

CAPITULO III.

ARQUITECTURA SUPERIOR.

ART. I.

Invencion y composicion arquitectónicas.

La Arquitectura considerada en su acepcion general, para acomodarse á su naturaleza y llenar su objeto, debe inventar formas y ocuparse en la combinacion de ellas. Al efectuarlo, no procede por puro capricho, porque necesitando aplicar á estas formas un sentido, debe proceder por reglas especiales, ya no dictadas á *priori* ó á prevencion por consecuencias sacadas dentro del círculo de una apreciacion abstracta de circunstancias, sino dictadas por la experiencia y sancionadas por una continuada práctica.

Para inventar formas la Arquitectura procede por las reglas de la Decoracion: para combinarlas hace uso de las de la Eunitmia, las de la Simetría y las del Decoro.

I.

De la Decoracion.

Como queda dicho, la Arquitectura no tiene en la Naturaleza modelo alguno que imitar, sino elementos que apreciar: menester es por consiguiente conocer tales elementos.

El arte plástico antes de tomar por objeto de sus representaciones al hombre y buscar en él la Belleza, la ha buscado en la Naturaleza muda, inerte; y solo la ha hallado en su elemental modo de ser. Los caracteres con que esta belleza elemental se anuncia son, la pureza y la regularidad, caracteres distintivos de las formas elementales, que son las geométricas; constituyendo lo que podrá llamarse *elemento geométrico*. El constructor al emprender la obra no puede ménos de apreciar las presiones, los empujes, las fuerzas y las resistencias; que es lo que constituye lo que podrá llamarse *elemento mecánico*. Para sacar de estos elementos formas que al propio tiempo que respondan á necesidades positivas, muevan el Sentimiento y satisfagan á la Razon, debe procederse segun las reglas de la Decoracion.

La Decoracion consiste: *en el desarrollo de los motivos que la construccion, la utilidad y la comodidad proporcionan, obtenido por analogias y semejanzas*. Partiendo de esta definicion se vendrá en conocimiento de que las formas arquitectónicas son engendradas: por las necesidades de la construccion: por las exigencias de la comodidad y de la utilidad: por la conveniencia de una expresion figurada.

Las formas resultantes de dicho desarrollo llevan el nombre genérico de *miembros*; denominacion que nada tiene

de caprichosa, aunque al primer golpe de vista lo parezca; porque si el hombre es el principal sér de la Naturaleza que nos revela el espíritu, no debe parecer extraño que el Arte, consecuente consigo mismo, tome del cuerpo humano, cuando ménos el nombre genérico de las partes que se ve precisado á inventar para dar un destello de espíritu, ó un soplo de vida á la obra arquitectónica.

De la propia manera que el cuerpo humano tiene sentidos, debe tenerlos la obra arquitectónica, para gozar del aire y de la luz, y dar razon conveniente de la vida. Las puertas, las ventanas no son mas que los sentidos del edificio; y sin esos sentidos, el efecto será el de la inercia del cadáver.

Los miembros, de la propia manera que los del cuerpo humano, han de tener una fisonomía y una expresion determinadas; porque de otro modo no aparecerán mas 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 Razon; necesita que produzcan impresiones que eleven el alma más arriba de lo puramente material; y para ello son necesarios accidentes anexos á los miembros, accidentes que evoquen recuerdos, y dispierten ideas análogas á la especie de vida que el hombre en la reducidísima esfera de sus facultades, es capaz de infundir á la materia á que da formas para expresar determinados conceptos. Estos accidentes se toman ó de la misma construccion ó de la Naturaleza, aunque no directamente, sino por medio de una expresion figurada que vivifica la obra y completa la expresion que se habrá querido que tenga. Hé aquí las *molduras*, verdadera musculatura que da el conveniente carácter fisiognómico á los miembros y á los sentidos.

Los miembros y las molduras que la Arquitectura em-

plea, de la propia manera que los miembros y los músculos del cuerpo humano, tienen sus detalles más ó ménos pronunciados, que al propio tiempo que le sirven de utilidad, son adornos especiales de ellos, como las cejas y las pestañas lo son de los ojos; las uñas, de los dedos; las eflorescencias, de las mejillas, etc., etc. Estos modos de expresion arquitectónicos constituyen un lenguaje, que como el hablado, no es tan rico que no carezca de ciertas expresiones con sentido propio; por esto usa de tales medios en sentido figurado: y este lenguaje en lugar de ser un inconveniente, es una ventaja, porque evoca recuerdos, y presenta analogías y semejanzas siempre gratas al alma; dejando completamente manifiesto, que no es el capricho irrazonado ni la arbitrariedad el principio fundamental de la exornacion, sino una razon de mayor claridad y de mayor atractivo.

Por todos estos medios, la Arquitectura, si no halla en la Naturaleza modelos que imitar, halla elementos y teorías originarias para la invencion de las formas convenientes; al propio tiempo que la Naturaleza misma le ofrece un tipo para avivar la inspiracion. Este tipo es el hombre, Universo en compendio, cuyos detalles y conjunto no existen en ningun otro sér de la creacion.

La explanacion de todas estas ideas aparecerá en las consideraciones que vamos á hacer:

Sobre la naturaleza de los materiales que en la construccion se emplean:

Sobre el muro y los vanos:

Sobre los miembros de simple sostenimiento:

Sobre los de la cubierta:

Sobre el origen de las molduras, y los manantiales de la exornacion.

Naturaleza de los materiales.

No es pequeña la importancia estética que los materiales tienen en Arquitectura. De las circunstancias con que se presentan depende el efecto de toda obra arquitectónica. Sus dimensiones, su color, su misma rudeza natural son circunstancias que dan razón del sentido de ella; bien así como la acentuación de los músculos y color del cutis y otras circunstancias, la dan del temperamento del individuo de la especie humana. ¡Cuán distinta es la impresión que nos causa un hombre con gran musculatura, de la que nos causa otro, raquíptico! ¡Cuán distinta la que nos causa un cutis atezado, del que nos causa otro blanco y rosado! Véase, pues, cuanta es la influencia del material para el efecto del monumento; y cuanta es la atención que merece, debiendo entrar por mucho en la concepción para formar parte de la Invención.

Recuérdese que ceñimos aquí nuestras observaciones á la Arquitectura superior.

Los materiales que esta Arquitectura emplea son la piedra, la madera, y el metal, y aun el barro cocido ó crudo: cada uno de ellos no deja de tener un carácter especial que contribuye en gran parte al carácter de la obra. Este carácter puede ser más ó menos monumental, esto es, necesita serlo en mayor ó menor grado.

El calificativo *monumental* exige una explicación. La etimología de la palabra *monumento* da desde luego á entender que el carácter más ó menos monumental de la obra arquitectónica está en gran relación con la mayor ó menor perpetuidad y fijeza del material que se emplea, así como del modo de emplearle. *Monumento* viene de *monumentum*; y esta palabra es una adulteración, digámoslo así, de *mo-*

nimentum, voz latina que significa *memoria* ó *recuerdo*.

Ahora bien, cuanta mayor idea de perpetuidad ofrezca el material de que esté construido el edificio, más y mejor responderá á las aspiraciones del alma relativas á la duracion y perpetuidad de todo recuerdo que le sea grato, cualquiera que sea el motivo, por afecciones ya familiares, ya sociales, ya políticas, ó ya por una necesidad intelectual ó moral.

La naturaleza de los materiales la dan á conocer las ciencias auxiliares: pero no es la consideracion científica la que debe darnos aquí razon de lo que al Sentimiento atañe. Este nos dice, que como la Naturaleza no puede estar en contradiccion consigo misma, la idea de mayor perpetuidad y fijeza de un material está en razon directa de la mayor masa que como materia primera se presente á la labra, y en razon directa de la manera de labrarse que admita, sea por talla, fundicion, plasma, etc., etc. De donde podrá deducirse como legítima consecuencia, que la piedra es más monumental que la madera y que el metal, porque se presenta y puede presentarse en masas de grandes dimensiones, de dimensiones extraordinariamente mayores, y de proporciones bien distintas de las que los demas materiales pueden presentar; pudiendo labrarse ya con más altura que tizon, ya con igual tizon que altura, indiferentemente, segun se quiera. La madera es ménos monumental, arquitectónicamente considerando, porque si bien por la Naturaleza existe la posibilidad de presentarse en masas imponentes, sin embargo se presta más bien á la combinacion de formas que á un conjunto con forma determinada. Más visiblemente aparece esta circunstancia en el metal, pues cualquiera que sea la posibilidad de obtenerse de él mayor solidez y hasta mayor masa que de la piedra, no es de esperar ni que esta masa se ob-

tenga jamás, ni que obtenida en cualidad, se obtenga en cantidad suficiente para una construcción en que el macizo domine al vano. No negamos la posibilidad, pero tampoco 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 la Arquitectura superior, tampoco es igual la impresión que produce una construcción homogénea, á la que produce otra con materiales de distinta naturaleza combinados convenientemente. Un edificio abovedado es más monumental que otro cubierto con armadura de madera ó de hierro. Sin embargo, es 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 puede sacarse gran partido para la invención y combinación de miembros y para la musculatura á que puede darse origen. El tipo de la inspiración arquitectónica, el sér humano, también está formado de distintos materiales como, carne, hueso, pelo, etc., etc.

Inútil es detenernos demasiado en la impresión que puede producir el material artificial en una obra arquitectónica; porque esta impresión solo puede depender de las dimensiones y de la dureza que revele al primer golpe de vista; en cuyo caso puede sentarse como regla general: que siempre será más monumental un edificio de piedra que uno de ladrillo; y uno de ladrillo que otro de casquijo ó ripio. Pero será preciso convenir en que una piedra artificial podrá producir el mismo efecto que la natural, si por costumbre se tuviere conciencia de su dureza y de su solidez, ó si la imitación hecha por cualquiera otro medio imaginable fuese capaz de engañar la ilusión del espectador.

Segun esto, podria suponerse admisible en Arquitectura el principio de mentir los materiales. En manera alguna, porque eso seria convenir en que el Arte puede estar en contradiccion con la Ciencia del constructor. Por otra parte, el efecto que se ha de causar no puede ser una razon para mentir los materiales, porque la Arquitectura no puede hallar mejor manantial de las formas que necesita, que la construccion; por consiguiente, debe esta existir en la realidad para que puedan obtenerse tales formas, ya que la Arquitectura no es una construccion que se decora, sino una decoracion que se construye. Por consiguiente, antes que el simple efecto estético, debe haber existido la realidad que ha de proporcionar el ejemplar que puede producir aquel efecto. Por lo demás el efecto estético de una obra arquitectónica es una cosa distinta de la Teoría estetica de la Arquitectura: á aquel efecto puede bastarle la ilusion, pero esta teoría no puede estar en contradiccion con los conocimientos de la ciencia que le proporciona los modos y medios para la produccion.

El muro. Los vanos.

MURO. El miembro arquitectónico construido con piedra, material que más comunmente lleva en sí la idea de perpetuidad, es el *muro*. Este miembro tiene un objeto muy determinado; produce impresiones de distinta naturaleza segun la masa que presenta, segun el aspecto de sus aplomos y el de su aparejo; puede tener ó no revoque; este revoque puede ser más ó ménos conveniente; y por último, los materiales de que se compone, pueden estar combinados con gran diversidad.

El Muro es un sustentáculo continuo que sirve así para la defensa y el acotamiento, como para el sostenimiento: es

el primero entre los miembros sustentantes; mas por ser el primero, no es indispensable, ni el único para el objeto de sostener, como lo es para el de acotar y defender.

Para conocer las distintas impresiones que produce, segun la masa que presenta, segun el aspecto de sus aplomos, y el aparejo y combinacion de los materiales que le forman, fijemos la atencion en tres circunstancias que pueden distinguir la consideracion general del Muro: tales son: el *monomerismo*, el *monolitismo* y el *autoctonismo*.

Monomerismo es la circunstancia que distingue á todo lo que está hecho de una sola pieza, ya sea de piedra, ya de madera, etc., etc.—*Monolitismo* es la circunstancia de todo monumento hecho de un solo pedrejon, como será *monóxi-lon* todo objeto hecho de una sola pieza de madera.—*Autoctonismo*, es la circunstancia característica de todo monumento labrado en la misma madre ó criadero. En las civilizaciones primitivas, cuando el Arte se encontró en el primer período de su existencia, el monolitismo hubo de ser la circunstancia á que el arte arquitectónico más especialmente se acomodó. Las creencias religiosas, á cuyo servicio se dedicó casi exclusivamente en aquella época, no pudieron dejar de salir con ello gananciosas, tanto más cuanto que al monolitismo se añadió el *autoctonismo*. La idea de perpetuidad que trae consigo la primera de estas dos circunstancias, se aumenta en gran manera con la inmutabilidad que se asocia á la idea de la segunda: es uno de los grados más elevados de Sublimidad que el hombre puede imaginar, 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 engendrara: y la Sublimidad es el fenómeno estético á que la Arquitectura puede más especialmente aspirar. Verdad es que impresion sublime no podrá ménos de sentirse tam-

bien á la vista de las grandes masas de piedra transportadas desde criaderos lejanos, como lo son las que forman las pirámides de Egipto; pero tal impresion no puede ménos de subir de punto al meditar un momento sobre la idea del templo indio de Kailaça. El monolitismo fué de tal manera la circunstancia que la arquitectura primitiva adoptó, que esta jamás hizo alarde alguno de la combinacion de las piedras; habiéndola ocultado ó con un disimulado artificio y union de los sillares, como se ve en las construcciones ninivitas y egipcias, ó debajo de un revoque perfectamente aplicado, como se supone en las babilónicas, á causa de los materiales que en ellas se emplearon.

Esto nos conduce á hablar del Muro bajo estos dos aspectos, á saber: revocado, ó sin revoque, á fin de desvanecer una objecion á que podria dar motivo el reconocimiento que de este miembro arquitectónico hacemos.

La idea del monolito no puede menos de despertarse en la Imaginacion en presencia de un muro que disimule la combinacion de materiales por la perfecta union de ellos, ó por terso revoque ¿Es admisible esta disimulacion? Los principios que en el Decoro rigen podrian parecer opuestos á semejante práctica, supuesto que segun ellos, como mas adelante veremos, nada debe haber en accion que no esté en funcion. Sin embargo, es admisible en buena teoría el revoque de un muro cuando hubiere razon ó necesidad ó posibilidad de darlo. Existirán esta razon, esta necesidad, ó esta posibilidad de que un muro sea revocado, siempre que hubiere de aplicarse á este muro una exornacion policroma especial, ó de cualquiera otro género, para mejor caracterizar la localidad, por ejemplo: en los interiores, que es donde esta clase de exornacion es aplicable, porque entonces aparecerá la necesidad de una caracterizacion más circunstanciada: y no será faltar á los principios del Deco-

ro, sino que tales principios tendrán distinta aplicacion: no será mentir la construccion, sino decorar una forma. Bajo un punto de vista opuesto deberá mirarse la cuestion cuando se tratare de un muro de piedra en ajuste, esto es, que no tuviere marcada la combinacion de materiales: en este caso existirá la imposibilidad física de disimular tal combinacion; y cualesquiera circunstancias que la revelaren, destruirá ya la supuesta pretension. Cuando ménos, el tiempo desmorona la argamasa y esportilla los sillares; y la diversidad de color que los materiales naturalmente tienen ó que la acción de la atmósfera les da, es no pocas veces circunstancia distintiva de las piezas de que el Muro se compone.

La distincion de tales piezas por semejante medio no deja de dar vida al monumento, contribuyendo al efecto pintoresco del mismo; y pone al propio tiempo de relieve la conveniencia de acusar la combinacion de materiales. Esta combinacion puede hacerse con mayor ó con menor alarde en la obra de cal y canto; y tal divergencia de grados pone en el caso de indicar el sentido que á cada uno de tales materiales adhiere. Veámos pues estos distintos modos de combinar los materiales y el sentido que en estas combinaciones resultantes puede hallarse.

Para la construccion del Muro se emplea la piedra bajo dos distintas condiciones, á saber: ó como *mampuesto* ó como *sillar*: la primera condicion produce la obra llamada de *mampostería*; la segunda, la llamada de *sillería*, las cuales corresponden 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; la segunda elige los paramentos mayores de las piedras y los presenta á la vista.—La mampostería ordinaria, tiene

la tosquedad y rudeza que no pertenecen al Arte; predominando en ella más bien la utilidad práctica que la Belleza: La concertada, si bien se presenta con tosquedad, pero no la salvaje, sino la ingeniosa; dejando ver una estudiada naturalidad que puede llamarse, culta rustiquez. El cuidado y solicitud con que se hayan elegido los paramentos mayores de la piedra para presentarlos á la vista, la indicacion de sus juntas, ó el alarde que de las argamasas se hagan; revelando una obra del espíritu, darán á esta un carácter análogo al de cualquiera detalle de una perspectiva de la Naturaleza. La oportunidad y la conveniencia del empleo de semejante modo de construcción, contribuirá no poco á ello, porque, como no puede ménos de considerarse, mal sentará semejante modo, por ejemplo, en el átrio de un palacio.—El efecto de la culta rustiquez que la mampostería concertada produce, es susceptible de muchas variantes, alejándose más ó ménos de la rudeza primitiva de la construcción, en cuanto se combina con otros aparejos más ó ménos rudos, por ejemplo, encajonándose en macizos de sillares, en verduguillos, etc. Y es menester tener aquí en cuenta, que la rustiquez desaparecerá tanto más, cuanto mayor fuere la actividad de la Imagen para producir estas variantes.

La sillería solo adquiere el derecho de ser tratada estéticamente, por la manera de ser aparejada para el alarde de su combinacion ó enjarge. El sillar se apareja de dos maneras: en *arista* más ó ménos achaflanada, ó en *almohadilla*. Aquel chaflan y esta almohadilla son motivos sacados del esportillamiento 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 sentidos. Tengase en cuenta que segun fueren las dimensiones de los sillares variará el efecto por razones de proporcion; debiendo tenerse presente que, á mayor masa del sillar, mayores dimensiones deberan darse á los miembros y á las molduras. Con efecto, la combinacion por hiladas horizontales da mayor garantía 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 en buenos macizos de obra de otro género, capaces de resistir los empujes de los materiales. Esta misma disposicion reticulada, así como la combinacion de materiales de distintas formas y dimensiones hecha con mayor ó menor regularidad, dejan ver más evidentemente la intencion de querer agradar. Hasta el capricho puede parecer que haya presidido en estas combinaciones; y el capricho no es el mejor elemento del Arte. Por lo demás, la combinacion de materiales 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 ser admisibles esta disposicion y esta combinacion: y aun así, no es posible dejar de encarecer la necesidad de no ser pródigo de ellas.

