nuestras primeras necesidades de la vida, como p. e. los que pueden componer un *bodegon*.

Como opuesta á esta pintura llamada de imitacion por su manera de considerar la naturaleza, debe aquí citarse la de *decoracion*. Sobre ella no puede hacerse mas que reproducir los principios sentados en el capítulo referente á la arquitectura al tratar del antema, haciéndolos estensivos al colorido, de modo que respecto de la forma y de la apariencia se establezca el punto de gravedad en donde ha de cesar la oscilacion entre ambos estremos, á saber: la vitalidad del reino orgánico, la regularidad matemática y la simplicidad del color.

LECCION 4ª.

DE LA REPRESENTACION PICTÓRICA.

En esta representacion hay que considerar los materiales sensibles, y los modos de concepcion y ejecucion. Los materiales sensibles afectan á la forma pictórica, constituyendo la determinacion física de ella. Los modos de concepcion y ejecucion afectan á la determinacion del ideal pictórico por los medios materiales de que puede disponer.

1ª PARTE.

DE LOS MATERIALES SENSIBLES DE LA PINTURA

Estos materiales se reducen á dos, á saber: el contorno y el colorido.

CONTORNO.

El contorno no es mas que una línea convencional que determina el perímetro del objeto que se quiere representar.

En el contorno hay dos circunstancias á que atender: la relacion de la distancia, y la determinacion de la forma. Ambas circunstancias están fundadas en las leyes matemáticas de la perspectiva lineal; contribuyendo la primera á la propia representacion del espacio, y constituyendo la segunda el verdadero dibujo. Pero aunque pueden demostrarse una y otra matemáticamente, sin embargo las mismas leyes de la visualidad óptica no dejan de ser muchas veces modificadas por el arte para satisfacer exigencias estéticas á que la exactitud matemática se niega, sobre todo en la representacion de los escorzos. Los efectos fotográficos pueden responder de este aserto, ¡Tan cierto es que en todos los elementos que entran en la representacion artística cualesquiera que sean y de donde quiera que procedan, le queda al arte algo que hacer! — Por el dibujo se anuncia, digámoslo así, el elemento plástico de la pintura, y en este sentido no se detiene en la traza del simple perímetro del objeto que se quiere representar, que es lo que constituye el *contorno propio*, sino los accidentes que dentro de este perímetro se presentan, á los cuales se da el nombre de *dintornos*. Por este medio adquiere el dibujo una vida que puede elevarle sobre la categoría de simple auxiliar de la pintura.

El contorno puede tener varios caractéres, llámase *grande*, cuando nada deja dudoso: *austero*, cuando prescinde de detalles: *dulce* ó *mórbido*, cuando ofrece fluidez en los

lineamientos; y *seco*, cuando marca muy decididamente los accidentes.

COLORIDO.

Si el dibujo da el ser y la existencia á las producciones pictóricas, el colorido les da el mas alto grado de animacion y vida. El colorido es lo que constituye la pintura. El pintor no debe ceñirse á dibujar, debe pintar. Pero no por atender con exceso á todas las condiciones de este elemento de la pintura deben descuidarse los demas elementos de la representacion pictórica; porque no merece mas consideracion el uno que el otro, ni todos juntos mas que la que merece el fondo.

Prescindiendo de las distintas acepciones que tiene la palabra *color* en la consideracion física y química, ciñámonos á la artística que la hace á esta palabra sinónima de *colorido*. El colorido no es mas que la combinacion armónica de los colores en la diversidad de tintas y variedad de tonos.

Tres circunstancias importantes deben atenderse en el colorido: los efectos de la luz (claroscuro): la determinacion del color (color): y la apariencia de una y otra circunstancia (perspectiva aérea).

1º *Claroscuro*. Es el elemento completivo de la forma plástica en que la pintura se halla encerrada, así como el dibujo es el elemento en que esta forma se anuncia. Es el aparato que constituye el *modelado*, formando la base del colorido, con el que debe combinarse, y con cuyas condiciones debe conformarse aun cuando se presente solo,

hecha abstraccion del color, esto es, en las solas diferencias de luz y sombra.

En este sentido el grabado y la litografía no deben ser la simple reproduccion del claroscuro sino tambien del color. En esto quizá esté fundada la consideracion artística que tienen.

