

~~B-15~~

~~2-0-4~~

~~L-119-2~~

FM

1405

ENSAYO

SOBRE

LA TEORÍA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA

OBRA PREMIADA CON EL ACCÉSIT

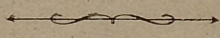
POR LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EN EL CERTÁMEN DE 1866

SU AUTOR

DON RAMON OÑATE



MADRID

IMPRENTA Y FUNDICION DE MANUEL TELLO

Isabel la Católica, 23

1875

MEMORIAS
DE LA
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ENSAYO

SOBRE

LA TEORÍA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA

OBRA PREMIADA CON EL ACCÉSIT

POR LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EN EL CERTÁMEN DE 1866

SU AUTOR

DON RAMON OÑATE



MADRID

IMPRESA Y FUNDICION DE MANUEL TELLO

Isabel la Católica, 23

1875

INTRODUCCION.

Pues que la afeccion estética tiene tan vasto alcance que no hay espíritu que, con mayor ó menor lucidez, no la reconozca y disfrute, no parece imposible indagar las condiciones, el criterio y las leyes de la belleza y del arte, en una esfera de tal altura, que, sin remontarse á la region de las ideas puras, de la metafísica, no toque tampoco en un simple empirismo. Y á la verdad, si es lícito juzgar por analogías, nunca con más razon que ahora podremos invocarlas en nuestro favor: puras, metafísicas, esencialmente filosóficas son las ciencias matemáticas; plena y absolutamente caen dentro de los dominios de la razon más elevada, y sin embargo, el libro y la escuela las enseñan provechosamente en un orden ménos elevado, sin que en manera alguna se arrastren; las ciencias físicas presienten ya en su actual desarrollo una gran unidad, que, resolviéndose en una série de unidades sin menoscabo recíproco, antes bien, completándose, ó en otros términos (para valernos de las expresiones consagradas), en variedad y armonía, permita estudiar y abarcar, con una sola mirada de águila, las leyes generales que presiden al movimiento, al organismo y á la vida en todas sus manifestaciones y en todas las esferas de la creacion; y no obstante esta concepcion altísima, las ciencias físicas hallan honroso lugar hasta en la educacion elemental. La literatura habla tambien en favor nuestro, puesto que es bien notorio que, como arte y como crítica, como producto de la imaginacion y como juicio de la inteligencia, puede eludir, y elude de hecho, el remontarse á la altura de una metafísica pura, levantándose, con todo, muy por encima de los preceptos del dómine.

Y no es esto afirmar que deba arrancarse á la filosofía el dominio de la ciencia y del arte en lo que tienen de más fundamental y sustantivo. Pero entendemos que, en la exposicion de los conocimientos humanos, es posible

colocarse en un punto cualquiera de una escala que comienza en la noción más grosera y termina en la noción más pura; entendemos también que no es lo más provechoso abandonar totalmente la tierra para subir, antes de tiempo, á los cielos; entendemos, por último, que la estética es susceptible de una exposición científica, tan lejos de ser grosera como de ser metafísica.

Duélenos, sin embargo, en gran manera, que nuestras fuerzas no sean poderosas á demostrar, con un éxito lisonjero, que nuestras convicciones son una verdad. Pero el trabajo es vasto; y para desempeñarlo de tal manera que mereciese la estima de la Real Academia, habríamos de contar, no sólo con conocimientos que no abrigamos la presunción de poseer, pero también con circunstancias personales más adecuadas al trabajo intelectual. Presentamos, pues, en las páginas siguientes, un resumen de nuestro pensamiento; resumen que, no por ser sobradamente breve, deja de formular íntegra nuestra opinión sobre la estética de la Arquitectura, presentándola bajo un aspecto científico y llano á la vez.

Así, después de fundar la condición esencial de toda belleza en un principio esencialmente filosófico, somos llevados, como por la mano, á señalar las demás condiciones que, por estar entrañadas en su noción más pura, llamamos internas. Y reconociendo los vínculos que ligan y prestan recíproco apoyo y fecundidad á la vida del individuo y á la vida social colectiva, fácilmente deducimos una nueva serie de condiciones estéticas que, por depender de elementos extraños, llamamos externas. El conjunto de unas y otras constituye la verdadera ley, la fórmula precisa de la teoría.

Tal es nuestro plan y tal nuestro método. Si no acertamos á desarrollarlos con lucidez, discúlpenos el buen deseo.

ENSAYO

SOBRE

LA TEORÍA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA.

Yo con pasar mi tiempo me contento.

ESPRONCEDA.

CAPÍTULO PRIMERO.

CONDICION ESENCIAL DE LA BELLEZA.

La impresion que la belleza produce en el alma exige, para ser completa, que los sentidos perciban el objeto exterior, que la inteligencia analice, reconozca y purifique la sensacion, que el sentimiento sea excitado. Y en efecto, no hay objeto alguno que en sí mismo sea bello ni feo: la belleza duerme en el alma, y el objeto externo la despierta. De otra suerte, no podria explicarse que un mismo objeto fuese susceptible de aparecer hermoso ó feo, segun tiempo, lugar y circunstancias.

Dentro del alma, pues, en el seno mismo de la inteligencia, es donde debemos buscar las condiciones de la belleza. Los sentidos no obran sino para llevar al entendimiento una sensacion que evoca una idea; son meros vehículos. Y es esto tan cierto, que una sensacion mal interpretada por el entendimiento, despierta en el alma una idea que no corresponderia á la sensacion si fuera fielmente traducida: todas las ilusiones de la óptica pertenecen á este género de hermosos errores, en que el ojo, fácilmente engañado por el juego de los rayos de luz, evoca en la inteligencia un paisaje, un edificio, en todo su esplendor, con toda su magnificencia; al mismo género de errores pertenecen todos los delirios, todos los extravíos de la fiebre cuando el oido, burlado por el más desagradable ruido, despierta en la imaginacion todas las bellezas y encantos de la música.

Poco importa, para que el sentimiento goce y la inteligencia proclame la belleza, el que los sentidos transmitan bien ó mal la impresion exterior: basta que la sensacion evoque la belleza dormida.

Ahora bien; ¿cuáles podrán ser las condiciones de la belleza en el seno mismo de la inteligencia que la reconoce?

Necesariamente la primera condicion es la *unidad*, eterna ley de la inteligencia humana, eterna ley de la creacion entera, eterna ley del mismo Dios; todo lo múltiple repugna al entendimiento y al corazon, si no puede envolverse ó sintetizarse en una unidad superior.

Pero la unidad es puramente relativa: unidad absoluta no hay más que una, Dios. Toda otra unidad es soluble en una série de unidades inferiores, que á su vez se resuelven en otras unidades, más bajas aún, continuando en una progresion, cuyo límite no es posible señalar. Las matemáticas muestran bien claramente, en la esfera de la razon, esta ley de las unidades sucesivas; la fisiología muestra, en la esfera de la vida animal, una unidad individual, soluble en las varias unidades de los organismos, las cuales, por su parte, se resuelven en las unidades de los tejidos, vasos y todos los elementos sucesivos; la botánica muestra bien la unidad del tronco, la unidad de la rama, la unidad de la hoja, la unidad de la flor, la unidad del pétalo. ¿Y á qué fin multiplicar los ejemplos? La creacion entera no es más que una vasta unidad, dentro de la cual se desenvuelven términos en série indefinida, que son otras tantas unidades.

Pero todas ellas, aunque cada una propenda á un fin exclusivo y propio, conspiran en su conjunto á un fin único, que es su lazo comun: el tronco sostiene y alimenta, la hoja respira, la flor germina; pero el tronco, la hoja y la flor se ligan y unifican por el vínculo comun de la vida del árbol.

No es, pues, una variedad cualquiera la que se encierra en el seno de la unidad, no son las partes fragmentos muertos de un todo que fenece cuando ellas se desagregan. Por el contrario, cada parte es, á su vez, otra unidad, y todas viven, se desarrollan y conjuran en concierto. Hé aquí, pues, clara y sencilla la primera ley de la belleza: unidad, variedad y armonía ¹.

¹ Hay filósofos que entienden por esencia el cúmulo de los atributos esenciales, y en este sentido afirman que la esencia de la belleza es la que nosotros hemos llamado su condicion esencial ó primera. Igual atributo conviene á Dios, segun la moderna filosofia: hé aquí, si no nos engañamos, por qué camino se justifican las dos siguientes definiciones de la belleza:

La belleza es la semejanza de lo finito con Dios (KRAUSE).

La belleza es la revelacion de lo infinito por medio de lo finito (SCHELLING).

Ambas nos parecen sobradamente metafisicas, y la Real Academia de Nobles Artes nos disculpará que las eliminemos absoluta y completamente de nuestro humilde trabajo, concebido á menor altura y realizado con más exiguas fuerzas de las que exige el remontar tanto el vuelo del espíritu.

CAPÍTULO II.

CONDICIONES INTERNAS DE LA BELLEZA.

Estas tres condiciones, que envuelven la misma esencia de la belleza, son absolutamente necesarias para su existencia; mas no debe deducirse que sean suficientes. Hay una ley, en virtud de la cual se enlazan la unidad y la variedad de la belleza, y que viene á constituir su vida, su expresion, su forma, que á su vez exige caractéres determinados para que pueda despertar en el alma la idea dormida de la hermosura: á esta categoría corresponden, entre otros, la figura, el color y el movimiento.

La *figura*, que no es más que la extension determinada ó limitada, se presenta en la naturaleza bajo sus tres dimensiones; pero la inteligencia abstrae una y aún dos de ellas, creando en cierto modo, por esta operacion puramente subjetiva, la superficie y la línea. Pues bien; la línea, la superficie y el cuerpo son otras tantas fuentes de belleza, ora porque la cantidad geométrica, en su nocion más simple y elevada, es del dominio absoluto de la razon, y por consiguiente es belleza; ora porque, como condicion de toda la creacion fisica, trae al espíritu este gran espejo de la eternidad y de la inmensidad. Mas no todas las formas geométricas producen la afeccion estética del mismo género ni en el mismo grado.