Concretémonos ahora de la sillería por hiladas horizontales. No podrá negarse desde luego que la acusacion 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. En esta impresion se echa de ver

cierta fatalidad hija de la pesadez del material, y que descubre abiertamente la ley de la Naturaleza y la aplicacion que de esta ley se ha hecho. Por otra parte, semejante combinacion cuando es acusada con todo el alarde posible, ya sea por medio de chaflanes de grandes dimensiones, ya por un almohadillado pronunciado, solo es imponente por la enormidad de los materiales: de modo que el almohadillado en los sillarejos, en lugar de secundar la inaccesibilidad inherente al objeto del Muro, convida al escalamiento de este. 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 hoja, que hacen del tizon paramento.

La consideracion artística del Muro se levanta de punto por los vanos que en él pueden aparecer, exigiendo una combinacion especial de materiales, que alterando la empleada en la construccion, puede producir la variedad solicitada por el Arte, aquella variedad que quita la monotonía de que pudiera adolecer la unidad que de este modo presentada, es una de las principales condiciones de la Belleza.

VANOS. En la teoría estética de la Arquitectura no merece mayor consideracion el Macizo de la que debe concederse al Vano. Este tiene grande importancia, de manera que sin los Vanos, carece el edificio de uno de los principales elementos de expresion. Los Vanos son al edificio lo que los Sentidos al hombre; y el hombre, como queda dicho, es el tipo en que la Arquitectura debe buscar la inspiracion. Las impresiones que pueden producir los Vanos en un edificio, son tantas cuantas han sido las necesidades á que con ellos se ha debido atender, depen-

diendo, del *número* de ellos que se haya empleado, de las *formas* que se les haya dado, y de la *combinacion* que de estas formas se hubiere hecho.

1.º *Ideas que adhieren al número de vanos.* Un edificio sin Vano alguno da idea de una simple defensa, ó de una vida aislada, ó de una muerte civil. La primera idea está requerida, por ejemplo, por las fortificaciones: la segunda, por la clausura de las órdenes monásticas del cristianismo, especialmente de las monjas, ó por la incomunicacion de los haremes musulmanes: la tercera está exigida, por una penitenciaria. Cuando un edificio tiene muchos Vanos, 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.

2.º *Ideas que adhieren á las formas de los vanos.* Las formas fundamentales de los Vanos son dos, á saber: la *rectilínea* y la *curvilínea*: y aunque puede darse una forma *mixtilínea*, sin embargo, no es posible considerarla como base de ningun sistema especial. ¿Qué razones autorizan el empleo de cada una de estas dos formas? Cuando las dimensiones de la piedra no dan dinteles de una sola pieza, se sustituyen las dimensiones por el *dovelage*: pero este medio no ofrece la solidez necesaria, supuesta una abertura extraordinaria del Vano; y entonces se hace indispensable el uso del Vano curvilíneo.—A cada una de estas dos formas fundamentales adhieren tambien distintas ideas, por causas que solo pueden apreciarse tratando cada una de estas formas de por sí.

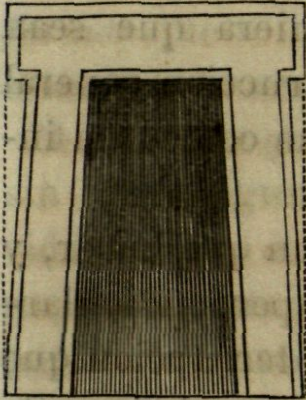
Vano rectilíneo. Este Vano tiene toda la severidad y hasta la fatalidad de la línea horizontal. Su teoría está fundada en el sistema más natural de construccion de todo vano, cual

es, la presión vertical. Esta presión la ejerce el dintel en las dos jambas; las cuales, como quiera que sean monómeras ó polímeras, no alteran la construcción general del Muro, ya que no se presentan mas que como una interrupción de él por el Vano mismo.

Hay en el Vano rectilíneo una observación que hacer, y es: que cuando estas jambas se levantan perpendicularmente, el Vano se presenta como una interrupción que afecta á la solidez. Los antiguos griegos para obviar este inconveniente presentaron las dos jambas ligeramente inclinadas hácia el eje del Vano, desde la parte inferior á la superior: no fué entonces la simple presión vertical la que el dintel ejerció en las jambas, sino que hubo de compartir con ellas la resistencia del Muro, apoyándose mutuamente. Además fué entonces evidente la armonía entre el Vano y la forma general del edificio, ya que así las columnas como los muros afectaron la forma piramidal.

Para resolver la cuestión acerca de la admisión del Vano griego, debe tenerse en cuenta, que cuando en un monumento los Vanos dominan, la vista se fija en los Macizos; y al contrario, cuando dominan los Macizos, la vista se fija en los Vanos. De esto resulta la necesidad de corregir el efecto perspectivo cuando el Vano domine al Macizo, pues este deberá tener mayor anchura en la parte inferior que en la superior; mas cuando el Macizo domine al Vano, este podrá tener igual anchura abajo que arriba, porque entonces casi no habrá necesidad de ausiliar al efecto perspectivo. Un Vano, pues, á la griega (*isoscélico*) parece que solo tiene razón de ser en un alarde de solidez.

Los griegos al emplear esta forma, dejaron el dintel fuera del punto de apoyo de las jambas; y el buen sentido hubo de indicarles que esta mayor extensión no debía exceder del aplomo de la base de la jamba.



Presentar pues semejante extension, prescindiendo al propio tiempo de la disminucion que en semejante caso deben los Vanos tener, producirá el contrasentido de dar razon de tal disminucion, sin que ella exista, y de dar al dintel una extension que no habrá perdido.

Vano curvilíneo. Puede presentarse con tres caracteres fundamentales, á saber:

De medio punto ó semicircular:

Levantado de punto ó apuntado:

De punto entero ó circular:

Elíptico ó á vuelta de cordel.

El Vano curvilíneo tiene toda la movilidad de que es susceptible la línea curva; pero es menester hacer una distincion entre estas cuatro clases, porque la variada expresion que pueden tener, es un manantial de gran número de sentidos cuya clasificacion no puede sistematizarse.

El Vano de medio punto tiene toda la precision de la circunferencia, y por consiguiente la rigidez del compás; y estas circunstancias nunca podrán despertar ideas de expansion y de libertad del espíritu, sino mas bien, de grandeza y de esplendidez que sorprenden al alma, pero que no la elevan, ya que la línea que describe el contorno, vuelve al suelo de donde salió. Los arcos de triunfo romanos inspiran sentimientos que abaten el espíritu del que contempla tales obras; y al contemplarlas, no parece sino que uno siente el efecto del orgullo del triunfador.

El Vano semicircular, en casos dados puede ser insuficiente, por ejemplo, cuando sea menester en él una altura análoga á lo agudo del ángulo superior del fronton en que el Muro remate: entonces el Vano apuntado será el

que deberá adoptarse para satisfacer esta necesidad, por la aptitud que tiene de relevarse á alturas distintas: y esta libertad material no puede menos de presentarse en lo moral como un símbolo de las aspiraciones del espíritu hácia un objeto elevado mucho más arriba de lo terreno. Tal es el sentido que está 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 de punto entero, no puede presentarse mas que como forma propia para dejar penetrar la luz; y nunca para asomarse, ni mucho menos para el tránsito. No parece propio para ventilacion, porque mientras su forma se resiste á la obstruccion accidental con puertas sobre goznes, se ha presentado con buen efecto obstruido perpetuamente con vidrieras de colores; cumpliendo en el edificio la mision que el ojo en el hombre, cual es, hacerle gozar de la luz. Por otra parte nunca se abre un Vano circular á la altura conveniente para asomarse, porque la distinta direccion de todos sus puntos, hace imposible el antepecho; así como de emplear dicha forma para el tránsito, se seguiria una discordancia de esta forma con la del ser que ha de ocupar el Vano; á mas del absurdo de presentar un espacio practicable, que no fuera penetrable mas que por un solo punto de su capacidad. Además, los Vanos circulares, desde el momento en que se han presentado con dimensiones extensas, han necesitado enlazar sus puntos con crucerías; y de esta necesidad de la solidez ha sacado el Arte gran partido para presentar esos rosos afiligranados, obstruidos por vidrieras de colores, que tan misterioso efecto producen en el interior de los edificios del estilo germánico, llamado vulgarmente *gótico*.

La adopcion del Vano elíptico como forma fundamental,

merece algunas consideraciones. El Arte, si no le ha rechazado, no le ha admitido todavía como forma fundamental. Por un lado la forma elíptica se presenta como engendro de una disposición muy estudiada que mejor se comprende que se siente; y por otro la impresión que produce es análoga á la de una degeneración de la forma circular. La causa de no ser admitida la forma elíptica entre los elementos característicos del monumento arquitectónico debe buscarse en circunstancias especiales. Con efecto la elipse es una forma demasiado científica para presentarse con todo alarde en el Vano; por consiguiente se aleja del Arte del propio modo que se aleja de este toda obra en que la utilidad material sobrepuja á la moral: por otra parte el Arte no puede rechazar esta forma porque tiene toda la libertad que ha menester; y por lo mismo sin embargo no puede constituir la base de sistema alguno.

Como procedente de la elíptica ha debido la semielíptica sufrir análoga suerte. Y aunque el arco de esta forma, se emplea comunmente en construcciones monumentales, pero jamás ha sido empleado en épocas de un estilo en su apogeo, sino en las de su decadencia, cuando la novedad fútil ha ocupado el puesto de la originalidad artística, y el deseo de sobresalir ha adulterado el sentimiento artístico.

Las demás formas 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 el Muro, descúbrese el espesor de este con toda su materialidad; y tal puede ser este espesor, que el monumento adquiriera un carácter inconveniente y del cual no debe 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 germánicas más adelante, establecieron el sistema de arcos concéntricos, sistema que trae consigo la idea de los derrames más ó ménos pronunciados que pueden admitirse en toda clase de Vanos. Estos derrames indudablemente facilitan el tránsito 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 admite, 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: pues por este sistema, al paso que los Vanos se presentan con dimensiones mayores de 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 lo ancho trae consigo la idea de una necesidad especial de alumbrar un interior con gran profusion, como por ejemplo, el de un museo de pinturas y de esculturas; ó bien de una multitud de gentes que por él han de transitar, como por ejemplo, por 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 interiores y las ventanas de un palacio.

Preséntanse los Vanos bajo dos distintos aspectos, á saber: por entero, ó en agimez; y á cada uno de ellos adhieren ideas especiales. Al Vano entero adhiere la satisfaccion de la necesidad de luz y de aire, de accesibilidad ó de curiosidad; en el agimez, la satisfaccion de tales necesidades solo aparece como por pura condescendencia; y el haber nacido cuando la vida privada ó interior tuvo mayor importancia que la pública ó exterior puede explicar la razon de este sentido: por otra parte el agimez ha aparecido en

los ingresos con un simbolismo especial durante la época en que dominó el estilo germánico; pues con efecto vese empleada esta forma en las puertas de algunas 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.º *Ideas que adhieren á la combinacion de las formas que los vanos admiten.* Los Vanos, segun queda indicado, pueden afectar distintas formas; pero no por esto es arbitraria la combinacion de ellas en un edificio monumental. La unidad es la condicion especial de esta combinacion; debiendo por tanto hacer que domine una forma, sin renunciar á la libertad de emplear las demás segun las necesidades. De la combinacion bien sentida debe resultar la armonía; la cual no llegará jamás á constituirse empleando una sola de las entendidas formas, como no puede constituirse en la Música con un solo sonido. Esta armonía de formas ¿por qué medios puede alcanzarse? Sin la pretension de dictar reglas que respondan dogmáticamente á esta pregunta, pueden presentarse algunas observaciones dignas de ser tomadas en cuenta á fin de sacar de ellas leccion que para la buena produccion artística sirva.—Supuesto que el exterior debe acusar el interior, el buen criterio dice que el Vano rectilíneo supone un techo plano, así como el curvilíneo le supone con bóveda de una forma análoga á la parte superior del Vano: y supuesto que las bóvedas son más resistentes que los techos planos, ó á lo ménos dan idea de mayor resistencia que estos; es evidente que en los cuerpos inferiores de un edificio serán propios los Vanos curvilíneos, pero no en los cuerpos intermedios, encima de cuerpos que los tengan rectilíneos.

Miembros de simple sostenimiento.

PILAR. PILASTRA. CONTRAFUERTE. Después de haber tratado del Muro, no han podido ménos de ocuparnos los Vanos, tanto porque son inherentes á él, y en cierta manera por depender de él sus formas, como por la expresion que pueden proporcionar al monumento, y á 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 un todo compuesto de distintas partes, que como un conjunto compacto hijo de la necesidad de un aislamiento y de una concentracion de sentimientos. Hé aquí por qué se ha podido prescindir del Muro como miembro de acotacion y de defensa, desde el momento en que ha sido necesaria no solo la libre circulacion del aire y de la luz sin estar expuesto el hombre á los meteoros atmosféricos, sino la libre circulacion de las gentes. Entonces el Muro desprendiéndose de las varias misiones que tiene consignadas, que son acotar y defender 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 á este miembro arquitectónico un origen histórico que á nuestro modo de ver, no tiene. Supónese que procede del *anta* griega; pero no es posible admitir semejante opinion sin incurrir en un contrasentido; porque el Anta no puede separarse del Muro, supuesto que no es más que el grueso del mismo presentado en una fachada y convenientemente decorado, mientras que el Pilar puede existir aislado.

La verdadera derivacion de la Anta griega es la *pilastra*; y en esta consideracion no debe confundirse con el Pilar: su aislamiento ni fuera propio, ni es posible. Las antas griegas se presentan en las fachadas á que son normales los muros en cuyo espesor ó grueso se producen; y como razon de semejante espesor producirán siempre buen efecto en los ángulos de un edificio cerrado por un muro, y siempre que fuere menester acusar en lo exterior una distribucion interior.

Algo de comun existe entre el Pilar y la Pilastra respecto de algunas partes que entran en su constitucion, como son la base y el capitel, la primera como indicacion del firme asiento, el segundo como determinacion de la altura y disposicion para recibir convenientemente el miembro ó cuerpo de edificio que haya de sostener. Formas análogas á las bases y capiteles que se han destinado á las columnas, se han empleado para el Pilar y para la Pilastra; sin embargo el buen sentido aconseja que se admita una accidencacion muscular más ó ménos adornada, pero rechazando siempre todo adorno y follaje que recuerde un origen que no sea respectivamente el Muro y el Anta; porque las ideas que aquella exornacion dispierta, desmienten completamente tales orígenes, y tales miembros manifestarán la pretension de tomar de la columna la forma originaria.

Aunque la planta cuadrada sea la forma fundamental del Pilar, por la 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, achaflanando las aristas ó presentándose poligonal.

Mientras el Pilar conserva la planta cuadrada, se combina muy propiamente con grandes lienzos de muro: y este, llenando los espacios que de uno á otro pilar quedan,

deja á estos miembros en resalto, proporcionando con la mayor accidentacion, mayor vida al edificio. Con esta combinacion, el Muro, contentándose con el oficio de acotar y defender, aparenta ser indiferente al de sostener, dejando al Pilar semejante cargo.

Esta combinacion produce un desarrollo especial del Pilar. Con efecto, recordando este su origen histórico por razones de construccion para resistir un vigoroso empuje, al presentarse en las partes exteriores del edificio, extiende sus dimensiones convirtiéndose en *estribo* ó *contrafuerte*. De los contrafuertes á los *botareles* no hay más que un paso, y este le salva el Pilar por medio de la interposicion de un arco *botarete*; con lo que queda constituido el *arbotante*; obteniéndose mayor accidentacion, y presentando mayor atrevimiento en la construccion, mayor alarde de ingenio é impresion favorable en el ánimo, como obra más visiblemente hija del espíritu.

COLUMNA. Hágase perder al Pilar la forma prismática, conviértasele en un cilindro, y la libre circulacion de las gentes, y hasta la de la luz y del aire estará completamente revelada, sin que la necesidad de sostenimiento esté ménos satisfecha: es verdad. ¿Pero con esta sola modificacion del Pilar se obtendrá la Columna? En manera alguna.

Columna viene de *columen* palabra latina que vale en español, *apoyo*, *sostén*; y tan especial y exclusivamente tiene la Columna la mision de sostener, que su forma general y los accidentes que constituyen su fisonomía, se dirigen solamente á levantar de punto este encargo para hacerle más patente. Con efecto, 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 como el Arte procura

ocultar la inercia y rudeza de la materia para dar á las leyes de la Naturaleza mayor importancia, presentandomás eficazmente á la imaginacion la idea de ellas, y haciendo impresion más viva y duradera ; y hé aquí como el Arte, no solo dice la verdad, sino que la presenta con rasgos más determinados, por medio de la idealizacion.

El fuste : La columna replegando la superficie del fuste sobre sí misma no tiene todavía el desarrollo posible para llenar de una manera artística las funciones arquitectónicas que le están encomendadas ; por esto se le da el éntasi ó disminucion desde el tercio de su altura al sumóscapo, ó desde el imóscapo quizá sobre una línea oblicua ligeramente convexa ; circunstancias que dan al fuste la forma cónica ó la conoidea. Estas formas, al propio tiempo que recuerdan el tronco del árbol, que debe considerarse como el tipo natural, si no como la teoría originaria de la Columna, son formas exigidas por la necesidad de corregir la ilusion óptica que haria 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, produciria en una columnata la indicada ilusion de mayor diámetro en el sumoscapo, por la repeticion de un mismo efecto perspectivo en los intercolumnios. Ya queda dicho al hablar de los Vanos, que donde estos dominan, la vista se fija en los Macizos, y donde dominan los Macizos la vista se fija en los Vanos.

