

## EURITMIA ARQUITECTÓNICA

POR

**Angel T. Lo Celso**

Ingeniero Civil - Arquitecto

(Continuación)

“Ce que j’entends par beauté de la forme n’est pas ce que généralement entend le commun sous ce nom, comme par exemple celle des objets vivants ou de leurs reproductions, mais quelque chose de rectiligne ou de circulaire et les surfaces et corps composés avec les droites et le cercle au moyen du compas, du cordeau et de l’équerre. Car ces formes ne sont pas, comme les autres, belles sous certaines conditions, mais toujours, belles en soi”. Philébe. Platón.

### Arquitectura colonial en la Argentina.

Antes de realizar aplicaciones de los principios armónicos, en elementos de arquitectura moderna, veamos algo de la arquitectura tradicional, de la ciudad de Córdoba.

Habían pasado 200 años, en que por orden de D. Pozo y Silva —gobernador de la Diócesis de Córdoba (año 1742)— se encomendaba al Arquitecto sacerdote D. Andrés Blanqui, la realización de la obra tan esperada por sus necesidades y las visicitudes por las que habían pasado las diferentes facetas de las construcciones anteriores a esa fecha, de la catedral de Córdoba; admirable obra de la época colonial que al decir del Arq. D. Juan Kronfuss, es la más importante y tal vez la primera de dicha época.

Bien: en ésta obra de factura Barroco-Renaecentista es posible hacer también un análisis de las proporciones de su fachada principal, que da frente a la plaza S. Martín (Córdoba R. A.).

La fig. 226 nos muestra una solución posible de trazado regulador de dicha fachada. Con el acoplamiento de dos triángulos de relación 3-4-5, se obtiene un triángulo de base 6 y altura 4. Hemos visto la aplicación de éste triángulo regulador, en el frontispicio del templo de Pesto (Neptuno).

Una circunferencia con centro en O. (centro de la arcada principal), toca tangencialmente todo el perímetro del pórtico principal. Además las paralelas a los triángulos originarios, acusan francamente puntos definidos de la fachada y que corresponden a cornizas, capiteles, u otros elementos arquitectónicos.

También la media y extrema razón aparece, señalando en A. la línea del arquitrave que asienta sobre los capiteles de las pilastras del tramo inferior.

La puerta principal encuadra en un rectángulo de valor  $\sqrt{3}$  y las puertas laterales en la proporción de un rectángulo de relación  $\sqrt{2}$  más un cuadrado.

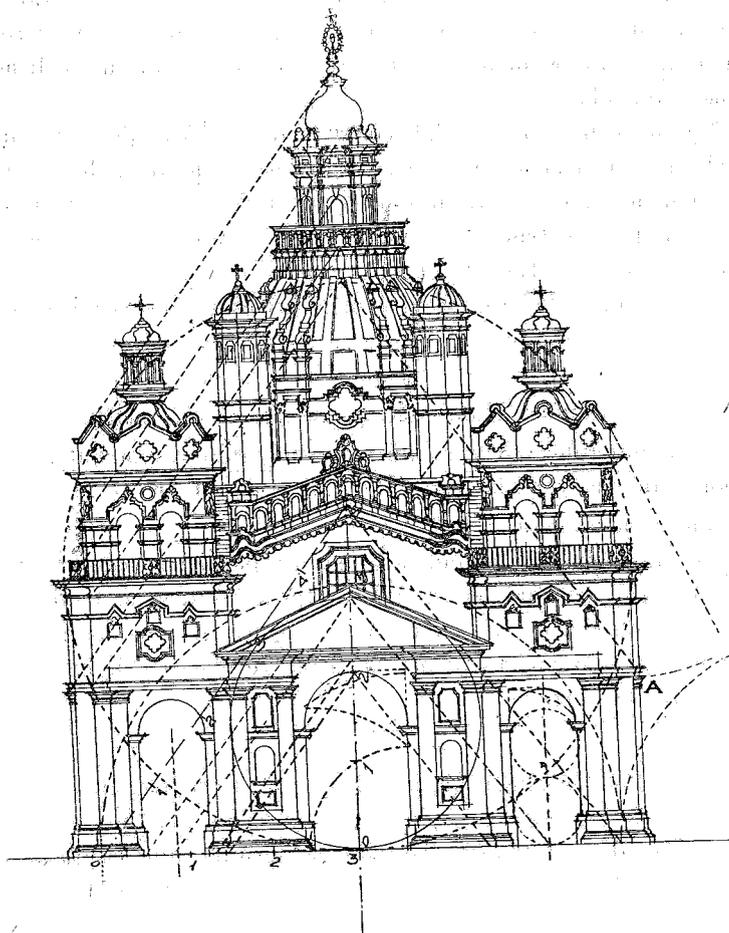
La fig. 227 nos muestra la notación gráfica modular correspondiente al esquema rítmico de la fachada de la misma catedral. Se observan en ella —con certera claridad— dos rectángulos que corresponden a la proporción “áurea” y un cuadrado perfecto en cada cuerpo del edificio; obteniéndose en total, para la trama geométrica de toda la fachada, seis rectángulos de valor  $\phi$  y tres cuadrados perfectos.

Este trazado nos dice de las razones geométricas que las conjugan, al pensar en la estética de Platón, que niega autonomía a la expresión artística, aseverando que el arte es una repetición de formas orgánicas, determinadas por un conflicto exterior y una necesidad interior, hasta que se hace presente la trama geométrica y subsana las dificultades que la intuición no ha podido resolver en forma absoluta.

Esta cuestión nos sume en la siguiente pregunta: ¿se debe a la casualidad todas estas soluciones de trazados armónicos ó estamos frente a un milagro puramente intuitivo?

---

Portadores de costumbres palaciegas, traídas de España, lle-



IGLESIA CATEDRAL - CORDOBA

garon a Córdoba pobladores de aquel país, que para actuar en estas nuevas tierras —que tanta hermosura aprecian— necesitaron la indispensable vivienda, y a falta de constructores, recurrieron a clérigos de algunos monasterios para que dirigieran la realización de esas viviendas.