La línea recta, simbolo de una perfecta identidad de todas las partes de un todo, constante en su direccion, continúa en su movimiento, parece responder en el órden estético á la nocion del tiempo en el órden intelectual. Y así como no hay fenómeno alguno que no nazca, se desarrolle y fenezca en el tiempo, así tampoco hay curva alguna que no pueda reducirse á elementos rectilíneos; así tambien la línea recta aparece como la base de todas las demas formas geométricas en la estética de la Arquitectura; así se la ve dilatada en el sentido horizontal como linde y término de zócalos, bandas, impostas, entablamentos, cornisas; así se la ve levantada en el sentido ver-

tical en pilastras, columnas, jambas; y aún el frontispicio y la aguja gótica la presentan inclinada.

Es, pues, la línea recta el primer elemento de forma, el principal, casi el único, de la belleza arquitectónica. Y no es difícil darse razón de semejante superioridad. En efecto, en el orden de la razón pura, la belleza viene á ser, como se ha dicho por alguno con exactitud, el antifaz de la verdad, y no es posible que la estética arquitectónica obedezca á diversas leyes y se base sobre distintos principios que la estética racional. Ahora bien; la verdad de un edificio no es más ni menos que la solidez de su construcción: la solidez es realmente lo que entraña de esencial, de verdadero. Prodiguese la decoración sobre un edificio malamente construido; brille el arte en todos los elementos de su forma; agote la imaginación toda la riqueza de sus inspiraciones; presida el gusto más delicado á la elección y combinación de tales tesoros artísticos: un monumento así construido podrá obcecar con su apariencia, engañará, alucinará, sin duda, en el primer momento; pero desde el instante en que el ojo instintivamente perspicaz del constructor acierte que ve un disfraz y no un vestido, la repulsión sucede inmediatamente á la impresión estética que comenzaba á producirse en el alma. Y siendo esto la verdad, la vista busca, bajo las formas estéticas, la expresión de las leyes mecánicas, la primera de las cuales es la horizontalidad: esta operación intelectual es instantánea y casi instintiva; por lo primero, repugna á primera vista una hilada rota, un sillar desnivelado; por lo segundo, el ojo más grosero siente la misma aversión que el ojo del arquitecto. Otra ley mecánica es la verticalidad, tan universalmente sentida como la anterior, tan instantánea y tan instintiva como ella: un aríston oblicuo repele al constructor lo mismo que al profano. Pero cuando las leyes mecánicas de la construcción determinan una superficie, una recta inclinadas, merece observarse, en corroboración de cuanto venimos exponiendo sobre la verdad de los edificios, que la razón comienza al punto á darse cuenta de la falta de verticalidad, concluyendo siempre por hallarla hermosa; y esto también es común para el profano y para el arquitecto: ninguno rechaza el talud cuando ve ó concibe el empuje; nadie encuentra feo el botarel que apea una construcción majestuosa.

Así como la línea recta envuelve y personifica, en cierto modo, lo que el edificio contiene más esencial, más verdadero, y por tanto campea en todas las formas generales derivadas de la misma naturaleza de las leyes

mecánicas á que está sometida la construcción, así también la línea curva viene á ser un símbolo de lo accesorio y secundario, y ocupa el primer lugar, donde quiera que el gusto puede satisfacerse sin menoscabo de la solidez. La curva, variable á cada momento, donde quiera diversa del elemento anterior, reproduce en el orden estético la ley de esa infinita variedad que se ostenta en la creación física é intelectual: no es mucho, pues, que represente el primer recurso de pura decoración, y aún por esto merece notarse en cuán diversos grados se prodiga en construcciones de diversa índole, y con qué distinta profusión aparece en los tipos arquitectónicos de cada pueblo, según su carácter. Tan grave y severo puede llegar á ser el destino de un edificio, que repugne de todo en todo el aspecto risueño de la curva; pero á medida que, sin perder su majestad, va simbolizando destinos más adecuados á la estética, la curva aparece en la misma proporción, bien que basándose y cimentándose sobre la recta que han determinado las condiciones mecánicas, la solidez, la verdad. De esta suerte nace la moldura más ó menos compleja, sencilla como el cuarto bocel, ó compuesta como la gola, el talon y la escócia. Á este primer orden de elementos estéticos siguen otros más ricos de variedad, y por tanto de belleza, en cuanto no rompen la unidad armónica que los envuelve: tales son la voluta, el arco, y en una esfera más vasta y elevada, las bóvedas y las cúpulas. La cornisa, que no es más que la variedad de la línea curva templada por la uniformidad de la línea recta, debe su origen á los caracteres propios de ambas, tales como hemos procurado definirlos. Pero cuando el lujo y grandeza del monumento dan proporcionada cabida á las curvas animadas, las cuales por su índole son de especie superior á las inanimadas, como es superior el vegetal á la piedra, el animal á la planta, el hombre al animal, entónces la Escultura viene en ayuda de la Arquitectura para que la afección estética se realice con vigor y rapidez: de aquí la metopa, la hoja de acanto, el echino, las flores, las guirnaldas, el jarrón, la estatua, el bajo relieve esculpido.

Se ve, pues, la série indefinida de términos por donde la curva va pasando, desde la forma más sencilla hasta la más compleja, adquiriendo en cada uno de ellos mayor caudal de belleza; série verdaderamente inagotable, pues que no reconoce más límites que los de la imaginación humana, la cual, por su origen, por su naturaleza y por su destino, es también inagotable, por más que esté ceñida dentro de límites que propende á ensanchar. Y no es la Arquitectura el arte en que ménos se muestra esa perpétua ten-

dencia del alma hácia lo infinito: sin anticipar consideraciones que más adelante hallarán su lugar oportuno, ¿quién no descubre en los esbeltos y levantados remates góticos, la elevacion del sentimiento religioso, la aspiracion del alma á los cielos?

El *color* es el segundo elemento estético de la Arquitectura, y se liga de una manera profunda con los misterios de la vida espiritual del hombre. No es posible desconocerlo: ante el color fresco y, por decirlo así, naciente de un edificio recién construido, el alma se siente impresionada solamente por la belleza actual; pero ante el color que los siglos imprimen en un monumento, no parece sino que el alma recibe en un instante las impresiones de todos esos siglos. Las reflexiones más profundas en el orden intelectual y los sentimientos más severos en el orden moral, se conjuran para sumergir al alma en una especie de éxtasis, en el que la afeccion estética toma nuevo vigor y más perfecta vida por el recuerdo histórico y por la leccion moral. Del color nace una buena parte de la impresion solemne que producen las ruinas: no son solamente los fragmentos de columnas, los capiteles medio enterrados, los muros medio derruidos, las gradas partidas, los mosaicos destrozados, el musgo y el jaramago que invaden la antigua morada de la opulencia ó de la religion, los que mueven los afectos; el hacha del tiempo es ciertamente bien visible en las ruinas. Pero su accion lenta, su huella es más visible aún en el color que los siglos imprimieron á la columna, al capitel, al muro, al mosaico. Y es esto tan cierto, que los espíritus dados á la contemplacion de las ruinas escogen deliberadamente un punto de vista y una hora en que la afeccion llegue á su colmo: el caer de la tarde, con los postreros rayos del sol, con su púrpura de occidente, con las tintas lívidas de levante, reflejadas una y otras en armonía sobre la superficie maltratada de un antiguo monumento, es un cuadro tan solemne, y que tan enérgicamente desarrolla el movimiento estético en el alma, que se reproduce continuamente por pintores y poetas, sin que su belleza se gaste, realizando así en la esfera del arte la fábula del fénix. La luz pálida de la luna, en una noche apacible, con sus sombras vacilantes y mal cortadas, con su triste ondular detrás de los árboles y de las nubes, imprime en las viejas construcciones un colorido tan admirablemente adecuado á la estética, que este cuadro, como el anterior, no pierde jamas su belleza. Es, pues, el color un elemento de primer orden en la estética de la Arquitectura.

De la figura geométrica y del color combinados, resulta un nuevo ele-

mento estético, que, sin gran falta de exactitud, podría llamarse la vida de la belleza. Y en efecto, si una forma ruda se presenta bajo un colorido suave, al punto el alma percibe la ausencia de una condicion esencial, la armonía: si, por el contrario, una forma suave y elegante afecta un colorido áspero, al punto el alma percibe y repele, como ántes, el desconcierto. Es necesario que la forma y el colorido se armonicen para evocar en el alma una misma idea, un mismo tipo, un mismo sentimiento. Y á la verdad, no es posible imaginar que estas consideraciones, derivadas de las leyes racionales de la estética, sean una pura especulacion teórica; pues que todos los pueblos han dejado monumentos que las atestiguan. Así se ve, por ejemplo, cómo se armoniza el colorido gris ó rojizo del granito con el tinte amarillento ó ligeramente violáceo de la caliza; cómo se temple la monotonía de un colorido apagado, interponiendo bandas de otro colorido distinto, pero tambien apagado; cómo los colores más vivos y delicados, más rápidamente interrumpidos, de los jaspes, mármoles y serpentinas se ostentan de preferencia en recintos cubiertos; y, en una palabra, así se ve cómo la experiencia, de consuno con la teoría, prescribe un color severo ó risueño, segun las proporciones, la naturaleza y el destino del edificio.

Pero un edificio no es un mero hacinamiento de partes totalmente distintas, y agrupadas solamente por el capricho del constructor ó por las leyes de la mecánica; ántes al contrario, es un verdadero organismo, en el cual cada parte, llenando funciones propias, conspira á un mismo fin general, único, reproduciéndose aquí, como en todo orden estético, la unidad y la variedad de la belleza. Cada una de las partes está, sin duda, sometida á las condiciones que hemos expuesto; pero su combinacion y juego simultáneo determinan y prescriben nuevas condiciones que, sin eximirse de la ley universal, reclaman una atencion particular.

Regularidad, orden, simetría, proporcion: hé aquí cuatro condiciones esenciales para la existencia de la belleza.

La regularidad no es la monotonía, ántes bien la excluye y ahuyenta; el orden no es tampoco un escalonamiento empírico y material; la simetría no es la duplicidad, y por consiguiente, lo feo; la proporcion, por último, no es la perfecta identidad, lo monótono, lo feo tambien.