El fuste se presenta, las más de las veces, accidentado por estrías verticales unidas ya por aristas, ya por filetes. ¿Qué objeto puede tener semejante accidentacion? ¿neutralizar la excesiva robustez del material, ó evitar la monotonía de la superficie? Bien podrá ser que la repetida ondulation del claroscuro y de los reflejos que las estrías

producen, quité á la materia la apariencia de su inercia sin hacerle perder sus condiciones estáticas ni su solidez; y esta razon de ser de las estrías parece más fundada que la de la imitacion de las hendeduras que las cortezas de los troncos de los árboles ofrecen, 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, porque, segun dice, la determinacion de mayor número de puntos en que la vista puede fijarse, hace concebir mayor diámetro del que en efecto existe: pero por mucho que sea el respeto que el artista romano merezca, no debe impulsar á admitir á ciegas esta idea como inconcusa, porque las estrías solo podrian dar razon de mayor robustez cuando la línea capital del fuste la hallare nuestra vista en el fondo de la estría y no en el punto más saliente de la arista ó del filete: siendo esto tanto más cierto, cuanto que las columnas dóricas, que son las que representan el carácter robusto del estilo griego, tienen las estrías con menor profundidad que las jónicas, que representan el carácter gentil del mismo estilo. Por otra parte, no es posible atinar en la razon que puede obligar á hacer que la columna parezca más robusta de lo necesario: ¿no seria esto ir á buscar inconvenientemente una desproporcion, una transgresion notoria de las leyes de la Simetría tan recomendables, como mas adelante se verá? Las estrías son convenientes y muchas veces necesarias en los fustes, porque determinan en la superficie convexa de ellos, muchos puntos de escape que pasarian desapercibidos, produciéndose mayor número de efectos perspectivos: con lo que se pone más en evidencia la accion del Arte en la reduccion de los medios de sostenimiento á la menor expresion con el objeto, como queda ya indicado, de facilitar la libre circulacion de gentes, y aun de la luz y del aire.

La columna, por la circunstancia de replegarse su fuste sobre sí mismo, rechaza toda idea de embebimiento en el muro; y esta repulsion material viene á corroborar lo especial y exclusivo de la mision que tiene. Si ha habido alguna época en que tal embebimiento se ha verificado, no ha sido mas que en las de decadencia, por ejemplo, en la romana, cuando se erigieron pórticos pseudodípteros y pseudoperípteros, así como mas tarde, en el siglo xvi, cuando se intentó el renacimiento de lo antiguo, y se le imitó servilmente así con las bellezas como con los defectos.

No puede condenarse del mismo modo el embebimiento de la columna cuando este se realiza en un machon, porque entonces la impresion que se recibe no es la de la columna, sino la de un pilar de forma especial, constituyendo mas bien un solo miembro, que un conjunto de ellos. Y esto es tanto mas cierto, cuanto que en estos miembros sustentantes no aparecen las columnas con las condiciones que quedan indicadas: y si en los baquetones cilíndricos, embebidos en los pilares, se quisieren ver reminiscencias de los fustes de ellas, se desvaneceria pronto semejante preocupacion desde el momento en que se fijase la atencion en la circunstancia de que en tales fustes no aparecen nunca ni las proporciones ni las formas cónica ó conoidea, que las verdaderas columnas tienen precision de afectar para los efectos ópticos: la escuela bizantina, y la germánica más adelante, justificaron con la práctica estos principios, de manera que si alguna vez, desgajando de los machones los fustes que los accidentaron, han presentado aislados tales fustes, tampoco han dado á estos las formas ni las dimensiones que las columnas requirieron. Sin duda alguna debió de considerarse que el efecto de la columna, relacionada íntimamente con un arquitebe, es distinto del que se produce cuando se enlaza con un arco: en el primer

caso aparece la ley de la gravedad con todo alarde; en el segundo, mas bien puede suponerse que el arco nace de la columna, que no que esta sostiene el 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 las escuelas germánicas, que presentaron la última expresion de la arquitectura en arco, fué desapareciendo sucesivamente la idea de la columna griega, transformándose en haz de baquetones; de modo que la musculatura particular que habia dado fisonomía á la columna, desapareció en los últimos tiempos del estilo germánico, hasta el extremo de prescindirse completamente de ella. Y esta práctica la vemos observada no solo en algunos ventanales del siglo xv, en que dominó el estilo flamígero, sino que, abusando de ella, se presentaron, como se vé en la Lonja de Palma de Mallorca y en la de la seda de Valencia, los haces de baquetas y de aristonos que forman las nervosidades de las bóvedas, retorciéndose en los fustes de los pilares; produciendo el efecto de que estos miembros mas bien son pinjantes, que sustentáculos, aparentando mas bien colgar del arco, que no que este arco estribe en ellos.

Estas columnas que pueden llamarse muy propiamente *elicinas*, van comprendidas en la clase de las *salomónicas*.

La columna, ó, mas bien, fuste salomónico, no tiene razon de ser bajo concepto alguno. Si en algun caso pudiese el buen sentido artístico admitirla, seria cuando se presentase con la línea capital del fuste bien manifiesta, de ma-

nera que mejor que un retorcimiento de este fuste, pareciese un cuerpo extraño girando á su rededor en espiral, como simple exornacion; y de esta manera quedaria la imaginacion satisfecha, pudiendo considerarse esta práctica como un nuevo medio de expresion con que la columna habria querido enriquecerse. Mas si el cuerpo que rodeare el fuste se presentare como elemento necesario para aumentar la resistencia de este miembro, será muy probable que se producirá un efecto contrario; porque será poner en evidencia la debilidad del fuste, el cual por sí solo, sin auxilio de ningun otro medio, debe tener por su solidez toda la resistencia necesaria para sobrellevar el peso de un arquitecabo ó apoyar debidamente un arco. Bien podrá suceder que bajo los frios cálculos de las ciencias físico-matemáticas, apoyados por la práctica, la columna salomónica pretenda tener derecho á figurar como miembro de la decoracion arquitectónica; pero es indudable que el sentimiento rechazará siempre el 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 más importante papel en la columna, pero que no es indispensable en este miembro arquitectónico. Se han pretendido hallar razones para justificar la necesidad de la base: unos han dicho que era la expresion de los medios de que puede echarse mano para solidar el fuste; otros han querido ver en la base la representacion de los materiales que suelen acumularse al pié de todo poste, inclusa la vegetacion que en aquel punto espontáneamente puede producirse; otros han querido reconocer en ella las pizarras ó losas que en la primitiva construccion pudieron preservar de las humedades el madero que pudo servir de sustentáculo á una cubierta; se ha pretendido tambien alegar la razon de complemento,

diciendo que la base determina el principio ó nacimiento de la columna; y por último, la razon óptica ha querido igualmente salir en apoyo de la necesidad de establecer una fácil transicion entre la superficie del fuste y la del suelo en que estriba; pero todas estas razones, por concluyentes que parezcan, caen por la neutralizacion del objeto que el fuste lleva al replegarse sobre sí mismo para facilitar la circulacion de las gentes. Con efecto, la base toma mayor diámetro y mayor extension que la que el fuste tiene, siendo un obstáculo para la libre circulacion, mayormente si toma el plinto cuadrangular, toda vez que queda engañada la vista, á cuya altura solo aparece el diámetro del fuste.

La columna con la disminucion del fuste desde el imóscapo al sumóscapo, ofrece todas las garantías de solidez necesarias; y hasta releva de punto esta cualidad que debe distinguirla, como queda indicado, puesto que se descarta de todo lo que á esta solidez es inútil é indiferente, al propio tiempo que dá idea perfecta de que no estriba en el suelo, sino que está afirmada en él, y que de él nace. Así es que la columna con base no deja de dar idea de un todo completo dentro de otro todo tambien completo: en otros términos, es demasiado completa para no ser mas que parte de un todo; circunstancia que ha puesto demasiadamente de manifiesto desde que ha aspirado á una existencia independiente, erigiéndose autonómicamente en monumento. Y aunque esta razon no sea de las que con mayor ventaja pueden aducirse contra la conveniencia de la base, supuesto que deja ver la posibilidad de constituirse ese todo completo; pero tampoco es de las que pueden favorecer la opinion contraria, que admite la base como músculo ó parte indispensable de la columna; porque esta, al tener tal aspiracion, no puede menos de buscar la manera de comple-

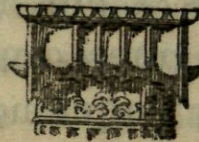
tarse; y hasta debe admitirse que la halle por este medio.

La columna ha sido considerada desde la época romana como capaz de constituir por sí sola un monumento. Es verdad que con este empleo no pierde el carácter de sustentáculo, antes bien se da mayor extension á este carácter en atencion á que sostiene un objeto que necesita ser levantado á grande altura. Bajo esta consideracion puede admitirse la *columna monumental*; pero siempre queda un escrúpulo, y es: que la desproporcion que existe entre lo sostenido y lo que sostiene, respecto de la mayor impresion que causa esto último á la vista, hace que en la imaginacion ó aparezca como principal lo que no debe ser mas que un accesorio, ó como un todo, lo que con efecto no es mas que una parte, ó bien que se considere como un monumento arquitectónico completo lo que no es mas que un miembro decorativo.

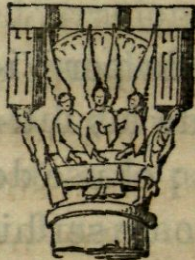
No debemos insistir sobre este particular; pero no se puede menos de dejar consignado, que en los buenos tiempos del arte antiguo, en la época de la civilizacion griega, no se conmemoraron nunca los hechos, ni se honró la memoria de los hombres ilustres con miembros arquitectónicos, sino con monumentos completos: muestras de ello son, el monumento corágico de Lisicrates y el de Trasillo. Solo en la época de la decadencia del arte, cuando Roma monopolizó la civilizacion de Europa, se erigieron columnas conmemorativas. Y este dato histórico no deja de confirmar el principio de que la columna no debe constituir por sí sola un monumento; sin que puedan darle consideracion de tal cualesquiera representaciones escultóricas que en la superficie del fuste quieran hacerse aparecer; porque no por esto perderá los caracteres que á su mision corresponden.

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 hallarse motivos de accidentación de este músculo; y la Flora y la Fauna del país, indicarán en seguida el tipo más propio para darle al capitel el carácter local conveniente. Por esto la flor de loto ó las hojas de la palmera figuran en el capitel egipcio, así como el acanto y el laurel y el olivo en los de Grecia y Roma. Esto no quiere decir que no puedan hallarse otros motivos para la decoracion de los capiteles; porque 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 un elemento de la decoracion jónica, así como los segundos fueron variantes de la romana, latino-bizantina y aun de la egipcia antigua.



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 tambien de escitar favorablemente el sentimiento la continuacion de la línea capital del fuste, por ejemplo, en el ábaco egipcio; así como no repugna al buen sentido que el macizo del muro que constituye un arco arranque desde el mayor vuelo del abaco, como se ve en el estilo árabe-musulman.

Estos distintos modos que el Arte ha empleado para la

decoracion del capitel, 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 se proceda con razon fundada, esto es, con buen sentido; y el buen sentido se adquiere con el estudio de las teorías estéticas comprobadas por la práctica de los grandes maestros, y por la propia.

CARIATIDES. Con esta denominacion, así como con la de *Atlantes* y *Telamones* va comprendida toda figura que sostiene con las espaldas ó con la cabeza un cuerpo de edificio.

No vamos á presentar como miembros arquitectónicos todas las figuras comprendidas bajo la denominacion de Cariátides; porque no puede justificarse la representacion de un sér, sujeto á movilidad, gozando de vida animada, para dar razon de la estabilidad y solidez y duracion que tanto convienen á la Arquitectura.

Si hemos de atenernos á la tradicion consignada por Viturbio de que las Cariátides tomaron su origen de las mujeres de la Caria hechas esclavas por los griegos; el uso de tales figuras como miembros arquitectónicos hubo de ser hijo de un principio tiránico, que ni las ideas antiguas sobre el derecho de gentes pueden sincerar, ni la teoría estética puede admitir. Esta conseja que Vitrubio cuenta, es posible que no tenga gran fundamento; siendo muy probable que los griegos empleasen (como emplearon en la tribuna ó galería situada al Norte del Erecteion) figuras de mujer, por ofrecer sus ropajes haldados un medio para dar á la construccion mayor solidez que las figuras de hombre; pues al cabo hallamos que los griegos modernos todavía dan el nombre de *κορνη* á las Cariátides; cuya palabra vale en español *muchacha*. Como quiera que se admita ó no la tra-

dición ó conseja de Vitrubio, el uso de las Cariatides es una degradacion de la única forma que el espíritu tiene para exteriorizarse; y si como metáfora se quisiese imponer al Arte, el buen sentido no podría menos de rechazarla por ser la tal forma, impropia, incongruente y hasta contraría á los principios de construccion: y como queda dicho, la construccion es manantial inagotable para la decoracion, y no es menester recurrir para el mismo objeto á tan especial medio.

Por extension y por las razones de que hemos indicado, no deben admitirse tampoco como miembros arquitectónicos las formas de los irracionales. Su exclusion sin embargo no se funda en la categoría de especie, supuesto que empleamos las bestias para que nos ayuden y nos ahorren muchísima fatiga; sino que se funda y podrá muy bien hallarse la razon de ello, en la movilidad que la vida animada tiene. Otra cosa será cuando las formas del irracional se empleen como adorno, por ejemplo: en los canalones, esto es, de modo que no afecten á la estabilidad y fijeza del monumento arquitectónico: pero respecto de este particular hay mucho que decir. Al hablar de la Exornacion se verá hasta que punto puede admitirse la forma humana como miembro de la decoracion arquitectónica.

CARTELA. Con oficio análogo al de la columna empleó el arte arquitectónico la *cartela*, *repisa* ó *ménsula*, que con estos tres 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 naturaleza de los materiales que le constituyen, permita. De manera que 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 semejante construccion saca el Arte un motivo para la decoracion, dando á este miembro mayor vuelo que altura, y á su parte superior mayor proyectura que á la inferior. Esto esplica por qué los miembros en que se apoya cualquiera otro miembro saledizo, por ejemplo, las cabezas de las vigas, se cortan de modo que afecten muy marcadamente este mayor vuelo.

BASAMENTO. PEDESTAL. ZÓCALO. Si un monumento arquitectónico es una obra nacida de la fantasía humana, un pequeño Universo creado por el hombre, ó inventado por este de conformidad con las leyes de la Naturaleza; es justo que todos los elementos componentes, de la fantasía del hombre tambien procedan. Al dar á los vanos la vidriera de color ¿qué otra cosa se hace más que modificar la luz fisica segun las leyes del Arte para armonizar el conjunto ó para darle el carácter necesario, ó para responder á una condicion de la Belleza? ¿Al levantarse un monumento, por qué no debe crearse tambien el suelo sobre el cual debe dicho monumento ser erijido? He aquí precisamente la necesidad del Basamento del cual tantos ejemplos ofrecen los templos de la Grecia antigua, y que en los primeros tiempos consistió en una gradinata.

Esta gradinata, que mas adelante fué un estilobato cuya plataforma fué accesible por medio de las gradas que en las fachadas principales se establecia, al paso que constituia el suelo propio del edificio, daba á éste mayor elevacion y le separaba del mundo físico, para pasarle al mundo del Arte; derecho que á la Arquitectura compete, y en virtud del cual reduce las formas físicas á las regulares

que la Geometría y la Mecánica exigen, bien sea bajo la consideracion de formas elementales, ó como teorías originarias. El edificio que arranca inmediatamente del suelo, careciendo de un basamento, se presenta con la eterogeneidad consiguiente, y no parece sino una planta nacida, en vez de parecer una obra artística concebida por la fantasía, presentándose los cimientos con todo el exabrupto material, con toda la rudeza de la materia: y si no parece nacido en el suelo como una planta, se presenta transplantado allí para echar raíces.

De la gradinata hubo de nacer el estilobato de plataforma accesible por gradas construidas en una de las fachadas; y de este estilobato empleado mas comunmente por los romanos con el nombre de *podium*, hubo de desgajarse el *pedestal*; el cual vino al cabo á erigirse aislado, constituyendo un miembro especial.

Si la base, como queda dicho es un obstáculo para la libre circulacion ¿deberá admitirse el pedestal y el zócalo como miembros inferiores de la columna? La existencia del pedestal ó del zócalo en semejante punto está justificada desde el momento en que aparecen tales miembros como accidentes de un estilobato ó basamento continuo, á fin de hacer desaparecer la monotonía de ese suelo que el Arte ha dado al monumento: y no hay ejemplar de que con buen éxito se hayan empleado pedestales para las columnas aisladas que hayan sostenido arquivoltas ó apoyado arcos.

No ha sucedido lo mismo respecto de la columna monumental, la cual se ha levantado siempre del suelo, estribando sobre un pedestal ó un zócalo, formándose de este modo un todo que, si deja algo que desear como monumento, atendidas las razones que acerca del particular quedan indicadas, no por esto debe dejar de ser admitido, siquiera bajo la consideracion de miembro útil para elevar

á grande altura una estatua ú otro objeto digno de semejante honor.

Miembros de la cubierta.

ENTABLAMENTOS. BÓVEDAS. TECHOS. Tres son los modos que hay de cubrir un edificio, á saber: en *plataforma*: con *armadura apuntada*; con *bóveda*.

Esta clasificacion, lo mismo induce á tener en consideracion la cubierta por la parte exterior como por la interior; y segun fuere interior ó exterior la consideracion los efectos que se producirán serán muy distintos pero siempre en relacion inversa: de manera que lo que se presentare en lo interior como causa, se verá aparecer en lo exterior como derivacion, y viceversa: así la cubierta en *plataforma* (consideracion por lo exterior), se presenta como razon del techo artesonado; mientras que en la *armadura apuntada* (consideracion por lo interior), se encuentra la razon del *fronton*. He aquí por que en las observaciones que vamos á hacer respecto de cada una de esas clases, las consideraciones serán dobles: no siendo posible hablar de una sin buscar en ella la razon de la otra.

Cubierta en plataforma. Es el modo mas simple de cubrir un recinto: es el primero que se ofrece á la imaginacion con toda su virginidad, pero que solo puede conservarse donde no sean frecuentes los meteoros atmosféricos, porque en tales países, así como en los que no proporcionan lajas de piedra de grandes dimensiones, es indispensable acudir á la *cubierta arquivada*.

