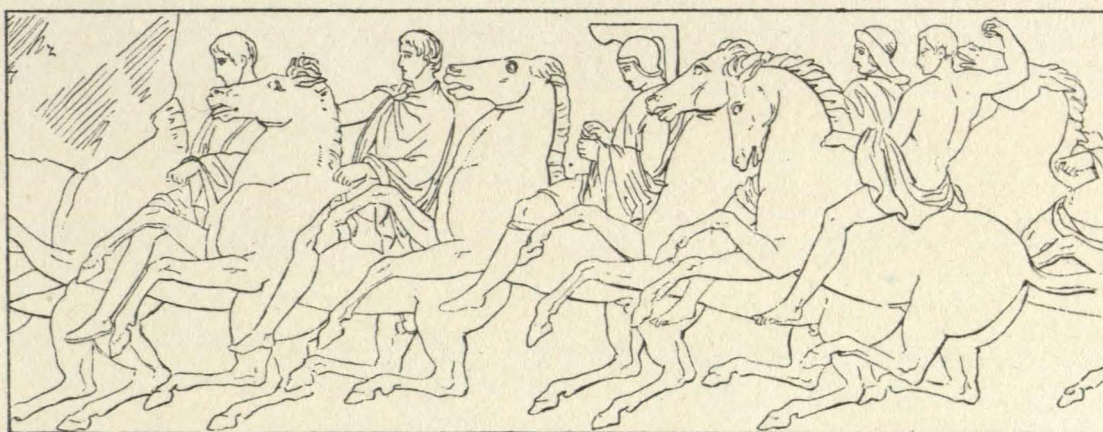
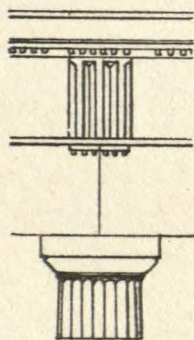


ESTUDIOS DE TEORIA DE LA ARQUITECTURA

I SOBRE EL ABACO Y EL EQUINO



Realizados por
VICTOR D'ORS PEREZ-PEIX
(*Arquitecto*)



MADRID AÑO

MCMXLVII

ESTUDIOS DE TEORIA DE LA ARQUITECTURA

ARTICULO PRIMERO

Al maestro Pedro Muguruza

El propósito del presente trabajo, planeado para muy larga duración y deseado de muy extenso alcance—que casi ni me atrevo a confesar, porque me asusta—, es una revisión de los “órdenes” y de los “temas de composición” clásicos.

Tal empeño no es ciertamente gratuito. Obedece a la íntima necesidad que siente hoy la arquitectura española, de reencontrar y perfeccionar el lenguaje eterno de la plástica arquitectónica. Es condición indispensable para que pueda ir conformándose seguro, auténtico y maduro no un estilo, sino el estilo del “hombre universal”, que ha sido o ha tratado de ser el mejor español de todos los tiempos.

PROLOGO

Es posible hoy asegurar—quizá sin demasiado error—que los temas y problemas principales de la arquitectura actual empiezan a plantearse después de la guerra del catorce. Con lo que se llamó “estilo racionalista” o “cubista”, o “funcionalista”, o “nueva objetividad”. Aquel movimiento comenzó, casi al mismo tiempo, en todos los países entonces técnica y culturalmente conductores de Europa, y se fué propagando con rapidez a las demás naciones europeas, a las americanas y al progresista Japón. Y con éxito, incluso en lo que a España respecta. Aquí, entre 1925 y hasta nuestra Guerra de Liberación, tal tendencia se impone cada vez de modo más arrollador; por una parte, guiada por algunas de las mentes de arquitectos mejor dotados y más exigentes; por otra parte, implicada en una línea general de evolución político-social, triunfante; coreada además a causa del deslumbramiento gregario, que siempre produce toda nueva moda.

En los últimos tiempos anteriores a la Cruzada se insinúa lo que pudiéramos considerar un momento de detención en el avance y, durante aquélla, en la llamada “zona nacional”, un frenazo casi total. Las mentes más

lúcidas se obligaban a un examen crítico profundo de los resultados obtenidos hasta entonces, de las metas a que conducía tal tendencia. Se trataba, por lo menos—lo que paralelamente iba ocurriendo en otros países—, de corregir las ingenuidades y de rectificar los falsos caminos inevitables en la época formativa de cualquier empresa, cuyo punto de partida había sido una radical rotura con la tradición.

Si hemos de ser justos, precisa reconocer que, pese a todos sus errores básicos y defectos adjetivos (1), gracias a la brutalidad de aquel movimiento quedaron las nuevas generaciones de arquitectos liberadas del lastre de un pasado en su mayor parte ya putrefacto. Que se encontraron de nuevo al aire libre. Que tal movimiento constituyó la condición previa necesaria para un posible desarrollo de la arquitectura, de acuerdo con el hombre y la vida de nuestro tiempo.