Las formas irregulares han sido ideadas, sin duda, por el interés ó por la locura. El triángulo equilátero es más bello que el isósceles, y éste más que el escaleno, y entre los escalenos el rectángulo es ménos feo que los demas;

el rectángulo, el cuadrado y el rombo son más bellos que el trapecio; el círculo, el óvalo y la elipse son más bellos que una curva cualquiera de generacion desconocida. Y no hay remedio, donde hay verdad hay belleza, donde la inteligencia reconoce con holgura, el sentimiento se excita con intensión; donde el espíritu encuentra luz viva que le guie, la afección estética es enérgica. Tal es la ley que la preside y que nosotros no somos dueños de alterar. Hé aquí por qué las formas regulares no se han sacrificado jamas sino en aras de la economía, pero sin que el arte las haya sancionado nunca.

El orden es, respecto de la estética, lo que es el método respecto de la lógica; y así como la confusión de las ideas, la impropiedad de los signos constituyen verdaderos extravíos por donde el error halla entrada al camino de la verdad, así también el desorden abre la puerta á lo feo. El desorden no existe realmente en la naturaleza física; repugna además invenciblemente á la razón humana. En el mundo vegetal lo débil se sustenta siempre sobre lo fuerte: el tronco sostiene la rama, la rama lleva la hoja y la flor. El mundo inanimado está sometido á la ley de las densidades, que es una graduación análoga de lo más á lo menos; y si el hombre se apercibe de una perturbación en la serie de términos definida *á priori* de esta suerte, al punto su inteligencia se lanza á la indagación de las revoluciones físicas que han podido trastornar el orden primitivo, y no cesa de su trabajo hasta acertar con una explicación que dé cuenta satisfactoria de lo que aparece como fenómeno; es decir, hasta que lo concibe como un efecto lógico, necesario é indeclinable, ó en definitiva, hasta que restablece el orden que creyó turbado. Y de la misma manera que agrupa la inteligencia las ideas para que se presten recíproco apoyo; de la misma manera que el juicio agrupa los pensamientos para que se presten recíproco enlace; de la misma manera que el espíritu, en sus procedimientos lógicos, agrupa las verdades conocidas para que con su recíproco contacto se presten vigor y fecundidad; en una palabra, de la misma manera que el apoyo, el enlace, el orden se leen bien claros y visibles en todos los fenómenos de la vida psicológica, así también deben leerse en la distribución y posición respectiva de todos los elementos estéticos de la Arquitectura. Si levantásemos nuestro pensamiento á la región de la metafísica pura, no sería difícil hallar para el orden un origen tan alto, un fundamento tan seguro, un dominio tan vasto, que nos lo hiciera reconocer como una ley inflexible, que envuelve, en la esfera de su acción,

todo lo creado y todo lo por crear, lo físico, lo espiritual, lo transitorio, lo eterno, lo accidental, lo absoluto, el mundo, el hombre. Mas como nos está vedado, por nuestro propósito, el penetrar en la serena, pero elevada region de las ideas puras, bástenos notar, para verificar empíricamente la existencia del orden forzada por las condiciones estéticas, la práctica de todos los pueblos, de todas las épocas, en todos los géneros de la construcción arquitectónica: véase cómo todo edificio tiene siempre un zócalo sobre el cual se asienta y apoya; véase cómo el capitel apea y sostiene á todo arquitrabe; véase cuán desairado aparece un guarda-polvo de ventana, al cual un mal capricho ha arrebatado las ménsolas sobre que debiera insistir; véase, en resumen, cómo resplandece el orden más lógico en la distribución y colocación respectiva de los diferentes miembros de cualquier edificio que haya recibido la sanción de los siglos.

Casi confundiéndose á primera vista con el orden, se ostenta la simetría para verificar, más que ningún otro elemento de los que vamos examinando, la ley indeclinable de variedad, unidad y armonía, que constituye la esencia misma de la belleza en todas sus manifestaciones, ora naturales, ora artísticas. Por esto las formas geométricamente simétricas juegan el primer papel en la decoración arquitectónica; por esto toda fachada está subordinada á un eje de simetría; por esto todo edificio aislado debe depender, por lo ménos, de un plano de simetría. Y merece notarse que la simetría, esencialmente racional, que estudia la geometría, no difiere ni en naturaleza ni en extensión de la que exige la estética; es decir, que así como la geometría estudia una simetría de posición que no excluye la posibilidad de que coincidan exactamente las dos figuras simétricas, y otro género de simetría (la de los ángulos triedros, por ejemplo) que excluye la posibilidad de que las figuras simétricas coincidan, así también todo edificio presenta la simetría bajo una ú otra de las dos especies. A la verdad, no podía ménos de esperarse así; porque la simetría, como representando directamente las condiciones esenciales de la belleza, debe reinar sobre toda construcción arquitectónica, y por lo tanto, exige una recta ó un plano para que le sirva de ley, según que las figuras sean planas ó sean volúmenes.

No tan fácil de razonar, mas sí de presentir, es la necesidad de una cierta proporción entre las dimensiones generales y particulares de un edificio. Imaginemos una construcción de gran longitud y de exígua altura: al punto el ojo percibe una desproporción, y la estética la declara fea. Ima-

ginemos que, sin variar la longitud, crezca incesantemente la altura: la fachada va siendo representada sucesivamente por una série de rectángulos todos distintos, que, despues de pasar por el cuadrado, reproduce la misma série de rectángulos, si bien en distinta escala. Es evidente que entre todos los estados de magnitud simultánea de la base y de la altura, los hay que producen la afeccion estética más pronta y más enérgica que los demas; ¿pero cuáles son? Hasta ahora ni siquiera se ha fijado una regla empírica, ni mucho ménos se ha descubierto una ley racional. Probablemente el porvenir no será más venturoso en este punto; porque, á nuestro humilde entender, la proporcion se deriva y se subordina, no sólo á las condiciones generales del edificio, á su destino, al género de su construccion, sino tambien á la naturaleza de su decoracion; de tal suerte, que, supuestas iguales esas condiciones, el destino y la construccion tambien iguales, la proporcion habria de variar, segun la naturaleza de la ornamentacion que el genio sugiriera al artista. Si nuestra presuncion fuese una verdad, la ley de la proporcion habria de ser tan compleja, que no es mucho que permanezca eternamente en la oscuridad como elemento científico, por más que la inspiracion la sorprenda alguna vez como destello del genio.

Si bien se reflexiona acerca de la naturaleza de la afeccion estética, no sólo en cuanto producida por la Arquitectura, sino tambien en cuanto producida por una belleza artistica de cualquier orden, se echará de ver que su energía no crece en razon directa de los elementos ó factores. Antes al contrario, existe indudablemente un límite, más allá del cual la misma profusion de las sensaciones, la misma riqueza del tipo ideal que estas hacen surgir en el seno de la inteligencia, produce en el alma el cansancio. El *ne quid nimis* de la antigüedad extiende su dominio á la ciencia y al arte, lo mismo que á la moral. La parsimonia del decorado es una condicion que aconseja el buen gusto para el diseño, de la propia manera que para la literatura la sobriedad de las galas de la forma. No es difícil razonar este precepto empírico, siempre que se reconozca por cierto, como nosotros hemos indicado y más adelante desarrollaremos, que la belleza tiene una existencia puramente subjetiva, la cual se denuncia, digámoslo así, movida por un objeto externo que produce una impresion en los sentidos y despierta un ideal en la inteligencia, ó repitiendo las mismas palabras con que ya ántes hemos expresado este mismo pensamiento, si se reconoce que la belleza duerme en el alma y el objeto externo la despierta. Efectivamente, en tal

hipótesis, para que la belleza exista, es forzoso que la inteligencia comprenda, abarque y razone todos los elementos del ideal, su fundamento, su destino, su razon de ser; y allí donde perciba una parte que no concorra armónicamente con las demas, al fundamento, al destino, á la razon de ser del edificio entero, al punto nota que la unidad está fraccionada, que falta la primera y más esencial condicion de la belleza, que la belleza no existe. No es, pues, posible imaginar que la profusion de los elementos estéticos acrezca y desarrolle proporcionalmente la energía de ese movimiento que llamamos afeccion, movimiento que, en cierta manera, viene á ser la simpatía que excita en el alma un ideal que ella misma produjo en el seno de la inteligencia. ¿Pero dónde está la linde precisa, hasta la cual pueden extenderse en progresion creciente los elementos estéticos, aumentando paralelamente la afeccion? Hé aquí una cuestion cuyo desarrollo constituye una buena parte de la tarea que nos hemos impuesto, pues que tales límites hay que buscarlos siguiendo las huellas del genio y los consejos del buen gusto. Por ahora, bástenos saber que los desvaríos de Churriguera en Arquitectura, y los de todos los pedantes en literatura, arrancan de ignorar que el pensamiento es anterior y superior á la expresion que lo traduce, que la forma debe estar subordinada al fondo, sin que por ello quede sacrificada á él; que la sencillez es tambien una condicion de primer orden para la belleza.

Y ni aún el fondo, el pensamiento mismo debe estar sobradamente recargado: el juicio más seguro es el más breve, el pensamiento más enérgico es el más conciso. Y de la propia manera el mejor edificio, dentro de la série de los que pueden idearse en iguales condiciones, con el mismo destino, con idéntico fin, es el más ligero. Ciertó que la brevedad del juicio no debe llevar á la precipitacion, ni la concision del pensamiento á la oscuridad, ni la ligereza del edificio á la falta de solidez. Pero repugna invenciblemente todo lo innecesario, todo lo que contraría el libre movimiento de las facultades del espíritu, y hé aquí por qué la ligereza es tambien una condicion de la belleza arquitectónica, por cuanto el edificio se llama pesado cuando en él se reconoce un exceso que, como tal, no propende, sino que contraría á su unidad, faltando, por consiguiente, á la condicion fundamental, á la esencia misma de la belleza.