Luego que el hombre ha construido ó levantado muros, pilares ó columnas, asienta en la parte superior de los muros la *viga solera*, ó une los pilares ó las columnas por

medio de la viga principal: encima de la solera ó viga principal, apoya las cabezas de las vigas; encima de estas coloca la cubierta; lo cual forma un conjunto que se traduce en lo exterior por el *cornisamento*. A la viga solera y á la principal se les da el nombre genérico de *arquitraabe*: al espacio ocupado por las vigas que han de sostener el techo, se le da el nombre de *friso*: la cubierta constituye la *cornisa*: el *arquitraabe*, el *friso* y la *cornisa* son por consiguiente los miembros que la Decoracion reconoce en el cornisamento.

El *arquitraabe* y la *cornisa* toman el nombre de la naturaleza de la construccion, segun acaba de verse, lo que no sucede al *friso*, el cual le toma de la exornacion que comunmente le ha sido aplicada: al cabo *friso* vale tanto como *bordadura*. Sin embargo, el *friso* debió tambien tomar de la naturaleza de la construccion la accidentacion, en los primeros y más aventajados tiempos del Arte, supuesto que de las cabezas de las vigas que sostienen la cubierta y de los espacios que las separan, toman la razon de ser las *metopas* y los *triglifos* que en lo exterior aparecen. Pero tanto las *métopas* como los *triglifos*, admiten una exornacion característica que al paso que da expresion á aquel miembro arquitectónico, justifica perfectamente la denominacion de *friso* que el miembro en que aparecen lleva.

Hase suscitado una cuestion acerca de si los *triglifos* deben figurar al rededor del edificio, ó si solo deben aparecer en las fachadas hácia las cuales las vigas van perpendicularmente dirigidas ó son normales; pero semejante cuestion es inútil desde el momento en que se presente en lo interior un techo que pueda dar por resultado en lo exterior semejante efecto eurítmico: tal es el *artesonado*, combinacion susceptible de toda la riqueza y suntuosidad apeteci-

bles, y de lo cual se prescindió en la época de la decadencia del Arte, en la cual se sustituyó el artesonado por el *cieloraso*.

Desde el momento en que consideramos oculta detrás de un *cieloraso* la combinacion de vigas que puede constituir el artesonado, preséntase el techo como monómero ó de una sola pieza; y entonces por medio de una cornisa, de cartelas, y de florones convenientemente distribuidos se dá á entender que esa gran pieza que sirve de techo está adherida á la armazon de vigas, y ofrece todas las garantías de solidez apetecibles.

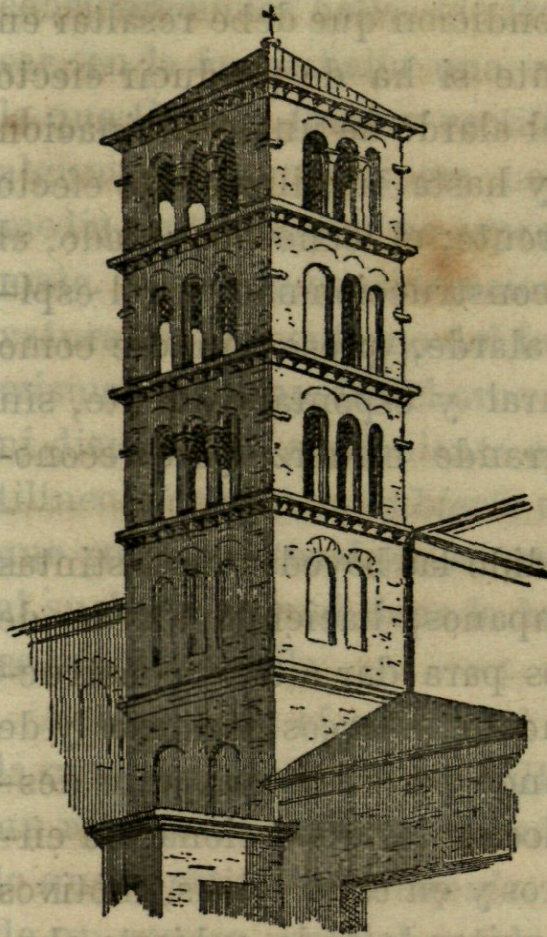
Cubierta con armadura apuntada. En los países donde son frecuentes los meteoros atmosféricos que pueden perjudicar á toda construccion, como son la lluvia y la nieve, la cubierta con armadura apuntada es de absoluta necesidad para evitar las humedades y no dejar que penetre el frio en los interiores.

Una cubierta con armadura apuntada formando dos solas pendientes, se acusa en las fachadas anterior y posterior del edificio por medio del fronton rectilíneo; el cual consta de *tímpano* ó sea el espacio ocupado por la armadura de madera ó de hierro, y la *cornisa* que es la parte que constituye la cubierta, y está sostenida por dicha armadura.

No es la utilidad material lo único que exige el remate del edificio en forma angulosa: existe una razon estética que reclama esta forma, y es, la de no quedar ya nada por sostener. No puede negarse que la forma piramidal satisface mas que cualquiera otra la imaginacion 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: entónces desaparece el fronton, pero desde luego se obtiene la teoría originaria del *chapel*; teoría

que se desarrolla por completo cuando se ha de aplicar la cubierta á una construcción de planta cuadrada ó poligonal ó circular y de alzado de esbeltas proporciones. El chapitel



tomando á su vez la esbelteza de la construcción que cubre, se levanta atrevido aguzando su cúspide, y presenta la última expresión de la existencia material, y la transición desde ella á la espiritual. Por esto el chapitel y sus engendros, como son, los *pináculos* y las *agujas* multiplicadas, tienen cierto carácter especial que naturalmente se identifica con el religioso.

La armadura apuntada cuando es aparente, esto es, cuando queda á la vista en el interior del edificio, puede ser de grande efecto, porque los distintos modos de construcción que admite, ofrecen gran número de motivos de que el Arte puede sacar mucho partido. Sin embargo es menester tener en cuenta, que siendo mas bien una combinación que una forma, revelará mas el talento del constructor que el genio del artista, siempre que afecte demasiado visiblemente el contrarresto de fuerzas y de resistencias. En la armadura aparente el talento científico ha de utilizarse, ha de acrisolarse para llegar á obtener un resultado artístico. Sin embargo, esto no es sobreponer el Arte á la Ciencia, es reconocer la misión que á cada cual le corresponde si se ha de admitir (como no se puede menos) el principio

de que de la construcción ha de sacar el arquitecto motivos para la decoración.

Cubierta abovedada. Precisamente el techo abovedado responde perfectamente á la condición que debe resaltar en el techo de armadura aparente si ha de producir efecto verdaderamente artístico. Si el alarde de una combinación científica puede neutralizar y hasta inutilizar este efecto en un techo de armadura aparente; el techo abovedado, al propio tiempo que revela una construcción nacida del espíritu humano, no ofrece este alarde, presentándose como producida por sí misma, natural y espontáneamente, sin que la Razon haya de hacer grande esfuerzo para reconocerla.

Los constructores han dividido las bóvedas en distintas cláusulas ó en distintos témpanos, haciendo alarde de los distintos medios empleados para dar á tales construcciones la mayor solidez por medio de arcos formeros y de ojivas; y el sentimiento, tomando por su cuenta este desarrollo especial que la construcción le proporciona, ha encontrado en estos arcos formeros y en estas ojivas, motivos especiales de decoración, que quitando de la cubierta abovedada la monotonía, le dan á esta cubierta todo el sabor artístico necesario, como imitación, ó mas bien, como 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 presenta cruzada por nervios voladizos y terciarios, se producen mil sensaciones tan distintas y variadas, que apenas puede el espectador darse razón estática de ellas; predominando el efecto estético de una combinación nacida del espíritu y que al espíritu va especialmente dirigida.

El techo abovedado, ó sea, la bóveda propiamente tal, puede presentarse extradosada. Si la cubierta apuntada de

solas dos pendientes se acusa en lo exterior del edificio por el fronton rectilíneo; la cubierta abovedada, se acusa muy propiamente por el *fronton curvilíneo*: y si en las indicadas consideraciones halla este fronton curvilíneo 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 nada que sostener, aquel es un medio término; y si no espera una carga, requiere un remate. Digno de consideracion es por otra parte, que la curvatura que el contorno del fronton curvilíneo describe, del mismo modo que la del arco semicircular, no eleva el alma ni dispierta 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 el cual tiene la base: el sentimiento que inspira es más material.

Analogía de efecto al del chapitel, como procedente de la cubierta apuntada, se halla en la cubierta abovedada de un recinto de planta cuadrada, poligonal ó circular, que es lo que constituye la *cúpula*. La cúpula acusa una bóveda de un género especial, verdadera alegoría de la bóveda celeste en lo interior de los edificios, verdadera y propia pena en lo exterior, de todo objeto que se pretenda enaltecer. Un paralelo puede el Sentimiento hacer entre la *cúpula* y el *chapitel*: en lo exterior no existe en la cúpula mas que una idea terrena; mientras que en el chapitel aparece evidente la aspiracion del alma hácia el Sér sublime por excelencia: en una palabra, en lo exterior el chapitel tiene la expresion que á la cúpula le falta; y en lo interior tiene la cúpula la que le falta al chapitel. Y ¿por qué es hasta contrario el sentimiento que la bóveda mueve segun se la considere en lo interior, ó en lo exterior del edificio? Indudablemente sucede esto por que las condiciones son distin-

tas: en lo interior del edificio no se contempla mas que la obra del hombre, ese Universo pequeño por cierto, que el espíritu humano crea; las condiciones de las partes componentes, están relacionadas entre sí de un modo homogéneo, y la consideracion la hace el Sentimiento, en absoluto: en lo exterior la obra del hombre no es mas que un pequeño accidente añadido á los innumerables que ofrece la Naturaleza, la obra de Dios, á cuya perfeccion no puede aquella aspirar, cuya verdad no puede decir, y por cuyo motivo el Sentimiento solo puede hacer la consideracion relativa, en cuya comparacion no puede menos de salir vencida la obra del hombre.

La idea que la bóveda hemisférica puede despertar, adquiere grande importancia desde el instante en que con toda la valentía del talento se levanta atrevida sobre un crucero con arreglo á la teoría científica de la *bóveda en pechina*. Ya se presente váida, ya apoyada por otras bóvedas, ya levantada sobre un tambor ó cuerpo de luces, ya peraltada y en simple cimborrio, ya sobrellevando un linternon, aparece siempre como un símbolo en lo interior, mientras queda esperándole en lo exterior para hacerle resaltar constantemente sobre un fondo de variadas nubes, ó sobre el terso y unido color cerúleo de la atmósfera.

Molduras.

Los distintos miembros arquitectónicos que se han mencionado hasta aquí, aunque por sí solos darian razon de la estructura ó formas generales, carecerian sin las molduras, de la vida fisiognómica conveniente que la Arquitectura necesita, como carecerian de ella los miembros del cuerpo humano si este careciese de vello, labios, uñas, etc., y si la insercion de unos huesos en otros no acusase por

prominencias especiales los límites de cada uno de tales miembros así principales como secundarios.

Llámase *moldura* toda accidentacion de un miembro arquitectónico, capaz de dar á este una fisonomía especial. Un simple resalto no es por consiguiente una moldura, como una moldura no tiene razon de ser si no ejerce una funcion especial en el monumento; porque creer que es indiferente la colocacion de las molduras, es un error, y no de los que menos han contribuido á la adulteracion de la Arquitectura.

¿Cuál es el sentido que tienen las molduras en este arte? He aquí lo que conviene determinar, sin que adolezca de achaque de sutileza lo que va á decirse; que nunca la hay cuando se trata de materias que al Sentimiento afectan.

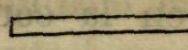
La Arquitectura, de la propia manera que busca en la construccion el origen de los miembros, ha debido dar razon de las distintas materias que asocia para la formacion de ese pequeño Universo que crea; y al verificarlo, tiene en cuenta que en la composicion del monumento entran partes que sostienen y partes sostenidas, que hay eterogeneidad en las materias que reune, 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 las otras, los empujes contrarrestados, 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 convencerse de que han concurrido á la formacion del edificio elementos de distinta

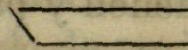
naturaleza, y que en el monumento, antes de llegar á un perfecto, completo y estable equilibrio, se ha comprimido todo lo comprimible, dilatado todo lo dilatado, contraestado todo empuje y reforzado todo contraresto. Por este medio el monumento parece vivir una especie de vida orgánica y estar dotado de una alma especial con carácter individual y bien marcado de los sentimientos, de las ideas y de la voluntad ya de toda una generacion, ya de todo un pueblo, ya de un solo hombre.

Esta teoría, combinándose con las líneas y formas elementales que da la Geometría, son el origen de todas las formas que las molduras pueden afectar; pudiendo adherir á ellas funciones de distinta especie, que por responder á ideas más ó menos materiales, no por esto son menos capaces de producir efecto estético.

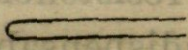
Las dos líneas elementales de la Geometría son la recta y la curva: por tanto habrá *molduras rectilíneas*, y otras *curvilíneas*.

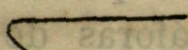
Son rectilíneas.

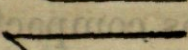
El *filete*. 

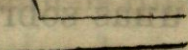
El *chaflan*. 


Curvilíneas.

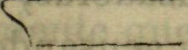
El *junquillo*. 

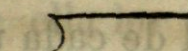
El *cuarto bocel*. 

El *esgucio ó media caña*. 

La *gola ó talon derecho*. 

La *gola ó talon inverso*. 

La *escocia*. 

El *toro ó bocel*. 

Las molduras rectilíneas no tienen mas variantes que su posición y sus dimensiones: las curvilíneas tienen además variantes por sus combinaciones. Las molduras, ya rectilíneas ya curvilíneas, colocadas en sentido vertical, pueden tener la pretensión de apoyo, arrogándose en cierto modo las funciones del pilar y las de la columna, y tomando entonces los nombres de *aristas*, *aristones*, *bocelones*, *baquetillas* y *baquetones*, según sus dimensiones fueren. Las funciones que las colocadas en sentido horizontal pueden llenar, son de cuatro clases, á saber: *basamentales*, de *sostenimiento*, de *remate*, y de *contraste*. Respecto de esta última clasificación es menester que se hagan algunas observaciones.

Basamentales llamamos á las funciones que tienen por objeto dar razón del asiento del miembro, bien por extensión del paramento inferior, bien como dilatación del material que debe unirle al miembro sobre el cual estribe, ya sea argamasa, betun, etc. De *sostenimiento* llamamos á las que tienen por objeto sostener una carga, como ofreciendo toda la plataforma posible al efecto, con la suficiente robustez. De *remate* llamamos á las que tienen por objeto terminar no solo un miembro, sino una parte de él, no ofreciendo ni suficiente solidez ni suficiente fuerza para sostener otro miembro. De *contraste* llamamos á las que tienen por objeto la unión ó distinción de las partes componentes; rompiendo siempre la excesiva fluidez ó la monotonía, y viniendo á ser al lenguaje arquitectónico lo que las conjunciones al literario, esto es, unos medios para fijar copulativa ó disyuntivamente los límites de cada cláusula ó período.

No se crea que tales funciones sean tan adherentes á la forma, que no puedan cambiar á causa de la posición, porque tal moldura puede tener un carácter, que volcada

podrá tener otro: así por ejemplo, la que es de sostenimiento, volcada, será basamental; y la que es de contraste, volcada, será de remate; el chaflan lo mismo puede ser de remate que basamental, según la proyectura que su superficie tuviere, ya hácia arriba, ya hácia abajo. Pero es menester tener muy en cuenta que las dimensiones influyen mucho en el carácter que puede atribuirse á las molduras, de tal manera, que reducidas á pequeñas dimensiones, difícilmente podrán considerarse mas que como molduras de contraste, siendo el *filete* la única que puede coronar las de remate.

Sucede en Arquitectura respecto de las molduras lo que en el cuerpo humano respecto de la musculatura: la suavidad y 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 algunas veces 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 haber para alcanzar la Belleza: de donde se deduce que lo mismo puede pecarse por exceso de fluidez y 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 las artes del Dibujo, y que en el caso presente puede traducirse por *fluidez con contraste*.

El vuelo en las molduras es punto importante á que debe muy especialmente atenderse. La mayor ó menor proyectura debe depender de varias circunstancias. *Al aire libre*, la moldura necesita mayor vuelo que en un interior, ya porque ha de resguardar á los miembros inferiores de mayor número de afecciones atmosféricas, ya por-

que los efectos de la luz son tan varios, que es menester fijarse en una generalidad al componer un monumento, haciendo abstraccion de las mil y una circunstancias que pueden alterar el efecto propuesto: he aquí por que en el dibujo de los proyectos se recurre 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 claroscuro 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, ó de puntos más ó ménos elevados.—El *punto de vista* desde el cual las molduras pueden ser contempladas, debe ser tambien el regulador del vuelo de ellas. Un gran vuelo dado á una moldura, puede perjudicar al efecto de la obra, si fuere corta la distancia desde la cual el conjunto pudiere contemplarse; así como quizá sea indiferente ó útil dar mayor proyectura á una moldura si fuere mayor esa distancia.—De todo lo dicho puede deducirse el principio de que, al aire libre, la moldura requiere mayor proyectura que en un interior; pudiendo ser esta mayor, cuanta mayor fuere la distancia á que la visual pueda extenderse.

El efecto estético le producen las molduras, de varios modos: si por su combinacion pueden hacer sentir la belleza de las formas generales, por su modo de aparecer y por el carácter de la línea de la sagma pueden hacer sentir la belleza de la idea. Una moldura rectilínea al presentarse por su fachada ó cara, responde á una idea mucho más material que cuando se presenta por una de sus aristas: y un *chaflan* responderá á una idea tanto ménos material, cuanto más agudo sea el ángulo que forme. El escape de las superficies que constituyen el *chaflan*, indudablemente

disimula la materia, de modo que no parece sino que esta desea escapar á la perspicacia del espectador.