(1) Al que interese este tema puede ser remitido al ensayo “Los problemas arquitectónicos de nuestro tiempo”, que tenemos ultimado y próximo a publicarse.

Por la rotura con la tradición y con todo "formalismo" (aunque al poco tiempo se esclavizó de otros formalismos nuevos) fué forzoso replantearse a fondo todos los problemas esenciales de la arquitectura y de la construcción. Nuevos materiales, perfección técnica y funcional, construcción esmerada, abren un inmenso campo a la ilusión de los arquitectos. Y hoy debemos reconocer la justificada misión cultural de una generación que hizo posible el que saliéramos de un esclavizador mimetismo o de un ñoño eclecticismo del que sólo escapaban—salvo contadas excepciones—desbocados, delirantes excesos de pretendida originalidad.

Reconocemos ahora en el movimiento "funcionalista" el carácter general de una época en que se sobreestimó el valor de la técnica y se creyó a pies juntillas en el gran mito del progreso ininterrumpido. La "nueva objetividad" se negó a conceder plaza no ya de honor, sino ni siquiera secundaria, a las razones supremas de la creación artística y trató tan sólo de fabricar máquinas arquitectónicas lo más perfectas posible. Las que resultaran de las condiciones de función exigida; es más, considerando exclusivamente las funciones de orden material. Creóse un lenguaje único—pero elemental y bárbaro—que desdeñó cualquier consideración de "genio del lugar" o de representación. Y se fué terriblemente injusto al no valorar la diferencia entre programas, como los de una iglesia o un teatro—por ejemplo—, que se beneficiaban ya de una honda y bien firme tradición, y aquellos otros que nacían desnudos de consolidados precedentes.

Si consideramos hoy con atención crítica las construcciones de aquella época, tendremos que elegir los ejemplos más logrados siempre entre programas hasta cierto punto nuevos: edificios para oficinas, grandes sanatorios, aeropuertos, fábricas, cines, construcciones deportivas, etc. Proyectos que, apoyándose simplemente en necesidades utilitarias, son, a veces—sobre todo por algunos arquitectos germánicos—, desarrollados con espíritu de exigente pureza siempre de dentro a fuera, representando una extremista reacción a las tendencias anteriores, formalistas, que proyectaron abusivamente de fuera a dentro.

Lentamente, ya desde 1930, y precisamente en los países donde había comenzado tal movimiento, empieza a fraguarse una reacción contra la arquitectura "funcionalista". Los arquitectos mejores se encuentran poco a poco más y más atirantados entre el polo de la razón y el de la sensibilidad, entre los hechos y las incertidumbres. Se vuelven a auscultar las necesidades espirituales del hombre y a considerar de nuevo aquellas fuentes de tradición que han seguido manando perdurablemente vivas. En España, tal reacción, apenas iniciada, se encuentra empujada por el Movimiento Nacional y forzada inmediatamente a explicarse en gran escala. Dando lugar a un inmenso océano de desorientación. Se esperaban las palabras, las ideas, las nuevas directrices que debían poner de acuerdo la marcha de la arquitectura con el nuevo espíritu social y político del Movimiento. Así como España había seguido—desde hacía mucho tiempo—al remolque de influencias extranjeras, desde aquel momento empieza a concretarse aquí una orientación independiente. La fuerza con que España bucea en sí misma, el espíritu de introspección a que nos ciñen las mismas condiciones en que se desarrolla nuestra guerra y nuestra paz, el carácter extremista con que pendularmente se mueven siempre las fuerzas nacionales determina un carácter de fuerte y peligrosa reacción para la arquitectura. Nos lleva no a la rica tradición, sino al inviable camino de lo "tradicionalista". Y lo mimético, inactual y pastichista, no sólo asoma, sino que en algunos casos se instaura como norma de éxito asegurado que domina la creación de los espíritus débiles y menos preparados. Como reacción contra la incolora, inodora e insípida arquitectura funcionalista se recae a veces en los más lamentables excesos de un vano decorativismo, en la rebusca de lo agradable y simpático, en hipertrofias

teatrales, cuando no en el regodeo banal en los neoclasicismos, neobarroquismos, isabelinismos, etc., sin casta. O en la pululación de enfermizas plásticas dialectales.

Esperemos que todo ello ha de cesar muy pronto. La confianza se gana al comprobar el mejoramiento del nivel de la arquitectura—y especialmente en la decoración—en los últimos tiempos y la probidad con que trabajan numerosas falanges de arquitectos jóvenes, que empiezan a ver la necesidad de encontrar el verdadero camino.