Así nació la casa colonial, como la de los Allende (sito en calle Alvear — Córdoba) en cuya arquitectura de fachada, se repiten —por los motivos apuntados— las formas y el estilo que se empleó en las construcciones monásticas (similitud con la portada de las Teresas, ver fig. 56).

En esa fachada fig. 288 también los esquemas rítmicos, cumplen su función reguladora de las proporciones del conjunto.

El tramo A B C D correspondiente a la portada principal, obedece al rectángulo Hambidgeano de valor  $\sqrt{2}$ , la puerta principal al rectángulo  $\sqrt{3}$  y al mismo rectángulo responden las proporciones de las ventanas laterales. El tramo E F G H también responde a la relación  $\sqrt{2}$ .

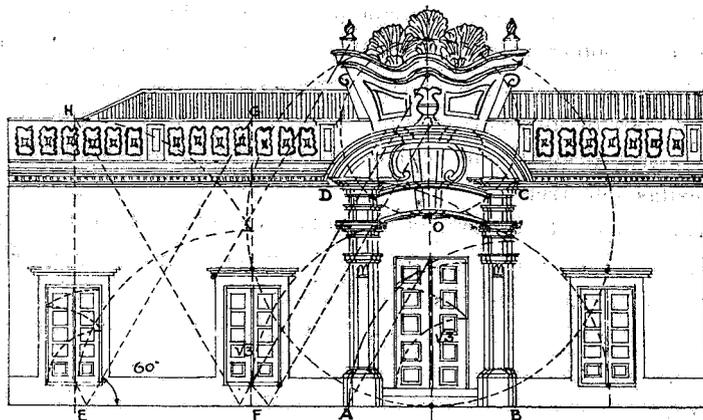
Hay también correspondencia en las paralelas trazadas á 60° de inclinación, que inciden en los puntos señalados en la figura.

Un círculo de centro O, toca en su trayecto puntos definidos que corresponden a la puerta principal, a las ventanas y al motivo dominante de la portada.

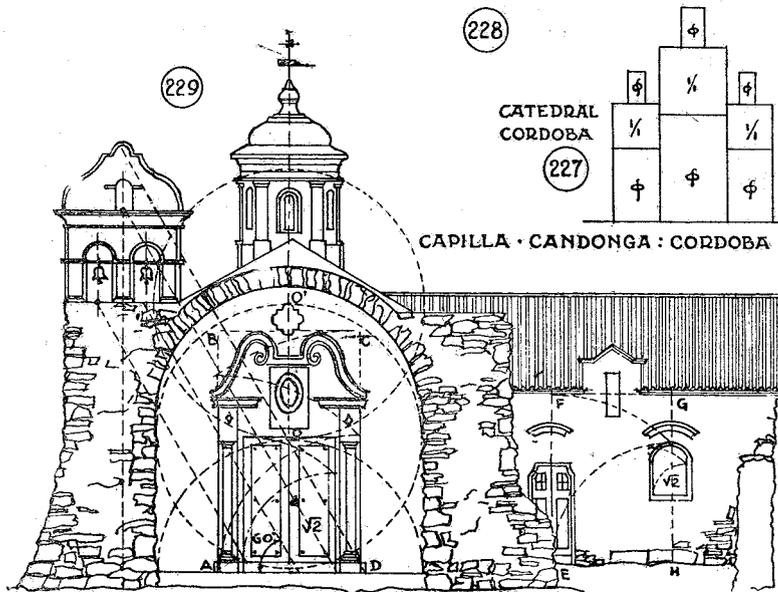
En un apacible lugar de la serranía de Córdoba, donde el aire vive lleno de pureza y frescura, aromatizado por las saludables emanaciones de plantas medicinales, se levanta una capillita que lleva más de doscientos años de vida; la tradicional capilla de Candonga.

“...recuerdo bendito del pasado... recuerdo de la fé sin mancha del trabajo consciente y perseverante de los que se han ido... el criollo inteligente, el misionero incansable, el indio austero”. (J. Kronfuss, Arquitectura Colonial en la Argentina).

En ella, mi inquietud me llevó a buscar la correspondencia euritmica entre los elementos principales de su modesta fachada y responde ampliamente.



CASA DE LOS ALLENDE : CORDOBA



CAPILLA - CANDONGA : CORDOBA

Un rectángulo A B C D, fig. 229, que encuadra en la proporción  $\sqrt{3}$ , encierra el motivo principal de la portada, cuya puerta de entrada responde en su relación de ancho y alto, al rectángulo  $\sqrt{2}$ . También se repiten ciertas correspondencias entre líneas llevadas á  $60^\circ$  de inclinación, que inciden en puntos definidos de la obra; y dos círculos con centros en O y O' tocan también partes destacadas del frente.

En el costado lateral, la fachada que corresponde a la sacristía, tiene en el rectángulo de valor  $\sqrt{2}$ , la figura E F G H, que se halla bien caracterizada.

El trazado regulador que indica la fig. 230 corresponde a la fachada principal de la iglesia de la Compañía de Jesús (Córdoba). Un cuadrículado perfectamente regularizado, acentúa ejes, pies de aberturas, centros de arcos, arranques de cornizas, etc., dándonos un esquema rítmico perfecto.