Las molduras pueden presentarse de dos maneras, 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 mas que ver cuan distinta impresion producen las molduras en la arquitectura hija de las escuelas de la Grecia antigua, del que producen las de la que sistematizaron en la Edad media las escuelas germánicas: en aquella arquitectura aparece el origen de la construccion, y hubo de darse razon de ella: en la segunda se procedió en otro sentido; partióse del principio simbólico, y por combinaciones especiales de los medios de que echó mano, llegó á ser la más elevada expresion de la arquitectura en arco; así como la griega antigua fué la expresion propia y genuina de la construccion arquiteada.

Otra circunstancia especial debe distinguir las molduras curvilíneas y es: la libertad del trazo. Esta libertad solo puede alcanzarse huyendo de la línea circular, y adoptando la elíptica: la circular da cierta pesadez y cierta monotonía, á mas de tener toda la inflexibilidad y precision del compas; la elíptica da aquella esbeltez y variedad que tan bien se avienen con el Arte. Los antiguos griegos, por el sentimiento de la Belleza que tuvieron en virtud del cual buscaron todos los elementos de ella, eligieron la línea elíptica con exclusion de la circular, indudablemente por que la libertad que con ella adquirian les proporcionaba todos los medios de obtener la variedad en la misma unidad, por analogías y semejanzas, que es una de las circunstancias mas necesarias para alcanzar la Belleza.

El abuso de las molduras, tanto respecto de su número como de sus formas, 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 perenne contracción de los miembros; así como la profusión de molduras, presentando una combinación demasiado complicada, da idea de una vida demasiado artificial, que perjudica á la estabilidad y al asiento que la construcción debe tener, ofreciéndose el monumento á la imaginación como susceptible de ser desmontado con sobrada facilidad.

Exornacion.

La Decoración, después que ha inventado formas, después que ha combinado líneas para presentar un conjunto artísticamente dispuesto al espectador, todavía tiene otra misión que cumplir, y es: completar el carácter de la obra. Esto lo verifica por medio de la Exornación.

La Exornación consiste en la representación de objetos tomados de la Naturaleza para diversificar la expresión y el sentido del monumento, completando el carácter.

Si el monumento arquitectónico es un Universo en compendio ideado por el hombre, los elementos que deben entrar en su constitución, deben ser tomados de la Naturaleza; y así los minerales como las plantas, los irracionales como el hombre mismo, han de figurar en él; y en este caso la Escultura y la Pintura con todos sus géneros y con todos sus procedimientos deben auxiliar á la Arquitectura; formando con ella un todo completo, y constituyendo juntas una de las formas que el arte reviste: la *forma plástica*.

Sin embargo los objetos de la Naturaleza no deben tomarse siempre de la misma manera para dicho efecto:

unas veces deberá procederse por *imitacion escultórica* ó *pictórica*, y otras por *imitacion arquitectónica*.

IMITACION ESCULTÓRICA Y PICTÓRICA. La Arquitectura desde el momento en que llama á la Escultura y á la Pintura para concurrir á la formacion del monumento, tiene derecho á imponer á estas dos hermanas suyas las condiciones siguientes, á saber: el *asunto*, la *analogía de estilo*, las *circunstancias tópicas* y las *circunstancias ópticas*. De otro modo, será fácil que el monumento pierda la unidad de carácter indispensable.

Asunto. Nadie mejor que el que ha concebido la idea de un monumento arquitectónico, puede conocer los asuntos escultóricos ó pictóricos que pueden contribuir á completar la expresion y hasta el carácter que debe tener.

Analogía de estilo. El sistema de líneas que en el monumento se observe, el género de Arquitectura que en él se hubiere empleado, y hasta el color de los materiales son circunstancias que no pueden menos de ser atendidos por la Escultura y la Pintura cuando á ausiliar á su hermana la Arquitectura fueren llamadas. La elección de la personalidad del Escultor y del Pintor pertenece de derecho al Arquitecto; y con ello quedarán resueltas todas las dificultades que pueden surgir respecto de las exigencias arquitectónicas: al paso que el arquitecto no podrá hacer una elección conveniente si no tuviere conocimientos especiales en dichas dos artes, aun cuando no fuese mas que por teorías estéticas á falta de talento práctico.

Circunstancias tópicas. Son las proporciones del local de que la Escultura y la Pintura podrán disponer; la altura á que sus producciones deberán colocarse.

Circunstancias ópticas. Consisten en la cantidad y calidad de la luz que las obras escultóricas ó pictóricas habrán

de recibir. Tales circunstancias son indeterminadas en los exteriores por razon de la movilidad á que está sujeto el astro luminoso: determinadas en los interiores, por causa de la situacion de los vanos, ó por el destino de la localidad, ya que la luz reclamada por esta puede ser natural ó artificial.

No es posible que el escultor y el pintor prescindan de estas condiciones sin faltar al Arte en general, que prescribe como una de las circunstancias más recomendables en una obra, la unidad de estilo. La Escultura y la Pintura no pierden por ello su independendencia, porque tales condiciones no son mas que estímulos para la produccion, y de ellas la misma Arquitectura se ve continuamente afectada, tales como la forma y accidentacion del terreno en que se ha de levantar el monumento, el aspecto del país en que este ha de figurar, los objetos que deberán rodearle, la naturaleza de la luz que le iluminará, las tradiciones que se han de respetar, los materiales que deberá emplear, y en determinados casos, la obra escultórica ó pictórica misma á que á su vez deberá el monumento estar dedicado.

IMITACION ARQUITECTÓNICA. Queda dicho que la imitacion de la Naturaleza no es la esfera en que la Arquitectura debe moverse; y sin embargo, este arte se encuentra algunas veces en el caso de obrar por imitacion. 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, el cual puede deducirse de la naturaleza y objeto de la Arquitectura misma, á saber: que *en la imitacion de la Naturaleza sea solicitada la fusion del elemento geométrico con el orgánico*. En este principio está fundado el arte del adornista.

Existen dos géneros de exornacion por imitacion arquitectónica, á saber: el *geométrico*, y el *antemático*. Uno y otro género pueden presentarse de dos modos: *anaglíficamente* (*Escultura de talla*), ó *cromáticamente* (*Pintura policroma*).

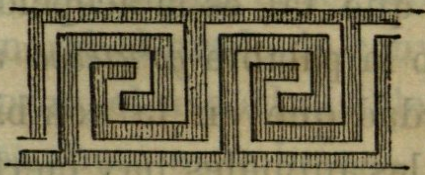
Adorno geométrico. ¿Qué sentido puede adherirse á un adorno simplemente geométrico de la naturaleza del meandro, por ejemplo, de las postas, de los lacerías, ó almocarbes? ¿Cuál es la teoría originaria de esta clase de adornos? No parece que sean la expresion figurada de ninguno de los elementos de la construccion; pero su uso no puede nacer del capricho, porque el Arte rechaza todo lo que no tiene razon alguna de ser. ¿Y qué razon podrá, pues, justificar su existencia en los monumentos de las distintas 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 á un simbolismo.

Con efecto, las molduras tienen, segun queda dicho, la razon de ser en las fuerzas físicas de los distintos materiales que entran en la composicion; y por una razon no ménos fundada, debe evocarse el recuerdo de estos materiales, si no propia, simbolicamente. En sentir de varios autores que de la Exornacion han tratado, las combinaciones simplemente geométricas usadas por los griegos antiguos tuvieron un sentido especial en las pinturas de los vasos; distinguiéndose el elemento húmedo, del seco, segun la forma del adorno era curvilínea ó rectilínea. Así



se encuentra que las postas simbolizan el agua, elemento

húmedo, como el meandro la tierra, elemento seco; ele-



mentos que puestos en combinacion, entran en la construccion muy especialmente. 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 lacerias y almocarbes que tanto usaron los árabes mahometanos en su voluptuosa arquitectura; no siendo posible ver en tales adornos simbolismo alguno, sino una expresion figurada de sus celosías y 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 imaginacion los atractivos de la Naturaleza modificada por la mano del hombre, para acomodarla á una idea; trabajo que como queda dicho, alcanzó notable desarrollo entre los árabes musulmanes.

Las combinaciones geométricas que los alfarjes presentan, no son metáforas de la clase que acabamos de indicar, sino expresion propia, pero ingeniosamente complicada de las armazones que sostienen los techos ó de las alfangias y regletas que refuerzan las tablazones.

Adorno antemático. Homero da el nombre de *antema* á todo adorno sacado de la naturaleza orgánica, sea vegetal ó animal. Debe admitirse pues la palabra como término genérico, dejando abandonadas por impropias, las denominaciones *arabesco* y *grutesco* con que suelen designarse estos géneros de adorno, porque ni fueron los árabes los primeros ni los únicos que emplearon el adorno sacado del reino vegetal, ni de las solas grutas proceden las combinaciones

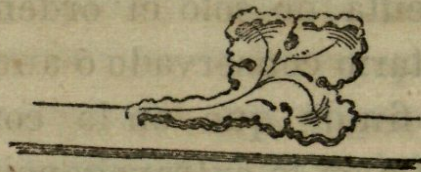
del reino animal, ni es la *ridiculez* el carácter que debe distinguir esta clase de adornos, ya que tal es la acepción con que la costumbre ha envuelto la palabra *grutesco* al transformarla en *grotesco* (1). Es verdad que en la combinación de las formas vegetales con las animales hay cierta degradación de forma, por cuya razón han querido algunos excluir la humana del derecho que la Arquitectura tiene de reducir las formas orgánicas á las geométricas, alegando por razón, el ser esta la única forma que el espíritu tiene para exteriorizarse, esto es, hacerse accesible á los sentidos. Aceptable argumento, que no es fácil destruir, pero que no exceptua la forma humana, de su empleo como elemento de exornación antemática, mientras el ser animado sea representado sin degradación alguna y sin perjuicio de la estabilidad y solidez del monumento, esto es, cuando no se empleare como miembro de construcción. La naturaleza vegetal se acomoda, sin embargo, más que el animal á los principios arquitectónicos, porque los elementos de su existencia no sufren en tanto grado con las modificaciones procedentes de la industria humana, las alteraciones que podría sufrir la naturaleza animal, antes al contrario, muchas veces reciben con esta industria mayor desarrollo ya que el arte de la Jardinería dispone las plantas en formas artísticas, sin menoscabo alguno de su carácter ni de sus funciones vitales.

Considerado de la manera indicada, puede dividirse el antema en *Fitaria* y *Zodaria*, según sea el adorno espe-

(1) Los adornos que pintó Juan de Udina en las galerías del Vaticano no son más que un juego de la imaginación que solo un genio como el suyo, y como el de Rafael que le encargó el trabajo, si no le dirigió, puede justificar. Tomóse idea de las pinturas que había en las Termas de Tito y de Livia que á la sazón acababan de descubrirse y por la forma de la excavación quedaron como grutas. Supónese que después de haberse inspirado de tales pinturas ambos artistas, se dispuso que aquellas bóvedas quedasen de nuevo cerradas á fin de no perder el mérito de la invención; pero cuando en el siglo XVIII fueron abiertas de nuevo, se vió que Udina no debió temer el cotejo.

cialmente sacado del reino vegetal, ó segun entrare en la representacion el ser animado. Y 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.

La representacion del ser animado como adorno solo puede admitirse tomando por base la alegoría. Nadie ha dado mejor razon de ello que el pintor contemporáneo Kaulbach en los frisos de la Pinacoteca de Berlin, salva la parte de caricatura ó mordacidad que allí se nota. La representacion de los vegetales es una metáfora de las plantas parásitas que las construcciones alimentan, y puede ser un recuerdo de los sentimientos que el monumento debe inspirar, un elemento característico de este monumento, un padron de naturaleza que se combinará perfectamente con las formas de la construccion propia de cada país. Por esto si la Arquitectura egipcia emplea las hojas de la palmera y la flor del lotus, plantas que en aquel valle fecundado por las inundaciones del Nilo, nacen; en Grecia y en Roma, el acanto, el olivo y el laurel, revelan en los monumentos las producciones indígenas de aquellos fértiles países, y las ideas que en aquellas sociedades cundieron; por esto, en fin, las hortalizas



y las plantas espinosas, aparecen en la Arquitectura



sistematizada por las escuelas germánicas de la Edad me-

dia, como símbolos de la frugalidad y de la maceracion aconsejadas por el ascetismo cristiano, hijo de la Fe ardiente que en aquellos tiempos abrigaron los corazones. Estúdiense pues la Flora y aun 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 y las producciones, sino para no desnaturalizar los unos ni las otras. En la Fitaria debe 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 y produccion de los tallos siga el órden y direccion convenientes; y tomando despues por norma el principio más elemental de la Belleza, que es la regularidad y la pureza, promuévase en los lineamientos la lucha entre la imitacion de la Naturaleza y las exigencias del arte arquitectónico, y tanto aquella como este, cediendo un tanto de sus respectivos derechos, dejarán establecida la verdadera fusion del elemento orgánico y del geométrico recomendada como otro de los principios que en la Decoracion rigen. En la Zodaria debe tenerse en cuenta no solo el órden muscular, sino tambien lo rudimentario conservado ó anunciado en las especies limítrofes, á fin de que en la combinacion no se caiga en la ridiculez ó en la extravagancia; porque, si bien pueden, por ejemplo, admitirse alas en las espaldillas del sér humano, y rematar

«in piscem mulier formosa superne,»

y hasta sustituir formas vegetales al vello, ya que este no es mas que una vegetacion; pero nunca podrá ni deberá to-

lerarse artísticamente, que caprichos irrazonados alteren el orden y funciones de los miembros, produciendo un aborto, por ejemplo, si se colocaran las piernas en los hombros ó los brazos en las caderas.

Del conocimiento de la estructura, pasemos al modo material de representacion.

Se ha dicho que esta podia ser *anaglífica* ó *cromática*.

—*Forma anaglífica*: Cuando los elementos de exornacion se emplearen en esta forma, la imitacion deberá ceder sus derechos en mucho mayor grado de lo que en la forma cromática debe hacerlo; porque debe ceñirse á la simple revelacion característica de la vida, reemplazando con ello la pretension de la identidad, ya no del color, (porque el modo de representacion anaglífica nunca tendrá á su disposicion ni la luz ni el aire) pero ni siquiera de la de contornos y de formas. Es que no cabe en el modo de representacion escultórica la imitacion de la naturaleza vegetal de la manera que cabe en el modo de representacion pictórica: y no de buen grado, sino á la fuerza ha de renunciar aquel modo á esta imitacion; porque al intentarla se ve precisado á reducirse á la forma antemática, ó lo que es lo mismo, á la verdadera fusion del elemento geométrico con el orgánico. He aquí la *Escultura de talla* subordinada en todas sus partes á la Arquitectura.—*Forma cromática*: Por el principio de fusion que la Decoracion admite, el elemento orgánico, sea vegetal ó animal, cuando se empleare en la forma cromática deberá presentarse, no con la pretension de ilusionar por la apariencia de la verdad de la Naturaleza, como la Pintura puede hacerlo en uno de sus géneros, por ejemplo, en los floreros y fruteros; sino que deberá circunscribirse á la pureza física y á la simplicidad de los colores, esto es, á lo simplemente característico del contorno, y á la limpieza y tersura del color; debiendo

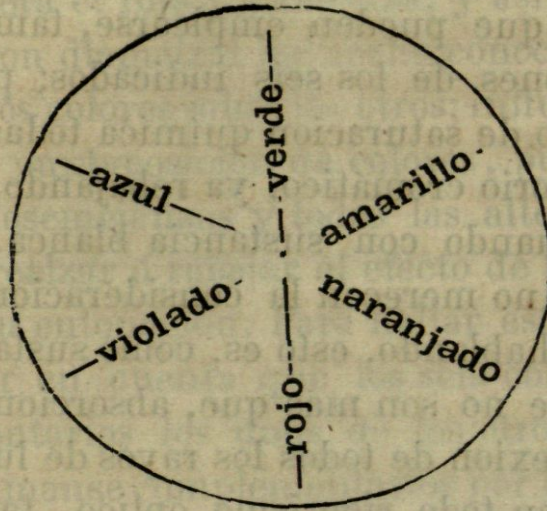
producir efecto mas bien por manchas de coloracion, que por empaste de colorido. Segun estos principios, una hoja podrá tener todas sus nervosidades, una flor todos sus matices sin alarde alguno de relieve ó de imitacion pictórica; porque esto seria dar representacion independiente á la obra de simple exornacion arquitectónica, lo cual puede en determinados casos traer graves inconvenientes. La práctica de Juan de Udina de aparentar relieve en los antepechos de las Galerías del Vaticano no puede recomendarse ni erigirse por dicha razon en principio. Píntense flores ó guirnaldas en el friso de una sala, con la pretension de la independencia del arte pictórico, y la inconveniencia é inoportunidad fácilmente podrán aparecer.

La representacion antemática colorida, así como la simple coloracion de miembros arquitectónicos, van comprendidas bajo el nombre de *Policromía*.

Para emplear la Policromía debidamente y resolver la cuestion acerca de su oportunidad, conveniencia y buen uso de ella, es menester que se tengan en cuenta algunas observaciones relativas á la *esencia* del color, al *número* de colores que pueden emplearse, á las *modificaciones* de que tales colores son susceptibles, y á las *relaciones* que entre sí guardan los mismos, á fin de poder realizar las combinaciones armónicas necesarias, y producir los contrastes convenientes.

Recientes observaciones han demostrado que no existen mas que tres colores primitivos ó elementales, á saber: el *amarillo*, el *azul* y el *rojo*; y que existen además fusiones de ellos, las cuales podremos llamar saturaciones, á saber: por el amarillo y el azul se obtiene el *verde*; por el azul y el rojo, el *violado*, y por el rojo y el amarillo, el *naranja*. Estas dos clases de colores, á saber, el elemental y el

saturado, constituyen cada una de por sí una trina irradiación dentro de un círculo que lleva el nombre de círculo cromático.