El futuro desarrollo de la arquitectura hispánica no puede decidirse por un violento e irresponsable juego de péndulo. Esperemos también que este monstruo moderno de la propaganda no fuerce la necesariamente lenta madurez que ha de irse ganando día a día. Que no se olviden, sino que se prosigan las ásperas lecciones del análisis funcionalista; tampoco las que proporciona la ancha tradición universal, ni las confidencias del "genio del lugar" se desoigan. Ni que se desestime nada de aquello que debe tenerse en cuenta para que una creación arquitectónica sea armoniosamente hija del espíritu humano.

La preocupación por estos temas y la formulación de tales propósitos no es en nosotros cosa nueva. Ya en el otoño de 1935, y en compañía de los colegas José María Argote y Germán Valentín, iniciamos la "Agrupación en favor de una nueva Arquitectura", cuyas actividades fueron interrumpidas por nuestra Cruzada. Durante la misma, y en distintas reuniones y congresos lanzamos—bien fuerte por cierto (2)—, la voz para proclamar la necesidad de un nuevo desarrollo de la arquitectura en relación con las nuevas teorías urbanísticas y aun condicionando éstas a un exacto conocimiento y planeamiento de los factores colonísticos. Al final de nuestra guerra apareció en la revista *F. E.* la "Confesión de un arquitecto", artículo en que, rodeados de una ganga hasta cierto punto utópica, se especificaban, sin embargo, con precisión, las bases de que convenía partir para orientar debidamente la arquitectura española (3).

Pero tan sólo después de nuestra Guerra hemos comprendido con entera claridad cuál era el objetivo primordial a conseguir: era lo que podemos tranquilamente llamar *la creación de una escuela*. Si era necesario descubrir el auténtico sistema decorativo del hormigón o el incorporar a la construcción muchos nuevos materiales, más urgente era el formar esa "escuela" que hoy no existe. Y para la formación de una tal escuela era preciso, en primer lugar, volver a poder "continuar la tradición". Recuperando un lenguaje plástico universal perdido. Para ello, lo primero—y de aquí su urgencia—es la labor de revisión a fondo de la arquitectura clásica, que nos permitirá hacer nuestras sus conquistas, desfiguradas por un academicismo moribundo u olvidadas por una revolución que les volvía la espalda. Y, sobre todo, urge revisar la arquitectura griega. ¿Por qué? ¿De dónde viene tal supuesta superioridad de la plástica arquitectónica griega, que a nuestro entender ofrece las soluciones definitivas y apenas perfectibles a la construcción pétreo isostática—

(2) Puede verse—por ejemplo—el folleto conteniendo las intervenciones correspondientes al primer Congreso de los Servicios Técnicos de F. E. T. y de las J. O. N. S. en Bilbao.

(3) Quedaba allí señalado el interés del estudio de lo que llamábamos "Constantes de la arquitectura española". Muy recientemente ha aparecido el libro "Invariantes de la arquitectura española", en el que el arquitecto Fernando Chueca trata de desarrollar las ideas allí formuladas y alcanza idénticas conclusiones, sin indicar—naturalmente—su paternidad. Por otra parte, creemos que no es necesario continuar en tal cultivo, provinciano, que hoy podemos ya, afortunadamente, desdeñar y que quiso en su día servir tan sólo como "cura de urgencia". El seguir mimando excesivamente tales particularidades con vistas a un nacionalismo plástico nos parece tan impropio como el que vascos y catalanes se empeñaran en fomentar sus particulares "acentos". El español nuevo trata de hacer bien suyo el lenguaje universal. En cuanto a su acento particular, demasiado le saldrá si sincero y auténtico se muestra. Para bien en unos casos y para mal en otros.

mente sustentada? Viene de que es plenamente humanista; es decir, el espíritu del hombre se refleja en ella, habla por ella y opera de verdad sobre ella. Viene prin-

cialmente de tres causas que la convierten en eterno e inexhausto modelo, y estas tres condiciones son las que precisamente estudiaremos en el siguiente capítulo,

INTRODUCCION

CAPÍTULO I

De las tres causas principales de excelencia en la arquitectura griega

Estas tres causas o condiciones pueden resumirse así:

- Tipos de formas elegidas.
- Manera de ordenar tales formas elegidas.
- Su tratamiento plástico.

* * *

Hagamos primero por comprender qué orden de formas elige la plástica arquitectónica griega para sus obras, aunque para ello vengamos a dar un mínimo rodeo filosófico.

Veamos. Las formas de la naturaleza son siempre formas concretas. Es decir, en su significado último, alegorías. Las formas de la geometría son siempre abstracciones. Es decir, en su sentido básico, símbolos.

