de sin esfuerzo, que así como la excesiva longitud de un miembro viene á romper la simetría de un cuerpo, la desmesurada longitud de un *tiempo* ó de un período romperá la simetría de una composición; que la falta de desarrollo, por el contrario, hará la composición raquítica; que la falta de solución ó intervalo entre los diversos períodos nos presentará los miembros como amontonados y el conjunto como deforme. La multiplicidad de miembros, igual que la deficiencia de los mismos, hará el compuesto informe y falto de desarrollo, y en una palabra: podremos tanto concebir como explotar la *simetría* como signo de belleza.

§ VII

Proporción

La idea de proporción entraña la de comparación, y la comparación presupone dos términos. Es una noción esencialmente relativa.

Uno de los términos es necesariamente el miembro de cuya proporción se trate, y el otro puede ser alguno de los otros miembros ó el conjunto. Un brazo, por ejemplo, sin ser muy largo puede ser desproporcionado, si es más largo ó más corto que el otro; y puede ser desproporcionado, aun siendo igual al otro, si ambos son demasiado largos en relación con la estatura del individuo, tomando esa relación de lo que comunmente se observa.

La proporción ó desproporción de los miembros depende, pues, de la comparación de los mismos entre sí y de su comparación con las dimensiones del conjunto. Así como en el cuerpo humano existen miembros de mayor magnitud é importancia, como el tronco, en el que están articulados los demás miembros, y la cabeza, en que radican los órganos y sentidos más importantes, en el discurso musical, como en el discurso hablado, requieren mayor amplitud y más desarrollo los períodos que contienen el pensamiento ó asunto de principal importancia, en el cual se articulan y del cual se derivan

los pensamientos ó asuntos accesorios; éstos hacen el oficio de los miembros y el primero del tronco. Continuando el símil: así como en la cabeza se encuentran los más poderosos elementos de la expresión, en el discurso musical ó en el hablado existen pasajes que no por sus dimensiones sino por su poder expresivo, tienen una importancia señalada y preponderante sobre otros. Por esta última razón, el dinamismo y el vigor deben también obedecer á la proporción, según que necesiten ser más ó menos expresivos los pasajes.

Así como de la diversa proporción en que la materia *única* se combina resulta la indefinida variedad de los seres, de la diversa proporción en que se combinan los sonidos ó sus compuestos secundarios, los timbres y las energías, resultan los varios géneros de composición que se conocen, y resultarán los que en lo futuro puedan inventarse. De ahí el número convenido de *compases* para caracterizar lo que se ha convenido en llamar *wals* ó *mazurca*, ó *danza*, ó *marcha*. De ahí la agrupación sistemática de *aires* ó *tiempos* determinados que se designan con los nombres de *cantata*, *sonata* ó *sinfonía*. Siempre un conjunto igual en cada caso á sí mismo, de miembros ó accesorios que por su naturaleza y *proporción* producen la individualidad del compuesto y sus caractéres diferenciales respecto de otros.

La falta de proporción, ya entre las partes menudas de un miembro, ya entre los miembros de un conjunto, es inevitablemente causa de un desagrado sensorio, y por lo mismo antiestética. Es la sensación que nos provoca la vista de una deformidad. Supongamos un wals cuya primera parte conste, de acuerdo con la estructura usual, de 16 compases, y supongamos una segunda parte que conste de 19. Sin ser músico ni saber de cuántos compases debe constar el pasaje, cualquiera persona de oído bien conformado experimenta la repugnancia invencible que provoca la desproporción entre ambas partes. Supongamos ahora, remontándonos á la desproporción de conjunto, una sinfonía cuyo *andante* dure tres cuartos de hora, y cuyo *allegro*, en cambio, no dure más que tres minutos; el más indocto de los oyentes se sentirá defraudado y experimentará el disgusto consiguiente á la desproporción entre los dos *tiempos*. Por último, en un concierto de *cámara*, en el que el efecto depende muy principalmente de la homogeneidad del sonido y de la disciplinada igualdad de interés entre las partes, supongamos (y es suposición muy fácil de ver confirmada), que el primer violín, por llamar la atención sobre sus facultades personales, se empeña en sobresalir del conjunto, y ahoga, ó como vulgamente se dice, *tapa* con un exceso de sonoridad y energía el resto del instrumental, rompiendo necesariamente el efecto del concierto; el más analfabético de los oyentes acusará y condenará la desproporción, que no puede menos que cercenarle el placer de la iguadad.