Pero estas diferencias de luz y sombra no pueden establecerse ni dar vida cuando se presentan en oposiciones bruscas; así es que deben suavizarse por transiciones intermedias constituyendo el juego de *medias tintas*. Pero tampoco este juego debe destruir los efectos por el empleo de una escala en gradacion demasiado fraccionada, porque aparecerá entonces mas como resultado de un trabajo penoso, que de la espontaneidad de la ejecucion. Solo en las composiciones muy ricas puede establecerse esta escala en multiplicada gradacion hasta los mas rebajados límites del oscuro.

El carácter de la luz y de las sombras depende del modo de iluminar el cuadro y de la cualidad y cantidad de la luz que se adopte. Solo tomando en cuenta estas circunstancias podrán designarse con buen criterio las diferencias desde los mas vivos claros hasta los mas rebajados oscuros, y establecer oportunos contrastes; pero, generalmente hablando, la luz física no debe considerarse mas que como un accesorio. Puede sin embargo esta luz entrar en la concepcion del asunto: entonces sube de categoría, y exige nuevas condiciones. En la pintura de simpatía adquiere grande importancia tanto en cantidad como en cualidad; de otro modo faltará en ella una de las justas condiciones de la vitalidad que es necesario se presente allí con todo su esplendor.

2º *Color*. Del mismo modo que un contorno sin perspectiva no es mas que una hipótesis que el entendimiento puede plantear, pero que nuestra vista, por lo limitado de sus medios, no puede alcanzar, el claroscuro es una simple abstraccion que el entendimiento puede concebir, sin que pueda hallarse en la naturaleza. La luz y la sombra tienen en ella color.

Para determinar el color es preciso considerar en primer lugar: la naturaleza de cada uno de los colores; y en segundo lugar su oposicion ó antagonismo. Considerados ambos estremos, fácilmente se vendrá en conocimiento del lazo que puede unirlos, de los contrastes que podrán realzarlos, en una palabra, de la combinacion que será preciso hacer para obtener la conveniente armonía.

Químicamente hablando no hay mas que tres colores: el amarillo, el azul y el rojo. El blanco y el negro son elementos de templanza de estos colores por el medio material de la saturacion. Estos tres colores, físicamente considerados, tienen elementos distintos: el amarillo tiene por elemento la luz: el azul, la oscuridad: el rojo es la neutralizacion de ambos colores. Los demas colores solo son combinaciones saturadas con elementos de oposicion inmediata, participando proporcionalmente de la naturaleza física del color dominante en la saturacion. Si el verde tiene la consideracion de color fundamental, es como combinacion saturada diametralmente opuesta á la penetracion neutral que es el rojo. La sola inspeccion del círculo cromático puede demostrar estas verdades, así como hace ver el antagonismo de los colores, por triángulos equiláteros circunscritos en él.

Estos colores pueden perjudicarse entre sí á causa de la

fuerza de oposicion recíproca; y pueden contradecir los efectos del claroscuro á causa de los elementos que tienen en su naturaleza. La fuerza de oposicion se neutralizará en el primer caso por la mayor intensidad del color (*tono*); mientras que la contradiccion en el segundo, desaparecerá en la armonía de los distintos matices del color (*tintas*).

La armonía no puede existir sin que existan en el cuadro todos los colores fundamentales, porque como se deja entender, podría facilmente echarse de menos para completar el sentido, cualquiera de ellos del cual se hubiese prescindido. — No debe creerse que la armonía de los colores nazca de la semejanza ni de la oposicion, sino de la distancia proporcionada que en el círculo cromático los separe. Ni esta misma distancia debe ser la de la modulacion musical buscada en este diapason por un trabajo penoso, sino la producida naturalmente para venir á caer con toda facilidad en el color fundamental que se llama *color dominante*. Este nunca debe faltar, porque de la contiguidad y del tono de los colores circunstantes debe resultar la fuerza de oposicion y la tranquilidad de la conciliacion. — Para alcanzar la armonía deben tenerse muy principalmente en cuenta la forma del objeto, su color local, y los colores que le rodean. — Tampoco será posible establecerla con todo su vigor sino se emplean los colores en toda su pureza, si bien es verdad que cuanta menos entonacion tengan los colores, menos dificultad habrá en obtener la armonía. Sucede con esto como con los sonidos, que cuanto mas distante está la música, menos se oyen las disonancias.