El mérito de los griegos estriba en haber inventado un conjunto de formas de transición entre las formas naturales y las geométricas, entre la pura abstracción y la casuística concreción. Conjunto de formas que son una concreción generalizada (no particularizada, como es el caso en las formas naturales), o bien de la abstracción sensibilizada (no muerta, como son las abstracciones de la geometría). Todo el mundo de las verdaderas creaciones plásticas griegas—desde el arquetipo escultural has-

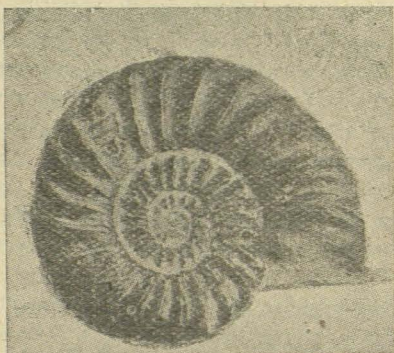


Fig. 1

ta los capiteles (hasta el éntasis de las columnas)—se mueve dentro de tal campo (4). Campo que para las artes plásticas imitativas se reduce al de la concreción generalizada (cada dios de la Mitología es la escultura de un arquetipo), y para las no imitativas es el de la abstracción sensibilizada (cada moldura del "dekor" es una bioforma).

No se trata de encerrar el arte dentro de un compartimiento. No, no. Ya la naturaleza nos muestra un conjunto de disposiciones en formas concretas con clarísima tendencia a ordenarse o desarrollarse en esquemas o sistemas formales geométricos. Así, la simetría de los vertebrados, o la disposición de los cristales, o la ley de crecimiento de las plantas o el caracol de un Ammonite (Fig. 1) (5), o las espirales de Arquímedes en la cola

(4) Que no es otro que el que se extiende desde las "Curves of life", de Cook, a la Geometría Sensible, de Nicod.

(5) La figura I reproducida de "The Curves of life", de Sir Theodore Cook (Constable & C., Londres).

de un pavo real (Fig. II) (6). El arte griego trata de enlazarse, de salir al encuentro, de completarse con el orden de la naturaleza. Es como si milenios de producción de la naturaleza se hubieran esforzado en producir aproximaciones de aquello que, como forma, el arte griego da resuelto. Y esquemas ideales tratan de encerrarse en formas concretas. Así la ova, así el fusiforme fuste, así la espiral hiperbólica de la voluta de un capitel jónico (7)

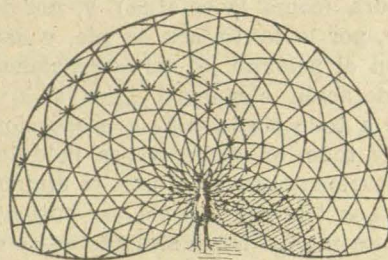


Fig. 2

Quiere todo ello decir, que mediante tal proceso de sensibilización de la razón, ésta se humaniza, se convierte en inteligencia. Y es precisamente en ese clima donde el hombre encuentra un arte que lo colma con la plenitud, pues si se presta a su comprensión, no resulta ajeno a sus sentidos—como ocurre con las abstracciones, sino que ejerce una fuerte impresión sobre los mismos; pero que no lo sumerge y lo anonada en "pan", porque excita la actividad de su razón. El hombre así se encuentra en la zona más completa de sus posibles goces—excepción hecha, naturalmente, de la comunión en Dios—, goces a la vez tan altos como los que puede producir el deslumbramiento de una demostración matemática o la ampliación de los límites de un concepto mediante el sentido de una palabra (8), pero a la vez tan intensos como pueden proporcionar un buen beso o el comerse un perfumado arroz a la marinera, o el pegarse una alegre galopada mañanera.

Y es esta causa, la de elegir para su "dekor" formas de "geometría sensibilizada", la primera de las grandes condiciones de excelencia de la plástica arquitectónica griega.

* * *

Vamos ahora con la segunda condición, que estriba en que los dichos griegos fueron maestros consumados en el arte de ordenar, concertar y dimensionar sencillamente las sobredichas formas (9).

¿Cómo las ordenan, pues? Según la superior de todas las leyes naturales: la simetría. Por ello la ley de unidad de un conjunto se destaca claramente sobre la di-

(6) La figura II reproducida de "Mathematik in der Natur", de Herman Eneh (Racher-Zurich).

(7) Aquí se remite, donde pueden contemplarse buenos capiteles jónicos, al libro de "Vergleichende Darstellung der architektonischen Ordnungen", de C. Normand, M. H. Jacobiny, J. M. Mauch (Riegel-Postdam, 1830).

(8) Al escribir estas líneas compruebo—como siempre, con alegría—hasta qué punto soy orsiano.

(9) Recomendamos, para penetrar estos aspectos y otros muchos en ellos relacionados, el leer o releer el importante libro de Matila G. Guika "Esthetique des Proportions dans la nature et dans les arts" (Gallimard, París, 1927), y también del mismo autor "Les Rythes et les Rhythmes".

versidad de las partes. La arquitectura griega crea obras simétricas (10).

¿Y cómo concierta sus formas? Por la ley del ritmo que postula, en general, la repetición de elementos fuertes (o llenos) sobre débiles (o vanos). Así, los triglifos sobre las metopas, o las columnas sobre los intercolumnios.

