

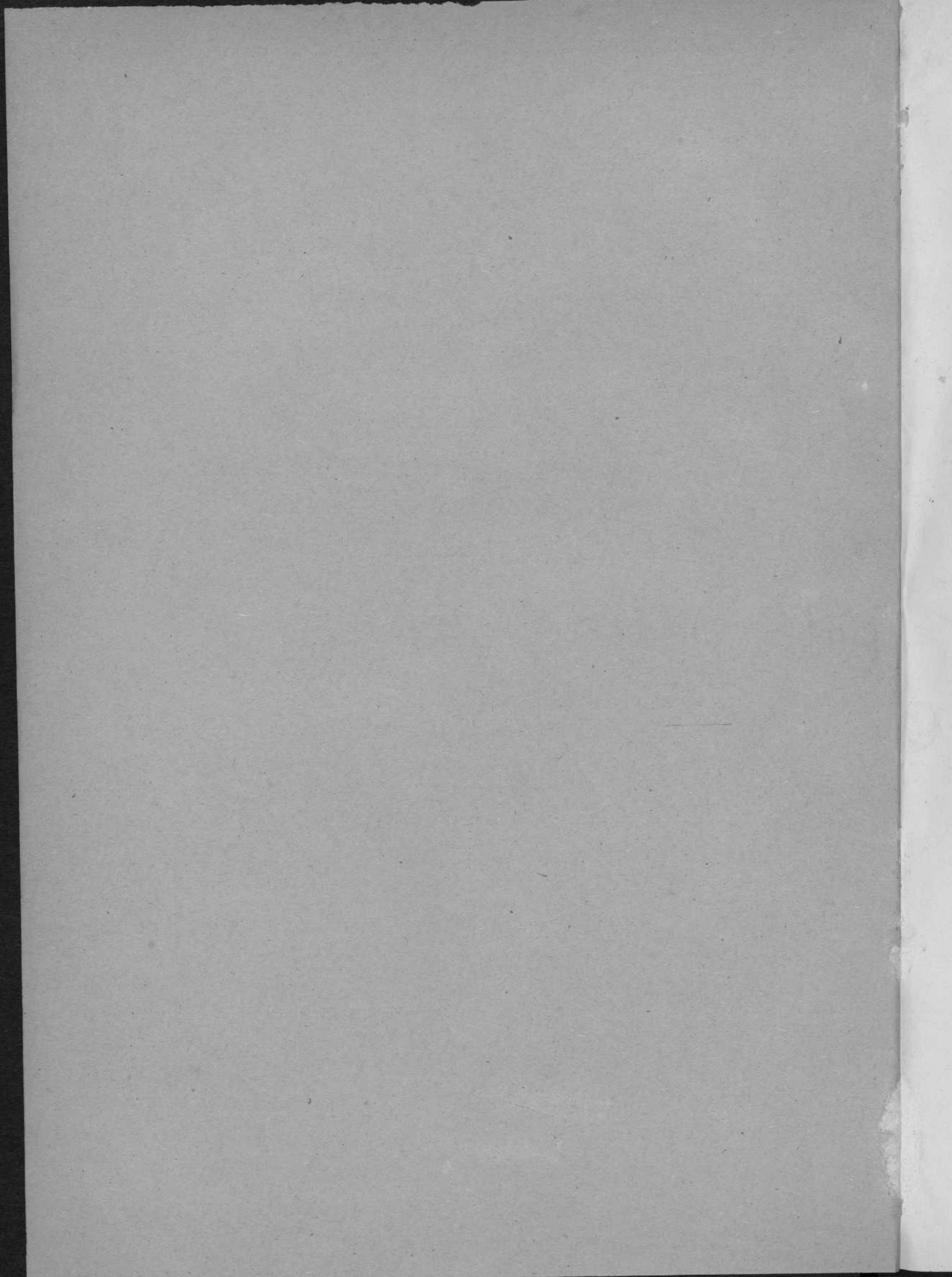
RES
CA
A
REC

198

CA

16198
~~16198~~

SEMPER
Vna. de
ENRIQUE
MARTINEZ
Lain. Galva. 12
BURGOS



XII
216

MEMORIAS

DE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

TEORÍA ESTÉTICA
DE LA
ARQUITECTURA

OBRA PREMIADA

POR LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EN EL CERTÁMEN DE 1866

SU AUTOR

DON JOSÉ DE MANJARRÉS



MADRID

IMPRESA Y FUNDICION DE MANUEL TELLO

Isabel la Católica, 23

1875

THE HISTORY OF THE
CITY OF BOSTON

BY SAMUEL JOHNSON

IN TWO VOLUMES

1786

LONDON: Printed by R. DODD, in Pall-mall.

1786

Printed by R. DODD, in Pall-mall.

1786

TEORÍA ESTÉTICA

DE LA

ARQUITECTURA.

Quidquid præcipies esto brevis.

HORAT.

Dos teorías necesita la Arquitectura para desarrollarse convenientemente y llenar su misión en la esfera del Arte: la científica y la estética, ó lo que es lo mismo, la del cálculo físico-matemático, sin el cual no puede existir la construcción, y la del sentimiento, que se asocia este cálculo para hallar formas con que exteriorizar las ideas. Por esto, para ser arquitecto no basta tener el talento del constructor, sino que es necesario además el genio del artista. Bajo esta consideración creemos deber definir la Arquitectura en los siguientes términos: *la Arquitectura es la expresión simbólica del espíritu en su generalidad por medio de formas labradas según las leyes de la Geometría y de la Mecánica.*

Las definiciones que comunmente se dan de la Arquitectura, rebajan el Arte á un mero mecanismo, le subordinan á un fin completamente material, y reducen á muy estrechos límites el círculo de sus atribuciones.

La explicación de estas ideas es lo que forma el objeto de este razonamiento, el cual, en gracia de la mayor claridad, le dividimos del modo siguiente:

PARTE I...—NATURALEZA Y OBJETO DE LA ARQUITECTURA.

PARTE II...—INVENCION Y COMPOSICION.

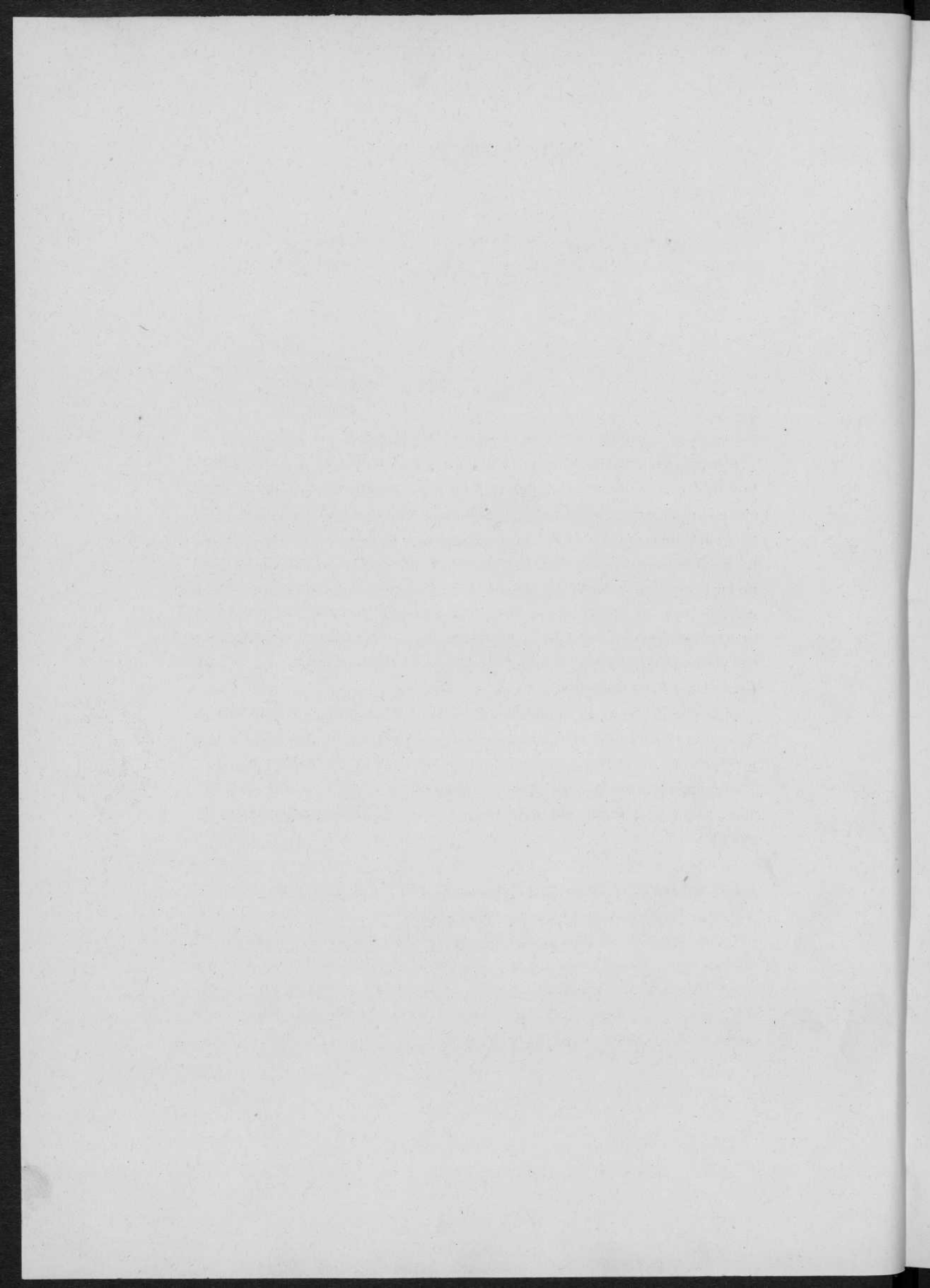
§ 1.—DE LA DECORACION.

§ 2.—DE LA SIMETRÍA.

§ 3.—DE LA EURITMIA.

§ 4.—DEL DECORO.

PARTE III.—DISTINTOS GÉNEROS DE ARQUITECTURA.



PARTE PRIMERA.

NATURALEZA Y OBJETO DE LA ARQUITECTURA.

Bajo el punto de vista estético, como bajo el histórico, la Arquitectura ocupa el primer lugar entre las artes que tienen por base de su expresión el Dibujo. En la sociedad, como en el individuo, el Arte se anuncia dando formas al mundo físico, é incorporando á la materia una idea: idea y forma no inmanentes, esto es, que no se hallan en el principio que las causa, ni en el elemento en que se producen. Este hecho revela la existencia de la Arquitectura desde la primera época de la Sociedad, como desde la primera edad de cada uno de sus individuos, precediendo á todas las demas artes, y comprendiéndolas á todas desde su origen. Sólo más adelante van sucesivamente desgajándose de ella las demas artes plásticas, la Escultura y la Pintura, ó por necesidad de aumentar la producción, ó por especialidad de talento. Esta preexistencia histórica no deja de ser una razón de preexistencia estética. Pero existen otras razones, en virtud de las cuales puede esta suponerse. Con efecto, mientras que la Escultura y la Pintura hallan en la Naturaleza el modelo, seres que llevan consigo una idea y una forma que la representa; la Arquitectura no halla en parte alguna tipos que reproducir, ni formas que imitar; debiendo atenerse á las necesidades de la civilización, á la inflexibilidad de las leyes físicas, y á lo rudimental de unos elementos que ha de combinar. Si la Arquitectura para complementar sus producciones emplea á la Escultura y á la Pintura; si con estas dá claridad y hasta mayor carácter á sus obras, formando con las mismas un conjunto; de este conjunto ella debe ser la directora. Hé aquí lo que puede deducirse de la definición que de la Arquitectura dió Vitrubio, diciendo, que es una ciencia compuesta de muchas doctrinas, con la cual se forma un cabal y completo juicio de las obras de todas las artes.



No debe alarmar esta consideracion que la Arquitectura merece, porque no es cuestion de mayor valia, sino de unidad de principios requerida por el Arte, y desconocida en las edades modernas.—En primer lugar, los que han encontrado las voces *architecton*, *architectonicé*, *Architectura* en los escritos de la Antigüedad, ó no han comprendido su significado, ó han hecho de ellas una aplicacion inconveniente ó arbitraria. Para venir en conocimiento de esta verdad, es preciso remontarse hasta la etimología de tales voces. Cuando el pueblo de Atenas fué dividido en clases, se colocó en la última á los *technites*, que eran los artifices ú operarios: no merecieron entonces mayores consideraciones las artes bellas que las mecánicas. Pero cuando la luz de la civilizacion hizo ver la importancia que debia darse á las dotes del alma, la excelencia de aquellas artes en las cuales el mecanismo de la ejecucion estuvo supeditado por la accion del espiritu, y en las que el genio fué el principal agente de la produccion, fué relevada de punto, llamándose á los que cultivaron tales artes, *primeros*, *principales*, *superiores technites*, *architectnites* ó *architecttones*: de modo que bien pudo significar esta voz en aquellos tiempos lo que entre nosotros *artista*.—En segundo lugar, el que las tres artes plásticas, la Arquitectura, la Escultura y la Pintura constituyan en nuestros dias profesiones especiales, no quiere decir que no deban regirse por un mismo cuerpo de leyes, ni que sean rivales entre sí. La especialidad de su cultivo puede haber nacido de la facilidad de talento, pero nunca podrá reconocerse como hija de pobreza de genio. Y si estas artes son complementarias la una de la otra, mal puede considerarse que exista entre ellas ningun grado de mayor valia; pues, como á cualquiera puede alcanzársele muy bien, no hay rivalidad entre las Bellas artes, siendo ignorancia suponerla, mediania cuestionarla, habiendo imposibilidad de medios para resolverla.

La constitucion de las tres artes plásticas en profesiones especiales, ha debido producir otro error cuyo desvanecimiento proporciona datos para manifestar del modo más explícito la naturaleza del arte cuya teoría estética constituye el objeto de este razonamiento. Cuanto las medianias en Escultura ó en Pintura han querido encumbrarse, tanto se ha pretendido rebajar á la Arquitectura: é indudablemente con las definiciones que por lo comun suelen darse de este arte, se la ha colocado en una esfera del procedimiento más mecánico y material, negándole la consideracion de bella arte. La preexistencia histórica de la Arquitectura tal como se ha ma-

nifestado, trae consigo la razon de regirse por un principio, que no presenta, como aquellos por los cuales la Escultura y la Pintura se rigen, los dos elementos de que toda arte consta, el fondo y la forma, en una armonía perfecta y propiamente determinada. La Arquitectura ocupando como ocupa la primera edad del Arte considerado en su generalidad, no puede presentar la idea en sentido propio, sino indirecta ó figuradamente, esto es, por analogías y semejanzas: y esta armonía especial es lo que constituye la naturaleza *simbólica* de la Arquitectura.

Llámase *simbolo* todo objeto sensible con un sentido más extenso y general que el que en sí tiene y ofrece: lo vago y lo indeterminado constituyen sus caracteres especiales, no revelando claramente la idea. Pero en la misma vaguedad é indeterminacion, si no revela claramente el sentido, le propone á la imaginacion, aunque misteriosamente. Este modo de representacion de la idea, hace que la Arquitectura tenga más pronunciada tendencia á producir la sublimidad que la belleza: y, como es sabido, la sublimidad es uno de los principales fenómenos estéticos que al rededor de la belleza se producen cuando toda personalidad desaparece. Hé aquí por qué la Arquitectura ha sido comparada á la Música; no habiéndose dicho sin razon que la Arquitectura es una *música helada*, habiéndola llamado otros, *Música de la extension ó del espacio*, así como otros han llamado á la Música, *Arquitectura de los sonidos*.

Hemos hablado de la armonía especial que deben alcanzar los dos términos de que el arte arquitectónico consta, y no hemos dicho cuáles sean estos términos, no hemos dicho, qué es lo que constituye *el fondo*, y de dónde procede *la forma* en Arquitectura. *El fondo* le constituyen las creencias del linage humano, así religiosas como sociales y políticas; las necesidades ya morales, ya físicas, ya generales, ya particulares que la civilizacion de continuo crea. *La forma* está tomada del mundo real, mas no por imitacion, sino por teorías originarias; debiendo ceñirse á las prescripciones de las leyes físicas bajo todas las combinaciones que el ingenio sugiera.

Una circunstancia notable hay en la armonizacion de ambos elementos, y es: que á medida que el interés material crece, va perdiéndose el interés estético, interesándose tanto ménos la imaginacion y el sentimiento, cuanto más va interesándose el raciocinio. Este es el principio que debe regir en la apreciacion del valor artistico de toda produccion arquitectónica.

Tal es la naturaleza de la Arquitectura.

El objeto de este arte se halla en la circunstancia misma que revela su existencia desde la primera época de la Sociedad, así como desde la primera edad de cada uno de sus individuos; consistiendo en dar formas al mundo físico, incorporando á ellas ideas especiales, como se ha dicho al principio de este razonamiento. Esta circunstancia destruye el error en que comunmente se está, de que la Arquitectura sólo atiende ó debe atender á la construccion de edificios.

Si la Arquitectura se limitase á la construccion de edificios, quedaria en el Arte un vacío que no podría llenarse, supuesta la necesidad que del Arte tiene la Industria. ¿De qué arte podría esta auxiliarse para responder á las necesidades morales y físicas que la civilizacion de continuo crea? Y no se diga que para dar formas al mundo físico y para exornar estas formas, hay la Escultura y la Pintura, porque esto sería desconocer el objeto de estas dos artes, que es, á saber: el de la Escultura, la fisonomia del alma, el *carácter individual* del espíritu bajo la forma humana, única que puede dar razon de este espíritu á los sentidos; y el de la Pintura, que es el desarrollo de dicho carácter en situaciones y acciones determinadas, que es lo que constituye la *expresion*. El que la Arquitectura tenga medios análogos á los de la Escultura y á los de la Pintura para representar sus concepciones, no debe ser una regla para determinar la jurisdiccion de cada arte, porque entonces sería hacer de un picapedrero un escultor, y de un enjalbegador un pintor. Que toda forma que no sea la del sér humano bajo el punto de vista escultórico ó pictórico, está bajo la jurisdiccion de la Arquitectura, es por consiguiente indudable: y si se alegare que por este principio una máquina podrá ir comprendida en la jurisdiccion del Arte, será fácil contestar que una máquina no es una forma, sino una combinacion de formas. Donde quiera, pues, que haya formas que inventar ó superficies que adornar, será de la incumbencia de la Arquitectura verificarlo: y limitar la mision de este arte al edificio, será tener que admitir consecuencias extremadamente ridiculas, confundiendo nombres, los cuales en la cuestion presente no dejan de tener bastante significacion. ¿Qué supondría, por ejemplo, en un platero, en un marquetero, en un cerrajero, en un alfarero, el estudio del arte de construir edificios, para idear la forma de un vaso, de un reclinatorio, de un arca, de un candelabro ó de una verja cualquiera? Ninguna razon milita para que la belleza de un edificio haya de ser objeto de un arte distinto del de la belleza de aquel vaso, de aquel reclinatorio, de

aquella arca y de aquel candelabro, aunque sea, como es cierto, que la aplicacion del Arte al monumento inmueble es, entre las aplicaciones de la Arquitectura, la que presenta mayores y más dificultades que vencer, y merece un particular estudio.

El uso principia á designar con el nombre de *Artes suntuarias* á las distintas industrias de que la Arquitectura se auxilia para atender á aquellas necesidades de la civilizacion distintas del edificio, como son el *mueble* y el *traje*. Llámense *suntuarias* porque se refieren al fausto, pompa y bien parecer, que en mayor ó menor grado exige la civilizacion; como asimismo se llamaron aquellas leyes que antiguamente trataban de poner coto y tasa á los gastos, ya en los trajes, ya en las comidas y bebidas.

Por todas estas consideraciones debe ser admitida la division de la Arquitectura en *superior*, que es la Arquitectura propiamente dicha, la cual tiene á su cargo los edificios y monumentos raices; y en *inferior*, esto es, el Arte suntuario, el cual tiene á su cargo el mueble y el traje, constituyendo la verdadera aplicacion del Arte á la Industria.

La *aplicacion del Arte á la Industria* es cuestion que viene preocupando las naciones desde que se ha visto demostrado por las Exposiciones universales, que no basta que las producciones de la Industria para uso del hombre civilizado, sean simplemente bien elaboradas, sino que ademas deben ser bellas. Pero subsiste todavia el error de creer que tal aplicacion consiste en adornar con objetos de Arte las producciones industriales: como si la construccion de la obra misma no hubiese de regirse por leyes artisticas, á fin de obtener la belleza, que debe ser el grande atractivo que la Industria debe solicitar. Y es error esta creencia, porque no basta que las producciones industriales provean á las necesidades de la civilizacion de cualquier modo, sino que deben verificarlo de un modo propio de nuestra naturaleza espiritual y material á la vez. Proveyendo simplemente á una necesidad material, sólo se satisfará á la parte ménos noble de nuestra naturaleza; mientras que si la obra, á más de proveer á la necesidad material, es artística, ó lo que es lo mismo, es bella, satisfará á una necesidad moral, refiriéndose por lo mismo, á la parte más noble de nuestra naturaleza; quedando de este modo establecida la armonía conveniente.

La aplicacion del Arte á la Industria produce resultados, ya *morales*, ya *económicos*.—Resultado moral es dar al lujo una direccion distinta de la que comunmente tiene. Generalmente hablando, el lujo es un efecto desordenado

de la vanidad y del orgullo; y no obstante, la ciencia económica se ve precisada, cuando ménos, á tolerarle, porque halla en él un estímulo para el desarrollo de la Industria, que es una de las principales fuentes de la riqueza pública. Cuando el lujo se rija por las leyes del Arte, la Industria no fundará el mérito de sus producciones en circunstancias accidentales, ni en el capricho, ni en la veleidad de los gustos, sino que le fundará en el sentido y la expresion que se revelaran en sus formas; en una palabra, le fundará en el mérito artístico; y el mérito artístico tiene moralidad por resultado, pues al cabo la belleza, como es sabido, no es más que la idea de la verdad y de la bondad bajo forma sensible. Demos, pues, al lujo una direccion saludable, haciéndole razonable y conveniente, esto es, buscando la belleza, y entonces la ciencia económica no deberá titubear en admitirle como elemento moral de sus principios.—Otro resultado moral puede obtenerse de la aplicacion del Arte á la Industria, y es, el estímulo del amor propio del industrial, ya que se confunde la Industria con el Arte. Por haber hecho la debida aplicacion de los principios artísticos á la Industria, vienen contándose, desde remotos tiempos, en la categoría de objetos de Arte, las obras de aquellos fundidores-cinceladores, cerámicos, toreutas y poykiltas de las edades antiguas, que desplegaron convenientemente su imaginacion y emplearon sus talentos en trípodés, vasos, ánforas, páteras, lucernas, candelabros y tapices, y á aquellos iluminadores, rejeros, bordadores y tejedores de la Edad Media, que dieron á sus producciones el sentido y la expresion convenientes. Véase, pues, cómo por medio de la aplicacion del Arte á la Industria, un artesano podrá aspirar al noble dictado de artista.

Resultado económico de dicha aplicacion es la perpetuidad del valor del objeto elaborado. Si la obra industrial estuviere hecha artísticamente, conservará su valor aún en estado de deterioro. No sucede otro tanto con los objetos cuyas formas no tienen otra base que la moda. Lo que sólo es de moda, pierde la importancia con el tiempo: lo que es artístico, al contrario, la adquiere en mayor grado, aumentándose progresivamente el valor, y llegando á apreciarse los objetos hasta en los más pequeños fragmentos, hasta en astillas, hasta hechos trizas, hasta en harapos: preguntádselo á los arqueólogos-artistas. Por otra parte, ¡cuántos productos industriales hay que han perdido su valor y existen arrinconados, con la imposibilidad de volver á ver la luz por no ser de moda, ni haber esperanza de que lo sean otra vez, por no tener lo que se llama Buen sentido! ¡Cuántos valores se han malo-

grado por haber tenido que dar nuevo empleo á los materiales! ¡Y cuántos valores no se han exagerado por tener que resarcirse de los valores perdidos!

No se tema que el Arte agote los medios de alimentar la movilidad de la moda que la Industria necesita; porque el Arte no apura todo su caudal en una sola forma, al paso que son variados, distintos y sin número los caminos para alcanzar la belleza.

Para que la Arquitectura llene el vasto encargo de dar forma á la materia, es preciso que despues de asociarse muy íntimamente con la ciencia del ingeniero, se ponga en inmediato contacto con el procedimiento industrial; de manera que el artista luego que conozca las necesidades de la civilizacion á que debe responder, habrá de tener en cuenta la naturaleza y condiciones de cada material y de cada uno de los procedimientos. Sobre esta base puede plantearse un *sistema de las artes suntuarias*.

En tres grupos pueden estas dividirse, y son á saber:

Artes suntuarias de construccion.

» *de exornacion.*

» *de reproduccion.*

Las de *construccion* son aquellas que dan forma al material; las de *exornacion* las que simplemente aplican adornos á las superficies; las de *reproduccion* no son más que medios para multiplicar el número de ejemplares de un mismo tipo.

En las artes suntuarias de *construccion* es preciso atender á la naturaleza de los materiales (tallables, maleables, plasmables y textiles) y á sus medios de elaboracion (talla, forja, rueda y costura). A cuatro pueden reducirse tales artes, á saber: las carpinteras (¿Dedálica?), las metalistas (¿Toréutica?), la Cerámica, y la Indumentaria. En las de exornacion debe atenderse á la naturaleza de los medios ó procedimientos para producir el adorno (talla, superposicion, yuxtaposicion), y á la de los objetos á que se ha de aplicar: no son más que dos, á saber: la Escultura de talla y la Pintura policroma. El tercer grupo de artes que hemos llamado de *reproduccion*, ofrece tres medios, por los cuales puede principalmente alcanzarse esta pluralizacion de tipos, á saber: el vaciado, el estampado y el tejido. Estos procedimientos para la reproduccion, aunque en el mundo industrial merezcan gran consideracion entrando en el círculo de las grandes industrias, en el artístico sólo pueden considerarse como medios para facilitar la imitacion: y cumplirán con su objeto cuando el prototipo tenga un carácter de conformidad

con el material que se trabaje ó con el procedimiento que se pretenda imitar.

