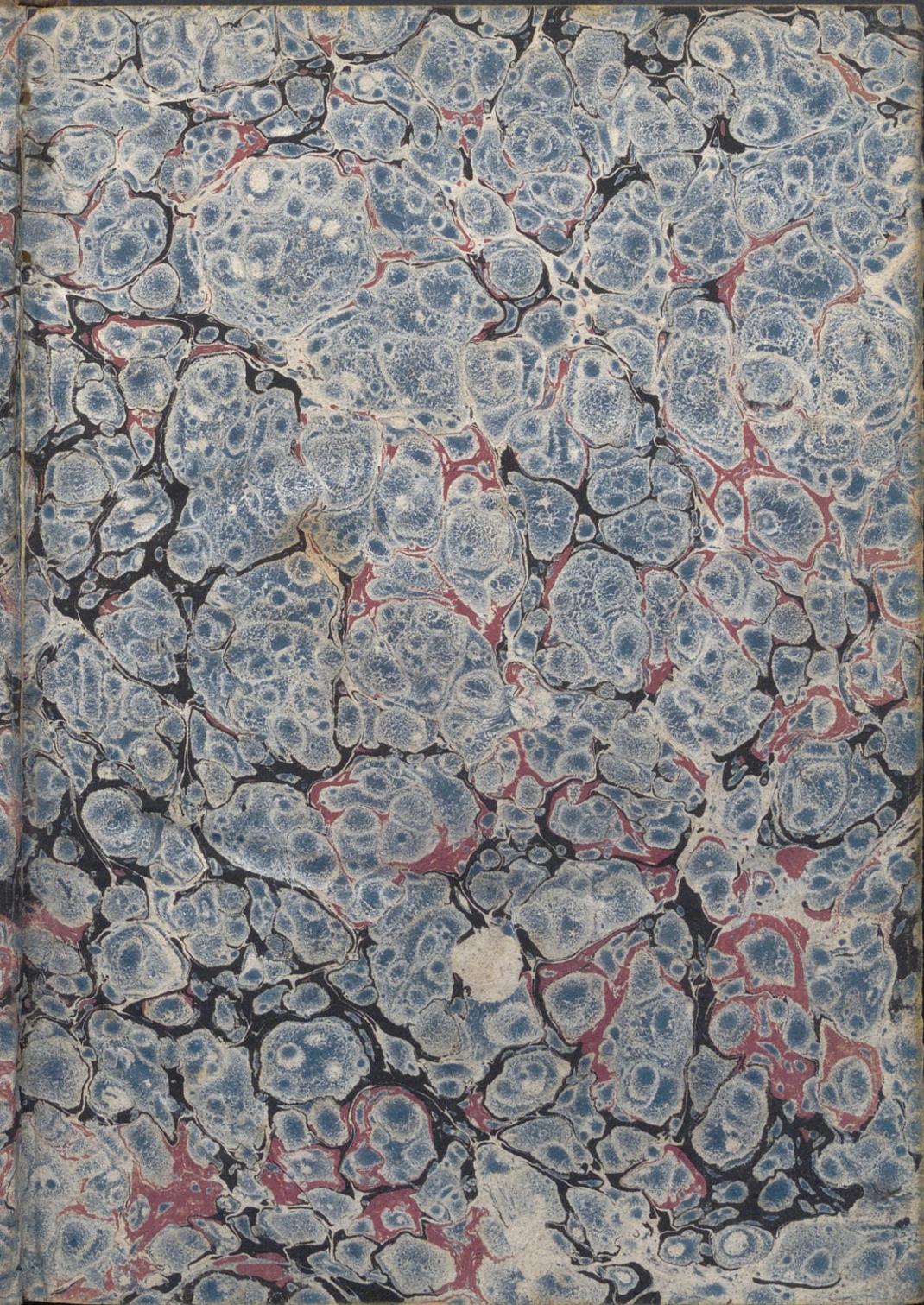
SERRA
ARQUE
LECTUR

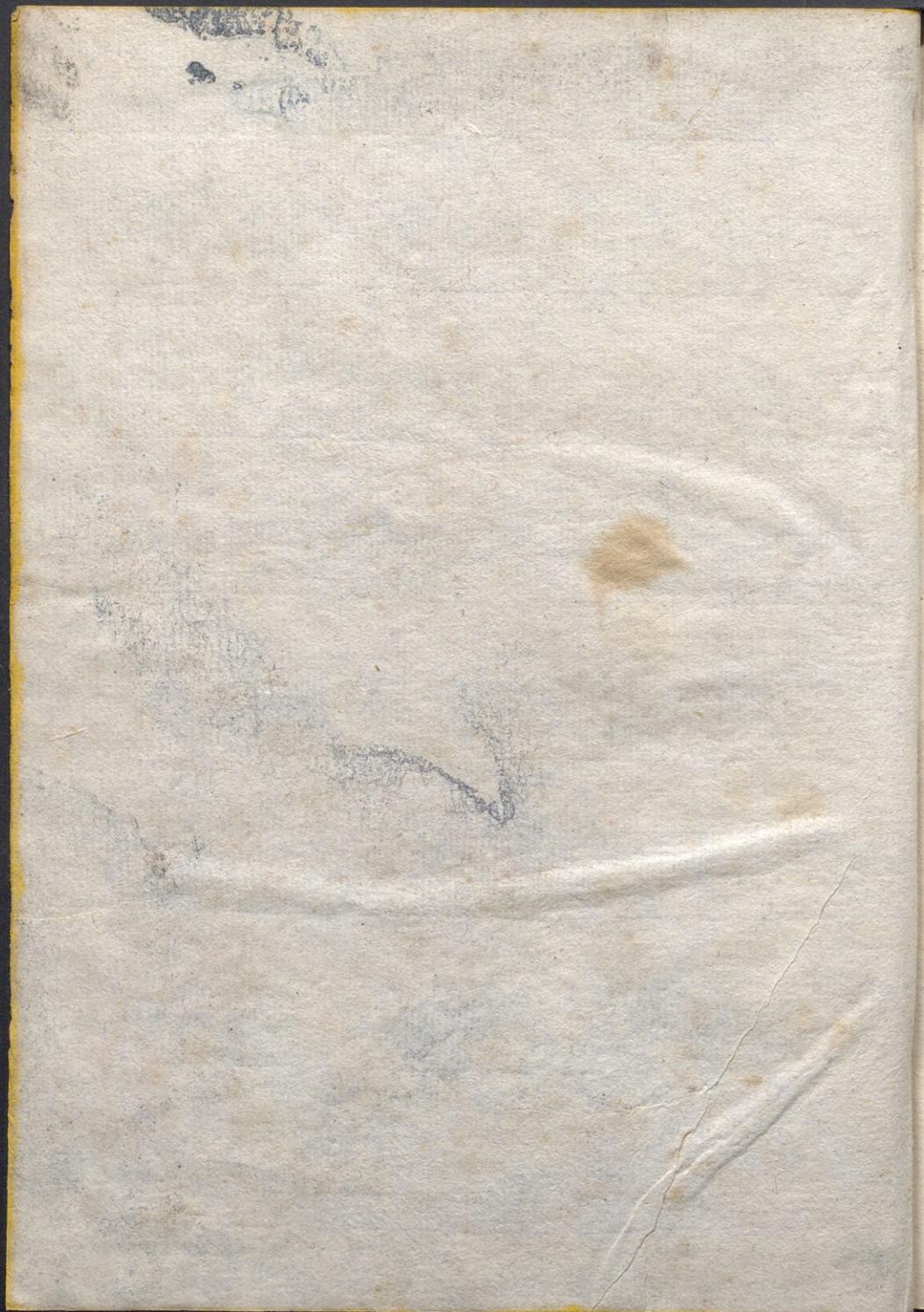


MUSEO DEL PRADO
21 0000573





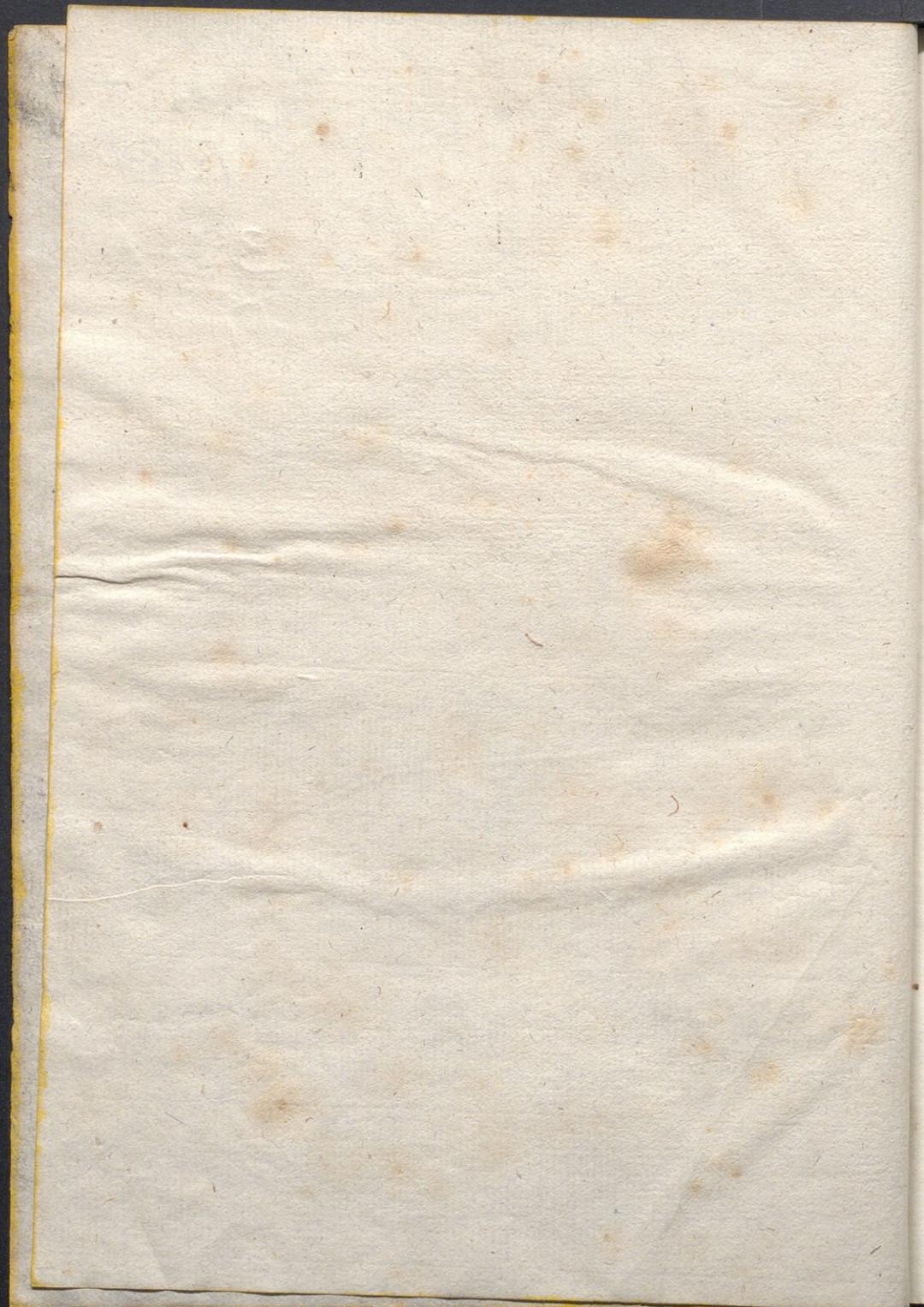




8.883

21.573

37-A



Nº Reg 8883

21.573

A R T E

DE SABER VER EN LAS BELLAS ARTES DEL DISEÑO,

ESCRITO EN ITALIANO POR FRANCISCO MILIZZA,

TRADUCIDO AL CASTELLANO

POR EL ARQUITECTO D. IGNACIO MARCH,

y aumentado con un tratado de las sombras, y otro de la distribución ó compartimiento de casetones en todo género de arcos y bóvedas,

COMPUESTO POR EL ARQUITECTO D. ANTONIO GINESI,

TRADUCIDOS AL CASTELLANO.

POR D. PEDRO SERRA Y BOSCH,

Teniente Coronel de Infantería, condecorado con varias cruces de distincion por acciones de guerra, Arquitecto por S. M. del ramo de Real Hacienda, Arquitecto Académico de mérito de las Reales de nobles artes de S. Fernando de Madrid, S. Carlos de Valencia y S. Luis de Zaragoza, Académico de Honor de la Real de la Concepcion de Valladolid, Socio correspondiente de la Real Sociedad Aragonesa de Amigos del pais, y Arquitecto del Tribunal Rcal Ordinario de la ciudad de Barcelona.

BARCELONA:

IMPRESA DE J. CHERTA Y COMPAÑÍA.

A R T E

DE SABER VII EN LAS FEMAS ABRES DEL DISEÑO

RECIBIDO EN ITALIA POR FRANCISCO MIZNERA

TRADUCIDO AL CASTELLANO

FOR EL ARQUITECTO D. IGNACIO MARCH

y autorizado con un tratado de las bombas, y otro de la distribución
de agua a continuación de cada uno de los puntos de agua y
de las

CONFERIDO POR EL ARQUITECTO D. ANTONIO GIVERNI

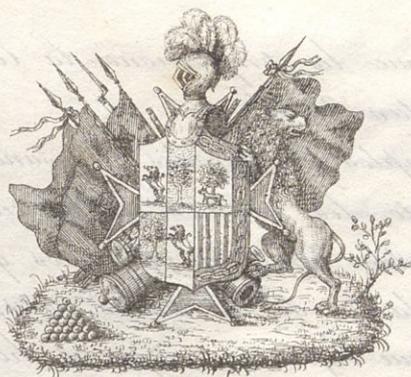
TRADUCIDO AL CASTELLANO

FOR D. PEDRO SERRA Y BOSCH

Este tratado de hidráulica, compuesto con otras obras de hidráulica
y mecánica de S. M. Católica por D. M. del valle de San Juan,
de donde se sacó el presente de las obras de reglas para el D. D.
de donde se sacó el presente de las obras de reglas para el D. D.
de donde se sacó el presente de las obras de reglas para el D. D.
de donde se sacó el presente de las obras de reglas para el D. D.
de donde se sacó el presente de las obras de reglas para el D. D.
de donde se sacó el presente de las obras de reglas para el D. D.
de donde se sacó el presente de las obras de reglas para el D. D.
de donde se sacó el presente de las obras de reglas para el D. D.

FIN DEL LIBRO

IMPRESO EN LA CIUDAD DE MADRID EN LA imprenta de D. J. GARCÍA Y COMPAÑÍA



*Al Excmo S.^o Don Juan Bautista de Erro,
Caballero pensionado de la Real y distinguida
Orden de Carlos III, Socio de mérito de varias
Academias, Consejero de Estado, y Secretario de
Estado en el Despacho de Hacienda.*

Excelentísimo Señor

*La Arquitectura siempre ha necesitado de
Mezinas para prosperar, sin cuyos poderosos apoyos
muy poco ó nada hubieran adelantado las Naciones*

en las ideas que les proporcionó la Cabaña, de donde deriva tan Noble Arte.

Los Templos consagrados a la santa Religión de Jesu - Cristo, los suntuosos Palacios de los Principes, y otros tantos monumentos que manifiestan los adelantos de las bellas Artes, se deben a los sabios que bajo sus auspicios han acogido las mas minimas producciones de los profesores, para darlas a luz y propagarlas a la juventud.

Sentado este inegable principio, ofrezco a V.E. la presente obra, que contiene dos tratados, a saber el de las Sombras, y el de adornar con casetones toda especie de Arcos y Bóvedas, escritos en Italiano por D. Antonio Ginessi, y traducidos ahora en Castellano por mi débil pluma, y el Arte de saber ver en las bellas Artes, que escribió en Italiano Don Francisco Melizza, y tradujo en lengua Castellana mi siempre caro Maestro, Don Ignacio March, y no pudo dar a luz por haberle arrebatado la muerte su tan preciosa vida.

La aplicacion tan notoria como incesante de V.E. al estudio de las ciencias, la vasta y profunda erudicion, que con él se ha adquirido, y ha tan plenamente defendido en sus obras elogiadas de todos los Sabios, la decidida propension

que tiene manifestada á las Bellas Artes, y la debida gratitud á los distinguidos favores con los que varias veces me ha honrado, me animan á prometerme de la bondad de V. E. que se dignará acoger bajo su proteccion este ensayo del arte que profeso.

Barcelona 30 de Noviembre de 1823.

Excelentísimo Señor

B. L. M. de V. E.

su mas afecto y obligado servidor,

Pedro Serra y Bosch.

PROLOGO.

Si á Don Ignacio March, maestro que fué mio en la noble arte de la Arquitectura, le decidieron á traducir en lengua castellana el tratado del Arte de saber ver en las bellas Artes del Diseño, escrito en idioma italiano por el profundo filósofo, Don Francisco Milizza, los laudables deseos de ilustrar á los alumnos de la escuela gratuita, bajo la proteccion de la Real Junta de gobierno de comercio de Cataluña, y en general á los profesores de esta capital, como se deduce de la Dedicatoria manuscrita, que junto con la citada traduccion, me ha proporcionado el Arquitecto Don Francisco Renart y Arus, amigo del difunto y no ménos mio; nada estraño será que no retarde yo un solo momen-

to la publicacion de tan esquisita obra, manifestando por este medio el amor, que me anima, del bien que se propuso mi venerado maestro; y darle, aun despues de eclipsada su vida por una muerte prematura, pruebas nada equívocas de mi eterna gratitud.

Recuerdo triste es en efecto el que una muerte tan pronta privase á la Cataluña de la ecsistencia de un genio, que con sus estudios literarios, prudencia y desinteres pudo avigorar las naciescentes plantas, que generoso cultivaba, para que floreciesen en tan noble arte. Díganlo los discípulos, que, como yo, lograron de sus lecciones, prescribiéndonos reglas, para llegar á su perfeccion; y díganlo tambien algunos profesores, que agoviados con encargos superiores, corrian á este Mentor, para que les ilustrase.

Hijo de Padres pobres, pero de los mejores sentimientos y costumbres, casado, y con crecida prole femenina, no ambicionó jamas sino lo que bastase, pa-

ra su preciso sustento, despreciando su nunca vista moderacion todo cuanto se dirijia á otro lustre, que el que requiere la profesion. Vivia para los de fuera de su casa, y su mayor gloria se cifraba en ver los adelantos de sus discípulos.

Cuando Don Ignacio March emprendió el estudio de la Arquitectura, que fué despues de haber cursado Retórica, Filosofía, y las Matemáticas con el entonces Mariscal de Campo y director de la Academia del cuerpo de Ingenieros, Don Pedro de Lucuze, muy pocas, ó ninguna obra de tan necesaria facultad habia en esta ciudad. El Comercio las trajo luego, aunque lentamente; pero las trajo en idiomas estrangeros. No obstante, conocedor de las lenguas lee todas las que se le preresentan, aprende sus máximas, y despreciando el interes, que pudieran rendirle, enseñándolas con algun moderado estipendio, las difunde á cuantos concurran á oirlas de su boca, desti-

nando parte de su reducida habitacion para verificarlo, costeando á mas, de su pobre bolsillo, los instrumentos necesarios y el preciso alumbrado.

No se contenta con prodigar aquellas máximas verbalmente á sus discípulos: proyecta traducir al castellano todas las que conoce necesita el Arquitecto, para ser un completo profesor. Y concluido que tuvo el tratado del arte de saber ver en las bellas artes del diseño, que tenia dedicado á la Junta de gobierno del comercio de Cataluña, corta la Parca el hilo de sus dias en Tarragona, en el año de 1811.

¡Oh! Venerado maestro y amigo! Tú no ecsistes ya, objeto visible del desagrado; pero tus virtudes y erudicion no se borrarán jamas del corazon sensible de tus apasionados. Si, á pesar de los inconvenientes, que opone la falta de medios, en las actuales circunstancias, tu discípulo da á luz pública á sus espensas, el Arte de saber ver en las bellas artes del Diseño. Quie-

re que circulen en idioma castellano las máximas de uno de los mejores y mas atinados críticos del siglo, para que con la traduccion resuscite la memoria de Don Francisco Milizza y la tuya.

Tus deseos eran ilustrar la juventud con las versiones al castellano de las máximas de los mejores escritores de *Arquitectura*, y nada extraño será que un discípulo agradecido siga tus huellas, publicando, é insertando en tu *Arte de saber ver*, la traduccion en castellano del tratado de la teoría de las sombras, y el de la distribucion de los casetones en todo género de arcos y bóvedas, escrito en Italiano por Don Antonio Ginesi, *Arquitecto* ilustrado, residente al presente en esta Ciudad de Barcelona.

El erudito *Arquitecto* Don Francisco Renart y Arús, se halla animado de mis mismos deseos: era amigo del difunto, y quiero complacer á entrambos; y ya que mis diez y ocho heri-

das recibidas en los Campos del honor,
peleando por la libertad de la Patria,
no me permiten hacer otros sacrificios
en favor de ella; espero que admitirá
con benignidad los frutos y tareas del
traductor y editor en los mencionados
tratados.

A LA REAL JUNTA DE GOBIERNO DE
COMERCIO DEL PRINCIPADO DE CATALUÑA.

*L*a proteccion, el constante amor, los sacrificios y desvelos, con que V. S. procura incessantemente ver elevada al mas alto grado de perfeccion su escuela gratuita de las bellas Artes del Diseño; me animan hoy á consagrarle á V. S. el corto trabajo de la traduccion de la presente obrita, que es sin duda la que puede mas contribuir al logro de tan útiles y patrióticos esfuerzos.

Ella no tiene mas de mia, que lo que se la encuentre de defectuoso; que será precisamente la version en nuestro idioma Español, de su original Italiano, omitidas algunas espresiones poco conformes con nuestra delicadeza: trabajo, que, por ser mio, tiene mas de atrevimiento que de obligacion: pues confieso hallarme muy distante de poseer ni uno, ni otro de tales idiomas, no haber salido de esta mi Patria á estudios correspondientes, y ser mi sola profesion la Arquitectura, sin mas maestro que mi constante aplicacion á ella, despues del cumplimiento de mis muchas é indispensables obligaciones; cuyo resultado me ha constituido únicamente el mérito de haber tenido el honor de haber sido nom-

brado por V. S., en cada trienio, uno de los Censores de las obras, que de la misma profesion se ha propuesto hasta ahora premiar en su misma Escuela, y el de haber producido mi insuficiencia un digno discípulo, en la persona de D. Pedro Serra y Bosch, que ha merecido obtener, con todos los votos, el distinguido título de Académico de mérito de Arquitectura, en la Real Academia de San Carlos de Valencia. Pero como la aficion, el buen afecto y el amor patrio producen frecuentemente hechos tan extraordinarios, como inesperados; tal vez, atendidas mis espuestas circunstancias, producirán tambien aquí el del disimulo y feliz acogimiento de V. S., sin cuyos requisitos seria del todo tiempo perdido.

Segun el Editor de su original, es la presente obrita „de un escritor sensible y aclarado, que ha juzgado por sí mismo de las obras „maestras de la antigua y moderna Escultura, „y que teniendo siempre presente la naturaleza en sus juicios, se ha atrevido á deshacerse de aquella servil supersticion, con que „los otros, idolatrando juicios ajenos, la han „consagrado contemporaneamente los errores.” = „Que ha creido seguir los principios de Sulzer y de Mengs; pero que en suma él no ha „seguido mas que los impulsos de su genio, y „las lecciones de su naturaleza.” ¿Qué mas hay que decir, para conocer que el escritor tan atinado en las bellas Artes del Diseño, que ha sabido tan bien filosofar sobre ellas, y que ha hecho en esta parte un bien general á todo sus

profesores, es Francisco Milizza? Si: no hay que dudarlo: todas sus obras, que he visto y poseo, relativas á las bellas Artes, lo acreditan. Ellas manifiestan el origen, curso, progreso, decadencia y actual estado de las bellas Artes: declaman contra las vicisitudes y errores introducidos en ellas, y manifiestan las mejores y mas bien fundadas máximas, que guardáron los antiguos protótipos, que subieron sus obras maestras al colmo de la sublimidad, y las que deben guardarse, para su restauracion, perfeccion y belleza; particularmente la presente, por el medio mas esquisito, esto es, por el Arte de saber ver en las bellas Artes del Diseño. Ello es de lo que mas carecemos, por desgracia, en nuestros dias, y lo que por consiguiente mas necesita la proteccion de V. S., para la perfeccion de su Escuela gratuita, de sus alumnos, y aun de los Artistas en general. El contribuir al logro de tanto empeño es únicamente mi ánimo, con el que me confieso

Humilde servidor de V. S.

Ignacio March.

profesores, es Francisco Millán? Si: no hay que
dubitarse: todas sus obras, que he visto y poseo,
relativas á las bellas Artes, lo acreditan. Estas
manifestan el origen, curso, progreso, decaer-
cia y actual estado de las bellas Artes: decaer-
cia contra las vicisitudes y errores introducidos
en ellas, y manifiestan las mejores y mas bien
fundadas nociones, que guardaron los antiguos
preceptos, que subieron sus obras, muestras al-
corno de la sublimidad, y las que deben guar-
darse, para su restauracion, perfeccion y belleza:
particularmente la presente, por el medio mas
expedito, esto es, por el Arte de saber ver en
las bellas Artes del Diseño. Ello es de lo que
mas carecemos, por desgracia, en nuestros dias,
y lo que por consiguiente mas necesita la pro-
fesion de N. S. para la perfeccion de su En-
seña gratuita, de sus alumnos, y aun de los
Artistas en general. El contribuir al logro de
tanto empeño es únicamente mi dñimo, con el
que me confieso

Humilde servidor de V. S.

Ignacio March.

ARTE

DE VER EN LAS BELLAS ARTES EL DISEÑO

SEGUN LOS PRINCIPIOS

DE SULZER Y DE MENGES.

2.^o

ESCOLIVRA.

Hércules. (1)

*¿Porqué un Hércules Farnesio y no dos?
Con todo son dos, y tan semejantes como dos
huevos.*

*Pero aquel que yo veo á mi diestra es mu-
cho mas hermoso;*

*El otro que se atrae todos los aplausos,
es ciego y lleno de berrugas para siempre. Sen-
tencia de quien se creia saber ver, decidia con
tono magistral, y lo que es mas, era creido.*

*El Hércules, el grande Hércules Farnesio
esprime la mayor robustez que puede conseguir
un hombre que, se haya egércitado continua-
mente en las mayores fatigas, por medio de
las cuales haya llegado á conseguir el ser fuerte*

(1) En Roma. Hallanse en Roma todas las obras de que aquí se trata.

y ágil sobre manera. Mirado y remirado por todas partes, comparece siempre aquel Hércules gallardo, que ha hecho muchas de sus principales empresas.

Son los músculos de forma convexa y redonda, denotando así la verdadera carne. Las venas, á la par de los músculos, son hinchadas, para manifestar la extraordinaria elasticidad. Pero en las piernas son los músculos tan duros y secos, que mas parecen cuerdas que carne. Bien que no son suyas aquellas piernas. Sus proporciones, mas recortadas que en un hombre esvelto, caracterizan su consistencia. Aquel cuello grueso y corto, y por decirlo así, taurino, demuestra la gallardía, y la cabeza, que mas bien parece pequeña, manifiesta la esvelteza. Todo lo restante se halla en convenientes proporciones.

El otro es una masa informe, comparado con este, en el que se halla gravado *Glicone*, nombre que se ha tomado por el del Escultor, y talvez no habrá habido otro famoso *Glicon* sino el Atleta de Horacio,

..... invicti membra Gliconis.

Y ninguno tal vez de nuestros faquines, granaderos, ni salteadores (Hércules habrá sido un mixto de estos tres ingredientes) tendrá los miembros tan vivamente resentidos como este mármol. Pero tampoco ninguno de nuestros nervudos se divierte en acogotar leones, en destruir monstruos, ni en hacer las fuerzas de Hércules. Seria necesario ver Patagones, en caso que existiesen agigantados, ver muchos de ellos y de los mas hermosos, para ver alguna cosa de Hércules.

(3)

Pero ¿qué es lo que hace nuestro Hércules? Parece que está meditando, con tres manzanas en la mano diestra vuelta al detras. Serán talvez tres manzanas de las Espérides, ó cualquier otro arnes suyo, para nosotros insignificante. Hubiera sido verdaderamente mas espresivo, aloménos para nosotros, en cualquiera de sus mas interesantes acciones. Del modo que ahora está, hace nada; descansa.

Para lo que es descansar, descansa con mayor comodidad y mas neciamente el

Moyses (1),

Obra maestra de Miguel Angelo; se está sentado, sin mostrar deseo de nada. La cabeza, recortado lo barbudo, que es mas barbon que el de Rauber, es una cabeza de Sátiro con cerdas de puerco-espín. Tal en todo como se halla, es un mastin horrible, vestido como un hornero, ocioso y mal situado. ¡Así se caracteriza á un legislador, que habla cara á cara no ménos que con el Señor Dios! Decántese por un modelo admirable de la anatomía esterna. Me huelgo mucho de ello, y tanto mas cuanto se quiere á imitacion de el

Tronco de Belvedere.

Escuela de los artistas, que quieren aprender á ver la verdadera belleza de la naturaleza

(1) En S. Pedro in Vimeli.

(4)

humana. Reúñense aquí los esfuerzos de la mas bella escultura antigua. Es tan perfecta la variedad del curso ondeado de cada miembro, que es cuasi imperceptible. ¡Qué morbidez de formas! Pasan dulcemente de una á otra, se relevan, se hunden y se pierden insensiblemente dentro de sí mismas. Parece que los huesos estan cubiertos de una piel jugosa, los músculos son carnosos, pero sin gordura, y la carne es la mas bella. No se le observan venas abultadas, y por lo mismo, si es que esto sea en detrimento de Hércules, será no de un Hércules aun hombre, haciendo el gracioso con Jove, sino de un Hércules, hecho Dios, en quien han desaparecido ciertas groserías humanas. ¿Ha estudiado acaso Miguel Angelo en esta Escuela? No basta ir á la mejor de ellas. Lástima que este tronco no sea mas que un tronco. Sea con todo admirable, cuanto se quiera, en la combinacion de las partes mas bellas, escogidas de los mas bellos cuerpos, para formar un tronco que esprima la mas noble y magestuosa virilidad, todo esto no es mas que un medio para presentar con viveza la accion. Quien quiera ver una accion de las mas vivas, vea el

Gladiador Capitolino.

Herido mortalmente, está muriéndose, pero como otro de los suyos: debian los Gladiadores de saber morir con gracia. Se esfuerza con la diestra á levantarse, la venganza le esfuerza; la venganza, la angustia y la agonía, se es-

presan á un tiempo juntas en su rostro, hasta los cabellos se ven herizados para que todos los miembros muestren la fatiga del combate, que ha sufrido, los pies parecen encallados, y toda la accion es el instante de la muerte. La corporatura está bien entendida, pero lo exterior del pecho y la clavícula manifiestan un no sé que de inatural. Todo contribuye á la espresion de un bello jóven, que acaba de combatir, que está mortalmente herido, y que ciertamente parece que se muere. ¿Pero es verdaderamente un Gladiador? Aquella cuerda al cuello y aquella trompa al lado, dan motivo de dudar de ello.

Gladiador Borghese.

Ved ahí una figura semejante; pero en accion opuesta, esto es, que no quiere morir, que se halla pronta á combatir. ¡Qué valor en aquel semblante! valor ciertamente verdadero, sin temor y sin temeridad: quiere vencer y previene los golpes, manifiéstase tan robusto como ágil y ligero. En todo su cuerpo se vé la morbidez de la carne y la fluidez de la sangre. Los músculos, que están en accion, son alterados; pero los que estan en reposo son cortos y redondos. La Anatomía es toda natural y sin apocamiento. Esto es lo que importa, y no que *Agasias* haya sido de ella el autor. Los Griegos, que no tenian Gladiadores, cómo podian esculpirlos? Y cuándo?

estad, cuando se ve asi, en el tiempo que se muestra
 sobre el capullo de *Apolo de Belvedere*.

Un Idolo de Egipto estaria maravillosamente al lado de esta estatua, pero es preciso verla y no leerla. Quien la lee en la *Enciclopedia*, artículo *Grecs*, aprende que *este Apolo dispara una flecha á la serpiente Piton con toda tranquilidad, mostrando solamente un poco de cólera, en las narices algo abiertas, y un tanto embutido el labio inferior, para caracterizar el asco de Apolo, ácia la serpiente, contra quien vibra el dardo, sin emplear la mitad de su fuerza, para mayor desprecio del réptil enemigo*. Así leyendo se aprenden errores hasta en un libro destinado á decir verdades. Al Apolo de Belvedere basta verlo, para conocer que ha descargado ya el arco, que ha dado el golpe, y que está en acto de partirse. Si acaso no las ha habido con serpiente alguna, ¿qué importa? La actitud es admirable. ¡Qué aire de movimiento! ¡Que galanía! Apénas toca en el suelo. Mas admirables son aun las formas de sus miembros; grandiosas todas desde la cabeza hasta la punta de los pies, las formas convexas demuestran la fuerza, las uniformes la suave nobleza, y la delicadeza se hallan en su ondeado. Aquí no hay venas, no hay tendones, ni comparecen musculaturas fuertes, como en los Hércules y en los Gladiadores. Este es un Númen, bien que en efigie humana, y ¿cómo ha de ser de otra manera? pero en una efigie, es la mas bella, la mas depurada de humanas imperfecciones. La

cabeza tiene una gracia que arrebatada, las piernas delgadas y bien propias de una deidad.

Quiérese que sea de mármol de Carrara, cuya cantera fué descubierta cuasi al tiempo de Plinio, y la estatua fué encontrada un par de siglos hace en Neptuno, en donde probablemente no habrán estado las mas clásicas esculturas de la Grecia. Una rodilla tiene un tanto entrada, pero por defecto de nosotros modernos, al reunir los pedazos.

Grande observador fué el que observó que el cuello no está en medio del busto. Los aficionados, los conocedores y quizá tambien algun artista saben el motivo conocido tambien del Comerge. Velo ahí. Por ser el mármol defectuoso, se encontraron muchas grietas á la derecha, al tiempo de trabajarse, pero como iba saliendo bien la estatua, compensó el Escultor aquel defecto, con darla otro tanto abultamiento á la parte opuesta. Y viva la gracia. Yo no sé como se halla la cabeza de tales Señores, que así saben ver tambien. Solo sé que toda cabeza provista de sentido comun trae su cuello de una y otra parte, como le acomoda, y la situa como en el Apolo, y como en tantas otras Estatuas de movimiento semejante.

El cuerpo de este Apolo no parece tan acabado como la cabeza, ni que tenga aquella morbidez, que se observa con tanto gusto en el tambien llamado

Antínoo de Belvedere.

Verdaderamente es admirable por su pastosidad, pero no tiene tan elegantes proporciones, ni una acción tan viva. La cabeza guarda una risueña juventud: mirar dulce, ojos inocentes, boca tranquila, carrillos abultados, barba suavemente elevada y redondeada, frente deificada, pecho elevado; espaldas, caderas, músculos á maravilla: todo pacífico. Las piernas no obstante no corresponden al resto del cuerpo.

Antínoo del Capitolio.

Este es mas expresivo, y manifiesta delicadez en cada una de sus partes, y en todos sus contornos, particularmente en la cabeza escogida de un jóven dado á los placeres. Hasta el movimiento y proporciones son de un afeinado. Piernas, brazos, y manos son falsas, estos, restauros modernos

Cristo de Miguel Angelo. (1)

¿Este es un Cristo ó un Sayon, que empuña la Cruz, para hacer, quien sabe de ella? Mas cruda es aun su anatomía. Con todo es alabado de muchos, y de muchos, que creen saber ver bien, y que celebran divino al Buonarroti. En este Cristo, en el Moyses, y en todas

(1) Dentro la Iglesia de la Minerva.

(9)

las obras esculpidas y pintadas, hace tan grande gala Miguel Angelo de la ciencia anatómica, que parece haber trabajado únicamente para la anatomía; pero por desgracia ni él la ha bien entendido, ni bien aplicado. Sus proporciones son poco esveltas, las carnes embutidas y de formas redondas, los músculos todos iguales, así en configuración como en tamaño, de modo que queda escondido el movimiento de sus partes. Ningun músculo está en reposo: defecto enorme. Tendones iguales, contornos asperamente serpenteados, de modo que no encuentran el camino de volver á entrar de donde salieron. ¿Qué diseño pues, y qué gracia? Es como aquellos eruditos, que amontonan toda su erudicion sin discernimiento, y que todo lo saben, á escepcion de la elegancia y finura.

Miguel Angelo tomó un medio por el fin; estudió mucho la anatomía, é hizo bien; tomó la anatomía por último objeto del arte, é hizo mal, y aun hizo peor, por no saber hacer buen uso de ella. Salió, (aquí pido humildemente perdón á todos sus apasionados) salió digo, áspero, duro, extravagante, pesado, apocado, grosero, y lo que es mas notable, amanerado, en tanto que sus figuras tienen todas una misma manera, y un mismo carácter, de modo que vista una, se han visto todas.