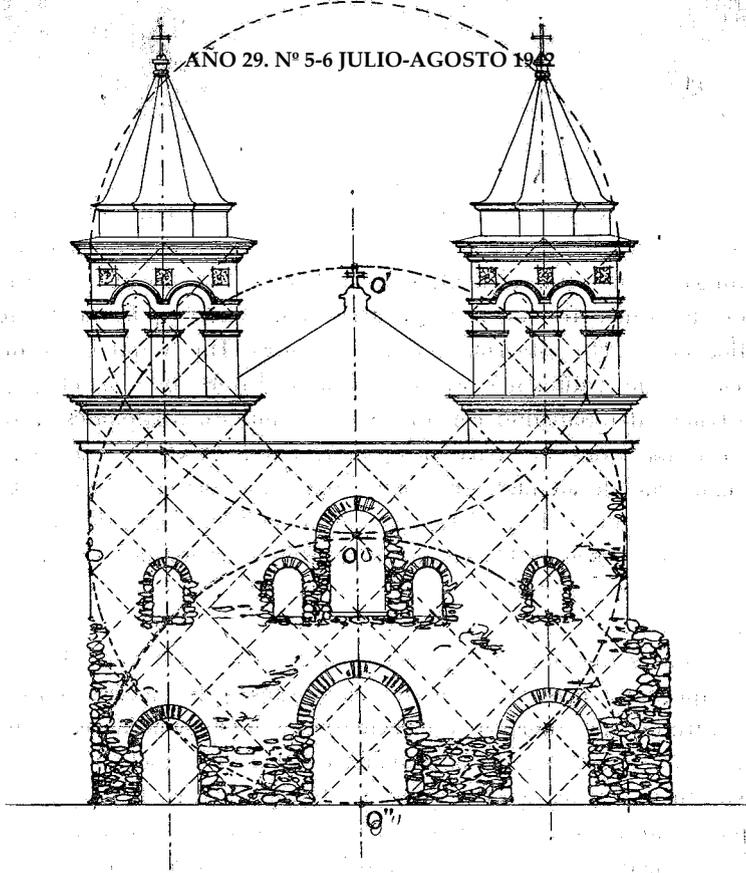
Hay que agregar además dos círculos de centros O y O', y un semicírculo de centro O'' que concuerdan en sus incidencias, con puntos caracterizados de la fachada.

La fig. 231, corresponde al frente principal de la iglesia del Hospital San Roque (Córdoba). Vemos en él, aplicación del triángulo 2-3-4, repitiéndose en los cuerpos superiores un paralelismo perfecto de los lados de dicho triángulo, en correspondencia con eje de pilares, capiteles, etc.

La media y extrema razón, señalan las bases de los pilares del cuerpo superior. La puerta principal encaja en la proporción del rectángulo  $\sqrt{3}$ .

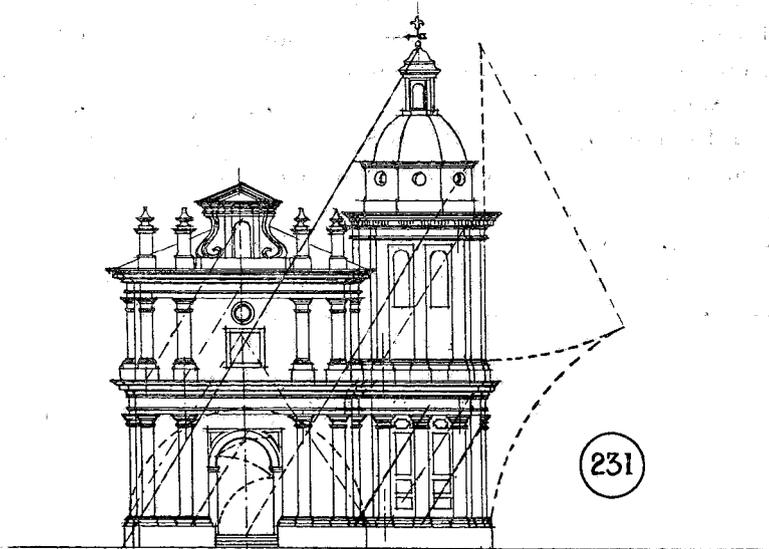
### Arquitectura contemporánea.

Entre los arquitectos modernos alemanes, Peter Behrens, ha sido el primero en acentuar la aplicación de esquemas geométricos de composición. Su mejor muestra la realizó en el grupo de edificaciones para la Exposición de Oldenburgo (1905) figs. 232 y 233. Respecto a esta obra dice Hoeber en un informe oficial: "La solemne construcción central del pabellón de arte, era un cubo pe-



IGLESIA DE LA COMPAÑIA — CORDOBA

230



231

métricas y los cálculos trigonométricos, a realidades fundamentales de geometría esférica, que aclaran en gran parte y con bastante claridad, lo que no es muy claro en ciertas relaciones arquitectónicas.

Según éste autor, se puede reconocer una regulación metódica de las relaciones y proporciones de las obras antiguas.

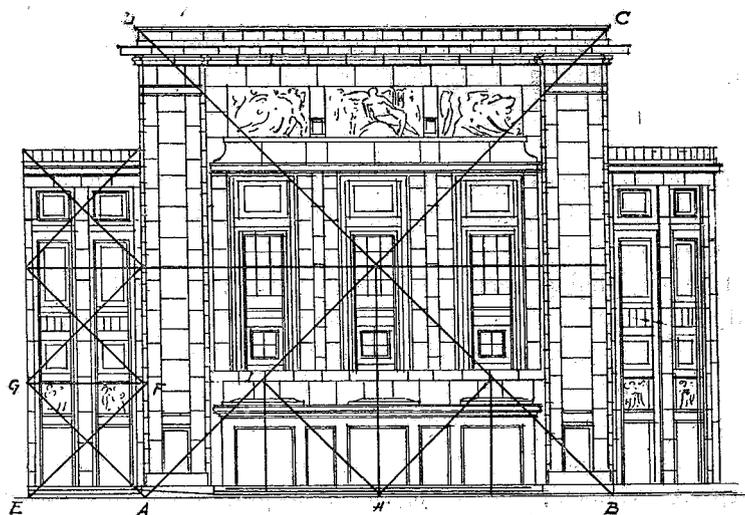
La fig. 235, corresponde al frente principal de la casa de campo del autor de éste trabajo. Situada en Villa Alende Lomas (Córdoba), se levanta la obra sobre una extensa loma. Es simple su arquitectura; predominio de la línea horizontal: el hombre que descansa acostado, el horizonte en lontananza, la línea imaginaria que une nuestros ojos... y la naturaleza que ayuda con la fuerza de sus encantos y su verdadera euritmia, a dar al conjunto un marco de serenidad no exenta de belleza.