Cuando en un edificio resplandezcan la sencillez y la ligereza en el conjunto de su construccion; cuando hayan presidido á la forma y disposicion

respectiva de todas sus partes la regularidad, el orden, la simetría, la proporción; cuando la forma y el colorido, armonizándose, se adaptan á la naturaleza y al destino del edificio; cuando sobre todo él pueda leerse fácil y rápidamente un pensamiento único, desenvuelto en varias partes ó períodos que, concurriendo á un mismo fin, concuerdan entre sí y se completan recíprocamente; cuando todas estas condiciones queden cumplidamente satisfechas, la estética declara que el edificio es bello y que su arquitecto es artista; la inteligencia razona el movimiento ó afección del alma, y el sentimiento se alborozaba al contemplar un ideal realizado. Tal, y no otra, es la naturaleza, la causa, el medio y el término de la afección estética.

CAPÍTULO III.

ESCALA DE LA BELLEZA.

La belleza tiene por dominio toda la creacion, en cuanto no hay objeto que no sea capaz de excitar en el alma una impresion estética, atractiva ó repulsiva, lo bello y lo feo; y su intension recorre todos los estados, todos los matices de la cantidad, por decirlo así, desde lo indiferente, determinado por las fronteras comunes en que se pierden y deslien lo bello y lo feo, hasta el grado más levantado que penetra en las regiones de lo infinito. El paso gradual de un estado á otro es continuo y uniforme; de tal suerte, que una línea recta sobre la cual se ha marcado un punto en la region de las magnitudes finitas, y que por entrambos lados se extiende hasta el infinito, es un símbolo propio y adecuadísimo para fijar en el espíritu la sucesion de los diversos grados de la afeccion estética, atractiva y repulsiva, positiva ó negativa, lo bello y lo feo. No es posible, pues, en manera alguna, establecer puntos señalados que sobre tal recta determinen magnitudes precisas.

Esto no obstante, la lengua, que bajo cierto aspecto resume todo el pensamiento de un pueblo, representando el fruto de su vida intelectual, tiene voces para significar distintos grados de la belleza: lo lindo, lo bonito, lo hermoso, lo magnífico, lo soberbio, no son más que distintos grados de lo bello. La impresion va creciendo desde lo lindo, en que el sentimiento despertado en el alma es tierno y apacible, hasta lo soberbio, que envuelve los conceptos de grandeza y de poder. Mas ¿dónde están las lindes donde estos diferentes grados se tocan recíprocamente? Es imposible señalarlas: nadie sabe dónde fenece lo lindo y nace lo bonito; nadie determina el punto preciso en que uno y otro se mezclan y confunden. Lo cierto es que debe haber una correspondencia armónica entre la impresion estética de un edificio y la impresion estética de lo que le rodea: por maravilla se contaria el que un pueblo hubiese tenido la costumbre de levantar soberbios palacios, majestuosos

monumentos, allí donde la naturaleza brinda con el sosiego apacible y la tranquila soledad de los campos; por maravilla tambien se citaria una granja, una linda *villa* italiana, levantada en la cúspide de una cordillera peñascosa y árida. Y por el contrario, nada más natural, ni que más se conforme con lo ideal de la inteligencia, que las *ville* en los valles fértiles, y los castillos en la cumbre de las montañas.

Y es forzoso que así sea; por cuanto si dos impresiones simultáneas se contrarían de tal suerte que la una equilibra á la otra, el espíritu siente el cansancio de la lucha, sin recibir el fruto de la victoria; la inteligencia se fatiga en su trabajo, sin conseguir que sus dos ideales simultáneos se armonicen: la unidad falta y la belleza huye. Ciertó que el contraste interrumpe á veces la monotonía y despierta la belleza donde sin él no existiera; pero el contraste tiene sus límites, y por más que muchos lo duden, no siempre es fuente de lo bello. Semejantes límites son tales que no rompan la unidad fundamental del ideal: así podrá contrastarse sin inconveniente lo accesorio, pero jamas lo esencial. Nada tiene dos esencias opuestas, y aún la dualidad de espíritu y materia se armoniza bajo una unidad: el hombre. No es mucho, pues, que cuando el contraste se extiende á lo que el ideal encierra más hondo y sustantivo, se trueque en una enorme fealdad, ó, hablando en español castizo, en un disparate.

Dedúcese llanamente de las anteriores reflexiones que, cuando el arquitecto trata de construir un edificio acabado bajo el punto de vista de la estética, debe poner en contribucion, para modelar en su pensamiento el ideal, no solamente las condiciones internas de la belleza arquitectónica, el destino, el fin y el simbolo del monumento, sino tambien la que pudiéramos llamar oportunidad. Pero se comprende bien hasta dónde se extiende esta nueva condicion, la cual no ata, ántes bien inspira al verdadero artista.

Cuando la belleza penetra en la region de lo infinito, la impresion que produce en el alma cambia enteramente de naturaleza y de energía: de afectuosa y simpática que era, se torna repulsiva, por más que no pierda su atractivo; de tranquila se hace rápida y violenta. Entónces lo bello se trueca en *sublime*, el cual hiere tan enérgicamente á la inteligencia, que el alma no puede soportar su accion sino por breves momentos: lo sublime tiene por esencia una unidad infinita, que la razon apenas concibe; los sentidos quedan totalmente abrumados, son absolutamente impotentes ante lo sublime.

Por la naturaleza misma de lo sublime, no tiene cabida en la Arquitect-

tura. Y en efecto, en ésta las dimensiones están definidas *á priori*, las resistencias ó fuerzas se determinan matemáticamente por las leyes de la mecánica; de tal manera, que ni lo infinito en extension, ni lo infinito en fuerza, ó (para valernos de las expresiones consagradas por la ciencia) ni lo sublime matemático, ni lo sublime dinámico, pueden despertarse en el alma á la vista de un edificio, donde quiera limitado y concreto. No negamos que tal puede ser el monumento, que la imaginacion sugiera á la inteligencia el mismo ideal que lo sublime: así, por ejemplo, al contemplar los remates erguidos de algunos templos, el pensamiento sigue en el espacio una huella imaginaria que ellos parece que señalan, y la sublimidad sobrecoge entónces el ánimo; pero el origen de la impresion sublime no radica en el monumento, que es sólo la causa ocasional, sino en el vínculo que enlaza todos los movimientos de la vida psicológica, en virtud del cual unos arrastran á otros.

CAPÍTULO IV.

IDEAL DE LA BELLEZA.

¿Existe la belleza en los objetos ó en la inteligencia humana?

Hé aquí una cuestion muy debatida, sin que parezca hacedero conciliar las opuestas opiniones en un eclecticismo racional y satisfactorio. Por lo que á nosotros toca, nos declaramos franca y resueltamente por que la belleza tiene una existencia puramente subjetiva, que se denuncia en presencia de un objeto, de la propia manera que la chispa encerrada en el acero se denuncia por el choque del pedernal, de la propia manera que la electricidad oculta en el seno de una pila se denuncia con el contacto de los dos reóforos, de la propia manera, en fin, que los colores entrañados en la luz se denuncian por su paso á través del prisma.

Y en efecto; no hay objeto alguno que represente en el mundo exterior una belleza perfecta en su género, como no hay forma alguna física que traduzca el ideal geométrico: el mármol mejor pulimentado es un grosero boceto del plano ideal que concibe la geometría; la arista mejor labrada sobre el acero mejor bruñido, es un rudo embrion de la línea ideal. De la misma suerte el objeto más bello de la naturaleza no es más que una tosca imágen de un ideal que concibe la inteligencia. Esto nadie lo niega.

Ahora bien; ¿este tipo intelectual es anterior y superior al objeto externo, ó es, por el contrario, una síntesis de los diferentes rasgos de belleza homóloga esparcidos por los diferentes objetos de un mismo orden?

Si la belleza ideal resulta de la agrupacion de rasgos bellos extraídos de aquí y de allá, es forzoso concluir una de dos cosas: ó tales elementos se acumulan al acaso, ó á su síntesis preside una ley.

Lo primero convierte á la belleza en un hacinamiento sin unidad, enlace ni armonía: este es el mónstruo que describe Horacio. Una cabeza bellísima de mujer, un cuello bellísimo de caballo, plumas bellísimas: todos los

elementos satisfacen individualmente á la condicion de la belleza; pero el conjunto es lo monstruoso, lo absurdo.

No hay, pues, más remedio que admitir que la agrupacion de los rasgos bellos individuales se efectúa con sujecion á una ley, la cual enseñaría, en tal hipótesis, cuáles fuesen los elementos que hubieran de abstraerse, y cuál el plan que hubiera de presidir á su agregacion.

Confesar esto, ¿no es confesar que existe un tipo, puramente espiritual, que sirve de modelo para reunir y concertar todos los elementos aislados en una sola síntesis bella?

Y confesar esto, ¿no es confesar la existencia puramente subjetiva de la belleza en tipos ideales, que se despiertan cuando un objeto exterior los evoca?

Débil objecion es presentar al escultor que para modelar su Vénus hubo de tener delante á las doce jóvenes más bellas de la Grecia; por cuanto la estatua hubiera concluido por ser monstruosa, si á la fusion de las perfecciones tomadas individualmente no precediera un tipo forjado en el mundo de las ideas. Y si se objetara que la fantasía basta á reemplazar la presencia material, por decirlo así, de la belleza delante del artista, contestaríamos que la fantasía necesita inspirarse, que la inspiracion no es otra cosa que un despertar el ideal de la belleza, y que los objetos exteriores son los que evocan tales tipos.

Y á la verdad, no sería del todo infundado sospechar un origen menguado y ruin para la opinion que convierte á la belleza en una agrupacion de rasgos bellos, bien que no falte quien la profese con entera buena fé. En efecto, creer en la existencia de tal agrupacion, es negar el genio y el artista: el genio, porque bastaria la observacion y agrupamiento de bellezas individuales para constituir un tipo ideal, superior acaso al que se revela en los momentos de la más alta inspiracion, de la misma manera que bastan al botánico los viajes y la paciencia para hacinar en un museo toda la riqueza vegetal del globo; el artista, porque la historia prueba patentemente que siempre vivió más en lo ideal que en lo real, y habría que deducir que su diferencia y alejamiento de los demas son extravagancias de carácter ó aspiraciones del orgullo. ¿No podria, pues, sospecharse que quien forjó por primera vez semejante hipótesis no se resignaba á andar á paso de tortuga, contemplando al genio volar con alas de águila?