La naturaleza de los materiales, y lo originario de los procedimientos, es lo que constituye á unos y á otros en la categoría de *fundamentales*; porque dichas dos circunstancias establecen principios especiales á que es preciso atender, si hemos de buscar teorías para responder al objeto del Arte, la belleza.

Todas las demas producciones entran en alguno de los grupos indicados, ó son combinaciones de dos ó más de las enumeradas; sucediendo en este sistema lo que en el de las artes particulares: hay cinco principales; siendo las demas, ó análogas á ellas, ó combinaciones de ellas. De otro modo, no sería posible sistematizar la teoría estética del arte arquitectónico.

PARTE SEGUNDA.

INVENCION Y COMPOSICION.

La Arquitectura, considerada en su acepcion general, para acomodarse á su naturaleza y llenar su objeto, debe inventar formas, y ocuparse en la disposicion de ellas: para lo primero llama en su auxilio las leyes de la *Decoracion*; para lo segundo necesita hacer uso de las de *Simetria*, de la *Euritmia* y del *Decoro*.

§ 1.

DE LA DECORACION.

Sentado como queda que la Arquitectura no tiene en la Naturaleza modelo que imitar, sino elementos que combinar, es preciso conocer estos elementos en su esencia y en su origen.

El Arte antes de tomar por objeto de sus representaciones al hombre, sólo puede hallar la belleza en su primitivo modo de ser, porque sólo donde el espíritu aparece accesible á los sentidos puede existir la verdadera armonía entre el *fondo* y la *forma*, entre la idea y su representacion sensible. Los primeros caracteres con que la belleza se anuncia, son: la pureza y la regularidad; caracteres que son la base de las formas elementales que constituyen el *elemento geométrico*. El constructor al emprender la obra, no puede ménos de apreciar las presiones y los empujes, las fuerzas y las resistencias, que es lo que constituye el *elemento físico*. El artista, al tener conciencia de estos dos elementos, trata de combinarlos para obtener formas que muevan el sentimiento, al propio tiempo que satisfagan á la inteligencia: combinacion que realiza por reglas especiales. Estas reglas son las de la Decoracion.

La Decoracion consiste en *el desarrollo de los motivos que la naturaleza de la construccion proporciona, obtenido por analogías y semejanzas.*

Segun esta definicion, las formas arquitectónicas son engendradas por las necesidades de la construccion, por las exigencias de la comodidad y por la conveniencia de una expresion figurada.

Las formas precedentes de las necesidades de la construccion y por las exigencias de la comodidad, se obtienen por la combinacion de los elementos geométrico y físico ó mecánico. Esta combinacion no deja de proceder de la Naturaleza, ya que esta ofrece al poder humano en su reducida esfera, el cuerpo del hombre, Universo en compendio, de cuyo organismo, si bien no puede el arquitecto sacar imitacion, puede muy bien inspirarse. El nombre que suele darse á tales formas revela muy patentemente esta inspiracion, llamándose *miembros y sentidos (vanos)*. Si el hombre es el principal objeto de la imitacion artística, nada tiene de extraño que el Arte, consecuente consigo mismo, tome del cuerpo humano, cuando ménos, los nombres de las partes que se ve precisado á inventar para la Arquitectura. Estos miembros y estos sentidos, de la propia manera que los miembros y los sentidos del cuerpo humano, han de tener una fisonomía y una expresion determinadas, porque de otro modo no aparecerian más que como una combinacion mecánica, obra de la simple reflexion y del frio cálculo. El Arte quiere que sus obras hablen á la imaginacion, al propio tiempo que á la inteligencia: necesita que produzcan impresiones que eleven el alma más arriba de lo puramente material; y para ello son necesarios aparatos anexos á los miembros y á los sentidos, que evoquen recuerdos y despierten ideas análogas á la especie de vida que el hombre, en la reducidísima esfera de sus facultades, es capaz de inspirar á la materia á que da formas para expresar determinados conceptos. Estos aparatos deben tomarse ya de la misma construccion, ya de la Naturaleza, aunque no directamente, sino por medio de una expresion figurada que vivifique la obra y complete la expresion que se habrá querido que tenga. Por estas razones la Arquitectura emplea en la composicion las *molduras*, verdadera musculatura, que da fisonomía á los miembros; y echa mano de *adornos* que, como aquellas, evocan recuerdos y presentan analogías y semejanzas que manifiestan patentemente, que no es el capricho ni la arbitrariedad el principio que sobre el particular el Arte reconoce.

Por estos medios la Arquitectura, si no tiene en la Naturaleza modelos,

halla elementos que le sirven de base de invencion, y teorías originarias para la composición.

Cuatro principios ha demostrado la experiencia que es menester seguir en la Decoracion, á saber: 1.º Que nada esté en accion que no esté en funcion. 2.º Que todo esté situado por el orden conveniente, segun su naturaleza y oficios. 3.º Que todos los motivos sean sacados de la naturaleza de la cosa misma. 4.º Que en la reproduccion de motivos sacados de la Naturaleza, sea solicitada la fusion de los elementos geométrico y orgánico. El primer principio rechaza toda inconveniencia en la representacion; el segundo establece el orden; el tercero tiende á evitar todo lo inútil, lo perjudicial y hasta lo indiferente; y el cuarto establece el modo especial de imitacion que la Arquitectura debe emplear.

La explanacion de estos principios aparecerá en las consideraciones que vamos á hacer sobre la naturaleza de los materiales que en las construcciones han de emplearse; sobre la de su combinacion; sobre la forma de los vanos ó sentidos; sobre la de los miembros; sobre la de las molduras y de la exornacion.

Materiales.

La piedra, la madera, el metal, el barro y la tela: hé aquí los materiales que la Arquitectura puede emplear en sus construcciones; y cada uno de ellos tiene un sentido especial que contribuye por mucho al carácter del monumento.

La etimología de la palabra *monumento*, da desde luego á entender que el carácter más ó ménos monumental de la construccion arquitectónica, está en gran relacion con la mayor ó menor perpetuidad y fijeza del material que se emplea. *Monumento* viene de *monumentum*; y esta palabra es una alteracion de *monimentum* que tanto vale como *memoria* ó *recuerdo*. Ahora bien, cuanto mayor grado de perpetuidad ofrezca el material de que esté construido un objeto arquitectónico, más satisfechas quedarán las aspiraciones del alma, relativas á la duracion de todo recuerdo.

Las ciencias auxiliares de la Arquitectura dan á conocer la naturaleza física de los materiales. No es esta la ocasion de hacer consideraciones sobre este particular, porque sólo de la teoría estética, de la que al sentimiento atañe, debe aquí tratarse; por esto nos limitaremos á decir, que, como la Naturaleza no puede estar en contradiccion consigo misma, no deberá pa-

recer aventurado sentar el principio de que la idea de mayor perpetuidad y fijeza de un material está en razón directa de la mayor masa que como materia primera presenta á la Industria, y del modo de labrarse que admite. Así, la piedra es más monumental que la madera y que el metal, porque se presenta en masas de grandes dimensiones, pudiendo labrarse con igual altura que tizon. La madera es más monumental que el metal, porque todavía puede labrarse en masas de gran volúmen. El metal, sometiéndose al vaciado ó á la forja, ó á otras operaciones análogas á ella, sólo da formas que más bien se prestan á una combinación que á un conjunto con forma determinada. Y cualquiera que sea la posibilidad de obtener del metal mayor solidez y mayor masa que de la piedra, no es de esperar, ni que esta masa se obtenga jamás, ni que obtenida en cualidad, se obtenga en cualidad suficiente para una construcción en que el macizo domine al vano. No negamos la posibilidad; pero no será fácil negar la teoría que hemos sentado, por más que se llegue un día á vaciar de una sola vez en bronce la basílica del Vaticano.

Del mismo modo que es distinta la impresión causada por cada uno de los materiales que pueden emplearse en Arquitectura, tampoco es igual la impresión de una construcción homogénea á la de otra con materiales de distinta naturaleza, combinados convenientemente. Un edificio abovedado es más monumental que otro cubierto con armadura de madera ó de hierro: siendo de notar que la variedad de combinaciones que los adelantos de la Industria ofrecen á la Arquitectura, es un manantial de distintas impresiones, de las cuales gran partido puede sacarse, no sólo por el modo de combinar, si no por los miembros especiales que se combinan.

Inútil es detenernos en manifestar la impresión que puede producir el material artificial en una construcción monumental, porque esta impresión sólo puede depender de las dimensiones y de su aparente dureza; en cuyo caso puede sentarse como principio, que siempre será más monumental un edificio de piedra que uno de ladrillo, y uno de ladrillo que otro de casquijo ó ripio. Y será preciso, por último, convenir, en que una piedra artificial podrá producir el mismo efecto que la natural, no por la realidad, si no por la ilusión de ella; y sabido es que la ilusión de la realidad es el efecto que el Arte solicita. Prescindimos aquí de las apreciaciones científicas acerca de la dureza y solidez que al talento del constructor, no al genio del artista, toca hacer.

Donde más importancia adquiere el material es en el Arte suntuario; pero no por su valor ó preciosidad, sino por su constitucion ú organismo. Es porque la forma depende muy particularmente de esta constitucion y de los procedimientos á que se someten para ser elaborados. Si se admite, como no se puede ménos de admitir, el principio de que la Arquitectura no es una construccion que se decora, sino una decoracion que se construye, es evidente que haciéndose la aplicacion del Arte á la Industria por medio de la Arquitectura, habremos de conocer la construccion de que cada material es susceptible, ó las formas que son más propias de su constitucion.

Consideramos como materiales típicos en las artes suntuarias, la madera, el hierro, el barro y la tela. La diversidad de maderas que existen y la analogía que con ella tienen algunos otros materiales, como el marfil, el asta, etc., respecto de la consistencia y susceptibilidad de distinto pulimento, crea una diversidad de industrias análogas. El hierro admite un modo de elaboracion que comprende los procedimientos de todos los demas metales, pudiendo decirse que la industria del latonero y la del platero guardan analogía con la del herrero ó cerrajero. El barro se trabaja á la rueda; la rueda al cabo es un torno, y la insuflacion del vidriero no es más que un torno con distintas generatrices. La tela es el tipo de todo material flexible y plegable, y la piel y el fieltro guardan con ella mucha analogía, pudiendo, por lo mismo, admitir formas análogas.

Preguntamos ahora: ¿los adelantos de la ciencia industrial pueden alterar esta clasificacion? Creemos que no. Aunque, á favor de multiplicados medios de elaboracion, ó sea de procedimientos, los materiales puedan admitir cualesquiera formas; sin embargo, la Naturaleza no dejará de negarles esta cualidad. Córtese, por ejemplo, la continuidad de los filamentos de la madera para construir un arco, y la solidez desaparecerá por completo. Aunque, á favor de la multiplicacion de medios puedan reconocerse en determinados materiales cualidades análogas; sin embargo, no pueden desconocerse en cada material cualidades que les son propias y peculiares por la naturaleza de su constitucion: la calidad de tallable, por ejemplo, lo mismo puede ser aplicable á la piedra que á la madera, ya que ambas pueden ser hasta acepilladas; la calidad de maleable lo mismo puede aplicarse á la madera que al hierro, ya que aquella puede someterse á una presion análoga á la forja; pero ni la naturaleza de la piedra ni la de la madera resisten del mismo modo tales procedimientos, no pudiendo alcanzarse sino por un gran-

de esfuerzo. Si la Ciencia, por otra parte, ha sometido los materiales á operaciones que les hacen admitir cualidades que no son de su naturaleza; podrán ser medios de facilitar la elaboracion, pero no de alcanzar belleza. Si se han multiplicado los inventos, si hay medios para suplir procedimientos costosos por otros más económicos, enhorabuena; empléense los nuevos medios mecánicos de produccion, ó sea los nuevos inventos, mientras se dé carácter á las producciones, conservando, en el modo de construccion, la teoría originaria.

Debe tenerse en cuenta que el idear medios para la produccion, no es tarea del Arte, sino de la Ciencia. Al artista sólo le incumbe adaptar los principios racionales á las necesidades; caracterizar los objetos por todos los medios imaginables. No es cosa de que el Arte se someta servilmente al medio mecánico de elaboracion. Por otra parte, en el adelanto de la Ciencia todo es posible, y en la apreciacion racional del artista para atender á las condiciones del Arte, nada puede ser inejecutable.

Miembros y vanos.

EL MURO. Este es el miembro que la Arquitectura superior principalmente emplea para los fines á que este arte está llamado.

El muro es un sustentáculo continuo que sirve para la defensa y el acotamiento, lo mismo que para el sostenimiento. Es el primero entre los miembros sustentantes, porque de él se engendran casi todos los demas; y por lo mismo no es indispensable, ni el único para este fin, como lo es para los otros dos. Produce distintas sensaciones segun la masa que presenta, el aspecto de sus aplomos, y el aparejo y combinacion de los materiales que le forman.

En las primitivas civilizaciones, cuando el Arte estaba en el primer periodo de su existencia, el monolitismo fué el principio que el arte arquitectónico más especialmente siguió. Las creencias religiosas, á cuyo servicio se dedicó casi exclusivamente en aquella época, no dejaron con ello de salir gananciosas, tanto más cuanto que al monolitismo añadió el autoctonismo. La idea de perpetuidad que trae consigo el primero de estos dos principios, se aumenta en gran manera con la inmutabilidad que se asocia á la idea del segundo. Es uno de los más elevados grados de sublimidad que el hombre

puede inspirar, el de un monumento consagrado á la divinidad, labrado de una sola pieza en el material vivo, en el material no desprendido de la madre en que se engendra: y la sublimidad es el fenómeno estético á que la Arquitectura, como queda dicho, puede más especialmente aspirar. Impresion sublime no podrá ménos de sentirse á la vista de las grandes masas de piedra trasportadas desde criaderos lejanos que forman las pirámides de Egipto; y esta impresion no puede ménos de subir de punto al meditar un momento sobre la idea del templo indio de Kailaza.

El monolitismo fué de tal manera el principio que la Arquitectura en sus primitivos tiempos siguió, que jamas este arte hizo alarde alguno de la combinacion de materiales; habiéndola ocultado, ó con la disimulada union de los sillares, como se ve en las construcciones más antiguas de Oriente, ó debajo de un revoque perfectamente aplicado, como se dice de los babilónicos.

Esto nos conduce á tratar del muro que se presenta bajo semejantes aspectos, á fin de desvanecer una objecion á que podria dar motivo la admision que de él hacemos en la jurisdiccion del Arte.

La idea del monolito, ó generalizando más la expresion, del monómero, no puede ménos de despertarse en la imaginacion, en presencia de un muro que disimule la combinacion de materiales, ó por la perfecta union de ellos, ó por terso revoque. Pero los principios que en la Decoracion presiden, podrian parecer contrarios á tales prácticas; porque si nada ha de haber en accion que no esté en funcion, podrá rechazarse cuanto en la representacion parezca inconveniente, á fin de que no haya desconformidades ni despropósitos. En vista de lo cual podrá preguntarse: ¿es admisible en buena teoria, el muro que se presenta con carácter monómero, no siendo monolito?

Dos consideraciones hay aquí que apreciar.

En primer lugar no sería faltar al principio indicado, si se revocase un muro que hubiese de recibir una exornacion especial, policroma ó de cualquiera otro género, para la mejor caracterizacion de la localidad; porque entonces dicho principio estaria supeditado por la necesidad de una caracterizacion más circunstanciada; y más bien que faltar al principio, sería que esté no podría tener aplicacion. Bajo distinto punto de vista deberia mirarse la cuestion cuando se tratase de un muro en el cual ningun alarde se hiciese de la entendida combinacion de materiales, porque entonces existiría la imposibilidad fisica de disimular tal combinacion, y cualesquiera circunstancias

que la revelasen destruirían la pretension supuesta. Cuando ménos, se ha de reconocer, que el tiempo desmorona las argamasas y desportilla los sillares; y la diversidad de colores que los materiales naturalmente tienen ó que la accion atmosférica les da, no es pocas veces circunstancia distintiva de los sillares, lo cual por otra parte no deja de dar vida al monumento, contribuyendo al efecto pintoresco del mismo.

De esta segunda consideracion bien puede deducirse la conveniencia de no disimular la combinacion de materiales.

Esta combinacion puede hacerse con más ó ménos alarde; y esta diversidad de grados pone en el caso de indicar el sentido que cada uno de ellos puede tener, ó que á cada uno de ellos puede adherirse. Veamos, pues, estos distintos modos de combinar los materiales, y el alarde que de esta combinacion puede hacerse.

Para la construccion del muro se emplea la piedra, ó como *mampuesto* ó como *sillar*: la primera de estas dos formas produce la obra llamada *mamposteria*; la segunda, la llamada *silleria*; correspondiendo ambas, correlativamente, al *opus incertum*, y al *opus quadratum* de los antiguos romanos.

La mampostería es *ordinaria* ó *concertada*: la primera coloca las piedras sin reparar en dimensiones ni proporciones, llenando con cantos los intersticios: la segunda elige los paramentos mayores de las piedras y los presenta á la vista. La mampostería ordinaria tiene la tosquedad y la rudeza que no pertenecen al Arte, predominando en ella más bien la utilidad material que la belleza. La concertada, si bien se presenta con tosquedad, pero no la tosquedad salvaje, sino la ingeniosa, dejando ver una estudiada naturalidad que podria llamarse, culta rustiquez. El cuidado y solicitud con que se hubieren elegido los paramentos mayores del sillar para presentarlos á la vista, la indicacion de sus juntas, ó el alarde que de las argamasas se hiciere, revelando una obra del espíritu, producirá en el espíritu una impresion lisonjera, análoga á la que produce cualquier detalle de una perspectiva cualquiera de la Naturaleza. La oportunidad y la conveniencia del uso de semejante modo de construccion, contribuirá no poco á este efecto, porque, como no puede ménos de considerarse, mal se avendrá semejante modo, por ejemplo, en el atrio de un palacio. El efecto de la culta rustiquez que la mampostería produce es susceptible de muchas variantes, alejándose tanto más ó ménos de la rudeza primitiva de la construccion, cuanto se combine más ó ménos con aparejos regulares, por ejemplo, encajonándose entre ma-

cizos de sillares, ó interrumpiéndose á trechos por verduguillos. Y es preciso aquí tener en cuenta, que tanto más desaparecerá la rustiquez, cuanto mayor hubiere sido la accion del ingenio para producir estas variantes: y este es principio que debe tenerse en gran consideracion en la cuestion de propiedad y de conveniencia.

La sillería solo adquiere el derecho de ser tratada estéticamente por la manera de ser aparejada para el alarde de su combinacion ó enjarge. ¿Cuál es, pues, este aparejo? El sillar se apareja *en arista achaflanada* simplemente, ó en *almohadilla*. Este chaflan y esta almohadilla son motivos sacados del desportillamiento á que los sillares están expuestos, ya sea en todas sus aristas, ya solamente en las de los lechos. En uno y otro caso, el alarde será mayor ó menor segun las dimensiones del aparejo empleado; de la propia manera que á los distintos géneros y á las distintas combinaciones, adherirán distintos sentimientos. En primer lugar; segun fueren las dimensiones de los sillares, variará el efecto por razones simétricas que en su lugar se indicarán: en segundo lugar; la distinta combinacion puede muy especialmente relacionarse con la solidez; pues, con efecto, la combinacion por hiladas horizontales da mayor garantía de ella que la hecha por hiladas diagonales (el *OPUS RETICULATUM* de los antiguos romanos); porque el asiento de los sillares combinados del primer modo, recuerda la gravedad de los cuerpos, mientras que la inclinacion de las hiladas diagonales puede influir en el resentimiento de la obra, pudiendo haber sido la causa de que la disposicion reticulada se encajone siempre en buenos estribos de obra del otro género capaces de resistir los empujes de los materiales. Por último; esta misma disposicion reticulada, así como la combinacion de materiales de distintas formas y dimensiones hecha con especial regularidad, deja ver más evidentemente la intencion de producir efecto y de agradar. Hasta el capricho puede parecer que haya presidido en estas combinaciones: y el capricho no es el mejor elemento del sentimiento estético. Por otra parte, en la combinacion de sillares de distintas formas y dimensiones, destruyendo la inexorable regularidad de la sillería igual, desvanecerá por completo la idea de la solidez, despertando la de haberse empleado en los sillares paramentos como lechos y lechos como paramentos. Solo por causa de exornacion perfectamente motivada, pueden hacerse admisibles estos géneros de disposicion y de combinacion: y áun así, no es posible dejar de encarecer la necesidad de economizar su uso.

Concretémonos ahora á la sillería por hiladas horizontales. No podrá negarse desde luego que el acuse de la combinacion ó enjarge de cualquier género que fuere, adhiriendo á la idea de la solidez, produce una impresion que deja tranquilo el ánimo; pero ¿no es verdad que en esta impresion se nota cierta fatalidad hija de la pesadez del material, y que demuestra demasiado abiertamente la ley de la Naturaleza, y la aplicacion que de esta ley se ha hecho? Por otra parte, tal combinacion ó enjarge, cuando es acusado con todo el alarde posible, ya sea por medio de chaflanes de grandes dimensiones, ya por un almohadillado pronunciado, sólo es imponente por la enormidad de los materiales; de modo que el almohadillado en los sillares, en lugar de secundar la inaccesibilidad inherente al objeto del muro, convida al escalamiento. Igual impresion produce el almohadillado corrido; y sin embargo, este aparejo y esta disposicion tienen cierta severidad propia de la solidez, porque puede referirse perfectamente al modo de producirse la piedra en ciertas canteras, ó á la disposicion de sillares de hojas, haciendo del tizon paramento. Y no creemos inoportuno añadir aquí, que será siempre muy incongruente darle el aspecto de un cerramiento hecho con tablones, porque al paso que será mentir el material, será pretender aparentar menor resistencia é impenetrabilidad de la que el muro debe ofrecer.

La consideracion artistica del muro sube de punto por los vanos que en él, y sólo en él, pueden aparecer; exigiendo una combinacion especial de los materiales que, alterando la empleada en la construccion, puede producir la variedad solicitada por el Arte, aquella variedad que por medio de analogías y semejanzas quita la monotonía de que pudiera adolecer la unidad, que es la primera condicion de la belleza.

Esta consideracion nos obliga á hablar desde luego de los vanos.

VANOS. Los tratados de Arquitectura hablan con grande extension del macizo, y sólo conceden una consideracion secundaria al vano. Sin embargo, el vano tiene grande importancia; de modo que sin los vanos carece el edificio de uno de los principales medios de expresion. Los vanos son al edificio lo que los sentidos al hombre; y el hombre es el tipo en que la Arquitectura debe buscar, si no el modelo, la inspiracion, conforme queda indicado.

Las impresiones que pueden producir los vanos en un edificio, son tantas cuantas hayan sido las necesidades á que con ellos se ha debido atender;

dependiendo del número de ellos que se haya empleado, de las formas que se les hayan dado, y del uso y combinacion de estas formas.

1. *Ideas que adhieren al número de vanos.* Un edificio sin vano alguno da idea de una vida aislada ó de una muerte civil. La primera está requerida, v. gr., por la clausura de las órdenes monásticas del Cristianismo, especialmente las de religiosas; ó por la incomunicacion de los haremes de los musulmanes: la segunda idea está exigida, v. gr., por una penitenciaría.

Cuando el edificio tiene muchas aberturas, la severidad decae, y la vida exterior aparece en gran manera solicitada. Estas condiciones las exigirá, por ejemplo, un palacio para una Exposicion de producciones artísticas ó industriales, ó de objetos arqueológicos, ó un edificio para espectáculos públicos; y prescindimos aquí de las condiciones especiales á que en determinados casos ha de sujetarse la penetracion de la luz en el interior de esta clase de edificios.

2. *Ideas que adhieren á las formas de los vanos.* Las formas fundamentales de los vanos son: la *rectilínea* y la *curvilínea*. Y aunque puede darse una forma *mixtilínea*, sin embargo, no es posible considerarla jamas como base de ningun sistema especial. Podrá comprenderse mejor esta proposicion cuando se examine la parte de esta Memoria que trata de los distintos Géneros de Arquitectura.

¿Qué razones autorizan el uso de estas dos formas, á saber, la rectilínea y la curvilínea? Fácil es la contestacion. Cuando las dimensiones de la piedra no dan dinteles monómeros, esto es, de una sola pieza, se sustituyen las dimensiones por el dovelage; pero como este medio no ofrece la solidez necesaria, supuesta una extraordinaria abertura del vano, entonces se hace indispensable el uso de la construccion en forma de arco. ¿Qué ideas adhieren á cada una de estas dos formas fundamentales que pueden los vanos afectar? Esta cuestion es más delicada, y por lo mismo necesita ser tratada con mayor detencion.

El vano *rectilíneo* tiene toda la severidad y hasta la fatalidad de la línea horizontal. Su teoría está fundada en el sistema de construccion más natural de un vano, cual es la presion vertical. Esta presion está ejercida por el dintel sobre las dos jambas, por cuya cualidad especial de monómeras ó polímeras no queda alterada la construccion general del muro, ya que no se presentan más que como una interrupcion de ella por el vano mismo.

Hay en el vano rectilíneo una observacion que tener en cuenta para los efectos de la óptica, y es, que cuando estas jambas se levantan perpendicularmente, el vano se presenta como una interrupcion atrevida del macizo, perjudicial á la solidez. Los antiguos griegos, para obviar este inconveniente, las inclinaron ligeramente hácia el eje del vano, desde la parte inferior (LÁM. I, A) á la superior, alcanzando por este medio dar mayor solidez al dintel y más elegancia al vano; porque al paso que se reducian las dimensiones de aquel, adquiria éste mayor esbeltez, destruyendo un error desagradable á la vista. Era entonces evidente la armonía entre el vano y la forma general del edificio, ya que así las columnas como los muros afectaban la forma piramidal. No fué la simple presion vertical la que el dintel ejerció sobre las jambas, sino que hubo de compartir con ellas la resistencia del muro, ensamblándose, por decirlo así, mutuamente. En la mayor extension que tuvo el dintel fuera del punto de apoyo de las jambas, á fin de adquirir mayor resistencia, debe verse el origen de las puertas en Tau, como la del oratorio de Phalaris ó la del Erecteion en Atenas, y el buen sentido indicó que esta mayor extension no excediese del aplomo de la base de la jamba. En nuestros tiempos se han presentado vanos en Tau, pero se ha prescindido de la disminucion (LÁM. I, B) que en semejante caso deben aquellos tener, lo cual produce el contrasentido de dar razon de tal disminucion, sin que esta exista, y de dar al dintel una dimension que no ha perdido.