Incidencia de paralelas llevadas á 45° de inclinación respecto a la horizontal, acusan puntos destacados de la arquitectura, y un reticulado perfecto señala los ejes de vanos y espacios entre pilares, obteniéndose un serio equilibrio entre la estética de la obra y la estética constructiva.

El teatro de los Campos Eliseos de París, (obra de los arqs. hermanos Perret), presenta en la fig. 236 el trazado proporcional de su fachada más importante. La simplicidad de sus líneas, apoyada por el equilibrio estético de sus vacíos y los llenos, armonizan perfectamente, dando al conjunto un aspecto severo y no carente de belleza.

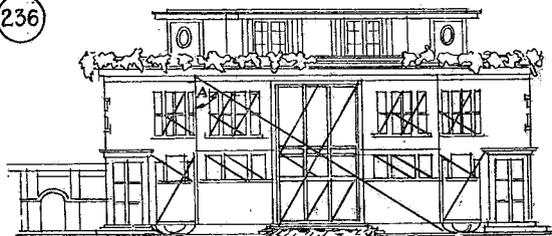
La "villa" del arq. Le Corbusier, figs. 237 y 238, relatada por su autor, nos dice lo siguiente: "El bloque general de la fachada está regulada por el mismo ángulo A que determina una diagonal de la que múltiples paralelas y sus respectivas perpendiculares suministrarán las medidas correctivas de los elementos secundarios, puertas, ventanas, panneaux, etc., hasta en los menores detalles. Esta villa de reducidas dimensiones, aparece en medio de otras construcciones edificadas sin regla, como más monumental, de un orden superior".

Las figs. 239, 240 y 241, corresponden a la fachada principal, al corte del gran hall y a la planta del Banco el Hogar Argentino



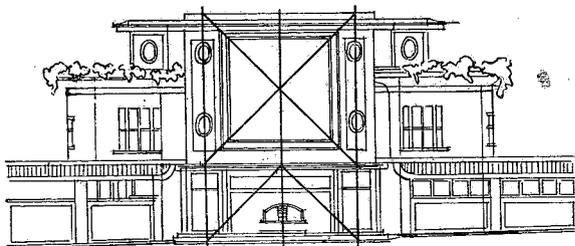
TEATRO DE LOS CAMPOS ELISEOS - PARIS - ARQ: PERRET

(236)



(237)

VILLA - 1916 - ARQ: LE CORBUSIER - FRENTE PRINCIPAL



(238)

FRENTE POSTERIOR

(Buenos Aires), obra del arqu. A. Virasoro. Los gráficos reguladores de sus proporciones trazados por su autor, equilibran toda la obra, lográndose un conjunto lleno de armonía.

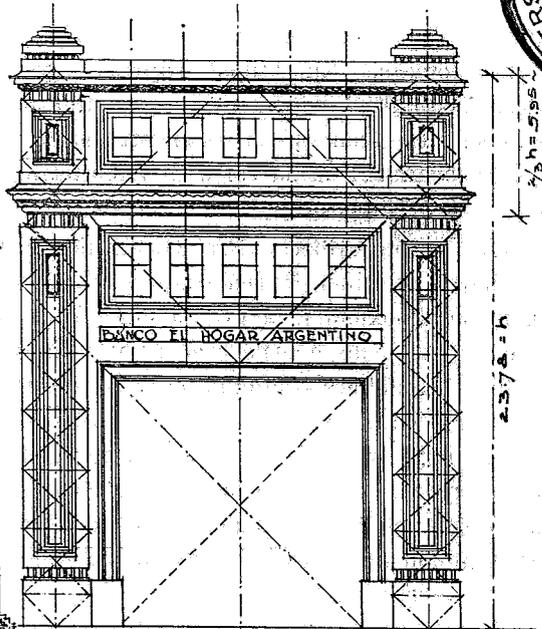
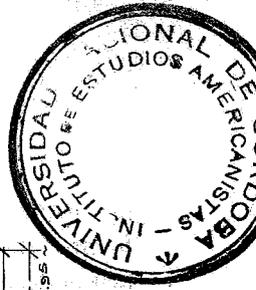
En el siglo pasado, el arquitecto sujetaba su creación a la forma y proporciones preestablecidas, dando su aporte, unidad a su expresión personal.

Hoy en cambio, tendencias tradicionalistas o imitativas o individuales (casi siempre de vida aislada y efímera), hacen oscilar a la arquitectura entre las más variadas posiciones rara vez sentidas con verdadera convicción. Hay un trueque de la intuición artística por el simple raciocinio.

Y así tenemos las teorías positivistas, cuya principal figura constituye Schopenhauer: la teoría de las proporciones abstractas; las teorías expresivas o simbólicas (simpatía simbólica como forma esencial de lo bello-proyección sentimental según los estudios de Vischer, Volkelt, Lipps y Wölfflin) y las teorías de "ambientes", señalada por Taine, Boutmy, Adamy (las formas arquitectónicas en relación con el espíritu del tiempo), Ruskyn, Beltcher (similitud de la línea y el color en los nuevos edificios y el ambiente natural) y Fischer, (relaciones de masas de color y de estilo, entre un edificio nuevo y aquellos existentes en la ciudad donde se levantan).