No se deduzca de aquí la utilidad de evitar el uso del color en su pureza, porque los grados de esta pureza en

el color son muchas veces una condicion exigida por el carácter propio de los objetos en razon de la mayor importancia de estos, y por la fuerza de la espresion, sobre todo cuando el fondo del cuadro le constituye la naturaleza con todas las galas de la vegetacion y todo lo simpático de su espectáculo. — Los colores menos puros parece que convienen mejor á los objetos secundarios; dejándose suponer que no se ha olvidado ninguno de los medios de llamar la atencion hácia el punto principal. — Aumenta la consideracion que merece la pureza de los colores el simbolismo especial que admiten y que autores de nota han empleado con buen éxito en sus personajes. Sin embargo este simbolismo no debe llevarse hasta el estremo, porque degeneraria en puerilidad, llegando á perderse hasta en lo anti-artístico de lo convencional.

Estas consideraciones presentarán mayor dificultad de representacion cuanta mayor sea la multiplicidad de accidentacion y la naturaleza reflectiva de los objetos, como sucede en ciertas estofas. Esta dificultad crecerá de punto en la representacion de objetos orgánicos vivientes dotados de cierta trasparencia, como las flores; y constituirá el verdadero punto culminante de la técnica pictórica la representacion de los seres orgánicos vivientes y animados, que á una múltiple accidentacion, reunan la transparencia de accidentes internos, como la carnacion, sobre todo en el rostro. La dificultad nace de que en los objetos citados en primer lugar son simples efectos de contraste, y en los segundos se verifican los cambiantes, por fusion.

Esto nos conduce á mencionar los procedimientos que la pintura emplea, á fin de conocer el mas á propósito para obtener todos los resultados que de los materiales

sensibles pueden esperarse. — La pintura emplea los procedimientos de dos modos: por superposicion ó por juxtaposicion. Son procedimientos por superposicion: al *oleo*, al *temple*, al *fresco*, al *encausto*; por juxtaposicion: el *mosaico* y el *tapiz*. — No nos detendremos en ellos porque pertenece mas bien á la técnica que á la teoría del arte; pero por la relacion que con esta guardan, bastará decir: que el procedimiento al óleo es el que puede producir mas perfectamente la fusion de tintas para los efectos mas elevados del colorido. El temple y el fresco tienen sobre el procedimiento al óleo la ventaja del mate, y la de dar al cuadro mayor luz. El encausto ofrece dificultades que pueden perjudicar á la espontaneidad de la produccion. En cuanto al mosaico y al tapiz solo pueden considerarse como copias de modelos dados de antemano.

Cuanto se ha dicho sobre la determinacion del color y sobre los medios para alcanzar la debida armonía, es aplicable á la pintura polícroma con que la arquitectura decora sus edificios, á fin de que no sean neutralizados los accidentes de la decoracion, sino que haya elementos de caracterizacion mas pronunciada.

3ª Perspectiva aérea: Los efectos de la luz y el color se modifican por los efectos ópticos de la perspectiva aérea.

La variedad y diversidad que estos efectos ópticos pueden producir, y la naturaleza menos material del elemento que los produce, hace que no puedan establecerse sobre el particular reglas tan fijas como en la perspectiva lineal, dependiendo en mucha parte del modo de ver y de sentir de cada artista. Sin embargo, un principio general puede

establecerse, sobre el cual pueden fundarse todas las modificaciones de que son susceptibles los efectos de la luz y del color.

Todos los objetos representados se hallan situados en diferentes puntos mas ó menos distantes unos de otros: el aire atmosférico se interpone, y su diafanidad y los efectos ópticos dan por resultado, que cuanta mayor es la distancia, menores son los efectos de claroscuro y menos vivos son los colores, yendo á perderse todos en una sola tinta cenicienta gradualmente debilitada. Así es que sin género alguno de duda puede establecerse como regla: que á mayor claro, mayor oscuro; á mayores efectos de luz, mayor entonacion de color.