En cuanto á la estructura íntima de las partes menudas, ó incisos rítmicos, la duración é intensidad de los diversos sonidos, sin ser de una simetría excesiva, que se traduce en amaneramiento, debe seguir una cierta norma y no traspasar determinados límites, si no es de un modo excepcional, so pena de dar por distinto camino en el mismo defectuoso extremo del amaneramiento. Los pasajes en que incondicionalmente se abusa, ya de las notas de muy pequeña duración, ya de las de una duración excesiva, resultan ó atropellados ó lánguidos en demasía, y en ambos casos defectuosos y antiestéticos si la índole y naturaleza de la composición no los justifican. En cambio, las notas de duración anormal intercaladas en un pasaje de cierta rapidez y agilidad, imprimen al trozo un carácter *patético* y expresivo, y un pequeño grupo de notas de escaso valor, deslizadas con discreción en un pasaje de carácter lánguido, despiertan una impresión grata de agitación, que por otros resortes contribuye al patetismo y realza el efecto. Pero uno y otro efecto, si son de larga duración, pierden su carácter de anormales, invaden la estructura propia y dominante del pasaje, y por falta de pro-

porción se tornan de efectos de arte en defectos de construcción.

La *proporción* es, además, el origen de la *gracia* que aun en ausencia de otros signos de belleza, la suple muy eficazmente, tanto á veces, que suele confundírsela con la belleza misma. ¡Cuántos seres por esa sola cualidad nos cautivan y deleitan!

¿Qué flor más pequeña é insignificante en sí que el *miosotis?* Y sin embargo, la regular disposición de sus pétalos, y la rigurosa proporción entre éstos, el cáliz, el tallo y las hojas, hacen á la diminuta flor la mimada de los salones y el símbolo de los más dulces sentimientos amorosos.

La proporción es de tal importancia, que rige y preside á la producción de todas las formas conocidas.

De la proporción entre las tres rectas que se unen por sus extremos, surge la diversidad de triángulos: el *isósceles*, el *escaleno* y el *rectángulo.*

De la proporción entre cuatro rectas unidas por sus extremidades, nacen: el *cuadrado*, el *rectángulo*, el *trapecio* y los *paralelógramos.*

Por último, de la proporción constante entre una recta que gira sobre uno de sus extremos y la curva que el otro extremo engendra, nace el *círculo.*

Esas formas geométricas, á su vez tomando como *eje*, ya uno de los lados del triángulo ó del cuadrilátero, ya el diámetro de un círculo, engendran el *cilindro*, el *cono* y la *esfera;* en una palabra: los *sólidos*, ó lo que es lo mismo, los necesarios y *únicos* elementos de todas las formas posibles. La Geometría de una, dos y tres dimensiones, envuelve en el estrecho círculo de su *preestablecida proporción*, todas las *formas plásticas* que por medios diversos están llamadas á sugerir las artes.

Tratándose de artes sugestivas, la proporción es menos aparente, pero no menos real.

La asociación de ideas que la sugestión tiene por base, implica la proporción misma; si entre la forma ó estado anímico cuyo recuerdo se trata de despertar y la

impresión producida en los sentidos, no existe la debida proporción, la sugestión resultará forzosamente trunca ó imperfecta. Un pasaje largo y pesado jamás sugerirá ideas de ligereza y de agitación; por el contrario, un trozo rápido y ligero, nunca sugerirá ideas de contemplación y languidez.

En ésta como en las demás condiciones de la Estética, el equilibrio y el justo medio decidirán del acierto del compositor.

§ VII

Magnitud

La *magnitud* tiene dos maneras distintas de manifestarse, según que produce una impresión ó es por el contrario producida por la sugestión.

Cuando la materia tosca y tangible obra directamente sobre los sentidos y va de ellos al cerebro, la magnitud es real, de masa, de poder, de intensidad; si por el contrario es una forma convencional relacionada con otra real, la que por sugestión va del cerebro al procedimiento artístico y de éste á los sentidos del tercer observador ú oyente para reproducir la impresión que engendró el *ideal* primitivo, la Magnitud estriba solamente en el poder sugestivo del procedimiento artísco empleado, y en la magnitud del *ideal* mismo que se quiera reproducir. En el primer caso, la magnitud, lo mismo que la forma, es *objetiva*; en el segundo caso, la magnitud, lo mismo que el ideal, es *subjetiva*.