San Andres del Flamenco. (1)

Aun que demasiado colosal, tiene proporcio-

(1) En San Pedro.

nes convenientes á un rústico pescador. Pero la pierna siniestra parece que no encaja bien con el fémur, ni este con los huesos de la Isla. El ropage es fácil y grandioso: la espresion es propia de un hombre resignado á sufrir, pero con alguna afectacion.

Vénus del Capitolio.

Es ménos celebrada que la Vénus de Médicis, y talvez lo merece un poco mas. ¿ En dónde pues se vé mejor reunida la belleza del bello sexo? Belleza viva y atractiva por sus gracias, rostro amorosito; las hermosas no pueden tener otro rostro. Pestaña inferior mas elevada por mejor gracia; ojos entreabiertos por ternura y por languidez; proporciones delicadas, contornos suaves, carnes mórvidas, articulaciones dulces, armonía en todas las partes, en el todo y en la accion; accion de sorpresa simple y natural á todas las mugeres, que sorprendidas desnudas, esconden luego con sus manos todo lo que puede exaltar la ceguera de los hombres.

En ella se vé lo bello hasta en los pies, que manifiestan no haber sufrido aun peso, ni fatiga alguna; pero aquella nariz moderna causa rabia.

Santa Bibiana. (1)

Sin nobleza, sin belleza de formas y mal vestida. Hasta el manto trae ceñido de una lar-

(1) En la Iglesia del mismo nombre.

(II)

ga faja. ¿Qué muger es la que se ciñe su mantilla, ni qué hombre su gaban? Ella se esfuerza en esprimir y nada esprime. Con todo se tiene esta por una de las mejores obras Berninescas.

Flora Farnesiana.

Aquel airoso y fino ropage deja transpirar las formas y los contornos de la gallarda figura, aunque agigantada. Pero todo este bello no es cuasi mas que un tronco mugeril con cabeza, brazos y piernas, que no son suyas, y por esto se ha trasmudado en Flora, cuando mas bien ha podido ser una Musa del baile.

Flora Capitolina.

Esta si que verdaderamente tiene una cabeza de Flora, esto es de primavera, y al mismo tiempo una bella simplicidad de accion. Su ropage no es de tela fina, pero si de lienzo, que da bien á conocer el movimiento del desnudo, cubierto si, pero no escondido. Con este ropage tiene alguna analogía el de Zenon Capitolino.

Santa Susana. (1)

El todo por entero tiene galanía. El rostro tiene bella forma, pero algo embutida la parte superior de los carrillos. La situacion de la pierna siniestra padece algo: el ropage es de

(1) Del Flamenco, en la Iglesia de Ntra. Sra. de Loreto.

los mas bien entendidos entre las obras modernas, pero inferior en mucho á los predichos antiguos: la espresion es una dulzura de Santa, comprensible á los Santos.

Hermafrodito. (1)

Aquel maravilloso, que se ha creído ver talvez en la amable naturaleza, y que jamas se ha visto; esto es, la reunion del fuerte y del bello sexo en un solo individuo, se mira en esta elegante efigie; pero no se halla perfectamente. Parece que sueña delicias; pero parece aun mas que su morvidez está ofendida de la añadidura Berninesca de aquel colchon repuntado tan resentidamente, que no parece lleno de pluma, ni de lana, sino de arena.

Santa Cecilia. (2)

Esta gentil escultura, aunque insignificante, está mejor tendida que el Hermafrodito.

Laocoonte.

Un viejo fuerte, accidentado del veneno de las serpientes, que le enroscan y le muerden. El espasmo está difundido en todos sus miembros, de la cabeza á los pies. No es aun este todo su dolor; él resiente sobre todo el de aquellos dos muchachos, que claramente son sus hijos,

(1) En la villa Borghese.

(2) De Esteban Maderno en Santa Cecilia.

los cuales le están pidiendo socorro; él hace grandes é inútiles esfuerzos, para socorrerles, y se enlaza mucho mas. Dominan en su figura las líneas convexas, que se encuentran con las rectas y con las cóncavas, para manifestar la alteracion, la cual se halla mayormente espresada en las formas angulares, así en sus entradas como en sus salidas, á fin de hacer mas visibles los nervios y los tendones fuertemente tirantes. Pero él en su mayor angustia conserva tal dignidad en el rostro, en el cuerpo y en el proceder, que por mas tormento que padezca, nada tiene de disforme, ántes parece un hombre de alta condicion, que sabe sufrir. Parece busca como concentrar al rededor de su corazon, toda la fuerza del ánimo, contra los tormentos que le hinchan los músculos y le tiran terriblemente los nervios. El pecho apenas se levanta, el vientre está comprimido, los hijares hundidos: todo exprime el encogimiento, la sofocacion, el esceso del dolor y la magnanimidad. El dolor de los hijos está tambien vivamente espresado, pero es de otro género: es un dolor meramente físico y propio de su respectiva edad.

El mas estúpido idiota debe precisamente, al verle, sentir la energía de tanta espresion. Pero mas la siente el erudito, que vé en el Laocoonte de Virgilio, al verdadero hermano de Anquíses, el Sacerdote de Apolo y de Neptuno. Virgilio le hace aullar, ó mas bien rugir, como un toro inmolado á muerte. Pero nuestra estatua no abre la boca, parece que solo suspira pro-

fundamente. Por consiguiente, el Escultor ha sido mas filósofo que el Poeta, y parece como dirigido por Sócrates, que tambien manejó el pincel, y supo sufrir tanto.

La Gran dosis de filosofía es ciertamente necesaria, para esprimir con tanta dignidad un tan horrible tormento. Aquí es esteriormente grande; pero lo es así como el mar, que por los uracanes mas vehementes no está agitado, sino en la superficie, y está interiormente en calma. Un personage real y sacerdotal ha de saber soportar los mayores desprecios: Por esto está su accion en reposo; pero es un reposo, que no degenera en indiferencia, ni en letargo. Si él se revolviese todo, se revolcase, rabiase, rugiese; la accion seria natural, si, pero trivial, y no de la bella naturaleza. Aquí está á lo sublime. Y ¿quién no quisiera saber soportar como este Laocoon? Sublime es todo aquello, que nos eleva sobre nosotros mismos, y nos da un vigor, que ántes no sentiamos.

Pero ¿cómo un personage de tan eminente cualidad se nos presenta del todo desnudo? Pecado de conveniencia, largamente compensado por la energía de la espresion, que no podia verdaderamente efectuarse vestido, aun cuando lo fuese mas sutilmente que la Flora.

Los muchachos no son los mas bellos de los antiguos, ni de los modernos, entre los cuales son graciosos los del Flamenco, en la iglesia del Anima y del Campo santo. En nuestro grupo, el mayor de los muchachos tiene visiblemente mas larga la pierna diestra que la

sinistra. Con todo, es esta una obra maestra de la escultura antigua. Plinio no se cansa de alabarla; pero Plinio alaba mas que otra cosa las serpientes, que él llama *dragones*. No se puede anteponer el accesorio, sin agraviar á lo principal; quien alaba de este modo, parece que no sabe ver. (1)

Hace Plinio este grupo de una sola pieza, y tiene cinco, pero de mármol pario. Plinio nombra á Agesandro por uno de los Escultores de esta grande obra, pero nadie sabe encontrar á Agesandro entre los célebres artistas antiguos.

Este escelente trabajo está dejado del cincel, sin pulimiento, como la Vénus de Médicis; por por lo que pueden ser entrambos, ó copias, ú obras, no de los mas bellos tiempos de la Grecia, por ser muy verosímil que los escelentes Griegos del mejor tiempo concluyesen todas sus obras.

Piedad de Miguel Angelo. (1)

Es el mas decantado grupo de las obras modernas, y con razon es un grupo de los prodigiosos del divino Miguel Angelo. Cristo muerto, de 33 años, tendido á lo largo sobre las rodillas de su madre, que á su lado apenas muestra tener 18, con sus manitas y piescitos. Pero sus espaldas y afectos son de lavandera. Ella sostiene todo aquel cuerpo con tal desenvoltura, que no se aciera á ver en donde esté

(1) En San Pedro.

la tal piedad. Grande embrollo de ropages apocados. La anatomía, si, es, segun su costumbre, mucha, pero la espresion es un cero. La mayor singularidad de la Vírgen consiste en que un brazo está dislocado.

Apolo y Dafne. (1)

No es este el Apolo de Belvedere, que mata serpientes. Debería por lo mismo ser mas bello y mas gracioso; con la accion mas viva y mas picante que le falta: y tambien le falta toda belleza de formas, que fué enteramente desconocida del Bernini. Pero tiene en recompensa una finura de ejecucion en el mármol.

Toro Farnesio.

Tambien este mármol está bien trabajado. Pero el que no se deje seducir de la magnitud, ni de la multiplicidad de las figuras, ni del artificio de la mano, en gran parte moderna, estimará poco una obra de espresion confusa y enigmática, á lo ménos para nosotros. ¿Qué será pues de tantos grupos antiguos y de tantos mauseolos modernos?

Marco Aurelio.

¿Quién es aquel hombre, puesto allá arriba en el Capitolio, que está á caballo, y no

(1) En la Villa Borghese.

como á caballerizo; pero si, con magestuosa simplicidad, y que tiende la diestra, no para prodigar cumplidos; sino para anunciar insignes beneficencias? *Aquel es mi Marco Aurelio, que da la paz á su pueblo Romano*: respondió luego la Filosofía. *Mira aquella cabeza verdaderamente característica: ella es la de un hombre lleno de ardor por el cumplimiento de sus deberes, de los deberes de un Soberano, que tiene el gravísimo é inmenso peso de hacer la felicidad de su pueblo. Hasta el manto, simplemente dispuesto, exprime magestad; Ah! ¡porqué no se emplean siempre las bellas artes en objetos tan consolantes!* Es la filosofía quien así discurre. Pero el pueblo, antifilosófico por instituto, no mira á Marco Aurelio; pone toda su atención en el caballo, se encanta con el caballo, ecsalta sobre manera el caballo, consiente en que está animado el caballo; (y esto que sabe muy bien que cosa es alma) y aun quiere asegurar que el caballo marcha. El apasionado á bestias halla esta en un movimiento contrario al mecanismo, y cree que aquel movimiento no puede durar mas que un instante. Cabalmente aquel instante, que se pretende defecto, hace toda la viveza de la espresion. Pero la cabeza del mismo caballo, en vez de ser cabruna, es del todo bovina. Y tal debe ser, pues tales son los caballos árabes, los mas nobles del mundo. Pero aquellas arrugas en el cuello y en las caderas son muy afectadamente circulares: la bestia en fin es dema-

siado corta, es barriguda y Pero para decir esto, no eran necesarios dos volúmenes, sin los cuales todos saben que ella es una obra del tiempo de Marco Aurelio, y no de Pericles, ni de Alejandro. Luego serán mas bien entendidos los caballos del Monte-Caballo, por ser obra de Fídias y de Praxitéles. Muchísimo ménos, bien que tienen partes nada despreciables: no han de imponer los nombres célebres. Pero sea lo que se quiera del caballo de Marco Aurelio, él es ciertamente el mas espresivo de cuantos hasta ahora hayan salido de los talleres de los Escultores antiguos y modernos, conocidos de nosotros, á escepcion no obstante de aquel de Mr. Falconet, que se ha desconocido. Y bien ¿qué importan los caballos?

Endimion.

Es tal vez el mejor bajo relieve, que nos ha quedado de la antigüedad, por la gradacion de los planos y los léjos. El hombre está bien recostado con su lanza; el perro á justa distancia, y en bello escorzo, está ladrando á la luna; la situacion fragosa está muy bien ideada. En parangon de este es tan mezquino el bajo relieve de Andrómeda y Perseo, que se halla en el mismo Capitolio, quanto es excelente el pintado por Mengs.

San Leon.

El fiero Atila, á la frente de un ejército

de bárbaros, marcha á castigar á Roma; se para, se acobarda á la presencia del Santísimo Papa, que se le presenta devoto, plácido, desarmado; y desarmado tambien todo su séquito Ecclesiástico; pero le vuelan por el ayre los dos Apóstoles, Pedro y Pablo, bien armados y mas furiosos que el mismo Atila, que pretende ser creido el Dios Marte: estos son los que causan todo el efecto: le confunden, le horrorizan y le ponen en fuga (pero Roma le pagó tributo). El trabajo es bueno; tiene unidad, distribucion, perspectiva y cada imágen se halla en su propio lugar. Pero los ropages son demasiado pesados, las formas nada bien escogidas, y á aquellos Apóstoles podria Atila echar en cara: *tantæ ne animis cælestibus iræ!*

En fin los mismos Apóstoles, en el mismo asunto tratado ántes por Rafael, son algo mas moderados en sus amenazas, y conservan mejor su pacifiguez, aunque desplieguen en el ayre masas enormes de corporatura. El Papa, que aquí no es San Leon, sino Leon X, se presenta, montando una jaca ricamente enjaezada; con el acompañamiento de Purpurados, Eminentísimos, de Monseñores, del Porta-Cruz y de los Palafreneros, entre los cuales se halla tambien Pedro Perugino. Aquí todo está en reposo; pero todo está agitado de la otra parte de Atila; está agitado todo su egército y en la mayor confusion; los Tenientes Generales, los Mariscales, los Ayudantes, revueltos todos entre sí y entre sus propios caballos. Hasta el ayre conspira á su confusion, no por lluvia,

ni granizo, que solo hubiera caido, para incomodar la Corte Pontificia, sino por ímpetu de viento, que reboltea y desbarata las banderas. El dibujo está bien entendido; pero no la eleccion de las formas. La escena es en campaña abierta, entre la confusion de árboles, colinas, edificios, rios y montes; el cielo está claro y resplandeciente, bien contrastadas las masas del blanco, rojo, amarotado, de medias tintas.

Pero esto nadie lo ignora; es trabajo de pincel; ántes de ver cuadros, será útil y provechoso deducir de las observaciones hechas hasta aquí, algunas reflexiones, que sean como elementos del arte de ver las producciones de las bellas artes.

Reflexiones.

1.^a El primer efecto de todas las bellas artes del diseño es el placer de la vista, y en particular en la Escultura es el primer efecto el placer de la vista, por medio de la efigie esculpida en mármol, en bronce y en cualquier materia sólida.

2.^a El placer es una impresion moderada, que causan los objetos á nuestros órganos. Si la impresion es demasiado fuerte, como la del Sol, mirado directamente, nos ofende: si es demasiado débil, como la armonía del cielo, que por su distancia no podemos oír, no se repara.

3.^a Un placer es mas placer, á medida que es producido de un objeto perfecto.

4.^a Perfecto es aquello, que no le falta ni le sobra de cuanto creemos, que debe contener relativamente á su destino.

5.^a Esta perfeccion debe sernos evidente, esto es de un fácil significado: la fatiga nos disgusta especialmente en el comprender.

6.^a Lo perfecto respecto á la vista y al oido constituye lo que se dice bello ó hermoso.

7.^a La naturaleza no nos presenta individuo alguno enteramente bello; hasta en las mas bellas producciones naturales divisamos siempre alguna cosa, que las falta, ó que las sobra. Pero tambien en los individuos feos divisamos alguna parte bella.

8.^a Escoger las partes mas bellas, combinarlas entre sí, y formar de ellas un todo perfecto, ó sea bello, se llama *bello ideal*. Suele tambien llamarse *imitar la bella naturaleza*; y esta frase es en efecto mas clara, por que en tal eleccion nada hay de ideal, ántes todo es tomado de la naturaleza inmediatamente, como el trigo y demas granos, frutos, flores y yerbas, que no se ven mas naturalmente como se han presentado á la industria, quien no obstante los ha sacado todos de la naturaleza. Esta es el almacen inagotable y siempre abierto, del que saca el Artista los objetos, que quiere esponder, segun sus miras.

9.^a El estudio del artista es la bella naturaleza, y por lo mismo las artes, que tienen por objeto la imitacion de la bella naturaleza, se dicen *bellas artes*, y bellas se dicen tambien sus producciones, como una Vénus, un Sátiro,

un Apolo, una serpiente, un monstruo etc., siempre y cuando cada uno de estos objetos, aunque alguno sea horrendo, contenga ni más, ni ménos que aquello, que debe contener, relativo á su uso.

10. El artista que imitase la naturaleza, cual ella es, faltaria enteramente á su fin principal. Es de ninguna estima el representar aquello, que de continuo se tiene á la vista. El verdadero precio del arte consiste en esponer lo que jamas se vé reunido en un solo sugeto. Este es el motivo, que á los que se dedican en copiar la mera naturaleza se les sobre nombra *Naturalistas*, y por mas echuras que ellos metan en sus copias, no merecen ciertamente grandes aplausos. Serán tal vez repreensibles, mayormente cuanto mas puntuales y ecsactas salgan sus imitaciones. ¿Y quién podria deleitarse á la vista de los monstruos, cuando fuesen representados con tal naturalidad, que compareciesen verdaderos? Si el Laocoonte horrorizase, cesaria al instante de ser una produccion de las bellas artes, el efecto de las cuales ha de ser siempre el placer en cualquiera asunto, sea de gozo ó de tristeza, de magestad ó de lozanía, de amor ó de indignacion; el espanto jamas es delicia.

Luego los ojos pintados al natural, ó de esmalte ó bien de plata, como tal vez usaron los antiguos en las estatuas, no estan nada bien. Peor está el colorir toda la escultura: una bella estampa vale mas que una estatua colorida.

Segun estos principios, parece que los re-

tratos no sean objeto de los artistas. Verdaderamente no es grande el mérito, si el retrato es meramente retrato, y es mucho el demérito, si él es contra la simplicidad natural. Para ser apreciable, ha de entrar cuanto mas pueda, en la bella naturaleza, y puede muy bien entrar en ella, esprimiendo la semejanza del sugeto en el rostro, de lo que se hace, por decirlo así, el elogio, como lo demas sea de la bella naturaleza.

11. Es pues falso que las bellas artes del diseño tengan, entre otros fines, el de la *ilusion*: esto es, el de engañar, haciéndonos creer verdadero lo que nos representan. Se han engañado y alucinado todos los que han inventado y protegido tal ilusion. ¿Quién es el que llora, ó rie, á la mas triste ó mas alegre produccion de las bellas artes del diseño, por mas que esté artistamente ideada y ejecutada? Cualquiera de sus obras ha de conocerse al instante por una representacion, no de la mera, sino de la bella naturaleza: no ha de ser ilusion, ha de ser, si, verósimilitud.

12. Bella naturaleza en toda obra de las bellas artes del diseño y en todas las partes de cualquier obra que sea, en las formas, en las proporciones, en los accesorios de los ropages, de los utensilios, de la arquitectura, del pais, del campo, y en el término de todas estas cosas, esto es, en la espresion. El trabajo del artista es, como el del lapidario, que abrihanta y engasta las piedras preciosas, las cuales sin él no serian mas que ricas fealdades.

Horacio abrillanta con la pluma, Fídias con el cincel; Apéles y Urbino con los pinceles.

13. Las formas varían, no solo según las diversas cualidades de los sujetos, si también según las diferentes circunstancias, en que un mismo sujeto se encuentra. Las formas de Apolo no pueden ser las de Hércules; ni en Hércules pasivo deben ser las mismas de cuando deificado. Pero de cualquier género que sean, han de ser siempre escogidas. Aquí es necesario el conocimiento de la anatomía esterna, pero sin que comparezca su estudio. Ella no es más que un medio, para conducir á un fin grande, que poco á poco encontraremos.

En el hombre, el más bello objeto del universo, está su belleza en la evidente apariencia de sus buenas calidades, en la salud, que se reconoce en el colorido y en las formas de sus miembros, especialmente del rostro; en la fuerza y robustez, que se ve en los músculos, huesos del pecho, espaldas y en las piernas ágiles; en la moderación dirigida al reposo de las actitudes y mostrada en la simplicidad de las formas; en la tranquilidad de la frente, que indica la prudencia que se anuncia con los ojos.

Todas estas partes son más delicadas y más gentiles en la muger. A ellas se añade la gracia en el mirar y en la boca, con aquel pudor (salsa de la hermosura) tan agradable aun para quien no quisiera encontrarle.

Hay en la bella naturaleza una continua variedad, y nada se repite en un mismo individuo; por lo que todo descansa entre con-

vecso, cóncavo y recto, interpuesto de modo que de ello resulten contornos variamente serpenteados. Ningun ángulo se halla sin curva, y ninguna curva sin interrupcion ó inflecion, esto es, toda serpenteada á modo de llama ó de ola: así es, que ninguna cóncava está opuesta á otra semejante, y ninguna convesca contrapuesta á otra, ni se halla línea alguna de la misma proporcion, ni del mismo carácter, igual á la opuesta de la otra parte. La convesca da grandiosidad, la cóncava ligereza, y la recta nobleza. En suma, variedad continua en todos los contornos y proporciones, si se quiere gracia; sin esta variedad se peca en lo frio y amanerado.

El perfil del rostro de las mejores estatuas griegas es cuasi una línea recta, esto es dulcemente plegada en la direccion de la nariz, y de la frente. Cuanto mas profunda es la inflecion, que separa, la nariz de la frente, otro tanto mas desagradable es el perfil.

La belleza de las sobrecejas consiste en la finura y sutileza de los pelos: cuanto mas fino es el contorno y ménos encorbado, mas anuncian los ojos la calma. Los escultores antiguos, para indicar el pelo negro, y en consecuencia la severidad, daban un no sé que de afilado y agudo á las sobrecejas, como en los Joves, en los Plutones etc. En las deidades de pelo rubio, como la Vénus, los Ganimédes, los Apolos, no se descubre aquel afilado de sobrecejas.

La trenza ó melena en las esculturas antiguas es ordinariamente rizada. En las cabezas mugeriles, principalmente de las doncellas, es-

tan tirados los cabellos acia atras, y anudados junto al occípito; pero ondeados, y apretados de trecho en trecho, para producir luces y sombras, y mostrar mas la abundancia de ellos.

A la frente lisa y serena conviene la nariz cuadrada, esto es, no afilada; pero anchita y algo llena en el lomo. Los carrillos abultados producen la frente dividida en diferentes partes, por el mayor volúmen de los músculos.

Una frente libre y elevada se acomoda á la vejez. Nariz recta, y boca recta denotan tranquilidad. Los labios teñidos del mejor encarnado (pero no en la escultura) mas embutido el inferior que el superior, para pasar á la barba, cuya belleza está en su redondeado, y no en su hoyuelo, que hasta en los carrillos no es mas que un accidente.

Los antiguos no daban fisonomías rientes sino á los Sátiros, para esprimir la disolucion, la intemperatura, la grosería y la locura. Eran escrupulosos hasta en las varias formas de las orejas, que se las hacian puntiagudas.

Los ojos bellos eran, entre los antiguos, de menor longitud que entre nosotros, pero grandes en la forma, en el talle y en el exacto encajonamiento. Los huesos del contorno pequeños, y nada relevado el jugal, por no abultar el rostro, ni sacarlo triangular.

Apreciaban por bello los antiguos en la figura viril, un pecho magníficamente arqueado. En las mugeres un seno estrechado, terminado en lomo, con las tetas pequeñas y puntiagudas, á cuyo efecto metian polvos de un cierto

mármol en el pecho de las doncellas, para impedir su abultamiento.

La belleza de una mano jóven griega, consistia en un moderado abultadito con contornos apénas reparables, sin nudos en los dedos, como de sombras suaves. Los dedos bien apalillados, y en donde han de formarse los hoyuelos en las manos, no indicaban juntura alguna, ni encorvaban el último artículo, como practican los modernos. Las piernas regorditas con *tibias* y con *cartilagos* apénas sensibles, y así la rodilla, entre el muslo y la pierna, forma un suave y uniforme relevamiento, sin interrupciones entrantes ni salientes. No estrechaban los pies; como hacemos nosotros, por el abuso tal vez de nuestros zapatos estrechos: cuanto ménos estrecho es el pié, mas cerca está de su bella forma natural, hasta las uñas son ménos abultadas que las nuestras.

Jamas deben usarse ecsageraciones de músculos; siempre los mas bellos y mas convenientes al sugeto, á la simplicidad de las formas y de las actitudes. Cuanto mas movimientos y contorsiones se pongan en los contornos y musculatura, mas se desagrada la belleza. El hombre grande hace pocos gestos y se fatiga ménos; un solo rasgo indica su pasion; pero se leen al mismo tiempo los esfuerzos, que hace él mismo para contenerla y refrenarla, segun las reglas de la prudencia, del decoro, y de la virtud. Las actitudes de los Dioses han de ser conformes á su dignidad. No se han encontrado mas que dos divinidades griegas con

las piernas cruzadas y con los pies en rústica situacion, pero ¿quién sabe por qué?

Sino debe ser convulsiva figura alguna, tampoco debe tener terminada su accion, pues quedaria en tal caso fria y cuasi muerta. Concluido un paso, un gesto, un movimiento cualquiera, no va la inaginacion mas adelante, pero si el acto está aun por terminarse, entónces nos imaginamos otros movimientos, y ved ahí viva la figura.

14. Las proporciones consisten en las diferentes dimensiones de los obgetos parangonados consigo mismos, ó sea en la relacion ó conveniencia de las partes entre sí y con el todo. Las proporciones de las bellas artes no son proporciones matemáticas.

La unidad y la variedad producen la euritmía y la simetría. La euritmía divide por decirlo así el obgeto en dos: pone en medio las partes únicas, la cabeza, la nariz, la boca, y de uno y otro costado en igual distancia las que son duplicadas, los ojos, las orejas, los brazos etc. Y esto forma una especie de equilibrio, que da al obgeto orden, soltura y gracia.

La simetría va ménos léjos, entra en el detalle de las partes, las compara entre sí y con el todo; y bajo un mismo punto de vista presenta la unidad, la variedad y el agradable concierto de estas dos cualidades entre sí. Es la simetría el complejo de las relaciones de los obgetos.

El gusto de las obras del arte requiere perfeccion de euritmía y de simetría, no como

son los objetos en su todo natural, sino como en un todo escogido.

Las dimensiones no son mas que medios, con los cuales se logra instruirse de las proporciones, y hacerse de ellas una justa idea.

La primera variedad de las proporciones del cuerpo humano no consiste en la diferencia de las edades. Un niño no es un hombre pequeño; seria un enano; es, si, un niño.

El bello seco tiene sus proporciones diferentes, como sus formas. Menor altura, cuello mas largo, *torax* mas estrecho, muslos mas cortos, caderas mas largas, pies mas delgados, músculos ménos visibles, contornos mas suaves y movimientos mas dulces. Todo lo que varía, segun el diferente estado de doncellas, de casadas, de preñadas, de ancianas y de viejas. Las proporciones y las formas, que finalmente constituyen lo que se llama diseño, son relativas á los caracteres de cada individuo.

15. Es pues el diseño el arte de dar á cada objeto su verdadera medida y proporcion, y completar las formas con contornos diversos, para fijar las actitudes y las espresiones de cualquiera figura y en cualquier caso. Estudio inmenso, por que la naturaleza se diversifica al infinito: conservar en cada figura una exacta apariencia de proporciones en toda diversidad de movimientos, de distancias, de escorzos; variar las proporciones segun el carácter de los sujetos; mantener el equilibrio en toda especie de situaciones y movimientos; dar preponderancia donde ocurra, y cesacion de movimiento en

los cuerpos, que no viven; diversificar las actitudes, y conservarlas siempre naturales; poner contraste y oposicion en los movimientos, en el aire de las cabezas, en los procederes sin pena alguna, y en los contornos ligeramente y con brio; esprimir mucho en pocos rasgos, pero sin *secatura*, ni grosería, ántes con gracia y elegancia, á fin de que resulten carnes mórvidas y jugosas, como carnes, pero gradualmente desde la amable delicadeza juvenil, hasta la venerable y honrada vejez, desde la gentil pastosidad de las Vénus, hasta las nerviosas musculaturas de los Hércules, y hasta la divinidad de los Apolos. Todo esto es diseño y todo no es mas que un medio.

16. La gracia no es sino la misma belleza mas delicada, mas suave y mas amable. Ella proviene de la facilidad, de la blandura, de la variedad de movimientos y del paso natural y franco de un movimiento á otro. ¡Qué gracia en los niños, por aquel su propio movimiento simple, franco y ligero! Su ingenuidad, su complacencia, su inocente curiosidad, su simplicidad, su fastidio, sus quejas, y hasta sus lágrimas son susceptibles de gracia.

17. La reunion de todas las gracias produce la elegancia: esta supone de una parte exactitud, pureza y regularidad; y de otra exige franqueza y libertad noble, con cierto aire de naturaleza, que, sin perjudicar á la correccion, esconde el estudio y artificio. Combinaciones dificultosas; y mas difícil es esponer cosas nobles con elegancia y cosas simples sin trivialidad.

La elegancia y la gracia no solo tienen lugar en el diseño, si tambien en todas las otras partes de la escultura, y en cualquiera otra de las Bellas Artes.

18. El principal mérito del hombre está en su propio cuerpo, y no en sus vestidos, los cuales no le son mas que accesorios, y le sirven, ó por necesidad, ó por adorno. Es verdad que él gusta de los adornos mas de lo que es necesario; pero por mas que los estime, hasta procurarse los superfluos, y comunmente incómodos y ridículos, con detrimento de su subsistencia y felicidad, ¿quién habrá que dé uno solo de sus pies por todo Lion, por todo el Perú, ni por todo el oro de la India? Pero no todos los cuerpos se pueden representar desnudos, ni desnudos enteramente. El hábil artista sabe vestirlos y adornarlos, segun es preciso, pero sin ocultarles jamas las formas principales; sabe escoger los ropages convenientes, y disponerlos como requiere la conveniencia de los varios asuntos.

Entre los antiguos se suponian generalmente los paños, como bañados, no solo en las estatuas, si tambien en las pinturas. Causan un maravilloso efecto, miéntras no pequen en mezquinos, descubren mejor las formas mas sensibles del cuerpo, embarazándolas ménos, y dejándolas mas espresivas. Pero los hay tambien tan secos en los pliegues longitudinales, y tan frios, que mas parecen cuerdas ó acanalados de columnas. El espacio del pliegue y su cualidad no debe por lo mismo ser igual. Su com-

postura y profundidad han de variar armoniosamente en la produccion de sus sombras. Los planos de cada pliegue jamas han de hacer algun ángulo agudo de sombra ó de luz: es destruirla con esto todo reposo. Raras son las esculturas antiguas de paños sin bañar: dos buenos ejemplos se ven no obstante en el Capitolio, con la Flora y el Zenon, cuyos ropages estan desplegados mas en grande, pero con sobriedad. Méenos sobrios son en esto los mejores modernos Gros, Busconi, Rossi, Fiamingho. Quien despues ha trabajado bamboleos y cucurruchos, como el Bernini, ha pretendido dar mayor ligereza á la obra, y ha hecho pellejos.

La variedad de las ropas es una riqueza, no solo por los colores, si tambien por las formas, por las cualidades, y especialmente por los pliegues y por las partes. En esto se manifiesta la nobleza del artista, si él sabe ajustarlas con una fácil simplicidad sobre los miembros, conservando un carácter de ligereza y de gracia. Las ropas con su agitacion sirven tambien mucho, para esprimir la agitacion, producida de los fuertes movimientos.

Hasta los cabellos, que se tienen por adorno, como los vestidos, deben resentirse de la agitacion de las ropas y de la figura, pero no jamas desordenados en furia, ni tampoco tan acompasados, que lo parezcan por mano de peluquero.

19. A las formas, á las proporciones y á los ropages, se refiere la variedad del estilo, el que se distingue en grande, en mediano y en mezquino.

Todas las cosas estan compuestas de partes, cada una de las cuales es formada de otras partes menores, y cada una de estas contiene otras aun mas diminutas, y así al infinito. Por ejemplo: el rostro está compuesto de frente, de ojos, de nariz, de barba; ved ahí algunas partes principales necesarias. Cada una de estas está compuesta de otras menores, de algunos huesos, de músculos, de nervios etc., y cada una de estas, de otras aun mas pequeñas. Quien retrate microscópicamente los poros y el bozo, no hará mas que pequeñeces, como han hecho muchos; y toda pequeñez disgusta: lo grandioso nos place, no fatiga, ántes parece que nos eleva, y así debe emplearse en todas las partes de la composicion; por que, *con lo ménos posible se ha de hacer lo mas posible*. Máxima clara, de universal importancia, y frecuentemente olvidada, no solo en los asuntos placenteros, si tambien en los mas interesantes.

20. Toda la eleccion de formas, de proporciones, de actitudes, de ropages y de cualquier otra cosa, no es mas que un medio, que dirige á la espresion.

La espresion es generalmente el arte de representar cualquier objeto, conveniente á su naturaleza y á la situacion, en que se coloca: los peñascos, el agua, las plantas, las bestias tienen su propia espresion, y tiénense por bien espresadas, siempre que su respectiva propiedad y cualidad constituyente se hallen bien representadas. Pero en particular la espresion del hombre, objeto el mas estimable de nosotros,

es el arte de representar con propiedad sus afectos internos, por medio de cualquier especie de señales exteriores.

En esta espresion especialmente ha de manifestarse la bella naturaleza, despues de haber observado con la mayor atencion como los hombres, y aun como un mismo hombre se modifica, segun sus varias pasiones.

21. Está montada nuestra máquina de tal modo, que á cada golpe, ó sea á cada passion placentera ó de disgusto, toma modificaciones diferentes, y hace otras tantas mutaciones de escena. Si el artista ha de saber espremir las, tambien el espectador ha de saber verlas.

Todos vemos que el juego de las pasiones se declara principalmente en la cabeza. Ella se baja ácia delante en la humildad, en la vergüenza, en la tristeza; cae de un lado en la piedad, en la languidez; se eriza en la arrogancia; se fija recta en la obstinacion; hace un movimiento acia atras en la sorpresa, y reitera muchos movimientos en el desprecio, en el escarnio, en la cólera, en la indignacion. El rostro es el mas espresivo, y aun mas lo son los ojos. En la afliccion, en el gozo, en el amor, en la compasion, en el rubor, los ojos se abultan, se obscurecen, derraman lágrimas, los músculos se estienden, la boca se abre; pero aquí no se pretende hacer un cuadro del por menor de todas las pasiones. Todos los miembros del cuerpo tienen su language: los gestos y las actitudes suplen á las palabras y las realzan. Nápoles hace de ello grande uso, pero risiblemente.

22. Cualquier sugeto bien espresado se dice bien caracterizado. El carácter proviene de la esencia y cualidad de una cosa, y la distingue de las otras de la misma especie. Las inclinaciones de los hombres, consideradas relativamente á sus pasiones, forman sus caractéres.

Carácter deriva de grabar, esculpir, imprimir y es la disposicion habitual, por la que se ha venido á hacer, y se hacen acciones de un cierto género mas fácilmente que de otro, su opuesto.

No hay hombre sin carácter; y quien se cree no tener alguno, y ser un Proteo, tiene tambien su carácter: tiene á lo ménos el de no tener ninguno; por lo que se distingue de los otros. El talento de distinguir los lineamientos característicos es una de las partes mas principales del arte de retratar y de ver.

Tres diferentes géneros de circunstancias modifican el carácter. Primero: nacion y siglo. Segundo: edad, lustre y costumbre, Tercero: genio temperamento é individuo. De aquí es que lo lejano nos penetra poco, y es mas difícil conocerlo. Sobresalen mas los caractéres, cuando hay entre ellos algun contraste, pero sin afectacion. Las figuras diversamente caracterizadas han de conocerse desde luego, lo mismo que si se hubiere vivido con ellas largo tiempo.

Los Griegos eran escelentes en espresar los caractéres. Habia en Aténas escuela pública, para dibujar solamente fisonomías. La cabeza de Alejandro, anuncia desde luego un hombre am-

bicioso de conquistar todo el universo y se reconoce con los ojos redondeados, salientes y llenos de fuego, revueltos acia arriba con la barba, con la boca embutida y algo abierta, con las sobrecejas etc.

La cólera de un rey no es la cólera de un ciudadano; el dolor de un héroe no es el dolor de un afeminado. Entristecer el rostro no es hacer mas viva la espresion: la belleza de las formas es combinable con la mas violenta pasion. El gusto fino sabe distinguir lo accesorio de lo principal, y con indicios accesorios puede acertarse la mas fuerte espresion.

La mas sublime belleza no fué dada (dice Cicerou) en igual grado á todos los Dioses, solo, si, á cada uno la suya, como á todos los actores su papel conveniente.