¿Cómo las dimensiona? Por la ley de armonía que establece una obligada relación en el tamaño de las cosas. En su tamaño relativo de unas respecto de las otras y también en su tamaño absoluto (11).

Ambas relaciones se enlazan y centran en el hombre, pues para que la armonía de las cosas entre o penetre en él, debe de ser hecha a su medida.

Es evidente que el peldaño debe de estar en relación con su pie. Pero a su vez el descansillo tiene que estar en relación con su paso, y, por lo tanto, con su pierna y con su pie; y de aquí que se encuentre en relación con el peldaño. Pero también la puerta está en relación con su estatura (como la estatua) y, por lo tanto, con sus piernas y, por lo tanto, con su pie, y así con el descansillo y con el peldaño. Y así sucesivamente.

Esta consideración elemental lleva a la arquitectura griega—como a todo clasicismo—a proporcionar unas cosas a otros (y todo, en definitiva, a módulos) y a convenir en intervalos apropiados para la dimensión de cada objeto (12). (Los templos griegos—se entiende los de la época áurea—se mantuvieron siempre entre determinados límites de dimensión, entre los cinco y los diez metros de altura para el orden completo.)

Resumiendo. De todas las posibles agrupaciones de formas, el griego prefiere ordenar como mejor se conjugan las necesidades de la unidad y de la variedad: la simetría axial de planta y de alzado (13). (Es raro el caso de edificios—y siempre para cosas más o menos “muertas”—en que se emplean simetrías de eje central.)

De todos los posibles ritmos de concertación de formas, la arquitectura griega elige aquel que más fácilmente per-

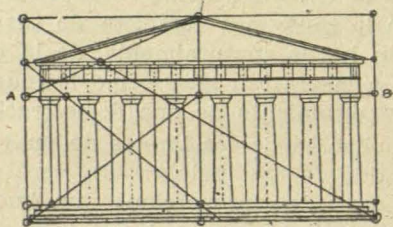


Fig. 3

ciben nuestros sentidos: la simple repetición de elementos en número suficiente para convencer sin llegar a vencer por la monotonía. Nada de “desarrollos” temáticos como en el barroco o de “superposiciones fundidas” como en el gótico. Repetición pura y simple de lo más perfecto.

De todas las posibles proporciones de unas cosas a otras, la arquitectura griega prefiere aquellas que se acer-

(10) Con una simetría no demasiado rígida como es la de eje central—que no corra el peligro, ya bordeado por la axial—de matar para la belleza la necesaria variedad.

(11) Es más: el arte griego lleva esta cuestión de forma y tamaño todavía a un afinamiento mejor. Conocidas son sus “correcciones ópticas” para compensar las deformaciones de la visión.

(12) Un descansillo cuyo ancho sea menor de dos pies, es lo que nosotros llamamos en nuestra clase un “monstruo conceptual”. Pero también una balaustrada de 2,00 m. de altura es un monstruo conceptual. La unidad total y la armonía preestablecida del mundo (¡en qué gran parte tenía Leibnitz razón!) hacen que lo que es un monstruo conceptual, sea un disparate funcional. Y una fealdad.

(13) Generalmente tal simetría es el máximo forzamiento (hasta cierto punto es siempre necesario un forzamiento) que puede soportar un programa arquitectónico vivo.

can a la que aparece en la naturaleza como tendencia más dominante, la que se halla en la encrucijada entre lo estático y lo dinámico: el número de oro de Luca Pacioli, invariante logístico de Peano: 1,618033, el número.

$$\sqrt{5} + 1$$

$\Phi = \frac{\sqrt{5} + 1}{2}$, de Barry Schooling, y la sección áurea

angular de Wiesner 137° 30' 27". El ejemplo más simple y contundente puede mostrarlo el trazado del Partenón de Hámbridge (14) (Fig. III).

De todos los posibles módulos, el más seguro—aunque sobre ello no se ha llegado todavía a soluciones definitivas—es el pie, medida a la vez también estática y dinámica, que el pueblo griego emplea en sus mediciones (15).

Por último, la tercera condición que gana la palma para la arquitectura griega es su alto poder emotivo para el sentido del tacto. Aquel pueblo esencialmente dotado para el goce de los sentidos coloca a la arquitectura en su verdadero lugar: la bella arte del espacio. En menor grado el Renacimiento italiano, y aun—en parte—el español, alcanzaron calidades casi semejantes. Pero el griego sabe bien que la arquitectura es la única bella arte que domina totalmente la tercera dimensión. (No así la escultura—se entiende la buena y verdadera escultura—, que apenas puede emanciparse de la segunda dimensión, obligada a una “frontalidad” dominante o, en todo caso, a un plano bisector dominante) (16).

Ahora bien, los goces más fuertes del tacto no los proporciona el roce con calidades superficiales, sino el envolvimiento de la forma, la aprehensión de un volumen y, en suma, la posesión de un objeto.