El vano *curvilíneo* puede presentarse bajo cuatro distintos aspectos, que deben considerarse como fundamentales, á saber:

De medio punto ó semicircular.

Levantado de punto ó apuntado.

De punto entero ó circular.

Eliptico.

Aunque el vano curvilíneo tiene toda la movilidad de que es susceptible la línea curva, sin embargo, es preciso hacer distincion entre estas cuatro clases de vanos, porque la variada expresion que pueden tener, es un manantial de gran número de sentimientos de imposible clasificacion. En esta imposibilidad, debe considerarse preferible circunscribir la tarea á las formas que quedan indicadas, las cuales no pueden ménos de calificarse de fundamentales.

Una observacion debe hacerse sobre el vano curvilíneo generalmente considerado. Por su forma es contrario á la naturaleza de la madera, material

de fibra rectilínea, y cuya solidez depende del respeto que á esta circunstancia se tenga. Hé aquí por qué se resiste á la imaginacion, rechazándolo el buen sentido, el uso de la madera para la obstruccion accidental de estos vanos, con puertas. Siempre se presentará como violencia hecha al material la forma circular de un vano, por más que el ingenio ó la industria haya aumentado los medios de someter los materiales á distintas operaciones sin alterar su naturaleza. Se dirá que, esto no obstante, se construyen puertas para vanos circulares, y muy comunmente; pero la cuestion no está en la posibilidad de que esto sea, sino en la de propia y fácil impresion que al espectador debe hacer. El efecto de las obras de Arte no ha de producirse por el acto material del exámen, sino por sentimiento espontáneo.

Concretemos ahora las consideraciones al arco semicircular. El vano de esta forma tiene toda la precision del círculo, y por consiguiente la rigidez del compás; y estas circunstancias nunca podrán despertar ideas de expansion ni de libertad del espíritu, sino de grandeza y de esplendidez, que sorprenden el alma, pero que no la elevan. Los arcos de triunfo romanos inspiran sentimientos que abaten el espíritu del que los contempla; y al contemplarlos, no parece sino que uno siente el efecto del orgullo del triunfador. El vano semicircular, en casos dados, puede ser insuficiente; por ejemplo, cuando fuere necesaria una altura del vano análoga á lo agudo del ángulo superior del tímpano en que un muro rematare, entonces el vano apuntado deberá sustituir al de medio punto, puesto que es el que satisface mejor esta necesidad por la aptitud que tiene de elevarse á alturas distintas. Y esta libertad material no puede ménos de presentarse en lo moral como un símbolo de la elevacion del alma hácia un objeto situado mucho más arriba de lo terreno. Este es el sentido que se encuentra enteramente adherido al arco empleado por las escuelas germánicas de las márgenes del Rhin, cuya influencia tanto se dejó sentir durante la Edad Media en la Europa cristiana.

El vano circular no puede presentarse más que como forma propia para dejar penetrar la luz, nunca para asomarse, y mucho ménos para servir de ingreso. Ni parece siquiera propio para ventilacion, porque mientras su forma se resiste á la obstruccion accidental con puertas de madera, se ha presentado con buen éxito obstruida por vidrieras de colores, cumpliendo en el edificio la mision que el ojo en el hombre, cual es hacerle gozar de la luz. Nunca se abre un vano circular á la altura conveniente para asomarse, por-

que la distinta direccion de todos sus puntos hace imposible el antepecho; así como de emplear dicha forma para ingreso se seguiria la discordancia de ella con la del ser que ha de usarla; á más del absurdo de presentar un espacio practicable, que sólo podría ser penetrable cómodamente por un determinado punto de su capacidad. Los vanos circulares, desde el momento en que se han presentado de dimensiones extensas, han necesitado enlazar sus puntos por crucerías; y de esta necesidad de la solidez, el Arte ha sacado gran partido, para presentar esos rosones afligranados obstruidos por vidrieras de colores, que tan misterioso efecto producen en las iglesias de estilo germánico, llamado vulgarmente gótico.

De la adopcion del vano circular como forma fundamental, podría deducirse la del vano elíptico. El Arte, si no le ha rechazado, no le ha empleado todavía como forma fundamental aplicable al monumento. ¿Será que la forma elíptica, como engendrada por una disposicion de puntos pensada, mejor se comprende que se siente; ó que la impresion que produce es más análoga á la de una degeneracion de la forma circular, y en la consideracion de tal no puede formar la base de sistema alguno? No es fácil atribuir preferentemente á una de estas dos circunstancias la causa que haya podido hacer excluir la forma elíptica, de los elementos característicos del monumento arquitectónico; pero sin dejar de adoptarlas como concausas, no deberá parecer inconveniente decir, que por ser la elipse una forma demasiado científica, se aleja del Arte tanto, como toda obra en que la utilidad material toma ascendiente sobre la moral. Como procedente de la elíptica, ha debido la semi-elíptica sufrir una suerte análoga: y aunque el arco de esta forma está comunmente usado en construcciones monumentales, pero nunca en las épocas de un estilo en apogeo, sino en las de decadencia, cuando la novedad ocupa el puesto de la originalidad, y el deseo de sobresalir introduce la confusion en la apreciacion de las cosas.

Las demas formas curvilíneas que el vano puede afectar no son más que degeneraciones de las formas fundamentales, y degeneradas han de ser por lo mismo las impresiones por ellas producidas.

Al abrirse los vanos en los muros, descúbrese el espesor de estos con toda su materialidad: y tal puede ser este espesor, que adquiriera el monumento un carácter inconveniente, y del cual no deba en manera alguna hacer alarde. Sea, por ejemplo, un muro que haya de sostener y de servir de apoyo á bóvedas de gran diámetro. La escuela bizantina primero, y las germá-

nicas más adelante establecieron el sistema de arcos concéntricos repetidos, sistema que trae consigo la idea de los derrames más ó menos pronunciados, que puede admitirse en toda clase de vanos. Indudablemente estos derrames facilitan el paso de las gentes por las puertas, y el de la luz por las ventanas, y esta ventaja, unida á la mayor accidentacion que este derrame adquiere, da á los vanos un sentido especial propio para la expresion de ideas ménos materiales que las que la materia por sí sola puede producir. Con efecto, por este sistema, al paso que los vanos se presentan con dimensiones mayores que las que realmente tienen, se espiritualiza, digámoslo así, la materia cuanto está en la posibilidad del hombre espiritualizarla, desapareciendo por completo de la vista del espectador la gran masa del muro.

Los vanos han de tener proporcionada la altura con la anchura: el vano en que predomina la segunda trae consigo la idea de una necesidad especial para alumbrar un interior, como, por ejemplo, un museo de pinturas; ó bien de una multitud de gentes que por ella han de transitar, como la puerta de un teatro: el vano en que predomina la altura tiene adherida la idea de dignidad, asimilándose á la estatura humana, como las puertas y las ventanas de un palacio.

Preséntanse los vanos bajo dos distintos aspectos, á saber: entero ó en agimez. El agimez curvilíneo puede presentarse en arcos gemelos, cuando los dos vanos están cobijados por un solo arco. Á cada una de estas dos formas adhieren ideas especiales: al vano entero adhiere la simple satisfaccion de la necesidad de luz y de aire ó de curiosidad: al agimez, la satisfaccion de una necesidad á que la construccion parece que sólo atiende por pura condescendencia. El haber nacido el agimez cuando la vida privada tuvo mayor importancia que la exterior y pública, puede explicar la razon de este sentido. Las formas en agimez ó en arco gemelo han sido presentadas en los ingresos con un simbolismo especial por las Escuelas germánicas de la Edad Media. Véanse, con efecto, muy especialmente empleadas estas formas en las puertas de las catedrales, siendo tomado su simbolismo de las palabras de la terrible sentencia: «Una vía á la derecha y otra á la izquierda: una para los buenos y otra para los pecadores. Cada uno, al atravesar »el umbral de la Santa Casa, debe darse cuenta de sus obras buenas ó malas, »y elegir la vía.»

3. *Ideas que adhieren á la combinacion de las varias formas de los vanos.*

Hemos visto que los vanos pueden afectar distintas formas, pero no por esto es arbitraria la combinacion de ellas en un mismo edificio. La unidad es condicion especial de esta combinacion, debiendo por tanto hacer que domine una forma, sin renunciar á la libertad de hacer uso de las demas segun las necesidades. De la combinacion bien sentida debe resultar la armonía, la cual no llegará jamas á constituirse con una sola forma, como no puede constituirse en Música con un solo sonido. Esta armonía de formas ¿por qué medios podrá alcanzarse? Sin la pretension de dictar reglas que respondan dogmáticamente á esta pregunta, pueden presentarse algunas observaciones dignas de ser tomadas en cuenta, y sacar de ellas leccion para la práctica del Arte. Son notables las siguientes: en la época del Renacimiento, los vanos tomaron mayores dimensiones á medida que se situaron á mayor altura (exceptuados los ingresos): posteriormente se ha procedido en sentido inverso, dándose menores dimensiones á los vanos superiores que á los inferiores. ¿Qué conducta es más razonable? Parece que la solidez exige que se aligere el peso del muro á medida que el edificio adquiere altura: esto hicieron los arquitectos de la época del Renacimiento; si bien conociendo la importancia del vano, y temiendo que la grandiosidad de las partes superiores perjudicase á las inferiores, suplieron el efecto de los grandes vanos con la mayor minuciosidad de la exornacion que se les aplicó. En nuestros tiempos se da importancia al espacio vano por razon de las líneas que le limitan, lo cual parece que es dar á la cantidad negativa la apreciacion de la positiva, y sin embargo, edificios se han construido por este sistema que producen buen efecto. Es que al sentimiento más bien que á una regla, toca resolver la cuestion: porque las proporciones y los adornos pueden dar importancia cuándo al macizo, cuándo al vano, lo cual no supone más que cambio de aplicacion de medios razonables, que como el órden de los factores en aritmética, no altera el resultado: la buena impresion.

EL PILAR. Inmediatamente despues de haber tratado del muro, no han podido ménos de ocuparnos los vanos, tanto porque son inherentes á él y por depender en cierta manera de él sus formas, como por la expresion que pueden proporcionar al monumento, y las ideas que pueden despertar. Esta expresion y estas ideas, desarrollándose con una importancia especial en favor de la sociedad y de la vida pública, sin hacer olvidar el carácter monumental, han manifestado una tendencia del macizo á presentarse más bien como una combinacion de distintas partes, que como un conjunto

compacto, hijo de la necesidad de un aislamiento y de una concentracion de sentimientos. Hé aquí de qué modo se ha podido prescindir del muro como miembro de acotacion, desde el momento en que ha sido necesaria; no sólo la libre circulacion del aire y de la luz sin estar expuesto el hombre á los meteoros atmosféricos, sino tambien la libre circulacion de las gentes. Entonces el muro, desprendiéndose de una de las principales, si no de la primera, mision que tiene consignada, que es acotar un espacio, conserva únicamente la de sostener; fraccionándose en distintos macizos, que sirviendo de apoyo á la cubierta del monumento deja constituido el pilar.

Se ha querido dar al pilar un origen histórico que á nuestro modo de ver, no puede atribuírsele. Supónese que halla su origen en el *anta* griega; pero no es posible admitir esta opinion sin que se incurra en un contrasentido, que al hablar de la pilastra indicaremos.

Aunque la planta cuadrada sea la forma rudimental del pilar, la mayor necesidad de facilitar la circulacion de gentes que puede exigirse, y aun como razon de comodidad, puede este miembro reducir los límites de la mision de sostener, á más simples medios, achafanando sus aristas ó presentándose poligonal.

El pilar mientras conserva la planta cuadrada, se combina muy propia y convenientemente con el muro: y este, llenando los vanos, deja el pilar en resalto, proporcionando con la mayor accidentacion, mayor vida al edificio. Con esta combinacion, el muro, contentándose con el oficio de acotar, aparenta serle indiferente el de sostener, dejándole al pilar semejante encargo.

El pilar, recordando muchas veces su origen histórico, por razones de construccion, para resistir un vigoroso empuje, se presenta en lo exterior de un edificio, convirtiéndose en estribo ó *contrafuerte*. De los contrafuertes á los *arbotantes* no hay más que un paso; y este le salva el pilar, por interposicion de un *arco botarete*; con lo que se obtiene mayor accidentacion, y se presenta en la construccion mayor atrevimiento, mayor alarde de ingenio, é impresion más favorable en el ánimo como obra más visiblemente hija del espíritu.

LA COLUMNA. Hágase perder al pilar la forma prismática; conviértasele en un cilindro, y la libre circulacion de las gentes, y hasta de la luz y del aire, estará completamente revelada, sin que la necesidad de sostenimiento esté ménos satisfecha. Pero ¿con esta sola modificacion del pilar se tendrá la columna? De ninguna manera.

Columna viene de *columen*, palabra latina que vale en español sosten, apoyo: y tan especial y exclusivamente tiene la columna esta mision, que su forma general y los accidentes que constituyen su fisonomía, se dirigen solamente á relevar de punto semejante cometido para hacerle más manifiesto. La fisonomía especial de la columna la constituyen las tres partes de que consta, á saber: el *fuste*, la *base* y el *capitel*. Hé aquí cómo el Arte prescinde de la inercia y rudeza de la materia para dar á las leyes de la Naturaleza mayor importancia, presentando más visiblemente á la imaginacion la idea de ellas, haciendo impresion más viva y duradera; y hé aquí cómo el Arte, no sólo dice la verdad, sino que la presenta con rasgos más vivos, siendo esta verdad más verdadera por medio de la idealizacion, esto es, de la purificacion de todo cuanto puede perjudicar y hasta ser indiferente á la idea propuesta.

Sin embargo, por extension, la columna ha sido empleada desde la Edad antigua como capaz de constituir por sí sola un monumento (*columna monumental*). Es verdad que con este empleo no pierde el carácter de sustentáculo; antes bien, puede decirse que da mayor extension á este carácter, en atencion á que debe suponerse que la columna monumental sostiene un objeto principal que necesita ser levantado á grande altura. Bajo este punto de vista puede admitirse la columna-monumento; pero queda siempre un escrúpulo, y es que la desproporcion que existe entre lo sostenido y el sustentáculo, respecto de la mayor impresion que éste causa á la vista, hace que en la imaginacion aparezca como principal lo que no debe ser más que un accesorio, como un todo lo que no es más que una parte, y como monumento arquitectónico lo que no es más que un miembro de la decoracion. No insistiremos sobre este particular; pero no podemos ménos de consignar aquí, que en los buenos tiempos del Arte antiguo, en la época de la civilizacion griega, no se conmemoraron los hechos ni se honró la memoria de los hombres ilustres con miembros arquitectónicos, sino con monumentos completos: sólo en la decadencia del Arte, cuando Roma monopolizó la civilizacion en Europa, se erigieron columnas conmemorativas. Y este hecho histórico no deja de confirmar el principio de que la columna no puede constituir, por sí sola, un monumento: sin que pueda darle tal consideracion cualesquiera representaciones escultóricas que en la superficie del fuste se entallen, porque no por esto perderá las formas generales que la caracterizan.

El Fuste. La columna, replegando la superficie del fuste sobre si misma, no tiene todavía el desarrollo posible para llenar las funciones que le están encomendadas, de una manera completamente artística; por esto se le da el *entasi* ó disminución desde el imóscapo al sumóscapo, sobre una línea oblícuamente convexa, lo cual da al fuste la forma cónica ó conoidea. Esta forma, al propio tiempo que recuerda el tronco del árbol, que puede considerarse como el tipo natural, si no como la teoría originaria, de la columna, es una forma exigida por la necesidad de corregir la ilusión óptica que haría parecer mayor el diámetro del sumóscapo que el del imóscapo; pues el efecto perspectivo, acercando hácia el punto de vista vertical dos líneas paralelas, como las acerca hácia el horizontal, produciría en una columna la referida ilusión de mayor diámetro en el sumóscapo, por la repetición de un mismo efecto perspectivo en los intercolumnios.

El fuste se presenta las más de las veces accidentado por *estrias* verticales, unidas ya por aristas ya por filetes. ¿Qué objeto puede tener esta accidentación? ¿neutralizar la excesiva robustez del material, ó evitar la monotonía de tan extensa superficie? Bien puede ser que la repetida ondulación del claro-oscuro y reflejos que las estrias producen, quite á la materia la apariencia de su inercia, sin hacerle perder sus condiciones estáticas ni su solidez; y esta razón de ser de las estrias parece más fundada que la de la imitación de las hendeduras que las cortezas de los troncos de los árboles, ó de las huellas que la lluvia que por estos se desliza, deja marcadas. Si hemos de creer á Vitrubio, una columna estriada parece más robusta de lo que es en sí, porque según este escritor artista dice, la determinación de mayor número de puntos en que la vista se fija, hace concebir mayor diámetro que el que en efecto existe. Por mucho que sea el respeto que el artista romano merezca, no puede impulsarnos á admitir esta proposición como inconcusa, porque las estrias sólo podrían dar razón de mayor robustez cuando la línea capital del fuste le hallase nuestra vista en el fondo de la estria y no en el punto más relevado de la arista ó del filete. Y es tan cierto esto, como que las columnas dóricas que son las que representan el carácter robusto del estilo griego, presentan las estrias afectando ménos profundidad que las jónicas, que representan el carácter gentil del mismo estilo. Por otra parte, no es posible atinar en la razón que puede obligar á hacer que la columna parezca más robusta de lo que sea necesario. ¿No sería esto ir á buscar inconvenientemente una desproporción, una transgresión noto-

ria de las leyes de la simetría, tan recomendables, como más adelante se verá, en la composición arquitectónica? Quizá sea más admisible la idea de que las estrias son convenientes, y muchas veces necesarias en los fustes de las columnas, porque determinan en la superficie convexa de ellos, puntos de escape que pasarían desapercibidos, produciéndose mayor número de efectos perspectivos; con lo que se pone más en evidencia la acción del Arte en la reducción de los medios de sostenimiento á la menor expresión posible, con el objeto, como ya dejamos anteriormente indicado, de facilitar la libre circulación de gentes.

La columna, por la circunstancia de replegarse sobre sí misma, rechaza toda idea de embebimiento en el muro, y esta repulsión material viene á corroborar lo especial y exclusivo de la misión de sostener que á su cargo tiene. Si ha habido alguna época en que tal embebimiento se ha verificado, no ha sido en ninguna de apogeo, sino de decadencia, por ejemplo, durante el antiguo imperio romano, cuando se exigieron pórticos pseudodípteros y pseudoperípteros, y después del siglo xvi cuando se intentó el renacimiento de lo antiguo, y se imitó este servilmente así con las bellezas como con los defectos.

No puede condenarse del mismo modo el embebimiento de la columna cuando éste se realiza en un machón, porque entonces la impresión que se recibe no es la de la columna, sino la de un pilar de forma especial, constituyendo más bien un solo miembro que un conjunto de ellos. Y esto es tanto más cierto, cuanto que en estos miembros sustentantes no aparecen ni las proporciones ni las formas que tienen las columnas que hemos indicado: y si en los baquetones cilíndricos embebidos en los pilares se quisieren todavía ver reminiscencias de los fustes de ellas, se desvanecerá bien pronto esta preocupación desde el momento en que se atiende á la circunstancia de que en tales fustes no aparecen jamás ni las proporciones, ni las formas cónica ó concoidea que las verdaderas columnas tienen precisión de afectar para los efectos ópticos. La escuela bizantina y la germánica más adelante, han justificado con la práctica estos principios; de manera que si alguna vez desgajando de los machones los fustes que los accidentaron, estos se han presentado aislados, tampoco han tomado las formas ni las dimensiones que las columnas requieren. Sin duda debió considerarse que el efecto de la columna relacionada con un arquivolta es distinto del que se produce cuando se enlaza con un arco: en el primer caso aparece la ley de la grave-

dad con todo alarde; en el segundo más bien puede suponerse que el arco nace de la columna, que no que esta sostiene al arco. Por otra parte, la curvatura de los arcos, ó hace desaparecer el efecto del mayor diámetro de los sumóscapos de los fustes, ó bien, aunque aparezca, motiva más la idea de simple punto de apoyo, favoreciendo al propio tiempo la extension que el arco toma como continuacion de una línea capital que sube desde el imóscapo.

Digna de atencion es una circunstancia que viene á favorecer este efecto. Bajo la influencia de la escuela germánica, que fué la última expresion de la Arquitectura en arco, fué desapareciendo sucesivamente la idea de la columna griega, trasformándose en haz de baquetones, de modo que la musculatura particular que habia dado fisonomía á la columna, desapareció en los últimos tiempos del estilo ojival, hasta el punto de prescindirse completamente de ellos. Y esta práctica la vemos observada, no sólo en algunos ventanales del siglo xv en que dominó el estilo llamado flamígero, sino que, abusando de ellas, vense, como en la Lonja de Palma de Mallorca y en la de València, los haces de baquetas y aristas que forman las nervosidades de las bóvedas, retorcerse en los fustes de los pilares, produciendo el efecto de que estos miembros más bien son pinjantes que sustentáculos, más bien aparentan colgar del arco, que no que el arco estriba en ellos.

Estas columnas, que pueden llevar el nombre de *elicinas*, van comprendidas en la clase de las *salomónicas*, de las cuales vamos á tratar.

La columna salomónica no tiene razon de ser, bajo concepto alguno. Si en determinados casos pudiere el buen sentido admitirlas, será cuando se presenten con la línea capital del fuste bien manifesto, de modo que más bien que un retorcimiento de este fuste aparezca un cuerpo extraño girando á su rededor en espiral como simple exornacion; pues de esta manera quedará la imaginacion satisfecha, pudiendo considerarse esta práctica como un nuevo medio de expresion con que la columna habrá podido enriquecerse. Pero si el cuerpo que rodease el fuste se presentase como elemento necesario para aumentar la resistencia de este miembro, sería muy probable que se produjese un efecto inconveniente, porque sería poner de manifesto la debilidad del fuste, el cual, por sí sólo, y sin auxilio de ningun otro medio extraño, debe presentarse con toda la resistencia necesaria para sobrellevar el peso que en la columna estriba. Bien podrá suceder que bajo los frios cálculos de la ciencia física, apoyada por la práctica, la columna salomónica

pretenda un puesto en la teoría estética de la Arquitectura; pero es indudable que al sentimiento repugnará siempre la admisión del retorcimiento de un fuste; porque con él queda neutralizado por completo el efecto de la solidez que de este miembro se exige.

La base. Es una de las partes que hacen un papel importante en la columna, pero que no es indispensable en este miembro. Se ha pretendido hallar varias razones para justificar la necesidad de la base. Han dicho unos que era la expresión de los medios de que puede echarse mano para fortificar el fuste; han querido otros ver en la base la representación de los materiales que se acumulan al pié de todo poste, incluso la vegetación que allí puede producirse: otros han pretendido reconocer en ella las pizarras ó adoquines que en la primitiva construcción pudieron servir para preservar de la humedad el madero que sirvió de sustentáculo á la cubierta: también se ha querido alegar la razón de complemento, diciendo que la base fija el principio de la columna, como el capitel fija el término de ella: por último, la razón óptica ha querido igualmente salir en apoyo de la necesidad de establecer una fácil transición entre la superficie del fuste y la del suelo en que estriba. Pero todas estas razones, por admisibles que sean, caen por la neutralización del objeto que lleva el fuste al replegarse en sí mismo para facilitar la libre circulación de las gentes. Con efecto, la base da á su diámetro mayor extensión que la que el fuste tiene, siendo un obstáculo á dicha circulación, mayormente si toma el plinto cuadrangular, toda vez que queda engañada la vista, á cuya altura aparece el diámetro del fuste mucho más reducido. Por otra parte, la base hace desaparecer la idea del cimiento, dando más bien razón del pié para un objeto mueble. La columna con el éntasi ó disminución desde el imóscapo al sumóscapo, ofrece todas las garantías de solidez necesarias, y hasta releva de punto esta cualidad que deba distinguirla, como queda dicho, puesto que se descarta de todo lo que á esta solidez es inútil ó indiferente, al propio tiempo que da idea perfecta de que no estriba en el suelo, sino que está afirmada en él, que de él nace. Por último, la columna con base no deja de dar demasiada idea de un todo completo dentro de otro todo también completo; en otros términos, es demasiado completa para formar parte de otro todo; mayormente desde que ha aspirado á una existencia independiente, erigiéndose por sí sola en monumento: y aunque esta razón no sea de las que mejor pueden aducirse en favor de dicha opinión, tampoco es de las que pueden favorecer la con-

traria, á saber: la que admite la base como parte necesaria de la columna.

El capitel. Desde el momento en que el oficio peculiar y natural de la columna es sostener, concibe la imaginacion un mayor vuelo en la parte superior para atender mejor á este objeto, quedando de este modo motivada la existencia del capitel. Si el tronco del árbol es la forma elemental de la columna, en el árbol mismo pueden encontrarse motivos de accidentacion de este músculo; y la flora del país indicará en seguida el tipo más propio para darle al capitel el carácter local conveniente. Por esto la flor del loto ó las hojas de palmera figuran en el capitel egipcio (LÁM. I, C), y el acanto ó el laurel y el olivo en los de Grecia y Roma (LÁM. I, D). Esto no quiere decir que no puedan hallarse otros motivos para la caracterizacion de los capiteles: los tapices rollados y las mismas representaciones históricas y objetos alegóricos, han sido, en determinadas épocas, elementos constitutivos de las formas de los capiteles: los primeros constituyeron el carácter del estilo jónico, como los segundos fueron una variante en el estilo latino-bizantino.

Aunque el mayor vuelo que la columna toma en la parte superior esté fundado en la razon de mejor modo de sustentacion, no quiere decir que este modo sea exclusivo; porque si satisface á la inteligencia, no deja de satisfacer al sentimiento la continuacion de la línea capital del fuste en el ábaco egipcio (LÁM. I, E), así como no repugna al buen sentido el que el macizo del muro que constituya un arco, arranque desde el mayor vuelo del ábaco (LÁM. I, F), como se ve en el estilo árabe-musulman.