23. Los caractéres y las pasiones constituyen la espresion. Es la espresion el mas importante artículo de las bellas artes, por ser su fin escitar ideas y sentimientos, y el medio esponer ideas felices y esprimirlas bien. Vanas serian las admirables invenciones, sino se tubiese el modo de espresarlas. La espresion en cualquier especie de composicion ha de hacer visible el mas escondido interno. Toda figura debe parecer que tiene vida, pensamientos y sentimientos, segun su carácter respectivo, y segun la impresion, de que en aquella circunstancia se manifiesta poseida. Esculpir por medio de algunos rasgos en un pequeño mármol, ó pintar sobre poca tela un gran número de seres que parezan vivos, y tan activos y her-

mosos, que jamas, ó rara vez se encuentran unidos en la sociedad, es una de las invenciones mas laudables en el hombre. Las bellas artes recojen todas las bellezas, las fijan para siempre en un modo tan grato, que no se sacia de ellas jamas el que sabe verlas. La expresion hace pues la mitad del mérito del artista, y aun mas de la mitad, si él sabe el fin de la expresion y de las bellas artes

24. ¿Pero en dónde y cómo podemos nosotros estudiar la bella naturaleza de las formas, de las proporciones y de los caracteres de los hombres? ¿Y en dónde especialmente el desnudo del hombre, cuando este se ruboriza de mostrarse desnudo aun á sus propios ojos? ¡Tanto le han afeado las fajas, las cunas, las cottillas, los lazos, las modas, las carrozas, la necesidad! No estamos nosotros despojados de pasiones; pero todos convenimos en no manifestar alguna de ellas. Solamente en el enojo se suelta todo el freno, y se deja señorear hasta en las conversaciones y en los mas refinados espectáculos. Todo lo demas va mentido de proceder, de gestos y de hechos. Nada ocurre hablar del colorido, especialmente en las mugeres, que ya no quieren mas el color propio. Siempre tenemos máscaras.

Los Griegos, así por su clima, como por la constitucion de su gobierno, tubiéron la ventaja de ver la naturaleza humana en bastante mejor aspecto: viéronla bella, y la dejáron aun mas bella por medio del amor y aprecio, que supiéron propagar ácia la belleza y ácia la

gracia. Instituyéron hasta una fiesta, en la que se premiaba, entre la bella juventud, á quien sabia dar mas bellos y mas suaves brincos. Pudiéron por consiguiente estudiar bien la bella naturaleza en su propio original, y tanto por sus usos y método, como por la pública recompensa, consiguieron espresarla tan escelerentemente, que sus producciones, hasta en los mas augustos tiempos de Roma, han llegado á ser ejemplares de todos los artistas de las mas cultas naciones.

Por mas que de dia y noche se tengan presentes los ejemplares griegos, no se conseguirá mas que una naturaleza de segunda mano, esto es, por las obras ajenas, copiando ó imitando á otros imitadores. Por esto se hallan nuestras escuelas tan estériles de ingenios. ¿Quién describirá mejor una batalla? ¿el que ha sido espectador de ella, ó el que la saca de las descripciones de otro? Con todo, hasta que no logremos saber ver y distinguir lo mas bello en la naturaleza escogida, no podemos conseguir el ver mejor que en las estatuas antiguas. No obstante, quien quiera ser verdaderamente espresivo, aliméntese aun de Horacio, y de Tácito.

25. ¿Pero tanto trabajo en observaciones, en reflexiones, criterios, teoría y práctica por un simple deleite de la vista? ¿Este es el grande término de las artes del diseño? No. El deleite de la vista se ha declarado, si, el primer efecto de los bellas artes; pero no es este efecto su término final: es ántes, por decirlo así, un conductor á un término mucho mas importante.

Plácenos la vista de una cosa bella; pero no debe acabar aquí este placer, es menester que nos traiga algun bien. Quanto mas vivos los placeres, tanto mas son útiles y necesarios. El placer mácsimo es el mas necesario y el mas interesante. Los verdaderos placeres son necesidades abundantes de utilidad, los estériles son insulsos, vanos abusos, ó fantasmas de los placeres. Una carrera de caballos da un placer pasagero á los espectadores; pero un placer real y verdadero al dueño de la bestia premiada. Quien se deleita con títeres se queda títere. ¿Qué sería de una bella decoracion de Arquitectura, que no sirviese mas que para la sola vista, sin pasar mas adelante? La naturaleza nos da necesidades, para darnos despues placeres, y para darnos en fin despues, por medio de ellos, alguna grande utilidad. Luego ella por medio de lo bello quiere conducirnos á lo útil.

Hermosea la naturaleza algunos obgetos, para hacerlos mas amables; y afea otros para hacerlos mas odiosos: todo para nuestro mayor bien, en este nuestro mundo, el mejor de los mundos posibles. ¿Por qué produce la cicuta, el escuerzo tan asqueroso? Y porque la muchacha tan linda, y la vieja tan horrenda? Para nuestro mayor bien. Las flores no son sino para los frutos. No nos da la naturaleza malos años, al único fin de afligirnos; ni alegría, para alegrarnos solamente, sino por otros mayores bienes. El hombre debe tener en el arte el mismo fin, que tiene la naturaleza: placer, si, pero por medio de placer útil; esto, es volver-

nos mejores, con apegarnos á los obgetos mas bellos y abundantes de utilidad.

El primero que dió á las artes el nombre de bellas, conoció ciertamente que su esencia es de reunir lo agradable á lo útil, engalanando las cosas necesarias, que sirven á nuestros mas frecuentes menesteres. El primer rústico, que emprendió la construccion de su cabaña, y supo observar en el todo una porcion adaptada á la comodidad y solidez, fué el inventor de la Arquitectura. El primer pastor, que dió mas elegante forma á su frasco, y bosquejó algunos bultos en su varapalo, inventó la Escultura: así mismo inventó la pintura la primera pastorcita, que delineó sobre la pared, con un carbon, los contornos de la sombra de su amante. Pero para valorar al hombre, no se necesita considerarle en su infancia, sino en el estado de su madurez.

A medida que se han refinado mas los placeres y se han compuesto de placeres sobre placeres, han adquirido las artes mayor ingenio, haciendo contribuir á ello todas las ciencias; con lo que se han hecho artes nobles y científicas, distinguiéndose de las mecánicas, que no requieren mas que un trabajo material; y liberales ó bellas, porque á mas de la práctica, tienen la teoría y la facultad de escitarnos agradables sentimientos, Estas, aunque no las mas necesarias, son las mas difíciles; y por consiguiente las mas nobles, y las mas dignas de honor por su obgeto.

La esencia de las bellas artes es de poner

los objetos, que se hallan bajo nuestros sentidos, en estado de obrar sobre nosotros con una particular energía, originada del placer. Una pintura no merece pasar por cuadro, una casa no constituye una pieza de arquitectura, ni un mármol una estatua, hasta que la obra del artista tiene tal belleza, que por medio del placer atrae todas nuestras atenciones.

Luego las bellas artes empiezan con deleitarnos, pero no se paran aquí. Su deleite ha de ser fecundo en utilidad é instruccion, para hacernos siempre mejores. Por lo que se puede y debe establecer por término general de todas las bellas artes, *la utilidad agradable y cómoda.*

Esta cómoda utilidad se hallará en las bellas artes del diseño, por medio del deleite de la vista. Será pues su triunfo el consagrar el encanto de sus gracias á los dos mayores bienes del hombre: *á la verdad y á la virtud.* Ved ahí el término final, el grande término de las bellas artes del diseño,

Sin este objeto no seria el Parnaso mas que vanidad y seduccion. Presentándonos lo perfecto, han de hacernos perfectos las bellas artes. Dándonos ellas el buen gusto, la eleccion y el órden, nos disponen á nuestro mejor ser. Son una especie de tropas auxiliares, que nos conducen á la virtud, con hacérnosla bella, y nos afean el vicio, para hacérnoslo abominable. Por esto queria Ciceron presentar á su hijo una imagen bella de la virtud, para que se enamorasé de ella. Ellas son los solos medios, para ins-

pirar la pasion general del bien, haciéndonos activa y benéfica la verdad. Son las bellas artes el grande incentivo del verdadero interes moral. El hombre formado por las bellas artes es de una depurada sensibilidad, por lo que llega á conseguir una activa probidad, y viene á ser un iluminado bienhechor. Sin este último fin, ellas son abusivas, é insípidas; y por desgracia lo han sido en mucho tiempo; pero no lo serán mas, y para no serlo, harán parte de la legislacion, la cual dirigirá siempre á su grande término.

26. El Legislador, en primer lugar, no permitirá que lleguen las bellas artes á la extravagancia, á la truanería ni á la necedad: á cuyo efecto sabrá conducir toda la nacion al buen gusto. En segundo lugar no permitirá que nadie las ejerza públicamente, sin pruebas ciertas de su talento y de la justificacion de sus intenciones. En tercer lugar hará que toda produccion, toda fiesta pública y privada traiga el sello de lo útil, como la moneda y el metal precioso. Cuarto y finalmente, las hará penetrar hasta en las chozas; un labrador, que sabe vivir con gusto, sabrá ser mejor agricultor.

Las bellas artes no necesitan riquezas; pero, si direccion, los verdaderos Mecénas son los directores.

27. La Estética ó ciencia de los sentimientos, no abraza los del tacto, del paladar, ni del olfato, los cuales, al paso que obran en nosotros con mayor fuerza, son demasiado groseras y no convienen á las bellas artes, por que

no mejoran nuestra razon; al contrario, el paraíso de Mahoma seria el verdadero Parnaso, y los perfumadores y cocineros serian los principales artistas. Es verdad que tambien son apreciiables estas profesiones, especialmente la de la cocina (¿y qué mal será nombrar la cocina, si hoy cuasi todo se reduce á cocina?) mientras que pique el gusto, sin agravar el estómago; en tal caso es el cocinero un bienhechor, pero no va indirectamente al entendimiento.

28. Las bellas artes son para el oído y para la vista, en que si bien causan impresiones ménos fuertes, son pero mas estendidas, mas multiplicadas y confinan cuasi con el entendimiento puro.

28. El gran principio de todo artista, en cualquier composicion que sea, es el procurar que el todo y cada parte de su obra produzca la mas favorable espresion sobre los sentidos y sobre la imaginativa, á fin de escitar toda la fuerza estética, para imprimirse indeleblemente esta espresion. ¿Pero cómo puede esto efectuarse sin gusto y sin inteligencia? Requiere esto eleccion de sugetos propios y propiamente espresos, para influir en el corazón y en la mente por medio del deleite de la vista. Luego requiere gusto esquisito, sana razon, conocimiento de costumbres, buen uso de talentos, golpe de vista de observador penetrante, para reunir lo que mas generalmente place é interesa.

29. Los caracteres mas interesantes son los de los hombres en sus acciones morales: si estan bien dibujados, nos ponen en estado de leer

en su corazón, de presentir ó prever sus sentimientos, y de conocer los resortes que les han hecho obrar. Los caracteres son los retratos de la índole; y quien sabe bien manejarlos y esponerlos, nos hace sentir la cualidad agena, con utilidad propia. Con M. Aurelio salimos sabios, y con Ulises prudentes. Ved ahí el imperio de los artistas sobre el corazón de los espectadores. Los personajes, que aprobamos, nos penetran con mas fuerza, y los que mas nos desplacen, nos causan aversion. Luego es precisa la eleccion de lo mas bello y de lo mas interesante, para quien no es automático.

No se entiende por eso rigurosamente escludido para siempre todo objeto jocoso; necesita el hombre de graciosidades. Tal era el argumento del depositorio de Alejandro con Rosana, tan graciosamente pintado de Etion, descrito por Luciano, imitado por Rafael en la Farnesia y transportado en la Henriáda.

30. No consiste el mérito en la estension de la invencion, ni en la multiplicidad de figuras y de grupos: estos no son mas que medios, y quien se limita á los medios, no llega jamas al fin. El gran mérito final consiste en la fuerza y en la variedad de caracteres escogidos, bien espresados, y siempre instructivos.

31. Todo carácter es servible para los artistas, con tal que tenga las tres cualidades siguientes: Primera, nada trivial; segunda, bien determinado; tercera, verdadero y ecsistente en la naturaleza; si es arbitrario y gigantesco, no nos causará impresion alguna.

Aunque sea un árbol, ha de ser tal árbol, con tales ojas, con tales flores, con tales frutos, y colocado en su correspondiente situacion.

32. Despues de la historia, es la escultura el depósito de las virtudes y de los vicios. Deben escogerse los obgetos interesantes, y esprimirse bien, para llenar un corazon sensible de admiracion por la verdadera grandeza, de amor al bien y de odio á todo lo malo. El Escultor Calícrates definia la escultura *el arte de esprimir las costumbres*. Ella puede producir grandes efectos. Al ver César la estatua de Alejandro, cayó en una profunda meditacion, lloró, suspiró, y exclamó, *¡con qué yo no he hecho aun nada para mi gloria!* ¡Ojalá no la hubiese jamas visto! No entendió la verdadera gloria, y arruinó la patria, poniéndola en perpetua esclavitud. El habia de ver la estatua de Timoleon. Nuestros Pascuales y nuestras Marías son espejos de virtud sublime y fecunda, hasta para los Hotentotes y los Urones.

33. Para lograr esta saludable emocion, es necesario que agrade lo que se representa. Para sentir este placer, y aun mas para efectuarlo, se requiere una delicadeza de fibras, capaz de recibir una impresion moderada, pero viva, y un corazon sensible, hasta, enamorarse de ella.

Esta sensibilidad debe dirigir la vista á la observacion de la naturaleza y de la sociedad. ¿Cómo podemos nosotros, sin observaciones, percibir con claridad renuevo alguno de aquellos, que se desenredan de otros muchos? La virtud observada fuera de nosotros es un color

fertilizante, que hace brotar las semillas de la virtud dispuestas ya en nuestro seno. ¿Qué maravilla pues que los artistas griegos hayan conseguido ser excelentes en la espresion, cuando tenian bajo sus ojos la nacion, que daba la mas libre elasticidad á todas las disposiciones naturales y adquiridas del entendimiento y del corazon? Un Fídias, un Apéles en Groenlandia hubieron sido tal vez incapaces, sin estas circunstancias, de esprimir un solo sentimiento delicado. El comercio íntimo de los hombres grandes, egercitados en cosas grandes, hace grandes los artistas y conocedores de la espresion. No es la regla, ni el compas lo que da la espresion, es el mundo puesto en accion que inflama el corazon.

34. De la observacion y reflexion viene la eleccion esto es un gusto depurado de saber elegir lo mejor en todo género de cosas. Es el gusto un sentimiento de lo bello y de las diferentes gradaciones y especies de lo bello. Quien gusta mas de lo patético, quien de lo alegre, quien de lo serio, y cada uno llamará elegancia su gusto predilecto. Esta diversidad proviene de las diferentes disposiciones de los órganos, de los caracteres particulares, de la edad, del seco etc. Pero hay un gusto general para los bien organizados, y para los suficientemente egercitados é instruidos, quienes, todos ó la mayor parte, convienen sobre el grado de preferencia en todo aquello que se somete á las reglas y al juicio comun. Si ni aun aquí se halla uniformidad perfecta, es por razon de

las diferentes pasiones, y por las preocupaciones de la habitud. *Toma, toma mis ojos, y verás como yo,* decia un Argos.

Para ver bien, mira la naturaleza y la sociedad en todas sus pasiones: examina, confronta, elige, y aprenderás á ver las producciones de las bellas artes. No basta aun eso. Es pues necesario despojarse de toda prevencion, para no tomar una cosa por otra. No dejarse imponer de la celebridad de los autores. ! O ! Cuán raro es el gusto sincero ! se ve ordinariamente por boca de otro, y se alaba por ojos ajenos. *Toma por guia tu propio sentimiento y no la opinion del vulgo,* dijo el Oráculo á Ciceron; pero no sé si prescribió el Oráculo límites al vulgo. Seria preciso que las obras fuesen anónimas. Hacerlas pues así, y acostumbrarse á un golpe de vista justo, buscado con incesante ejercicio, hasta saber discernir las mas mínimas variaciones de las formas, de las proporciones, de las actitudes, de los accesorios, de los caracteres y de la espresion.

35. Hasta la deliciosa utilidad ha de ser tambien estraida de la bella naturaleza; de modo que la belleza sea proporcional á la importancia del asunto. Que grave pues Calícrates sobre un grano de mijo un verso de Homero, ó á Homero entero, y que haga un carro de marfil, capaz de esconderlo bajo una ala de mosca; ó que forme Miron una baca, que seduzca á todos los toros, no serán estas obras mas que necedades admirables para los ojos, así como para el oido las coplas, sonetos, sin-

fonías y otras tantas bagatelas sonoras, por las que se suda tal vez mas, que para asuntos utilmente bellos; ciertamente que mas se fatiga quien se descarria, que quien va por el camino regular.

36. Cualquier obgeto, que se vea en las bellas artes, ha de conocerse de repente que es, lo que hace, quien es, que significa, que quiere, que nos dice de lo bello y que de importante. Yo retrato, nada digo; por que jamas he hecho cosa notable. ¿Porqué pues tantos retratos? ¿Y aquel Moyses Buonarrotesco, que ha hecho maravillas, qué es lo que hace allí?

En el Laocoonte puede siempre admirarse la bella espresion del sublime sufrimiento.

Es el Apolo la belleza viril unida á los mas bellos dotes del corazon y del entendimiento.

La belleza del bello secso es la Vénus. Hasta los mas estúpidos han de conocer al instante su significado, toda vez que (á lo ménos segun Lineo) no solo todos los vegetales, si tambien hasta los cuerpos inorgánicos, todos los elementos y aun toda la naturaleza (siempre segun Lineo) está en amor, el cual es sin duda mas esquisito y mas intenso en el género de los hombres. ¿Pero qué desea aquí, Vénus?

Necesita tambien el hombre de virtud, de probidad, de beneficencia universal (sinónimos) y saca de esta necesidad el mas magnífico de los placeres. Véase pues un Marco Aurelio. Si hace su propio nombre la apología de la

humanidad, y si consuela, ¿qué amor al ejercicio del bien no deberá producir su retrato en la mas bella accion, que pueden hacer los Soberanos? El da la paz al Pueblo en el acto el mas magestuoso y el mas simple. Pero yo veo que las guerras ecsisten aun.

37. La influencia pues de las bellas artes no se ha generalizado, ó no han ellas jamas cultivado su verdadero objeto, ó no le han jamas tenido presente con particularidad. Se han empleado para los Trajanos, para los Antoninos; como para los Neronos y para los Calígulas; se han ennoblecido y prostituido; son insignificantes; todo antojo y todo caprichos.

38. No es creible que las bellas artes sean propias y naturales de cada pais: hacen pero sus viages: no sé si del Egipto pasaron á Grecia; solo sé bien, que de la Grecia pasaron á Roma, en donde degeneraron. Sábese que estendidas en Italia, se han difundido de ella á las mas cultas comarcas de Europa. Con todo no han llegado jamas en lugar alguno á la verdadera perfeccion. En la sola Grecia se acercaron á conseguirlo, porque hicieron parte de la legislacion, la cual no admitió premios, ni elogios para los artistas, ni para sus obras dirigidas comunmente al verdadero término.

No tubieron en Roma mas que un asilo, para hacer se sintiese ménos el peso de la tiranía; perdieron de vista su verdadero objeto, y se envilecieron en las manos mercenarias, empleadas por los déspotas mas despreciables. Solamente se conservó de ellas el estilo griego, ó

la mecánica, pero no el buen gusto, ni la inteligencia, ni su soluble objeto; degradáronse á poca diferencia como nuestras órdenes caballerescas. (1)

39. En cuanto al mecanismo, no se han perdido jamas las bellas artes en parage alguno, en que hayan sido una vez cultivadas, excepto en la Grecia y en el Egipto, despues de caido este en la barbarie. ¡Qué mudanzas! Los Egipcios, cuando eran Egipcios, trataron las bellas artes á lo rústico, á lo seco, á lo necio. Los Etruscos anduvieron sobre sus pisadas. Si Dédalo supo dar vida á sus estatuas, no con azogues, como nuestros jugadores de manos, sino con la verdadera espresion; ¿qué diferencia entre aquellas necedades y los Apolos y Gladiadores? Con todo, por mas admirables que estos

(1) Si es el gusto un juicio rápido al que conspiran todas las facultades del entendimiento, y si abrazando en sus comparaciones una multitud de ideas, requiere un entendimiento, ejercitado en cada una de ellas, y acostumbra á comprenderlas todas de por junto; es preciso pues conseguir gusto, haber visto y comparado mucho, y es necesario que todas las ciencias se presten recíprocamente, socorro. Los Griegos tuvieron esta ventaja. Sus primeros Escritores fueron todos á un tiempo poetas, historiadores, filósofos, oradores necesariamente medianos, pero despues lo mejoraron todo.

Los Romanos no siendo nada de esto, cuando conocieron las artes, vieron una muchedumbre de obras maestras. ¿Cómo habian de juzgar de ellas, sino habian aprendido á ver? Todo va por grados. Los Romanos no podian gustarlas todas de una sola vez. No es el siglo del gusto en un pueblo grosero, el en que toma de una Nacion, culta las artes y las ciencias todo á un tiempo. Entónces nada aprende, pero toma, si, los juicios agenos: es un papagayo, amontona sin eleccion y padece mas trabajo en instruirse. Un pueblo empieza á discurrir, cuando intenta hacer descubrimientos de por si: la sola necesidad de inventar puede darle talentos. Este fué el caso de los Griegos. Ellos nada pudieron aprender de los estraños, por lo que se vieron precisados á tener ingenio y á inventar. Nada de esto pudieron hacer los Romanos: robaron artes y ciencias, así como habian robado tanto mundo, robaron hasta los Obeliscos. No habiendo nada inventado, nada podian mejorar. El talento que inventó en un tiempo es el mismo que mejora en otro. Su magnificencia tuvo lugar de gusto; ellos no estimaron las artes sino por el lujo. El *excudent alii* de Virgilio es una prueba de su ignorancia. Los Romanos nada descubrieron, ni aun un error nuevo, sino la Jurisprudencia.

sean, no son las piezas mas insignes de la Grecia: no son el Júpiter Olímpico fulminante, ni la Minerva elocuente, ni la Vénus etc. Ninguna de aquellas obras maestras se halla entre nuestras reliquias, las cuales nos parecen tan bellas, porque no vemos otras, que lo sean mas. Tal vez estas nuestras bellísimas, no serán mas que copias y aun remendadas, Dios sabe como, en los ínfimos tiempos, y atropelladas despues con restauros modernos. Buenas tragaderas tiene quien se deja imponer por los nombres griegos, que se hallan grabados en algunas de ellas, pero en bien diferente modo, del que se usaba en el bello tiempo de la Grecia.

Si en pocas y aun en rarísimas de nuestras Estatuas antiguas se observa perfeccion, en todas no obstante se debe admirar una bondad de estilo, derivado de la norma establecida y de las máximas constantes de obrar. La buena Escuela (quien sabe si jamas la ha habido entre los modernos) se conservó siempre entre los antiguos, hasta el último instante, como se ve en el Marco Aurelio. ¿Qué diferencia pues entre las obras griegas y latinas? Aquellas que nosotros llamamos griegas, no son tal vez mas que obras de los esclavos, y de romanos libres, copiadas de originales griegos, ó de imitaciones del gusto griego; así como las obras de nuestros supuestos Romanos pueden ser producciones de manos griegas, ya vacilantes.

Quiso la desgracia que se olvidase el buen camino, y de la belleza griega (en lo que todo era gracia, delicadez, elegancia de formas,

de proporciones, de contornos y de actitudes, de que resultaba un todo admirable de cualquier parte, y á cualquiera luz que se mirase), no sé como, se pasó á una grosería nada egipcia, pero, si, gótica, necia, acutángula, de modo que toda la espresion debió meterse en rótulos salidos de la boca de las figuras desfiguradas.

Finalmente se ha vuelto al grieguismo, ó por mejor decir se ha creido volver á él. Cuando volvió á empezarse á leer libros antiguos, se encontraron en ellos elogios de las casas griegas y se elogiaron sus esculturas. Empezóse á estudiarlas como á ejemplares de lo bello: dícese que aun se estudian, y vemos que se hadado en depósitos, y que se sigue en hacer monstruosidades muy celebradas de los profesores, y de los que se tienen por aficionados y conoedores de las bellas artes. Luego el aprecio no es intelectual, sino verbal: el aplauso no es mas que un eco, y á pesar de tan grande abundancia de conocimientos, de talentos, de estudios y de libros, de que tanto nos envanecemos, estamos aun á?... ¿En dónde? Ni aun á la mitad, y estos medios se tienen por las columnas de Hércules. El grande término de lo útil ni si quiera lo han soñado los artistas, ni los aficionados y mucho ménos los políticos, los cuales debian ser los primeros en pensar en ello, y no perderlo jamas de vista.

40. Una sola estatua, aunque esté desnuda, es una composicion, esto es, el resultado del arte de colocar las partes bellas, recogidas de

acá y de acullá, para componer un todo tan bello como bueno.

Está el Escultor privado del colorido, que da tanta belleza y espresion; por lo que ha de atraer la atencion, presentando un solo objeto: ha de decir una sola palabra; sea pues esta una gran palabra que fije, que encante, que arrebate y que instruya.

41. Pero por mas difícil que sea la composicion de un solo sugeto, es mucho mas difícil, cuanto mas se estiende en los grupos, y aun mucho mas en los bajos relieves; por que la multiplicidad de los objetos diferentes no ha de formar mas que un solo argumento, variado en las partes, pero de espresion única.

Es el bajo relieve una especie de cuadro, en el que las figuras del primer plano han de ir de acuerdo con las del fondo; de modo que entre los mayores y menores objetos ha de hallarse una perfecta armonía; los planos han de ser variados, las sombras y las luces distribuidas armoniosamente y con su gradacion. En las esculturas antiguas se halla poco esta parte pintoresca. Las perspectivas de la columna Trajana son tan olvidadas, que los hombres comparecen mas altos que las casas; olvido tan reprehensible, quanto alabable el ingenio de esculpir millares de cabezas, diferentes todas la una de la otra.

Si un bajo relieve es un cuadro, ha de campear con preferencia el asunto principal. La luz central no ha de estar interrumpida por detalle alguno de sombras flacas y duras, las cuales

producirían manchas y destruirían el acorde. El mismo mal efecto resultaría de pequeños rayos de luz en grandes masas de sombras.

Ningun escorzo en los planos primeros, especialmente si las estremidades de tales escorzos son salientes; mostraria pobreza, y parecerian estacas, ó palos clavados en las figuras. Si los miembros relevados no ganan el fondo, sin serle pero demasiado adherentes, resulta desproporcion y falsedad en los planos.

Las figuras del segundo plano no han de verse tan salientes, ni tan declaradas, como las de los primeros, y así de los otros planos, á medida de su alejamiento. A proporcion que se alejen los obgetos, han de comparecer sus formas mas indecisas. Con el contorno indeciso y vago, y con las proporciones diminutas, segun las reglas de la prespectiva, se acerca la escultura á la verdad, y produce el acorde, que ella puede tener, del único color del mármol, ó del bronce.

Lo que sobre todo ofende la vista, es quando al rededor de cada figura reina una orla de sombra recortada con igualdad; entónces se desvanece la bella ilusion de sus delicadezas y de sus distancias respectivas, y las figuras se presentan aplastadas la una sobre la otra, y como encoladas sobre un banco. Han de tener las figuras una especie de redondeado en sus bordes, y un suficiente aseo en sus medios. La sombra de una figura sobre otra es bien natural, lo que acontece, quando los planos estan tan inmediatos, que una figura sombrea natu-

ralmente á otra, Pero los planos de las figuras principales no han de confundirse, particularmente si ellas estan en acto de obrar. Si una figura ha de estar aislada y despejada de las otras, se requiere una sombra opuesta tras el lado de su luz, y si se puede, un claro detras de su sombra.

Lo rústico, lo pulido, lo agranado, bien dispuestos, tienen alguna pretension al colorido. Los reflejos de lo pulido de un ropage á otro causan ligereza y armonía.

Esta parte de la escultura es la prueba ménos equívoca de su analogía con la pintura. Quitado el colorido, es un bajo relieve en escultura, un cuadro difícil. Toda escultura tiene tantos puntos de vista, cuantos son los puntos del espacio, que la circuyen. Por consiguiente requiere ella grande inteligencia de óptica. Requiere tambien imaginacion fuerte, y sino tan abundante como la pintura, tan penoso por cierto, en vencer el disgusto del mecanismo y la lentitud del trabajo. Son hermanas.

PINTURA.

El término final de la pintura es el mismo mismísimo que el de la escultura, esto es, de instruir, deleitando la vista, representando objetos tomados de la bella naturaleza. Los medios son diferentes; algunos son propios de la pintura, como el colorido, y el claro-oscuro, y estos forman la diferencia principal. Otros son comunes á entrambas, pero aun, en esta comunidad, requiere la pintura mas estension y mas abundancia de todas las partes de la composicion. Obsérvese primeramente esta y despues el claro-oscuro, y el colorido.

Composicion.

La composicion consta de invencion y de distribucion.

Invencion.

Toda la naturaleza se presenta á la inteligencia del poeta y del pintor, y se presenta

no solo como actualmente ella es, sino tambien como ha sido, y aun como ha podido y podrá ser. Al órden presente, á las mudanzas ocurridas, añadir la cadena inmensa de los tiempos y del espacio, conocer todas las causas, hacerlas obrar en su mente, segun las leyes de la armonía, reunir los detrimentos de lo pasado, solicitar la fecundidad de lo por venir, dar una ecsistencia aparente y sensible á lo que no es aun, ni tal vez será jamas, sino en la esencia ideal de las cosas; esto es lo que, segun Marmontel, se llama inventar en poesía y en pintura.

Pero no todo lo posible es verosímil, ni todo lo verdadero es interesante. Interesante es aquello que nos toca á lo vivo, y para tocarlos, es preciso que nos sea inmediato. De ahí es que el inventar no es arrojarle á aquello, que está fuera ó muy distante de nuestros sentidos; es, si, combinar diversamente nuestras percepciones y aficiones, cuanto pasa al rededor de nosotros, entre nosotros, y en nosotros mismos. Luego inventar no es copiar fiel y friamente lo que tenemos bajo nuestros ojos, es, si, descubrir, desenredar, discernir, recorrer y reunir aquello, que no se ve de lo comun de los hombres; pero que entre tanto compone un todo ideal, interesante y nuevo, formado de la union de cosas conocidas, ó bien un todo ya ecsistente, pero depurado de todo defecto, y adornado de nuevas gracias y bellezas. No es imposible que la historia, la fábula, la sociedad nos presenten un cuadro natural-

mente como debe ser; fenómeno muy raro. El asunto de los mas extraordinarios es siempre débil y defectuoso en alguna de sus partes; requiérese para esto que el arte supla todo aquello, que le falta; pero sin dejarse seducir de lo brillante, que es comunmente falso.

Es la pintura una especie de máquina, en la que debe ser todo combinado, para producir un movimiento comun. La pieza mas trabajada no tiene valor alguno, sino en cuanto es una pieza esencial á la máquina, ocupando ecsactamente su lugar, y llenando su destino. No es la belleza de tal ó tal parte la que debe determinar la eleccion del asunto; es, si, una accion interesante, que produzca en todo su curso el efecto propuesto de interesar, de agrandar y de instruir; ved ahí el colmo del arte.

En la invencion, es la eleccion el don mas raro. La naturaleza se presenta á todos los hombres, y cuasi la misma á todos los ojos. Pero el ver es nada; discernir es el todo, y la ventaja del hombre sublime sobre el mediano es el escoger mejor lo que le conviene.

No es la bella naturaleza la misma en un Fauno, en un Apolo, en una Vénus, en una Diana. La idea de lo bello individual varía continuamente en todas las bellas artes, porque depende de las relaciones sugetas á cambios. ¿Cuáles son los rasgos que le convienen á un bello árbol, ó á un bello pais? Las gracias de la naturaleza en todo su descuido natural. El mas natural, el mas simple, el mas comun viene á ser bello y gracioso, cuando nos

interesa. Pero como ha de distinguirse, para escogerlo? Debe corresponder al fin propuesto; ved ahí el carácter. Lo que en algunas circunstancias es belleza, no lo es en otras: debe ser bello, según el efecto que se quiere producir. Así en lo físico como en lo moral, es la naturaleza, como la paleta del pintor, sobre la cual no hay colores ni bellos, ni feos. *Las relaciones de los objetos con nosotros mismos*, ved ahí el principio y la intención del pintor; ved ahí su regla y el extracto de todas las reglas.

¿Pero con qué medios se consigue el intento? Distinguir en la naturaleza los lineamientos dignos de ser imitados, y prever el efecto, que ha de resultar de ellos, es el fruto de un largo estudio; recogerlos y tenerlos presentes es el don de una imaginación viva; escogerlos y colocarlos á propósito es propio de un sentimiento delicado y de una sana imaginación. Toda la teoría del arte consiste en saber cual sea el fin, que se pretende conseguir, y cual es en la naturaleza el camino, que conduce á él. *Obtener lo mas con lo ménos*, ya se ha dicho otra vez, es el principio de todas las artes bellas y mecánicas.

El fin del pintor es interesar con la imitación. Dos especies se dan de intereses, una de las cosas, y otra de las artes; pero reducen ambas al interés personal. No todo lo agradable es interesante, ni lo son siempre las pasiones fuertes, que nos placen, nos entretienen, nos alegran, pero no nos ponen en actividad, en acción, en suspensión, en éstasis: esto es lo

que nos interesa, y tanto mas, cuanto sabe el arte hacérselo mas interesante. Alégranos la Primavera, y el Otoño nos contrista, porque aquella parece convidarnos á nuevas bodas, y este á fúnebres entierros.

Queda el artista seguro de su efecto, cuando logra escitar nuestra actividad interna, es decir, el interes, el amor propio, principio de todas nuestras acciones. Los dias mas interesantes de un hombre son aquellos, en que él ha desplegado mayor actividad. Es claro que el artista ha de interesarnos, no á favor del vicio, sino de la virtud. Pero para interesar, es preciso ser interesado.

Escogido el asunto interesante, ha de esponeerse en un todo reunido en un solo punto de vista, de modo que todas sus partes concurren á un mismo fin, y formen, por su reciproca correspondencia, un todo simple y único. Esto es lo que se llama unidad de la composicion.

Unidad supone un término, un objeto único, acia el que tira y se dirige todo lo demas. Unidad de accion, de interes, de tiempo, de lugar, de costumbres y de dibujo.

La accion es un conjunto de causas dirigidas á producir el suceso, y de obstáculos, que se oponen á esto. Una batalla es una, aunque compuesta de tantos millares de objetos y de acciones diversas. La accion principal es el resultado de todas las acciones particulares, empleadas como episodios, ó como incidentes. Entre los episodios y el asunto principal ha de

haber tal trabazon, que no pueda quitarse una sola figura, sin que caiga la máquina, ó á lo ménos se resienta de ello. Quanto mas simple, tanto mas bella. La simplicidad es para quitar la confusion. ¿Qué es lo que se distingue en un tropel? ¿Y aun se ha de replicar, *que con lo ménos posible se ha de obtener lo mas posible?* Puede una composicion ser rica de figuras y pobre de ideas. Lo contrario es difícil, requiriéndose mucho estudio é ingenio en hacer cada pedazo diferentemente bello, diferentemente espresivo, pero necesarios todos, todos convenientes al asunto, y componiendo todos unidad.

En ciertos episodios se puede tal vez usar algun descuido, para dar mas realce al objeto primario; pero requiere mucho arte el usar de tales descuidos.

El interes, ó bien sea la espresion, no es necesario que se reuna en una sola persona; ántes bien debe distribuirse con gradacion de la principal á todas las demas figuras; pero es con todo necesario el que se reuna en un solo punto. Ha de escogerse un solo instante, el mas interesante de la accion, sin cuidarse del antecedente, ni del consiguiente. Una vez dado este instante, está dado todo el resto, y sigue inmediatamente la conveniencia en todo.

La conveniencia es la relacion, que hay entre la propiedad esencial y la accesoria de un asunto. La primera virtud consiste en estar esento de vicios. Pero aquel *nihil molitur ineptè*, ¡qué raro es! ¿En un asunto serio, puede entrar un muchacho á jugar con un perro? Es

inútil el recordar la necesidad de la conveniencia en los vestidos, en la arquitectura, en los países, y en todo lo demas, que puede entrar en la composicion de cualquier cuadro. Todo debe ser precisamente relativo al asunto.

Esta primera parte de la composicion, que se ha llamado invencion, y que puede tambien nombrarse *espresiva*, es la mas importante, y en la que se ha distinguido Rafael sobre todos los demas pintores: Váyase á verle con estos principios, y se le hallará admirable en la espresion de cada asunto suyo, de cada figura, y de cada accesorio. Pero en aquel su Julio II y su Leon X, hechos comparecer en donde no podian estar, ¿ha conservado la conveniencia? ¿La unidad de accion está mantenida en la transfiguracion y en la cárcel de San Pedro? ¿En el Parnaso y en la escuela de Aténas puede quitarse algo?

Sobre la composicion puede doctorear cualquiera que goce del sentido comun. Ve ahí un cuadro. Si no conoces el argumento; pobre de mí, conócelo y toma paciencia, si padeces; si pronto le conoces, sea enhorabuena; ponte á ecsaminar si la accion es escogida en el mas interesante momento, con las mas ventajosas circunstancias, con los caractéres mas espresivos y mas convenientes. Los defectos de la invencion estan en todo aquello, que es contra la naturaleza, la verosimilitud y la unidad. Los músculos contradictorios, oscuros y ambiguos ofenden, lo mismo que los objetos estraños, ociosos y distraentes del asunto principal.