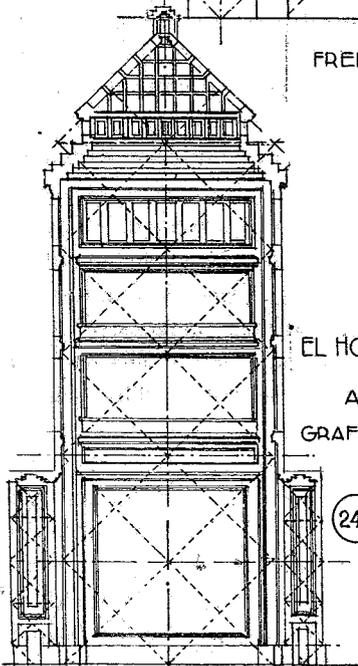
En las teorías de las proporciones abstractas se busca un ritmo de relaciones en las formas arquitectónicas, reconociendo a la arquitectura como arte abstracto, que tiene por sí, sus leyes que responden como sucede con los colores a la fisiología de nuestros órganos sensoriales.

Ya Vitruvio, adepto a éstas teorías, nos menciona los cánones de los arquitectos del período helenístico. Pithens, Hermógenes. Ippodamo de Mileto. Ya hicimos mención al concepto de *euritmia* (composición del conjunto inspirado en la unidad estética «ordinatio est modica membrorum operis commoditas separatim, univarsaeque proportionis ad symmetriam comparatio» y en la *sime- tria* (coordinación metódica de las medidas en el que cada miem-



FRENTE PRINCIPAL

(239)



(240)



(241)

BANCO  
EL HOGAR ARGENTINO

ARQ: A. VIRASORO  
GRAFICOS DEMOSTRATIVOS

GRAN HALL

PLANTA

bro arquitectónico, como cada nota en la música y cada sílaba en la prosodia, posee su "quantitas" expresada ya sea en relaciones aritméticas modulares (commensus o commutationes) o que intervengan relaciones geométricas (geometricas rationes.. (Comentarios de G. Giovannoni en su curso di Architettura y Louis Hantecoeur en De L'architecture).

Vignola, Serlio, Alberti, Fra Giocondio, Villard de Honne-court, Leonardo da Vinci, P. Delorme, etc., desarrollaron el concepto Vitruviano de aproximarse a proporciones "perfectas" sacándolas de la "cuadratura" del cuerpo humano y de la de los animales.

También Aristóteles —aunque en otro campo— en su filosofía del Bien y la Virtud, al estudiar las virtudes de la justicia, dice: "lo justo se halla en una especie de proporción..."; y acentúa que puede ser como la llaman los "matemáticos", aritmética o geométrica, ya sea que corresponda la primera a la justicia commutativa y la segunda a la justicia distributiva, que proporciona la recompensa al mérito.

En su "Curiosa y oculta Filosofía" obra del padre Ivan Eusebio Nieremberg (1643) en su cap. XXIX "como por geometría se conoce Dios en la Naturaleza", señala que el geómetra Pulero, por el tamaño del diente formó el rostro y la cabeza... y por la cabeza lo restante del cuerpo. Y Pitágoras por el pié de Hércules, deduce su grandeza...

Vimos también el proceso seguido por el ritmo de vacíos y llenos, en las aplicaciones de los trazados regulares de arquitecturas de diversas épocas, donde se aplicaron los clásicos triángulos de proporcionalidad o los esquemas geométricos más variados. Paccioli con su "Divina Proportione". Zeising con su "Sectio Divina", dieron pié a los continuados estudios del investigador Thiersch, cuyas conclusiones los lleva a sostener sus teorías sobre una constancia rítmica, en las relaciones que existen entre los varios elementos de un edificio. Fecchner, que nos dió como resultado de sus investigaciones de laboratorio, las proporciones del rectángulo preferido por el promedio de los sujetos observados.

En contraposición con el cuadrado que presenta unidad sin variedad y un rectángulo por ejemplo: de relación 1 á 2  $\frac{1}{3}$  que pre-

senta una variedad sin unidad suficiente, el rectángulo que satisface al valor  $\phi$  (de la proporción “divina”) es el que ofrece al mismo tiempo el máximo de variedad y de unidad.

Y trabaja activamente la estética geométrica, ensanchando el campo de sus admiradores, con los trabajos de Beverley, Garnier y Cloquet, entre otros.

En la creación debe el arquitecto realizar la unidad de la forma que es la condición de belleza y no someter la forma a la función. Y para obtener aquella unidad, recurre a la simetría, a la estética aparente de esa forma, recurre en fin a las proporciones. Y nuestro dilema se debate en ésta duda: esas simetrías, ese sentido estético de las formas y esas proporciones, nos son dadas, nos vienen desde afuera o son creaciones de nuestra inteligencia y de nuestra sensibilidad, dictadas a nuestro ser por una especie de obscuro sentimiento que revive desde lo más recóndito de nuestra alma?

F. Blondel buscó las bellas proporciones en los edificios antiguos. Viollet le Due en las catedrales góticas, a fines del siglo pasado; precisando el conocimiento de la arquitectura funcional y ambos creen en la existencia de una belleza originaria, casi matemática (en Blondel bajo relaciones aritméticas y en V. le Due bajo formas geométricas).

Creemos que esas proporciones existen, que tienen vivencia indiscutida en la naturaleza entera, que hay que someterse a ella y que la belleza reside en las formas.

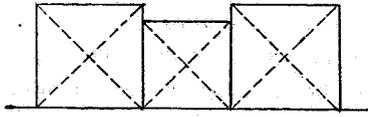
También las diferentes fachadas de una calle moderna pueden ser armonizados por los trazados reguladores. Las figs. 242, 243, 244 y 245 muestran ejemplos de ello. Masas frontales simétricas o asimétricas, edificios con cuerpos salientes y entrantes, en partes bajas o altas en cuya relación geométrica se ha empleado triángulos, cuadrados, etc., colocados en diferentes formas.

Las figuras 246 y 247 corresponden a dos esquemas de fachadas, formados con elementos mixtos (cuerpos entrantes y salientes de alturas diversas), regulados por trazados que respetan un eje de simetría principal.