Estos distintos modos que el Arte ha empleado, son otras tantas pruebas de la diversidad de caminos que el artista puede seguir para llegar al objeto final del Arte; y que nunca será extraviarse cuando en la composicion proceda con razon fundada y con buen sentido; y el buen sentido, como está al alcance de todos, se adquiere con el estudio de las teorías comprobadas por la práctica de los grandes maestros.

LA PILASTRA. Con reducir el pilar á un cilindro, no se obtiene la columna, como queda indicado, sino que se necesita ademas disminuir el diámetro del fuste desde el imóscapo al sumóscapo por una línea curva sumamente suave, dándole una fisonomía particular por medio de las partes de que se considera compuesta, á saber: fuste, base y capitel. Pregúntase ahora: ¿la columna, tal como queda así constituida, puede tomar la forma prismática de planta cuadrangular con buen éxito? En manera alguna. Y sin embargo,

algunos admiten el principio de que la pilastra procede de la columna. Bajo este principio, la pilastra es una forma híbrida, porque ni responde al objeto de la columna, ni tiene la robustez del pilar; de modo que ni es pilar ni llega á ser columna. En el origen de la pilastra quizá hallaremos las formas de que ésta es susceptible. La pilastra tiene su origen en el *anta* griega, la cual no es más que el *grueso ó espesor del muro presentado en una fachada, y convenientemente decorado*. En esta consideracion el aislamiento de la pilastra es un contrasentido; el mismo que se encontraria en el pilar si se le atribuyese este origen. (Véase lo que al hablar del pilar se ha dicho.) Las antas griegas se presentan en el grueso de los muros; y como razon del espesor del muro deben admitirse: por esto producirán siempre buen efecto en los ángulos de un edificio cerrado por un muro, y siempre que fuere necesario acusar en lo exterior una distribucion interior.

El pilar no naciendo, como no nace, de la columna, no hay necesidad de que tome de esta las partes que entran en su constitucion. Si se le han dado y se le pueden dar capiteles y bases, no es que haya sido lógico aplicarle estas partes; y aunque no parezca redundancia destinar á este objeto formas especiales, sin embargo, el buen sentido rechazará siempre toda accidencion y todo adorno que recuerde el árbol. Si la idea que la pilastra ha de despertar segun su naturaleza, es el muro ¿por qué ha de tener la pretension de tomar de aquel vegetal la forma originaria?

CARIÁTIDES. No vamos á presentar como miembros arquitectónicos las figuras humanas comprendidas bajo esta denominacion en el lenguaje comun (*atlantes, telamones, etc.*), porque no puede justificarse la representacion de un sér esencialmente sujeto á la movilidad, y que goza vida animada, para dar razon de la estabilidad y solidez que tanto convienen á la Arquitectura. Si hemos de atenernos á la tradicion consignada por Vitrubio, de que las cariátides tomaron origen de las mujeres de la Cária hechas esclavas por los griegos; el uso de tales figuras como miembros arquitectónicos, fué hijo de un principio tiránico que ni las ideas antiguas sobre el derecho de gentes puede sincerar, ni la teoría estética puede admitir. Como quiera que se admita ó deje de admitirse esta tradicion, el uso de las cariátides, así como el de atlantes y telamones, es una degradacion de la única forma que el espíritu tiene para exteriorizarse; y si como metáfora se quisiese imponer, el buen sentido no podría menos de rechazarla por impropia, incongruente y contraria á los principios de construccion; y la construccion es

manantial de la decoracion, como antes queda indicado. Por extension no pueden admitirse las bestias como miembros arquitectónicos; y si no es posible fundar su exclusion en la categoría de especie, puede muy bien fundarse en la movilidad propia de su vida animal.

LA CARTELA. Con oficio análogo al de la columna emplea el arte arquitectónico la cartela, repisa ó ménsula, que con todos estos nombres suele designarse este miembro sustentante. Tiene este miembro su origen en la necesidad de sostener toda parte voladiza, cuya proyectura se extienda á más de lo que la naturalza de los materiales que la constituyan, permita. Si la columna sostiene por gravitacion estribando sobre el suelo, la cartela se proyecta fuera del muro y está asegurada en él por cohesion, estando siempre apeada por una tornapunta. De esta construccion saca el Arte un motivo para la decoracion, dando á dicho miembro mayor vuelo que altura, y á su parte superior mayor proyectura que á la inferior. Esto explica por qué en los miembros en que se apea cualquiera otro miembro saledizo, en las cabezas de las vigas, por ejemplo, se cortan estas de modo que muy marcadamente afectan este mayor vuelo.

PEDESTAL. ZÓCALO. Si la base es un obstáculo á la libre circulacion, ¿deberán admitirse el pedestal y el zócalo como miembros inferiores de la columna? La existencia del pedestal ó del zócalo debajo de la columna está justificada desde el momento en que aparecen como accidente de un estilobato ó basamento continuo para quitar la monotonía á este suelo que el Arte da al monumento: no habiendo ejemplar de que con buen éxito se hayan usado pedestales en las columnas independientes empleadas como parte de un edificio. No ha sucedido lo mismo en la columna monumental, la cual siempre ha sido erigida sobre un pedestal ó un zócalo, formándose de este modo un todo, que si deja algo que desear como monumento, atendidas las razones que sobre el particular hemos dado al hablar de la columna, no por esto debe dejar de ser admitido, siquiera con la consideracion de miembro necesario para elevar á grande altura una estatua ú otro objeto digno de semejante honor.

ENTABLAMENTOS, BÓVEDAS Y TECHOS. De tres maneras puede quedar cubierto un edificio, á saber: en *plataforma*, con *armadura apuntada*, con *bóveda*.

1.^a *Cubierta en plataforma.* Es el modo más simple de cubrir un espacio: es el primero que se ofrece á la imaginacion en toda su virginidad; pero que sólo puede conservarse donde no sean frecuentes los meteoros at-

mosféricos; porque en otros países, así como en los que no proporcionan lajas de piedra de grandes dimensiones, las armaduras son indispensables. Donde no existan pizarras ni maderos, el hombre se cobijará debajo de tiendas que traerá consigo; pero semejante país no será habitable; sólo será país de transición, como los desiertos que atraviesa el hombre del Mediodía, ó las grandes sábanas que cruza el del Norte. Mas no debe buscarse el Arte en países improductivos, porque en ellos no asienta la civilización: supóngase al hombre en un estado de civilización algo adelantada, teniendo á disposición suya los materiales necesarios para construir la piedra y la madera cuando ménos. Luego que haya construido el muro ó levantado pilares ó columnas, asentará sobre aquel la viga solera ó unirá estos puntos de apoyo con la viga principal: sobre una y otra apoyará las cabezas de las vigas que han de sostener la cubierta, lo cual formará un conjunto, que se traducirá en lo exterior con el nombre de *cornisamento*. A la viga solera y á la principal las denominará *arquitrabe*: al espacio ocupado por las vigas que habrán de sostener el techo, le llamará *friso*; y la cubierta constituirá la *cornisa*: hé aquí los tres miembros que la decoración reconoce en el cornisamento.

El arquitrabe y la cornisa toman el nombre de la naturaleza de la construcción, según acaba de verse; no sucede así respecto del friso, el cual le toma de la exornación que comunmente se le aplica: que al cabo *friso* vale tanto como *bordadura*. De la naturaleza de la construcción debió tomar también motivos el adorno en los primeros tiempos, supuesto que de las cabezas de las vigas que sostienen la cubierta y de los espacios que las separan, se da completa razón con los *triglifos* y las *métopas*, que aparecen en lo exterior. Pero tanto los primeros como las segundas admiten una exornación característica que justifica la denominación de *friso*, que el miembro en que aparecen lleva.

Háse suscitado una cuestión acerca de si los triglifos deben acusarse al rededor del edificio, ó si solo deben aparecer en las fachadas hácia las cuales las vigas van perpendicularmente dirigidas; pero semejante cuestión es inútil desde el momento en que se presente en el interior un techo que pueda dar por resultado en lo exterior semejante efecto eurítmico. Tal es el *artesonado*: combinación susceptible de toda la riqueza y suntuosidad apetecibles, y de la cual se prescindió en la época de la decadencia de la Arquitectura del Renacimiento, sustituyéndole el *cielo-raso*.

Cubierta la combinacion de vigas que dió origen al artesonado, preséntase el techo en *cielo raso*, de una sola pieza, al ménos aparentemente; y entonces, por medio de *florones* convenientemente distribuidos, se da á entender que esta gran pieza que sirve de techo está adherida á la armazon de vigas y ofrece todas las garantías de solidez apetecibles.

2.º *Cubierta con armadura apuntada*. Donde son frecuentes los meteoros atmosféricos que pueden perjudicar á toda construccion, la cubierta con armadura apuntada es de absoluta necesidad para evitar las humedades y no dejar que el frio penetre en los interiores.

Una cubierta con armadura apuntada formando dos solas pendientes, se traduce en las fachadas anterior y posterior del edificio, por el *fronton rectilíneo*, cuyo miembro consta de *timpano*, ó sea el espacio ocupado por la armadura de madera ó de hierro, y la *cornisa*, que es lo que constituye la cubierta y está sostenido por dicha armadura.

No es la sola utilidad material el único principiõ que exige el remate del edificio en forma angulosa cual el fronton la presenta; existe una razon estética que reclama esta forma, y es la de que nada queda ya por sostener. No puede negarse que la forma piramidal satisface la imaginacion más que cualquiera otra, respecto de la idea de remate, porque concentra la atencion en el vértice del ángulo más elevado.

La cubierta apuntada puede, en casos dados, presentar cuatro pendientes; entonces desaparece el fronton, pero desde luego se obtiene la teoría originaria del *chapitel*, cuya teoría se desarrolla por completo cuando se ha de aplicar la cubierta á una construccion de planta cuadrada ó poligonal, y hasta circular, y de alzado de proporciones esbeltas. El chapitel, tomando á su vez la esbeltez del edificio que cubre, se levanta atrevido aguzando su cúspide, y presenta la última idea de la existencia material y la transicion desde ella á la espiritual. Por esto el chapitel y sus engendros, como son los *pináculos* y las *agujas*, tienen cierto carácter especial que se identifica naturalmente con el religioso.

La armadura apuntada cuando es *aparente*, esto es, cuando aparece visible en el interior del edificio, puede ser de grande efecto, porque los distintos modos de construccion que admite ofrecen sobrado número de motivos de que el Arte puede sacar gran partido. Sin embargo, es preciso tener en cuenta, que siendo más bien una combinacion que una forma, revelará más el talento del constructor que el genio del artista, siempre que afecte dema-

siado visiblemente el contraresto de fuerzas y resistencias. En la armadura aparente el talento científico ha de sutilizarse, ha de acrisolarse, para llegar á obtener un resultado artístico. Esto no es poner el Arte sobre la Ciencia, es reconocer la mision que á cada cual le corresponde si se ha de admitir (como no se puede ménos) el principio inconcuso de que de la construccion se han de sacar motivos para la decoracion. (LÁM. II, C)

3.^a *Cubierta abovedada.* Precisamente el techo abovedado responde perfectamente á la condicion que debe resaltar en el techo de armadura aparente, si se ha de producir un efecto verdaderamente artístico. Si el alarde de una combinacion científica puede neutralizar, y hasta inutilizar, este efecto en un techo de armadura aparente; el techo abovedado, al propio tiempo que revela una construccion nacida del espíritu humano, no ofrece este alarde, y se presenta como producida por sí misma, natural y espontáneamente, sin que el raciocinio haya de hacer esfuerzo alguno para reconocerla.

Razones de estática han dividido las bóvedas en distintas cláusulas ó *témpanos*, haciendo alarde de los medios empleados para dar á tales construccion la mayor solidez por medio de *arcos formeros* y de *ojivas*; y el sentimiento tomando por su cuenta este desarrollo especial que la construccion le proporciona, encuentra en esos arcos formeros y en esas ojivas, motivos especiales de decoracion, que quitando la monotonía de la cubierta abovedada, le dan á ésta todo el sabor artístico necesario como imitacion, ó más bien recuerdo de la variedad que la Naturaleza ofrece, cuando deja ver sembrado de mil mundos el espacio. Desde la bóveda interrumpida á trechos por arcos formeros, hasta la que se halla cruzada por *nervios*, *volidizos* y *terciarios*, se producen mil sensaciones tan distintas y variadas, que apenas puede el espectador darse razon estática de ellas, predominando el efecto estético de una combinacion nacida del espíritu y que al espíritu va dirigida.

El techo abovedado ó sea la bóveda propiamente tal, puede presentarse *extradosada*. Si la cubierta apuntada con solas dos pendientes se traduce en lo exterior del edificio por el fronton rectilíneo, la cubierta abovedada se traducirá propiamente en igual caso por el *fronton curvilíneo*; y si en las consideraciones indicadas halla su razon de ser, en la forma halla una razon análoga, que no igual, á la que tiene el fronton rectilíneo; pues si este no deja duda alguna de que no espera carga que sostener, aquel es un medio término, y si no espera una carga, requiere un remate. Es preciso, por otra

parte, confesar que la curvatura que el contorno del fronton describe, como la del arco semi-circular, no eleva el alma, ni despierta el sentimiento espiritual á que el fronton rectilíneo, ó mejor, la cubierta apuntada puede aspirar, porque por su naturaleza se presenta con tendencia á volver al suelo en que su base estriba: el sentimiento que mueve es más material.

Analogía de efecto con el chapitel, como procedente de la cubierta apuntada, se hallará en la cubierta abovedada de su recinto de planta cuadrada, poligonal ó circular, que es lo que constituye la *cúpula*. Esta bóveda es una verdadera alegoría de la bóveda celeste en lo interior de los edificios, verdadera y propia peana en lo exterior de todo objeto que se pretenda enaltecer. Tal es el paralelo que el sentimiento puede hacer entre la cúpula y el chapitel; no existiendo en la primera más que una idea terrena, mientras que en este aparece evidente la aspiración del alma hácia el Sér sublime por excelencia.

La idea material que la cúpula despierta adquiere grande importancia desde el momento en que, con toda la valentía del talento, se levanta atrevida sobre un crucero, con arreglo á la teoría científica de la *cúpula en pechina*. Ya se presente *vaida*, ya *esférica*, ya apoyada por otras bóvedas, ya levantada sobre un *tambor* ó cuerpo de luces, ya *peraltada*, ya en simple *cimborrio*, ya sobrellevando un *linternon*, aparecerá siempre como esperando un símbolo, una alegoría que hacer resaltar constantemente sobre un fondo de variadas nubes ó sobre el terso y unido color cerúleo de la atmósfera. Porque es preciso convencerse de que todo pináculo, colocado por remate en una cúpula, es una heterogeneidad que no puede disculparse, es una violencia hecha á la forma para dar razón de una idea, con la cual no puede absolutamente armonizarse: la idea de una aspiración elevada del espíritu con la de un abatimiento hácia el suelo á que la materia, por la ley de la gravedad, ha de volver; la idea de la línea que parte del suelo y se dirige hácia lo alto, y la de la curva que parte del mismo punto y vuelve á él por la ley inflexible de su naturaleza.

Una cuestión estética ha quedado planteada con lo que acaba de decirse respecto de la bóveda, y es: ¿por qué es hasta contrario el sentimiento que la bóveda mueve, según se la considere en el interior de un edificio ó en el exterior del mismo, bajo cualquiera de sus formas, extradosada? Indudablemente sucede esto, porque las condiciones son distintas: en el interior del edificio no se contempla más que la obra del hombre, ese universo, bien

pequeño por cierto, creado por el espíritu humano, donde las condiciones de sus partes están relacionadas entre sí de un modo homogéneo; y la consideración la hace el sentimiento en absoluto: en el exterior, la obra del hombre no es más que un accidente añadido á los de la Naturaleza, la obra de Dios, á cuya conformidad no puede aquella aspirar, cuya verdad no puede decir: y por lo mismo el sentimiento sólo puede hacer la consideración de un modo relativo.

EL MUEBLE Y EL TRAGE. Al querer hablar de los miembros correspondientes á las artes suntuarias, no es posible proceder tan detalladamente como lo hemos hecho respecto de los correspondientes á la Arquitectura superior. Y puesto que al hablar de los materiales hemos dicho que en tales artes tienen estos grande importancia, en atención á que cada uno de ellos, por su estructura natural, requiere distinto modo de elaboración, dependiendo de esta estructura y de esta elaboración las formas que se necesitare; veamos cuáles formas podrán obtenerse, tanto para la totalidad de cada objeto como por cada uno de sus miembros.

La madera, por su modo más natural de elaboración, da superficies paralelas á su fibra. La naturaleza de este material, no sólo rechaza toda pretensión de monomerismo, sino que el Arte mismo, al ser aplicado á la carpintería, solicita con avidez el *ensamblage* para hallar motivos de decoración que la naturaleza no puede dar sino bajo la sola consideración de leyes físicas.

El hierro virgen, por su modo natural de elaboración, da *combinaciones*, así *rectilíneas* como *curvilíneas*. La industria del cerrajero, al aplicar el Arte, halla en la Naturaleza algunos tipos de imitación, como la caña, los mimbres, los juncos y hasta las hojas y las flores.

La masa plasta, al prestarse naturalmente á la acción de la rueda para producir *superficies de revolución*, ha tenido que buscar y ha hallado tipos en la naturaleza orgánica, sobre todo en la vegetal, como la *cilíndrica* y *cónica*, cuyo tipo está en los tallos fistulosos, en los cálices de algunas flores y en los cuernos de algunos animales; la *esférica* y *ovoide*, en las raíces bulbosas, en las frutas y huevos de las aves; la *discoide*, complanación de la cilíndrica, esférica y ovoide, pudiendo también hallarse en las conchas de algunos testáceos.

La tela, y con ella todo género plegable, por lo que á la Indumentaria

hace referencia, no es más que una materia primera, á que debe darse forma. En primer lugar, la mayor ó menor flexibilidad, y la mayor ó menor entereza pueden influir en las formas que deben adoptarse: así debe tenerse en cuenta que el tejido de lana admite un plegado bien distinto del de lino ó algodón; que la piel curtida ó el fieltro pueden presentar mucha grandiosidad, pero solo empleándose en grandes dimensiones; que el tejido de seda tiene mucha vistosidad, guardando con él bastante analogía el brocado. En segundo lugar, las necesidades del abrigo y defensa, y las del bien parecer son también una base de variadas formas. Por último, la estructura del cuerpo humano, su movilidad posible, sus movimientos probables, según las ocupaciones á que el hombre se dedique, son circunstancias modeladoras de las distintas partes de que debe el traje constar.

Necesítanse conocer estas formas generales que las artes suntuarias deben solicitar de los materiales típicos, para poder idear las de los miembros con que cada objeto ha de llenar su misión, ya en el círculo del mueble, ya en el del traje. Para conocer, pues, ahora el carácter y fisonomía convenientes á tales miembros, se hace indispensable atender: 1.º Al uso á que deberá servir el objeto elaborado. 2.º Al oficio que deberá tener cada miembro.

Teniendo presentes estas reglas, hallaremos objetos que requerirán el asiento, tomando por principio el equilibrio, otras el aplomo: según el objeto deba gravitar sobre un plano ó estar suspendido, se invertirá el orden de los miembros. En los objetos que deberán asentar sobre el suelo, será necesario hacer que estriben sobre piés, y este solo nombre de *pié* dice todo cuanto puede decirse para rechazar del mueble el basamento, pues indica que el objeto tiene movilidad; de ello se tiene un ejemplo en los muebles de los antiguos egipcios, donde éstos por su simbolismo figuraron patas de animales, con distinción de las traseras y delanteras, aplicándolas convenientemente. En el mueble parece que más bien los miembros sustentantes se desprenden de los sostenidos para buscar en la parte inferior un asiento, que no que el sustentante arranque de la base para ir en busca de la parte sostenida, como sucede en el edificio. No sucede lo mismo en los muebles que deben estar suspendidos, los cuales tienen invertido el orden de los miembros: incapaces estos objetos de una posición enhiesta, no pueden presentar la relación del sustentante con el sostenido, sino la del tirante con el suspendido: la relación entre uno y otro miembro ya no es la del peso que descansa, sino la del pinjante que suspende; ya no existe la relación de la co-

lumna que sostiene el arquitrabe, ni la del pié que afirma y presenta enhiesto el objeto, sino la de la *argolla, tirante ó cadena* que tiene suspendido el peso.

Esta relacion que los miembros guardan en el mueble suspendido, guardan en el traje las partes de que se compone, con los *broches y lazos* que le sostienen sobre el cuerpo humano.

Para conocer los miembros que á cada objeto convienen, debe tenerse en consideracion el uso y mayor ó menor trasportabilidad á que todos estos objetos están sometidos, segun queda antes indicado; pero es indispensable hacer una distincion entre el mueble y el traje. Mientras en el mueble hallamos los miembros de *cabida ó capacidad*, los de *sustentacion*, los de *traslacion* y los de *conservacion ó resguardo*; en el traje se hallan la *cobertura ó tocado*, el *vestido* y el *calzado*: mientras en los miembros de capacidad hállanse *cráteres de recepcion* y de *distribucion*, y en los de traslacion se ven las *asas por suspension* y las de *empuñadura*; existen en el traje piezas de *abrigo* y piezas de *defensa*, piezas *talares*, de *mangas* y de *pantalones*.

Dar aquí mayor extension á esta materia sería salirse del terreno jurisdiccional de la teoría estética, apartándonos por consiguiente del objeto de este razonamiento.

Molduras.

La Arquitectura, de la propia manera que busca en la construccion el origen de los miembros, ha debido dar razon de las distintas materias que asocia para la construccion de ese pequeño universo que crea; y al verificarlo, tiene en cuenta que en la composicion del monumento entran partes sostenidas y partes que sostienen; que hay heterogeneidad en las materias que asocia, y que hay diversidad de presiones y de resistencias. Así es que por una ficcion poética especial, indispensable para mover el ánimo del espectador, con metáforas de piedra revela la presion ejercida por las materias compactas y pesadas sobre las gelatinosas, la cohesion de unas sobre otras, los empujes contrarestados, las fuerzas aumentadas: representa fibras delicadas, ligaduras, abrazaderas, inserciones y labios, que limitando los músculos y acusando la estructura, constituyen la fisonomía especial de cada uno de los miembros. El espectador entonces puede fácilmente convenirse de que han concurrido á la formacion del edificio elementos de distinta naturaleza, y que en el monumento, antes de llegarse á un notable equi-

librio, se ha comprimido todo lo comprimible, dilatado todo lo dilatado, contrareestado todos los empujes y reforzado todo contrareestado. Por este medio, el monumento parece vivir una especie de vida orgánica dotada de un alma con carácter individual y marcado de los sentimientos, de las ideas y de la voluntad, ya de una generacion, ya de todo un pueblo.

Hé aquí la teoría estética de las molduras, la cual, reclamando de estas unas formas relacionadas con determinadas funciones, establece una clasificación, que por no referirse á ideas de superior categoría, puesto que sólo á funciones materiales responden, no por esto son ménos capaces de producir efecto estético. Así puede decirse: que el *toro* y la *escocia* son *basamentales*, como el *cuarto-bocel* y la *gola derecha* parece que responden especialmente á las condiciones de *sostenimiento*: el *caveto* y la *gola inversa*, por la delicadeza de su parte superior no puede llenar otra condicion que la de *remate*; del propio modo que el *filete* y el *junquillo* son elementos de *contraste*, que sirven en las cláusulas arquitectónicas, como las conjunciones á las del discurso oratorio, ya copulativa ya disyuntivamente, combinando las oraciones.

Sucede en Arquitectura respecto de las molduras, lo que en el cuerpo humano respecto de la musculatura: la suavidad y la correlacion entre unos contornos y otros, dan una fluidez que hace sentir la belleza sin dejar ver la razon de ella. Pero esa misma fluidez debe estar interrumpida por algun contraste, á fin de evitar lo empalagoso de este exceso, ó lo monótono de la reproduccion continuada de una misma forma; por contrario sentido, un exceso de contraste podria perjudicar á la fluidez que debe existir. Por esto, lo mismo puede pecarse por *exceso de fluidez* y por *monotonía*, que por exceso de contraste, debiendo tenerse presente en la combinacion de molduras un principio análogo al de *unidad con variedad*, tan encarecido en el Arte, y que en el caso presente puede traducirse por *fluidez con contraste*.

El abuso de las molduras puede hacer caer al arquitecto en el barroquismo, como cae en esta sima el estatuario que quiere hacer alarde de anatómico. Una estatua con la musculatura demasiado acusada, da idea de contraccion de los miembros; así tambien la demasiada accidentacion, esto es, la profusion de molduras, presentando una combinacion demasiado complicada, da idea de una vida demasiado artificial que perjudica á la estabilidad y asiento que la construccion debe tener, ofreciéndose el monumento á la imaginacion como susceptible de ser desmontado con facilidad sobrada.

El vuelo en las molduras es punto importante á que muy especialmente debe atenderse. La mayor ó menor proyeccion debe depender de varias circunstancias. Así, al aire libre, la moldura necesita mayor vuelo que en un interior: al aire libre la moldura ha de resguardar los miembros inferiores, de mayor número de afecciones atmosféricas que en un interior; mientras que los efectos de la luz son tan varios, que es preciso fijarse en una generalidad al componer un monumento, haciendo abstraccion de las mil y una circunstancias que pueden alterar el efecto propuesto.

Hé aquí por qué se recurre ó apela á un término medio respecto de la cantidad y calidad de la luz que el monumento habrá de recibir; porque segun la orientacion que este tuviere, los efectos del claro-oscuro producirán grandes alteraciones en su fisonomía. No sucede lo mismo en los interiores, en los cuales la luz siempre es irradiada ó divergente por proceder de determinados vanos ó de luces artificiales. El punto de vista desde el cual las molduras pueden ser contempladas, debe tambien ser el regulador del vuelo de estas. Un gran vuelo dado á una moldura puede perjudicar al efecto de otra si fuere corta la distancia á que el conjunto pudiere contemplarse; así como quizá sea indiferente ó útil dar mayor proyeccion á una moldura, si el punto de vista más comun pudiere tomarse á mayor distancia. De todo lo cual podrá deducirse el principio general de que, al aire libre, la moldura requiere mayor proyeccion que en un interior; y que menor deberá ser el vuelo, cuanta menor fuere la distancia á que el punto de vista estuviese.