Quien sea pues erudito, puede hacer á los artistas un gran servicio, con presentarles asuntos sacados de los acontecimientos mas notables, que hayan observado en la lectura de sus libros. Puede aun inventarlos quien tenga fantasía, y hacer de ellos una descripcion clara, bien ideada, de modo que facilite toda la materia preparada al artista, á quien se deja el mérito de ejecutarla.

Distribucion.

Lucidus ordo. No de la confusion de los objetos amontonados, sino de su bien ordenada disposicion se deriva aquel agradable efecto, que se logra en ver una multiplicidad de cosas. Cada figura debe estar en su lugar conveniente; la principal ha de campear con preferencia, y las otras han de situarse á distancia competente, y capaz de poder moverse cómodamente, si lo quisiesen, y de ser vistas con distincion, y aun salientes la una sobre la otra, de modo que la imaginativa las vea todas enteras. Todo debe comparecer dispuesto con facilidad; entónces se pasea la vista del espectador, descansa y se entretiene con satisfaccion.

Contribuye especialmente á este efecto el artificio de los grupos. Dícense grupos, unos complejos de objetos diferentes en el aspecto, en las posiciones, en los caracteres, y dispuestos á fin de fijar con placer los ojos del espectador. Aquí entra el contraste, pero sin afectacion. De todo esto resulta la armonía de la vis-

ta. Un grupo estará bien dispuesto, si las partes iluminadas hacen una masa de luz, y las obscuras una masa de sombras, con tal verosimilitud, que toda figura quede distinta y relevada, como en un racimo de uvas, en italiano *grappo*, de donde tal vez procede la voz *gruppo*. Y ved ahí el claro-oscuro.

Claro-oscuro.

Se ha tomado comunmente á la letra, y de los pintores ha pasado á ser frase así en física, como en moral, para denotar lo hermoso y lo feo, ó toda mudanza de bien y de mal: de hecho, se hallan en pintura frecuentemente obscuridades tales, que pueden llamarse horrores.

La sombras estan en razon de las luces. ¿Pero qué necesidad hay de sombras, ni de obscuridades? Lo requiere la misma necesidad.

Es el claro-oscuro el arte de usar los colores, y de distribuir las luces y las sombras, á fin de que releven aquellas partes, que han de comparecer relevadas, y redondeen otras, pálidas estas, y aquellas relucientes. No ha de venir pues la luz de una ventana, ni de un agujero: ántes en una gran masa debe iluminarlo todo directamente y con reflejos, declarando siempre la intensidad de las luces y de los colores.

Masas son aquellos claros, sin oscuros, en los sitios mas oportunos y elevados. Los oscuros interrumpen y cortan las masas. Cuando no

hay este defecto, se distinguen aun de léjos las figuras.

La obscuridad es siempre ingrata; y esta puede corregirse con los reflejos. Por lo que, con poco claro y muchos reflejos, se obtiene mucho de grandioso y nada de apocado, mucho de brillante y nada de confuso.

No conoció Rafael los reflejos, los cuales contribuyen á la claridad y á la gracia. Él, con toda la escuela florentina, usó colores claros en lo mas delantero: al contrario de los Lombardos y de los mejores coloristas, que han empleado los colores puros, el colorado, el amarillo, el azul, mas propios que el blanco para aproximar los objetos.

Jamas el negro al lado del blanco, solo, si, gradualmente del blanco al ceniciento claro, y del negro al ceniciento obscuro. Esta es la dulzura del claro-oscuro, en la que sobre todos los otros se ha distinguido el Corregio.

Colorido.

Es el arte de dar á cada objeto el color que le conviene, á fin de que el todo imite bellamente la naturaleza. Todos los efectos resultantes de las formas adquieren de los colores mayor energía. Si la naturaleza nos deleita con las formas, ella nos arrebató con el colorido. La union de colores diversos debe hacer en pintura un todo bello.

Para conocer la belleza del colorido artificial, es necesario conocer primero el de la na-

turaliza, en sus mas bellos climas y en sus mas bellas producciones. Confrontar, ecsaminar y ejercitar la vista en lo bello, y aun en lo mas bello. Quien ecsamina y reflexiona, ve que unos mismos obgetos comparecen bellos desde un punto, y no desde otro, y se echa de ver que esto procede, ó de una especie de luz, que viene de los mismos obgetos, ó bien del modo con que ellos la reciben. La demasiada luz ofende nuestra vista, y la demasiado poca la marchita. Risueño es el lugar iluminado del Sol, templado de los vapores de la admósfera, y es placentera la obscuridad de las sombras, cuando está endulzada por los rasgos y reflejos del azul del cielo. Luego la causa principal del colorido bello es el tono agradable de una luz dulce y suave. De ahí es que en un cuadro pueden emplearse dos luces, una inmediata al Sol pero bien templada, y otra reflejada de un cielo sereno, que esparza sobre las sombras una variada suavidad.

Las modificaciones y las gradaciones de los colores son á medida que se aparta la vista: entónces toma mas el obgeto la tinta del color del aire, y con esto los cuerpos, y aun los diversos colores, vistos de gran distancia, toman todo el color comun de una perspectiva aérea.

Para conseguir pues la armonía de los colores, conviene observar, que un obgeto, por medio de la luz ó del color, se adelanta del resto de la masa, de modo que parece despegado, sin poder confundirse con los otros. Por un

efecto contrario, pueden perderse diferentes objetos en una sola masa, y allí necesitan luces, ó colores mas vivos.

La naturaleza, para colorirse toda á sí misma, no emplea mas que dos metales, el fierro y el cobre. Toda su variedad proviene de la varia combinacion de tres colores principales, colorado, amarillo y azul. Los pocos colores deleitan la vista, los muchos la ofenden. ¿Qué armonía en el Iris? Quítese uno de sus tres colores principales, por egemplo el colorado, á Dios armonía: de ahí es que la verdadera armonía está en el equilibrio de los tres colores sobredichos.

Cada objeto será bien colorido en pintura, como tenga su verdadero colorido natural; el blanco de las estofas, de las telas, de las carnes, son blancos diferentes y cada uno quiere ser sin crudeza y sin resentir la paleta. Estos son los colores locales, esto es, los colores naturales, lo que parece tener un objeto, segun el lugar mas ó ménos distante de donde sea visto. Determínalo este la perspectiva aérea. El colorado, por egemplo, es el color local del lugar, en que en el cuadro se representa un ropage de escarlata. Pero así como los colores vienen de la luz reflejada, la cual se halla sujeta á muchas variaciones, así por su intensidad, como por otros motivos; así tambien serán otras tantas las variaciones del mismo color, que se dice escarlata. Si el Sol les bate encima, fuerte ó débilmente; si del orizonte ó del medio día; si ya no es el Sol el que los ilumina, si-

no el azul del cielo, ó una, ó muchas luces artificiales; si inmediatamente ó al través de cualquier medio; si de léjos ó de cerca: de todas estas y de muchas otras circunstancias resultan diferentes colores de escarlata, que se llamarán todavía *Escarlata*, á falta de nombres diferentes, adoptados para esprimir todas sus gradaciones. De ahí es que el color local en pintura, es el color naturalmente propio del objeto modificado segun las sobredichas circunstancias; y de ahí los reflejos, los esbatimientos, las medias tintas, los mistos, y los colores quebrados. Los reflejos y las sombras han de resentirse del color de que proceden.

Por mas que la pintura sea ingeniosa y atrevida, no puede colorir diferentes obgetos tan al vivo como la naturaleza. ¡Cómo pues ha de esprimir el Sol, el fuego, el diamante, el oro, y otros cuerpos? El pintor no lo consigue, sino imperfectamente, con poner en otros obgetos tonos mas oscuros, de los que forma la naturaleza.

La carnacion es la parte mas difícil del colorido, y la mas interesante, porque es el hombre á quien se pinta: los otros colores no son mas que accidentales, y solo en la superficie de los obgetos; pero en los del hombre parece que la naturaleza haya intentado pintar su propia esencia. El solo color manifiesta la vida, la edad, el caracter personal, los diferentes grados de fuerza y de toda mocion interna. ¡Qué estudio para saber ver!

¿ Pero cuál es la mas bella carnacion? No

hay que pedirlo al Africano, al Americano, ni al Chino. Aun en Europa es vario el gusto de este bello. Para los Franceses es un blanco de leche, para algunos Pueblos boreales lo es el blanco del alabastro. Está por fin convenido en que el colorido de los hombres sea una media tinta ménos claro que el de las mugeres. Hombrecillos, ¿por qué os enjavelgais? Un buen colorista os colorirá segun vuestras condiciones. Una Princesa tendrá la carnacion mas blanca, mas delicada y mas trasparente que una Ciudadana, y una Aldeana la tendrá mas fuerte y mas obscura que no esta. Las bellas carnaciones demuestran una sangre pura, y moderadamente abundante, que recibe diversamente todas las partes del cuerpo, que tiñe de un vivo encarnado los carrillos, y que hace resaltar en toda especie de estado la frescura de la salud: á mas de esto demuestran las bellas carnaciones en todas partes el vigor y la sanidad. Luego las imágenes que parecen nutridas de rosas ó azucenas, mas bien que de carne, son inaturales y afectadas. A una Meretriz puede cargársele el colorido, á fin de que no dé alguna seña de rubor, y rociarla tambien de lunares propios de su misma hediondez.

La armonía de los colores (1) resulta del arte de reunir en una sola masa de luz los co-

(1) En pintura y en otras muchas cosas se habla con frecuencia de armonía. Yo creo que debe tomarse metafóricamente, y que nada tiene que hacer con la armonía de la música. Sentiríalo, pues que se ha pretendido recientemente quitar á la música toda espresion, no sé por que motivo. En cuanto á mí no he tenido aun la suerte de oír aquella música inconcebible, que obraba tantos prodigios entre nuestros antiguos. Solamente sé que nues-

lores locales de todos los objetos particulares, que entran en la composición de un cuadro. De esta armonía viene después la unidad del tono, el relieve y el redondeado de las figuras. Pero para efectuar este acorde, el traspaso de un color suave á otro mas fuerte debe hacerse por medio de la interposición de un color medio, que rompa el encuentro de los dos extremos. Para esto, sea el pincel bien empapado y no saltará en retoques, ni en lamido; ántes correrá franco y ligero. Ved ahí la frescura y la suavidad del colorido, y la razón del dicho comun: *Tan bien pintado, que parece natural, y tan hermoso que parece pintado.*

Efectos de la Pintura.

Tapicerías, estofas, brocados, arabescos, cuadros se emplean sinónimamente; prueba cierta, sino de nuestra insensibilidad, á lo ménos de nuestra indiferencia ácia la pintura. Dos son de ello las principalísimas razones: la una, porque comunmente no son los asuntos interesantes, y la otra, porque pocos saben ver.

Poco ó nada interesantes son los asuntos alegóricos, los metafóricos, los iconológicos, los mitológicos; ántes bien son enigmas insulsos, como los geroglíficos egipcios, que no tocan, ni pueden jamas tocar el corazon.

Los charlatanes nos predicán milagros de sus efectos. Sé tambien que nuestra música no dice, á pesar de los grandes hombres que teórica y prácticamente se han aplicado á ella. Dirá, y entonces diré, si infuirá ó no á nuestra vista. Por ahora ella no es mas que un sacudimiento trémulo de aire que da algun deleite á los oídos y nada mas.

Personificar la cualidad física y moral será bueno en poesía, la cual puede explicar cuanto quiera; ¿pero qué explicará la escultura en una estatua de un rio, de una Roma? Ni aun sabe explicarlo la pintura, con todos sus medios, que tiene de mas. Una muger magestuosamente bella, que escribe en un gran libro, apoyada sobre un viejazo robusto, armado con guadaña, con un bifronte de un lado y con trompas aladas cargadas de rollos de pergaminos del otro, ¿qué cosa es? Es necesario que uno diga primero: *esta es la historia*, y entónces repetirán todos; *esta es la historia*. Ella es una obra maestra de pintura, (1) y con todo nadie siente de ello sinceramente el efecto en su corazon. Sentirianlo todos al instante, si fuese espresada con mas claras y mas instructivas imágenes. Las mugeres, y especialmente las hermosas, no acostumbran escribir historias. ¿Y porqué no habia de ser mas bien una asamblea de historiadores clásicos?

Peor aun: las auroras personificadas deleitan la vista y nada mas. Y aun mucho peor, si el Ciceron (2) ha de explicar el cuadro. Toda pintura ha de ser de fácil inteligencia para cualquiera, que sea medianamente instruido. No la historia ha de explicar el cuadro, pero si el cuadro la historia. La Calumnia ideada por Apéles es instructiva é interesante, y no un enigma: esto, si, que es saber personificar. Tam-

(1) De Mengs en el Vaticano.

(2) Dícense en Roma Cicerones á los conserges, encargados de las Galerías.

bien nos tocan poco los asuntos históricos, por haberse hecho en gran parte lugares comunes.

2.^a No es suficiente para la belleza de la composicion la eleccion del asunto interesante é instructivo; es preciso concurren en él los requisitos sobre notados. Pero esto bastará para los profesores inteligentes, que convendrán en sentenciar perfecta una tal obra. Espóngase esta perfeccion al público. El público en nuestra sociedad ha sido definido una manada de ganado de ovejas, que lo que hace la primera siguen haciendo las otras, y una magnífica fuerza de necesidad mantiene perene la bobería. Y para mas perpetuarla, salen algunos pretendidos aficionados y tambien conocedores que no conocen sino la terminología, historietas, anécdotas de la vida de los artistas, de las variedades de sus obras, de los precios, de la escasez y de la fama: la fama de los hombres hace enarcarles las cejas, alaban sin mas conocimiento de causa. Y todo este ruído, con tono y aire de inteligentes. Con mucho ménos podria obtenerse mucho mas, esto es aprender á ver.

Quien quiera ver bien, vea primero la naturaleza, y estúdiela como ella es en su original, para despues gozarla mejor en las copias tan difícilmente mas hermosas. El verá en estas, reunida la bella naturaleza en tantos asuntos de composiciones inventadas y dispuestas con ingenio y con gusto, espresadas todas con correccion, con gracia, con elegancia, con conveniencia, tanto en el diseño, como en el color-

do, en todos los obgetos principales y subalternos, caracterizados todos segun su índole respectiva, y dirigidos todos á formar unidad en cada argumento: unidad siempre, bien que siempre diversificada de ropages, de arquitectura, de ingenio, de paisage, de campo; dirigido siempre todo á una espresion, que encante la vista, con presentar aquello, que así en naturaleza como en sociedad, no se ve jamas tan bello, ni tan recogido; y todo á fin de penetrar el corazon, incitándole á la virtud, y de nudrir el entendimiento de conocimientos verdaderos y útiles.

¿Cómo puede quedarse infelizmente insensible, á la vista de una tela, que estrechada en un pequeño espacio, represente en relieve, ó en la mas vasta lejanía rios, árboles, planos, montes, habitaciones, animales en movimiento, hombres llenos de vida y de sentimiento, el universo entero en los mas bellos colores y en un modo jamas visto; pero, si, tan natural, que la vista quede encantada de delicia, y tan interesante, que el entendimiento y el corazon se muevan acia el verdadero bien?

Imposible es la diferencia y mucho mas la insensibilidad en la combinacion de dos señalados requisitos, esto es, siempre que la pintura sea verdadera pintura, y que quien la mire sepa verla.

Está ya dicho que el primer efecto de la pintura es el placer de los ojos, y así mismo que ningun placer debe ir jamas distante de lo útil. Así es que la pintura tiene necesariamen-

te por su término principal nuestra utilidad, por medio del deleite de la vista. Puédese por tanto definir la pintura, el arte de hacerse mejores, por la agradable representacion de obgetos visibles con líneas, ú con coloridos. *Mores pinxisse videtur*, dice Plinio de Zéuxis. Si la pintura no es mas que hermosa, ha faltado á su término; si ella no es mas que buena, ha faltado á su medio; para ser pues completa debe ser buena y hermosa.

De cuanto hasta aquí se ha dicho puede deducirse cuanta filosofía se requiere, para ver y ejecutar una tal cosa. ¿Puede pues ser el espectador un ignorante? ¿Y puede acaso el pintor ser un necio? ¿Por qué lo son tantos poetas? por qué no son ni poetas, ni pintores. Horacio, que era poeta, queria sabios á los escritores.

Scribendi rectè sapere est principium et fons.

Aquel *sapere* no es solamente un específico, para escribir bien; es un estímulo universal, para hablar, para oír, para ver y para hacer bien todas nuestras operaciones. Consíguese el saber ver á fuerza de aprender á ver. Y para aprender cualquiera cosa, es preciso ante todo alcanzar una idea clara y distinta de su esencia, de sus medios y de su obgeto, y despues observar, ecsaminar y confrontar las obras de la naturaleza y de las artes.

Ecsámen de la pintura antigua y moderna.

Quiérese perfecta la pintura antigua, por

que ha sido alabada; pero tambien Giotto fué ecsaltado á las estrellas. Quiérese perfecta, porque lo son las esculturas antiguas; pero aun cuando fuesen perfectas aquellas esculturas antiguas, que nos han quedado (ya no las hay), no es preciso que por ser hermosa una hermana, lo sea tambien la otra; ciertamente que no son perfectos los antiguos bajo relieves, que se acercan mas á la pintura. Cuéntannos los Historiadores que Cimon dió resalte á las figuras, que Igiemon distinguió los secos, que Panemon, hermano de Fídias, abrió la boca á las imágenes, que Timántes hizo un gran cuadro del grandor de una uña, que Apolodoro mezcló los colores, para hacer las carnes, y el claro-oscuro, que Parrasio y Zéuxis hicieron tapetes y ubas, para hacerse juzgar hasta de las bestias, que Apéles dió á conocer las edades. ¿Qué pintura era pues la antigua? pregunta Falconet, quien de todo se burla, sin haber visto nada, ni de antiguo, ni de moderno.

Mengs, que la vió y supo verla, halló que las pinturas desenterradas del Ercolano son de un estilo mas suave, de un claro-oscuro mas dulce, de contornos mas simples, y mas variadas que las pinturas modernas. Aquellas son todas al temple, con toda especie de colores y bien escogidos los ropages. Pero no hay que fijarse en el colorido, perdido cuasi enteramente despues de su estraccion. Es en muchas bien observable el diseño. Pero es aun mas observable la espresion, por la actitud, por la viveza, por los ropages, especialmente en el Te-

seo y en las Bacantes, con algunos Centauros. Repréndeseles el defecto de colores locales de la perspectiva lineal y aurea, del enlace y del agrupado, sea enhorabuena; pero son pinturas sobre paredes de una pequeña ciudad abrasada y sepultada, hechas de dos mil años atras, por pintores de poca consideracion.

Roma en las bodas aldobrandinas y en las desfiguradas imágenes de Vénus y de la pretendida Roma de los Barberinos, como tambien en las pinturas de las Termas de Tito, obras todas ó de esclavos Romanos, ó de Griegos degenerados, admiran por la simplicidad y grandiosidad de las formas. Verdad es que no son perfectas en la ejecucion, y si comparecen mejores en las copias, que se han sacado de ellas, es por que en pequeño desaparecen siempre los pequeños errores de en grande, cuando son buenas las partes principales. Lo que en todas es muy notable es una singular inteligencia en el claro-oscuro; práctica generalmente usada de los antiguos, para evitar la crudeza de los contornos: nada jamas de recortado, ni de seco; este era un modo comun á todas las escuelas, y no particular de algun profesor. ¿Cómo ha podido despues introducirse todo lo contrario? Por el espacio de una buena docena de siglos, desde Constantino hasta Rafael, el género humano lo vió todo á lo bárbaro.

Aquí oigo gritar á una muchedumbre de Toscanos, Cimabue, Taffi, Gaddi, Giotto, Margaritone, *nosotros habíamos visto bien = Mejor habíamos visto nosotros*, gritan Bufalmaco, Or-

gaña, Doccio, Starnina, Bicci, Baccio y Robbia. = *Mejor y aun mucho mejor nosotros*, ahullan Masaccio, Veello, Castaña, Pisello, Ceca, Boticello, Pollajuolo, Varrochio y Signorello. Yo soy divino, salta diciendo sobre todos Miguel Angelo, y comunico mi divinidad al Vinci, al Sarto, y particularmente al Vassari, con el pacto espreso de que haga este la insetología pintórica, interesantísima á la Etrúria de continuarse para siempre, á fin de amaestrar el mundo entero en todas las artes del diseño. Sonríese Rafael, lo mismo que Newton de los filósofos, sus predecesores. Y rie Mengs, quien para lograr ser pintor, estudia la escelencia de la espresion en Rafael, la del claro-oscuro, y de las Gracias en Corregio, la del colorido en Ticiano, la de toda belleza en lo antiguo, y consigue ser escelente. Se caminará pues sobre sus pisadas; pero ¿cuándo?

Desde luego que hayan salido de moda los arabescos, invención de los tiempos mas soberbios en Roma. Enfadóse tanto de ellos Vitruvio, que no los llamó pinturas, sino delirios. Rafael (tambien durmió Rafael) sembró de ellos todas las galerías Vaticanas, tan promovidas hoy, á pesar de Vitruvio y del juicio comun. No se ha descubierto muralla antigua sin algaravías de arabescos; pero los peores, los Vaticanos, son los mas aplaudidos, porque son Rafaelescos.

Rafael.

En una cámara del Vaticano pintó Rafael la Enciclopedia entera, la Teología, la Jurisprudencia, la Poesía y la Filosofía.

La Filosofía es aquella pintura, que comunemente se dice la *Escuela de Atenas*. Cincuenta figuras todas escelentemente dibujadas, llenan y reparten con escelente distribucion un magnífico edificio, formado de pilastras dóricas y de arcos en perspectiva: desde algunos parece revistarse el templo del Vaticano. Cuatro escalones de mármol dividen en dos planos este liceo, animado de personajes distintamente distribuidos y bien agrupados. Reconócese en cada uno su carácter particular, siendo la mayor parte cabezas de filósofos griegos, sacados de medallas, ó de piedras antiguas.

Solo Rafael ha traído la espresion á la mayor sublimidad. De tantas figuras no solo de esta, si tambien de toda otra obra suya, es cada una lo que debe ser en su situacion; y no en otra parte, así como los hombres, que en tantos millones, es cada uno bien diferente del otro. Todo en él concurre al asunto principal, y todo con naturaleza, sin esfuerzo y sin pesadez. Entre sus obras y las de otros se halla en la espresion, la misma diferencia, que entre los personajes reales y los teatrales.

No obstante, volviendo á la Escuela de Atenas, deberíamos en ella ver una Cátedra á la griega, de pórticos columnados, y no un Vati-

cano apilastrado á la Romana. Estan perfectamente en medio del sitio principal aquellos dos profesores primarios, entre dos escuadrones de otros catedráticos ó doctores; pero estos escuadrones se presentan con una euritmía afectada, especialmente en el frente, en donde los sujetos apoyan los brazos sobre las espaldas de los subsiguientes, con tal familiaridad, que no se permitiría ni aun á nuestros Colegiales.

Pero ¿cuál es el efecto, que causa toda esta tan bella composicion en los Espectadores? Ellos, á lo ménos los mas inteligentes, se divierten con Pitágoras y con Arquimédes contemporaneos (con el auxilio pero de algun escrito) con Diógenes, con Platon, con Euclídes, á saber, con Bramante de Urbino. Estos hacen no sé que demostracion geométrica á un grupo de muchachos, de quienes uno de pronto ingenio la repite á su inmediato, otro tarda, pero muestra capacidad de comprenderla, y otro confiesa su poco talento. ¡Oh que portento! *Hæc decies repetita placebit*, aun viéndola diez veces al dia. Y aun mucho mas, cuando se sabe que aquel es un Gonzaga, este un Duque de Urbino, aquel un Bembo, y este otro el mismo Rafael &c., quienes estan todos mejor en los pórticos de la Grecia, que tantas figuras de animales en las constelaciones celestes.

Los Anacronismos, los paracronismos y todos los demas errores contra la costumbre, no afean inmediatamente la pintura; pero hieren el entendimiento: la obra se marchita y no produce su mayor efecto.

¿Cuál efecto pues el de la Escuela de Atenas? si un pintor filósofo quisiese representar la filosofía de Inglaterra, no se contentaria con retratar solamente á Bacon, Boyle, Locke, Newton, Priestly, Francklin etc.; sino que caracterizaria á cada uno de estos grandes hombres con aquellos obgetos, por los cuales se ha hecho insigne cada uno de ellos. Pero un Newton solo puede hacer un gran cuadro con sus principios matemáticos, con las atracciones, con los flujos, con la óptica, con la cronología, y aun tambien con aquel entusiasmo, con que pretende justificarse con el mundo, de haberle iluminado.

Tanto de toda ciencia, y de todo hombre grande, como de los acontecimientos civiles, de los heroes bienhechores, y de los personajes beneméritos pueden hacerse cuadros, que deleiten la vista, instruyan el entendimiento y muevan el corazon acia la gloria. Deberia no hacerse de otro modo, y esto deberia volver insípidas las pinturas hasta aquí hechas.

Sean enhorabuena bellísimas todas las obras de Rafael; ¿qué es lo que ellas nos dicen de bueno? Nada. Luego ellas solo componen un cúmulo de varias bellezas, capaces de poder servir para cualquier buen argumento.

Considerándole no obstante, por la sola belleza, es Rafael incontrastablemente el mas excelente de todos en la espresion. Pero en el colorido y en el claro-oscuro es inferior al Ticiano y al Corregio. Su mejor colorido al fresco es en la Teología y en la Misa; en esta

ha emparejado con el Ticiano: aquel Papa hace verdaderamente de Papa, y toda la otra gente está en la debida admiracion. La escuela de Aténas tiene alguna confusion de colorido. En el Eliodoro, tiene el pincel mas fuerza, pero no delicadeza. En el incendio del Arrabal, no pensó en el colorido, por dibujar á la Buonarrotesca. Coloreó bastante bien al oleo, pero coloreó poco, dejando hacer á Julio Romano, de un gusto frio, duro y tímido, bien que liso y finido. No tuvo Rafael al oleo la práctica que en el fresco, en el que es uno de los mejores coloristas; pero este género de pintura es imperfecto. El no fué vario en las varias carnaciones, y sus mugeres son cenicientas y groseras.

El Vasari encuentra el dibujo de Rafael ménos escelente que el de Miguel Angelo: luego el Vasari no supo ver, alucinado tal vez por su Miguel Angelo ó por su patria. Patriotismo y amor mal entendido, alabar sobre falso; así se perpetuan los errores en una Nacion. Es tambien patriotismo, amistad y caridad, el patentizar los defectos, para enmendarlos, y para introducir todo lo alabable. El dibujo de Rafael es admirable en órden á las proporciones, á los movimientos, y á la espresion; gracioso, elegante, correcto, noble y simple. Pero en órden á las formas copió el bello individual así como lo encontró: no conoció en esto la bella naturaleza, especialmente en los niños; en las mugeres y en las deidades abusó de contornos convescos, y dió en lo grosero; para evitar este inconveniente, cayó tal vez en

lo áspero. Fué admirable en las cabezas de los hombres ancianos, de los Filósofos, de los Apóstoles etc. Su dibujo, en sus mas bellas obras, es inferior al de los antiguos, de los que no vió tal vez, ni estudió las mejores obras, que nos han quedado.

Mengs, si, que supo reunir lo mejor de Rafael, del Corregio, del Ticiano y de los antiguos. Es envidiable la universalidad y permanencia de este bello unido á lo bueno. Mientras se espera este mejor, quien no pueda entretanto gozar los originales de los sobredichos grandes hombres, estimará mas sus copias que no las obras maestras de los otros.

IIIº

ARQUITECTURA.

Entre todas las Artes, la que en sus producciones se presenta mas á menudo y mas voluminosamente á la vista de todos, es el arte de fabricar, á la que se ha dado el nombre de Arquitectura, palabron pomposo significando *ciencia reina y directora de todas las otras*. Yo no sé que dominio ejerce esta reina sobre el relojero, sobre el sastre, y mucho ménos sobre el orador y el poeta. Ella entra en las artes, por aquella parte suya, que es relativa á la

belleza ; pero por lo que corresponde á su mecanismo , ella lo saca todo de la física , y quien dice física , dice matemáticas , química , historia natural etc.

Si la arquitectura civil quiere por su belleza , ser admitida entre las bellas artes de imitacion , es preciso que ella tambien pruebe , como las otras , su procedencia de algun modelo natural , que ella se proponga imitar , hermoseándole.

Cuevas , grutas , cavernas , bosques son las fábricas , que la madre naturaleza presenta al hombre , su hijo predilecto. El las aceptó , y las abandonó , cuando á imitacion de aquellas , pudo construirse alguna cabaña. (1) Este es el modelo que la Arquitectura , para tener el honor de estar entre las bellas artes , presenta y se propone imitar , con condicion de siempre ennoblecerle mas. Nada importa que haya salido su modelo inmediatamente de la naturaleza , ó de la industria humana , industria tan tosca , que apenas puede decirse industria ; importa pero , si , el ver si del rústico ejemplar de la cabaña puede deducirse un buen sistema de imitacion para la belleza de la Arquitectura , y de ahí reglas constantes para el arte de fortificar , y de ver lo bello de los edificios.

Las Columnas son , á imitacion de los tron-

(1) La cabaña es en la Arquitectura lo mismo que el hablar en la elocuencia. Podriais proponer por modelo las mismas cuevas , y cavernas ; pero dejando estas á los naturalistas , será mas cómodo á los Arquitectos examinar las Cabañas , que son todavía mas frecuentes aun en las mas cultas comarcas de Europa , y encierran el mas inocente y hollado origen de los fastos menos razonables.

cos verticales, primeros sustentáculos de la caña. Pueden tener debajo de ellas una base, á similitud de algunos pedazos de madera, ó piedra, para que el tronco no se unda en el suelo. Es claro que estos pedazos se irán ensanchando, á medida que se aprocsimen al suelo: así lo requiere la solidez. Pueden con todo estas columnas estar sin base, con tal que el terreno sea bien firme, y tal se supone un basamiento, alto sobre el que van plantadas. ¿Qué otra cosa pues son los Pedestales?

Los fustes de las columnas pueden ser rústicos, como la superficie de la corteza de los árboles: pero no serian hermosos, y el arte es de hermosear. Mas pasables serán acanaladas, como estrujadas del golpe de las aguas. Fuera las espiras y colgantes de follages, como enroscadas de plantas golosas, siempre pero perpendiculares: son entónces mas sustentáculos, y se adelgazarán por arriba, á medida que se vayan alargando: no serán pues barrigudas, ni preñadas. ¿Y aquellas columnas de la Confesion vaticana, qué casta de sustentáculos son?

Termina el fuste por lo alto con un capitel compuesto de muchas pedazos de tablas, que van ensanchándose acia arriba, para recibir mejor el arquitrabe, que se le sienta encima, horizontalmente. Las ojas, los pezones, los caulícolos, las volutas, las flores no son mas que ramas dejadas al tronco vertical, que comprimidas por el peso sobre puesto, se han envolteado graciosamente en diferentes formas.

El *friso* representa la disposicion de las bi-

gas, que se sobreponen al arquitrabe, para sostener la cubierta, ó sea el techo. Los testers de estas bigas son los *triglifos* acanalados de las gotas pendientes, y los intervalos de *metopas*. Pero no es necesario distinguir así el friso; puede tambien cubrirse de unas tablas lisas, ó variamente adornadas, segun la cualidad de las fábricas.

El vuelo del techo, que defiende la fachada de la lluvia, forma la cornisa. Si la construccion es cuadrangular, vendrá el techo pendiente de uno y otro costado, y por consiguiente tendrá por delante y por detras lo que se llama *frontispicio*. Pero si ella es curvilínea, no puede tener frontispicio en parte alguna.

Los órdenes arquitectónicos, que son un complejo de columnas y de cornisas, son los principales ornatos de la arquitectura, y los principales sustentáculos de una fábrica. No pueden ser sino de tres especies: 1.^a rústico ó sea *Dórico*: 2.^a delicado ó *Corintio*: 3.^a mediano ó sea *Jónico*, por la simple razon de que no son mas que tres los modos principales de fabricar. Estos órdenes, con todas sus pertenencias de puertas, ventanas, escaleras, pórticos, corredores etc., provienen de la primitiva construccion de madera formada por los hombres, para su acogida. Parece pues evidente el que sea la cabaña el modelo, de la arquitectura, y que habiendo documentado esta un legítimo título de imitacion, deba de justicia ser admitida entre las bellas artes. Luego, como todas

las otras, está ella sujeta á las tres siguientes leyes fundamentales.

1.^a A la Simetría, que es una agradable relacion de las partes entre sí y con el todo, y hace, como ya se ha dicho, el complejo de las proporciones.

2.^a A la Euritmía, que es la uniforme correspondencia de las partes semejantes, las cuales sean tales y tantas de un lado como del otro, y semejantemente dispuestas, á fin de que haga todo una apariencia fácil y bella.

A la Euritmía y á la Simetría se refieren la unidad, la variedad, el orden, la simplicidad, los contrastes, la progresion de lo mas simple á lo mas adornado.

3.^a A la Conveniencia, que hace un uso junto de la Simetría y de la Euritmía, y de aquella acomodada relacion entre el edificio y su destino, regulando así segun, las varias circunstancias, la mole, la forma, la suntuosidad, la medianía y la simplicidad.

Ya que la Arquitectura está fundada sobre lo necesario, síguese claramente:

1.^o Que todo su bello toma el carácter de la misma necesidad, y que todo en ella debe comparecer necesario.

2.^o Que los adornos han de derivarse de la misma naturaleza del edificio, y resultar de su necesidad. Por lo mismo nada ha de verse en una fábrica, que no tenga su propio oficio, y que no sea parte integrante de la misma.

3.^o Todo cuanto está en representacion, debe tambien estar en funcion.

4º No ha de hacerse jamas cosa alguna, que no pueda darse de ella buena razon.

5º Razones evidentes, porque la evidencia es el principal ingrediente de lo hermoso; y no puede tener la Arquitectura otra hermosura, que la que nace de lo necesario: lo necesario es fácil y evidente, jamas muestra artificio, ni deseo de adornar.

A estos principios ciertos, constantes, generales, inflexibles, procedentes todos de la razon y de la esencia de la Arquitectura, debe elevarse siempre el que quiera saber ver las fábricas. El pedirá á cada pedazo, ¿quién eres tú? ¿Qué haces aquí? ¿Cómo cumples tu deber? ¿Contribuyes en algo á la comodidad, á la solidez? ¿Satisfaces acaso mejor que otro, que podria estar en tu lugar? Arquitectos de pedestales, de pilastras, de frontispicios, de cartelas, de mascarones etc. vuestro partido ménos malo es el silencio, y el mejor es el hacerlo todo al revés de lo que haceis.

Quien tenga en la mente estos principios, esto es, la razon, no se deja imponer de la autoridad, ni de celebridad, ni de lo corriente de la costumbre; él con todo esto distinguirá dos clases de reglas.

1ª Algunas de una necesidad indispensable en cualquiera fábrica y en cada miembro, so pena de un eterno vituperio. Tales son el poner falso, el lleno sobre el vacío, los frontispicios informes y fuera de lugar, la compenetracion de pilastras, el bastardismo de los órdenes, los diferentes órdenes en un mismo pla-

no, ó á saltos, como sobre el mas rústico el mas delicado, omitido el mediano, ó el mas pesado sobre el mas ligero. Errores todos los mas graves.

Estas son reglas *necesarias*, procedentes de los sobredichos principios, de la necesidad, de la comodidad y de la fuerza, las cuales propiedades deben encontrarse en toda fábrica no solo en realidad, si tambien en apariencia.

2ª. Otras reglas no son mas que *accidentales*, esto es, útiles ó agradables en algunas ocasiones, y pueden usarse arbitraria ó relativamente á las circunstancias. Las relaciones de las dimensiones en los órdenes no son tan precisas, que no admitan variaciones. Por ejemplo: ¿qué necesidad hay de que la columna jónica haya de tener cabales nueve diámetros? ¿Y porqué han de ser las metopas perfectamente cuadradas? Pedanterías, buenas solamente para cabezas serviles, que no saben mas que su Vignola. Pero los ingenios elevados se rien de tales precisiones, no restriñen lo bello en un solo punto, lo hacen ántes ensanchar dentro una tal cual circunferencia, saben hacer uso de esta libertad, segun las varias circunstancias, y caminan, y llegan á lo bello por muchos caminos: atentos solamente á aquellos principios invariables, á las reglas *necesarias*, la transgresion de las cuales produce despropósitos, que ofenden siempre la vista guiada de la razon.

Un justo golpe de vista decide de las reglas *accidentales* de omitirse, ó modificarse, se-

gun las diferentes circunstancias, no solo con respecto á las dimensiones, si tambien en la eleccion de los ornatos, en la cantidad y cualidad de las formas. ¿Hay razon para no aplicar el friso dórico al órden corintio? Si: la delicadeza de este quedaria ofendida de aquellos robustos adornos. ¿Pero qué razon hay, para que el corintio haya de tener dos ó tres líneas de ojas de aquella especie y en aquel modo? La variedad de las circunstancias determinará de ello diversas elecciones.