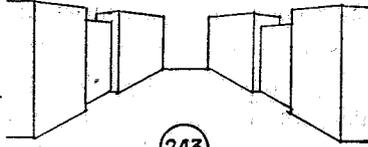
La 248 es un esquema de fachada con el gráfico regulador, y en el que se observa la influencia del conjunto sobre los detalles, de la "media y extrema razón", valores de  $\phi$  ó sección "áurea" en las aberturas, que originan un equilibrio perfecto de masas y relaciones armoniosas de vacíos y llenos.

Es indudable, que éste estudio de carácter estético (de por sí no fácilmente definible, como ocurre en problemas de arte), tiene sus detractores o "no creyentes", en el feliz resultado de las investigaciones.

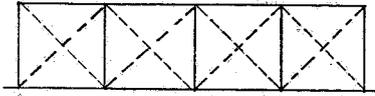
M. Borissablievitch en "Les Teories de l'architecture" (comentada por Alejandro O. Deustua, en su obra "Lo bello en el arte") nos dice: "M. Borissablievitch después de comentar las diversas teorías relativas a la estética de la arquitectura, afirma, que de todas las estéticas, la de la arquitectura es una de las más pobres y que, de todas las artes, el arte arquitectural es aquel del que menos se han ocupado, y atribuye estos hechos a las siguientes causas: 1°. Que la arquitectura es el arte más pobre en sus medios de expresión, de donde nace el interés mediocre de los estéticos por él; 2°, que los arquitectos no conocen, ordinariamente, nada fuera de su Arte, ignorando a menudo, las demás artes, y, sobre todo, las disciplinas filosóficas y de las ciencias, cuando la función del estético exige conocimientos múltiples, a fin de poder abordar el estudio de los problemas estéticos de una manera universal y profunda y 3°, que los filósofos y los sabios, no conociendo la arquitectura y sus problemas particulares, como los conocen los arquitectos, no hablan de éste Arte, sino como aficionados, de una manera poco diferente de los novelistas, que describen las impresiones individuales que sienten ante el Partenón, San Pedro de Roma, etc. Esta conclusión la funda en las deficiencias que observa en todas las teorías estéticas de la arquitectura, que él critica, sosteniendo, que ninguna estudia la arquitectura con método científico, fisiológico, que es, en su concepto, el verdadero método. Clasifica a los estéticos y sabios estéticos, manifestando que, desde su punto de vista científico, los autores más interesantes son los poetas y los novelistas; porque esos grandes sensibles son sus mejores sujetos de observación, por haber registrado sus impresiones, contemplan-



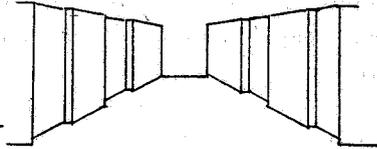
242



243

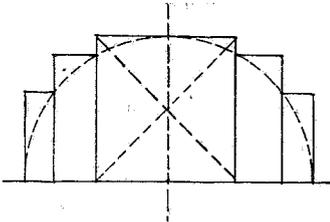


244

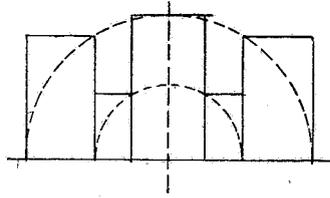


245

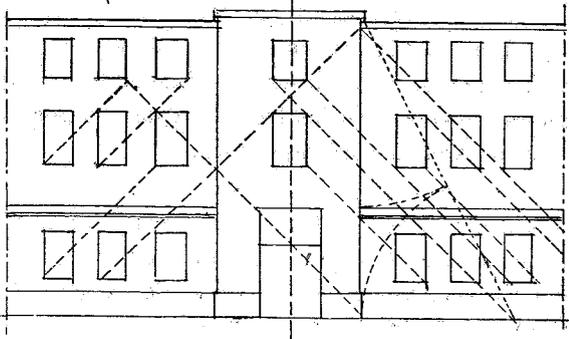
246



247



248



do sus monumentos arquitecturales por un procedimiento directo, sin la menor idea preconcebida; en una palabra intuitivamente. Cuanto a los arquitectos-teóricos de la arquitectura, cree, que muy pocos de entre ellos, poseen una erudición filosófica suficiente, para abórdar, a lo menos, en ese dominio, el problema por resolver; por ejemplo Goller. Mucho menos numerosos son los que poseen bastante la fisiología, para que les sea permitido contemplar el problema bajo el aspecto fisiológico, por ejemplo Wolfflin. En una palabra, la mayor parte de los arquitectos estéticos se han extraviado; los unos, en consideraciones puramente prácticas, sin ninguna relación con la Estética; los otros en el mundo objetivo, en las investigaciones matemáticas (Vitruvio, Violet-Le-Duc, etc.), imaginándose encontrar en una relación de números o en un esquema y, sobre todo, en el famoso triángulo, el secreto y la llave de la belleza arquitectural y olvidando que todos los fenómenos estéticos dependen únicamente del hombre, y que es el hombre, solo, el que es preciso buscar en todas las explicaciones. Los filósofos-estéticos, de la arquitectura, han tratado de éste Arte con plena ignorancia y únicamente con el fin de aplicar la idea fundamental en su sistema estético. Por último, los sabios, que han emitido bellas sugerencias científicas para la investigación estética, carecen de conocimiento del Arte, de que hablan (Charles Henri y el Dr. Breueq, p. ejemplo) y, por consiguiente no han podido aportarle ninguna contribución de valor”.

Y toman vigor los estudios de la “forma” (como realidad existencial de la obra) de la “voluntad de forma” y de la “voluntad artística”, llegando a lo que es esencialmente substancia individual de aquella “forma”, en las teorías expuestas por los maestros alemanes de la estética contemporánea.

Wolfflin en su Psicología de la arquitectura, estudia ésta actividad como oposición entre materia y fuerzas formales y llega al perfecto equilibrio, logrado entre la materia y la voluntad de expresión. Sigue Schopenhauer en su objeto de la arquitectura y F. T. Vischer en lo referente a la “forma”.