La elevación de la idea que inspira una composición es en música el termómetro de la magnitud. Un asunto trivial y bajo, no podrá propiamente expresarse en elevados conceptos musicales, so pena de ser amanerado y ridículo; por el contrario, un asunto severo no se podrá expresar en formas triviales y ligeras, sin caer en ridícula pedantería.

No hay, sin embargo, asunto que no tenga una faz y ocasiones en que tome una magnitud é importancia especiales, según el fondo del cual se destaque. Una forma ligera puede hacerse sublime y grandiosa, lo mismo que una forma severa puede hacerse artísticamente cómica, si el conjunto en que se producen justifica la antítesis. El *Credo* del Otello, de Verdi, y el *scherzo* que el mismo inspirado compositor pone en boca de Rigoletto, tienen una forma ligera, pero uno y otro responden al sarcasmo, que frecuentemente toma en la vida real y ordinaria las formas superficiales, para expresar los sentimientos más hondos. Los Ricci, por el contrario, en Crispino e la Comare, emplearon formas patéticas en situaciones cómicas por naturaleza, para pintar la fatuidad y la pretensión de los dos ridículos competidores. En uno y en otro caso, la antítesis está justificada por la intención misma, y la magnitud no resulta falseada.

La magnitud no es, por tanto, una condición de estética que deba concurrir en todos los productos de arte, como los demás signos de belleza: puede faltar en una composición, sin que ésta se perjudique ni desmerezca. Todo lo *grande*, física ó moralmente, nos causa placer; pero no todo lo que nos causa placer es necesariamente grande.

Las manifestaciones de poder en la Naturaleza ó en el mundo intelectual, ya se traduzcan á la tela ó al bronce ó mármol, ya se expresen con la palabra ó con el sentido, nos conmueven por su grandeza. Una tormenta, un naufragio, una batalla, un incendio, nos conmueven por la consideración que en el ánimo despiertan de la grandeza del elemento que produce el fenómeno. Un hecho heroico, un sacrificio generoso, una santa resignación con desgracias enormes, nos conmueven por la consideración que en el ánimo despiertan de la grandeza de voluntad y esfuerzo moral que tales actos requieren. De ahí es que, en la música dramática, la más completa de las formas expresivas, porque aso-

cía la sugestión del sonido á la de la palabra, se escojan de preferencia los asuntos grandiosos y trágicos, que ya por sí solos atraen y cautivan la atención del público, y se prestan fácilmente al empleo de las formas severas y solemnes; en cambio, se rehuyen para la Opera los asuntos propiamente *cómicos*, que requiriendo una difícil temperancia en las formas, por lo general degeneran en *bufos*, ó falseando el carácter de la composición se elevan á la esfera dramática. Sucede lo que en la pintura: cuanto menos expresivo es el modelo por sí mismo, mayor esfuerzo y mayor ingenio debe tener el artista para reproducirlo expresivamente.

No es, pues, de una manera absoluta, en los grandes asuntos en los que puede y debe buscarse el *genio*, que más eficazmente se muestra con frecuencia en los pequeños asuntos y en el género *ingénuo*, que él sabe por sus recursos artísticos hacer grande y expresivo.

El asunto más pequeño se engrandece si se le sabe colocar en un fondo hábilmente preparado. El penetrante y sencillo canto del pastorcillo, que en TANHAUSER precede á la aparición de los peregrinos, tiene una grande y particular importancia preparando al auditorio para escuchar el coro de complicada estructura que de cerca le sigue; es una introducción tan sencilla como sobria que solamente por su colocación en el cuadro escénico toma proporciones anormales de magnitud é importancia. La sencilla meditación de Margarita en FAUSTO, *c'era un re di Tulè*, colocada después de un encuentro con Fausto, y pintando á la vez que el inocente carácter de la heroína, la abstracción en que el encuentro reciente la tiene sumida, toma una importancia y una magnitud anormales que no radican en la forma misma sino en su colocación. Igual cosa sucede con el *Ave María*, en OTELLO, cuya sencilla forma toma una grande importancia y magnitud, gracias al fondo en que está colocada y á la impresión que previamente ha sembrado la canción del saúz.

En una palabra: el verdadero triunfo del artista y la

más poderosa manifestación del ingenio, está en dar á lo pequeño proporciones de grandeza, sin aparente esfuerzo y sin violentar el asunto ni los medios de expresión. Los asuntos grandiosos ya tienen de suyo la grandeza; los pequeños solamente son grandes en manos del *genio*.