No hay que dudarlo, la belleza existe en la inteligencia; los tipos idea-

les se revelan con ocasion de los objetos externos, pero no se forjan con el hacinamiento de rasgos individuales. El *genio* los descubre por una pura vision, el buen *gusto* los razona, el *arte* se somete á ellos en sus creaciones.

El genio, el gusto y el arte son las tres caras de una pirámide, que tiene por base todo lo creado, y por vértice el cielo: esta pirámide se llama imaginacion. No es posible separar aquellos tres elementos sin destruir de todo en todo el ideal de la belleza; y ni aún puede decirse con absoluta verdad que el genio es la forma activa, y el gusto la forma pasiva de la imaginacion. Antes al contrario, son simultáneos, correlativos y, por decirlo así, paralelos; su origen es el mismo, idéntica su manera de funcionar, comun el fin de ambos. Pero entiéndase bien que nosotros no significamos en la palabra gusto, ese código empirico de reglas hacinadas, que ni toma su fundamento en la razon, ni es poderoso á formular sus preceptos en una ley sola, inflexible, certera y fecunda. Lo mismo en literatura que en otra manifestacion cualquiera del arte, el gusto crea tambien.

Ahora bien, ¿cuáles son los caractéres del genio, cuál su naturaleza, cuál su término?

El genio es la originalidad, la espontaneidad, la accion; pero originalidad que no excluye la imitacion, sino que rechaza con indignacion la copia; espontaneidad que no repugna un sacudimiento que la despierte, sino que huye del camino trillado para abrir nuevas sendas; accion que no es continua y uniforme, sino que, como los cielos, tiene sus dias de calma y sus momentos de tempestad. Ni el genio ignora tampoco que es tal genio, y yerran sin duda los que creen que no tiene conciencia de sí mismo. Vive, en sus periodos de accion, en lo ideal: en lo ideal combina, funde, purifica, modela é inspira el soplo de vida á sus creaciones; á lo ideal se levanta, atraído por la propension del alma hácia lo infinito. En lo ideal encuentra su atmósfera, aunque no su término, porque este es Dios. De lo ideal baja lánguido y como cansado, obligado á arrastrar la miserable existencia terrena, encerrado en ese sombrío calabozo que llamamos cuerpo. Hé aquí por qué el genio fué siempre brillante fanal para la posteridad, pero blanco de irrisión para los contemporáneos: la envidia le muerde, la calumnia se ceba en él, hasta la mofa y la sátira se complacen en martirizarle, ignorando en su miseria que el genio vuela á tal altura, que es en vano dirigirle dardos, porque ni le alcanzan ni quiere verlos.

Así, pudiera decirse con verdad que el genio en tanto es genio en cuanto vuela á lo infinito, espontáneamente, por su propia fuerza, y por rumbo nunca ántes seguido: bástale su mirada de águila para ver el término de su viaje y para seguir su direccion sin perderse ni extraviarse. Y aquí precisamente radica la diferencia que le distingue del gusto, tal como nosotros le entendemos: el gusto, como el genio, ve su término, se eleva á lo ideal por sus propias fuerzas, de lo ideal desciende para lamentar su caída; pero su rumbo está previamente trazado por la razón.

El arte, á su vez, descansa sobre el genio y sobre el gusto, como el puente se apoya sobre dos estribos. Ni el uno ni el otro aislados bastan; los dos contrapuestos le completan. El genio sin el gusto llega á lo monstruoso¹; el gusto sin el genio puede dar en lo trivial.

Si, pues, arte, gusto y genio son las tres faces de la facultad creadora del espíritu, veamos dónde la imaginación puede encontrar sus primeros elementos, su *limus terræ*, en el cual ha de infundir el soplo de vida, reproduciendo, como en un espejo, bien que empañado, el gran día en que Dios le formó á su imagen y semejanza.

Todo el caudal de ciencia, previamente atesorado en la memoria; toda la riqueza de sentimiento que puede mover el corazón; toda verdad, todo lo bueno, por consiguiente; toda la creación, física, intelectual y moral; el hombre, como individuo y como género, en todos los periodos de su vida histórica, en todas las fases de su vida íntima, en todas las situaciones en que puede colocarle la batalla sin tregua que constituye su existencia; lo infinito, Dios: esto, y nada ménos que esto, es el campo vastísimo que recorre y explora infatigable la imaginación humana. No es mucho, por tanto, que una obra artística revele y descubra todos los rasgos característicos de la época en que se engendró; pues que el genio hubo de trabajar sobre un sinnúmero de elementos extraños á él, fecundándolos por virtud de su fuerza creadora y doblándolos al ideal que se forjó en su vuelo. La elaboración, digámoslo así, de un mundo imaginario, no es obra de un día: no hay instante alguno de la vida que sea perdido para aquel en cuya cabeza luce el

¹ En literatura es donde, más claramente que en ninguna otra manifestación del arte, se ve que el divorcio de estas dos formas (genio y gusto) de la imaginación, puede conducir á verdaderas aberraciones, á absurdos inconcebibles, á puerilidades ridículas, á bagatelas grotescas.

Y en Arquitectura, ¿qué es Churriguera sino el desacuerdo del gusto y el genio?

menor destello del genio. Antes, por el contrario, como la verdad y el error, lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo no son sino formas opuestas de un mismo principio, y como esas formas, bajo sus diferentes antifaces, se presentan siempre y donde quiera á modo de campeones perpétuamente dispuestos al combate, el espíritu iluminado por la inteligencia, fortalecido por la meditacion, sostenido por el estudio, acumula una riqueza inagotable de datos que, enlazados por una gran unidad en el fondo de la memoria, no se niegan jamas cuando la imaginacion los llama en su ayuda. Por esto quizá han pensado muchos que la belleza provenia de la acumulacion de rasgos individuales, ó bien debia su origen á la asociacion de ideas. Mas nótese que la asociacion de ideas y la acumulacion de rasgos son, cuando más, elementos primeros, materiales, por decirlo así, sobre los cuales ha de ejercer su fuerza vivificadora la imaginacion.

Lógica consecuencia que se deriva de la naturaleza de estos elementos, es que la educacion del artista ha de dejar una huella profunda en sus creaciones; y entendemos aquí por educacion el conjunto completo de ciencia, arte y moral que ha podido, durante toda su vida, poner en accion su espíritu, desde las primeras incompletas nociones absorbidas en la infancia, hasta los más profundos razonamientos de la edad en que sus facultades llegaron al máximo grado de energia. Y pues cada hombre vive en un círculo determinado y en un momento determinado tambien, así como da recibe, y así como recibe da; de tal suerte, que la sociedad vive en él, y él vive en la sociedad, enlazados uno y otra por vínculos estrechísimos. Bien claramente prueba la historia del arte ésta como doble vida del artista, pues ademas de lo propio y original, fruto exclusivo del genio, aparece la propio y original de la generacion entre la cual vivió, fruto de la vida social. Cuando esta generacion se agitó en un círculo estrecho, proporcionado á la fuerza espiritual de un solo hombre, un solo hombre abarca en su genio cuanto ella encerraba y sabia en religion, moral, ciencia y arte: así, por ejemplo, la Grecia, cantada por Homero, era, segun el sentir de críticos é historiadores, toda la Grecia. Pero cuando la generacion que acompaña al artista y colabora con él en la gran vida de la humanidad, ha dado á su esfera de accion tal diámetro que un hombre solo no puede abarcarla y dominarla, el genio busca en esa esfera un lugar adecuado á sus fuerzas, y en él se agita y vive: así, la Roma cantada por Virgilio era superior á él y la abarcó incompletamente; pero buscó en los sentimientos una laguna muy honda, y la

colmó concibiendo aquella pasión de Dido que levantaba lo real á lo ideal, lo latino á lo humano.

No es, pues, posible abrigar duda alguna en cuanto á la recíproca influencia del individuo sobre la sociedad y la sociedad sobre el individuo. La imaginación, por tanto, no puede en su trabajo eliminar el trabajo social. Y en último análisis, el genio, el gusto y el arte, son impotentes para eliminar de sus dominios las huellas de la generación en que se desarrolla.

CAPÍTULO V.

CONDICIONES EXTERNAS DE LA BELLEZA ARQUITECTÓNICA.

De aquí arrancan, y en este fundamento se asientan, nuevas condiciones á que debe satisfacer un edificio, como obra artística, si ha de llenar cumplidamente todas las exigencias de la belleza; condiciones que forman el real y verdadero código de las leyes estéticas en cuanto realizadas por la Arquitectura.

Toda época bien determinada de la historia tiene un vínculo comun que anuda todos sus trabajos y aspiraciones, y que constituye su pensamiento. Al rededor de él giran, como en órbitas secundarias, una muchedumbre de tendencias y propensiones que, ora prestándose recíproco auxilio, ora resistiéndose en tenaz lucha, constituyen el vasto sistema de movimientos de la vida social en un período histórico. Pero la multiplicidad de semejantes movimientos no quebranta en manera alguna la unidad que los reúne y concentra, al propio tenor que no se altera la unidad del plan de la creación por las perturbaciones locales y desorden circunscrito. Ya há largo tiempo que la historia, analizando concienzudamente las condiciones de la vida de los pueblos, y sometiénolas á un exámen atento bajo un criterio filosófico, ha logrado reunir en un punto único las en apariencia dispersas aspiraciones, viniendo á ser, si se nos permite la comparación, como un espejo de alinde, donde, reflejados los rayos, convergen hácia un foco que los unifica.

Verdad es que hay también épocas de transición, en las cuales se enlazan los pensamientos de dos períodos, bien sea el del segundo una consecuencia del del primero, ó bien haya necesitado el concurso de nuevos elementos; caracterizándose casi siempre el primer modo de sucesión por un pacífico y gradual cambio, mientras que rigen el segundo grandes sacudimientos y terribles convulsiones.