Pero antes de seguir adelante queremos declarar que para la más perfecta comprensión de este asunto preferimos apoyarnos en las conocidas teorías de Berenson y tratar simplemente de ensanchar su base y de extender también el campo de sus consecuencias (17).

De niños, el sentido del tacto (mediante la pasividad cutánea y la actividad muscular) va educando a la vista (rectificándola o ratificándola en sus previsiones) en la apreciación de la forma, densidad y movimiento de los objetos. Las criaturas necesitan tocar, coger y pesar para comprender, poseer y gozar de los objetos. Con los años la vista va siendo lo suficientemente educada, para que en la gran mayoría de los casos pueda pasarse de aquellos recursos. Lo cual no quiere decir que los tales dejen de proporcionar un íntimo placer o satisfacción. El que producen en la vida todas las “comprobaciones”. Es más, sin aquellos recursos no se llega jamás a la completa y definitiva posesión, que constituye en la belleza como en la verdad o el amor al fin supremo. (Es característico el que el revelador lenguaje nos hable de hechos tangibles y el que todo acto posesorio lleve obligados la ocupación o el agarramiento.)

Los escultores—se entiende los verdaderos escultores—

(14) Grabado reproducido del libro “Esthétique des Proportions dans la nature et dans les arts”, de Matila G. Guika (Gallimard, París, 1927). Es de tener en cuenta que, como trazados reguladores, son, sin embargo, mucho más prácticos los propuestos por Faure a base de los cuadrados modulares que todos los intentados con proporciones áureas. Pueden verse en el libro “Théorie des Proportions Architecture”, de P. Fauré (André Daly Filser Cie., París, 1892).

(15) Desearía poder incluir en las pruebas definitivas de este trabajo las investigaciones realizadas en tal campo por nuestro ilustre y querido Luis Moya.

(16) Sobre ello podrá leerse—espero que dentro de no demasiado tiempo—mi estudio “Erekteion, nuevo Laokon, o sobre los límites de la escultura y la arquitectura”.

(17) El que conozca el célebre y siempre lozano libro de Berenson sobre los pintores del Renacimiento italiano, podrá comprobar las diferencias de exposición y de concepto en las líneas que siguen.

se mueven precisamente en este mundo de fusión entre la vista y el tacto en que juegan a aprehender con la vista y a ver con el tacto.

Cierto—como dice Berenson—que sólo palpando el reverso de un espejo el niño—o el salvaje—se da cuenta de la inexistencia de su doble; pero tal ocurre también a los animales, y estoy por decir a todos los plásticos.

Ahora bien, como en la Arquitectura (y en ello se distingue en parte de la Escultura y se asemeja en cierto modo a la Pintura) el arquitecto no puede sentir táctilmente sus obras—ni el contemplador tampoco—; es necesario acudir a recursos que exciten fuertemente la imaginación táctil—por medio de la vista, naturalmente—y en esta excitación, como sucedáneo, la proporcionen las

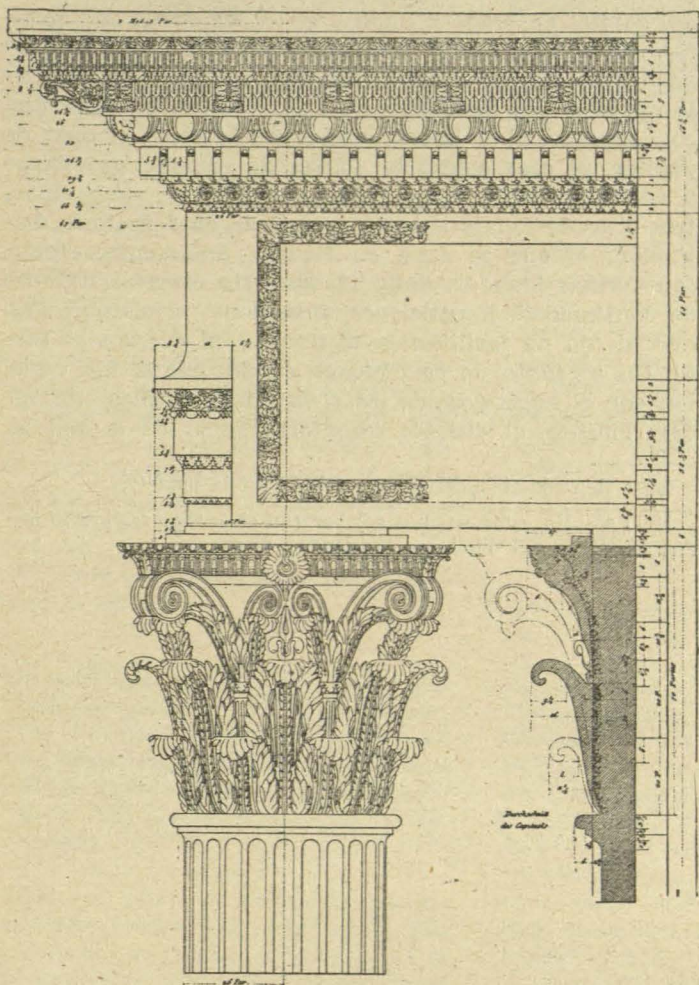


Fig. 4

impresiones que obtendría con la verdadera posesión de los objetos y, en resumidas cuentas, a la mente el goce consiguiente del objeto (18).