Puede demostrarse de la manera más patente la naturaleza de cada color elemental. El amarillo aparece por la acción del elemento blanco; mientras que el azul solo se presenta por la acción del elemento oscuro: el primero es tanto más vivo cuanto más dominado está por el blanco, y tanto más pálido cuanto más lo está por los demás colores; el segundo es tanto más claro cuanto más ejerce en él su acción el elemento oscuro. El amarillo es el color de la luz; el azul el de la oscuridad; el rojo no es más que una neutralización de los dos, ya que se produce en el punto del círculo cromático en donde termina la acción del amarillo y la del azul: no siendo una penetración ó combinación, podría llamarse más bien el *color del calor*. El verde, el violado y el naranjado no solo son penetraciones, sino combinaciones que se obtienen por una saturación física y química, constituyendo elementos de oposición marcada y diametral; así el verde lo es del rojo, el violado del amarillo y el naranjado del azul: sin embargo el verde ha merecido la consideración de color primitivo ó elemen-

tal, sin duda por ser la combinacion saturada de los dos colores, el de la luz y el de la oscuridad, mientras que el naranjado y el violado son simples modificaciones obtenidas por saturaciones con el elemento neutral. Todos los demás colores que pueden emplearse, tampoco son mas que modificaciones de los seis indicados; pudiendo obtenerse por medio de saturacion química todas las tintas del más rico repertorio cromático, ya rebajando con sustancia negra, ya atenuando con sustancia blanca. Porque el negro y el blanco no merecen la consideracion de color sino químicamente hablando, esto es, como sustancias colorantes: físicamente no son mas que, absorcion de todo color, el negro; y reflexion de todos los rayos de luz, el blanco; y considerando con todo rigorismo óptico, tampoco existen en toda su pureza: el blanco es la luz; el negro, la oscuridad.

El círculo cromático tal como está dispuesto, constituye una série de tintas, en virtud de la cual puede producirse la *armonía*. Consiste esta en el empleo de los colores colocados á distancias proporcionadas en el círculo cromático, del mismo modo que forman armonía determinados tonos colocados á determinadas distancias los unos de los otros en la escala musical. El empleo de las tintas ó colores demasiado cercanos dará una escala, una melodía, nunca una armonía, de la misma manera que en la Música. Es menester, sin embargo, tener entendido que en la coloracion hay mucha menor precision que en la tonalidad, porque no está reducida al rigorismo matemático como esta.

Los colores, de la misma manera que pueden producir armonías, deben en determinados casos producir *contrastos*, esto es, deben romperse las armonías por medio de disonancias; en cuyo caso es menester que tales contrastes no tomen mayor valor que el color dominante, porque enton-

ces el efecto quedaria completamente neutralizado. Estos contrastes son tanto más notorios cuanto más diametral es la oposicion de los colores: así el color que más contrastará con el verde será el rojo y viceversa; y así de los demás.

Esta oposicion diametral ha hecho conocer la influencia que tienen unos colores sobre los otros; influencia en virtud de la cual por yuxtaposicion de colores, pueden producirse todas las desemejanzas y todas las alteraciones de los mismos para realzar ó rebajar el efecto de un color sin detrimento de su entonacion. Para hallar esta influencia es menester tener en cuenta que los seis colores primitivos son complementarios los unos de los otros por oposicion diametral. Llámanse complementarios por la propiedad que tienen de producir la luz blanca cuando se reúnen por neutralizacion física (óptica), no por saturacion ó químicamente. Se complementaran, pues, los rayos de luz físicamente, si se presentare en rápida rotacion el círculo cromático, el cual aparecerá entonces completamente blanco, porque entónces se reflejarán todos los rayos por igual. Sabido es que la luz, cuando cae sobre un cuerpo, queda absorvida en una parte de sus rayos reflejándose los restantes en combinacion más ó ménos complicada, y de estos aparece colorido el objeto: reunidos por la rotacion del círculo todos los reflejados en él, indispensablemente ha de producirse el blanco. Y es tanta la influencia que tienen unos colores en otros, que el ojo que acabe de impresionarse de la sensacion del rojo por ejemplo, apreciará de un modo particular los objetos de otro color que inmediatamente se le presentaren; siendo en esta sensacion muy marcada la aparicion del complementario. Esta influencia ha hecho conocer la *Ley de los Contrastes simultáneos*.

Esta ley nace de la Naturaleza, y prescribe: *que el ojo impresionado simultáneamente por dos colores yuxtapues-*

tos, ve uno y otro lo más desemejantes que es posible. De esta prescripción nacen dos consecuencias—1.^a Que la desemejanza entre los tonos de una misma tinta aumenta por su yuxtaposición—2.^a Que las tintas se alteran por atenuación del elemento común ó por absorción del color elemental complementario. Las pruebas prácticas para la demostración de tales proposiciones no son de este lugar.

Conocemos ya la naturaleza de los colores no ménos que los fenómenos ópticos que respecto de ellos se verifican: de ello pueden sacarse reglas para su uso. Veamos ahora la cuestión estética relativa al uso de la exornación polícroma en Arquitectura; cuestión de las más curiosas, notables é importantes que pueden presentarse en el cultivo de este arte, no solo por las adulteraciones á que puede dar motivo, sino también por su trascendencia.

¿La Policromía es siempre admisible en los interiores?
¿Es admisible en el exterior de los edificios?

Los arqueólogos resuelven estos dos problemas por los hechos, esto es, por las tradiciones; y sin embargo parece que deben resolverse por los principios hijos del buen sentido adquirido como resultado de los hechos.

La construcción como manantial inagotable de motivos para la decoración, 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 para someterse naturalmente á las leyes de la Decoración: ocultarla entonces sería profanación inexcusable. Lo que la decoración necesita es realce, importancia; y en este caso la Policromía debe acudir en auxilio de ella para este efecto, no para adulterarla. De modo que la Policromía debe servir para aumentar el valor de la decoración; debiendo decidir acerca del color y de la entonación, la cantidad

y cualidad de la luz que ilumine la obra. Hé aquí por ejemplo, lo que pudo suceder en ciertas construcciones, muy especialmente en las levantadas según el sistema de las escuelas germánicas de la Edad media, las cuales, admitiendo la vidriera de colores como medio de idealización de la luz, de ilustración de las tradiciones religiosas y de armonización del conjunto, no hubieron de prescindir de la Policromía, caso que no en todo el ámbito de los interiores, en muchas de sus partes; caso que no como elemento imprescindible, como medio eficaz y generalmente admisible de caracterización. ¿Como no admitir, por ejemplo en los capiteles de los pilares que rodean el santuario en una Iglesia cristiana, el dorado de la hojarasca y de los ábacos que los constituyen, el color rojo y el azul ó verde de los tímpanos? ¿Cómo no emplear la Policromía al rededor de un suntuoso sarcófago ú osario? ¿Cómo no admitir una combinación de mármoles de colores en un sitio privilegiado por la Religión ó la Política? La cuestión no está pues por resolver: la Policromía es siempre admisible en los interiores.

Pero si puede resolverse tan definitivamente respecto de los interiores, no así respecto de los exteriores. De pocos años á esta parte viene agitándose esta cuestión en el mundo artístico. Hittorf arquitecto francés que ha florecido á principios de nuestro siglo XIX ha sido el primero que ha dado cuerpo á la idea de que los griegos antiguos habían empleado la Policromía en la parte exterior de los templos. Investigaciones arqueológicas comprobadas y justificadas por los textos de Vitrubio, Plinio, Pausanias y otros escritores de la Antigüedad se han encontrado conformes con la idea de Hittorf. Sin embargo, otros investigadores prefiriendo negar á razonar, han atribuido la policromía exterior que se ha encontrado en los referidos monumentos

griegos, á un resto de barbarie de edades posteriores á las de Grecia. Las indicaciones que hacen los autores de la Antigüedad que hemos citado, hacen ver que esta opinion carece de fundamento: el mismo Pausanias habla del Tribunal rojo y del verde de Atenas, refiriéndose indudablemente al color del edificio. Como quiera que sea, es muy notable la circunstancia que se descubre en la Policromía empleada en lo exterior de algunos templos griegos; pues allí se ve seguido constantemente un sistema especial de coloracion, que consiste en presentar por ejemplo, los triglifos azules, el fondo de las métopas rojo, los meandros de distintos y variados colores realzados con dorado, las columnas de color de ocre amarillo, y los tímpanos de los frontones, azulados.

Ahora bien ¿del uso que hicieron los griegos antiguos de la Policromía en lo exterior de los edificios, del mayor ó menor buen efecto que puede producir este modo de exornacion, deberá sacarse una doctrina ó admitir como inconcusa una teoría? ¿Deberá por esto admitirse la Policromía en los exteriores? Tarea es de la Filosofía elevarse sobre la Historia, luego que habiendo sacado de esta los datos necesarios para comparar con las ideas de la edad en que se vive, ha formado juicio. Veamos pues.

La superioridad del dibujo al color es incontestable. El dibujo es un proyecto del espíritu, representa la idea; el color no tiene más representacion que la de un sentimiento. No existe en la Naturaleza sér alguno sino con la condicion de tener una forma; mientras que el color por sí solo no puede nunca anunciarnos una idea ó un pensamiento. La creacion á medida que se eleva abandona el color y da la preferencia á la forma manifestando marcada tendencia hácia la monocromía. Los minerales encierran todos los tesoros de la coloracion, mientras que los vegeta-

les tienen un color menos brillante, al paso que los animales son tanto más ricos de color cuanto menos 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 lo interior: la diversidad que existe en las eflorescencias no hace más que indicar mucha economía. El cuerpo humano con efecto es monócromo exteriormente, y policromo interiormente: hé aquí como al ocuparnos de la Exornación arquitectónica, el hombre debe encontrar en sí mismo las leyes de la Policromía. Por otra parte ¿cómo colorir un monumento exteriormente sin entrar desde luego en una lucha extremadamente desigual con la Naturaleza que ha de rodearle? La monocromía hará que este monumento parezca más grande en medio de la Naturaleza; y solo podrá armonizarse con esta cuando no admita en lo exterior más que la Policromía natural de los materiales; policromía, que aun en casos especiales, ya por razón de la luz, ya por la del estado normal de la atmósfera, podrá ser perjudicial á la distinción y á la claridad de ciertas partes del monumento. Por último, si el exterior de cualquier monumento pertenece al Público, justo es que satisfaga al sentimiento del Público; y nunca se satisfará mejor el sentimiento de todos, que llevando un color neutral, un color que no sea de ninguno.

II.

De la Simetría.

Comunmente se entiende por Simetría lo que no es más que Eúritmia.

Simetría en el lenguaje artístico equivale á proporcion como de su etimología griega $\mu\epsilon\tau\rho\upsilon\nu$ puede deducirse. La Simetría tiene en Arquitectura una importancia de la cual se aprovecha la teoría estética. Esta importancia se refiere á la solidez. No proporcionemos bien, y nuestros edificios serán menos 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 del peligro le destruirá; de donde procede el principio de que, la obra arquitectónica no solo ha de ser sólida, sino que debe además parecerlo. Nunca la torre inclinada de Zaragoza ni la de Pisa podrán presentarse más que como un alarde de construcción, innecesario, y que á nada puede conducir.

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 las partes de un mismo objeto entre sí; de modo que segun los casos, los efectos serán muy distintos: así es que el dominio de una de las dimensiones sobre las demás puede resolver en un monumento acerca del carácter del estilo: el dominio de la anchura puede dar la robustez; el de la altura, el mayor ó menor grado de esbeltez. Dése 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 sino que solo al hombre en su individualidad se refiera, será como el marco de un retrato de cuerpo entero; por esto las puertas de un edificio ó sitio público requieren aquellas pro-

porciones, así como son más propias las segundas para las comunicaciones interiores de un palacio.

En las proporciones 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 tal medida, el efecto estético desaparezca por abuso de proporción. El hombre aprecia las dimensiones arquitectónicas por su propia estatura, ya que á su propio uso está destinado el edificio; y á esta medida refiere hasta involuntariamente las dimensiones de los distintos cuerpos y miembros arquitectónicos con el simple auxilio de la Razon, por lo cual la llamamos *medida racional*. La conmensuración racional basta para el efecto desinteresado que el Arte debe producir, así como la conmensuración física le destruye. Los ejemplos pueden demostrar todas estas verdades. Entremos en la basílica de San Pedro de Roma, y sus dimensiones con efecto, 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: Proporcionense los miembros de un edificio de grandes dimensiones sin consideración alguna á la medida racional, y será preciso renunciar á ciertas partes ó miembros, porque el uso á que estarán destinados, ó los oficios que deberán desempeñar se resistirá á ello: los áticos de los edificios greco-romanos, con tener todas las condiciones de situación y disposición para presentarse como antepechos de las plataformas superiores, no tienen las dimensiones que pueden constituir antepecho, toda vez que por su altura son inaccesibles al hombre de estatura, siquiera la mayor, en su postura natural de pié: en la mayor parte de los templos griegos de la Antigüedad, la gradinata, proporcionada como estaba con las demás

partes del monumento, no sirvió para el uso á que la grada debia 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: así sucedió en el Partenon y en el Templo de Selinonte. Los arquitectos antiguos se preocuparon con el Arte y no atendieron al hombre que para su propio uso le cultivaba: así fué, que si para proporcionar bien, buscaron, como no pudieron ménos, la unidad de medida de los objetos que construyeron, dentro de los mismos, como proporcionamos la figura humana por una de sus partes ó miembros, por ejemplo, el rostro, la cabeza, los piés; debieron tener en cuenta que el edificio no se basta á sí mismo, sino que ha de servir al que le ha construido, esto es, á otra existencia distinta. En la Antigüedad, cuando los edificios tuvieron regulares dimensiones parecieron hechos para el uso del hombre, pero cuando las tomaron mucho mayores agrandándose proporcionalmente todas sus partes, pareció que debian servir para gigantes. La arquitectura de la Edad media está construida por la escala del hombre: así es que aunque se agrande, las escaleras son del mismo modo practicables, los antepechos convidan á asomarse. En los grandes edificios como en los pequeños la medida racional no cambia, porque tomada del uso que el hombre ha de hacer del objeto, es una verdad; y la verdad es verdad siempre y en todas partes.

De lo que queda dicho puede deducirse: que para proporcionar debe atenderse, tanto á las formas y colocacion de los miembros, como á las funciones que deben estos desempeñar, y al modo como deben desempeñarse.

Una circunstancia habrá que atender muy especial-

mente á fin de combinarla con las condiciones que acaban de anunciarse: tal es el *efecto óptico*. Este efecto tiene tal importancia en la Simetría, que muchas veces habrá miembro que será proporcionado y no lo parecerá; y otro que lo parecerá siendo así que carecerá de las proporciones necesarias para la debida solidez. No bastará pues que las partes arquitectónicas sean proporcionadas, sino que será indispensable además que lo parezcan. Por consiguiente, deben reconocerse dos especies de Simetría, una *real* y otra *aparente*; la *real* es la que positiva y materialmente existe, y la *aparente* la que resulta de la ilusion óptica.

La *Simetría 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. El hierro es material que con menor volúmen que la piedra tiene mayor resistencia que esta; y sin embargo, una columna de hierro de volúmen suficiente para responder á la solidez, no será proporcionada para responder al sentimiento, si hubiese de sostener un arquitrabe de piedra que respondiese á la primera condicion. Es que las proporciones solo pueden establecerse sobre materiales homogéneos.

La *Simetría aparente* considera las dimensiones de los objetos, en sí, teniendo además en cuenta el punto desde el cual la obra arquitectónica deberá ser más comunmente contemplada, la luz que la iluminará, la que ella por el color de su superficie podrá admitir ó reflejar, y la relacion que guardará con los objetos circunstantes. Y todas estas circunstancias tienen tal importancia, que no es posible prescindir de ellas; pues los vuelos pueden neutralizar la

proporcion, los esbatimientos pueden presentar vuelos que tal vez no existan; el color puede aumentar ó disminuir aparentemente el volúmen, y el contraste y sistema de líneas puede neutralizar el efecto de las dimensiones.

Para darse razon el arquitecto, de estas dos especies de simetría, 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, esto es, la realizacion del proyecto: el segundo la da de la *Simetría aparente* y sirve para poder hacer sentir un tanto el efecto estético del mismo. La Ignografía y la Ortografía, constituyendo las proporciones, son unas hipótesis que el entendimiento comprende, pero inaccesibles á nuestra vista; y solo por la relacion en que deben estar con la Escenografía, podrá darse idea exacta y completa de la bondad de un proyecto arquitectónico.

III.

De la Euritmia.

Un monumento arquitectónico debe presentarse de modo que todas las partes hagan impresion en el ánimo, simultáneamente, y cada cual 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 en la obra hubiere confusion de partes, en una palabra, si no hubiere la debida claridad, porque nuestros sentidos no podrán 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 equi-

vocadamente, el nombre de Simetría: debe definirse en estos términos: *Disposicion en mutua correspondencia de partes semejantes.*

Para hacer aplicacion de la Eurytmia á la Arquitectura deben tenerse en cuenta la naturaleza, las funciones ó el uso de cada una de las partes, y las relaciones que pueden unir á estas 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 Eurytmia; cuyas reglas, por lo reducidas en número, no ofrecen por esto menor dificultad en su aplicacion.

La Eurytmia no sufre fuerza ni violencia. Toda cohesion destruye las condiciones esenciales de la cosa, y seria un contra sentido, y una oposicion al mismo principio que ella trata de establecer. La Eurytmia forzada no es la verdadera Eurytmia: para ser tal, es preciso que nazca de la naturaleza de la cosa misma, por consiguiente, no debiendo la Eurytmia ser solicitada, no debe ser impuesta. La Eurytmia forzada no puede dar claridad: impóngase la Eurytmia respecto de dos objetos que por su naturaleza hayan de presentar distinto aspecto, por ejemplo, respecto de una Iglesia y un Teatro, ó de un Hospital y una Universidad, que hayan de figurar en una plaza, y la Eurytmia será inasequible: impóngase respecto de dos objetos que por su situacion y por las funciones que desempeñen hayan de ser únicos, por ejemplo, una puerta figurada como colateral de otra practicable, un balcon finjido en el lado opuesto al que le ha de tener verdadero; y la Eurytmia será falaz.