El arte no se exime, ni humanamente puede eximirse, de la influencia general de la época sobre la vida espiritual y aún material del artista. No es

mucho, pues, que el edificio revele tambien en su carácter estético la índole del pensamiento que agitaba la época en que se construyó. Y hay más todavía: todo edificio monumental debe significar con bastante claridad ese pensamiento; pues que, pasados los siglos, vendrá la historia á buscarlo estampado en signos de piedra, ó por lo ménos, á corroborar con su testimonio las conjeturas que las demas fuentes históricas le hubieren sugerido. Tan cierto es que cada época tiene un carácter perfectamente marcado, el cual se distingue en todas, absolutamente todas las manifestaciones de su vida intelectual y moral, que hoy la Arqueología, á fuerza de acumular, compulsar, discutir y razonar, ha logrado penetrar en un camino ancho y desembarazado, que la llevará sin duda á determinar todos los signos peculiares á cada pueblo de los que han dejado su nombre en la historia y sus huellas en la tierra.

Mas este pensamiento que señala y caracteriza un período histórico, no es tan absolutamente general que todos los pueblos le reciban, desarrollen y lleven á cabo de una manera simultánea: hay pueblos que se anticipan; otros, por el contrario, se retrasan. Los primeros, impulsados á la vez por su propia espontaneidad y por el movimiento universal y unánime, representando el genio en lo que encierra más esencial y fundamental, dan leyes, extienden sus creencias, propagan su saber, difunden su arte y vienen á ser como la vanguardia del ejército de la civilización. Los otros al revés, pegados á lo terreno, sin iniciativa para emprender, sin talento para imitar, sin fuerza para estudiar, eternamente esclavos de la iniciativa, del talento y de la fuerza ajena, son, más bien que movidos, arrastrados por el impulso colectivo de la época. Y claro es que, como justo término entre la viva actividad de unos y la inerte pesadez de los otros, aparece la gran masa de todos aquellos pueblos que, por hallarse ligados con vínculos de cualquier género, obedecen á una ley comun y aspiran á un fin tambien comun. Causales de esta naturaleza, y que tan hondamente se afianzan en el vasto cúmulo de ciencia y arte, recuerdos y aspiraciones, historia y filosofía, que constituye lo que llamamos civilización, imprimen un sello característico en todas las creaciones científicas, artísticas y morales de los pueblos. De aquí arrancan las diferencias que separan esencialmente los productos de vida intelectual de un pueblo á otro: dejando aparte la literatura, por no ser de nuestra incumbencia, fácil es leer el diverso carácter de las arquitecturas greco-romana, bizantina, gótica, arábiga. Idénticos son en el fondo todos los elementos de unas y otras, como que, derivados de las leyes mecánicas á que está

sometida toda construccion, sería forzoso variar estas leyes mecánicas para variar á la vez tales elementos: columnas, arcos, bóvedas, zócalos, pedestales, capiteles, todo es igual en esencia. Mas ¿quién inspiró al griego su opulenta columna corintia, quién al godo sus admirables calados, quién al árabe sus magníficos arabescos? ¿Quién enseñó al uno el medio punto, al otro la ojiva, al otro la herradura? Estas diferencias hay que buscarlas en el carácter general de la civilizacion en cada época y en cada pueblo. Semejante tarea nos está vedada, toda vez que nosotros procuramos establecer la teoría del arte sin entrar en comprobaciones empíricas. Bástenos saber *á priori* que cada período histórico y cada pueblo han tenido un pensamiento y un criterio propios, y que este pensamiento y este criterio han debido necesariamente formularse en obras de ciencia, de derecho, de moral y de arte.

Pues si cada época histórica desenvuelve un pensamiento fundamental que, al propio tiempo que le da alimento para su vida intelectual, le imprime carácter y la define; si cada pueblo, contribuyendo con su actividad aislada á la gran obra colectiva, conserva su espontaneidad y originalidad distintivas en cuanto no se oponen al trabajo común, no es ménos cierto que cada hombre, en su esfera de accion y en la medida á que alcanzan sus fuerzas, se asocia al movimiento general, dándole impulso y recibíéndole á su vez. De tal suerte, que dos artistas del mismo género, educados bajo las mismas influencias y en un mismo período de la historia, no interpretarán seguramente de idéntica manera un mismo pensamiento.

Y es porque el elemento individual, la originalidad, representa por sí sola la mejor parte de toda creacion artística; y porque esta originalidad, como funcion (permítasenos por un momento hablar el tecnicismo matemático) del carácter, del genio y de la educacion del artista, puede señorear los vastísimos dominios que recorren el carácter, el genio y la educacion. Que el alma guarda, en sus senos más recónditos, tipos ideales de belleza que surgen evocados por un objeto exterior; que en toda creacion artística ha de dominar necesariamente, como carácter esencial, la originalidad, son dos verdades recíprocas: admitida cualquiera de ellas, la otra es consecuencia suya. Pero ademas la segunda está verificada diariamente por la experiencia, que acredita que, cuando más, se encuentran genios parecidos, pero no gemelos; que cada cual halla un defecto en la obra del otro; que todavía no ha aparecido (ni aparecerá) un producto artístico ó literario ó científico, que llene cumplidamente las exigencias de todos los llamados á juzgarle; que, en una

palabra, el gusto y el genio son, por sí mismos, variables, bien que en sus condiciones fundamentales permanezcan constantemente idénticos. Hé aquí, de paso, una buena comprobación empírica de la belleza ideal, pues que si la poseyeran realmente los objetos, la razón repugna admitir que suscitara tan encontrados pareceres en los entendimientos y tan varias afecciones en el sentimiento estético.

No, no es posible dudarlo: el genio nace, no se adquiere. Podrá la imitación inspirarle, pero jamás le hará brotar donde no exista. Dios da el germen; la educación artística le abona y le hace florecer. Donde quiera que la semilla esté plantada, nacerá la planta si las condiciones exteriores la ayudan; pero sin semilla, ¿cómo habrá planta? En vano quien no nació artista pedirá bellezas á la naturaleza é inspiración á su genio, pues la naturaleza quedará muda ante su invocación y el genio sordo; en vano estudiará y analizará y descompondrá las creaciones artísticas de todos los siglos, pues en ellas no hallará la *vis divina*, el estro; en vano malgastará sus fuerzas en combinar, quitar, añadir, escoger, de aquí y de allá, borrando, rehaciendo, volviendo á borrar: nada. Y en cambio, donde el genio exista su luz brillará, fulgurante y continúa cuando educado, á destellos cuando sin educar y abandonado: ni la desgracia, ni el aislamiento, ni la impotencia, la más negra de las desgracias, son poderosos á ofuscarle completamente: el artista es tal, porque Dios quiso que lo fuera.

Es cierto, pues, que la época, el pueblo y el carácter del artista pagan su tributo en la elaboración ideal, donde el genio cumple con la doble tarea de agente que combina y ordena y de molde que presta su forma al producto artístico. Surge de este trabajo lo espontáneo, lo original, lo inesperado, lo nuevo; mas no siempre en cuanto lo nuevo significa lo nunca antes visto ni oído, sino en cuanto representa la actividad propia de un individuo aplicada á elementos dados. De tal manera, que las diversas creaciones de una misma arte pueden agruparse, dentro de cada género, en series determinadas por otras tantas civilizaciones, y distinguirse individualmente por los caracteres que en ellas imprimió el artista.

Infiérese de todo que la belleza arquitectónica queda subordinada á una nueva especie de condiciones que, siendo variables por cuanto se deducen de la índole de la civilización en época y país dados, no tienen lugar y cabida convenientes sino cuando la historia les señala su nacimiento y su vigor. Para resucitar géneros dados, hay que resucitar antes toda una época;

si no, parecen espectros de lo pasado que buscan su sepultura. Imaginemos un edificio ordenado por el estilo gótico más puro y escrupuloso, encarcelado dentro de una ciudad moderna con sus construcciones industriales, su aspecto risueño, sus calles enfiladas á cordel, su pueblo á la moderna usanza: ¿no es cierto que el gusto ménos educado juzgará ridículo el capricho del artista? Pero separemos despues los contrastes que presentan de lleno el anacronismo: demos al edificio su carácter de severa majestad en las montañas ó en los bosques, en el silencio y en la soledad; y al punto en el alma se despiertan evocados los recuerdos de una época histórica, sin que lo presente ponga obstáculos al libre vuelo de la imaginacion, y el espíritu se complace en rehacer idealmente todo un siglo con sus grandezas y sus miserias, su ciencia, su arte, su religion, su vida en una palabra, guardadas unas como monumentos, sepultadas otras en el olvido de la tumba. No hay ya anacronismo, no hay ridículo. Y es porque la belleza arquitectónica y las condiciones exteriores se desenvuelven y presentan paralelamente, libres del contraste grotesco de una incongruencia histórica.

Lo que el genio individual hallará en su propia actividad para infundirlo en sus creaciones artísticas, no puede en manera alguna decirse *à priori*: en este sentido deben interpretarse las palabras de un poeta célebre, Lope de Vega, cuando afirmó que *los ingenios grandes no están sujetos á preceptos*. Antes bien pudo añadir, que ellos son quien los establece, pues los ingenios vulgares siguen despues servilmente sus huellas, más desvanecidos por la gloria ajena, que consultadas sus propias fuerzas; resultando en Literatura el domine, en Arquitectura el artesano; mas no el poeta allí, ni el artista aquí.

Cuando atentamente se medita sobre la accion recíproca de la sociedad y del artista, en la más lata acepcion de ambas palabras, no podrá sorprender la diversidad de gustos que la observacion encuentra, no sólo de pueblo á pueblo, de edad á edad, pero tambien de hombre á hombre, y aún en un mismo hombre, de una época á otra de la vida. Y sin embargo, sin dejar de ser *vario* el gusto, es *uno* fundamentalmente, por cuanto la belleza lo es y el gusto no es más que la facultad de sentirla. La diversidad no procede de las condiciones esenciales que en capítulo separado hemos procurado analizar y razonar, sino de las condiciones exteriores que venimos discutiendo, las cuales, esclavas del vasto y variable sistema de elementos que constituyen la civilizacion, á él se ajustan y sobre él se modelan.