Podria tambien legitimarse el gótico, no en su trituracion de ornatos, sino en la delicadeza de sus sustentáculos, y en la osadía de sus cortes y sus formas. El puede muy bien deducirse del modelo natural de la cabaña, y en algunas ocasiones, especialmente en los templos, estaria bastante bien. Pero no basta que una produccion sea bien deducida de su modelo; ha de ser hermosa y escogida entre las mas hermosas. esta es una regla general en todas las bellas artes; y en la Arquitectura debe siempre acordarse con la mayor comodidad y firmeza.

A medida que desaparecn los errores, comparacen hermosas las fábricas, porque tambien la hermosura arquitectónica consiste en la perfeccion, esto es en la privacion de todo exceso, y de todo defecto, relativamente al destino particular de cada edificio, el cual ha de esprimir siempre su fin clara y distintamente. De ahí es que no sé concebir lo que vulgarmente se dice, que un obgeto, y especialmen-

te de arquitectura, que no tenga errores, puede tambien no tener hermosura.

La aplicacion de las reglas *necesarias* y de las *accidentales* bate sobre dos principales. 1º Sobre la ordenacion principal del edificio, esto es, sobre la forma y la distribucion de sus diferentes miembros. 2º Sobre la decoracion del todo y de las partes, tanto en lo exterior como en lo interior. Todas estas reglas no se dirigen mas que á construir un edificio bello en órden á su uso, combinando siempre lo hermoso con lo cómodo y sólido.

Desde luego que se ha indicado á un Arquitecto el destino preciso de una cualquier fábrica notable, correspóndele el crearla en el mejor modo posible. Su buen juicio hará distinguirle lo que en cada caso convienen á los tiempos, á las circunstancias, á las personas, á la elegancia, á la magnificencia, á la magestad, y siempre relativamente á los adyacentes y á los accesorios, superando todos los obstáculos con felices invenciones, segun la naturaleza de los sitios, variando siempre, y desembarazándose de las diferentes necesidades, que se opongan. A él le corresponde el hallar la estension del edificio (si tiene libertad para ello) el número de las partes principales, y darle á cada una el grandor que mas le convenga al uso de su destino. Distribuirá despues los trozos principales, reuniéndolos en un todo, de modo que cada trozo tenga su sitio mas idoneo, y al mismo tiempo presente el todo, por de fuera, y por de dentro, una construccion

bella, cómoda fuerte y correspondiente á su género, y á su fin. Ninguna parte, por mínima que sea, ha de discrepar jamas de su objeto, ninguna ha de predominar en perjuicio de otra, nada ha de sobrar, ni faltar. Entónces manifestará el edificio la inteligencia, del artista; entónces será hermoso desde el detalle hasta el todo, y tanto mas hermoso, si en el todo y en las partes manifiesta desde luego y con distincion un fácil acorde, y un enlace, que fije agradablemente la vista, y escite diferentes géneros de sentimientos, admiracion, respeto, alegría y sorpresa.

¡Qué finura de gusto, y qué energía de ingenio no se requiere á tal efecto! El mismo fuego, que encendió Homero y Rafael, enciende Paladio, y todo arquitecto que aspire á la gloria, promoviendo siempre esta arte, que es la base de todas las otras y la primera es anunciar la belleza de los paises; y quien dice belleza dice perfeccion, eleccion é inteligencia.

Luego que sale un pueblo de su primera barbarie, y tiene tiempo de reflexionar y conseguir algun conocimiento de órden, de comodidad y de conveniencia, dirige naturalmente sus primeros esfuerzos ácia la arquitectura. Su origen, como instinto, sube á la mas remota antigüedad: pero ántes de llegar á arte adornada de principios ciertos, ha necesitado mucho tiempo, ménos pero que la agraria, que es la primera de todas, y apénas está aun hoy reducida á arte. Ella es pero posterior á la escultu-

ra, la cual tiene en la naturaleza un modelo bien despejado y palpable. Al contrario, la Arquitectura ha de buscarle mas con la razon que con los ojos, y una vez encontrado no es nada difícil el perderle. De lo necesario ha pasado ella á lo cómodo, de lo cómodo á lo hermoso, á lo suntuoso; y queriendo refinarse mas, tentando nuevas bellezas, ha caido en locuras, y en caprichos, no sabiendo mas lo que se hace en ella.

Yo no sé lo que fuese la arquitectura en tiempos de Pericles, ni de Alejandro; no puedo ver los edificios de Ictino, de Calícrates, de Mnesicles, de Filóstrato, de Dinócrates etc. Las ruinas de Grecia no son mas que ruinas. Alguna cosa veo del aureo siglo de Augusto, y veo mucho mas las producciones de los siglos tan decantados de los Médicis y de los Luises; y reparo, que ni Vitruvio, ni Rafael, ni Paladio, llegaron á la perfeccion, y que por consiguiente son superables. Sea enhorabuena. Vamos á verlo.

Panteon.

Aquel Pórtico; aunque todo ahumado por los siglos, rústico en los adornos, y superiormente despojado de toda su suntuosidad, ensancha el corazon. Es la misma simplicidad: algunas columnas y un frontispicio forman su gran mole. La vista se estiende con gusto en la puntualidad de las proporciones y del paseo, á que está destinado. Pórticos Vaticanos, Lateranos,

Liberianos, Sertorianos, y cuantos estais en Roma en las Basílicas, y en las no Basílicas: ¿ porqué no sois tan grandiosos, ni tan bellos, á pesar de tantos esfuerzos de riqueza, y de artificio? El esfuerzo no es fuerza; la profusion no es riqueza, cuando no las acompaña la inteligencia, la cual ha de hacer resaltar la facilidad. Y en Arquitectura, repítase aun, todo ha de nacer de lo necesario, y siempre con naturalidad y sin pobreza.

Las columnas aquí, bien que de las mas agigantadas, comparcen de un justo grandor. Las enormes del Vaticano son siempre enormemente colosales. En el Panteon estan siempre como deben estar todas las columnas en verdadera funcion: probad el quitar una de ellas, luego va todo á arruinarse. Quitadlas todas de cuasi todos los edificios modernos, y no quitareis mas que superfluidades y embarazos, sin que padezca la fábrica en otra cosa mas que en alguna estravagante superfluidad. Hablo de las columnas aisladas. Las emparejadas, las anichadas, las enclavadas, las enterradas y las pilas-tras son como los Dioses de Epicuro. La Arquitectura moderna tendrá en Roma cuasi diez mil de tales columnas. ¡Qué abuso de riqueza!

Si en vez de bajarse á este Pórtico, y de estar sepultado como ahora se halla, se subiese, y estubiese elevado, bello y aislado, como estaba, ¡qué otro resalte no tendria! Uniria la elegancia á la magestad.

Pero este Pórtico no es mas que el acceso-rio de un templo redondo. Es añadido, y la

añadidura no corre bien con el cuerpo principal. ¿Hace bien en un cuerpo redondo aquel accesorio cuadrangular? No es aquí el caso de de la agradable variedad. Parece que interrump-a ó corte, ó que haga desear la continuacion á su alrededor. Ved allí el Templete de Bramante: tiene unidad, variedad, simetría, euritmía elegancia; tendria tambien magestad, si fuese el Panteon: tiene tambien sus lunares: sèpanlo ver.

Admira en el interno del Panteon la grandiosidad del todo, y de aquellas columnas distribuidas con tanto juicio. Pero levantad la vista, vereis una cuba tan magnífica que achica de repente aquellas columnas, poco hace tan grandes. Esta desproporcion nace probablemente de un pretendido atavío moderno, por medio del cual se han borrado en el ático aquellas pilastras, que si bien sentaban en falso, debian con todo quitar esta molestia. Enfadosos son tambien aquellos dos arquitos de entrada y de frente, los cuales, á mas de comparecer feos y ridículos, como acontece á todos los arcos en formas circulares, aquí cortan á mas el ático. Sin aquellos tabernáculos con aquellas columnitas, sosteniendo inútiles frontispicios, parece estaria el área mucho mejor. ¿Pero quien ha atropellado mas este edificio? ¿la bárbara soldadesca, el tiempo, ó los Arquitectos Romanescos?

Coliseo.

Uniformidad en todo plano, y variedad en

el todo: simplicidad, buena trabazon y buenas proporciones. No hacen las columnas todo el efecto, porque hacen poca funcion; y aun la hacen mucho ménos aquellas débiles pilastras, que repiten la misma decoracion, que tienen inmediatamente debajo. ¡ gran masa imponente! Mas lo seria, sino tuviese mas que tres órdenes, y aun mucho mas con solos dos.

San Pablo.

Admira el efecto verdaderamente admirable de los grandiosos peristilos, y pasa adelante.

Cancillería.

Grandes moles, bien repartidas y mal decoradas con secas é inútiles pilastras: grandioso es tambien el patio, por las columnas aisladas, y bárbaramente arqueadas.

Farnesio.

Masa terrible con buenas proporciones y sin gracia. Los adornos de las ventanas no son bien escogidos, ni bien dispuestos; y la cornisa tiene demasiado adorno. Es hermoso el vestíbulo por las columnas aisladas, tiene el patio demasiados macizos, y demasiado sofocados los órdenes, que pueden quitarse impunemente. Por consiguiente es el Farnesio, con todos sus ornatos, inferior á la Cancillería.

Capitolio.

Todos tres juntos estos tres pequeños Palacios, con sus pertenencias de plaza, de esculturas, de balaustradas, de cordones, de fuentes, y de monte Capitolino, forman un no sé que de alegre. En los laterales falta la unidad. Columnas jónicas y pilastras corintias inútiles en disonancia: ventanas mal decoradas; luego es aun peor que el Farnesio,

San Pedro.

Ved ahí la reverenda fábrica, la mas grande y la mas rica del Universo. ¡Qué ingenio echar en el aire el Panteon, y hacer de él una cúpula con cupulon, con cupulitas y con cupuluchas. Todo esto es estupendo. Y estupendo es todo el exterior recortado en tantas partes, y mas estupenda es la planta de difícil comprension con navecillas, que tienen una mezquina proporcion con la nave principal; estupendísimos los otros adornos picados, y profusos sin discrecion. Luego San Pablo es mas arquitectónico que San Pedro. Luego en tiempo de Constantino, cuando la arquitectura estaba muerta, se hacia mas que en el siglo de la tan decantada resurreccion de todo lo bello, y de todo lo bueno, bajo los Julios y los Leones, por medio del triplicadamente divino Miguel Angelo.

La plaza es inmensa, y con todo ¿dónde

está el punto de vista de la fachada, que esté en armonía con toda la cúpula?

San Andres del Valle.

Grande y rica fachada. Luego hermosa; sigue diciendo el inteligentísimo vulgo. Por consiguiente será hermosa una rica mumia. Con todo vemos que un objeto feo se afea mas, cuanto mas se engrandece y se enriquece. ¿Cuál es el punto de vista, para lograr que campee la cúpula sobre la fachada? ¿Porqué está esta fachada á dos planos, si el interno no tiene mas que uno? Es pues una fachada embustera, pero no es sola. Peor aun, con tanto embrollo de pilastras, de pedestales y de columnas, que nada concluyen. El peor desgarró esta en los frontispicios y cornisas, con tantos cortes, picaduras, ángulos y resaltos. La misma insignificancia de los pretendidos adornos se halla en el interno, en cuyo fondo está aquel inútil cupulon, que debería estar en el medio. Luego peor que peor.

Luego tambien en arquitectura, en la que de un siglo y medio á esta parte, se ven por todo puestas en obra las mismas extravagancias, con la añadidura de undulaciones, encajonamientos, proyecturas y otras ridiculeces, se va de mal en peor. Cerrad los ojos á tantos inarquitectónicos, y no hallareis uno por defecto, sino todos por exceso, por disposicion, y por configuracion de partes. Si fuesen cosas meramente insignificantes, malo, no valdrian nada; pero el contra

significante es ménos que nada: esto es, un mal positivo, en razon de su contrasignificado.

Esta reseña de las cosas mas notables de Roma causa melancolía. Y con todo se decanta Roma la Reina de las bellas artes. ¿Lo es por cotejo, ó por preocupacion?

Si estuviesen los artistas obligados á hacer descripciones motivadas de sus obras, ó harían obras razonables, ó no harían ni las unas, ni las otras. En Tébas, quien hacía un mal cuadro era castigado; preciso era que aquellos estúpidos Tebanos supiesen ver bastante bien; no premiarian á un arquitecto que hubiese hecho una fábrica desatinada, y capaz de avergonzar para siempre una Nación entera. Aprendamos tambien nosotros á ver, y nos holgarémos; holgarémonos mas de lo que puede imaginarse; pues que las bellas artes bien entendidas, bien reguladas y bien dirigidas, tienen una influencia grande en el bien del pueblo, dependiendo todo del mismo único principio de la razon bien cultivada; ella hace el buen gobierno, ilumina con las buenas ciencias, instruye y deleita con las bellas artes, y hace la pública y privada felicidad.

Grabado.

Profesion antiquísima: vense de ella aun las raras muestras en los obeliscos egipcios, trabajo de tiempo inmemorial. Se mejoró, se empeoró, hasta grabar piedrecitas, para embarazar los dedos, el cuello y las orejas. Piedras pre-

ciósimas, en las que se cree ver lo mas bello del diseño griego, que no lo es, ni puede serlo, porque no están delineadas mas que las partes mas fáciles prácticamente, segun costumbre y oficio.

Tuviéron los antiguos grande inclinacion al grabado; grabáron en bronce, en mármol, en piedras, y jamas se propusieron grabar mas fácil y útilmente para la impresion. Aquel grabado, que llamamos nosotros estampa, de tanta utilidad para generalizar espedita y perpetuamente las cosas mas interesantes y agradables, fué del todo desconocido á los antiguos. ¡Qué lástima! No sé si los apreciaríamos mas, ó ménos, si hubiesen sabido transmitirnos sus cartas geográficas, los diseños de sus máquinas, de sus monumentos y de sus hechos mas notables. La vista es el camino mas breve para comprender. No conociéron las estampas, ni la impresion.

Nosotros si, nosotros modernos, que todo lo conocemos, cuando inventamos la impresion, inventamos tambien las estampas: esta doble invencion es toda obra nuestra: poco importa el que se hayan despues adelantado una y otra, y aun importa ménos que el Platero Toscano Maso Finiguerra, ó Maestro Andres de Murano, ó el Pastor Francisco de Munster haya sido el inventor ó el descubridor del grabado para las estampas.

Lo que, si, importa, es conocer su beneficio, y promoverle con razon á su mérito. El mérito efectivamente es grande: él transmite con

la mayor facilidad, abundantemente en todas partes, y á posteridad una coleccion de invenciones, de formas, de medios para perpetuar y mejorar las ciencias y las artes, las cuales con este auxilio han recibido servicios semejantes á los de la impresion: lo que nos da una ventaja real y verdadera sobre los antiguos.

Pero por mas que el grabado sea útil, él no entra en las bellas artes del dibujo; sino por el solo dibujo, en todo lo restante no es mas que mecánica. Una estampa es relativamente á un cuadro, lo mismo que la imagen de un muerto comparada con un vivo, lleno de acciones y de brios.

Redúcese á fijar primeramente con líneas el contorno de los objetos, y despues el efecto, que sobre los mismos producen las luces y las sombras. El blanco no se emplea sino negativamente, quedando del mismo papel, el cual se deja intacto, para que haga las veces de luz. Esta luz realza mas, ó ménos la superficie, á proporcion de la distancia, de donde viene y se esparce. Por esto las superficies mas iluminadas de las estampas están indicadas del blanco puro, las ménos luminosas de flacas sombras por medio de ligeros rasgos mas apretados ó redoblados, á medida que ha de comparecer mas obscuro el objeto. Ved ahí el claro-oscuro, el cual unido á la puntualidad de las formas, constituye la estima principal de las estampas.

Aunque estos dos nada colores no den aquel brillante, que saca la pintura de la variedad

del colorido, el arte, mejorando aun siempre, ha hecho felices esfuerzos, para superar este obstáculo, que parecia insuperable. Los grabadores Wischer, Maison, Nantevills, dirigidos por Rubens, y Wandeyck, se han distinguido en ello, no con procurar á cada objeto el color local, ántes, si, han conseguido con varios rasgos y lineamientos hacer discernir las diversas sustancias de los diferentes cuerpos. Las carnes representadas en sus obras dan idea de la piel, de los poros, y de aquel vello, de que está cubierta la epidérmis. Han sabido distinguir las cualidades de los paños, y no solo la seda, y la lana, si tambien las varias especies de la misma seda. Han manifestado ser las aguas transparentes y el cielo ligero.

El grabado pues puede definirse: una traduccion de la obra, que se quiere espeditamente multiplicar por via de las estampas. Es para ello preciso que el traductor grabador recoja el verdadero espíritu, y todas las particularidades características de la obra, que quiere esponer traducida. El ha pues de entender la materia del original y la mente del autor, y mas particularmente de la tal obra, que quiere grabar. Pero esto no es de nuestro caso. Nosotros hemos de saber ver las estampas, las cuales, para ser buenas, necesitan los tres requisitos siguientes.

1.º Argumento escogido y de los mas excelentes. ¿Y porqué ha de envilecerse el grabado en cosas adocenadas?

2.º Puntualidad de formas segun el original.

Dirémos que es infiel el grabado, si el grabador ha añadido de lo suyo, ó bien si ha descuidado algunas gracias, ó cosas esenciales. Fidelidad.

2.º Cuando el grabado no es copia, va ecsaminado como un dibujo original.

3.º Diversidad de rasgos, no solamente necesaria en las obras de distinto género, si tambien en una misma, aun quando fuese una sola figura, y desnuda; pues tiene tanta diversidad en la cabeza, en el pecho, en las manos, y ecsige en cada miembro un toque diferente, y aun mucho mas diferente en los ropages, en los muebles, en el campo y en las diferentes figuras: las carnaciones del uno no son las del otro, aun quando fuesen dos mellizos. Ha de verse en suma la viveza de la expresion en el todo y en las partes, por medio de un fino y vario manejo. Pero es raro ser excelente hasta en una de las cosas mas comunes; para la excelencia nada tiene límites.

Alberto Durer no pudo agradar, por defecto de elegancia en el dibujo y en la ejecucion.

Mateo Antonio Raymondi, que supo la pintura, tradujo bien al Rafael, pero no con gracia de buril.

Caracci, Guido, Parmegiano grabáron maravillosamente: dibujaban sobre cobre; pero no le trataban con finura.

Rembrand, bien que incorrecto, fué mas ingenioso, y su Cristo, que sana los enfermos, fué llamado el *Cien Florines*.

Edelinck ha sido el primero en dar estampas verdaderamente pintorescas por la diversificación y disposición de entalles, según la varia naturaleza de los sugetos, por la pastosidad de buril, por la gradación de tintas, por el acorde y por la espresion de colores locales, claros, dulces, fuertes, de todo, en todo. Drevet, Audrand, Mason, Maillant han caminado sobre sus pisadas, y muchos insignes, que viven aun, van tambien adelante: adelante se ha de ir.

Cuasi desde el principio de esta invencion se empezó á grabar á claro-oscuro sobre madera, para dar á una estampa mas colores por medio de muchas láminas. Ugo de Carpi trabajó en este género en 1804, y despues Lúcas de Léyden Goltz etc. El célebre Blamaert en el mismo tiempo dió tambien en este género estampas impresas con tres láminas, representando diseños á negro de humo. Pero esta práctica fué despues abandonada, porque en pequeño no salia bien. Es un gran mal abandonar, y se abandona frecuentemente, si una cosa no sale bien al instante. ¿Y qué cosa es la que puede tener principios perfectos? Es menester insistir, insistiendo se mejora, y finalmente sale. Bonnet ha hecho estampas de dibujos avinados. Blon las ha hecho de muchos colores, y otros Franceses, Ingleses, y Holandeses han competido para mejorarlas; lo merecen. La invencion, quanto mas hermosa tanto mas importante; ella representa la naturaleza en todas sus producciones, y instruye de ella mejor con los ojos: ha sido recientemente simplificada y her-

moseada por Juan Jaime Bilaert, pintor grabador en Leyden.

¿Y quién puede limitar el progreso al entendimiento humano? Lo mas difícil es el dar un justo precio á las cosas; esto es á aquellas que hace ir adelante. Pero para emprenderlo bien, es preciso conocer bien la importancia de la cosa. Conocerla bien no es ir por vanidad á ojos cerrados directamente á las preocupaciones; ántes es hacer uso de su propia razon.

Por poco que se racionase, á Dios tapices, y aun mas á Dios, Mosaicos. Servianse los antiguos de Mosaicos para los pies, en los pavimentos en vez de ladrillos. Nosotros los abusamos en cuadros, y San Pedro se engalana de ellos, sin querer conocer que no tiene en ellos mas que copiones de copias. Pero son de la mayor duracion posible. Tanto peor: lo malo dure lo ménos que pueda. ¿Pero cómo ha de perpetuarse Rafael? Con otro Rafael. Si todo lo que se gasta por un Mosaico Vaticano se ofreciese en premio á quien superase á Rafael, y de allí á diez años otro semejante premio á quien sobrepujase al vencedor de Rafael, celebrando estos decenarios en toda Ciudad ilustre, ¿á donde podria llegarse al cabo de un siglo? ¿Y quiénes serian los Jueces? Todos lo saben: cualquiera que supiese ver. Pero no se sabe que todo cuanto se ha aprendido se aprende á medida que se observa, y se observa á medida de la necesidad que hay de observar. Quien conoce la necesidad de instruirse con el deleite de la vista, observará, aprenderá y sa-

brá ver y juzgar las producciones de las bellas artes del dibujo. Pero acordémonos siempre de que no sabemos mas de lo que hemos aprendido.

TRATADO DE LAS SOMBRAS.

De la teoría de las Sombras.

El efecto general de la luz, que hiere directamente los cuerpos opacos, y las Sombras, que producen estos mismos cuerpos, fuéron por mucho tiempo el objeto de las profundas meditacões del divino Newton, quien, aunque no determinase con precision la cantidad de estas sombras, ó por mejor decir, su configuracion lineal, estableció sin embargo, con tanta estension y tal ecsactitud los preceptos generales de esta teoría, fundada en la ciencia de la óptica; que ya era fácil empresa para sus sucesores en el arte, la de deducir de aquellas máximas infalibles las reglas prácticas, mediante las cuales se pudiesen delinear ecsactamente las sombras. Y por tanto, en lo sucesivo, era empresa pueril y de poca importancia el intento de apoyar tales reglas sobre esperiencias muy falaces, ejecutadas con modelos pequeños, y muchas veces imperfectos. Newton y los filó-

sofos, que le sucedieron, ampliando los descubrimientos de éste, habian ya dejado una serie inmensa de estos experimentos, ejecutados con otros métodos muy diferentes, y mediante los cuales la materia de que se trata estaba de allí en adelante demostrada matemáticamente. Por tanto, cualquiera nueva tentativa, que se apartase de la ecsactitud geométrica, no podia ejecutarse con acierto, ni ser conforme á los conocimientos adquiridos ya en este género: sin embargo, no faltó quien se aplicase determinadamente al descubrimiento de los fenómenos de la luz; pero los resultados de tales estudios fueron lo que debian ser, falaces muchas veces.

Por otra parte, Leonardo de Vinci y Leon Bautista Alberti dictaron preceptos utilísimos de óptica, con el solo medio de los experimentos, y de la elevacion de su sublime ingenio, aun ántes que por medio de las ciencias ecsactas se comprobasen enteramente las observaciones, que ya se habian hecho sobre este punto; pero ninguno, aloménos que haya llegado á mi noticia, señaló reglas prácticas, que pudiesen conducir, con entera seguridad á la delineacion de las sombras ántes del año 1797, en cuya época el Frances Delagardette, mi íntimo amigo, publicó un célebre tratado sobre el modo de sombrear las partes de la Arquitectura geoméricamente. Despues el Italiano Amati se dedicó á copiar esta obra, que tenia mucha reputacion en Francia, y la reprodujo en Italia, imprimiéndola en el año 1802 con el título de=Reglas del Claro y Oscuro, y

tuvo sobre el original la sola ventaja, que pueda resultar de una riquísima edicion, efectuada con mucho talento, como lo era esta, y la desventaja de haber obscurecido la parte teórica todo cuanto estuvo de su parte.

Tambien Rossi Melocchi publicó en el año 1805 un tratado titulado.—Ensayo Teórico-Práctico sobre la determinacion de las sombras, que se anunció como primer campeon de esta lid.

Por consiguiente, es necesario creer que no tuvo conocimiento de las dos obras referidas; lo que se hace mas probable, si se observan las láminas de grabado en cobre del insinuado tratado, muy diferentes de las de la obra de Delagardette, y si se considera que incurrió en errores graves, los que habian sabido evitar sus predecesores; y por lo demas, esta obra, que parece tener mas bien tendencia al abstracto, generalizando de un modo laudable las ideas, (si se ven los diseños) es en realidad del todo práctica, en cuanto á la parte escrita, y carece absolutamente de los conocimientos teóricos necesarios. Pero omitiendo el indicar por partes las ventajas y los defectos de las tres referidas obras, que son las que conozco en este género, procuraré con el apoyo de ellas poder aspirar al cuarto grado, tratando de esta materia.

Por tanto, el objeto de las sombras es dar realce á los diseños, alejar los distintos planos puestos á diferentes distancias, para hacernos conocer á primera vista, y cuasi sin el auxilio de los planos, las diferentes configuraciones de

los cuerpos delineados, y ayudarnos á ver preventivamente el efecto de la luz sobre nuestros perfiles en general, cuyo conocimiento puede servirnos maravillosamente, cuando delineamos los contornos de las molduras, y cuando establecemos sus proyecturas ó vuelos. Los contornos, que produce el astro iluminador en los monumentos de Arquitectura, son diferentes é infinitamente variables en las diversas horas del dia; pero la esperiencia ha demostrado que la mejor luz posible para el efecto se obtiene, cuando la direccion de esta luz está á cuarenta y cinco grados de oblicuidad en el plano horizontal; en cuyo caso la verdadera estremidad real de la sombra es la diagonal del cubo, y el ángulo que se forma por la direccion de esta estremidad de la sombra ó diagonal, si se quiere llamar así, y por el plano horizontal, es un ángulo de $35, 15, ' 50''$ grados, como se demuestra en la figura 6 (Lámina 1^a). Sea pues X un cubo iluminado á 45 grados: la direccion de la luz pasa por el plano A F D C; de aquí se deduce que esta direccion de la luz, que se encuentra en uno y en otro plano, no podrá ser otra, que la misma A D, línea de la interseccion de los dos planos, la cual es asimismo la diagonal del cubo; así pues el ángulo, que se forma por la direccion vertical de la luz con el plano horizontal, es igual al ángulo, que forma por la diagonal de un cubo con el plano de este mismo cubo, cuyo ángulo, hechos los cálculos necesarios, se encuentra de la cantidad de gra-

dos $35, 15', 50''$ lo que debería demostrarse.

Para delinear en el diseño ortográfico los rayos, ó declives de las sombras, se hace uso de un triángulo isocéles rectángulo, como A E C de dicha figura, el cual tiene sus dos ángulos agudos, como A C, de 45 grados cada uno, á causa de los dos lados iguales A E, E C. No deberá causar dificultad el haber observado que el ángulo, que forma la estremidad de la sombra con el plano horizontal es de $35, 15', 50''$ como el A D E; porque este ángulo, visto por escorzo, se aumenta á medida que los lados que lo rodean, disminuyen, porque se ven tambien por escorzo, y llega á ser de 45 grados.

De hecho, en el citado cubo X, figura 6^a, A D está en el plano A F D C, y por consiguiente, visto por escorzo, se confunde con el A C; del mismo modo E D está en el plano E G D C, por lo cual visto por escorzo se confunde con el ángulo A C E, y esto sucede por la propiedad de los diseños ortográficos, en los cuales los rayos visuales se mantienen siempre paralelos entre sí, y nunca tienen divergencia en esta su direccion.

Por otra parte, si se tratase de hacer un corte ó seccion en el referido cubo X con el plano A B D E, y de querer conocer en este plano la marcha de la sombra, entónces no se podria hacer uso del triángulo isocéles rectángulo; sino es que seria necesario formar un nuevo triángulo, que fuese á propósito para dar un ángulo de grados $35, 15', 50''$ y ser-

virse de este, para señalar el declive de la sombra en la seccion; porque aquí no ecsistiria de otro modo la razon del soslayo, de que se ha hecho mencion.

Llegará la ocasion de aprovecharnos de esta consideracion, y entónces se indicará el modo práctico, para formar este nuevo triángulo.

Ahora es necesario hacer diferentes observaciones, á fin de descender despues á establecer las máximas fundamentales, que sean capaces de determinar bien todas las razones de las sombras.

Primero es necesario penetrarse bien de lo que significa el poner la sombra á 45 grados de inclinacion sobre el plano vertical, y á 45 grados de oblicuidad sobre el plano horizontal.

En la figura 1^a (Lámina 1^a) A es la altura, ó sea el plano vertical, B es la planta, ó bien el plano horizontal de una escalera; b c es el declive de la sombra sobre el plano vertical, y este declive es de 45 grados, como se observa en c; g h es la oblicuidad de la sombra sobre el plano horizontal, cuya oblicuidad es tambien de 45 grados, como se ve en h: la direccion real, ó estremidad de la sombra, es la diagonal del cubo, la que pasa sobre la linea h g, que es la diagonal del cuadrado de la planta del cubo; pero esta estremidad, vista de soslayo, como se ven siempre los planos oblicuos, viene á ser igual, à la linea b c. Debiendo el ángulo c, ser de 45 grados, y el ángulo d recto, se deduce que tambien b de-

(III)

be ser de 45 grados, esto es, igual á c, y de consiguiente el lado d b igual al lado d c: así es que cuanto tiene de grandor el objeto, que despide la sombra, tanto esta se entiende sobre el plano horizontal, siempre que sea vista de solayo. Que si el rayo r 6 en la altura A no tiene la propiedad de estenderse tanto, quanto tiene de alto el pretil ó baranda de la escalera, de donde procede, es por razon de que el rayo i 6 de la planta b, subiendo por los escalones 7. 8. 9. 6., se encuentra con el primero, ántes que tenga el tiempo de completar su entera caida; y en este caso, la altura de la baranda debe reputarse que es de o a r, pues que hasta la altura o se estiende la sombra del plano horizontal, y o r será igual á o 6.

El rayo directo, que parte de un cuerpo, no se desvía jamas de su inclinacion, por quantos objetos pueda encontrar en su paso: así es que en A el rayo r 6 conserva siempre su direccion, sin embargo de los diferentes escalones, que atraviesa, y que se elevan de varios modos. Y si alguna vez se viesse que la sombra se adelanta, ó se retira, como en A, en los puntos 7. 8. 9., esto sucede solamente en quanto á la apariencia; pero en quanto á la realidad la sombra no se desvía jamas de su oblicuidad, ya esté en el plano vertical, ya en el horizontal. La certeza de esto puede encontrarse en la referida figura 1ª, en donde la caida de la sombra en el plano vertical parte por r, y acaba en 6, empezando en 9

la sombra del plano horizontal, como se observó: Por tanto, aquí parece que la sombra del plano horizontal empieza á desviarse de su curso, y á retirarse; pero esta apariencia es falaz, y es fácil observar en la planta B, que tampoco esta sombra se desvía de su oblicuidad, como se manifiesta por el rayo i 6.

Las nuevas entradas 7. 8. 9. dependen de que vemos en altura estos cuatro escalones, que estan sombreados por la sombra del plano horizontal, cuya sombra que no puede tocar sobre el primer escalon inferior, á causa de que ella no tiene su principio sino es en i. 7, esto es, sobre el plano horizontal de este primer escalon, no puede sombrear el penúltimo escalon de 7 en 8, porque la sombra 7 8, del plano nace precisamente sobre el plano horizontal del mismo penúltimo escalon, y así consecutivamente etc., hasta el encuentro de la sombra despedida por el plano vertical, por cuyo motivo se han originado aquellos resaltos 7. 8. 9., que hacen parecer divergentes de su direccion los rayns directos de las sombras. Este efecto, que producen los rayos del plano horizontal en las alturas, los producen por el contrario los rayos del plano vertical en las plantas, como se vé en 1. 2. 3. 4. 5., en B.

Estos resaltos aparentes de la sombra son de la cantidad y figura del obstáculo, que los produce; pues que m. 7. en la planta B, es igual, á m. i; pero m. 7., es tambien igual á n. 7. en la altura A. Así pues, n. 7., retroceso de la sombra, igual á m. i., obstáculo que pro-

duce este resalto. Por tanto el verdadero retroceso de la sombra es i. 7., que visto de soslayo, es igual á m. 7. ó n. 7.

Los cuerpos que transmiten la sombra, cuando reciben la impresión de la luz, la transmiten de una cierta configuración, que tiene alguna semejanza con el perfil de estos cuerpos; como por ejemplo, en A, figura 13: pero si estos cuerpos estan bajo sombra, ellos mismos no pueden transmitir una sombra semejante á su perfil, por motivo de que los rayos de la luz, no hiriendo este perfil, no pueden tampoco describir en cierto modo el contorno, como se ve en a b, figura 8; y de estas mismas razones se infiere que un cuerpo, que está parte bajo la sombra y parte de su perfil, esto es, aquella, que está iluminada, como se puede cotejar en á b b c, figura 10.

En los cuerpos cilíndricos el punto mas iluminado, es aquel, en el cual una tangente, conducida al cilindro, forma ángulo recto con el rayo de la luz.

Sea a c, figura 14, la direccion de la luz, respecto al cilindro A. y digo que e será el punto mas luminoso del cilindro, porque d e tangente al cilindro, forma con a e, rayo de la luz, un ángulo recto en e, y es la razon, porque e es el punto mas cercano del objeto, que transmite la luz, y b y c, deben ser menos luminosos, porque estan mas distantes del objeto radioso.

Los cuerpos que estan bajo la sombra, son iluminados por los objetos, que les estan in-

mediatos, ó sea por reflejo; de donde resulta, que en ellos la luz, teniendo precisamente la direccion opuesta á aquella, que tiene en los cuerpos, que estan en lo claro, produce un efecto precisamente opuesto al primero.

No hablaré del claro y obscuro, porque sus reglas son fáciles de comprender, en cuanto se reflexione que los cuerpos y las partes de los cuerpos, que estan mas inmediatas al punto de vista, producen sombras mas fuertes, y luces mas vivas que aquellas, que se alejan del punto visual, y que la práctica opuesta á esta sirve para los cuerpos iluminados por reflejo, ó sea por los que estan bajo de la sombra.

Despues de todo esto, podremos establecer los siguientes datos infalibles, ya probados geoméricamente.

- 1º La luz está á 45 grados sobre el plano vertical, y á 45 grados sobre el plano horizontal.
- 2º Para conducir las sombras, es necesario servirse del triángulo isocéles rectángulo, en cuanto á las alturas y á las plantas; pero en cuanto á las secciones, es necesario servirse de otro triángulo, el que nos dé un ángulo de 35, 15, 50.
- 3º Tan grande como es el objeto, que transmite la sombra, tanto esta sombra se estiende sobre el plano horizontal, si se ve en un diseño ortofráfico.
- 4º El rayo directo, que parte de un cuerpo, no se desvía jamas de su direccion, por mas obstáculos que encuentre, si no es en cuanto á la apariencia.

5º Los realces aparentes de las sombras son de la configuracion y de la cantidad del obstáculo, que las produce.

6º Los cuerpos iluminados transmiten una sombra, que conserva en cierto modo la marcha de sus perfiles; y los cuerpos que estan bajo la sombra, no transmiten mas que una masa, cuyos contornos son todos simples líneas rectas.

7º En los cuerpos cilíndricos, el punto mas luminoso es aquel, en el cual la tangente, allí conducida, formará ángulo recto con la direccion oblicua de la luz.

8º En los cuerpos iluminados por reflejo, la sombra produce un efecto perfectamente opuesto á aquel, que produce sobre los cuerpos iluminados directamente.

Acaso parecerá que me haya estendido demasiado en establecer las reglas teóricas, y que trato poco de la parte práctica; pero he creído mas propio seguir en esto un método diferente del de mis predecesores, quienes dedicándose mucho á la práctica, y nada á la teórica, han hecho ver sus demostraciones, ó resultados; pero no han enseñado la teoría de las sombras. Pero Testa representaba la práctica bajo la forma de una vieja enteramente ciega, siempre pronta á correr á la ventura, y siempre en peligro de caer.

Método práctico para describir las sombras.