Las molduras pueden presentarse de dos maneras, á saber: ó *proyectadas* en el paramento del muro, ó *rehundidas* en él: en el primer caso, dejan ver todo el materialismo de la idea; en el segundo se presentan como espiritualizando la materia. No hay más que ver cuán distinta impresion producen las molduras en la arquitectura hija de las escuelas de la antigua Grecia, que las de la que idearon en la Edad Media las escuelas germánicas; en aquella aparece el origen de la construccion y se da razon de ella; en esta se procedió en inverso sentido, haciéndola más obra de la inteligencia por combinaciones especiales, toda vez que la arquitectura germánica debe considerarse como la más elevada expresion de la arquitectura en arco, así como la griega antigua es la expresion propia y genuina de la arquitectura arquitrabada.

Otra circunstancia especial debe distinguir las molduras, y es: la liber-

tad en el trazo de la sagma de las molduras curvilineas. Esta libertad sólo puede alcanzarse huyendo de la línea circular, y adoptando la elíptica. La circular da cierta pesadez y monotonía, á más de tener toda la inflexibilidad y precision del compás; la elíptica da aquella esbeltez y aquella variedad que tan perfectamente se avienen con el Arte. Y no se opone á semejante libertad el materialismo del principio que domine en el estilo, porque de otro modo los antiguos griegos no hubieran adoptado esta línea elíptica con exclusion de la circular: es que los griegos con proceder por el principio materialista no olvidaron los derechos del Arte, porque tal principio cabe de tal modo en la esfera de este, que sin él quedaria incompleto el sistema científico, como lo quedaria si faltase el principio espiritualista.

Exornacion.

La Arquitectura, despues que ha inventado un organismo, despues que ha combinado líneas para presentarle artísticamente al espectador, todavia tiene cargos que llenar: es que necesita diversificar la expresion ó el sentido del monumento; necesita completar el carácter de su obra. Por otra parte, si el monumento ha de ser un universo más ó ménos compendiado; los elementos, las plantas, los animales y el hombre mismo han de figurar allí; y en este sentido la Escultura y la Pintura, en todos sus géneros y con todos sus procedimientos, son auxiliares de la Arquitectura, constituyendo con ella una de las formas que el Arte reviste, á saber: la forma *plástica*.

La Arquitectura, desde el momento en que llama á sus dos hermanas la Escultura y la Pintura para concurrir con sus obras al carácter del monumento, debe atender á todas las condiciones de la localidad relativas al asunto, al carácter de la composicion, á las cualidades de la luz y á la entonacion del color; porque de otro modo es fácil que el monumento pierda la unidad de carácter indispensable á toda obra de Arte. Y no será que la Escultura y la Pintura pierdan por esto su independendencia, como algunos han creído, porque tales condiciones no son más que estímulos para la produccion, como los tiene tambien el arquitecto en la forma y accidentacion del terreno, aspecto del país en que habrá de construir objetos que deberán rodear el monumento, naturaleza de la luz que deberá iluminarle, tradiciones que habrá de respetar y materiales que habrá de emplear. La cuestion

de independencia de la Pintura, de la Escultura y de la Arquitectura entre sí, sólo es cuestion de amor propio de los que toman el Arte como profesion, y no pasan de una medianía, siendo engendrada por el falso modo que en el dia se tiene de considerarlas. En la actualidad, el Arte sólo es considerado por la sola parte material de la representacion, cuando esta parte es la ménos noble; circunstancia que, aislando las artes una de otra, ha hecho de cada una de ellas una especialidad de conocimientos, cuando no es más que un distinto desarrollo de las formas. Si la Arquitectura se queda en el *simbolismo*, la Escultura se extiende al *carácter* y la Pintura á la *expresion* de los afectos del ánimo; y si la pureza de la Geometría puede bastar para la forma arquitectónica, las ondulaciones de la vida animada y racional son necesarias para la escultórica; y á la ilusion de todos los accidentes de la luz en el cuerpo animado y en el espectáculo de la Naturaleza, debe extenderse la Pintura.

Hemos dicho que la imitacion de la Naturaleza no es la esfera en que la Arquitectura debe moverse; y sin embargo, la Arquitectura tiene una parte en que la Naturaleza es el único modelo. En la *exornacion* es donde la Arquitectura se muestra como arte de imitacion. Pero en esta imitacion no debe proceder como la Escultura y la Pintura, sino que debe obrar de conformidad con el principio arquitectónico que antes se ha indicado, cual es: *que en la imitacion de la Naturaleza sea solicitada la fusion del elemento geométrico con el orgánico*. En este principio está muy especialmente fundado el arte del *adornista*.

Existen dos géneros de exornacion, á saber: el *simplemente geométrico* y el *antema*. Uno y otro género pueden presentarse de dos modos: anaglítico (*escultura de talla*) ó cromático (*pintura policroma*).

ADORNO GEOMÉTRICO. ¿Qué sentido, qué idea puede adherirse á un adorno simplemente geométrico, de la naturaleza del *meandro*, por ejemplo, de las *postas* ó de las *lacierias* y *almocarbes*? ¿Cuál es el origen de esta clase de adornos? Parece que no son la expresion figurada de ninguno de los elementos de la construccion. Que su uso no puede nacer del capricho, es evidente, porque el Arte rechaza todo lo que no tiene razon alguna de ser: mas ¿qué razon podrá justificar su existencia en los monumentos de todas las edades, y de distintos sentidos, aunque con distintos caracteres? No es fácil dar una idea que se refiera al género de adorno, simplemente geométrico, si no se recurre al símbolo. Veamos.

Las molduras tienen, como queda dicho, la razon de ser en las fuerzas

físicas de los distintos materiales que entran en la composición; y por una razón no ménos fundada, debe evocarse el recuerdo de estos materiales, si no propia, figuradamente. En sentir de varios autores que de la exornación han tratado, las combinaciones simplemente geométricas usadas por los griegos antiguos, tuvieron un sentido especial en las pinturas de los vasos, distinguiéndose el agua de la tierra, según era la combinación curvilínea ó rectilínea. Así se halla que las *postas* simbolizaron el *elemento húmedo*, como el *meandro* simbolizó el *elemento seco*, elementos que entran muy especialmente en la construcción. Y este simbolismo, sacado de la movilidad á que el primero de dichos elementos está sujeto, y de la aridez del segundo, no deja de tener una parte muy esencial en el carácter de los monumentos. No sucede otro tanto con los adornos de *lacierias* y *almocarbes* que tanto usaron los árabes musulmanes en sus voluptuosos monumentos, y no es posible ver en estos adornos simbolismo alguno, sino una expresión figurada de los setos y ajaracas con que sujetaron los ramajes de las plantas en los jardines. Estas metáforas de la Arquitectura al aire libre, presentadas en los interiores, tienen todo el sabor artístico necesario para despertar en la imaginación los atractivos de la Naturaleza, modificada por la mano del hombre, á fin de acomodarla á su idea; trabajo que tan notable desarrollo alcanzó entre los árabes musulmanes.

Las combinaciones geométricas que los alfarjes presentan, no son metáforas de la clase que acaba de indicarse, sino expresión propia, pero ingeniosamente complicada, de las armazones que sostienen los techos, ó de las alfajías y regletas que refuerzan las tablazones.

ANTEMA. Homero llama así á todo adorno sacado de la naturaleza orgánica, sea vegetal ó animal. No vemos que haya inconveniente en admitir la palabra como término genérico, dejando como impropio las denominaciones de *arabesco* y de *grutesco* con que hasta el presente se han conocido estos géneros de adorno; porque ni fueron los árabes los primeros que emplearon el adorno sacado del reino vegetal, ni de las solas grutas proceden los mónstruos formados por la combinación de este reino con el animal, ni es la ridiculez la cualidad que debe distinguir esta clase de adornos, porque tal es la acepción con que el uso ha envuelto la palabra *grutesco* al trasformarla en *grotesco*.

Es verdad que en la combinación de las formas vegetales con las animales hay cierta degradación de forma; por lo cual, algunos han querido excluir la humana del derecho que la Arquitectura tiene de reducir las for-

mas orgánicas á geométricas, alegando por razon el ser esta la única forma que el espíritu tiene para exteriorizarse. Aceptable argumento, que no es fácil de destruir, pero que no exceptúa la forma humana de ser empleada como elemento de exornacion antemática, mientras el sér animado sea representado en toda su integridad, sin degradacion alguna, y sin perjuicio de la estabilidad y solidez del monumento, esto es, cuando no se empleare como miembro de construccion. De todos modos, es preciso confesar que la naturaleza vegetal se acomoda más que la animal á los principios arquitectónicos; porque los elementos de su existencia no sufren con las modificaciones procedentes de la industria humana, las alteraciones que podria sufrir la naturaleza animal; antes al contrario, muchas veces reciben los primeros mayor desarrollo con esta industria, ya que en la jardinería vemos disponer las plantas en formas artisticas sin menoscabo alguno de sus funciones vitales ni de su carácter.

Bajo este punto de vista, puede dividirse el anatema en *fitaria* y *zodaria*, segun el adorno sea exclusivamente sacado del reino vegetal, ó entrare en la representacion el sér animado. Queda sentado como principio general el grado de conveniencia de una y de otra clase de adorno; el uso admisible en teoría estética es lo que debemos ahora examinar.

Si la representacion del sér animado como adorno puede tener por base la alegoría, la representacion de los vegetales es una metáfora de las plantas parásitas que las construcciones alimentan, y un recuerdo figurado de los sentimientos que el monumento debe inspirar, un símbolo característico de este monumento, un padron de naturaleza, que se combina perfectamente con las formas de construccion propia del país. Por esto, si la Arquitectura egipcia empleó las hojas de palmera y la flor del lotus, vegetacion que en aquel valle fecundado por las inundaciones del Nilo, crece; en Grecia y Roma, el acanto, el olivo, el laurel, revelan en los monumentos las producciones indígenas de aquellas fértiles comarcas, y las ideas de gloria nacional que en aquellas ciudades cundian; por esto, en fin, las hortalizas y las plantas espinosas aparecen en la Arquitectura sistematizada por las escuelas germánicas durante la Edad media, como símbolos de la frugalidad y de la maceracion, aconsejadas por aquel ascetismo cristiano, hijo de la ardiente fé que en aquellos tiempos abrigaron los corazones. Estúdiese cuidadosamente la flora y la fauna de cada país y háganse despues las aplicaciones convenientes, segun los principios que acaban de indicarse.

Si del sentido de la representacion del elemento orgánico pasamos á su forma, no se puede ménos de indicar la necesidad de conocer su estructura, no para imitar los séres ni las producciones, sino para no desnaturalizar los unos ni las otras. En las fitarias deberá partirse de las leyes de la Naturaleza, que prescriben que el ramaje salga del tronco principal, que la distribucion sea proporcionada á la precocidad y mayor vigor de la vegetacion, y que la curvatura é insercion de tallos sigan el órden y direccion convenientes; y tomando despues por norma el principio más elemental de la belleza, que es la regularidad y la pureza, se establecerá en lineamientos la lucha entre la verdad de la Naturaleza y el rigorismo matemático; y aquélla, como éste, cediendo un tanto de sus respectivos derechos, producirán la verdadera fusion de los principios geométrico y orgánico, tan recomendada como otra de las reglas de la decoracion. En la zodaria deberán tenerse en cuenta, no sólo el órden muscular, sino tambien lo rudimentario conservado ó anunciado de las especies limitrofes, á fin de que en la combinacion no se caiga en la ridiculez ó en la monstruosidad; porque si pueden, por ejemplo, admitirse alas en las espaldillas del sér humano y rematar

..... "*in piscem mulier formosa superne,*"

y hasta sustituir una vegetacion al vello; nunca podrá tolerarse artísticamente unas alas en las caderas, sustituyendo los miembros de la locomocion.

Por la misma regla de fusion de principios, el elemento orgánico, cuando se empleare bajo la forma cromática, no deberá presentarse con la pretension del relieve, como la Pintura lo hace en uno de sus géneros, sino que deberá reducirse á la pureza geométrica, ó, por mejor decir, física, y á la simplicidad del colorido, esto es, que el contorno sea característico, y el color limpio; debiendo producir efecto más por manchas de coloracion, que por empaste de colorido. Así una hoja podrá tener todas sus nerviosidades, una flor todos sus matices, sin alarde alguno de relieve de imitacion pictórica, porque esto sería dar representacion independiente á la obra de simple adorno arquitectónico, lo cual puede en determinados casos traer graves inconvenientes. No de otro modo la vidriera de colores, que la Arquitectura sistematizada por las escuelas germánicas durante la Edad media, admitió como uno de los principales elementos de exornacion, vino á hacerse inconveniente á medida que fué convirtiéndose en pintura sobre vidrio: aquel efecto por transparencia, vino á matar el efec-

to de las pinturas por simple reflexion de la luz, mientras que toda exornacion cromática fué entonces imposible, porque no pudo competir con aquella brillantez que, por otra parte, dió excesiva importancia á la exornacion, en perjuicio de las formas generales del monumento.

Hasta aquí hemos hablado del adorno cromático, y como tal hemos debido suponer una forma y una coloracion: hagamos ahora abstraccion de la primera, y ciñámonos al uso del color como elemento capaz de decidir sobre la importancia de los miembros y de cualesquiera accidentes que en las superficies arquitectónicas aparezcan, cuya coloracion es la verdadera *policromia*.

Para emplear la policromia, es preciso conocer el color en su esencia, en sus modificaciones ó matices, y en las relaciones que entre sí tales matices guardan, á fin de poder hacer las combinaciones armónicas, y producir los contrastes convenientes.

Recientes observaciones han demostrado que no existen más que tres colores fundamentales: el de la luz (amarillo), el de la oscuridad (azul), y la neutralizacion óptica (rojo); y que entre éstos existen neutralizaciones saturadas del color de la luz y del de la oscuridad (verde); del de neutralizacion óptica y del color de la luz (naranja), y del de la misma neutralizacion óptica y del color de la oscuridad (morado). Estas especies de color constituyen cada una de por sí una trina irradiacion que, interpolándose dentro de una circunferencia, forma lo que se llama el *círculo cromático*. Con este círculo en la mano puede demostrarse fácilmente que, complementarios estos seis colores los unos de los otros por oposicion diametral, pueden producir en su yuxtaposicion por la *ley de los contrastes simultáneos*, las desemejanzas y las alteraciones de los colores, ya por atenuacion del elemento comun, ya por absorcion del complementario; debiendo el conocimiento de estos principios conducir á la armonía de tintas, al contraste de ellas, y, en una palabra, á la unidad con variedad, que constituye lo que se llama en pintura *mágia del colorido*.

No pertenece á la teoría estética de la Arquitectura explicar los fenómenos ópticos de los colores, porque esto es tarea propia de las ciencias exactas; por esto debemos suponer que bastarán aquí estas indicaciones á fin de entrar en la cuestion verdaderamente estética, relativa al uso de la policromia en Arquitectura. Esta cuestion es una de las más curiosas é importantes que pueden presentarse en este Arte, no sólo por las adulteraciones á que puede dar motivo, sino tambien por su oportunidad.

¿La pintura policroma es siempre admisible en los interiores?

¿Es admisible en el exterior de los monumentos?

Los arqueólogos resuelven estos dos problemas por los hechos, esto es, por las tradiciones; y, sin embargo, creemos que debe seguirse la opinion de los estéticos, los cuales la resuelven por los principios, hijos del buen sentido adquirido como resultado de los hechos.

La construccion como manantial inagotable de motivos para la decoracion, no debe ocultarse cuando aparece con toda la ingenuidad y condescendencia que el Arte puede exigir de ella; esto es, cuando abandona la rudeza material y se somete naturalmente á las leyes de la Decoracion. Ocultarla entonces, fuera profanacion inexcusable. Lo que podrá suceder será, que la decoracion necesite realce, importancia; y entonces la policromia deberá acudir en auxilio de ella para este solo efecto, mas no para adulterarla. Hé aquí lo que pudo suceder en ciertas construcciones, muy especialmente en las levantadas segun el sistema de las escuelas germánicas de la Edad media, las cuales, admitiendo la vidriera de colores como elemento de espiritualizacion de la luz é ilustracion de las creencias, no hubieron de prescindir de la policromia, si no en todo el ámbito de los interiores, en muchas partes de ellos; si no como elemento imprescindible, como medio eficaz y generalmente admisible de caracterizacion. ¿Cómo no admitir, por ejemplo, en los capiteles de los pilares que rodean el santuario, el dorado de la hojarasca y de los ábacos que los constituyen, y el colorido azul ó verde de los tímpanos? ¿Cómo no emplear la policromia al rededor de un suntuoso sarcófago? ¿Cómo no admitir un mosaico de colores en un sitio privilegiado por la religion ó la política? La cuestion no está en el uso, sino en el sentimiento del color para llegar á obtener lo que hemos llamado *mágia del colorido*.

Más difícil de resolver es la otra cuestion que hemos indicado, á saber: si es admisible la policromia en el exterior de los monumentos. De pocos años á esta parte viene agitándose esta cuestion en el mundo artistico. Investigaciones arqueológicas comprobadas y justificadas por los textos de Vitrubio, Plinio, Pausanias y otros escritores de la Antigüedad, han dado cuerpo á la idea de que los griegos habian empleado la policromia en el exterior de sus edificios; y hasta se ha encontrado que existia un sistema fijo de coloracion, habiéndose pintado, por ejemplo, los triglifos con azul, el fondo de las métopas con rojo, y los fustes con ocre, realizándose los frisos

con oro, etc., etc. ¿Debemos por esto admitir la policromía en el exterior de los edificios? «Quandoque bonus dormitat Homerus» podría aquí decirse de los griegos: ni estamos tampoco en época de «jurare in verba magistri.» Tarea es de la Filosofía elevarse sobre la Historia luego que, habiendo sacado de ésta los datos necesarios para comparar con los que la edad en que se vive proporciona, ha formado juicio. Veamos cuál este sea.

La superioridad del dibujo al color es incontestable. El dibujo es un proyecto del espíritu; representa la idea: el color no tiene más representación que la del sentimiento. No existe en la Naturaleza ser alguno sino con la condición de tener una forma; mientras que el color no puede nunca anunciarnos una idea ó un pensamiento. La creación, á medida que se eleva, abandona el color y da la preferencia al dibujo, manifestando marcada tendencia hácia la monocromía. Los minerales encierran todos los tesoros de la coloración, mientras que los vegetales tienen un color ménos brillante: al paso que los animales son tanto más ricos de color cuanto ménos dotados están de conocimiento instintivo; de modo que cuando se llega al hombre, la monocromía está en su punto; no siendo sus modificaciones más que matices suaves fundidos en la unidad, reflejos transparentados, acusación fiel de la variedad que existe en el interior: porque si el cuerpo humano es monocromo en lo exterior, es policromo en lo interior: el hombre, pues, al ocuparse en la exornación de la obra arquitectónica, halla en sí mismo las leyes de la policromía. Por otra parte, ¿cómo colorir un monumento exteriormente sin entrar desde luego en una lucha desigual con la Naturaleza que ha de rodearle? La monocromía hará que este monumento parezca más grande en medio de esta Naturaleza; y solo podrá armonizar con ella cuando no admita en lo exterior de los monumentos más que la policromía natural de los materiales, y aún esta, en casos particulares de luz ó del estado normal de la atmósfera, podrá ser perjudicial á la distinción y claridad de ciertas partes del monumento. Por último, si lo exterior de cualquier monumento pertenece al público, justo es que satisfaga al sentimiento público; y nunca satisfará mejor el sentimiento de todos, que llevando un color neutral que no sea el de ninguno.

La exornación en las artes suntuarias requiere ciertas consideraciones especiales.

En primer lugar, es necesario tener en cuenta el *género de adorno* que se

quiere emplear; y en segundo lugar debe atenderse á *las circunstancias de la superficie* que ha de ser adornada.

Como queda dicho, el adorno puede ser anaglíptico, esto es, obra de talla; ó gráfico, esto es, cromático. Es de notar que se asimila á la obra de talla el recamo, y á la pintura cromática el bordado. Nótese tambien que así como un mueble es un adorno para el edificio, una joya lo es para el traje; y que así como una joya es adorno del traje, las piedras preciosas ya elaboradas en facetas, ya como camafeos, ya como sellos, son elementos de exornacion de una joya. Ahora bien; las superficies no deben exornarse todas de igual manera. Para conocer esta manera, es necesario considerar que las superficies pueden ser ó presentarse *tensas*, ó necesariamente deben aparecer en *pliegues*. Las superficies tensas lo mismo pueden ser exornadas anaglíptica que gráficamente; por tanto no ofrece este punto dificultad alguna. Las superficies que necesariamente han de someterse al pliegue, merecen consideraciones que no son de poco momento, porque pudiera suceder que se exornase un objeto de manera que ó fuese inútil el adorno, ó el objeto quedase inútil para el uso. Será, por ejemplo, inútil el adorno en una superficie plegable cuando la muestra ó adorno no pueda presentarse con la mayor integridad posible, ó no se dejare adivinar, á lo ménos, racionalmente. En uno y otro caso es preciso atender á la naturaleza y dimensiones del pliegue que la estofa admite, y á la disposicion del adorno, á fin de no neutralizar, con el sistema de líneas verticales, el efecto del pliegue caido; ni de que con el de horizontales la movilidad pintoresca del objeto deje de verse favorecida. Se inutilizará para el uso el objeto, si debiendo someterse al pliegue (en cuyo caso estará un vestido ó un cortinaje), tuviere aplicado un adorno, por ejemplo, de gran realce.

Los adornos, así como pueden ser de relieve real, pueden ser de relieve aparente, esto es, sólo con efectos de luz y de sombra. No deben admitirse esta clase de adornos de relieve aparente en las superficies plegables, porque se caerá en el contrasentido de querer aparentar que no puede plegarse lo que real y fácilmente se somete al pliegue; esto sucede con ciertas muestras pintadas en estofas para trages. Tampoco deben admitirse en aquellas superficies, que aunque plegables, no deben someterse al pliegue, para favorecer á la transitabilidad, como sucede en las alfombras; porque sería presentar el contrasentido de sér fácil y realmente transitable una superficie que aparentemente no lo fuera.

Veamos ya el último punto relativo á la Exornacion aplicada á las artes suntuarias.

Así como los muebles son un adorno del edificio, las joyas lo son del traje. Esto nos conduce á hablar de las joyas, ya como parte integrante del vestido, ya aislada é independientemente de él, como constituyendo un objeto con existencia propia. Con efecto, hay joyas que tienen un fin determinado, como suspender ó prender; tales son los broches, hebillas, botones, alfileres, cadenillas, lazos, etc., etc. Estas joyas, supuesto que tienen un fin determinado, han de tener la forma subordinada á este fin, no de cualquier modo, no de un modo misterioso (á no ser que lo exijan las circunstancias, como un candado de gaveta), sino de un modo que revele los mecanismos para abrirse y cerrarse. Su mismo adorno no debe desnaturalizar el fin. Considerada la joya como objeto independiente, su forma no queda abandonada al capricho irrazonado, sino que siendo un adorno para la persona, deben guardar relacion con las formas de ella y con la color de su tez, etc., etc. Un brazalete, un collar, un zarcillo, pueden ser convenientes á tal figura ó á tal traje, y no serlo á otra figura ó á otro traje. Su modo de sostenerse debe ser tambien razonado; su adorno debe someterse tambien al fin, y por esto las piedras preciosas constituyen simplemente una exornacion: lo contrario, es un alarde parecido al del que pretendiese fundar el mérito de un monumento en las riquezas de los materiales empleados en su construccion. Las piedras preciosas no pueden considerarse más que como un material para colorir por yuxtaposicion; y no son más ni ménos que los materiales para el mosaico. Esto no quita el alarde que quiera hacerse del mérito extraordinario de una piedra, pues entonces condicion precisa es para que este mérito forme el objeto principal, que la joya no tenga pretension alguna distinta de este objeto, sino que llene lo más simplemente posible la condicion del engaste.

§ 2.

DE LA SIMETRÍA.

Comunmente se entiende por *Simetria* lo que no es más que *Euritmia*. De esta se tratará en el párrafo siguiente. *Simetria* en el lenguaje artistico, equivale á proporcion, como de su etimología griega *metron*, que vale en español *medida*, puede deducirse.

La Simetría tiene en Arquitectura una importancia técnica de la cual se aprovecha la teoría estética. Esta importancia se refiere á la solidez. No proporcionemos bien, y nuestros edificios parecerán ménos sólidos de lo que quizá fueren; en cuyo caso, la sensacion penosa sustituirá á la desinteresada que la obra artística debe producir. La solidez se refiere de tal manera al efecto estético, que el temor de un peligro destruirá este efecto; de donde procede el principio de que la obra arquitectónica, no sólo debe ser sólida, sino que debe ademas parecerlo. Nunca la torre inclinada de Zaragoza ni la de Pisa podrán parecer más que un alarde de construccion innecesario y que á nada conduce; y prescindimos aquí de toda cuestion acerca de si tales construcciones fueron intencionadas ó si fueron efecto de un movimiento natural del suelo en que estriban.

Los efectos simétricos deben buscarse por relaciones de contigüidad de unos objetos con otros. Sucede con las proporciones lo que con los colores, cuyos efectos se neutralizan por yuxtaposicion: colóquese un objeto de grandes dimensiones al lado de otro que las tenga menores, y el objeto grande parecerá mayor, y el pequeño menor de lo que cada uno de ellos fuere. Lo que sucede por relaciones de contigüidad se verifica en las dimensiones de un mismo objeto entre sí; de manera que, segun los casos, los efectos serán bien distintos: el dominio de una de las dimensiones sobre las demas puede decidir en lo exterior de un monumento sobre el carácter del estilo; así como en lo interior de un edificio, sobre las ideas de salon, sala, estrado, gabinete, pabellon, galería ó pasadizo. Dese á un vano mayor anchura que altura, y la sensacion que producirá será la de gran trasiego de materiales ó mercancías, ó de grande afluencia de gentes; désele mayor altura que anchura, y no parecerá si no que al hombre en su individualidad se refiera; será como el marco de un retrato de cuerpo entero: por esto las puertas de una ciudad ó de un teatro, por ejemplo, requieren las proporciones en el primer lugar indicadas; como más propias son las segundas para las comunicaciones interiores de un palacio.