La teoría de las sombras fundada en las reglas de la geometría descriptiva, no son objeto de nuestras consideraciones.

2ª PARTE.

MODOS DE CONCEPCION Y DE EJECUCION.

En este particular deben tenerse presentes tres puntos, á saber: la *invencion*, la *composicion* y la *caracterizacion*.

Invencion: es la concepcion de la forma del asunto.

La invencion no está en la propuesta ó adopcion de este asunto, sino en la identificacion con él, manifestándose en ello la espontaneidad del genio.

Varios son los medios de invencion: unos nacen de la naturaleza misma del asunto, y otros del desarrollo histórico especial del arte. Estos modos son: en simple carácter, y en accion.

En el primer modo domina el principio escultórico, verificándose por medio de figuras aisladas en simple reposo é independencia y revelando una individualidad, abismadas en sí mismas sin relacion con el mundo exterior. Estas figuras deben traer consigo una espresion particular, y dispertar un interés, yendo comprendidas en esta clase, todos los principales personajes de la religion y los retratos de familia. En ellas el fondo del cuadro no es mas que un medio de contraste de color. — A este primer grado de invencion le convienen: una severa simplicidad, los contrastes, y una pronunciada entonacion del colorido, pero no de modo que estos medios materiales de la representacion absorvan toda la atencion en perjuicio del carácter de la individualidad. — Este primer grado necesita salirse fuera del dominio de la escultura desde el momento en que la individualidad no trae por sí sola los caracteres propios para ser reconocida, ó carece del interés ó prestigio necesario. La situacion aunque no esté entonces formalizada, esto es, aunque no tenga oposiciones que contrarrestar, ha de presentar en lo exterior relaciones á que debe responderse. Esto necesitan los personajes no religiosos, en especial los retratos, los cuales presentados en simple carácter, esto es, en situacion no determinada, desde el momento en que no queda garantida la semejanza por la tradicion ó en que el personaje no tiene de suyo un interés histórico, pierden mucha parte de su importancia. — Los personajes que no pertenecen al círculo religioso ni á la clase del retrato no deben presentarse de manera alguna en simple carácter, porque su individualidad no puede ser reconocida sino por las situaciones en que su historia particular los coloque.

Pero en semejante grado de invencion, si bien nos hallamos completamente fuera del dominio de la escultura, no puede decirse que estemos en el verdadero centro de la pintura. Este arte está llamado á representar, no la simple individualidad, sino los sentimientos íntimos del alma que revelan la personalidad en relacion con otros seres de la naturaleza, venciendo obstáculos, produciendo variedad de contrastes y deshaciendo contradicciones: debe olvidar las reminiscencias escultóricas para buscar una accion humana viviente, presentando escenas particulares, entrando en la perfecta vitalidad de la existencia. Hé aquí el segundo modo de invencion.

Desde el momento en que la pintura, abandonando el principio escultórico, pasa desde la representacion de figuras en simple carácter á la representacion de una situacion mas ó menos determinada, prescribe el conocimiento de los principios de la composicion.

Composicion: Segundo punto que hay que considerar en la representacion pictórica. No es un acto de componer, sino un modo de representacion para formar un todo completo por medio de la combinacion artística de distintas partes.

Tres son las combinaciones que exije: *Situacion conveniente. — Inteligibilidad. — Disposicion.*

Situacion conveniente es aquella en que las figuras entran en la movilidad de sentimientos y en la relacion de circunstancias exteriores, buscando el momento en que se concentre sin esfuerzo alguno lo que precedió y lo que ha seguido, y supliendo con los medios descriptivos de que puede disponer, los esplicativos de que carece. Esto

rechaza la idea de que la pintura sea la representacion de momentos sorprendidos á la naturaleza: no hace mas la máquina de Daguerre. La movilidad de sentimientos y las relaciones con circunstancias exteriores, son consecuencia de la naturaleza de la pintura: las circunstancias de que debe ir acompañado el momento que se ha de elegir, indican que este momento debe tener todo el carácter plástico posible. Esta circunstancia hace sentar como reglas inconcusas, en primer lugar, que no pueden tratarse en pintura todos los asuntos, y en segundo lugar, que los que son propios de este modo de representacion no pueden presentarse con todos sus detalles.