Figura 1. Preparada la planta B y la altura A de esta escalera, condúzcase el rayo r 6 y el rayo i 6; despues, por los puntos r 2

3 4 etc. de la altura, bájense tantas normales, las cuales establecerán los resaltos 1 2 3 4 etc. en la planta, y por los puntos 7 8 9 de la planta elévense tantas normales, las cuales establecerán los resaltos 7 8 9 en la altura. Para determinar despues la sombra del otro pretil ó baranda de la escalera, basta conducir el rayo h g y el rayo b c, el cual encontrando en c el plano horizontal, determina la sombra de la altura, y bajando una normal por este punto, y hasta el encuentro del rayo h g, establece en e f g h la sombra de la planta.

Figura 2. Preparada en este Nicho, segun costumbre, la planta y la altura (como se hará siempre en lo sucesivo), se conducen los rayos a' b' a b, y del punto b la normal b' b y del punto b la horizontal b' c.

Figura 3. Para sombrear este Nicho se practican las seis divisiones a' b' c' d' e' f' g,' por las cuales bajan normales á los puntos a b c d e f g, y por todos estos puntos se conducen rayos, como a 1' b 2' ect. a' 1 b' 2 etc. y por los puntos 1' 2' 3' 4' 5' se elevan tantas perpendiculares, las que determinan en 1 2 3 4 5 los puntos de la marcha de la sombra, la cual hasta el punto 5 se encuentra debajo de su nacimiento, escepto una pequeñísima parte de 4 á 5, que está cuasi compuesta de una línea recta. Para obtener despues el punto 6', se levanta una perpendicular en 6, hasta el encuentro del rayo f 6, y por este punto de encuentro se tira la horizontal 6 10;

en seguida por el punto $10'$ se baja una perpendicular en $10'$, y haciendo centro en f con el espacio $f 10'$, se describe una curva, que encuentre el rayo $f 6'$ en el punto $8'$, y por este punto $8'$ se levanta una perpendicular al punto 8 en altura, cuyo punto será el que se buscaba; así del punto $7'$ etc., y para encontrar el punto h' , no debe hacerse otra cosa mas que dividir por mitad el $f' a'$ y por esta mitad en $f' h'$.

Figuras 4 y 5. Bien entendida la explicacion precedente, estas figuras se comprenden fácilmente, y si se presentase alguna dificultad la desvanecería al momento la correspondencia de los números. Convendrá advertir no obstante, que donde se encuentren los números sin ápices, allí deben hacerse las primeras divisiones, y despues por esos puntos proseguir la operacion ácia los números con un ápice, en seguida ácia aquellos que tienen dos ápices, si los hay, y así etc., tirando despues los respectivos rayos, y levantando las normales por esos puntos.

Figura 7. Para determinar la sombra, que este Ovalo lleva sobre sí, y en el plano, que le está puesto debajo, es necesario ántes de todo probar con el triángulo isocéles rectángulo, para ver que parte de su contorno queda bajo la sombra, y cual en claro.

Hasta el punto b , por ejemplo, el Listelo superior priva el Ovalo de luz, y el mismo cuerpo del Ovalo se quita à sí mismo la luz inferiormente a. c. Se tiran despues las dos lí-

neas b. d, c. e, las que señalan la sombra, que el Ovalo hace sobre sí mismo, y en cuanto á señalar lo que despide sobre el plano, que le está puesto debajo, los números indican claramente como se determina dicha sombra con los métodos dados.

Figuras 8. 10. y 11. Estas figuras no tienen necesidad de esplicacion, tratándose del mismo asunto del Ovalo.

Figura 9. Con un poco de consideracion, y acordándose de la fig.^a 1.^a será fácil encontrar la sombra de esta escalera, y servirá para convencerse particularmente de las verdades ya demostradas.

Figura 12. En esta figura, que demuestra la sombra en general de los Modillones, una vez tirados los rayos acostumbrados a. a. b. b. etc. a.^o a.^o b.^o b.^o etc., y levantadas las acostumbradas normales, se tiran ademas en el perfil los rayos e. f. g. h, los cuales determinan las líneas f. l. h. m, que son necesarias para el complemento de la sombra.

Figura 13. Para señalar la sombra, que lleva esta Ménsula sobre el plano, que le está puesto debajo, es necesario primero preparar la altura A y el perfil B, luego señalar en el perfil puntos á voluntad, como a. b. c. d. etc. y por los mismos conducir tantas horizontales á la altura aa' bb' cc' etc. Luego por estos puntos a. b. c. d. etc., en el perfil, y por los puntos a.^o b.^o c.^o d.^o etc., en la altura, se bajan los rayos acostumbrados, y en seguida, por los puntos 1.^o 2.^o 3.^o 4.^o 5.^o 6.^o 7.^o 8.^o etc., del per-

fil B, se conducen tantas horizontales, las cuales encontrando los rayos a' 1, b' 2, c' 3, etc., fijan en estos puntos de encuentro la marcha de la sombra.

Pasemos ahora á las Secciones de los cuernos circulares. Sea A. (Fig.^a 2. Lámina 2.^a) la planta de una base Atica, y B. su altura: para determinar la sombra, que los diversos miembros de esta base llevan sobre sí mismos, es necesario en primer lugar hacer las secciones en la base, con el rayo acostumbrado de 45 grados, en los puntos a. b. c. d.; en seguida es necesario delinear los cortes de estos puntos, como se vé ejecutada en C en el a. c. en b, y en d; advirtiendo que el corte a. c. sirve para las dos secciones a, c, las cuales tienen por casualidad la misma proyectura. Ahora con el rayo diagonal del cubo se tiran las tangentes á estos cortes, como 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. Hecho esto, es necesario observar que el rayo de la luz en el corte a. c. empieza á privar de luz en el toro superior en 1., y tiene bajo sombra la Escocia puesta debajo hasta á 2, y despues priva de nuevo el toro inferior de su luz en el punto 3, y así de los otros: ahora se tomarán las longitudes 1. 10, 2. 11, 3. 12, y se llevarán á la planta en las secciones a, y c en 12, 10, 11, y haciendo así de todos los otros cortes, se levantan despues las perpendiculares acostumbradas por esos puntos, cuyas perpendiculares serán intersecadas por las alturas, que igualmente se tomarán por los cortes, como 1, 3, 2.

etc. Mas allá de ese punto no se puede hacer uso de las secciones, porque ellas no cortarían todos los miembros, al paso que es necesario recurrir á tirar las tangentes e. f. g. h., por las cuales se levantarán las perpendiculares indefinidas en la altura B., cuyas perpendiculares se intersecarán con las horizontales, que se conducen á la mitad del toro inferior y á la mitad del toro superior, al principio de la curva y al fin de la misma, como 4' 5' 6' 7,' 8' 9,' 10' 11.' Luego para terminar la operación tírense los rayos tangentes l m, por los cuales se bajarán las perpendiculares m m l l., y en donde estas toquen la línea D E, tírense porciones de círculo, que vayan por l, en o, por m, en p, etc. y por estos puntos levantadas las acostumbradas normales indefinidas, estas serán intersecadas por las horizontales, que se tirarán por l, y por m, y nos darán los últimos puntos necesarios para acabar la sombra.

Para formar el ángulo de la diagonal del cubo, Figura 1^a, basta formar un triángulo rectángulo isocéles, como a. b. c, y con el rayo a. c. tirar una porcion de círculo en d, y por el punto d., elevando una perpendicular, y por el punto a. conduciendo una horizontal, en donde se encontrarán estas dos líneas, como en e, se conducirá la línea e. c, y el triángulo d e c. nos dará en c. un ángulo de grados 35, 15,' 50," así como se buscaba.

Para determinar la sombra, que el capitel Dórico se dá á sí mismo, es necesario segun costumbre disponer la planta A y la altura B,

Figura 3ª, y en seguida señálense en el plano A punto equidistantes c d e f g h i l m, por los cuales se tirarán tantas oblicuas, hasta tocar el vivo de la columna.

En seguida háganse por el método acostumbrado las secciones d, e, f, g, h, i, l, m, y tírense los acostumbrados rayos con la diagonal del cubo.

En la primera altura B bájense los rayos a b c d e f g h i l m, despues elévense las perpendiculares en la planta, por los puntos a' b' c' en aⁿ bⁿ cⁿ en la altura; hasta aquí no son necesarias las secciones, siendo llevada la sombra directamente por el cimacio, sobre el vivo del friso.

En d empieza la necesidad de las secciones, las cuales se emplean así: por ejemplo, la seccion g: el cimacio priva de luz al Ovalo, hasta el punto 1, el Ovalo priva de luz á todo el tondino y parte del Listelo, hasta el punto 4, y el Listelo priva de luz la curva, hasta el punto 5; por donde en la altura 2, 7' en el punto 2 en la altura 4, 9 en 4, 5, 10 en el punto 5, y haciendo así en todas las otras secciones, se llegará hasta el punto x, fin de la sombra llevada por el cimacio sobre el Ovalo.

Por la sombra, que lleva el collarino de la coluna, fácilmente se entenderá, levantando las perpendiculares por los correspondientes números de la planta, hasta intersecar en las respectivas oblicuas de la altura.

Para determinar la sombra, que el capitel

Jónico lleva sobre sí mismo, dispuesta segun costumbre la planta A, figura 4, y la altura B, no es necesario repetir el modo, que ya se ha explicado bastante en las dos figuras antecedentes, para encontrar la sombra del Ovalo y del Tondino; pero es necesario encontrar la sombra llevada por la Voluta, y por una porcion de su almoadá ó cojin sobre la coluna. Fíjense pues en la altura los puntos equidistantes 1 2 3 4 5 6 7 8; por estos bájense las perpendiculares en la a b de la planta A, y tírense los rayos tanto en la planta como en la altura, elévense las perpendiculares por 9 en 9 por 10 en 10. ect.

La Voluta no lleva sombra sobre la parte de la coluna por 9 en 20, estando el rayo tangente en el punto 1: así pues elévase la perpendicular en 21 en la planta y tírese la oblicua en 25, para elevar en la altura la perpendicular en 25'; lo restante, yendo á la estremidad de la coluna, será diagonal, siendo llevada de la almoadá ó cojin de la Voluta 24, 23, puntos establecidos de la seccion 22, en la planta A.

A este efecto, se elevará por el sobredicho punto 22, una perpendicular en 22 en la altura; despues se describirá la seccion del cojin y se bajará el rayo tangente en 23 24, el cual es el punto, que lleva la sombra diagonal por 26 á 20.

Con los métodos establecidos, se encuentra la sombra llevada por el capitel Corintio sobre sí mismo, y sobre la pared, que le está debajo

(Lámina 3ª), y solo se advertirá que es necesario proceder con orden en esta operacion tan complicada, esto es, haciendo primeramente las secciones del cimacio, despues las de las ojas, despues las otras etc., hasta que todas queden hechas, como se verá puesto en ejecucion, con el auxilio de las letras y de los números.

MÉTODO PARA DISTRIBUIR LOS CASETONES

Á TODA ESPECIE DE ARCOS, BÓBEDAS Y CÚPULAS.

Método para dar á las Bóbedas el bello adorno de los Casetones.

Los Casetones en los Arcos, Medias Naranjas y Bóbedas en general, son unos de los mejores adornos para la Arquitectura. Probablemente fuéron inventados por los Griegos, y luego puestos en uso por los Romanos é Italianos modernos. No fuéron desconocidos de los Godos, porque en medio de su bizarría, trataron este adorno con bastante gracia y acierto.

Los casetones pueden considerarse de tres géneros, habida razon á los diferentes lugares, donde pueden emplearse; esto es, en las coronas de los Entablamentos, Arcos, y Cúpulas ó Medias Naranjas.

Muchos anduviéron racionando sobre el origen de los casetones; unos lo deriváron de la armadura de los arcos y cúpulas, y otros encontráron analogías mas ó ménos verosímiles;

pero con todo siempre quedó muy incierto su origen verdadero, no pareciendo verosímil tampoco aquel, que como se ha dicho, se le quiere dar.

Son diferentes las especies de los casetones: se pueden disponer al arbitrio del Arquitecto, ya de figura cuadrada, rombas, romboydes, triangulares, ecságonas, octágonas, circulares, ó ya sean de figura elíptica.

Las orlas ó costillas que forman los casetones, ó que los dividen unos de otros, se suelen adornar con molduras, hasta dar con lo mas hendido de ellos, en cuyo plano, que segun la riqueza del edificio se adorna, unos prefieren pinturas análogas al mismo, y otros bajo relieves ó florones.

Los casetones se profundizan mas ó ménos, segun sean mas ó ménos ricos los adornos, que han de llevar, bien que cuanto menores sean, es regular profundizarlos ménos, no obstante de hallarse interpolados en una misma bóveda unos y otros.

Los casetones, que se han de señalar en en las coronas de los entablamentos, no pueden causar cuidado ninguno al artífice; porque teniendo este un mediano gusto y discernimiento pronto, saldrá del paso: por cuyo motivo no se hablará de su delineacion.

Los casetones de los arcos deben ser todos iguales y de una misma magnitud, lo mismo que en los cañones de bóveda, cuyo plano sea un paralelogramo.

En las formas polígonas, y en las hechas á

manera de bóveda de coche, se suele dejar un competente espacio, ó recuadro en medio, para pintarlo, el que por lo comun ocupa desde la mitad hasta los tres quintos del ancho total de la pieza.

Los Artezonados que sostienen este recuadro, y que ordinariamente son ó cuartos de círculo ó cuartos de elipse, se adornan de casetones, que siguen la manera de los que estan inscritos en las cubiertas curvas, hechas sobre las formas redondas.

Los casetones de las cúpulas cubren toda la superficie, á escepcion de un espacio circular en su elevacion, que suele dejarse para la pintura, y las mas veces para las linternas ó aberturas circulares, cubiertas con pirámides formadas con cristales.

En las figuras esféricas, en las polígonas, en las bóvedas rebajadas ó de coche, y en otras semejantes, los casetones disminuyen á proporcion que se van elevando, y se mantienen entre sí, y con las costillas, que los dividen siempre en igual proporcion en que ha sido puesto el primer caseton con la primera costilla inferior. En la misma proporcion deben disminuirse todos los adornos, sus molduras y cualquiera otra particularidad que se haga.

Los grandes Nichos, cuando se enriquecen en casetones, se consideran como medias cúpulas, y no ecsiste entre aquellos y esta mas diferencia notable que la de una orla ó faja, la que suele dejarse en el contorno exterior del mismo Nicho, porque terminen allí los casetones.

En cuanto á los costados de las molduras, que forman los casetones, unos quieren que sean perpendiculares á su fondo, otros inclinados ácia la cuerda del arco, y otros que sean dirigidos al centro uniformemente; y aunque éste último sistema pueda sufrir alguna escepcion y ser susceptible de alguna modificacion, segun sea la situacion local; sin embargo, debe tenerse por el mejor y mas regular, y lo es en efecto bajo cualquiera aspecto, que se quiera.

Me parece ser muy oportuno advertir que segun el órden, en que se usarán los casetones, deberán adornarse, ó se harán mas sencillos; y esto se obtendrá, disminuyendo, ó aumentando el ancho de las costillas, ó fajas, con respecto á los casetones, escogiendo para esto figuras mas ó ménos elegantes, segun lo eesijan la obra y la economía.

Por lo demas, esta parte de decoracion no está determinada por reglas constantes y seguras para todos los casos, como generalmente se cree; pues por lo contrario está sujeta á no pocas modificaciones, requiriendo ademas toda la atencion de un artista, ya porque en la ejecucion se encuentran muchísimas dificultades, ya porque los artezados son el remate, que debe justamente coronar toda obra de Arquitectura, y finalmente porque los casetones en general pueden ser origen de grandes bellezas, empleados á tiempo y alternados con Escultura, Pintura, Dorados, y demas adornos, que se podran hacer ricos ó sencillos, segun el carácter, que convenga mas al edificio.

Método práctico para delinear los Casetones en los arcos.

Si los casetones no debiesen estar todos compuestos de figuras regulares, ninguna dificultad habria al delinearlos en los arcos; pero esta regularidad, que se requiere y es tan necesaria, lleva consigo de continuo no pocas dificultades penosas de vencer, las cuales se presentan, queriendo encontrar una proporcion de casillas, que se acomode bien con la armonía de la obra en todo su conjunto, y que al mismo tiempo entre esactamente en la curba y en la profundidad del arco, que se pueden tener varias por mil modos.

Por tanto, debiendo inscribir casetones cuadrados en el arco a b (Tabla IV. Figura 1^a), es necesario primeramente establecer el número de las casillas, que se quieren colocar en el ancho de dicho arco; pero al tiempo de establecer este número, es necesario atender á que el ancho de dichas casillas y respectivas costillas deben estar en el corte del mismo arco c d, un número cualquiera de veces; pero de modo que en e f, medio de la curva total, venga á quedar media casilla, y en g h, término de la curva, una costilla entera.

Despues de haber establecido el ancho de la casilla y de la costilla, es necesario ir haciendo tentativas en la misma curva, y principiar, poniendo en e f una media casilla, siguiendo despues de alto abajo la distribucion alternativa de una casilla y una costilla.

Algunas veces sucederá como aquí en g h, que á lo último se encontrará una costilla mas alta que las otras, cuyo inconveniente es el menor que puede sobrevenir, pues que alguna vez podrá quedar un espacio tan alto como una media casilla poco mas ó ménos, y en este último caso no se podrá sin grande error dejar dicho espacio tan alto como aquí se ha hecho del g h, el que, aunque mayor del de las otras costillas, puede sin embargo estar bien, y aun ser laudable, porque el exceso de su altura se oculta por el vuelo de la imposta del arco; por tanto en caso de que este espacio quedase demasiado alto, como se ha dicho será necesario recurrir entónces á mudar proporcion ó número de casillas y tantear de nuevo; y si despues de haber hecho muchas tentativas no se consiguiese el encontrar la proporcion que se buscaba, se debe recurrir entónces á la compensacion de dejar esta última costilla ó faja un poco mas alta, ó bien á la de disminuir la anchura del arco a b, poniendo dos fajas, como se ha practicado en a b figura 4; pero en cualquier caso se deberá siempre evitar el inconveniente de dejar la última costilla menor que las otras, como se ve ejecutado, por ejemplo, en o figura 3, cuyo modo hace pésima comparsa, pues que la imposta viene á esconder el nacimiento de las casillas; defecto de que se debe huir con todo estudio. Lo que se ha dicho para los cuadrados, se entiende, y es comun á todas las formas de casillas, y en cada uno de estos modos, (cuando se encuentran las

mismas dificultades) son necesarias las mismas compensaciones, y se requiere el mismo cuidado y atencion.

Supongamos pues, que en el espacio a. b. se determine hacer tres casillas, con las respectivas costillas ó fajas, cuya latitud sea la mitad de las casillas. Multiplico por tres el número de las casillas establecidas, y las añado uno, lo que hace 10, y por igual número de partes voy dividiendo todo el espacio a. b, como en i. i. i. i.

Despues de tomado el ancho de una costilla determinada por una de aquellas diez partes, y el ancho de las casillas determinado por dos de dichas diez partes, voy tanteando la curva c. d., empezando por poner del centro á derecha é izquierda á media casilla, y siguiendo así la operacion, hasta que llegando en g. h, halle este espacio mayor que las otras costillas, pero de una cantidad tan discreta, que sin tantear mas, lo deajo así, y voy haciendo la misma operacion en el otro semicírculo e. d.

Determinada en seguida la profundidad de las casillas y la doble hendidura, como en n, señalo todas las casillas en corte, como se observa en m. m, y tirando despues todas las horizontales, como estan de puntos, la operacion se acaba por sí misma, con la mayor sencillez. Pues que por el semicírculo x. se conducen todas las horizontales, que determinan los lados de las casillas, y por el semicírculo y se conducen todas las vistas de las dobles hendiduras en el fondo.

Adviértese aquí en general, que la proporción de las fajas ó costillas con las casillas puede ser de mitad, de un tercio, un cuarto etc., según el carácter mas ó ménos rico, ó sencillo, y que será mejor en los octágonos y aun mas en los exágonos el tener las fajas ó costillas mucho mas adornadas, de lo que se acostumbra en los cuadrados. El número de las casillas es indiferente, con tal que su proporción sea gradual, y convenga con la proporción del arco en general; y de cualquiera número que sean, siempre se conseguirá la división de la altura del arco, multiplicando el número de las casillas por tres y añadiendo uno.

Para la operación práctica de distribuir los casetones en los arcos, no es precisamente necesario servirse de dos semicírculos; pero lo practicaré no obstante, para presentar las operaciones mas claras, particularmente en los casos mas complicados.

Para describir los casetones de figura de rombo (Fig.^a 2.^a), repartido el espacio a. b. en diez partes, según costumbre, como en i. i. i. i., se prosigue la operación hasta que se haya preparado el semicírculo c. d., como se hizo arriba, advirtiéndose que en el pié de dicho semicírculo quede por lo ménos la altura de una costilla y media, como se observa en f. g.

Divididas todas las casillas por la mitad, como e. e., se tiran en a altura, según costumbre, tres filas enteras de casetones, como 3. 3. 3, con sus vistas, y otro, como está notado, con líneas de puntos.

Para obtener despues los rombos intermedios, como 4. 4. 4, se subdividen las diez divisiones, ya practicadas en la altura, cada una por mitad, como se observa en 2. 2. 2, y en el semicírculo h. l, se distribuyen las acostumbradas hendiduras, pero de modo que en el centro del arco venga á caer media costilla, y así en lo restante, siguiendo despues la operacion, como se hizo en el semicírculo c. d.

Para describir los casetones octágonos, preparada la altura y el corte, como en el primer caso, esto es, mediante la division del espacio a. b. (Fig^a 3^o) en diez partes, y preparado segun costumbre el semicírculo c. d. con sus casillas, como e. e, e e, se toma el espacio 1. 4., ancho de un caseton, y en este ancho se forma á parte un octágono, como se manifiesta en la Fig^a 5^a.

Se dirigen despues en la elevacion los espacios 1' 2' 3' 4', que señalan las líneas, en donde caen los ángulos y lados del octágono, y estas mismas divisiones se señalan igualmente en los retrocesos de las casillas y en el semicírculo c. d; preparado así el todo, se forman con las acostumbradas horizontales y verticales todos los octágonos, como se manifiesta practicado por las líneas de puntos.

Para señalar en seguida los casetones intermedios, es necesario dividir por medio, en la elevacion, todas las fajas ó costillas, como se ha ejecutado en las líneas 1. 5. 5. 5, y los espacios 1. 2, 3. 4, 1. 2. 3. 4, 2. 3. 4, igualmente por mitad con las líneas 6. 6. 6. 6.

Después según costumbre, se dividirá por mitad, en el perfil c. d., el lado oblicuo del octágono comprendido entre las líneas n. n. con la horizontal f. f., y en otra horizontal se tirará de la media costilla debajo de los primeros octágonos, como la íí, y de este modo se tendrán determinadas las mitades de los casetones intermedios, como se ve en m. m: ahora tomando la altura y redoblándola, (lo que formará la altura entera del caseton intermedio), se irán distribuyendo los retrocesos de este pequeño rombo en el semicírculo h. l., de modo que la mitad de estos retrocesos caiga en la mitad de las costillas de los octágonos, como en g. g.; y procediendo así, tendremos, según costumbre, en el centro superior una costilla, en vez de medio caseton. Por lo restante se ejecutarán las operaciones, según los ejemplos referidos.

Estos rombos intermedios también podrán hacerse infinitamente más pequeños, como lo aconseje el buen gusto, pero siempre será fácil el ejecutarlos con el método acostumbrado de la referida distribución.

Para repartir los casetones ecságonos (Fig.^a 4^a), se divide la altura en diez partes con las acostumbradas perpendiculares, y tomadas dos de estas partes, como 1. 4., se forma con este ancho un ecságonos regular, como se observa en la Fig.^a 6^a; y se dirigen después, según costumbre, en altura las divisiones 1. 2. 3. 4, y en el corte c. d. se van distribuyendo por las reglas mencionadas los retrocesos altos, el doble

de 5. 6, mitad de la altura del ecságono, y de modo que en el pié del semicírculo quede el espacio de una costilla y media, y que entre la una y la otra casilla, la costilla sea igual á la cantidad fijada en la elevacion en 4. 1, 4. 1.

Divididos en seguida estos casetones por mitad, se procederá á la operacion, ya por estos, ya por los rombos intermedios, en la forma acostumbrada, y como mas circunstancialmente se observa ejecutado.

La division de los ecságonos es la mas difícil de ejecutar, porque despues de haber encontrado el ancho del ecságono, siendo diversa su altura, y ademas de esto, debiendo estar las costillas en relacion con el ancho, se sigue que difícilmente se encuentra una distribucion regular, ó por lo ménos que cuesta mucho trabajo.

Método práctico para delinear los Casetones en las cúpulas.

Para diseñar los casetones cuadrados en las cúpulas (Lam^a V. Fig^a 1^a) es necesario, ante todas cosas, preparar los dos semicírculos A B, el uno para el plano y el otro para la elevacion. Tomado despues el semicírculo B. destinado para la planta, y determinado cuantos casetones se quisieren formar allí, por ejemplo 6, se divide en 6 partes este semicírculo, como en b. b. b. b. etc.

Luego se divide el espacio a b en tres partes, y se va poniendo una de dichas tres partes de aquí y de allí en los puntos b, que son

los centros de las costillas, y por este medio dichas costillas estan compuestas de dos de estas partes, y los casetones de cuatro, de modo que vienen á ser el doble de aquellas.

Despues de tomada la altura de una costilla, por ejemplo 1' 2,' se pone en el semicírculo A en 1 2, y se divide en cinco partes, diez de las cuales se dan al primer caseton, y luego se distribuyen los otros casetones y costillas, disminuyéndolos en el número de las partes, como se observa anotado.

Se fija en seguida el fondo de los casetones, como c, y se tira la curva de su fondo con un punto retirado, para disminuirlo en profundidad, á proporcion que disminuyen de grandor.

Bajadas despues por todos los puntos de la elevacion las perpendiculares á la planta, como la e. e, se viene á formar naturalmente dicha planta.

Luego se tirarán en la elevacion todas las horizontales, como d d, que salen de los casetones en el corte,

Preparado el todo de este modo, no falta mas que tomar en la planta todos los ángulos de los casetones, como se observa en n n, llevarlos á la elevacion como, se ve en m m, y la operacion está completa.

Queriendo hacer á estos casetones las molduras con sus respectivas vistas, es necesario operar segun costumbre, y recíprocamente en la planta y elevacion, como se ha hecho por los casetones.

Fijada en la planta, por ejemplo, la anchura de las molduras, o o o o etc., es necesario llevar estas anchuras en la elevacion y puntos o o etc., dando á las mismas molduras una conveniente profundidad, bajar las acostumbradas perpendiculares, como r r, para completar las referidas molduras en la planta, de la cual tómense despues las acostumbradas medidas, como s t, para tener los ángulos en la elevacion.

Para describir los casetones á rombo (Lámina V. Figura 2^a) hechos los semicírculos, y establecido el número de los casetones, por ejemplo ocho, se divide el semicírculo de la planta en 8 partes, señaladamente en los puntos a a a a etc., y estas partes por mitad en b b b b etc.; despues se divide el espacio a b en cuatro partes, y una de éstas se va distribuyendo de aquí y de allí por b, y se sigue que la costilla viene así compuesta de dos partes, y el caseton de 6, quedando la proporcion de este con aquel, como de 1 á 3.

Luego, tomado el grandor de una costilla y media, como c d, se lleva en c' d' en el perfil, se divide en 8 partes, y al primer caseton se le dan 24, disminuyendo los otros, como está notado.

Divididos en seguida estos rombos por mitad, como o o o o etc., para obtener el ángulo del medio, y determinado el fondo de los mismos en el corte, se bajan las acostumbradas perpendiculares como e e, para completar en planta los rombos, cuyos ángulos deben despues ser transportados en la elevacion, se-

gun costumbre, para terminar la operacion.

De este modo se obtendrán en planta y alzado los rombos I I I I etc., bastará repetir la misma operacion, pero de modo que en la planta y en el corte del arco las mitades de los casetones sean distribuidas en las mitades de las costillas ó fajas, y viceversa.

Para descubrir los casetones octágonos (Lámina VI. Fig^a 1^a), preparado el todo como en la lámina V. fig^a 1^a, hasta tener preparadas en planta y en perfil las cantidades y profundidades de los casetones, se tomará el grandor de un caseton, y con este se forma el octágono, se toma la oblicuidad de los lados de este octágono, como se hizo en la lámina IV. figura 3^a y figura 5^a, se va distribuyendo en la planta y en la elevacion en aa. aa. aa. etc., y se procede en lo restante con los acostumbrados métodos, hasta haber obtenido todos los octágonos en la elevacion.

Para obtener despues los rombos intermedios, los cuales regularmente suelen hacerse del grandor de la faja ó costilla, se procede, segun costumbre, alternativamente en planta y elevacion, como se demuestra ejecutado en el diseño.

El grandor de estos rombos puede variarse á voluntad, segun el efecto que se requiere (como se ha notado en otras partes), pero esta ejecucion no incluye dificultad alguna, ni el método varía por esto.

Para delinear los casetones ecságonos (Lámina IV. Fig^a 2^a) se preparan los acostumbrados semicírculos (como en la Lámina V. Fig^a 2^a) y

óbtendida la altura del primer caseton, en la cantidad de 24 partes, con el radio de 12 de estas se describe un círculo, dentro del cual se inscribe un ecságono, y se toman los lados, como se hizo en la Fig^a 6^a Lám^a IV. Ahora, así como la altura del ecságono es menor que su ancho, la altura del caseton no quedará en la proporcion que estaba con su costilla ó faja; esto es, de uno á tres; pero esto no obstante deberá disminuir en esta proporcion, á fin de que la altura de los casetones esté en proporcion con las costillas ó fajas horizontales, como el largo de dichos casetones está en proporcion con las verticales.

Establecida esta mácsima, se observará que la altura del exágono ha quedado de cerca de 21 partes; y así el primer caseton será de 21 partes, y la faja ó costilla superior de siete, disminuyendo siempre como 1 á 3, todos los otros tendrán entre sí la misma razon de estos dos, como se ve notado en el corte del arco de la Fig^a 2^a Lám^a IV. Por lo demas, se procede en la operacion segun el método acostumbrado alternativamente, esto es, en planta y elevacion.

He dejado en el fondo una media costilla mas, para demostrar como se debe proceder en la operacion, para obtener que la Imposta ó Cornisa no cubra el nacimiento de los casetones.

Séame permitido el señalar aquí un método particular, para repartir los casetones en el corte, que creo mas ecsacto que los métodos numéricos ya propuestos.

Establecida la altura de la primera faja ó costilla, con los métodos acostumbrados, determinese el fondo del primer caseton proporcional á la primera costilla; por ejemplo, como 1 á 3, segun se ve ejecutado en a figura 3^a.

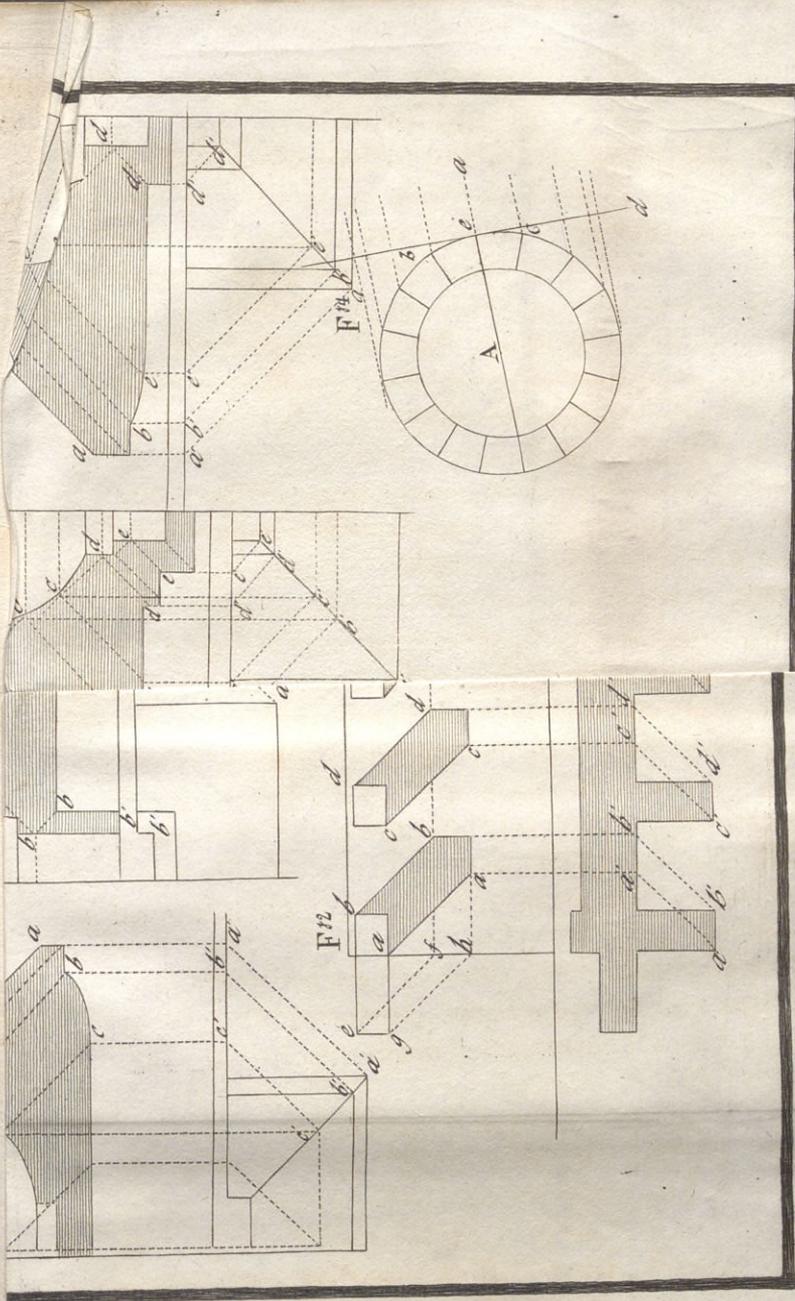
En seguida describase con el radio prolongado la curva, que determina el fondo de todos los casetones, de forma que si en b era como 3, en c venga á ser como uno.

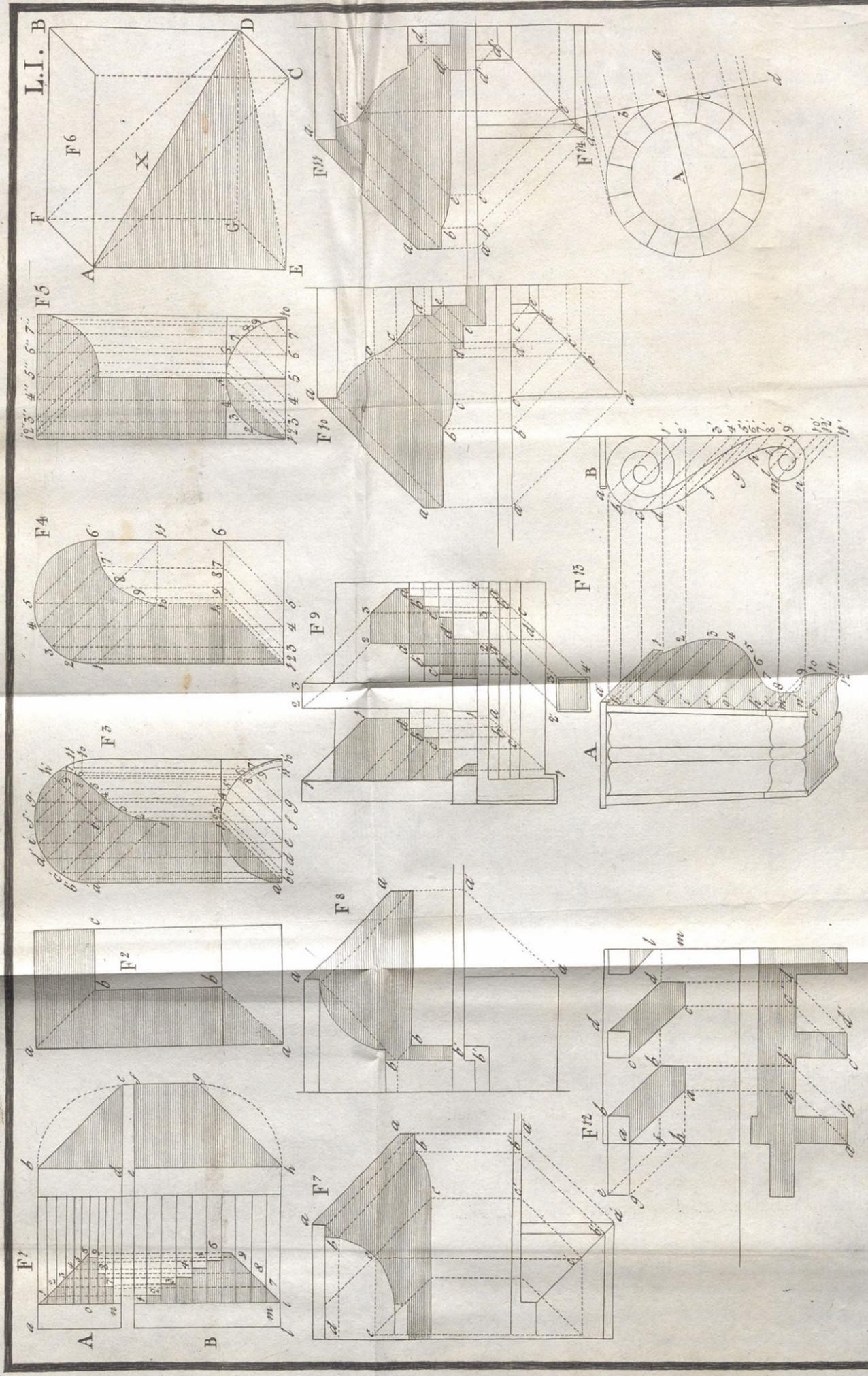
Hecho esto, se dá al primer caseton el doble de la primera faja, segun lo acostumbrado, y para formar despues la segunda faja, se toma tres veces la profundidad e, y con esta se forma dicha faja ó costilla, y del doble de esta el caseton superior, y así sucesivamente.