Ya Wolfflin, hace distinguir de los momentos exteriores y cuatro momentos interiores de la forma. En los exteriores incluye:

1° la limitación del espacio, 2° la medida que equivale a la fuerza de tensión de nuestra intuición. Entre los elementos interiores: 1° la regularidad, 2° la simetría, 3° la proporción y 4° la armonía. Y presenta la siguiente "proposición fundamental": "Los momentos de la forma, no son otra cosa, que las condiciones del ser orgánico, desprovista, como tales, de toda significación, no expresando nada. En una palabra, no dan sino el esquema del ser viviente. Define la regularidad como el retorno regular de partes distintas, pero iguales. Toma, como ejemplo de regularidad, el cuadrado. No tiene nada de común, dice, con nuestro organismo; no nos place sino por la agradable forma de su ser: pero ésta no representa ninguna de las condiciones orgánicas generales de la vida, no es sino una forma preferida de nuestro intelecto, Wolfflin, agrega su comentador, hace una observación muy exacta, diciendo, que la regularidad representa un valor, puesto que nuestro organismo, según su construcción, tiende también hacia la regularidad de sus funciones. Respiramos regularmente, marchamos regularmente; en una palabra, toda actividad no es, pues, sino la imitación inconsciente de nuestra naturaleza en nosotros; lo que equivale decir, que lo bello es lo que corresponde a nuestra naturaleza.

Wolfflin, define la simetría como Vischer y ambos la definen como géometras. El primero, es verdad, agrega a esa definición no estética, esta explicación original: la exigencia de la simetría deriva de la disposición de nuestro cuerpo; es decir, el hecho que nuestro cuerpo es simétrico o más precisamente, el hecho que nuestros sentidos y nuestros hemisferios cerebrales lo son. En cuanto a la asimetría, Wolfflin la interpreta científicamente así: Nosotros sentimos un malestar cuando nos identificamos, por medio de la intuición simbólica, con el objeto asimétrico y nos parece que la simetría de nuestro cuerpo está también desarreglada.

Define Wolfflin la proporción, como su maestro Vischer. La proporción dice, supone la desigualdad y el orden que domina esa desigualdad; y no habiendo encontrado ninguna solución en la definición de Vischer, recurre a Schopenhauer y declara, como éste, que, en la relación de la altura, comparada con el ancho, el soporte debe ser proporcional al peso; pero como la solución perte-

nece a la estática y no a la estética, agrega, que el problema de la relación entre el soporte y el peso, no puede ser resuelto sino por la finalidad, en virtud de que el soporte debe ser apropiado a su objeto. Pasando a la presión vertical, Wolfflin dice: que no se puede adoptar allí un principio basado sobre números; porque se encuentra en presencia de una relación calificativa entre la materia, cuyo efecto es dirigido de abajo arriba, y el peso, al que se opone. Encontramos entonces, las partes de lo bajo pesadas, aplastadas, y la de lo alto más ligeras y tratadas, en general, más flexiblemente. Esta alusión al "principio numérico", dice su comentador, es dirigida probablemente contra Zeising, que, contrariamente a Wolfflin, ha intentado expresar las relaciones proporcionales, por números. Wolfflin opone a ésta expresión numérica, que encuentra secundaria, su "relación calificativa", en la que esta relación depende del sujeto y no es objetiva o cuantitativa, como la de Zeising. Las leyes de éstas relaciones escapan a toda determinación matemática, agrega Wolfflin, lo que demuestra, que, para él, no existe una ciencia de la estética arquitectural. Wolfflin termina su capítulo sobre la proporción, con el estudio de los "semejantes"; término que toma a Wundt y que éste último define como la repetición de partes homólogas, aplicando la teoría de la analogía, tratada por Vitruvio y aún desde Platón, y de la que el estético Augusto Thiersch ha hecho un estudio especial. El valor del concepto de la proporción de Wolfflin, agrega su comentador, se encuentra en "sus relaciones cualitativas", que ha sabido distinguir de las relaciones geométricas o cuantitativas.

Wolfflin, así como su maestro Vischer, observa también Borissavlievitch, ha confundido la proporción con la armonía. La armonía, dice Wolfflin, es el momento misterioso de la forma, y la define siguiendo a Vischer, como la unidad vivamente movimentada de una multiplicidad, que se puede claramente distinguir. La armonía es solo un concepto. Para Wolfflin, la expresión no existe en la armonía: ella significa solamente lo que se podría llamar la fuerza de la forma. En su explicación de la armonía, recurre, así mismo, a Thiersch, diciendo, que éste estético ha demostrado, que se trata de una impresión orgánica, consistente en la repetición de

las mismas proporciones en las partes. La naturaleza, añade Wolfflin persigue la misma ley en sus creaciones.

Después de tratar Wolfflin la armonía, vuelve sobre la proporción, proponiéndose, al mismo tiempo, estudiar los elementos expresivos de la arquitectura. Estos elementos son, según él, 1º, la relación de la altura, comparada con la latitud; 2º, el desarrollo horizontal; 3º, el desarrollo vertical y 4º, el adorno. Wolfflin comienza este estudio citando a Hermann Grimm quien dice, que la apariencia en la arquitectura, consiste en las masas; esto es, en las relaciones entre la altura y la latitud. Es allí, según Wolfflin, en donde se encuentra toda la característica de una obra arquitectural. Pero se muestra más estético, cuando trata de explicar esa relación, como la existente entre el "reposo y el esfuerzo", en la que el factor físico es también capital.

La conclusión general de Wolfflin, relativa a la proporción es la siguiente: la relación entre la altura y la latitud, interpretada como relación entre la fuerza y el peso, es decir, como relación entre el esfuerzo y el reposo, tiene una gran importancia para la expresión. Pasando al fenómeno de la respiración y a su relación con la estética, Wolfflin declara: que la correspondencia entre las proporciones y las medidas de la respiración, es de una gran importancia. Ofrece, como ejemplo, la superficie alargada de un triángulo vertical y observa, que expresa un movimiento hacia la altura, sin respiración. Según él, la latitud de la oscilación entre la aspiración más viva o más lenta, corresponde a la duración, y su altura a la profundidad de su respiración.