Á la gradacion de interés refiérese la Simetría, porque proporción debe haber en lo moral, como la hay en lo físico, y no es menor el efecto de aquella que la que ésta puede causar, ya que de los sentidos á la imaginacion pasan las sensaciones. Refiérese este interés á la decoracion que cada parte de un objeto monumental requiere: ni un zaguan es un vestíbulo, ni un vestíbulo es un recibimiento, ni un recibimiento una sala de estrado; al paso

que el progresivo grado de importancia requiere tambien un progresivo aumento de interés, y este interés sólo puede darlo el carácter de la decoracion. Y cuando hablamos de la decoracion, nos referimos á todas las circunstancias especiales que hemos detallado al hablar de ella como uno de los elementos que la Arquitectura necesita para acomodarse á su naturaleza y atender convenientemente á su objeto, por lo que respecta á las circunstancias de los materiales que se empleen, á los miembros y sentidos que la constituyan, á la musculatura que dan á estos fisonomía, y á la exornacion que completa el carácter del monumento.

En la proporcion de las distintas partes de un edificio hay que atender á la medida racional más bien que á la matemática; porque podrá suceder, que proporcionadas tales partes matemáticamente y sin relacion á dicha medida, el efecto estético desaparezca por abuso de proporcion. El hombre aprecia las dimensiones arquitectónicas por la estatura que él tiene, porque á su propio uso está destinado el edificio ó el monumento; y á esta medida refiere, hasta involuntariamente, las dimensiones de los distintos cuerpos y miembros arquitectónicos, con el auxilio de la sola razon, por lo cual la llamamos *medida racional*. Cuando la conmensuracion racional, que es la que basta al efecto desinteresado que el Arte debe producir, tiene que suplirse por la conmensuracion fisica que le destruye, lo que fuere grande no lo parecerá. Entremos en la basilica de San Pedro de Roma, y sus dimensiones no nos parecerán, á la simple vista, lo que conoceremos que son, luego que habremos andado el largo trecho que hay desde la puerta principal al pié del altar mayor. Todavía más: proporciónense los miembros de un edificio de grandes dimensiones, sin consideracion alguna á la medida racional, y se habrá de renunciar á ciertas partes ó miembros, á los cuales el uso á que se les destina ó los officios que deben desempeñar, les imponen determinadas dimensiones. Los áticos de los edificios greco-romanos, con tener todas las condiciones de situacion y disposicion para presentarse como antepecho de la plataforma, carecen de las dimensiones necesarias para constituir tal antepecho, toda vez que por su altura son inaccesibles al hombre en su postura natural. Los griegos antiguos cayeron en este, que podrá llamarse absurdo, pues en algunos templos dóricos, la gradinata, proporcionada con las demas partes del monumento, no sirvió para el uso á que debió estar destinada; y presentándose como un medio para llegar al pórtico, era este inaccesible para quien no hacia un grande esfuerzo; habiendo sido preciso, en

determinados puntos, dividir las gradas en escalones de menor altura, como sucedió en el Partenon.

De cuanto hasta aquí hemos dicho puede muy bien deducirse: 1.º Que el abuso de las proporciones produce incongruencias. 2.º Que las proporciones no deben ser siempre observadas de una manera uniforme. 3.º Que para proporcionar debe atenderse, no á las formas y colocacion de los miembros, sino á las funciones que deben estos desempeñar, y al modo que deban desempeñarse.

Una circunstancia deberá ser muy especialmente atendida, á fin de combinarla con las condiciones que acaban de enunciarse: tal es el *efecto óptico*. Este efecto tiene tal importancia en la Simetría, que muchas veces parte habrá que sea proporcionada y no lo parezca; otra que lo parezca y no tenga las proporciones necesarias para la solidez debida. Hé aquí por qué lo que hemos dicho al principio respecto de la solidez debe aplicarse á la Simetría; no bastando que las partes arquitectónicas sean proporcionadas, sino que además es preciso que lo parezcan. Deben, pues, reconocerse dos especies de Simetría: una *real* y otra *aparente*: la real es la que positiva y materialmente existe; la aparente la que resulta de la ilusion óptica. La real ofrece la relacion de las dimensiones entre sí, y establece las que debe haber entre las partes sostenidas y las que sostienen, para que no decaigan los efectos de la solidez. Con la observancia de estas relaciones se evitará, por ejemplo, que una columna muy esbelta sostenga un cornisamento muy robusto, aunque se dé por razon de ello la mayor fuerza del material empleado: así el hierro, como material que con menor volúmen que la piedra tiene mayor resistencia que ella, no aparecerá proporcionada sosteniendo un arquitecabo de piedra ó de madera. La Simetría aparente considera las dimensiones de los objetos en sí, teniendo además en cuenta el punto de vista desde el cual la obra arquitectónica deberá ser más comunmente contemplada; la luz que la iluminará, y que ella, por el color que la superficie tenga, pueda admitir ó reflejar; y la relacion con los objetos que la rodeen. Y todas estas circunstancias tienen tal importancia, que no es posible prescindir de ellas, pues los velos pueden neutralizar la proporcion; los esbatimientos pueden presentar velos que quizá no existan; el color puede aumentar ó disminuir aparentemente el volúmen, y el contraste y sistema de líneas pueden neutralizar el efecto de las dimensiones.

Para dar razon el arquitecto de estas dos especies de proporcion tiene

dos medios: el dibujo de las *proyecciones* y el *perspectivo*: el primero da razon de la Simetría real, y sirve para la construccion del monumento; el segundo la da de la aparente, y sirve al espectador para poder sentir el efecto estético del mismo. La Ignografía y la Ortografía, constituyendo las proyecciones, no son más que unas hipótesis ó problemas que el entendimiento concibe, pero inaccesibles á nuestra vista; y sólo por la relacion en que deben estar con la Escenografía, podrá darse idea exacta y completa de la bondad de un proyecto arquitectónico.

§ 3.

DE LA EURITMIA.

Un monumento arquitectónico debe presentarse de modo que todas las partes hagan impresion en el ánimo simultáneamente, y cada una segun su importancia: impresion entera é indivisa, ofreciendo de lleno, en la esfera del principio simbólico por el cual la Arquitectura se rige, el objeto á que está destinado. Esta impresion no podrá existir si hubiere en la obra confusion de partes, en una palabra, si no hubiere la debida claridad, porque nuestros sentidos no podrian recibirla del modo conveniente. La claridad, en la disposicion y colocacion de tales partes, depende muy especialmente de la *regularidad*; y esta circunstancia es la base fundamental de la Euritmia.

La Euritmia lleva en el lenguaje comun, aunque equivocadamente, el nombre de Simetría. Puede definirse en estos términos: *Disposicion con correspondencia de partes semejantes*.

Para hacer aplicacion de la Euritmia á la Arquitectura, debe tenerse en cuenta la naturaleza, funciones ó uso de cada una de las partes, y las relaciones que pueden unir las entre sí y á cada una de ellas con la principal; consideracion tanto más importante, cuanto que sin atender á tales circunstancias, es de todo punto imposible hacer buen uso de la Euritmia, cuyas reglas, por lo reducidas en número, no ofrecen por esto ménos dificultad en su aplicacion.

La Euritmia no sufre fuerza ni violencia. Toda cohesion destruye las condiciones esenciales de la cosa, y sería un contrasentido, una oposicion al mismo principio que ella trata de establecer. La Euritmia forzada no es la

verdadera Euritmia. Para ser tal, es preciso que nazca de la naturaleza de la cosa misma: por consiguiente, no debiendo la Euritmia ser solicitada, no debe ser impuesta. La Euritmia forzada no puede dar claridad. Impóngase la Euritmia respecto de dos objetos que por su naturaleza hayan de tener distinto carácter, por ejemplo, una iglesia y un teatro; un hospital y una universidad, y la Euritmia será imposible: impóngase respecto de dos objetos que por su situación ó por sus funciones hayan de ser únicos; por ejemplo, una puerta figurada colateral de otra practicable, una cerradura aparente en la hoja opuesta á la que tuviere la verdadera, y la Euritmia será falaz.

La Euritmia es, como queda dicho, un elemento de claridad; pero no es condicion indispensable de ella, considerada en toda su materialidad, la semejanza de las partes que hubieren de combinarse. Es que la Euritmia no debe ceñirse á este modo de considerar las cosas, porque entonces no merecería entrar en el número de las prescripciones que la Arquitectura debe seguir para acomodarse á su naturaleza y atender á su objeto. La semejanza de las partes debe tomarse tanto por analogía de carácter como por igualdad de forma; y por esto en la definicion se emplea como medio término la *semejanza* de las partes, como para significar que puede existir indistintamente, ya por igualdad, ya por analogía.

Esta acepcion en que tomamos las palabras *igualdad, semejanza y analogia*, podrá parecer una sutileza; pero es preciso convenir en que, tratándose como tratamos aquí, de una apreciacion estética, no existen palabras suficientemente delicadas para expresar lo que en el sentimiento, region la más oscura del alma, acontece; debiendo recurrir á la oposicion sinonímica para satisfacer á la necesidad de nuestra inteligencia.

Con esta explicacion podrá más fácilmente comprenderse el principio que antes hemos sentado, de que para hacer aplicacion de la Euritmia á la Arquitectura, debe tenerse en cuenta la naturaleza, funciones ó uso de cada una de las partes arquitectónicas, y las relaciones que pueden tener entre sí, y cada una de ellas con la principal. Segun fueren estas circunstancias, la analogía y la igualdad de las partes podrá ser más ó menos íntima, la semejanza más ó menos estrecha; pero las relaciones eurítmicas no podrán dejar de existir: y bajo este punto de vista debe la Euritmia entrar en el cuerpo de doctrinas arquitectónicas.

Las relaciones eurítmicas sólo tienen apreciacion en la impresion gene-

ral y simultánea de las partes; de manera, que cuando sólo pueden alcanzarse por exámen razonado ó por operacion de la sola inteligencia, desaparecen por completo: por esto tienen mucha más importancia en las proyecciones que en la escenografía, en las proyecciones ortográficas que en las ignográficas. Para explanar del modo conveniente esta idea, son necesarias algunas consideraciones, que pasamos desde luego á hacer.

La Eurytmia, de la propia manera que la Simetría, puede ser *real ó aparente*. Será real, cuando la disposicion y la correspondencia de las partes se establezca sobre la base de la igualdad perfecta y completa; será aparente, cuando tal disposicion y correspondencia se establezca simplemente sobre la base de la ilusion óptica. Las circunstancias tópicas y la misma comodidad, pueden crear contra la Eurytmia obstáculos sorprendentes, sí, mas no por esto insuperables. Afortunadamente las dimensiones de las obras pertenecientes á la alta Arquitectura, al género superior de este Arte, hacen inapreciables para el sentido de la vista cierta disposicion y ciertas relaciones de las partes de una obra entre sí. Es muy fácil engañar la ilusion óptica en Arquitectura, toda vez que nuestra vista no hace de tal disposicion ni de tales relaciones una apreciacion matemática, sino simplemente racional; y de este engaño nace la Eurytmia aparente, la cual tiene para el espectador el mismo valor que la real, porque favorece la inteligibilidad de la cosa; y la claridad, como queda dicho, es condicion indispensable para que el objeto produzca la impresion conveniente. Y este engaño, si así quisiere llamarse, es de tal naturaleza, que no sólo puede, sino que debe ser empleado por el Arte como condicion precisa para el efecto que la obra debe producir; pues de esta manera se acomodará mejor á la naturaleza de nuestra facultad de ver, que al cabo, si la vista es el mejor de nuestros sentidos, no lo es por su veracidad, si no por sus bellas ilusiones. La ilusion óptica, pues, debe ser la reguladora de la observancia de la Eurytmia, así real como aparente. Cuando el efecto óptico esté en armonía con la realidad, la Eurytmia aparente no podrá tener cabida; pero si de la observancia de la Eurytmia real resultare falta aparente de ella, deberá buscarse en la apariencia lo que la realidad no pudiere proporcionar. Considérense las dos figuras *A* y *B* (Lám. II) como ejemplares de una misma planta. Sea el espacio *aa aa* practicable por el punto *b*. Véase en la figura *A*, observada la Eurytmia real para la decoracion del paso *b*, hasta el extremo de producir falta de Eurytmia. Véase ahora en la figura *B*, observada para el mismo objeto, la Eurytmia aparente,

produciendo una desigualdad real en los espacios *cc cc*; pero que siendo, como es inapreciable á nuestra vista, producirá el efecto eurítmico conveniente.

§ 4.

DEL DECORO.

Llámase tambien *Conveniencia* ó *Propiedad*. Es uno de los elementos principales de la belleza arquitectónica. Enseña á dar á los monumentos arquitectónicos el carácter que deben tener segun sus respectivos destinos, á hacer buen uso de las formas decorativas ó que la Decoracion inventa; y, en una palabra, enseña á producir con verdadera originalidad.

Sin atender á estas condiciones, será imposible en Arquitectura el estilo. Los que no las han tenido presentes son los que han establecido en Arquitectura la imitacion de lo que en otras épocas se ha hecho, suponiendo que todo está dicho en Arquitectura y que no es posible presentar nada nuevo. ¡Como si no más que lo nuevo fuese original! ¡como si las necesidades de la civilizacion no cambiasen, decayesen y se regenerasen! ¡como si la ciencia no ofreciese continuamente nuevos medios de produccion! Estúdiense las costumbres y las necesidades de los pueblos, de nuestra sociedad, de nuestra época; y márquese en los monumentos el sello característico de tales costumbres, de tales necesidades y de tales medios de produccion; y si no se tuviere el corazon seco, si hubiere verdadero sentimiento de la Belleza, se producirá la verdadera *originalidad*.

La *Originalidad* suele confundirse con la *Novedad* y hasta con la *Moda*; sin embargo, lo nuevo no siempre es original: mientras que la Originalidad no siempre se presenta con todos los rasgos de la novedad, aunque no sea nuevo lo que se produzca; porque, cuando ménos, habrá en la produccion el NON NOVA, SED NOVE. En cuanto á la *Moda*, es inútil entretenernos en manifestar que ninguna cabida puede tener en el Arte, porque en la acepcion en que el mundo suele tomar esta palabra, entra en ella por mucho el capricho, y éste siempre es irrazonado: y aunque sea indispensable alimentar continuamente la movilidad que la Industria necesita, no han de faltarle medios al Arte para atender á esta necesidad, porque, como es sabido, son variados, distintos y sin número los caminos que conducen á la Belleza. Lo original artistico, en calidad de tal, es nuevo, esto es, ofrece novedad: lo

que en el terreno de la Moda se presenta como nuevo, puede carecer de ella. Así es que, aún cuando admitamos la Moda, deberá exigirse en ella la Originalidad del Arte, y en manera alguna la novedad del capricho. Cuando la Moda se presentare sola con esta novedad, quedando del todo olvidada aquella Originalidad, el objeto podrá ser nuevo, el deseo de distinguirse podrá autorizarlo; pero el buen gusto recobrará al cabo sus imprescriptibles derechos, y la Moda caerá para no volver á levantarse. En este principio está fundada la mayor ó menor duracion de una moda.

Tampoco puede consistir la Originalidad en singularidades de ninguna especie; porque el Arte rechaza toda particularidad accidental, aunque por más no sea que por no poder lo ideal admitirlo. Las singularidades de un individuo, esos rasgos que sólo en sus obras se notaren, y que no es fácil que se ocurran á nadie más que á él; como hijos de un carácter humorístico, pueden, es verdad, ser una originalidad, pero sin valor alguno, porque sólo dan razon de un capricho ó antojo por genial que fuere. Si la Originalidad consistiese en esta cualidad, sería más original el más extravagante.

Habrá, pues, Originalidad en Arquitectura cuando el objeto de la obra se presentare con todas las circunstancias necesarias que revelen su destino, su fin y su sentido especial, haciendo impresion entera y completa en el ánimo. Para ello es indispensable que el artista haga de tal manera suya la idea, que la forma se presente natural, y no como un conjunto de partes traídas á colacion: así habrá en la produccion espontaneidad, y aquella difícil facilidad tan encarecida, que hará desaparecer, respecto de la idea, la fatiga de la imaginacion y del entendimiento, y respecto de la forma, la mano que hubiere ejecutado; presentándose la obra como producida por sí misma sin intervencion de personalidad alguna. La verdadera originalidad consiste, pues, en la expresion espontánea de la idea de que el artista se haya penetrado, de modo que no la interrumpa ni altere ninguna circunstancia accidental, ya en la concepcion, ya en la ejecucion.

En este sentido, no dejará de ser original el artista que, tomando de otro una idea, la hiciere á esta tanto, y de tal manera suya, que aparezca en ella toda la espontaneidad necesaria para hacer olvidar su propia personalidad: y no hay entonces por qué reprochar la igualdad y analogías que puedan existir entre una y otra obra, pues nunca tal igualdad ni tales analogías darán á la obra el carácter de una reproduccion; podrá haber rivalidad, pero nunca habrá copia. ¿Cuántas veces se han visto dos obras iguales

ideadas por dos hombres que, bajo concepto alguno, jamas se han comunicado? ¿Podrá negarse la posibilidad de que dos hombres sientan lo mismo, y se hallen inspirados por un mismo objeto y de igual manera? Si las analogías y semejanzas en la idea y en la forma matasen la originalidad, no sería posible el juicio que sobre una obra debiese hacerse; y semejante juicio debe estar fundado, no en la sola noticia de lo existente, sino en el buen criterio acerca de las cualidades de lo que se tuviere á la vista: no en el dato histórico, sino en el principio filosófico.

El artista, para hacer suya la idea, no debe á propósito de tal ó cual tema ir á preguntar á otras edades, ó á otros países, ó á otros hombres lo que se hizo ni lo que exista; sino que debe tener estudiado de antemano el espíritu de lo que aquellas edades, y aquellos países, y aquellos hombres hubiesen producido. Pregunte el artista á las cosas y á los hombres á propósito de tal ó cual circunstancia, y jamas hallará en unas ni en los otros contradicción alguna, porque las cosas y los hombres siempre se conforman con el parecer del que les pregunta con propósito determinado y con intención marcada. En la producción arquitectónica, pues, el artista, después de haber estudiado el espíritu de los monumentos de otras edades, de otros países y de otros hombres, debe preguntarse á sí mismo, cuál es el objeto del monumento, en dónde debe estar colocado, cuáles son las formas convenientes, qué materiales tiene á mano y qué tradiciones deben respetarse; y llamando después en auxilio suyo los principios y las teorías cuya verdad se hubiere considerado inconcusa á fuerza de experiencia, puede lanzarse á la producción con entera confianza; porque entonces, no hay que dudarle, se producirá con originalidad: será que en la obra va á presidir el *estilo*.

Ocupémonos en primer lugar del *Estilo*, y presentaremos después algunas consideraciones sobre los indicados extremos.

El *Estilo* puede considerarse bajo dos puntos de vista, á saber: uno general, que constituye el objeto del Arte: otro particular, que se refiere al modo de expresión y de representación. En el primer caso, es el conjunto de circunstancias que, resumiendo los distintos modos de considerar la Belleza, constituye la Belleza misma: no es la realidad material, sino la verdad del Arte, lo ideal. En el segundo caso el *Estilo* no es más que un modo de representar los objetos, propio y especial de cada artista ó de cada época, dirigido por un modo especial de sentir. Una obra de Arte tendrá *Estilo* en la consideración *general* cuando todo esté representado en ella con el aspecto

propio y peculiar de un determinado modo de sentir. Un edificio monumental, por ejemplo, carecerá de Estilo general cuando no presente más que circunstancias aplicadas inconvenientemente, así como una estatua ó una pintura no le tendrán tampoco si se presentaren como imitaciones inoportunas é inconvenientes de la Naturaleza ó de una obra de otro artista. Sin el Estilo tomado en sentido general, no se producen más que obras sin convicciones, ó imitaciones serviles y mezquinas: es que entre el simple imitador y el artista hay una distancia inmensa que sólo el Estilo puede salvarla. Cuando el Estilo es considerado en *particular*, se refiere á los modos de expresion y de representacion; de modo, que el artista, á más de proceder como debe en virtud de las leyes de la idealizacion, ve lo grande hasta de las cosas más pequeñas; así como por contrario sentido, el imitador realista ó materialista, ó servil, sólo ve lo pequeño áun de las cosas más grandes. El artista que tiene Estilo ve las cosas por el prisma del sentimiento; y al tomar á la Naturaleza por modelo ó por norma de sus creaciones, la presenta á ésta, no tal cual es en su realidad material, sino tal cual él la siente y por los medios que cree más propios para presentarla de aquel modo. En esta consideracion se ha dicho: «el estilo es el hombre;» pero no para que con esto se entienda la personalidad mezquina que poco há hemos rechazado y revela una individualidad caprichosa, sino la individualidad genial independiente de la voluntad.

Cuanto acaba de decirse nos conduce á la definicion del estilo arquitectónico, que consiste en *el modo de representar propia y convenientemente ideas arquitectónicas de actualidad, guiado el artista por su modo especial de sentir.*

Esta definicion condena la combinacion de elementos heterogéneos que suele producirse en Arquitectura, tomados sin criterio alguno de distintas épocas, de distintos países y de distintos artistas; rechazando aquella imitacion servil que conduce á hacer la caricatura, si se nos permite aquí el uso de esta palabra, de lo que en otras edades se ha producido, y á importar de otros países lo que aquel para el cual se trabaja no necesita ó es contrario á aquellos usos y á aquellas costumbres y á la naturaleza de aquel suelo.

El estilo en el sentido particular, ha sido considerado en Arquitectura como el método y gusto que cada época ó nacion ha seguido, constituyendo *escuela*: así podrá decirse que hay en Arquitectura la escuela griega, la bizantina, la germánica y la italiana. Sin embargo, por una de aquellas aberraciones, hijas, cuando ménos, de principios poco sólidos y no elevados á

sistema, se ha dado al Estilo el nombre de lo que no es más que una condicion del Decoro, cual es el *Órden*, dándosele á este un sentido bien distinto del que debe tener. Con efecto, ni la diferencia de miembros en que comunmente se hace consistir el *Órden*, puede rechazar el estilo, ni los caracteres del estilo, ni la mayor profusion de adornos pueden ser contrarios al *Órden*. Lo que comunmente se quiere significar con el titulo de *Órdenes de Arquitectura* no es más que los distintos estilos empleados en distintas épocas y por distintas civilizaciones, no ofreciendo más que datos históricos: á la Historia, pues, pertenecen, no á la Teoría estética de la Arquitectura.

El estilo arquitectónico puede presentarse con tres distintos caracteres, á saber: con el *robusto*, con el *gentil* y con el *delicado*. No es dable otra clasificacion, porque no es posible hallar en los modos de representar las ideas más que dos extremos y un medio; y aunque en un desarrollo detallado quieran buscarse tintas intermedias, solo se alcanzarán á ver, como respecto de los colores en el círculo cromático, neutralizaciones saturadas, no elementos primitivos.

Las circunstancias que pueden distinguir estos caracteres, son:

Las relaciones simétricas de los miembros;

La mayor ó menor accidentacion de los mismos.

Su mayor ó menor exornacion.

Estas circunstancias, combinándose de varias maneras, pueden producir distintas sensaciones. Pero por variada que la combinacion pueda ser, nunca excederán de tres los caracteres que podrán distinguirse. Es que el sentimiento, por lo especial de su naturaleza, no admite una apreciacion más detallada. Pocas palabras bastan para dejar explanado el punto del modo conveniente.

El dominio de lo ancho sobre lo alto indudablemente da idea de robustez; y cuanto más fácil y libremente la altura adquiera dominio sobre la anchura, más se despierta la de delicadeza. Hágase que en un edificio domine el macizo sobre el vano, y la accidentacion de los miembros que se solicitará no será más que la precisa para dar fisonomía al conjunto: entonces las ideas de severidad y de gravedad adquirirán gran prestigio en el ánimo del espectador. Hágase, por lo contrario, que el vano domine al macizo y la accidentacion de los miembros tenga tendencia á multiplicarse, y entonces esta multiplicacion producirá la exigüidad de los accidentes, y una exornacion faustosa será solicitada. Combinense las circunstancias que dan

idea de robustez con las que traen consigo las ideas de severidad y de gravedad; combinense las que despierta la idea de delicadeza con las que solicitan la pompa y el fausto, y se tendrán los caracteres extremos. Entre estos dos extremos, no será difícil hallar el término medio, y el equilibrio de sus elementos dará la esbeltez que hará gentil y elegante la obra arquitectónica.

Estos tres caracteres aparecen marcados en el Arte por los grados de desarrollo de las dos civilizaciones que conocemos: la antigua y la moderna: la antigua, que pasó de las manos de los dorios á las de los jónios, y por último, á las de los corintios (de raza dórica); la moderna, que se anunció en la decadente sociedad romana, se refundió después con sus despojos en la bizantina, y se organizó en sistema por medio de las escuelas germánicas. La escuela itálica ó del Renacimiento, no ha hecho más que aplicar las formas antiguas á las necesidades de la Edad moderna, y no sería tan difícil manifestar que los principios de las escuelas germánicas hubieron de entrar por mucho en esta combinación.

Conocido ya lo relativo al estilo, podemos hablar ya de los puntos que el arquitecto debe tomar en consideración al emprender un proyecto.

1.º *Cuál es el objeto y destino de la obra.* El Decoro establece las relaciones entre el sentido y la forma, llamando la atención sobre unos principios que deben tenerse siempre presentes, á saber:

Que todo debe tener en Arquitectura un significado:

Que debe estar en completo acuerdo el aspecto exterior con la disposición interior:

Que en la disposición interior haya progresivo aumento de interés.

El primer principio rechaza toda decoración de mero aparato; por ejemplo, la decoración griega para exornar un vano en arco abierto en el muro, como hicieron los romanos y los arquitectos del Renacimiento; pues la Arquitectura no es una construcción que se decora, sino una decoración que se construye. El segundo principio rechaza toda mentira; no debiendo figurar en lo exterior lo que en lo interior no exista, ni lo que exista deberá dejar de acusarse, ni al acusarlo deberá hacerse inconvenientemente. El tercer principio rechaza toda confusión, prescribiendo una justa distribución de importancia entre las partes componentes, á fin de que la que constituya el verdadero objeto del edificio, la que deba encerrar el verdadero sentido, sea la que más descuelle por sí, y en razón de la menor importancia que se hubiera dado á las accesorias: y pecará contra este principio el que, dando,

por ejemplo, á una escalera un aspecto sorprendente, olvidase el que al salón le corresponde, y se encontrare sin medios para alcanzar otro efecto mayor.