Este método es escelente en especial para los eeságonos, en los cuales, determinada la altura de la casilla, como en a fig^a 4, se pone por debajo en b la tercera parte de esta casilla, lo que forma la costilla; y establecido esto, no hay dificultad para proceder en la operacion como en la Fig^a 3^a.

La cantidad c, que supera á la costilla, se cubre por lo que sobresale de la Cornisa; esta cantidad puede ser mas ó ménos, segun sea necesario.

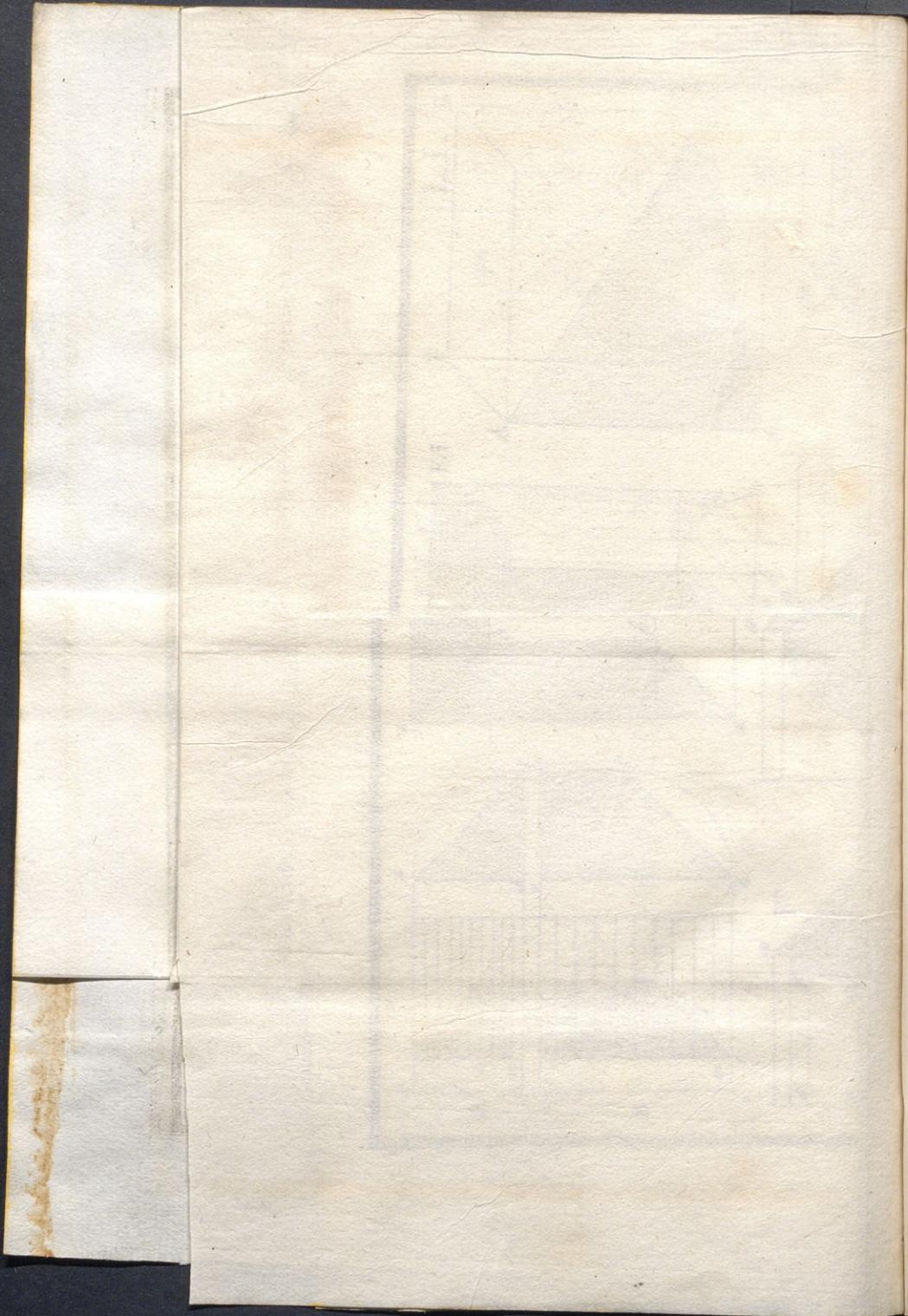
Por lo demas, estos dictámenes no son (como suele decirse) preceptos absolutos: puede separarse de ellos el artista, variando las proporciones generales, dando grandores diferentes á los Rombos intermedios, y otras muchas novedades, que pueden hacerse á favor del buen guto.

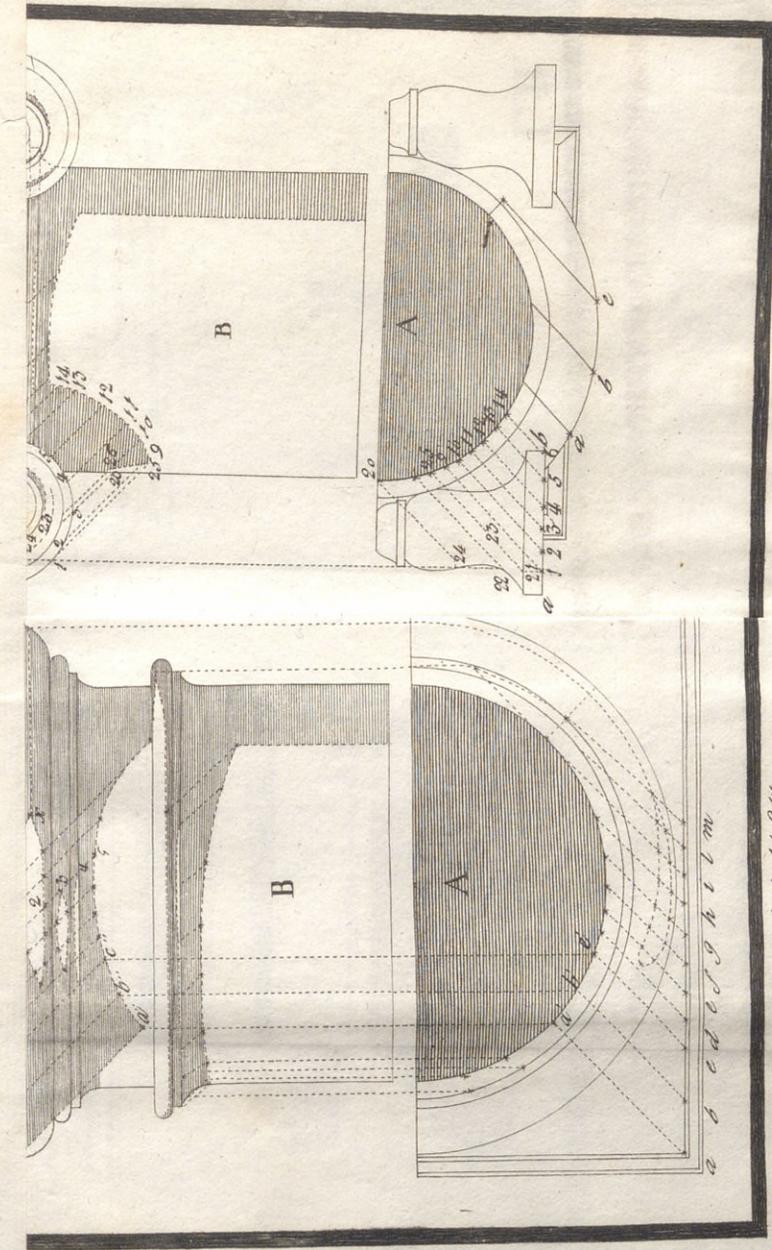




L.I. B



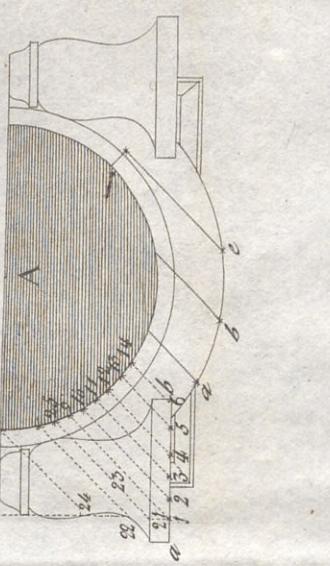
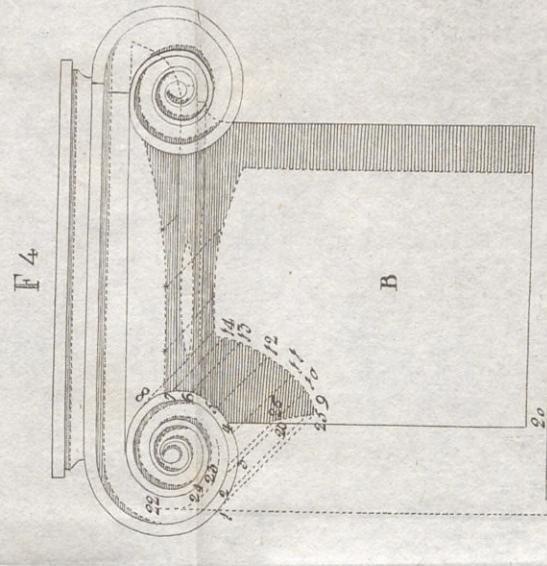
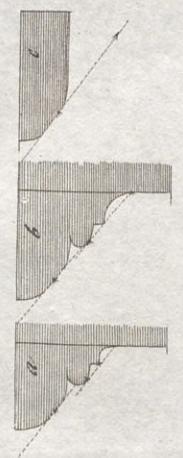
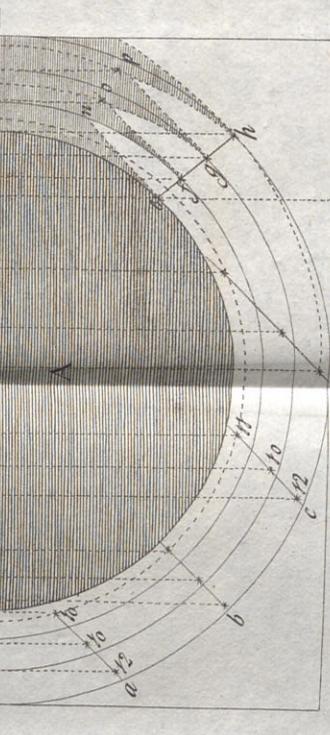
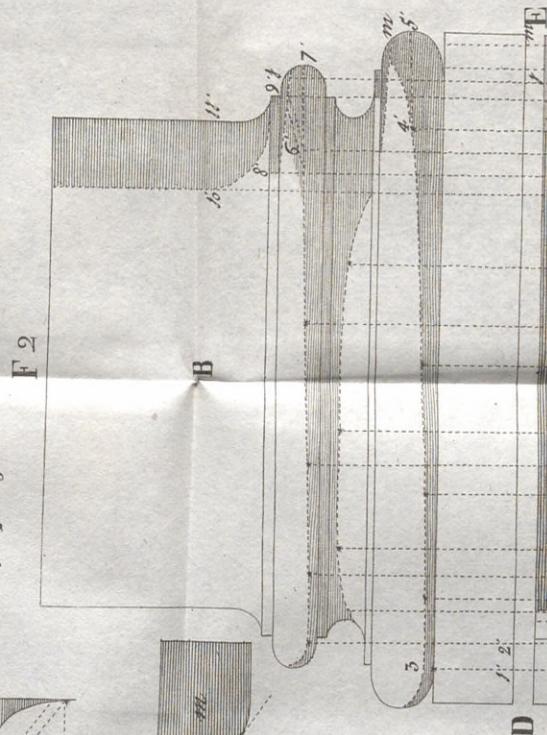
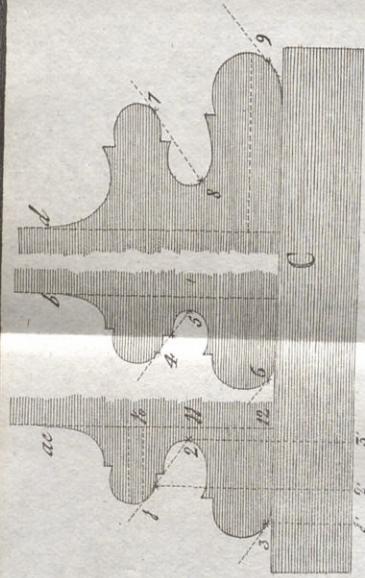
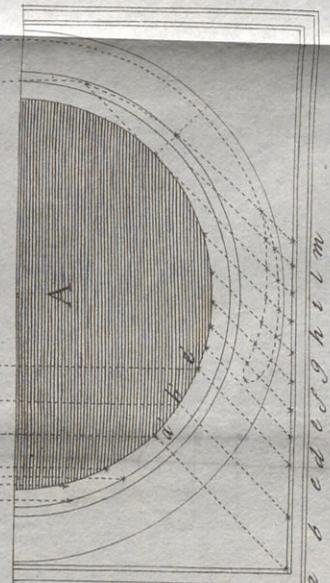
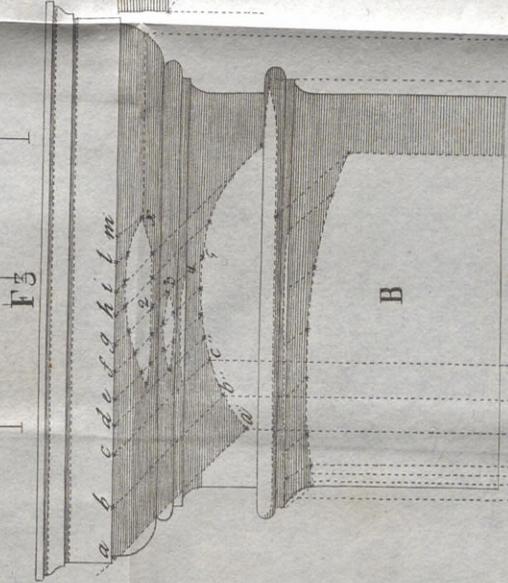
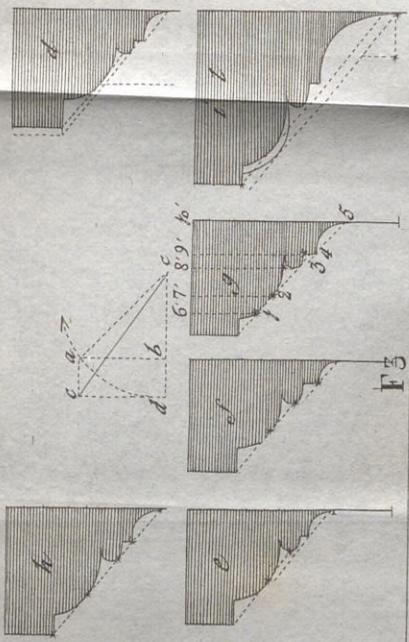


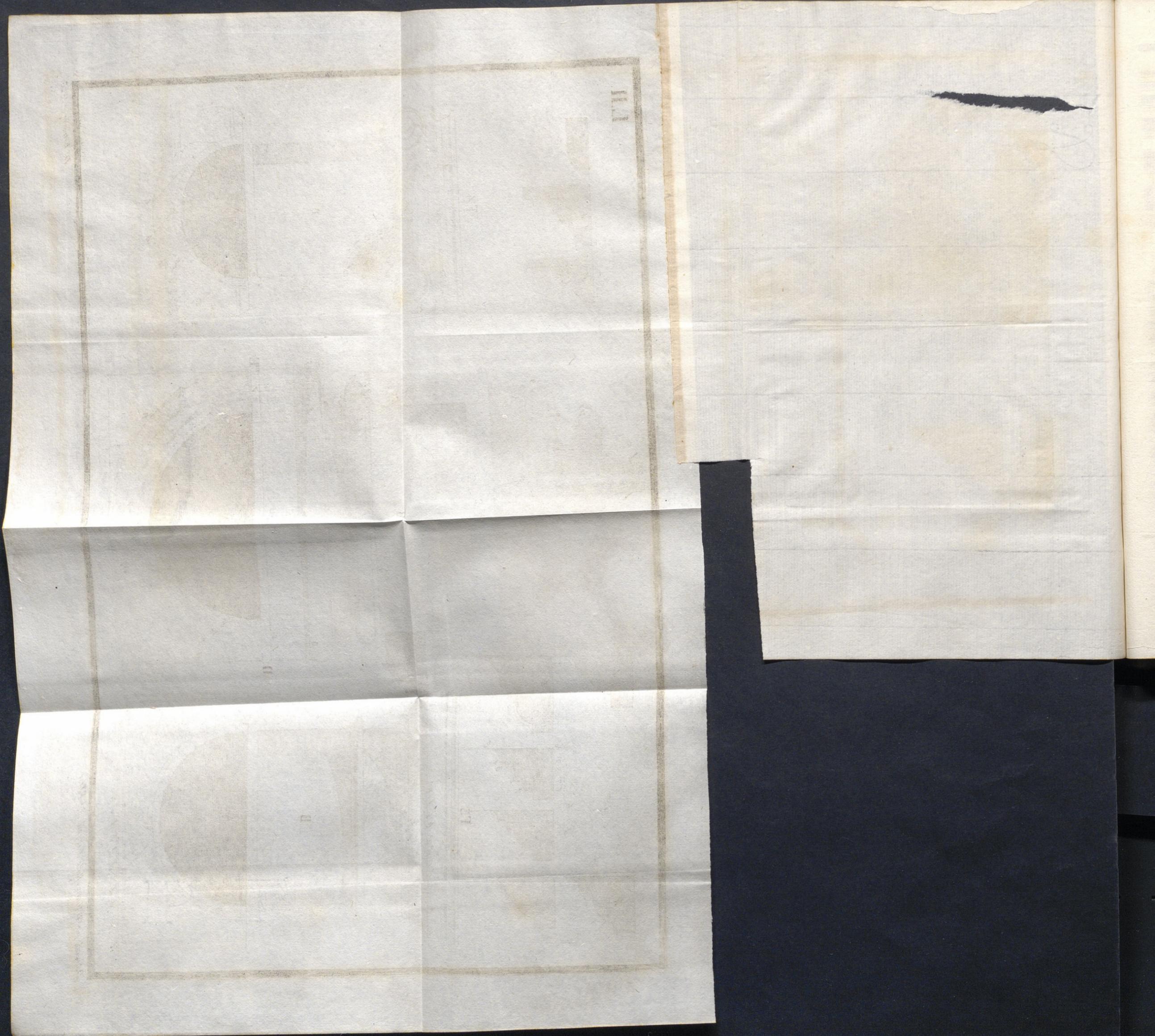


Delineate per D. Fausti Marto discepolo del Cellini.

D.° Estacio lo. g.° 1825.

L.II.

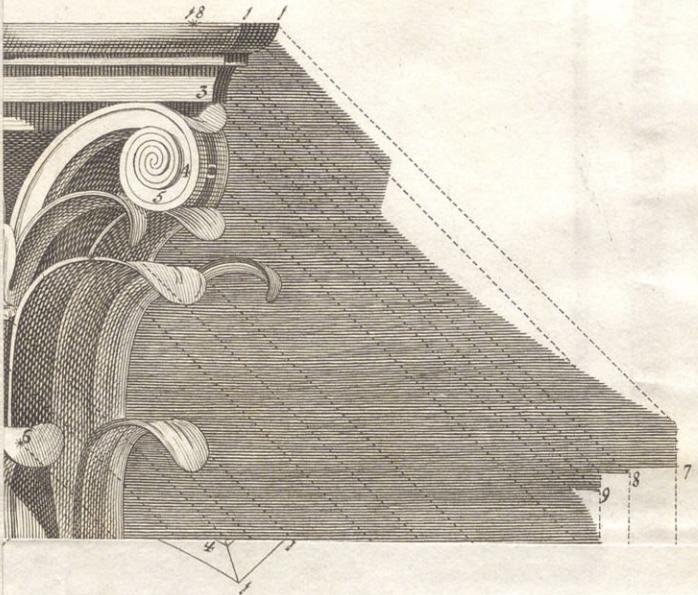




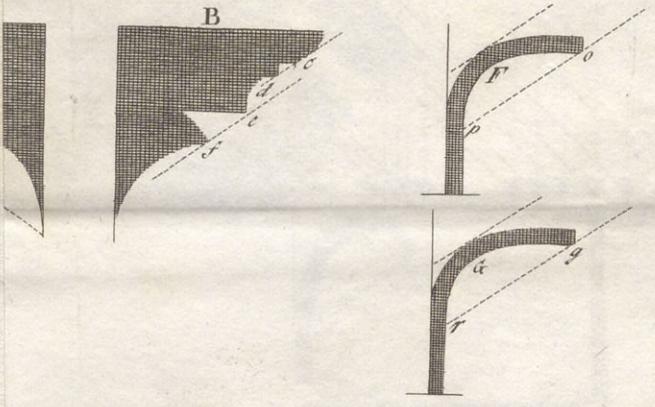
L. 111

111

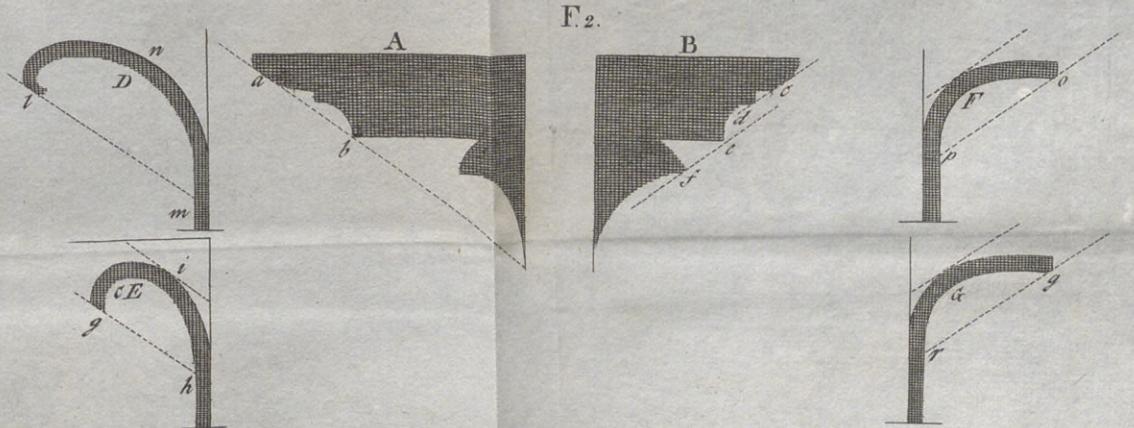
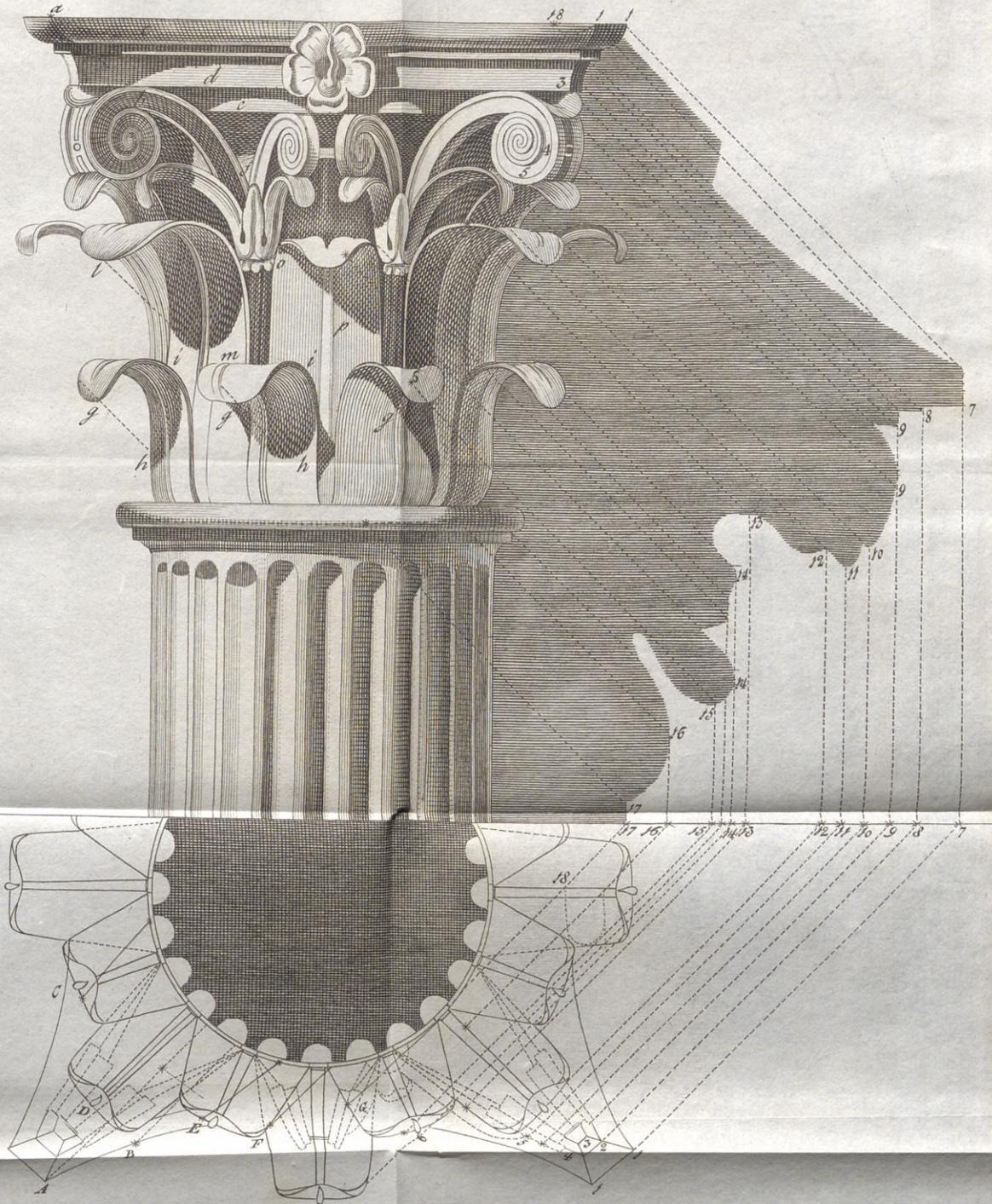




F.2.



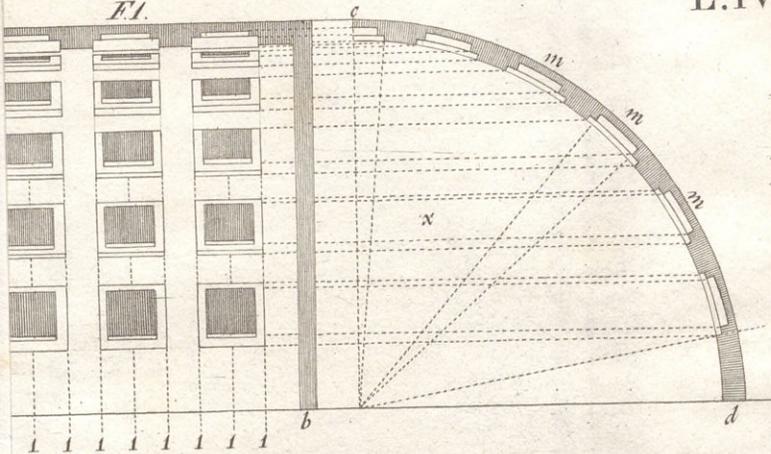
F.1.



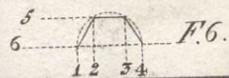
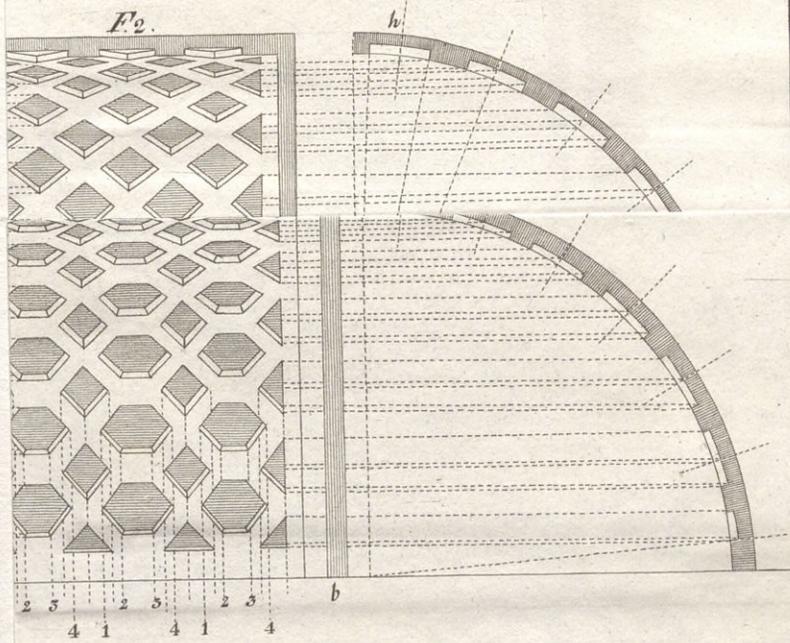




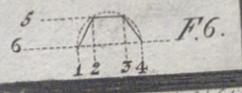
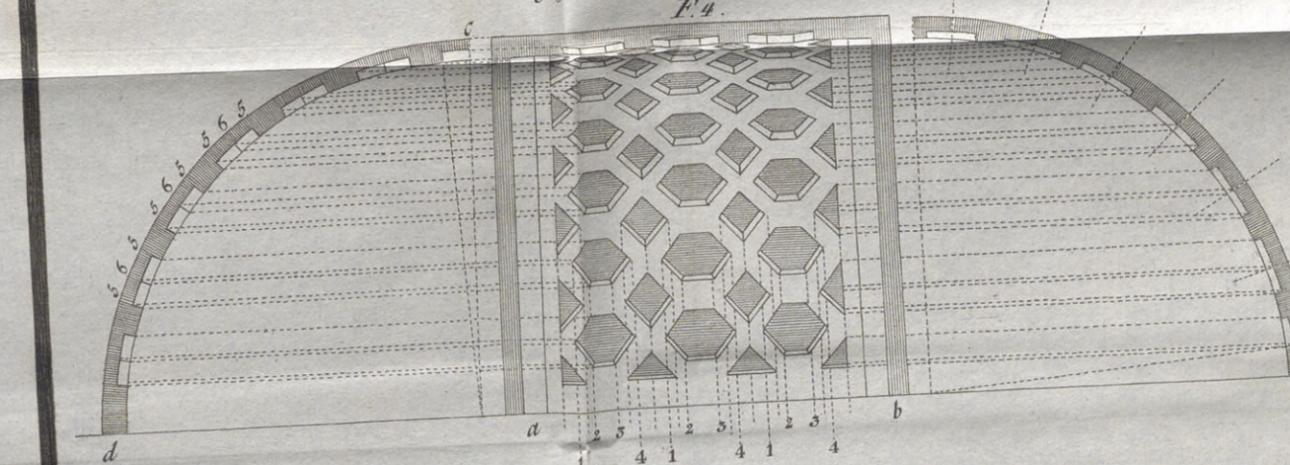
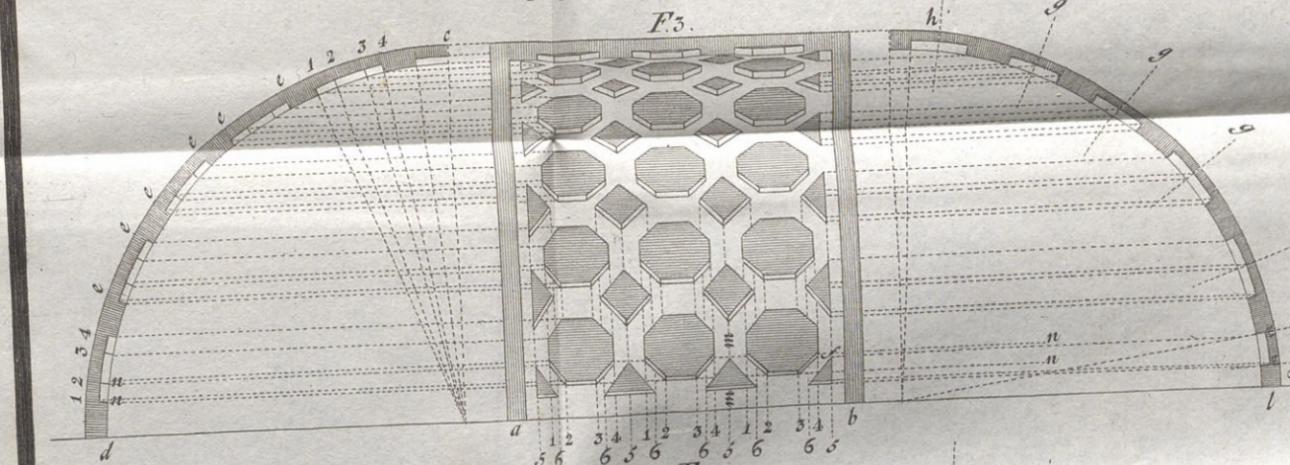
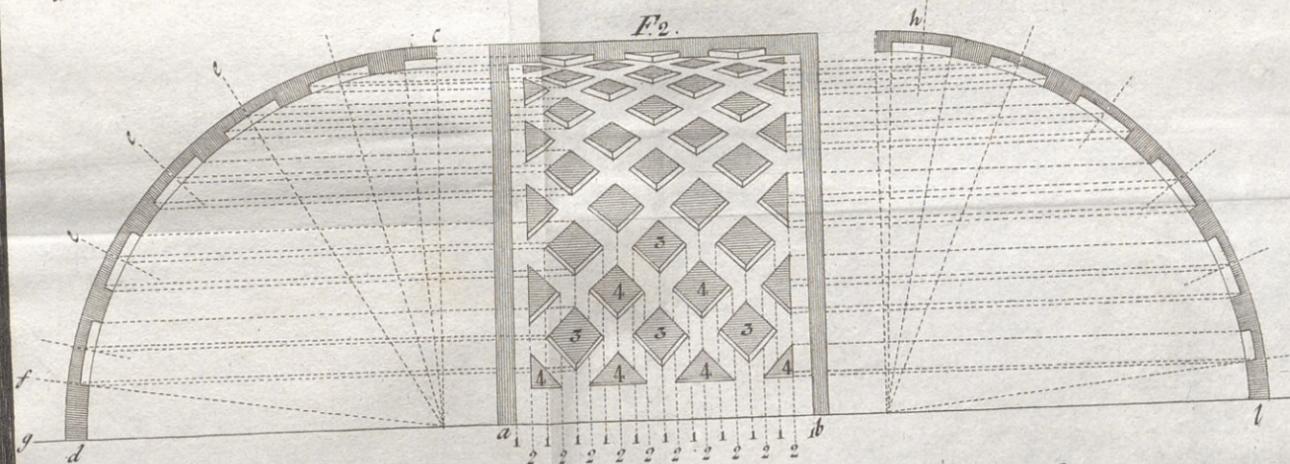
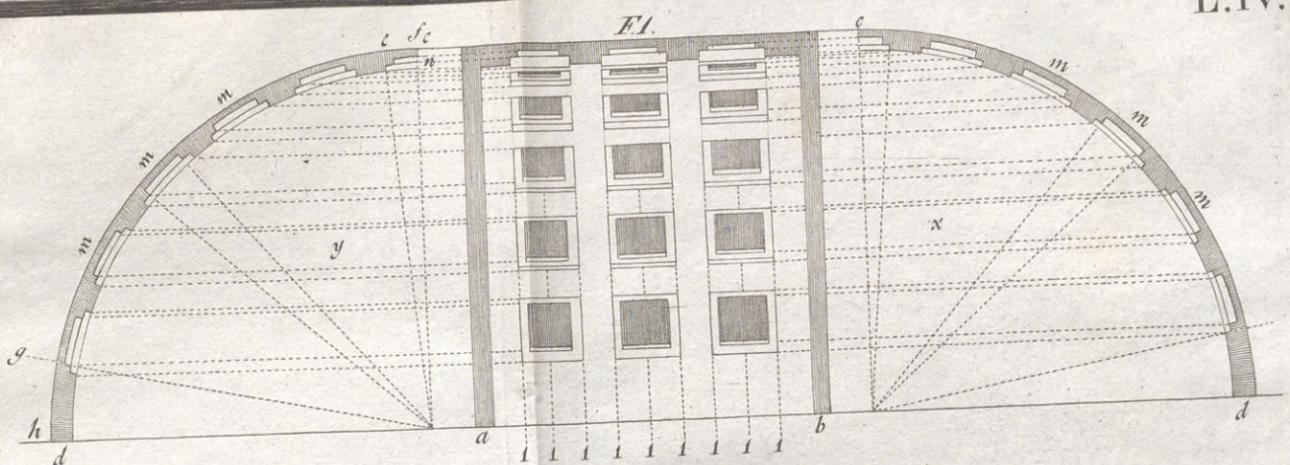
F.1.