En el paisaje y aun en la representacion de detalles orgánicos, como flores, etc., la situacion conveniente es, el aspecto pintoresco que debe constituir del punto de vista una individualidad viviente y determinada, y no el carácter de una simple accidentacion y vegetacion.

Inteligibilidad: es un requisito indispensable de un cuadro. Si una pintura no puede leerse, digámoslo así, corrientemente, si no puede esplicarse por sí misma, faltará á uno de los objetos que el arte se propone, y en virtud del cual se coloca al lado de la religion y de la filosofía.

Puede ir adornada de dos requisitos; á saber: *conveniencia de localidad: sincronismo.* — La conveniencia de localidad aconseja que la obra pictórica no sea la mera satisfaccion de una necesidad eventual ó de un capricho de lujo, sino una de las condiciones que hayan intervenido en la inspiracion: por esto la conveniencia de localidad no quita á la obra de arte su independencia. Ha ha-

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEON
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
Apdo. 1625 MONTERREY, MEXICO

bido un tiempo en que la escuela mística ha esplicado los asuntos por leyendas, ya directa, ya indirectamente relacionadas con el asunto: en las reproducciones de obras pictóricas por medio del grabado y de la litografía etc., los letreros puestos en la parte inferior de la representacion han hecho conocer el asunto; pero este medio es resultado de haberse dado mas importancia á la idea que á la forma.— El sincronismo, como representacion en un mismo cuadro de dos ó mas escenas de una accion, es un gran medio de inteligibilidad, con tal que estos momentos estén relacionados y coordinados de modo, que los unos sean como consecuencias de los otros, ó sean efectos reales de una misma causa que en realidad aparezca. Sin embargo, el sincronismo facilmente puede degenerar en duplicacion de acciones, ya por figurar un mismo personaje en las escenas ó momentos de la accion, ya por no estar debidamente coordinados estos momentos, ya por otras muchas causas que no es fácil enumerar, pero que todas harán referencia á falta de genio en la invencion.

Disposicion: es la perfecta combinacion y coordinacion de partes que completan un todo. — La pintura á causa de la estension que puede recorrer y de la animacion que debe reinar en las situaciones que toma por objeto, ha de presentar variadas diferencias y marcadas contraposiciones. Esta circunstancia hace que sobre el particular solo puedan sentarse algunas ideas generales. — El primer modo de disposicion puede llamarse *eurítmico* á causa de la combinacion y contraposicion regulares. El grupo piramidal se presenta como forma primitiva proporcionando la fácil combinacion de líneas, efectos de luz y colocacion de los objetos principales en el punto mas importante.

Los principios del agrupamiento pueden referirse hasta aquí lo mismo á los objetos inanimados que á las figuras. Pero respecto de estas hay otras consideraciones á que atender. La disposicion, no naciendo de la naturaleza misma del asunto no debe aventurarse, porque sobre el particular, todo empeño será violencia, y esta no es la circunstancia con que puede estimularse mejor la actividad del génio. Esta consideracion escusa todo exámen sobre las relaciones númericas que respecto del agrupamiento de las figuras quieren establecer algunos autores teórico-prácticos. — Pero la forma piramidal en el grupo de figuras, no procediendo de la naturaleza del asunto podrá ser indiferente á ella ó estarle bajo cierto punto de vista en contradiccion. En cualquiera de estos casos la completa relegacion de la forma piramidal puede hacer caer en el estremo opuesto, presentando una disposicion que llamaremos *escultórica* por la analogía que podrá tener con el bajo relieve. No es la condicion de forma del grupo la que únicamente debe considerarse en la *disposicion*, sino la de contigüidad de las figuras. En la formacion del grupo las partes componentes deben hallarse en contacto. Pero dése el caso en que la naturaleza del asunto disperse el grupo: aunque este no exista, no por esto deberán presentarse las figuras en completa independencia. Hé aquí el segundo modo de disposicion, menos eurítmico y por lo mismo mas animado. La combinacion entonces deberá verificarse ya por relaciones de espresion, ya por medio de los accesorios, ya por la necesidad de ocupacion de espacio. Los distintos planos que la pintura puede suponer, favorecerán este segundo modo de disposicion.

Como quiera que se disponga el cuadro deberá evitarse