Otra afirmación de Wolfflin, es que las proporciones representan los caracteres de los pueblos. Esa es, dice su comentador, una prueba más, que lo bello es lo que corresponde a nuestra naturaleza; un artista no hace sino imitar su propia naturaleza, creando su obra. Wolfflin menciona, a este respecto, el tímpano, diciendo, que en la historia de las proporciones que representan el tímpano, se podría encontrar todo el desarrollo de las concepciones del mundo. Las proporciones góticas, romanas y clásicas embarazan mucho a Wolfflin y, para explicarla recurre a una solu-

ción filosófica, introduciendo el concepto de la “proporción media”, comparable, según él, al tono medio de la música.

Ahora bien, esta “proporción media” llega a ser una norma, sobre la que las demás proporciones están modeladas, a condición de que permanezcan en relación continua con ésta norma.

Como división horizontal, Wolfflin no menciona sino la simetría. Pretende que la simetría no es expresiva, si su medio no es elevado, haciendo probablemente alusión al templo y su tímpano, manifestando, que la historia de las imágenes arquitecturales están en relación con el desarrollo de los seres orgánicos. Volviendo a la semejanza establece, que, cuando más semejantes son las partes, menos subordinadas están unas respecto a otras, y ésta subordinación, indica una creatura más perfecta.

En cuanto a la doble visión de un cuerpo simétrico, se declara opuesto a ella y menciona el templo griego, cuyas columnas están en números par, a fin de que los espacios sean impares. Para los edificios públicos, Wolfflin dice, que exigimos hoy que sean simétricos. La simetría representa según él, una manera digna y moderada, dá el aspecto alegre y pintoresco y no el serio, y agrega, que la simetría no puede ser permitida sino para las casas particulares y las casas de campo. (Com. de A. O. Deustua, ob. cit.).

También Schmarsow, gran propulsor de la teoría de la “voluntad de forma”, actúa en éste campo y considera la “forma” como poseída de una “voluntad” que procede del “hombre mismo”. “Cuando la religión es antropomórfica como la clásica, la “forma” estará poseída de una “voluntad” rigurosamente antropomórfica y encontrará la mayor satisfacción de sus ansiedades, imitando subjetivamente las proporciones humanas. Para ésto Schmarsow introduce un tercer concepto, además del “tactíl” y “óptico” de Riegl: el “ritmo”, que él lo extrae de “la marcha del hombre hacia adelante” (gehraum). Este concepto lo usa para arquitectura especialmente.

Estos tres conceptos le explican a Schmarsow, las tres dimensiones de la arquitectura. La dimensión vertical queda explicada en la actitud erguida del hombre. La Simetría y la Proporción responden al ancho y alto del cuerpo humano. Y la tercera dimensión

está dada por el ritmo del hombre al andar hacia adelante, “del hombre en marcha”. (Angel Guido: “Concepto moderno de la Historia del Arte”).

Mucho se podría discutir acerca de la corriente contemporánea que hace de la arquitectura en muchos casos una derivación a la Estética del objeto utilitario, relegando su expresión externa a los efectos de volúmenes de los distintos cuerpos, con exclusión completa de la forma abstracta. Seguramente estamos frente a una teoría unilateral, desde el momento que destruye uno de los postulados indiscutible de toda obra arquitectónica, la belleza; negando por otra parte, la existencia en nosotros, aunque sea en forma subjetiva, de un equilibrio de belleza interior, equilibrio que exige integración de factores armónicos, que completan las formas desnudas y que no sea perfectamente mecánica. El estudio de la proporción de las obras arquitectónicas y por ente de la euritmia; como también el estudio de las alteraciones de las proporciones y de las formas arquitectónicas hasta el límite del refinamiento estético, puede sernos muy útil, para servirnos de comparación entre la belleza creada por el arquitecto y la belleza perfecta.

Naturalmente no es posible pretender que por el hecho de emplear el mismo trazado regulador usado en la Catedral de Colonia o en el El Templo de la Fortuna Viril, se deba obtener la misma belleza estética que encierran esas obras. Intuición natural, criterio elevado, y cultura refinada, forman un triptico codiciable de elementos inseparables, pedestal sobre el cual todo profesional probo debe tratar de levantar su personalidad artística y técnica.

El empleo de módulos, proporciones aritméticas o tramas geométricas, nos hace pensar con Platón, que la belleza es racional y la arquitectura, que entre todas las artes es la más sometida a condiciones materiales, sociales y económicas, es también aquella que expresa por medio de proporciones, las especulaciones más abstractas del pensamiento humano.

Le Corbusier, el maquinista avanzado, proclama: “un trazado regulador es un seguro contra lo arbitrario, es la operación que

permite controlar todo trabajo creado en el orden de la fantasía; la prueba por nueve en el escolar”.

“El trazado regulador es una satisfacción de orden espiritual que conduce a la búsqueda de relaciones ingeniosas y de relaciones armónicas. El confiere euritmia a la obra, aportando esa matemática sensible que da la perfección bienhechora del orden”.

“La elección de un trazado regulador fija la geometría fundamental de la obra, determinando pues, una de sus impresiones fundamentales. La elección de un trazado regulador es uno de los *momentos decisivos de la inspiración y una de las operaciones capitales de la arquitectura*”.

La claridad sobre la meta reinará recién cuando ceda la unilateralidad de los dogmas y de las escuelas; para que las exigencias materiales e ideales, se ejerzan con igual derecho sobre la silueta de la obra. Entonces la ley de la proporción recuperará su derecho, que a pesar de una mordaz corriente de réplicas sigue actuando en el silencio.

(Continuará).