Y es precisamente en tales recursos, de fuerte llamada a nuestra imaginación táctil en que son fértiles los arquitectos griegos de los siglos VI, V y IV (a. de J. C.), como lo fueron los pintores flamencos del XIV, del XV y del XVI, de quienes habla Berenson. Tales recursos vienen del modo de ser, o más exactamente, de la calidad plástica de los objetos creados a nuestro encuentro. En la arquitectura, el problema es menos arduo que en la pintura. Porque el contemplador con sus movimientos de los ojos, de cabeza, de cuerpo todo, da la vuelta al objeto, obtiene, mediante visiones escorzadas fragmentarias, el conocimiento del objeto en la totalidad volumétrica de su ser. (En la pintura es mucho más difícil—puesto que actúa en un plano—el conseguir fuertes impresiones sobre el tacto por medio de la vista. Sin embargo, una de las cosas que distinguen a una buena pintura de una

(18) De aquí nace—de este “susto” que produce al tacto como sensación refleja la posibilidad de tener que tocarla, agarrarla y pesarla—la primera impresión que produce la arquitectura, de inevitable “imponencia”.

mala es especialmente ésta: que se nos impone en su presencia como más inevitable y verdadera que la realidad misma, semejantemente a como un olor de un buen asado puede incitar una mayor secreción de jugos gástricos que la ingestión de uno malo.) (19).

¿Cuál es el tratamiento de las formas elegidas por parte de los arquitectos de la antigüedad griega que las dota de tal fuerza de impresión sobre el tacto a través de la visión y consigue que aquellas formas se nos impongan, nos penetren y llenen de goce nuestro espíritu.

Volvamos a preguntarlo con otras palabras. ¿Qué recursos son esos que permiten, por medio de la contemplación, excitar en tal modo el sentido del tacto? (20). Son simples, eternos, los únicos posibles.