La igualdad de partes es un elemento de claridad; nada más cierto, pero no es una condicion indispensable de ella, considerada en toda su materialidad. Es que la Eurytmia

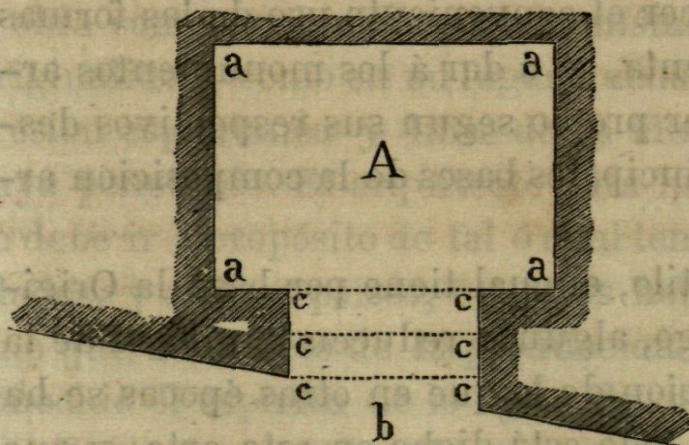
no debe ceñirse á esta igualdad material, porque entonces no merecería entrar en el número de las teorías que la Arquitectura debe seguir para acomodarse á su naturaleza y atender á su objeto. La semejanza de las partes debe tomarse tanto por analogía de carácter, como por igualdad de partes, y por esto en la definicion se emplea como medio término la palabra *semejanza*, para indicar que puede existir indistintamente, ya por esta igualdad, ya por aquella analogía. Por otra parte, la analogía ó la igualdad podrá ser más ó ménos íntima, la semejanza más ó ménos estrecha, pero las relaciones eurítmicas no dejarán de existir, y bajo este punto de vista es como la Euritmia entra en la teoría estética de la Arquitectura.

Las relaciones Eurítmicas solo tienen apreciacion en la impresion general y simultánea de las partes; de manera que cuando solo pueden alcanzarse por exámen razonado, ó por operacion del juicio, desaparecen por completo: por esto tienen mucha más importancia en la ignografía y la ortografía que en la escenografía, más en la proyeccion ortográfica que en la ignográfica.

Para explanar del modo conveniente esta idea, son necesarias algunas observaciones: veamos.

La Euritmia puede ser *real* ó *aparente*: será *real* cuando la disposicion y correspondencia de las partes pueda ser sensible sobre la base de la igualdad verdadera: será *aparente*, cuando tal disposicion y correspondencia se establezca simplemente sobre la base de la ilusion óptica. Las circunstancias tópicas, la misma comodidad, pueden crear contra la Euritmia obstáculos extraordinarios, mas no por esto insuperables. Afortunadamente las dimensiones de las obras pertenecientes á la Arquitectura Superior hacen inapreciables para el sentido de la vista cierta disposicion y ciertas relaciones de las partes de una obra entre sí. Es

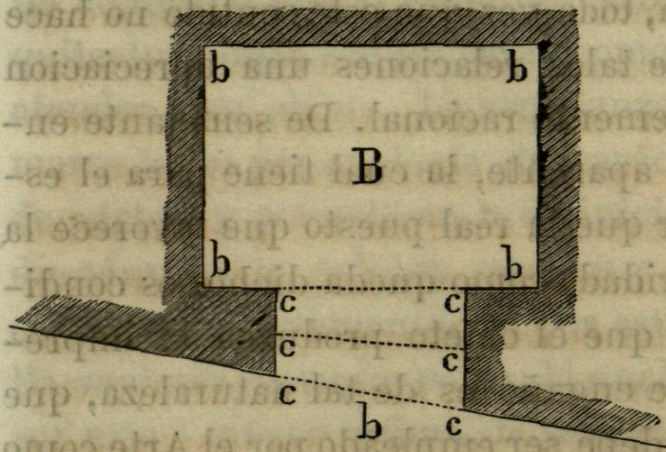
muy fácil engañar (y permítase la expresion) al sentido de la vista en Arquitectura, toda vez que este sentido no hace de tal disposicion ni de tales relaciones una apreciacion matemática, sino simplemente racional. De semejante engaño nace la Eurytmia aparente, la cual tiene para el espectador el mismo valor que la real puesto que favorece la inteligibilidad; y la claridad, como queda dicho, es condicion indispensable para que el objeto produzca la impresion conveniente. Y este engaño es de tal naturaleza, que no solo puede, sino que debe ser empleado por el Arte como condicion precisa, para el efecto que la obra deberá producir, pues de este modo se acomodará mejor á la naturaleza de nuestra facultad de ver; que al cabo, si la vista es el mejor y más apreciable de nuestros sentidos, no lo es por su veracidad, sino 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, déjase entender que la Eurytmia aparente no podrá tener cabida; pero si de la observancia de la Eurytmia real resultare falta de Eurytmia aparente, deberá buscarse en la apariencia lo que la realidad no proporcionare.



Considérense las dos figuras A B como ejemplares de una misma planta. Sea el espacio a. a. a. a. 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 despues en la figura B observada,

para el mismo objeto, la Eurythmia aparente, produciendo una desigualdad real en el espacio c. c. c.'c.; pero siendo, como no podrá menos de ser, inapreciable para la vista, producirá el efecto eurítmico conveniente.



El sistema de decoracion que se empleare contribuirá en no pequeña parte, á corregir las imperfecciones de la localidad; pudiendo dejarse por este medio completamente satisfechas las necesidades eurítmicas que la vista del espectador en determinados casos pudiere exigir.

IV.

Del Decoro.

Puede darse al Decoro el nombre de *Propiedad*, porque con efecto enseña á hacer el conveniente uso de las formas que la Decoracion inventa, y á dar á los monumentos arquitectónicos el carácter propio segun sus respectivos destinos. Es una de las principales bases de la composicion arquitectónica.

El Decoro exige el Estilo, el cual tiene por base la Originalidad. Y sin embargo, algunos reducen la mision de la Arquitectura á la imitacion de lo que en otras épocas se ha hecho, suponiendo que todo está dicho en este arte, y que no es posible presentar nada nuevo: como si no más que lo nuevo fuese original, y como si las necesidades de la civi-

lizacion no cambiasen, progresasen, decayesen y se regenerasen; como si la Ciencia no ofreciese continuamente nuevos medios para la produccion; y como si estuviese estancado el ingenio humano en un círculo de procedimientos y en la más crasa y estúpida rutina. Estudiense las costumbres y necesidades de los pueblos, de nuestra sociedad, de nuestra época; márquese en los monumentos el sello característico de tales costumbres, de tales necesidades y de tales medios de produccion, y si se tuviere el verdadero sentimiento de la Belleza, se producirá la verdadera Originalidad, y con ella se tendrá Estilo.

Habrà Originalidad en Arquitectura cuando el objeto de la obra se presentare con todas las circunstancias necesarias que revelen su destino, su fin, y un 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 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 personalidad que hubiere ejecutado; presentándose la obra como producida por sí misma. No hay verdadera Originalidad, como en su lugar queda dicho, sino en la expresion espontánea y libre de la idea de que el artista se haya penetrado. El arquitecto para hacer suya una idea, no debe ir á propósito de tal ó cual tema á preguntar á otras edades, y á otros países, ó á otros hombres lo que se hizo; sino que en el acto de la produccion debe tener sabido y conocido el espíritu de lo que de aquellas edades y en aquellos países queda. Llame en seguida en ausilio suyo los principios y las teorías estéticas cuya verdad se hubiere considerado inconcusa á fuerza de experiencia, y podrá

sin temor alguno lanzarse á la produccion. Entonces, no hay que dudarlo, producirá con Originalidad, porque tendrá Estilo.

El Estilo arquitectónico como modo de representar propia y convenientemente ideas arquitectónicas de actualidad guiado el artista por su modo especial de sentir, condena la combinacion de elementos eterogéneos que suele producirse en Arquitectura, elementos tomados sin criterio alguno, de distintas épocas, de distintos países y de distintos artistas; rechaza aquella imitacion servil que conduce á hacer la caricatura de lo que en otras edades se ha producido, y á importar de otros países lo que aquel para el cual se trabaja no se necesita, ó lo que es contrario á sus usos y costumbres y á la naturaleza de su suelo.

El Estilo en el sentido especial, debe ser considerado en Arquitectura, como el método y el gusto que cada época, cada nacion ó maestro ha seguido, constituyendo Escuela: así podrá decirse que ha habido en Arquitectura la Escuela Griega, la Bizantina, la Germánica, la Arabe y la Itálica; y sin embargo por una de aquellas aberraciones hijas 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 de la belleza arquitectónica como es el *Orden*; aplicándose á este un sentido muy distinto del que tiene. Pero ni la diferencia de miembros en que comunmente se hace consistir el *Orden* puede rechazar el Estilo, ni los caracteres ni la mayor profusion y riqueza de los adornos pueden estar contra el Orden. Lo que comunmente se quiere significar con el nombre de *Ordenes de Arquitectura* no es más que los distintos estilos empleados en distintas épocas, y por distintas civilizaciones, y por lo mismo no son más que datos históricos: á la Historia pues pertenecen, no á la teoría estética de la Arquitectura: lo cual no quita que de ellos pueda sacarse mucha luz.

El Estilo arquitectónico puede presentarse con tres distintos caracteres: el *robusto*, el *elegante* ó el *delicado*. No es dable otra clasificacion, porque en los modos característicos de representacion plastica de las ideas, solo es posible encontrar dos extremos y un medio: y por más que en un desarrollo detallado quieran buscarse tintas intermedias, solo se alcanzaran á ver, como en los colores, neutralizaciones saturadas, y en manera alguna elementos primitivos.

¿Cómo se obtienen tales caractéres? Esto es lo que va á ocuparnos.

Las circunstancias que pueden distinguir estos caractéres son, á saber: 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; si bien por variada que sea la combinacion, nunca excederá de tres el número de caractéres que podrán distinguirse. Es que el Sentimiento no admite más detallada apreciacion.

Pocas palabras bastarán para dejar el punto debidamente explanado.

1.º El dominio de lo ancho sobre lo alto indudablemente dará idea de robustez: y cuanto más fácil y libremente la altura adquiera dominio sobre la anchura más se despertará la de delicadeza.

2.º 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.

3.º Hágase por lo contrario que el vano domine al macizo; y la accidentacion de los miembros tendrá tendencia

á multiplicarse; y esta multiplicacion producirá la exigüidad de los accidentes, y una exornacion faustosa será solicitada.

Ahora bien, combínense las circunstancias que dan idea de robustez con las que traen consigo las ideas de severidad: combínense las que dispiertan 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 elegante la obra arquitectónica. Estos tres caracteres aparecen marcados en el Arte por los grados de desarrollo de cada una de las dos civilizaciones que conocemos, á saber: la antigua y la moderna: la antigua, que pasó de las manos de los dorios á la de los jonios, y por último á la de los corintios y romanos: la moderna, que se anunció en la decadente sociedad romana, se refundió despues con sus despojos en la bizantina, y se organizó en sistema con las doctrinas de las Escuelas germánicas de las márgenes del Rhin.

Pero esto no quiere decir que haya de traducirse semejante clasificacion histórica en teórica; pues en la misma Grecia la raza dórica convirtió la robustez de su estilo primitivo en lijereza y fausto, cuando la civilizacion griega quedó reducida á los muros de Corinto: y en la Edad moderna la Escuela itálica ó del Renacimiento reprodujo las formas del Arte griego adulterado en la época romana, aplicándolas á necesidades nuevas: y no sería tan difícil manifestar que en sus primeros años puso en observancia muchos de los principios sentados por las Escuelas germánicas, por responder con más propiedad á las necesidades de la civilizacion moderna.

Las columnas, los cornisamentos, las bases, y los pedestales no deben pues ser doricos, ni jónicos, ni corintios, sino

robustos, elegantes ó delicados. Los pilares, los arcos y las bóvedas, no han de ser romanos ni bizantinos, ni germánicos, sino de este ó del otro estilo, con carácter robusto, elegante ó delicado; y segun fueren, será, la exornacion que á ellos deberá aplicarse.

Conocido ya lo relativo al Estilo, veamos los puntos que el arquitecto debe tener en consideracion al emprender una obra.

En la produccion arquitectónica el artista despues de haber estudiado el espíritu de los monumentos de otras edades, de otros paises y de otros hombres, deberá preguntarse á sí mismo :

- 1.º Cual es el objeto del monumento :
- 2.º En que sitio debe el monumento estar colocado :
- 3.º Cuales son las formas más propias y convenientes :
- 4.º Que tradiciones deberá respetar.

Sin hacerse estas preguntas y sin satisfacer cumplidamente á ellas, en vano pretenderá producir con Originalidad, y por consiguiente con Estilo ; en vano consultará lo pasado para adquirir ideas, porque faltará la inspiracion, y por consiguiente la espontaneidad ; todo será frio, sin vida, en una palabra, no habrá allí Arte.

- 1.º *¿Cuál es el objeto del monumento?*

El Decoro establece las relaciones entre el sentido y la forma ; llamando la atencion sobre unos principios que nunca deben caer en olvido, tales son : *Que nada esté en accion que no esté en funcion.—Que entre lo accesorio y lo principal y entre lo principal y lo secundario, haya buena proporcion respecto del interés y de la importancia.—Que todo esté colocado por el debido orden segun su naturaleza y oficio.—Ultimamente, que todos los motivos sean sacados de la naturaleza de la cosa misma.*

El primer principio rechaza toda decoracion de mero aparato. El empleo de la decoracion griega para adornar un vano abierto en un muro, del modo que lo hicieron los romanos y á imitacion suya los arquitectos del Renacimiento, es práctica autorizada en nuestros tiempos por el uso; pero que hace perder el recuerdo del origen del Estilo, rebajándole de categoría: al cabo la Arquitectura no es una construccion que se decora, sino una decoracion que se construye.—El mismo principio hace admisibles en las ignografías ciertas formas especiales por razon de su simbolismo; añadiéndose de este modo mucha expresion al monumento, por ejemplo: la planta circular para una Iglesia, como símbolo del Universo, ó en cruz, como símbolo de la Redencion: el hemiciclo, como símbolo de una asamblea; una columnata como el de una corporacion cuyos individuos son de igual categoría. El simbolismo de los números puede tener tambien una expresion; por ejemplo: el número tres ó el cuatro para las puertas, las ventanas, los lados, ó las agujas, etc., etc., si bien no debe llevarse demasiado léjos, porque al realizarlo, podria llegar á presentarse como una pueril y superficial erudicion. Otro tanto puede decirse de la orientacion; bien que en algunos casos puede haber en ello un rasgo de la imaginacion: así por ejemplo la hay en su observancia respecto de los templos cristianos, por mas que las exigencias urbanas hayan sido la causa de que haya caido en desuso, ó hayan sido el obstáculo para su realizacion, pues siempre el sentimiento cristiano, dirá al europeo, que hácia oriente estuvo el Paraíso, que en oriente se verificaron los misterios de nuestra Redencion, y sobre todo que los primeros rayos del sol naciente pertenecen de derecho al Criador, cuyo altar aparecerá siempre sublime iluminado por esta primera luz transparentada en el calado de una ventana por las pin-

tadas vidrieras de un ábside. Más necesario es el simbolismo de los adornos, sobre todo de los escultóricos y de los pictóricos, pues como queda dicho, las estatuas, los bajos relieves, y los cuadros, ó completan ó expresan más directamente el sentido del monumento, inspirando al hombre sentimientos religiosos, de amor patrio, de amor á la virtud y odio al vicio. Del mismo principio se deduce la prescripcion de que no se figure en lo exterior lo que en lo interior no exista; que lo que exista, en ningun caso deje de acusarse, y que al acusarlo no se haga inconvenientemente.

El segundo principio prescribe una justa distribucion de importancia, entre las partes componentes, á fin de que lo que constituya el verdadero objeto del edificio, lo que deba encerrar el elemento principal de su sentido, sea lo que más descuelle por sí y en razon de la mayor importancia que á los accesorios se hubiere dado. Contra este principio pecan los que dando á una escalera un aspecto sorprendente, olvidan la importancia del salon, ó del departamento que constituye el objeto del monumento. Es menester que cada parte del mismo tenga la decoracion que le corresponda: ni un zaguan es un vestíbulo; ni un vestíbulo, un recibimiento; ni un recibimiento, es una sala-estrado. El progresivo grado de importancia requiere un progresivo aumento de interés; y este solo puede darle el carácter de la decoracion, así respecto de las circunstancias de los materiales que se empleen, como de los miembros y sentidos y de la musculatura que les den especial fisonomía, y de la exornacion que complemente el carácter del monumento.

El tercer principio exige Orden, rechaza toda confusion, de manera que todo esté colocado segun su naturaleza y oficio. En virtud de este principio no debe darse á un

miembro lo que sea característico de otro; por ejemplo: el carácter de cornisa á lo que sea basamental, al ó contrario: ó se convierta en miembro de sostenimiento el que lo sea de remate, ó al contrario. Este principio viene á confirmar las ideas que antes quedan emitidas respecto del Estilo; poniendo de manifiesto, que el Orden no es mas que una condicion que debe llenarse en toda obra de Arte.

El último principio rechaza toda idea imitativa en la produccion de todo monumento arquitectónico. Ni un miembro, ni el menor de los accidentes debe ir á buscarse fuera de la obra: esta lo ha de dar todo; de su construccion misma, de la naturaleza de los materiales deben sacarse los motivos, en armonía con el espíritu del monumento; en una y en otra existirá el manantial de las formas necesarias; no existiendo, como no existe, necesidad alguna de obrar por el principio de anexion tan contrario á la idealizacion.

2.º *¿Dónde debe estar colocada la obra?*

Para responder á esta condicion debe considerarse el clima con todos los accidentes á que esté sujeto, y el aspecto del suelo con todas las modificaciones de que sea susceptible.

El plan de un edificio debe acomodarse al aspecto del suelo para suavizar las líneas si el terreno fuese sobradamente accidentado, ó para ofrecer contrastes si presentase poca accidentacion. Los monumentos que existan al rededor del sitio en que haya de levantarse otro, exigirán tambien de este condiciones especiales; pues debe tenerse en cuenta que siempre lo que va á construirse debe acomodarse á lo que está construido; lo hacedero á lo hecho; el monumento por erigir al erigido; principio que no han observado los que solo han proyectado por imitacion y no por

sentimiento. Así hemos visto proclamar muchas veces la necesidad de destruir ciertos monumentos que la Antigüedad nos ha legado, documentos históricos que no tienen reemplazo, aun cuando quiera suponerse la posibilidad de su reedificación en distinto sitio. Las reformas en los planos de las poblaciones, las rectificaciones y reformas de las vías públicas han venido despues; y por inobservancia de dicho principio han puesto á los monumentos públicos en jaque, dejándolos amenazados de muerte.