Al punto que nos ocupa va inherente la Comodidad, la cual se refiere más bien al sentido material que al moral; pero que no deja de tener importancia, puesto que de ella depende, en parte, el sentido de la cosa; dándole la expresión conveniente, para presentarse la idea con toda verdad. La Comodidad es reclamada por el destino del monumento, el cual está íntimamente relacionado con el sentido ó la expresión, en razón de las necesidades más ó menos morales á que deba la obra atender.

Ciertas formas pueden también, por su simbolismo, añadir expresión al monumento, como la planta circular, ó en cruz, para una iglesia (el universo, el símbolo de la redención del género humano); el hemicíclo (asamblea); una columnata (cuerpo popular, igualdad de derechos). El simbolismo de los números puede tener también una expresión, como el triángulo (la Trinidad); el cuadrado (el universo, los cuatro elementos). La orientación puede en las iglesias, por ejemplo, tener expresión, á lo menos para el europeo y africano, pues hácia Oriente se verificaron los misterios de nuestra redención; y parece que los primeros rayos del sol naciente pertenecen de derecho al Criador, cuyo altar aparecerá siempre sublime iluminado por esta primera luz, trasparenteada por las pintadas vidrieras de un ábside. Pero guardémonos de llevar demasiado lejos el simbolismo de esta clase, porque podría llegar á ser hasta pueril y superficial erudición. Más admisible es el de los adornos escultóricos y pictóricos; pues las estatuas, los bajos relieves y figuras y asuntos alegóricos presentan más directamente el sentido, inspirando al hombre sentimientos nobles y generosos.

2.º *En dónde debe estar colocado el monumento.* Para responder á este punto, deben tenerse en cuenta dos circunstancias, á saber: el aspecto del suelo y el clima.

El plan de un monumento arquitectónico debe acomodarse al aspecto del suelo para suavizar ó tranquilizar las líneas, si el terreno fuese muy accidentado, ó, para ofrecer contrastes, si presentase poca accidentación.

Los monumentos que rodean al que se va á levantar, exigen de estas condiciones especiales; debiendo tenerse en cuenta que siempre lo que va á hacerse de nuevo, debe acomodarse á lo que existe: principio desconocido de los que sólo han proyectado por imitación y no por sentimiento; habien-

do proclamado la necesidad de destruir monumentos que la Antigüedad nos ha legado.

La vegetacion que en el terreno existe, debe tambien ser tomada en cuenta para relacionar las formas y el color con la naturaleza de aquella: ó al contrario, debe conocerse la clase de vegetacion que más propia sea del suelo en que el monumento ha de levantarse, para contarle como elemento de efecto: que al cabo lo pintoresco no debe ser en Arquitectura desatendido.

La influencia del clima debe dejarse sentir en las obras arquitectónicas. Los climas frios han exigido, por ejemplo, más bien la madera que el mármol en los pavimentos; al contrario en los meridionales, donde para refrescar los interiores, se han construido fuentes y surtidores en medio de los salones. En los países septentrionales las cubiertas de los edificios han tenido que presentarse, tanto más inclinadas, cuanto mayor ha sido el número de meteoros atmosféricos que los monumentos han tenido que sufrir; mientras que en el Mediodia una azotea ha bastado para cubrir un edificio.

3.º *Qué formas han de emplearse y qué materiales se tienen á mano.* Es indudable que la clase de materiales que se quieran ó se puedan emplear, influirá notablemente en las formas que el monumento deberá tener. Conforme queda dicho al hablar del muro, la variedad de resistencias podrá producir desequilibrio entre los macizos y los vanos; tomando el monumento un aspecto distinto y distinta expresion. Si hemos de considerar la Arquitectura como arte y no como ciencia, esto es, no por las combinaciones mecánicas que la ciencia enseña, sino por los sentimientos que despierta y por la Belleza que expresa, debemos fijar la atención en el carácter de las formas y en el lado aparente de los materiales. Para ello debe tenerse en cuenta el origen y carácter de estas formas y la distinta naturaleza de los materiales, á fin de emplear unos y otros con perfecta conformidad y armonía, esto es, emplear las formas segun los materiales, y los materiales cuales ellos sean, no mintiéndolos ni haciendo que parezcan lo que no son, á fin de que dispuestos y combinados cual conviene, puedan excitar los diversos sentimientos que adhieren á los distintos modos de combinarlos y disponerlos. En este sentido, dar á la madera el aspecto de la piedra, y al hierro ó á otro metal el de madera, será faltar á las leyes del Decoro; porque la idea de las resistencias quedará neutralizada, la de la comodidad falseada, y la de la propiedad completamente destruida. El que la Industria haya hallado medios para facilitar las operaciones y la produccion, no puede redundar

en perjuicio del Arte, porque entonces sería suponer que los conocimientos humanos pueden estar en contradicción entre sí, y el espíritu humano entonces podría obrar contra sus tendencias hacia la perfección; lo cual no es posible, como no puede ser que la Naturaleza obre contra los principios de su propia conservación. Así, pues, si la fundición, por ejemplo, ha facilitado la producción de ciertas obras de hierro, no deberá ser esto una razón para que el hierro pueda usarse al par que cualquiera otro material, esto es, como piedra ó como madera; porque esto sería abusar de las invenciones, del modo que abusaría el que por la galvanoplástica falsificase una moneda.

4.º *Las tradiciones con que ha sido ejecutada otras veces una obra de igual naturaleza*, es el último de los puntos sobre los cuales prescribe el Decoro que debe razonarse. Es preciso aquí hacer un tanto de oposición á la escuela histórica, en cuanto ésta pretenda dominar absoluta y exclusivamente. Admitir la tradición con dominio absoluto será sancionar como principio la imitación de lo que en otra edad se hubiese hecho, lo cual es indigno del Arte. La filosofía debe elevarse sobre la Historia, y el progreso del Arte consiste en corregir la Tradición, de lo que la experiencia, acreditada por una continuada repetición de actos, no hubiere admitido. Y si esta experiencia de la Tradición nace, claro está que el sentar la proposición de que el privilegio de los principios es la independencia de toda Tradición aislada, no quiere decir que las tradiciones no deban ser respetadas, sino que la antigüedad de una cosa no es un título para que esta cosa sea admitida en la esfera del Arte. Respetando, pues, los principios, se respetará al propio tiempo la tradición que les habrá dado el sér. De esto se deduce que, para producir en Arquitectura, debe estudiarse la Tradición, no para hacer cuanto ella nos ponga de manifiesto, sino para obrar de conformidad con el espíritu que ella entrañe, lo cual no será más que afirmarse en la base de los principios por los cuales el Arte se rige.

Al hacer especial aplicación de las leyes de Decoro á las Artes suntuarias, hay consideraciones que hacer, y no de poco momento, muy particularmente por lo que al trage atañe.

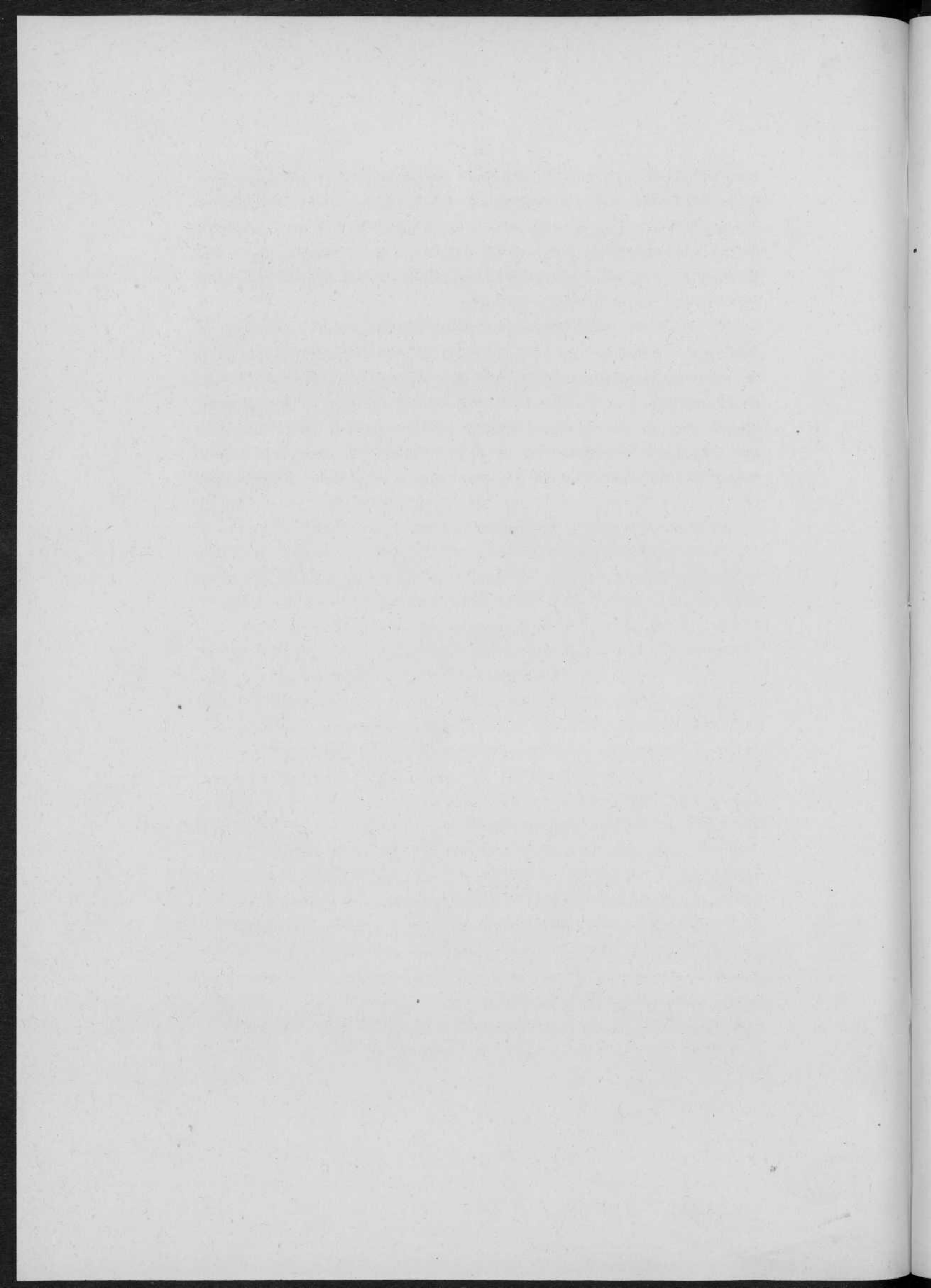
Por la inobservancia de las reglas del Decoro han caído las Artes suntuarias en ridiculeces sin cuento. El deseo de producir novedades está demasiado arraigado en el Arte suntuario para que no deba encarecerse muy mucho la observancia de las reglas del Decoro, á fin de que no vean la luz pú-

blica ciertas aberraciones é incongruencias bien dignas de censura. Por falta de observancia de las reglas del Decoro, se ven objetos que ni representan lo que son, ni son lo que representan, como, muebles, alhajas, partes de un traje que nada significan, ni puede atinarse en el origen de que proceden, ni cuál es su expresion ni su sentido. La profusion de adornos viene á completar la falta de propiedad; así se han visto colgaduras, por ejemplo, sobrecargadas de colgajos incongruentes, y muebles y alhajas cuyo objeto queda oculto bajo el embolismo de hojas y rocallas sin origen y sin sentido. Se ha creido que cargando de trabajos de Escultura ó de Pintura una superficie se hacia lo que se ha llamado aplicacion del Arte á la Industria, como si esta aplicacion consistiese en la combinacion de objetos de arte con objetos elaborados sin arte alguno, y no en la observancia de las reglas artísticas para dar formas convenientes y propias á los objetos y atender despues á su exornacion.

Hemos dicho que hay consideraciones que hacer muy especialmente por lo que al traje atañe, cuando se trata de hacer aplicacion de las reglas del Decoro á las Artes suntuarias. Con efecto, el traje es una arquitectura movable, siendo las leyes del material flexible las que respecto de él deben regir. La forma del traje más conforme con las prescripciones del Arte, es aquella que con las debidas proporciones y la mayor simplicidad responde á un fin, que es el movimiento, sin dejar de conservar la independencia que todo objeto artístico debe tener. Por esto el traje de la Antigüedad, que acusa los movimientos, al paso que el hombre se mueve dentro de él con entera libertad, muestra en sí mismo su propio destino, tanto por su disposicion, como por su manera de sostenerse; al propio tiempo que se pliega de conformidad con la naturaleza del material de que está construido. El traje moderno, por lo contrario, si bien se ajusta al cuerpo, y en cierta manera deja ver mejor su estructura, sin embargo, el elemento mecánico domina sobradamente en él, de manera que no es más que un embalaje con pliegues fijos y determinados, que si bien conservan la forma general, pero destruyen sus ondulaciones orgánicas. Lo que constituye, pues, el carácter artístico del traje, es su naturaleza independiente, y su correspondencia con un fin: el de no impedir al hombre los movimientos acudiendo á la honestidad y al bien parecer. El fin á que la forma del traje ha de corresponder, puede ser físico ó moral; y no parece sino que á medida que el fin material mengua, adquiere importancia el fin moral. Si la comodidad exige que el

traje del obrero, así como el del soldado sean ligeros, al propio tiempo que se presten á toda clase de movimientos del cuerpo humano; el prestigio y la respetabilidad exige holgura en el traje del magistrado y en el del sacerdote: y sabido es que los magnates de todos los tiempos han procurado vestir traje talar; y que trages talares han servido y sirven en todos los cultos para celebrar las ceremonias religiosas.

No nos extenderemos más acerca de esta materia, porque sería entrar en detalles y comentarios que sólo deben ser objeto de un tratado especial ó de una obra de mayores dimensiones que la que, á nuestro modo de ver, ahora conviene, y en la actualidad como condicion se exige. Por otra parte, ningun principio nuevo es posible sentar aquí, á propósito de la Arquitectura menor, del Arte suntuario, que de lo dicho respecto de la Arquitectura mayor no pueda deducirse; salvo el error que en la materia nos preocupe.



PARTE TERCERA.

DISTINTOS GÉNEROS DE ARQUITECTURA.

Un ciego respeta á la Antigüedad, y una mala interpretacion de sus monumentos arquitectónicos hizo creer á los que cultivaron el Arte despues del Renacimiento, que no existian en Arquitectura otros principios que los que rigieron entre los antiguos griegos y romanos: así fué que todo lo que de tales principios se apartaba, era considerado como bárbaro y como una aberracion del Arte. Afortunadamente amortiguóse el entusiasmo que el espíritu innovador de la época llamada del Renacimiento habia promovido; el entendimiento humano despertó de su letargo, y se advirtió el error en que se habia caido: fué que la ciencia estética iba sistematizándose, y adoptaba ya principios inconcusos. El genio francés, en los siglos xvi y xvii muy especialmente, se habia declarado clásico en materias artísticas; y la antipatía de un célebre literato aleman (Goethe, en su juventud) á todo lo francés, levantó el pendon, proclamando el reinado de un nuevo principio arquitectónico; y estudiando despues los monumentos, salidos de las escuelas germánicas establecidas desde el siglo xiii en las márgenes del Rhin, y llamados vulgarmente góticos, se reconoció que la existencia de los principios materialista y espiritualista en la teoría estética del Arte es, no sólo posible, sino necesaria para completar el sistema científico. Estos dos principios, que tan gran papel hacen en la teoría del Arte en general, figuran en la teoría estética particular de la Arquitectura. Justificar la existencia de tales principios en esta teoría, es lo que va á ocuparnos.

El Arte, como obra del espíritu humano, es un resultado, no un origen; es el triunfo de mil confusiones y variedades, presentándose como fruto de una civilizacion ya en marcha. Se anuncia con el Estilo, pero no entra en él

con caracteres determinados, sino que va gradualmente desarrollándose hasta complementar un sistema. El Arte, como es sabido, consta de dos elementos: el fondo y la forma; sin el primero, puede degenerar hasta en oficio; sin el segundo, no existe, porque lo que no ha aparecido en lo exterior, lo que sólo ha quedado en la region imaginativa, lo que, en una palabra, no se ha hecho sensible, no es todavía Arte. Ahora bien: al anunciarse el Arte, deben haber existido de antemano sus dos elementos constitutivos, aunque sin haberse distinguido el uno del otro. Cuando la imaginacion, fermentando en todos sentidos concibió abstracciones, buscó formas para expresarlas; no las halló primero sino muy indeterminadas; las obtuvo despues con caracteres distintos, pero no supo unir los dos elementos constitutivos del Arte, ni ménos armonizarlos; y si lo alcanzó, sólo fué indirectamente por analogías y semejanzas, y hé aquí el reinado del principio *simbólico* en el Arte. Cuando hallados los dos elementos, la imaginacion supo unirlos y armonizarlos, lo verificó primero por un principio *materialista* (*clásico*); y con más conciencia de su doble naturaleza, el hombre lo verificó despues por un principio *espiritualista* (*romántico*). Estos tres principios, de la propia manera que existen como elementos de la teoría del Arte en general, rigen dentro de los límites jurisdiccionales de cada una de las formas que el Arte reviste, sin más diferencia que la consideracion bajo la cual deben admitirse de conformidad con la naturaleza del principio dominante. Debiendo circunscribir nuestro razonamiento á la Arquitectura, no podemos hacer más que consignar que este Arte, dentro de los límites de su naturaleza simbólica, no puede hacer más que someter el Símbolo á un desarrollo especial que dé por resultado la constitucion de los tres principios en un sistema particular. La Arquitectura para este efecto incorpora un sentido á las formas que inventa; y no pudiendo hacer que este sentido sea directo, porque no está en la mano del hombre dar espíritu á lo que de suyo no le tiene, lo da indirecto, esto es, por analogías y semejanzas. Estas analogías pueden ser más ó ménos íntimas, y de estos grados de intimidad se saca el régimen que compete á dichos tres principios dentro de los límites jurisdiccionales de la Arquitectura. Así, cuanto mayor fuere dicha intimidad, mayor independencia tendrá la obra arquitectónica, ó lo que es lo mismo, ménos subordinada estará á un fin extraño al Arte; porque siempre, donde la utilidad material decaiga, mayor importancia tendrá el elemento independiente. Establézcanse, pues, tres casos: uno, de intimidad completa entre el sentido y

su modo de expresion, esto es, entre el fondo y la forma; otro, en que la utilidad material predomine sobre estas analogías y semejanza, y hasta prescindida de ellas para sacar de la misma utilidad la Belleza; y otro, por fin, en que sin dejar de aparecer este elemento material, tenga un sentido elevado sobre este, aspirando á un sentido espiritual. Esto sentado, tendremos: una arquitectura *simbólica* propia, y por lo mismo, independiente de todo fin extraño al Arte; otra, subordinada á este fin, ó materialista, ó sea *clásica*; y otra, respondiendo, parte á la utilidad material, y parte á la independencia del simbolismo, ó sea *romántica*.

No entraremos en una apreciacion histórica de estas denominaciones, ni en la justificacion de su propiedad. El simbolismo en Arquitectura se explica por la naturaleza misma de este arte; el clasicismo y el romanticismo pertenecen demasiado al tecnicismo del Arte en general, para que nos entretengamos en aquella apreciacion ni en esta justificacion.

ARQUITECTURA SIMBÓLICA.

Este género de Arquitectura se muestra libre é independiente de toda utilidad práctica sin subordinacion á determinado objeto material.

No es posible dar razon exacta de este género de Arquitectura sino entrando de lleno en una apreciacion histórica de los hechos que se realizaron en el mundo, cuando el hombre, sin medios suficientes para la expresion de sus ideas, tuvo que recurrir á los simbolos. Por consiguiente, la apreciacion es más bien histórica que teórica.

En el estado de civilizacion en que nos encontramos, no es fácil que se erijan monumentos de este género, el cual es más propio de la infancia de la sociedad. En la actualidad las creencias tienen ya sus doctrinas determinadas por una série de generaciones; las artes se hallan bastante adelantadas, y son capaces de expresar todas las ideas por distintos medios, desde los más materiales de las artes figurativas ó plásticas, á los más abstractos de las literarias. En las edades primitivas, las formas á que este sentido se aplicó fueron tomadas del mundo físico, por cuya razon el género de Arquitectura simbólica podria llamarse tambien *imitativo*. Á este género pertenecieron ciertos templos antiguos de India, algunos monumentos de Asiria,

algunos sepulcros etruscos, como el del Lar Porsena, los cuales representaron, ya formas tomadas de la Naturaleza, ya combinaciones especiales de ella, en virtud de las cuales vemos regularizada la máquina del universo. Las mismas pirámides de Egipto no fueron más que una imitación de las colinas en que por el rito fúnebre del país se abrieron las tumbas en el alto Egipto.

No debemos detenernos en las formas convenientes á esta Arquitectura simbólica, porque no pueden dictarse preceptos á la fantasía para forjar imágenes. La teoría estética no alcanza á dar genio, sino á dirigirle, y el símbolo es engendro exclusivo del genio, como el sentimiento es el único que puede gustar las bellezas de la obra: la teoría estética sólo puede sentar las reglas que para la alegoría da el retórico, á saber: sencillez, propiedad y universalidad de los elementos constitutivos.

ARQUITECTURA CLÁSICA.

En este género de Arquitectura se presentan las fuerzas de la Naturaleza de un modo el más natural, el más claro y el más inteligible. El sentido está tomado ménos de los principios morales que de los físicos, y el de la solidez parece ser el único atendido. Las necesidades de la construcción, en relación íntima con las necesidades prácticas de la civilización, es la idea predominante, dejándose ver desde el primer momento la necesidad de ponerse á cubierto de la intemperie y de los ataques de un agresor; en una palabra, de atender materialmente á necesidades positivas.

Las formas que á este sentido convienen, tienen por teoría originaria la disposición más natural de los materiales, que es la simple presión vertical; presentándose tan clara y patentemente al primer golpe de vista, que no es posible dudar de la solidez del monumento. Estas formas fueron desarrolladas en la antigua Grecia; y sus pórticos y propileos son el tipo más puro de las formas que á este género de Arquitectura convienen; el cual, si respecto del fondo lleva el nombre de *Arquitectura clásica*, respecto de la forma puede llevar el de *Arquitectura arquitrabada*.

ARQUITECTURA ROMÁNTICA.

Este género de Arquitectura, sin dejar de responder á las exigencias de la construcción y á las necesidades materiales, lleva consigo una idea moral que predomina; elevándose independientemente de estos fines extraños al Arte, como existiendo por sí misma. Esta circunstancia hace que este género de Arquitectura parezca más propio para atender á necesidades de superior categoría que las que la clásica puede satisfacer, dirigiéndose más especialmente al espíritu. El principio de utilidad material y práctico existe en este género de Arquitectura; pero sobre esta utilidad se eleva la utilidad moral, el principio espiritual con toda su grandeza, concentrándose el espíritu en el interior de la conciencia para elevarse á la region de lo infinito, que es la vida propia del espíritu. Se enlazan, pues, el elemento independiente y el subordinado; produciéndose la forma, al propio tiempo que con entera libertad, con una armonía inexplicable. Esta forma es la producida por combinación especial de los materiales, que es trabajo en que el espíritu ha tenido que detenerse, y que por lo mismo con propiedad responde á necesidades del espíritu. Tal es la construcción en *arco* y *bóveda*, cuya expresión primera formularon los etruscos, la prodigó Roma, y la desarrollaron después por completo la escuela bizantina, las árabes musulmanas, y las francmasónicas de las orillas del Rhin, durante la Edad Media.

Los tres focos de civilización que han brillado en el discurso de los tiempos históricos, han dado al Arte estos tres géneros de Arquitectura: la civilización primitiva de India y Egipto, toda emblemática y misteriosa, tuvo el género simbólico: la de los tiempos gloriosos de la antigua Grecia, toda material, adherida á la vida práctica y pública, construyó edificios del género clásico: la de la Edad Media, hija de una sociedad cuya moral prescribe la victoria de la naturaleza espiritual sobre la moral, levantó monumentos del género romántico.