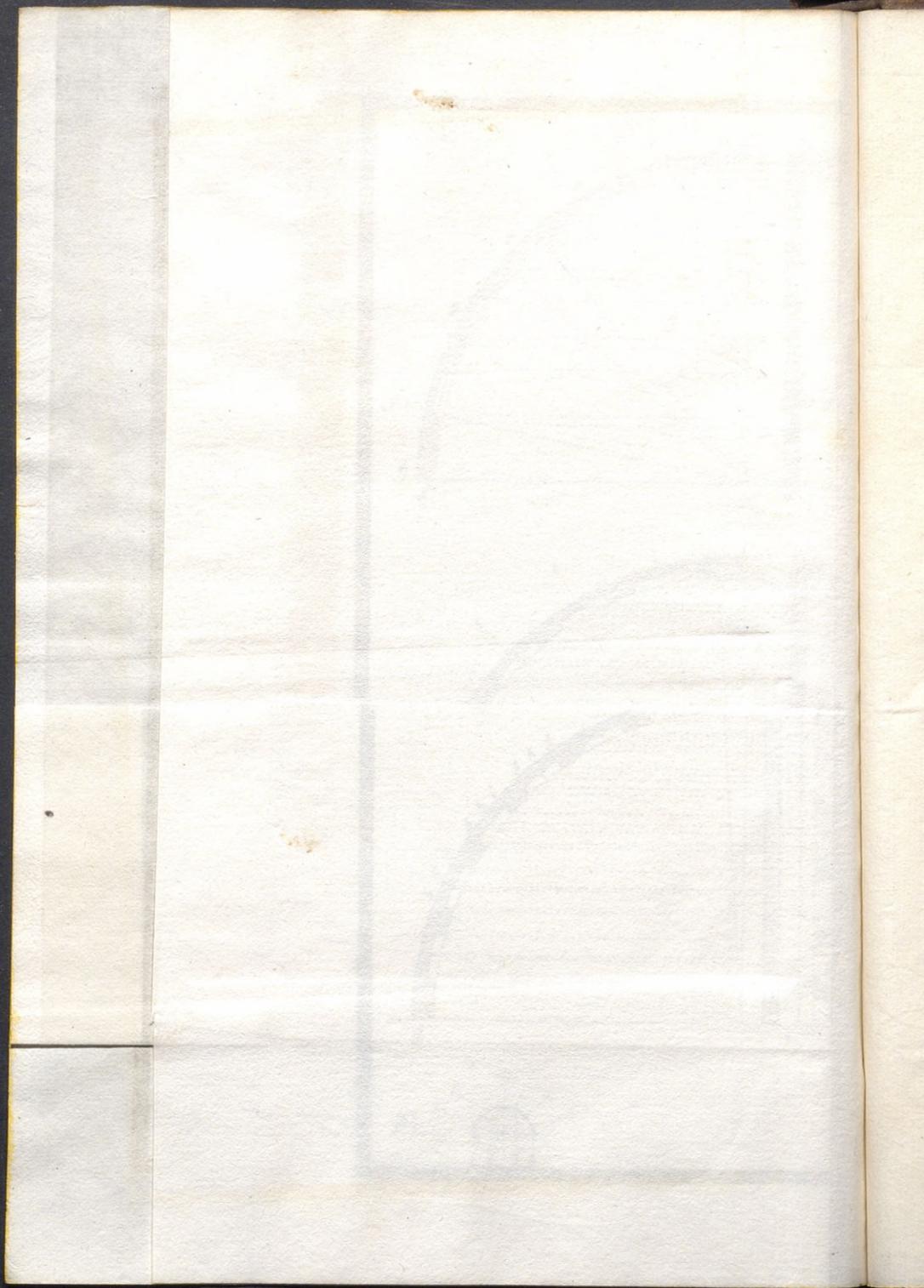
F.2.

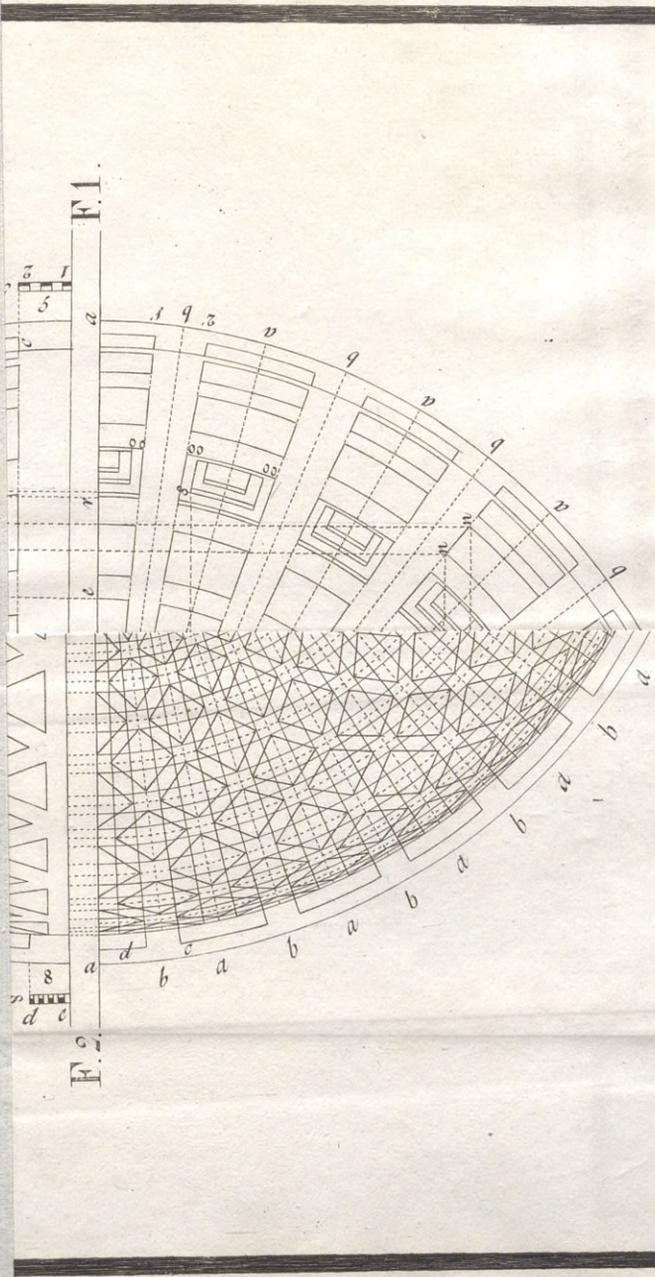


Disegnato per D. Antonio Cavanis disegnatore del Colosseo





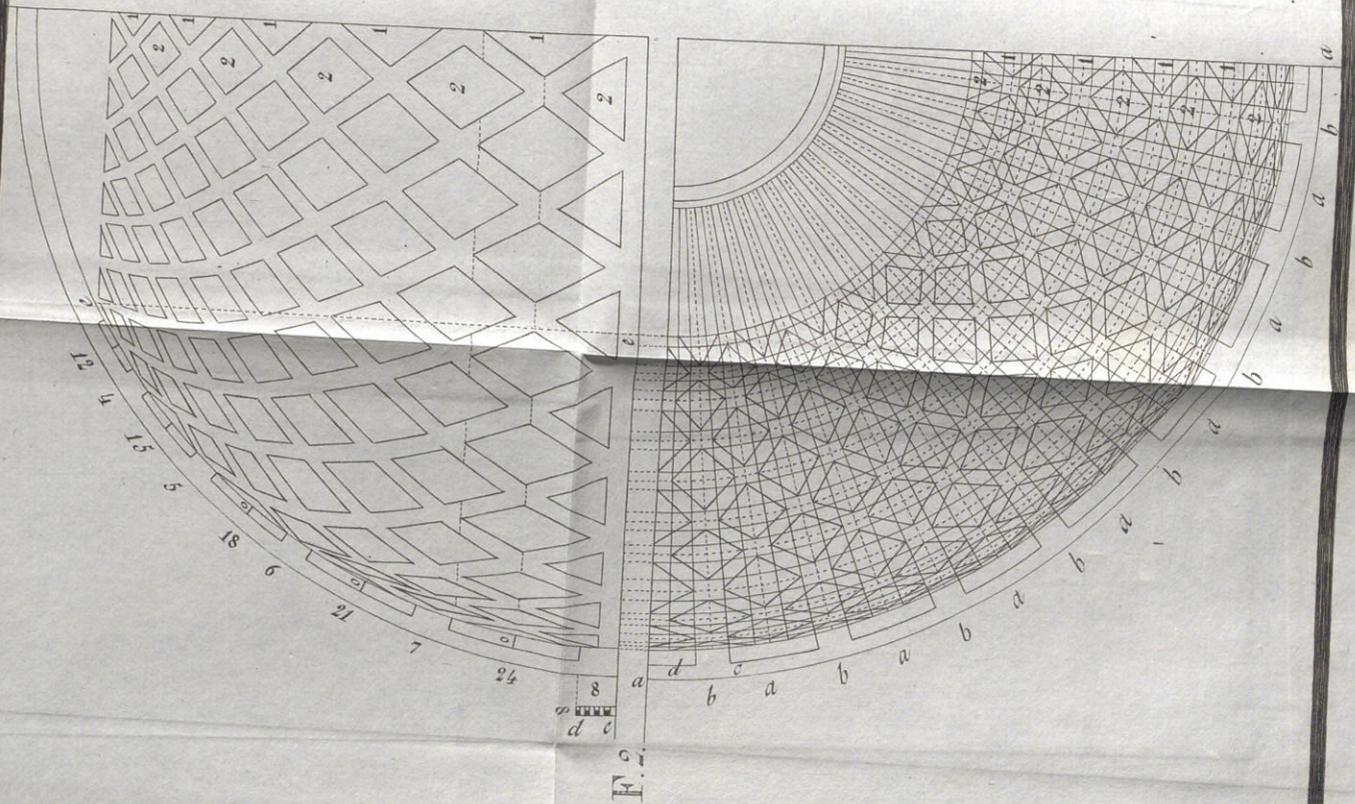
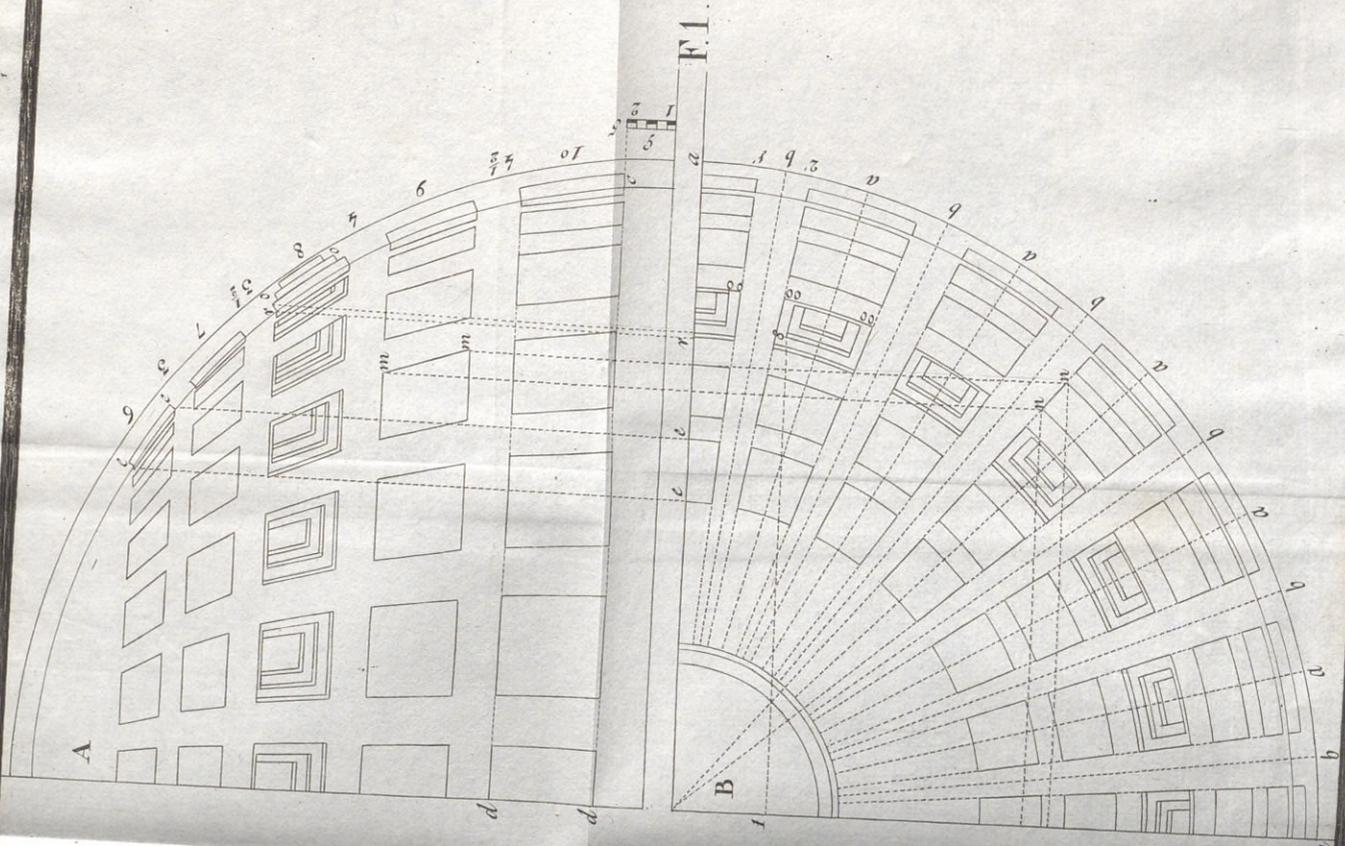




Disegnato per l'Arch. Antonio Maria de' Abate, abate del Colonna.

D.° Enrico to g.° 1823

L.V.

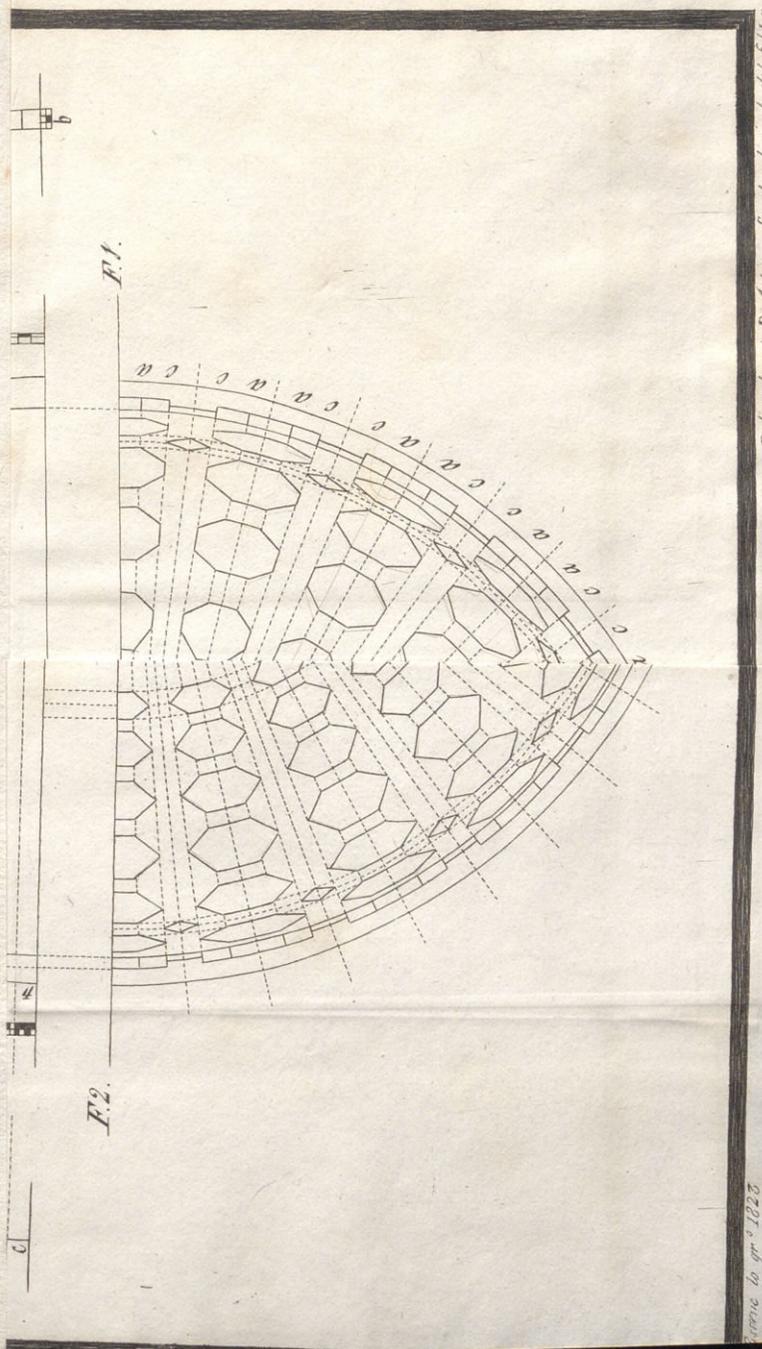


Disegnato per D.^o Antonio Strucchi Architetto del Colosse

D. Estrucchi 1823







F.1.

F.2.

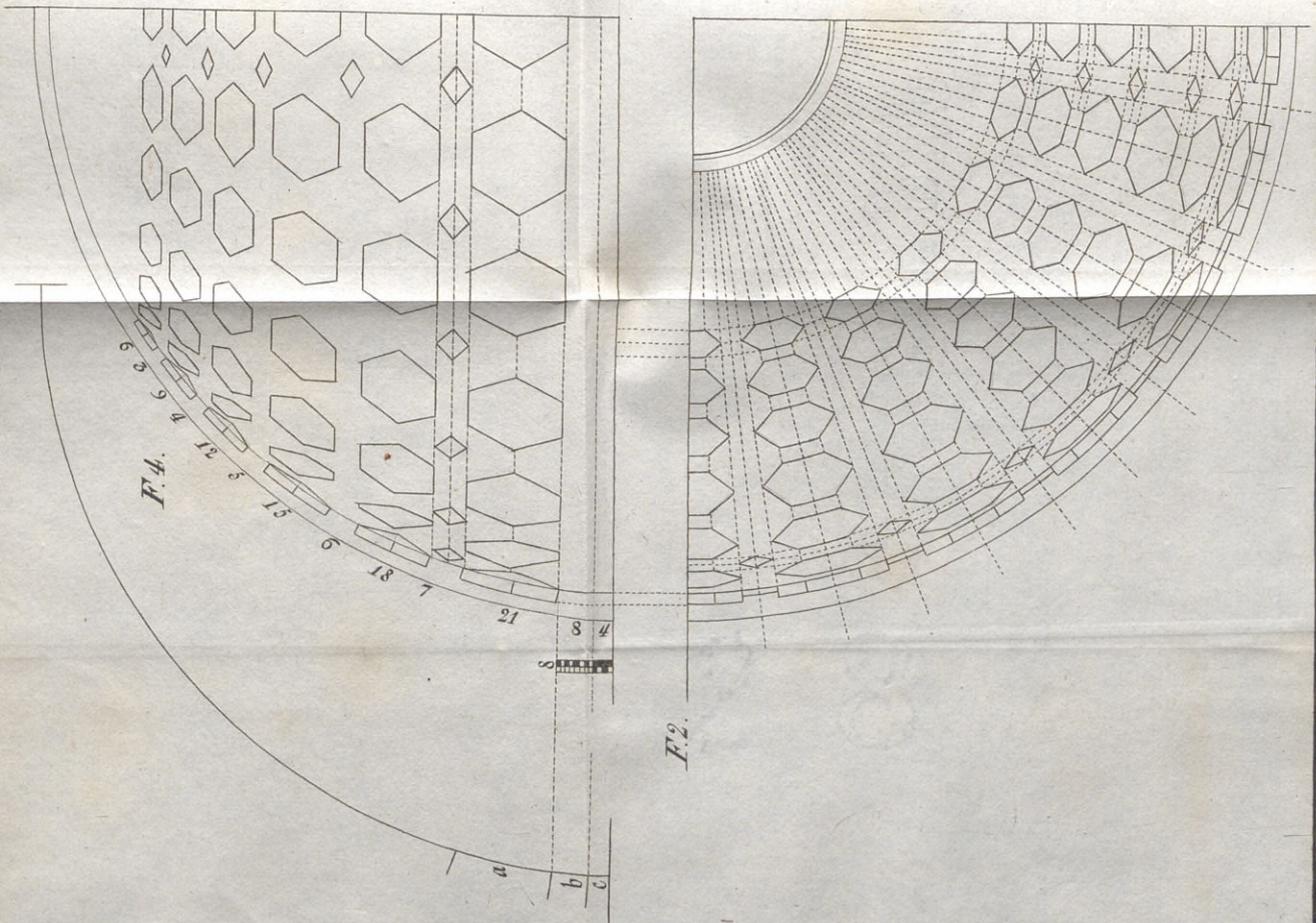
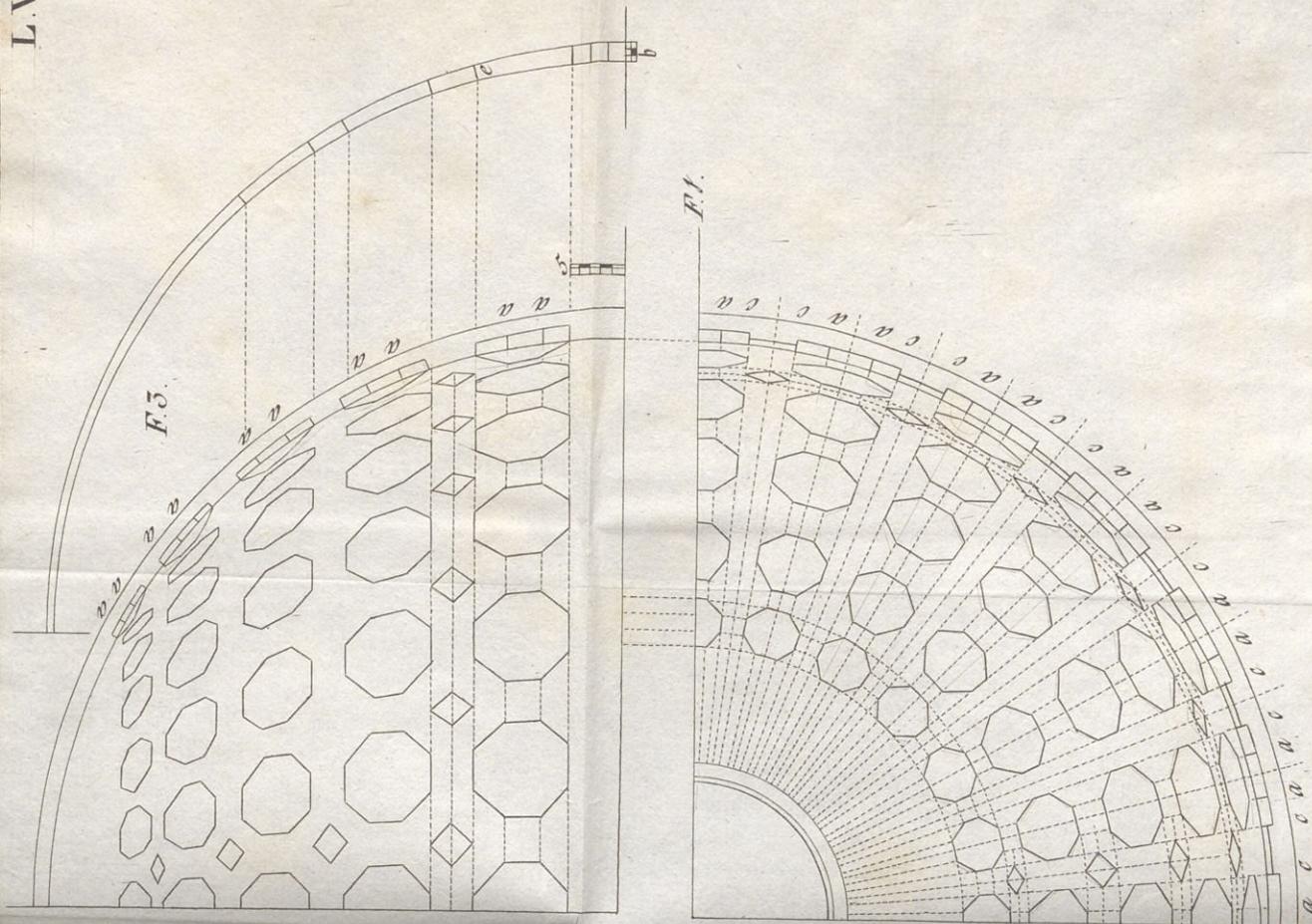
b

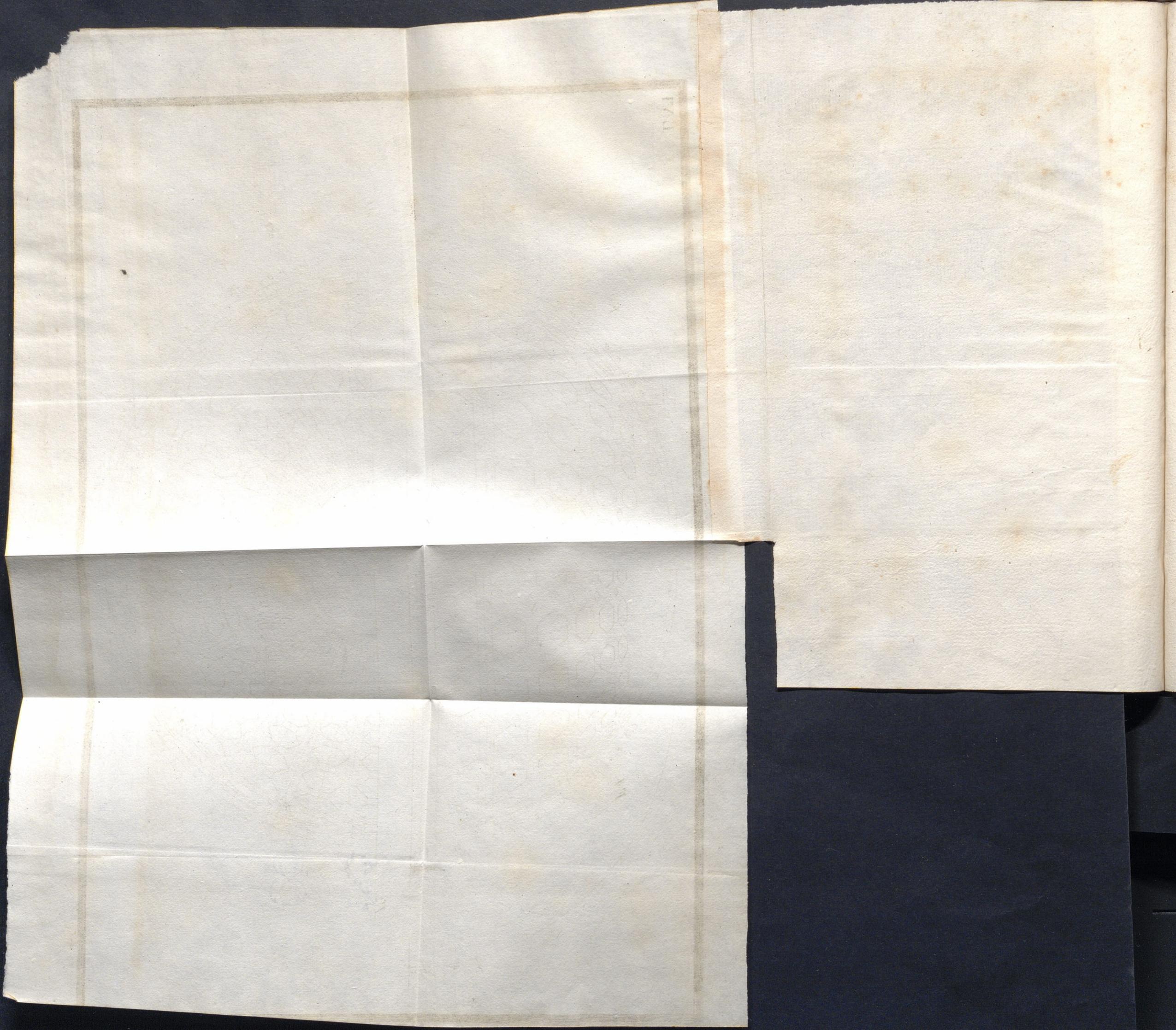
4

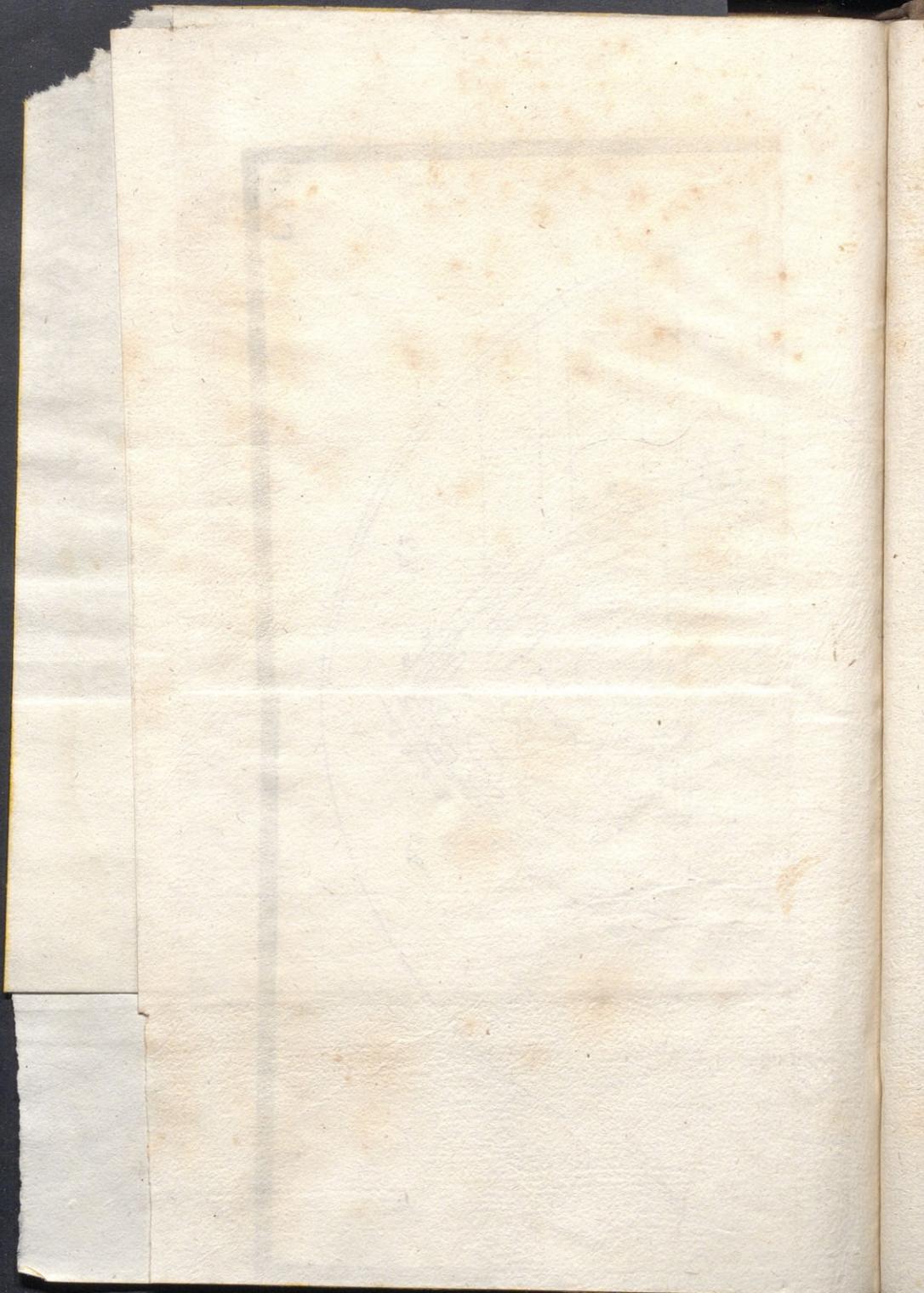
c

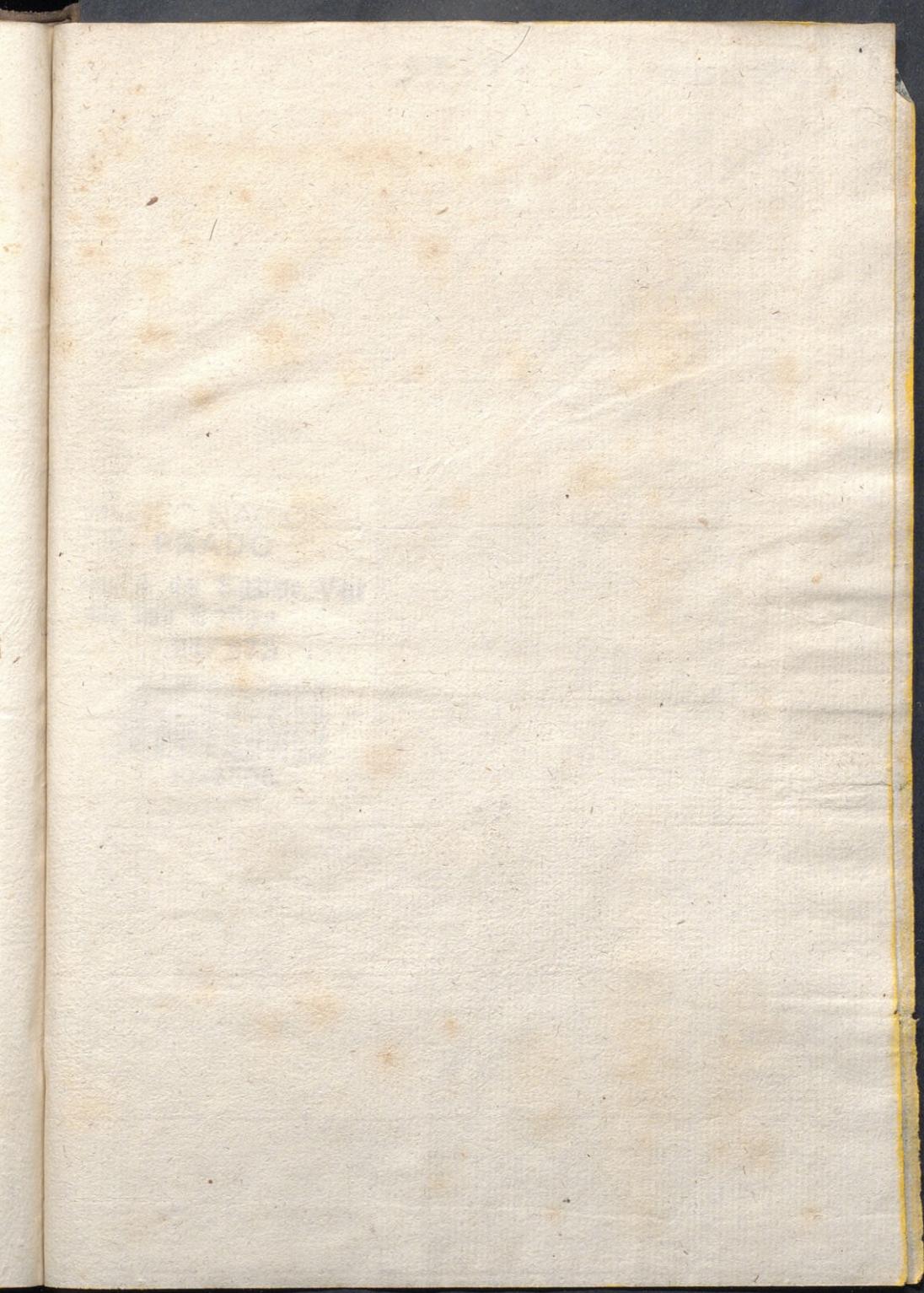
Dibattuto per D. Antonio Sinigaglia all'ingegnere del Palazzo del Senato.

*227
come la gr. 1223*









2005/11/11

4R-42

MUSEO NACIONAL
DEL **PRADO**

**Arte de Saber Ver
en las Bellas**

21/573



1028506