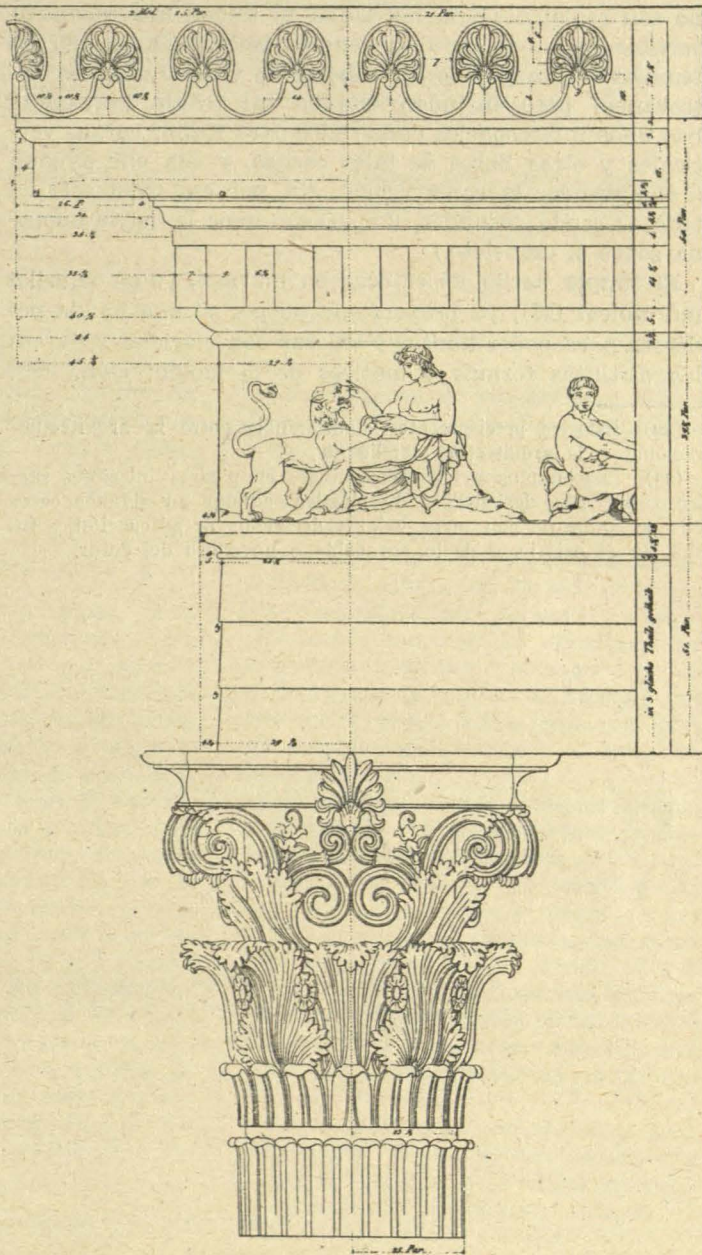


Fig. 5

Consisten, en primer lugar, en que cada forma tenga una acentuada caracterización, sin contradicción interna. En segundo lugar, en que cada parte de los mismos tenga un “sentido” (21). En tercer lugar, en que cualquier

(19) La vista y el tacto están de hecho tan íntimamente relacionados como el olfato y el gusto.

(20) Cualquier unidad arquitectónica que consiga en alto grado esa llamada a nuestra imaginación táctil y se individualiza, se presenta entera a nuestra sensibilidad, hasta metérsenos totalmente dentro, si a ello se predispone nuestra “simpatía”.

(21) Tener un sentido no es exactamente ser necesario o tener una razón de ser, pero es todo lo contrario de algo gratuito. Es coincidir con una intención, acomodarse en su desarrollo y aun subrayar sus fines.

elemento se presente con una rotundidad y nitidez admirables.

La confirmación de estos asertos—como de todos los anteriores—la iremos encontrando a lo largo del larguísimo camino que nos proponemos recorrer, y será un placer comprobarlo en cada caso. Pero no queremos terminar este capítulo sin un par de ejemplos que aclaren lo que decimos.

Ni un niño de la escuela confundiría los capiteles griegos. Cada uno tiene una fuerte expresión propia, una manera inconfundible de ser, unos elementos que los caracterizan rotundamente: el equino, las volutas, los acantos. Cuando pensamos en los capiteles egipcios, o en los románicos, percibimos la enorme diferencia.

Cuando en el friso dórico aparecen los triglifos, éstos no son realmente una necesidad ni tienen una incontrovertible razón de ser (independientemente de que en los templos hayan podido ser cabezas de vigas o macizos entrevanos) pero insinúan que en tal franja horizontal, hay unos interespacios preparados para recibir cargas verticales y otros libres de tales cargas, y con ello ayudan a comprender la construcción, sin por eso mostrarla en toda su cruda desnudez. (22) (Como hace la carne humana sobre el esqueleto.)

El simple hecho de edificar en mármol, ¡y en aquellos mármoles! (23), ya proporciona de por sí una ayuda poderosa para poder limitar y valorar con claridad y pureza las distintas formas y matices de la molduración. Pero

(22) Esta es precisamente la diferencia entre la arquitectura racional y la arquitectura inteligente.

(23) Los templos griegos construídos en piedras inferiores suelen sufrir una desvalorización plástica, aunque en algunos casos ello se compense con otros valores derivados de adecuación y fusión en el paisaje, o de lo agradable o novedoso del color.

es que, además, está lo principal: esta inteligente sensibilidad para la forma y la molduración.

Si comparamos el tratamiento de los órdenes griegos con sus correspondientes interpretaciones, derivaciones o transformaciones romanas, comprobaremos inmediatamente hasta qué punto las sobrepasan los primeros en aquellas virtudes de buena "plasticidad" que los romanos sacrificaron—en gran parte—al mayor afectismo de la elegancia, o de la riqueza ornamental, o simplemente al exuberante juego del arabesco.

Pongamos delante de nuestros ojos el entablamento y capitel corintio de la linterna de Lysicrates, de Atenas (*Fig. IV*) y otro del templo de Júpiter Tronante, en Roma (*Fig. V*) (24). Observaremos en el primero la fuerte individualidad y caracterización de la cornisa del friso, del capitel de todas y cada una de las partes en general. ¡Con qué segura rotundidad se separan las hojas de acanto del cuerpo de calículos y qué afinado tratamiento de todas las molduras! No hay dos iguales; cada una con su especial e intencionado papel. En el templo de Júpiter, el caso contrario. Partes de cornisa, arquitrabe y capitel tienen análogo ornamento. En los exuberantes tres pisos de follaje acántico se pierde en definitiva distinción, lo que se gana en riqueza ornamental. Todas son formas blandas, designificadas, sin claras soluciones de continuidad. Repeticiones, inversiones, equivocaciones, que al ojo no facilitan la distinción, ni excitan al tacto. Un conjunto de condiciones, en fin, que si nos regalan con el fugaz goce de los efectismos teatrales, nos vedan, empero, el durable reconfortamiento de la belleza.

(24) Reproducción del libro reseñado en la nota (7).

NOTA.—En estos estudios colaborarán el erudito arquitecto don Antonio Orts y el dibujante don Justino Germes.