La vegetacion, el fondo del horizonte, deben tambien ser circunstancias atendidas para relacionar las formas y el color con ellas. Debe conocerse tambien la clase de vegetacion que más propia sea del suelo en que el monumento se levante, para considerarla como elemento de efecto. Lo pintoresco del sitio es circunstancia muy digna de ser atendida por el arquitecto.

La influencia de los climas se ha dejado sentir siempre que ha habido buen criterio en las obras arquitectónicas. Los climas frios han exigido, por ejemplo, mas bien la madera que el mármol para los pavimentos: al contrario, en los meridionales, donde para refrescar los interiores, hasta se ha ideado colocar en el centro de los departamentos, fuentes y surtidores. 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 edificios han tenido que sufrir; mientras que en el Mediodía una azotea ha bastado para ponerse á cubierto de los ardores del Sol.

3.º *¿Cuáles son las formas propias y convenientes?*

El destino del monumento debe decidir acerca de la eleccion del género de Arquitectura que se deba emplear y del carácter del estilo que deba dársele. El objeto del monu-

mento puede ser más ó ménos material, más ó ménos moral; puede ser más ó ménos transcendental en la sociedad; por lo mismo un estilo más ó ménos severo puede ser exigido. Una Iglesia no es un Teatro, ni una Universidad, un Hospital; ni un Consistorio es una Lonja; ni un palacio es un casino. Cada establecimiento tiene aspiraciones distintas, que se han de satisfacer, no de cualquier modo, sino de un modo propio y conveniente. Por esto es indispensable conocer tales aspiraciones para responderá ellas sobre la base de un sistema de líneas, ó de construcción ó de formas.

Si bien parece que la comodidad se refiere más al sentido material que al moral; sin embargo, no deja de tener importancia, puesto que de ella depende en gran parte el sentido de la obra, pudiéndose al propio tiempo sacar mucho partido de ella á fin de que la idea se presente con toda verdad. La comodidad está reclamada por el destino del monumento, el cual está íntimamente relacionado con el sentido, en razon de las necesidades más ó ménos morales á que la obra deba atender.

4.º *¿Qué tradiciones hay que respetar?*

El Decoro exige que se conozcan las condiciones con que haya sido ejecutada otras veces una obra de igual ó análoga naturaleza á la de la que va á ser construida.

Es indispensable que hagamos aquí un tanto de oposición á la Escuela histórica en cuanto esta pretenda el dominio absoluto, mas no en cuanto quiera contenerse en los límites de caudal de datos de lo pasado necesarios para formar juicio. Admitir la Tradición en absoluto, será sancionar como principio la imitación de lo que en otras épocas se haya hecho, lo cual es indigno del Arte. La Filosofía debe elevarse sobre la Historia luego que esta haya proporcionado á la Filosofía los datos para fundar el criterio; y el progreso

del Arte consiste en corregir la Tradicion, de aquellos defectos que la experiencia acreditada por una continuada repeticion de actos no hubiese admitido. Y si esta experiencia, de la Tradicion nace, claro es, que el sentar la proposicion de que el privilegio de los principios es ser independientes de toda tradicion 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 absoluto con todos sus errores y defectos por el Arte. Respétense en buen hora los monumentos, con todos sus defectos, pero no por estos defectos, sino por el espíritu de época que tales monumentos lleven impreso. Respetando pues los principios, se respetará al propio tiempo la Tradicion que les haya dado el sér.

De lo dicho puede deducirse que para producir en Arquitectura debe estudiarse la Tradicion, no para hacer todo 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.

ART. II.

Géneros en que la Arquitectura superior puede ejercitarse.

Las divisiones que suelen hacerse de la Arquitectura superior no están tomadas de los principios que como arte bello la dirigen, ni del desarrollo natural que ella puede haber tenido: unas se refieren al objeto, así como á los medios mecánicos de construccion, por ejemplo: *civil, militar, hidráulica, subterránea, con materiales transportados*, etc.; otras se refieren al Estilo, no siendo mas que una base de clasificacion de los caracteres de este, por ejemplo:

severa, elegante y florida, que históricamente considerando llevan los nombres de *dórica, jónica y corintia*; otras se refieren á la fisonomía de los distintos pueblos, épocas y civilizaciones, por ejemplo, *india, egipcia, griega, romana, gótica*, etc.: division puramente histórica que solo ha servido para introducir una torpe imitacion de lo producido por otros pueblos, en otras épocas, y con otras civilizaciones. Solo haciéndose cargo de los principios que pueden regir en el desarrollo natural del arte arquitectónico, puede hallarse la clasificacion de los distintos Géneros de arquitectura.

Un ciego é irrazonado respeto á la Antigüedad, y una mala interpretacion de sus monumentos arquitectónicos, hizo creer á los que cultivaron el Arte desde la época del Renacimiento, que no existian en Arquitectura otros principios que los que rigieron entre los antiguos griegos y romanos: así es que todo lo que de tales principios se apartaba, era considerado como bárbaro y como una aberracion del Arte. Afortunadamente se amortiguó el entusiasmo que el espíritu innovador de la época habia promovido; el entendimiento humano despertó de su letargo, y se advirtió el error en que se habia incurrido: fué que la ciencia estética, iba sistematizándose y adoptaba ya principios inconcusos.

El genio francés en los siglos XVI y XVII, especialmente en este último, se habia declarado en favor de todo lo griego y de todo lo romano, vistiéndolo á su manera, esto es, como bien le pareció; 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, vulgarmente llamados

góticos, se ha encontrado que por un desarrollo especial del principio simbólico por el cual la Arquitectura se rige, coexisten en la teoría estética de este arte los principios materialista y espiritualista por los cuales se rige el Arte generalmente considerado.

Cumple, pues, ahora ver el modo como se verifica este desarrollo, para conocer los distintos Géneros en que la Arquitectura puede ejercitarse, constituyendo la verdadera division estética de ella.

Al principio simbólico por el cual la arquitectura se rige le bastan las analogías y las semejanzas. Estas analogías y estas semejanzas pueden ser más ó menos íntimas; y de estos grados de intimidad es de donde puede sacarse el dominio que compete á los tres principios por los cuales el Arte en general se rige, el *simbólico*, el *clásico*, el *romántico*, y que indudablemente caben dentro de los límites jurisdiccionales de la Arquitectura. Así es que cuanto mayor fuere dicha intimidad, mayor independendencia tendrá la obra arquitectónica, ó lo que es lo mismo, ménos subordinada estará á un fin extraño al Arte; porque siempre, donde la combinacion material decaiga, mayor importancia tendrá el elemento independiente. Establézcense pues tres casos: uno de intimidad completa de analogías y semejanzas entre el sentido y su modo de expresion; otro en que la combinacion material predomine sobre estas analogías para sacar de la construccion la belleza; otro finalmente en que sin dejar de presentarse este elemento material, aparezca un sentido elevado sobre este elemento. Esto sentado tendremos: una arquitectura independiente de todo fin extraño al Arte llevando en sí misma el gérmen de sus formas; otra subordinada á la combinacion material: y otra, procediendo en parte, de esta combinacion, pero conservando la independendencia del simbolismo. He aquí los tres

géneros en que la Arquitectura se ejercita: la *simbólica propia*, la *materialista*, y la *espiritualista*; cuyas dos últimas denominaciones pueden sin inconveniente alguno sustituirse por los epítetos de *clásica* y *romántica*.

No entraremos en una apreciación histórica de estos dos epítetos, ni en la justificación de su propiedad. El Clasicismo y el Romanticismo pertenecer ya al tecnicismo del Arte de una manera que nos excusa de entretenernos en semejante apreciación. Su origen y sentido puede estudiarse en la Historia general del Arte.

Arquitectura simbólica propia.

Este género de Arquitectura se presenta libre é independiente de toda combinación material y sin subordinación á determinado objeto práctico.

No es posible dar razón exacta de este género de Arquitectura sino entrando de lleno en una apreciación histórica de los hechos que se realizaron en la tierra, cuando el hombre, sin medios suficientes para la expresión de sus ideas, tuvo que recurrir á los símbolos. La Historia ofrece ejemplos de monumentos puramente simbólicos; pero en el estado de civilización en que nos encontramos no es fácil que se erijan monumentos de este género; el cual es más propio de la infancia de las sociedades. En la actualidad las creencias tienen ya sus doctrinas determinadas por una serie no corta de generaciones; las artes se encuentran en un estado de adelanto muy notable, y son capaces de expresar todas las ideas por distintos medios, desde los más materiales, figurativos ó plásticos, á los más abstractos que son los tónicos.

En las edades primitivas las formas á que se aplicó este sentido fueron tomadas directamente del mundo físico,

perteneciendo á este género algunos monumentos erigidos por la primitiva civilizacion asiria, no ménos que por la india y la egipcia, y los más antiguos de Grecia y de Etruria, los cuales representaron ya formas imitadas de la Naturaleza, ya combinaciones especiales de ellas. Así es que en las sociedades primitivas el monumento arquitectónico no fué más que la expresion emblemática de ideas generales sobre la vida de los séres, nociones elementales sobre el mundo moral, ideas cosmogónicas, en una palabra, su fin especial fué simbolizar las creencias de los pueblos, físicas, morales, sociales, políticas y religiosas. El monumento no fué entonces un simple signo arbitrario como las palabras sin relacion alguna con el sentido, sino que llevaron en sí este sentido, y tuvieron la forma que les correspondió segun las ideas que se quisieron expresar.

Encuéntranse monumentos simbólicos de varias clases, á saber:—monumentos de carácter general levantados por especiales aspiraciones de toda una generacion:—monumentos imitando formas vivientes con carácter sagrado:—monumentos con utilidad positiva aunque sin trascendencia determinada á la vida práctica.

Monumentos de carácter general. Su principal objeto fue todo lo relativo á los lazos sociales, á las creencias religiosas y políticas de los pueblos, y á todo lo que podia interesar á la generalidad. En la historia del Arte encontramos la torre de Babel, punto de partida del género humano; el templo de Belo, remedo de ella, segun la tradicion, con formas escalonadas en busca de un punto elevado, con siete pisos, cada uno de ellos de distinto color, símbolo de la constitucion de un sistema planetario.

Monumentos imitaciones de séres vivientes. Pueden ser considerados como una arquitectura orgánica, ejecutados por los mismos medios que la Escultura, sin pretension de

representar como esta la vida de tales séres. Así se produjeron las formas del *Lingham* y del *Phallus* como principios productores de la Naturaleza: y de tales formas son reminiscencias los santuarios indios, llamados por los europeos *Pagodas*; los *Esfinjes*, símbolo de las contradicciones que se encuentran en la naturaleza moral del hombre; y ciertas estátuas asirias y aun egipcias.—Tales representaciones no tuvieron interés ni produjeron efecto por razón de la sola forma, sino por la de su número, combinación, orden y relaciones de colocación ó situación; disposición que venia á constituir en cierto modo, recintos sagrados, templos sin techumbre, al aire libre; y he aquí dominando ya la idea de un recinto.

Monumentos contruidos sin afectar determinadamente á la vida práctica. Este Género es la verdadera transición á la arquitectura clásica: el monumento tiene ya un destino, pero simplemente simbólico, en manera alguno práctico. El Laberinto ó palacio de Labaris, y las pirámides de Egipto son muestra de este género de arquitectura. Aquí el monumento principia á hacerse dependiente de un fin extraño al Arte; pero así y todo, tiene un sentido figurado: el palacio de Labaris, por razón de su objeto político y social, ya que dentro de él se reunian las asambleas de los representantes del país: las pirámides, por razón del cadáver mismo que encerraron, cadáver momificado, en estado de resistir y desafiar la injuria de los tiempos, símbolo de la inmortalidad del alma: todo indicando al propio tiempo algo más que un simple consistorio, ó una mortaja, pues indicaban el poder del espíritu, la inteligencia, el destino del alma más elevado que todo destino terrestre. En aquella combinación de pasadizos que constituia la entrada del palacio, pueden verse las dificultades que habia para penetrar en aquel sagrado recinto, alcanzar resoluciones

dignas : en la forma piramidal, reminiscencia de la forma cónica del túmulo, hay una unidad que, concentrando la atención en un solo punto, lleva al alma á la abstracción de toda otra idea que no sea el fin elevado y misterioso del hombre, y las aspiraciones que debe tener durante la vida terrestre.

Desde este punto partió la Arquitectura para entrar á someterse al principio clásico.

Arquitectura clásica.

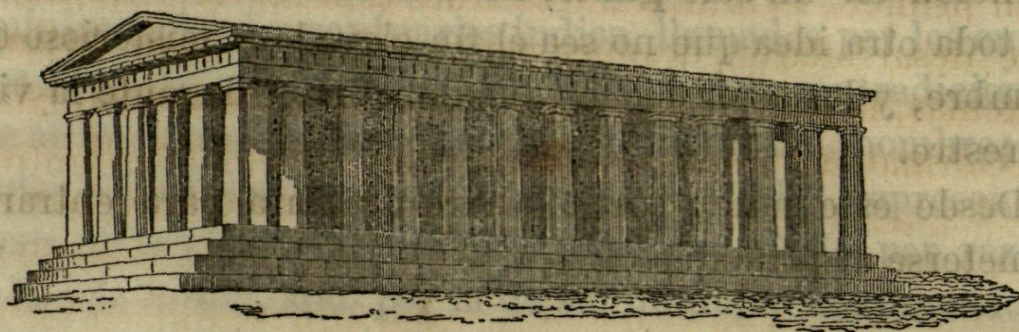
En este Género se presentan las leyes de la Naturaleza del modo más ingenuo, más claro é inteligible.

El sentido está tomado, ménos de los principios morales que de los físicos; y la solidez, atendidas 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 todo agresor, en una palabra, de atender á necesidades materiales y 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 aunque la expresión sea figurada; sacando tanto de las necesidades como de la construcción, motivos suficientes de belleza.

Estas formas adquirieron completo desarrollo en la Grecia antigua; y sus pórticos y sus propileos son el tipo más puro de las formas que á este Género de Arquitectura convienen; al cual, si respecto del fondo se le da el dictado de

arquitectura clásica; respecto de la forma puede llevar el nombre de *arquitectura arquivtrabada*.



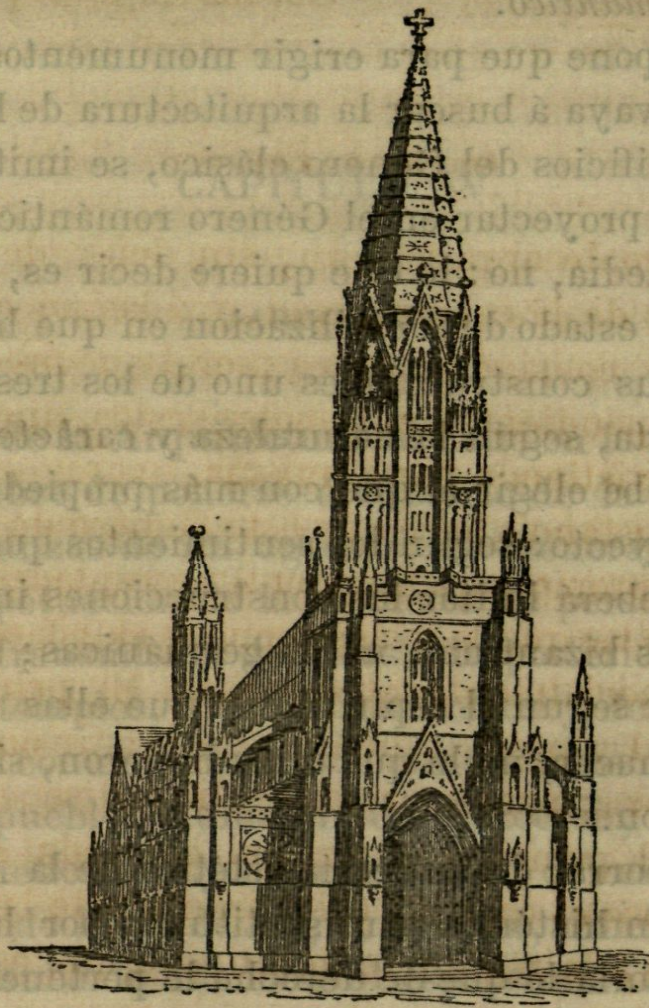
Arquitectura romántica.

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 sobre 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 positiva no deja de existir 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 y estudiada de los materiales, que es trabajo del espíritu, y en el que este ha tenido que fijar minuciosamente la atención, 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 al servicio de Roma; que desarrollaron después por completo, y bajo distintos sistemas, la escuela bizantina, la árabe musulmana, y las de Alemania durante la Edad media.



Para comprender mejor estas aseveraciones es indispensable conocer la historia de la Arquitectura por los monumentos que las distintas civilizaciones han levantado. De los datos que esa historia arroja hemos deducido, que los tres focos de civilización que han brillado en el curso de los tiempos, han dado al Arte estos tres géneros de ar-

quitectura. La civilización primitiva de India y la de Egipto, toda emblemática y misteriosa, tuvo el *género simbólico*: la de los tiempos gloriosos de la Grecia antigua, toda material, adherida á la vida práctica y pública, construyó monumentos del *género clásico*: la de la Edad media, hija de una sociedad cuya moral prescribe la victoria de la naturaleza espiritual sobre la material, levantó monumentos del *género romántico*.

Esto no supone que para erigir monumentos del Género simbólico se vaya á buscar la arquitectura de los indios; ni para idear edificios del Género clásico, se imiten los griegos, ni para proyectar en el Género romántico se copie lo de la Edad media, no: lo que quiere decir es, que el hombre, según el estado de la civilización en que ha vivido, ha seguido en sus construcciones uno de los tres principios; y que el artista, según la naturaleza y carácter del objeto propuesto, debe elegir el que con más propiedad ha de regir en su proyecto: según los sentimientos que hubiere de excitar, no deberá imitar las construcciones indias, ni las griegas, ni las bizantinas, ni las germánicas; sino que deberá proceder según el espíritu con que ellas fueron ideadas: deberá hacer, no lo que otros hicieron, sino del modo que lo hicieron.

Conviene borrar de la Teoría estética de la Arquitectura la clasificación histórica para sustituirla por la científica: dese 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, que no responderán á nuestras necesidades; se levantarán edificios de todos los tiempos, menos del nuestro, del tiempo en que vivimos; tendremos todas las arquitecturas menos la del siglo XIX.