Con este criterio ha de juzgarse la teoría de Victor Hugo, respecto de las creaciones arquitectónicas de diferentes pueblos. Oigámosle hablar:

«..... dejando aparte mil pruebas y tambien mil objeciones de detalle, »encontraremos que la Arquitectura fué, hasta el siglo xv, el registro principal de la humanidad; que en este intervalo no ha aparecido en el mundo »un pensamiento algo complicado que no se haya hecho edificio; que toda »idea popular, como toda idea religiosa, ha tenido sus monumentos; que el »género humano, en fin, no ha pensado cosa alguna importante que no la »haya escrito en piedras. ¿Y por qué? Porque todo pensamiento, sea religioso, sea filosófico, está interesado en perpetuarse; porque la idea que ha »agitado á una generacion quiere agitar á otras, y dejar huellas de su existencia en el mundo.»

«..... El género humano ha tenido dos libros, dos registros, dos testamentos: la Arquitectura y la Imprenta, la Biblia de piedra y la Biblia de »papel. Ciertó que cuando se contemplan estas dos Biblias, tan abiertas de »par en par en los siglos, permitido es echar de ménos con dolor la majestad visible de la escritura de granito, aquellos gigantescos alfabetos formulados en columnatas, en pirámides, en obeliscos; aquellas especies de »montañas humanas que cubren el mundo y lo pasado..... En aquellas páginas de mármol debe leerse lo pasado: es preciso admirar y hojear de »continuo el libro escrito por la Arquitectura; pero no se debe negar la grandeza del edificio erigido por la imprenta.»

No nos atrevemos á tanto: por más que lo hayamos leído y oído pregonar por todas partes y bajo mil formas distintas, la Arquitectura no es ni puede ser, en nuestro humilde sentir, la Biblia de los pueblos. Ciertó que representa una buena parte de sus conocimientos científicos; cierto que da vasto campo á sus creaciones artísticas; cierto que revela su carácter general y distintivo; pero la piedra al fin es piedra, material sobradamente duro para que se preste á las infinitas inflexiones del espíritu humano, para que se modele dócilmente, reproduciendo con fidelidad su historia completa, sus propensiones todas, su ideal entero. La Arquitectura es un arte esencialmente de comodidad: ¿cómo, pues, podrá retratar con verdad, como la literatura, todos los movimientos del espíritu? Aún llamando en su auxilio á la Escultura, no es poderosa á representar más que fragmentos de una civilización dada: un edificio no es jamas (y entiéndase bien, jamas) un libro; es, cuando más, una página.

CAPÍTULO VI.

ORÍGEN DE LA DECORACION ARQUITECTÓNICA.

Cuando atentamente y desnudo el ánimo de toda preocupacion de escuela, se examinan los diferentes elementos que el arte elige, combina y ordena con el fin de decorar un edificio, no es difícil reducirlos á tres géneros, bastante diversos en cuanto á su naturaleza, y aún puede decirse que la construccion, como obra artística, responde mejor ó peor á su objeto, segun el órden de los elementos de decoracion que en ella dominan. En efecto, basta la más liviana observacion para echar de ver que una misma construccion, destinada á un mismo objeto, adornada por un mismo artista, es susceptible de afectar caracteres estéticos muy distintos, pasando por la série indefinida de matices que se extiende desde lo risueño hasta lo severo, desde lo gracioso hasta lo soberbio.

El primer órden de elementos de ornato está basado sobre lo que nosotros hemos llamado la *verdad* del edificio; es decir, que se refiere á las condiciones mecánicas y en cierto modo matemáticas de la construccion: tales son la pilastra, la columna, ya sean exentas ó ya embutidas, ora consten de sus tres partes esenciales, ora aparezcan desprovistas del pedestal; tales son tambien el zócalo, los entablamentos, las cadenas corridas, los balaustres. El origen de esta série de adornos arquitectónicos radica evidentemente en las construcciones de madera. Fijémonos, por ejemplo, en la pilastra; la pilastra no es más que el pié derecho; el capitel sustituye á la zapata, el pedestal á la basa. La carrera tendida sobre varios piés derechos, y la sopanda que la apea, sugirieron sin duda alguna la primera idea de un entablamento mixto de arquitrabe y friso. Un refinamiento sucesivo del gusto engendró la columna, si ya no es que fué sugerida por las piezas rollizas, siglos ántes acaso que la pieza escuadrada diera nacimiento á la pilastra. Y en este sentido no carece de verdad el pensamiento de Chateaubriand: cada pueblo,

dice, ha arrancado los árboles de sus bosques para reproducirlos de piedra en sus edificios; y á la verdad, la columna esbelta de la mezquita árabe, recuerda sin querer el tronco de la palmera, al paso que las afiladas columnillas góticas que se levantan audaces en las catedrales cristianas desde el mismo pavimento hasta las recaídas de las bóvedas, hacen recordar que el godo, nacion septentrional, no vió en sus bosques más que pinos y abetos. La columna greco-romana responde á una vegetacion vigorosa á igual distancia de la palmera que del pino, representada por el nogal, la encina, el olmo, el haya, el fresno; de tal suerte, que tambien puede decirse de ella con verdad que el griego y el romano reprodujeron en piedra los árboles de sus bosques. Sea como quiera, no puede desconocerse que todo este género de apoyos arquitectónicos se deriva de los apoyos análogos de las construcciones de madera.

Á medida que el gusto fué puliéndose y afinándose, las formas curvas, más complicadas y más graciosas que las rectas, ocuparon gradualmente su lugar donde quiera que la belleza pudo lograrse sin menoscabo de la solidez, ó en otros términos, donde quiera que la estética no pugnaba con la mecánica. De esta propension del edificio á convertirse en producto artístico, desde simple construccion que debió de ser en un principio, nació sin duda alguna el segundo género de adornos que pone en contribucion la Arquitectura: á él referimos todas las variaciones de forma que, no alterando la disposicion del edificio como construccion, rompen la monotonía de unas líneas, realzan la elegancia ó la esbelteza de algunos de sus miembros, ó quebrantan la severidad en provecho de la gracia. Esta categoría es la que mejor descubre el genio del artista, pues que los ornatos de la primera série, como derivados directamente de condiciones mecánicas, deben de ser (y son) esencialmente idénticos en todos los siglos y en todos los pueblos, mientras que los de la segunda, admitiendo todas las formas que la imaginacion puede idear, no se encierran dentro de otros límites que los que señala el gusto, cimentado sobre las bases estéticas que hemos procurado analizar. El griego y el godo idearon columnas; ideáronlas tambien el judío y el egipcio, el chino y el romano: hasta aquí la primera categoría, general, comun, perpétua. Mas ¡cuán distinto fué el tipo artístico que presidió á la ornamentacion de la columna, segun la época y segun el pueblo! No hay para qué insistir, ni es mucho que así acontezca, supuesto que la civilizacion ejerce sobre el arte una influencia tan señalada como le hemos atribuido. Perte-

necen al segundo género de adornos que vamos estudiando, la cornisa, como sustitucion de la cadena corrida; el decorado del capitel con volutas, hojas, rosetas; el de la columna con estrías; el de la moldura con echinos ú hojas; el de los entablamentos con metopas, triglifos, rosetones, guirnaldas; el de las ventanas con calados y rosetones; el de los balaustres con perfiles complejos; en una palabra, todo lo que no da por sí solidez y puede arrancarse sin cercenarla.

La tercera categoría abraza todos los recursos que la Arquitectura toma prestados á la Escultura; rico tesoro, mediante el cual puede un edificio formular en signos de piedra un pensamiento. Con él se suavizan las formas generales del trazado geométrico; con él se simboliza visiblemente el objeto y el destino del monumento; con él se trasforman las superficies, sobradamente severas, determinadas por la mecánica; con él se realza la belleza donde la hay, aparece donde no existe; con él se da á la construccion sello y carácter, ora con bajos-relieves, ora con estatuas, aquí con trofeos, allí con emblemas, explicando, digámoslo así, el enigma encerrado en los muros y bajo las bóvedas, enriqueciendo, realizando, embelleciendo siempre. La Escultura por sí sola es, á nuestro entender, un arte impotente; la Arquitectura, por sí sola, no puede tampoco desarrollar un pensamiento: las dos unidas se llevan á un feliz término, completándose reciprocamente. El muro es la página; la escultura es el signo, la letra, la palabra escrita sobre él. Y es tan rico este tesoro, que ofrece bastante campo al genio del artista para lucir las más brillantes creaciones de la imaginacion: acaso no está señalada, ni por bien del arte debiera señalarse jamas, la línea que separa la Arquitectura de la Escultura, pues que ligadas tan hondamente estas dos manifestaciones del arte, no puede el espíritu ajeno interpretar tan acabadamente el pensamiento propio, que no se quebrante en algun punto la absoluta unidad que constituye su fondo. Por esto, sin duda, ofrece la historia grandes arquitectos que fueron á la vez grandes escultores.

El origen de este género de ornamentacion es, como se ve, muy distinto del de los anteriores: no se trata ya de ocultar, bajo formas suaves, elegantes, artísticas, un contorno rígido, sino que es el arte en toda su plenitud, ayudándose á sí mismo, ofreciendo un nuevo manantial de inspiracion y de riqueza; es, en una palabra, el arte hermanándose con el arte para llegar al más alto grado de la belleza.

CAPÍTULO VII.

FÓRMULA DE LA BELLEZA ARQUITECTÓNICA.

Tal y tan vasto es el cúmulo de condiciones que determinan la belleza, ora se la considere en toda su extension, ora se la limite á la Arquitectura; y si en nuestro ánimo entrara hacer un libro puramente didáctico, donde fuera lícito descender á pormenores que la naturaleza de nuestro trabajo excluye de todo en todo, nos impondríamos una tarea, más enojosa por lo larga, que provechosa por lo importante. Y considerando la cuestion por otra faz, es tan corto y tan sencillo el código de la belleza, que puede formularse en muy pocas palabras; código que el filósofo razona, que el artista lee, que el profano presiente; código eterno en su duracion é ilimitado en su extension, por cuanto, tomando su fundamento en las más altas leyes del mundo intelectual, señorea los mismos dominios que ellas, y no está encerrado dentro de otras fronteras que las que Dios señaló al hombre en lo real y en lo ideal.

La unidad, la absoluta unidad, sin menoscabo para lo vario, ántes bien en armónico consorcio: esta es la primera ley, la fundamental, la única en rigor.