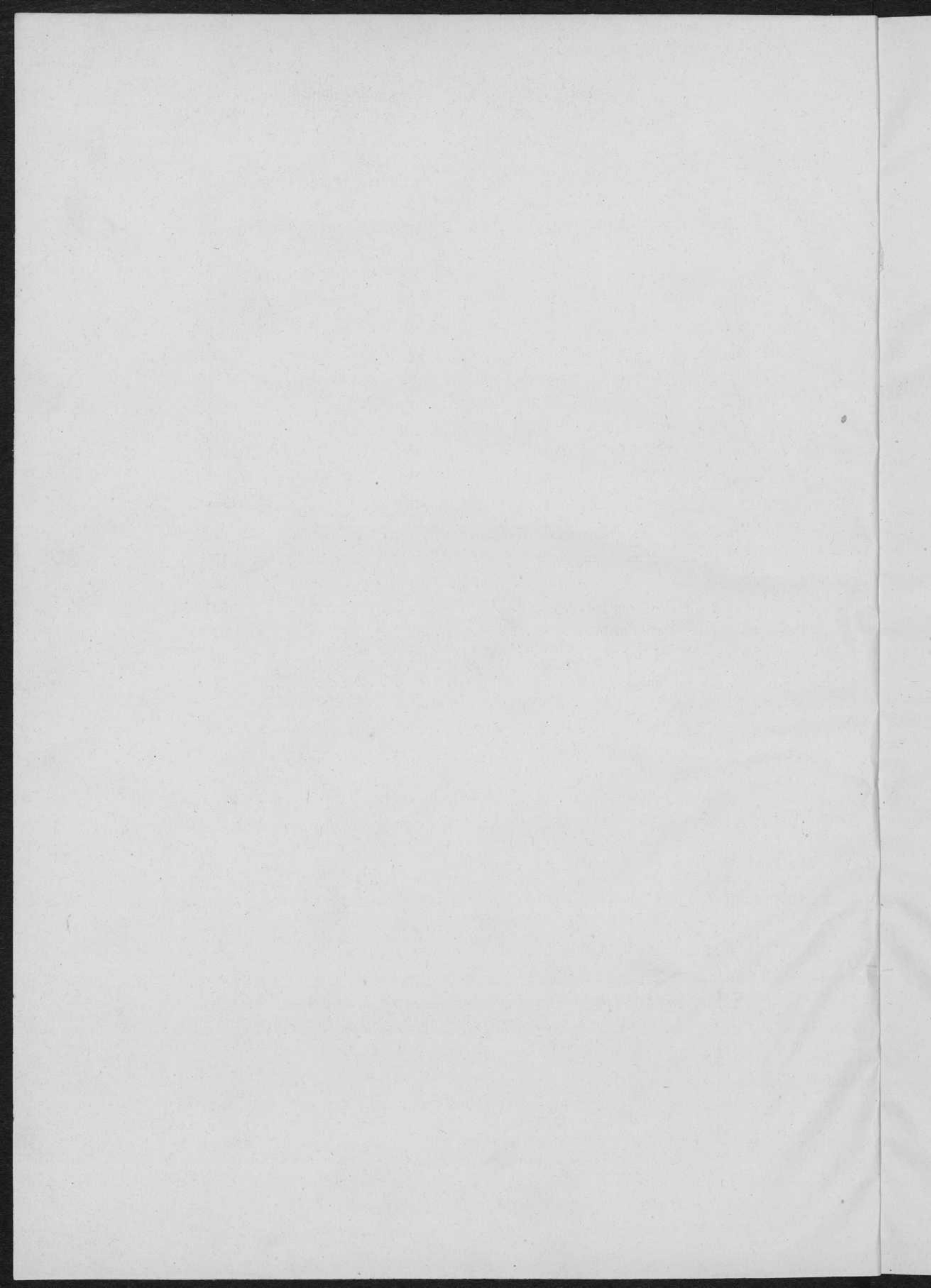
Esto no supone que para erigir monumentos del género simbólico se vaya á buscar la Arquitectura de India, ni para idear edificios del género clásico se imite servilmente á los griegos, ni para proyectar en el género romántico se vaya á copiar lo de la Edad Media: lo que quiere decir es, que

el hombre, según el estado de civilización en que ha vivido, ha seguido en sus monumentos uno de los tres principios; y que el artista, según la naturaleza y carácter de los que ha de levantar, ha de elegir el que con más propiedad debe formar la base de su proyecto. Haciéndose, pues, cargo el arquitecto de los sentimientos que ha de excitar, no imite las construcciones indias, ni las griegas, ni las bizantinas, ni las germánicas; obre sí, según el espíritu con que ellas fueron construidas; haga, no lo que los indios, los griegos, los bizantinos ó los germanos hicieron, sino del modo que lo hicieron.

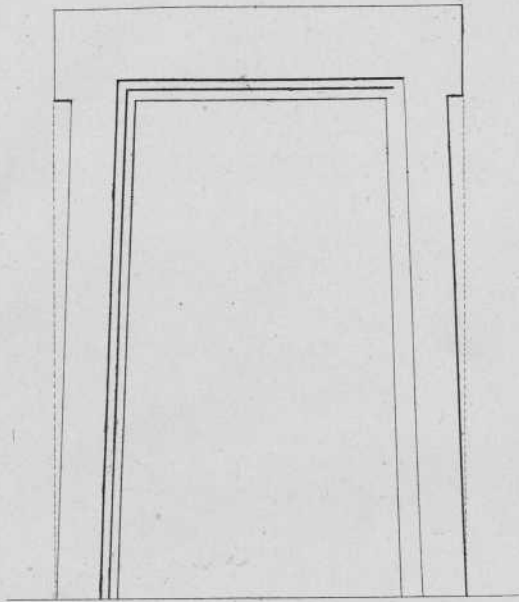
Conviene borrar de la teoría estética de la Arquitectura la clasificación histórica, y sustituirla por la científica: dése á la Historia lo que de derecho le pertenece en el Arte, porque de otro modo se tendrá la pretensión (y no más que la pretensión) de proyectar edificios indios, griegos, bizantinos y germánicos; pero que no servirán para nuestras necesidades: se levantarán edificios de todos los tiempos, de todas las civilizaciones, menos de nuestra civilización y de nuestros tiempos; tendremos, en una palabra, todas las arquitecturas, menos la ARQUITECTURA DEL SIGLO XIX.

INDICE.

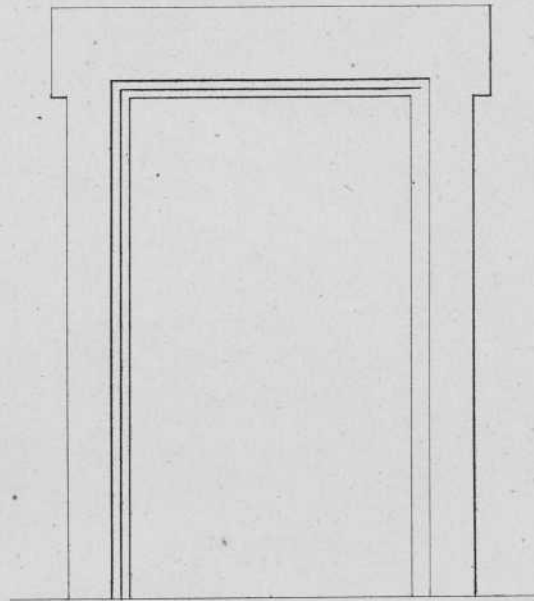
	Páginas.
PARTE I.—Naturaleza y objeto de la Arquitectura.	7
PARTE II.—Invencion y composicion.	15
§ 1.—De la Decoracion.	Ib.
§ 2.—De la Simetria.	58
§ 5.—De la Eunitmia.	62
§ 4.—Del Decoro.	65
PARTE III.—Distintos géneros de Arquitectura.	77



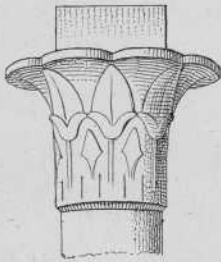
A



B



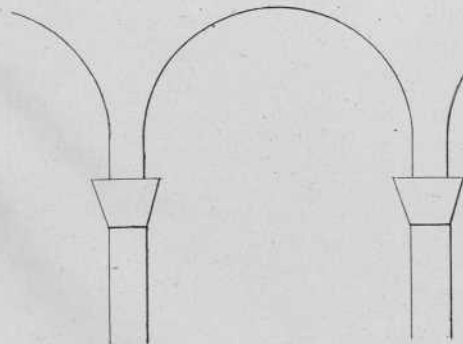
C



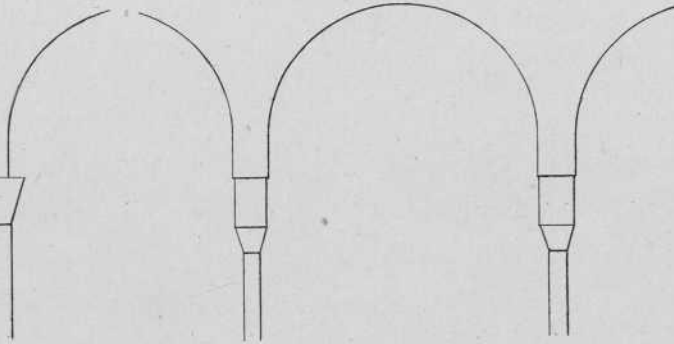
D

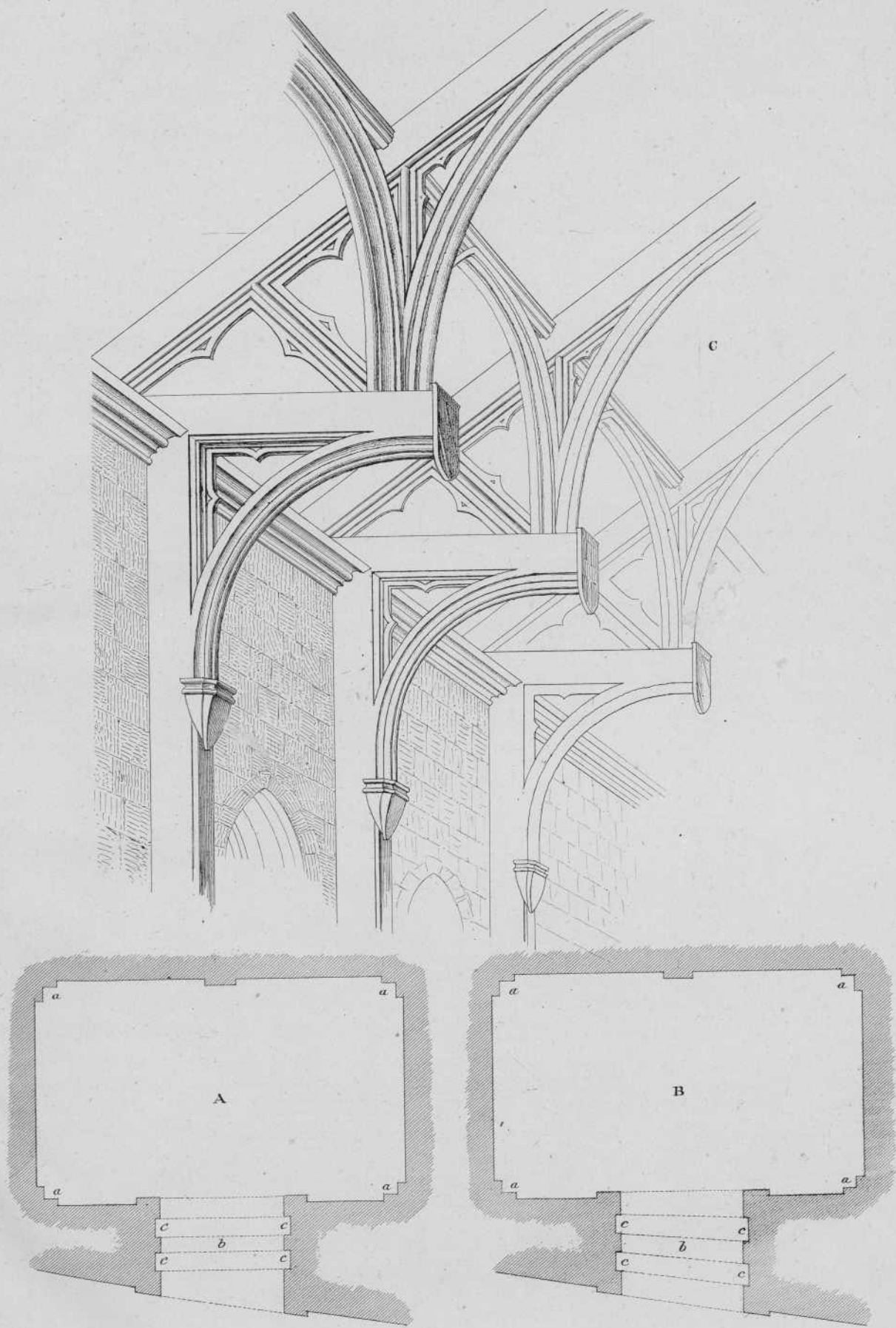


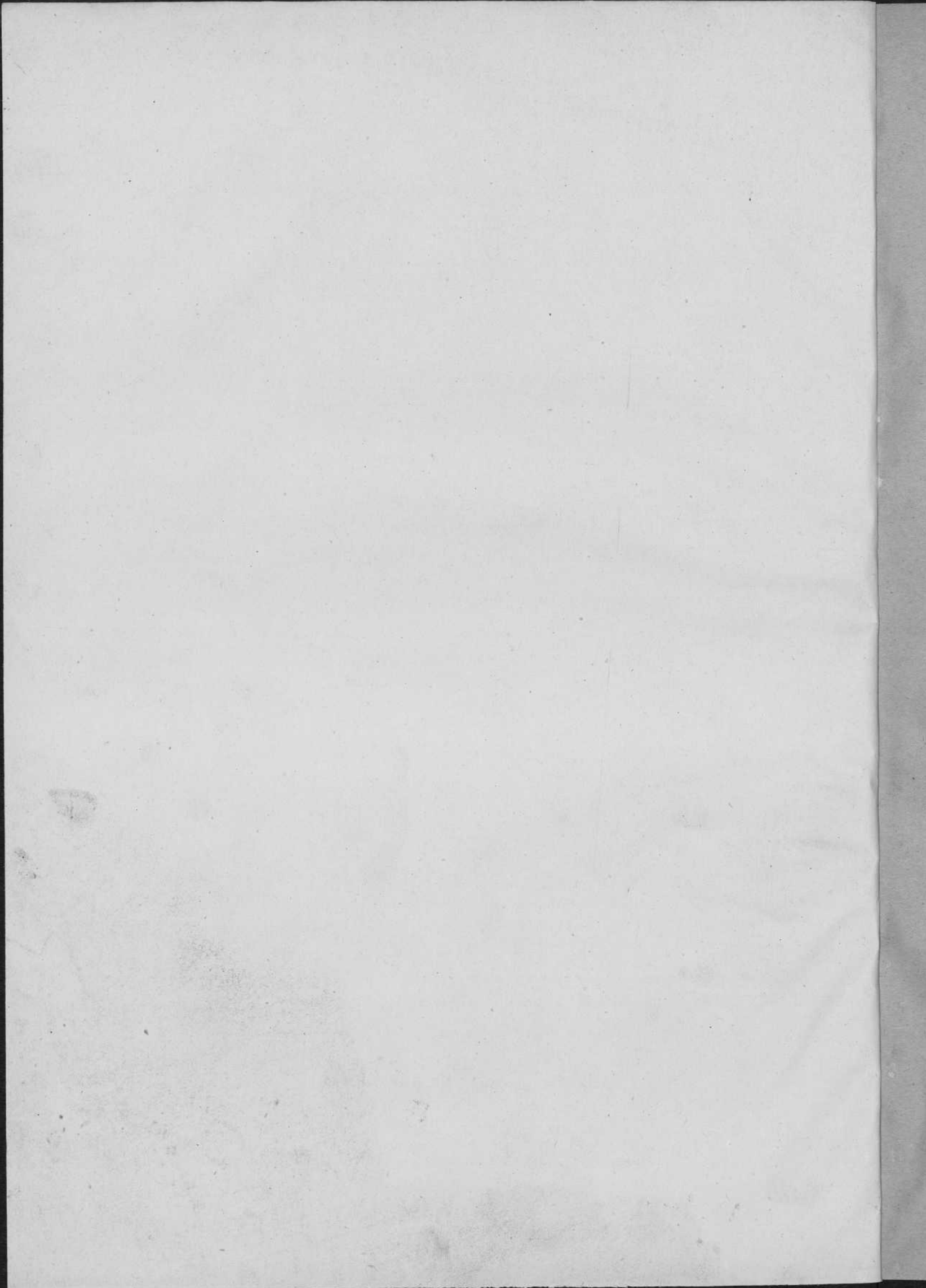
E

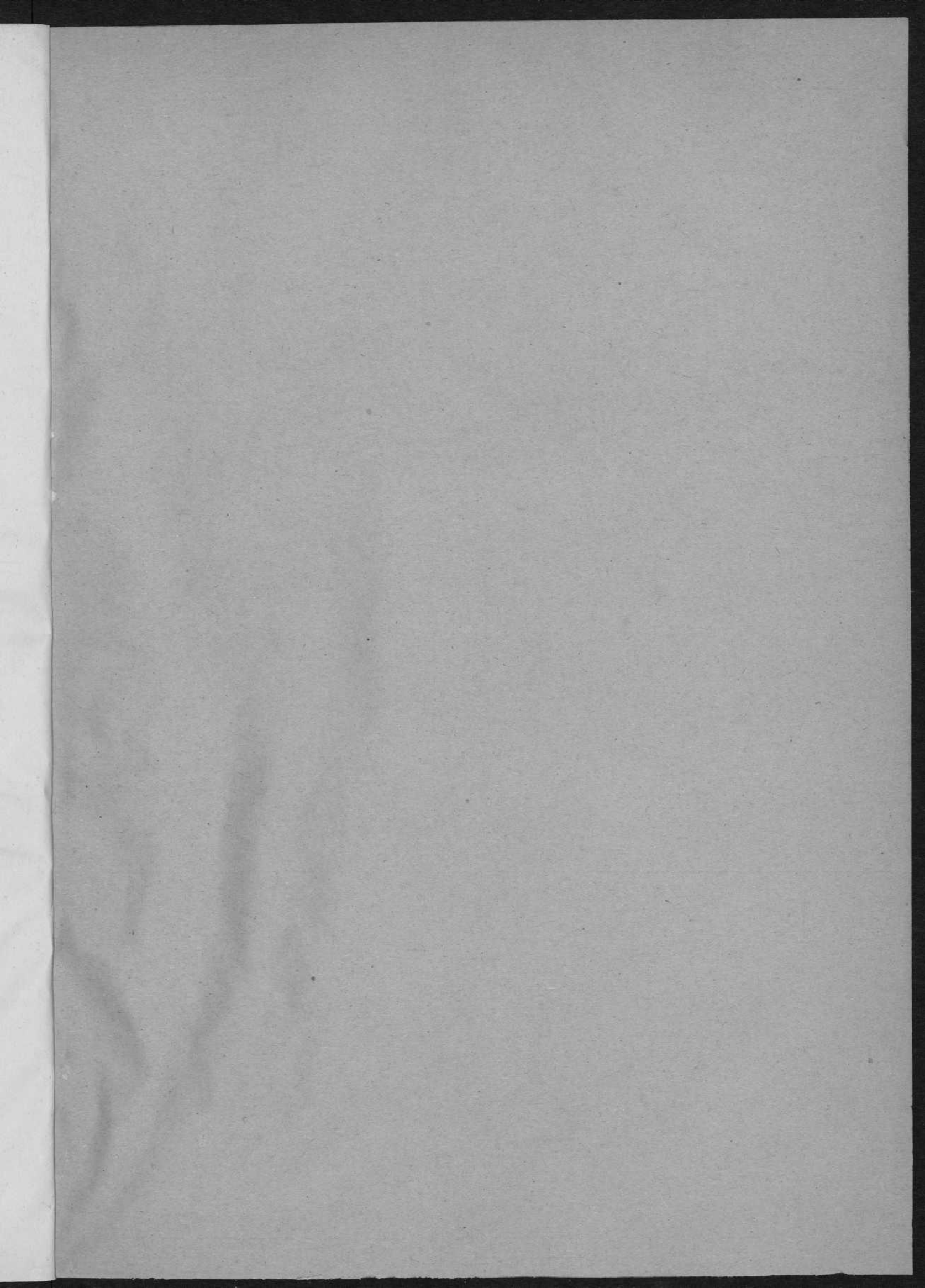


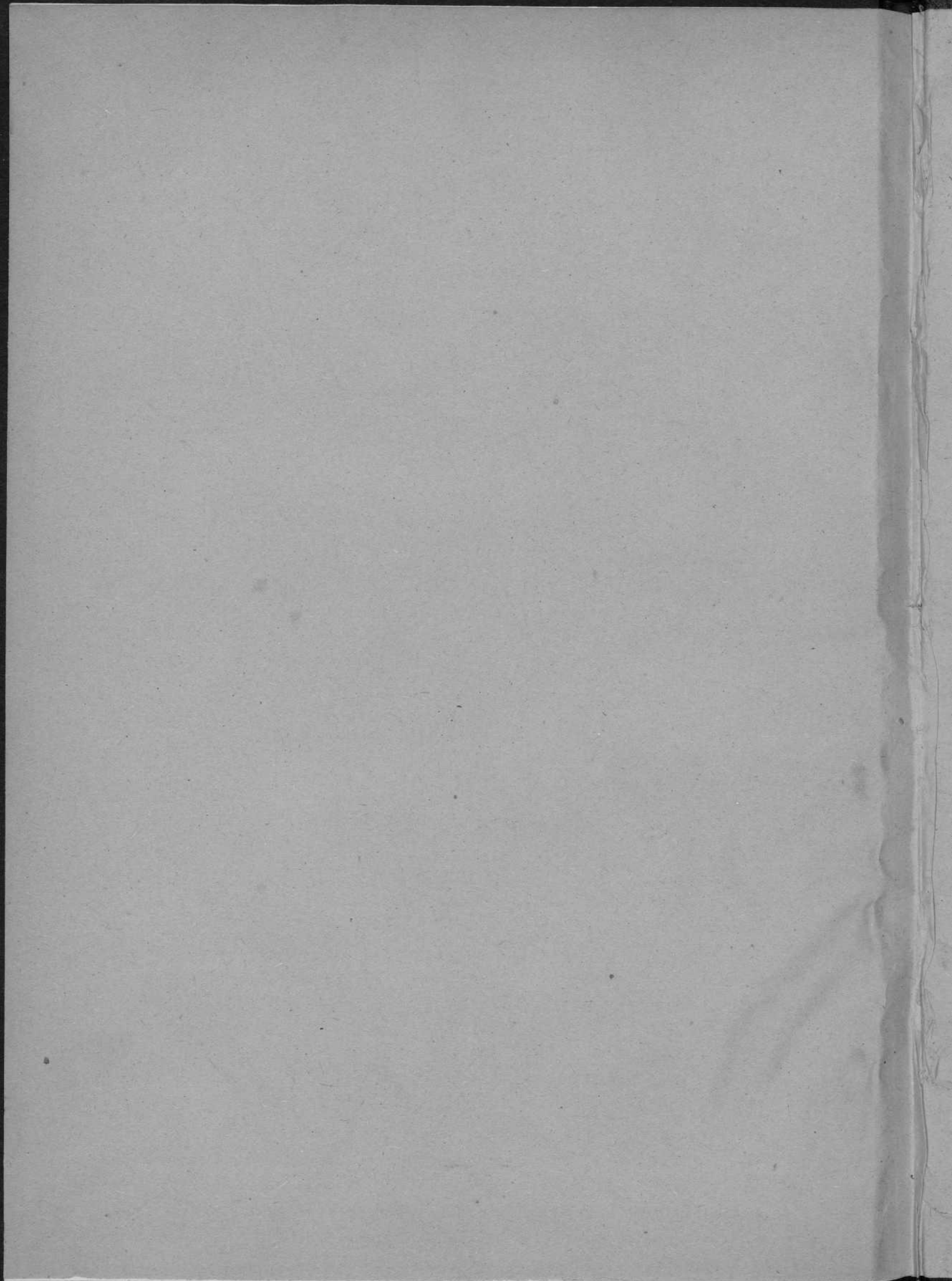
F

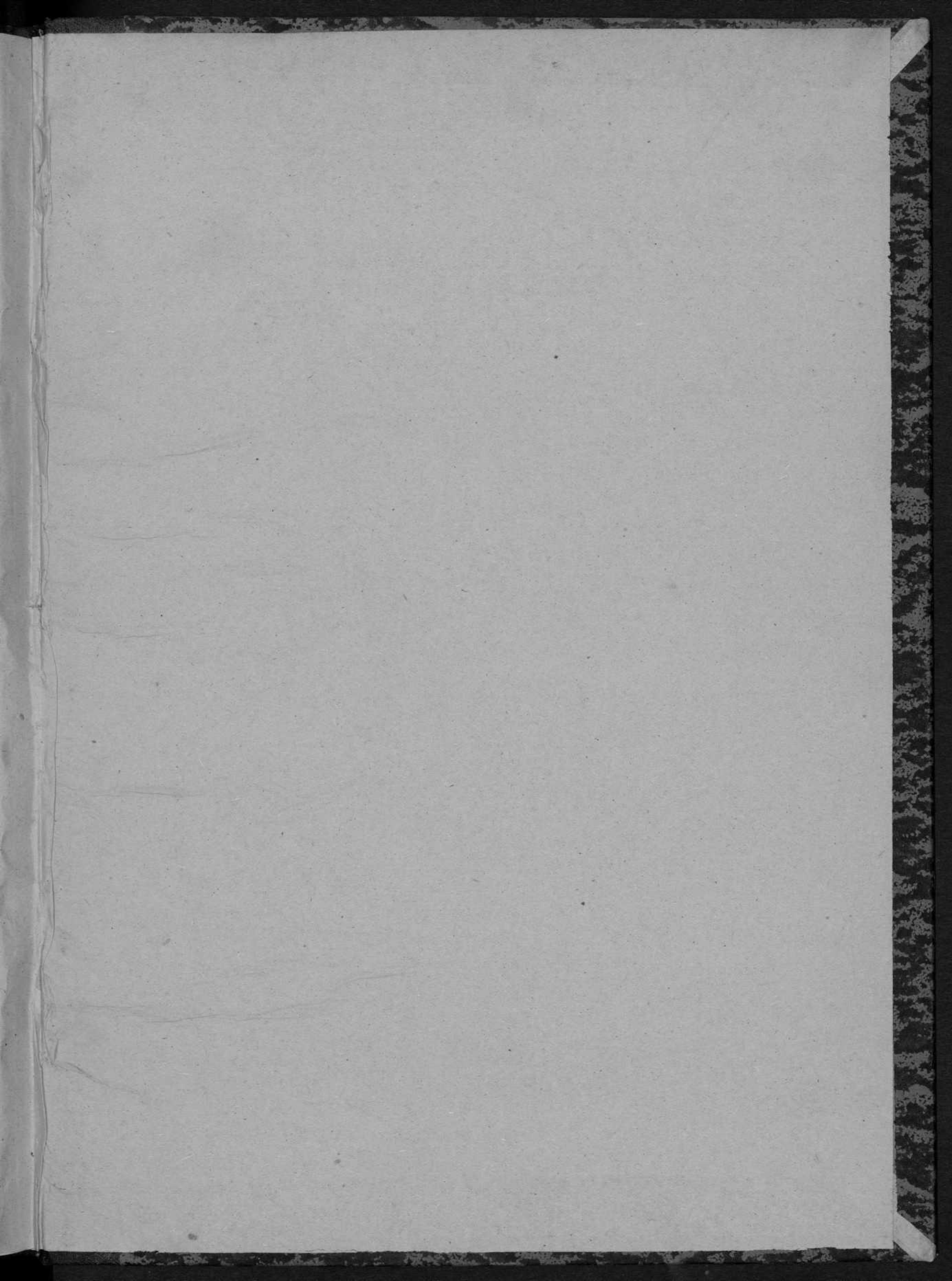












MAR
19
27
11
21

16

JANJARR

GEORGIA

ESTETIC

DE LA

MOQUETE

6.19

PUBLICIS