Esta ley envuelve necesariamente otras varias, que hemos procurado analizar, y que no vienen á ser más que sus diferentes facies: tales son la regularidad de las formas, el orden de los elementos, la simetría de las partes, la proporcion de los miembros; y para mejor completar el conjunto, el colorido de las superficies, el cual es, respecto de la Arquitectura, lo que el estilo respecto de las letras.

Hasta aquí alcanza lo que la estética arquitectónica contiene de universal dominio. Pero ¿basta esto?

Cada época histórica tiene su civilizacion; cada pueblo la recibe y la desarrolla segun propia manera; cada hombre la siente, la razona, la inter-

preta y la ensancha segun sus fuerzas y su carácter. La Arquitectura, pues, como una de las manifestaciones del trabajo humano, debe formular, en signos de piedra, el mismo movimiento civilizador que la jurisprudencia estampa en leyes escritas, que la poesía canta, que la ciencia traduce, que la espada defiende: hé aquí la segunda ley de la belleza arquitectónica, ley que se dobla bajo la accion de los elementos externos que la imponen; ley que imprime sello y carácter á los monumentos, segun tiempo y lugar; ley que, á diferencia de la primera, es un perpétuo cambio, un incesante marchar hácia la realizacion de un ideal.

Mas la segunda ley no contradice á la primera. Por varias que sean las formas arquitectónicas de unos pueblos respecto de otros, de unos tiempos respecto de otros, de unos artistas respecto de otros, la belleza no existe sino en cuanto el edificio está sometido á la condicion de la unidad. Por otra parte, las leyes mecánicas, como leyes matemáticas al fin, determinan siempre los elementos estéticos generales del edificio, y el genio debe quedar encerrado dentro del círculo que ellas fijan. De tal manera, que las construcciones que suelen llamarse atrevidas, pueden, con sobrada facilidad, llegar á ser feas; y esto sucede siempre que la ciencia con su compás, ó el ojo con su perspicacia, descubren la debilidad de la construccion: ¿no caen de lleno en esta categoría ese género de huecos, tan comunes en los edificios de la Edad Media, abiertos en los aristones de los muros? ¿No podria tambien aplicarse igual razonamiento á las bóvedas planas de cierta luz, por más que su audacia las haga aparecer á primera vista elegantes y hermosas?

Hay, por tanto, una tercera condicion, que no nos faltan ganas de elevar á la categoría de ley; y es que jamas ha de olvidarse el origen de la decoracion arquitectónica, el cual no arranca del deseo de realizar caprichos, sino de la natural propension de ocultar bajo formas suaves un contorno rigido, de añadir gracia y esbelteza á la figura geométrica determinada por la mecánica, de imprimir en la sobrefaz del edificio el emblema de su destino y de su fin.

Estas tres condiciones abarcan todo cuanto la estética envuelve más permanente, bajo la forma particular de la Arquitectura: su conjunto constituye, por lo tanto, la expresion más sencilla y más exacta de su principio y de sus leyes, viniendo á ser una verdadera fórmula, en el sentido matemático de esta palabra: la verificacion empírica de esta fórmula, áun ateniéndonos al mismo precepto de brevedad y concision que nos hemos impuesto

en todo el curso de este escrito, nos obligaria á entrar en un exámen tan al por menor de todos los monumentos de diversos pueblos y diversas épocas, que, sobre no hacer realmente á nuestro propósito, exigiria un tiempo de que no podemos disponer, y fuerzas que no nos es dado alcanzar. Veríamos fácilmente y razonaríamos el carácter severo y, por decirlo así, sacerdotal de la Arquitectura egipcia; no sería difícil explicar la austera monotonía del arte bizantino; podríamos darnos cuenta de la grandeza del arte greco-romano, eterno modelo de buen gusto, eterno manantial de inspiracion para el artista y de estudio para el sábio; leeríamos en las magníficas construcciones góticas de la Edad Media la historia de aquella época caballeresca, mezcla singular de fanatismo y religion, en que el sentimiento religioso se hermanaba con los instintos brutales del guerrero y con los encantos más dulces de lo ideal, para producir aquellas creaciones que llenan un largo período, contrarias, híbridas: las cruzadas y los juicios de Dios, las cortes de amor y el torneo, la inquisicion y las justas literarias; podríamos tambien ver grabado el sello de nuestro siglo industrial y economista, científico y positivo, en nuestras construcciones, tan regulares como una ley geométrica, tan menguadas y raquílicas como el interés que les da origen. Pero todo esto se encuentra fuera de nuestro cuadro, que no se extiende á toda la teoría del arte, sino solamente á su teoría en cuanto á la forma estética. Aquí, pues, damos por terminada la exposicion de nuestro pensamiento, bien convencidos de la dificultad del trabajo, seguros de no haberle desempeñado segun nuestro deseo.

ÍNDICE.

	Páginas.
INTRODUCCION.	5
CAPÍTULO I.— <i>Condicion esencial de la belleza.</i>	
Unidad.	8
Variedad.	ib.
Armonía.	ib.
CAPÍTULO II.— <i>Condiciones internas de la belleza.</i>	
Figura.. . . .	9
Color.	12
Regularidad.. . . .	13
Orden.	14
Simetría.	15
Proporción.	ib.
CAPÍTULO III.— <i>Escala de la belleza.</i>	
Grados de lo bello.	19
Sublime.. . . .	20
CAPÍTULO IV.— <i>Ideal de la belleza.</i>	
Belleza subjetiva.	23
Genio.. . . .	25
Gusto.	26
Arte.. . . .	ib.
Imaginación.	ib.
CAPÍTULO V.— <i>Condiciones externas de la belleza.</i>	
La época.	29
El pueblo.. . . .	30
El artista.. . . .	31
Unidad y variedad del gusto.	33
Teoría de V. Hugo.	34
CAPÍTULO VI.— <i>Origen de la decoración arquitectónica.</i>	
Géneros de ornamentación.	35
Primer género.—Opinion de Chateaubriand.	ib.
Segundo género.	36
Tercer género.. . . .	37
CAPÍTULO VII.— <i>Fórmula de la belleza.</i>	
Primera ley.	39
Segunda ley.	40
Tercera ley.	ib.

LISTA DE LAS OBRAS Y ESTAMPAS QUE SE HALLAN DE VENTA

EN LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.

PRECIOS.

TOMOS.	PRINCIPIOS DE MATEMÁTICAS PARA USO DE LAS ANTIGUAS CÁTEDRAS DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO, POR D. BENITO BAILS.	Rústica.	Pasta.
		Peset. Cént.	Peset. Cént.
1.º	Contiene Aritmética, Geometría, Trigonometría y Geometría práctica, 1 en 4.º.....	7 50	8 50
2.º	Álgebra, Secciones cónicas, Séries, cálculo diferencial é integral y Trigonometría esférica, 1 en 4.º.....	7 50	8 50
3.º	Dinámica, Hidrodinámica, Óptica y Astronomía, 1 en 4.º.....	7 50	8 50
TRATADO ELEMENTAL DE MATEMÁTICAS, POR D. BENITO BAILS.			
1.º	Contiene la Aritmética, Geometría, Trigonometría y Geometría práctica, 1 en 4.º.....	8 50	9 50
2.º	Álgebra, 1 en 4.º.....	8 50	9 50
3.º	Secciones cónicas, Cálculo infinitesimal y Trigonometría esférica, 1 en 4.º.....	6 75	8 »
4.º	Estática y Dinámica, 1 en 4.º.....	6 75	8 »
5.º	Hidrostática é Hidrodinámica, 1 en 4.º.....	6 75	8 »
6.º	Óptica, 1 en 4.º.....	9 »	10 25
7.º	Astronomía, 1 en 4.º.....	11 25	12 50
8.º	Astronomía física, Cronología, Geografía, Gnomónica, Perspectiva y Música especulativa, 1 en 4.º.....	9 25	10 50
9.º	Primera parte.—Tratado de Arquitectura civil, 1 en 4.º.....	16 25	17 50
	Segunda parte.—Idem de Arquitectura hidráulica, 1 en 4.º.....	14 »	15 25
10.º	Tablas de Logaritmos, 1 en 4.º.....	5 75	7 »

OBRAS DE VARIOS AUTORES.

Adiciones á la Geometría de D. Benito Bails, por D. José Mariano Vallejo, 1 en 4.º.....	2 »	3 25
Tratado elemental de Aritmética y Geometría de dibujantes con un apéndice del sistema métrico de pesas y medidas, publicado por la Real Academia de San Fernando, 1 en 8.º.....	2 »	» »
Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración, por el Excmo. Sr. D. Eugenio Llaguno y Amirola, ilustradas y adicionadas por D. Juan Agustín Cean Bermúdez, 4 en 4.º.....	40 »	» »
Memoria sobre morteros y argamasas calcáreas que se emplean en la construcción de las obras civiles é hidráulicas, por el Arquitecto don Mariano del Río.—1830.....	1 50	» »
El arte latino-bizantino en España, y las coronas visigodas de Guarrazar: ensayo histórico-crítico, por D. José Amador de los Ríos.....	7 50	» »
Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres, por Jusepe Martínez, con notas, la vida del autor y una reseña histórica de la pintura en la corona de Aragón, por D. Valentín Carderera y Solano.....	4 »	» »
Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días, por el Excmo. Sr. D. José Caveda, 2 tomos.....	8 »	» »
Discursos pronunciados en las recepciones y otros actos públicos de la Real Academia de San Fernando, tomo primero, en 4.º mayor.....	6 »	» »
Exposición pública de Bellas Artes celebrada en 1856, y solemne distribución de premios á los artistas que en ella los obtuvieron, verificada por mano de Isabel II, en 31 de Diciembre del mismo año, con una lámina en perspectiva, un cuaderno en 4.º mayor.....	4 50	» »
Pablo de Céspedes, obra premiada por la Real Academia, por D. Francisco M. Tubino.....	5 »	» »
Cuadros selectos de la Real Academia, publicados por la misma: cada cuaderno contiene cinco láminas con el texto correspondiente á cada una. Precio del cuaderno por suscripción.....	4 »	» »
Idem idem, sueltos.....	5 »	» »

ESTAMPAS.

Los desastres de la guerra, de Goya, 80 láminas.....	40 »	» »
Los Proverbios, de Goya, 18 láminas.....	12 50	» »