



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	BEATRIZ DE LA FUENTE
SERIE	001: DOCENCIA
CAJA	001
EXP.	015
DOC.	0017
FOJAS	225 - 239.
FECHA (S)	1952

Curso de 1952.

XV

1.º. En la lección del último viernes hicimos referencia al celo constructivo que mostró la Iglesia contrarreformista y asignamos también al barroco arquitectónico la condición de estar por la mucha masa y por las grandes dimensiones. Y esto sucede lo mismo en su arquitectura religiosa que en su arquitectura civil. No sólo domina en la arquitectura religiosa aquel sentimiento de grandesa y majestad a que nos referimos en la última lección, sino que ese mismo sentimiento lo vemos expresado en las construcciones civiles de la época barroca. Es, por decirlo así, impulso radical, inspirador de ambas. Todos, clérigos y seculares, anhelaron en aquella edad contemplar y regalar grandezas, algo que se saliera de lo común y comedido, algo que tuviera reflejos ultraterrenos, algo que fuera, en fin, superior a la talla media del hombre. Así como la arquitectura clásica está hecha a la medida del hombre, la barroca, lo mismo que antes la gótica, se esfuerza en rebasar ampliamente esa medida. Hay algo que está muy por encima del hombre y ese algo es lo que intenta expresar. De modo que se se construyeron entonces grandes y misteriosos templos, se edificaron también enormes y suntuosos palacios. El poder de la monarquía absoluta coincidía en su sentimiento de la grandesa y majestad con el de la misma iglesia. Las grandes dimensiones, las grandes masas arquitectónicas, fueron, por consiguiente, a partir del Renacimiento clásico, imperiosa necesidad estética. De semejante sentimiento se partía generalmente.

Se estaba entonces bajo el signo de Hércules, como decía Ortega y Gasset. Las construcciones florentinas del cuatrocientos, tanto religiosas como civiles, con excepción del Palacio Pitti, que fué ampliado en diversas épocas, hasta hacerlo triple de lo que fué en su origen, con no ser pequeñas, lo resultan, en relación con las dimensiones que adoptaron el Renacimiento

clásico y el Barroco.

2°.- Se ha dicho que la tendencia a las grandes dimensiones significa casi siempre en la historia de la arquitectura y del arte en general, por lo menos el comienzo de una decadencia. Hay que tomar con alguna reserva esta afirmación. Si no es del todo falsa, tampoco es del todo cierta. Cuando la arquitectura se inclina hacia las grandes masas, hacia lo colosal, hacia lo hercúleo de las formas, los tratamientos delicados de la materia, han de sufrir forzosamente; por lo menos, esto es lo que se observa generalmente en la historia. Y, precisamente, esas delicadezas, esos primores, esos refinamientos, por ejemplo, a la manera de Brunelleschi, de Michelozzo Michelozzi y, sobre todos, de los arquitectos florentinos, venecianos y milaneses de la segunda mitad del siglo XV, son entonces considerados como algo de orden puramente adjetivo -y, en puridad, así es-, cuando no vanos e inútiles, como sucede hoy en día, en relación con lo que exige del arquitecto el concepto de lo imponente, de las masas arquitectónicas poderosas. Es esa parte ornamental, a la que con frecuencia suelen reducirse esos refinamientos y primores, algo así como conjunto de deliciosos trinos o harpejos o rasgueos y filigranas de guitarrista en relación con las grandes masas sonoras de las orquestas modernas. Pero, a la vez, no deja de ser cierto que, como decía Joubert, sin delicadeza no hay arte, si bien la delicadeza tiene muchas manifestaciones y aun en masas arquitectónicas descomunales puede poner su exquisita nota dentro de lo majestuoso y solemne. En la enorme y severa y casi árida valumba pétrea del Monasterio del Escorial, por ejemplo, donde toda la forma decorativa es generalmente proscrita, la delicadeza, la exquisitez, el refinamiento -cierto que puramente arquitectónico- puede verse como resplandecen en el llamado Pectio de los Evangelistas y en la Galería de los Convalencientes. Podiera decir

se en cierto modo que en el primero actuó el espíritu de Bramante y en el segundo el de Palladio, aunque ambos magníficos trozos de gran arquitectura sean propiamente herrerianos.

Resumiendo: la tendencia general, tanto en el Renacimiento clásico, como en el Barroco, se orienta hacia lo grande, hacia lo imponente, en fin, hacia lo colosal. La majestad y la pompa son signos del tiempo.

5º.- Referencemos, en relación con el Barroco, estos conceptos mediante una nueva cita de Heinrich Wölfflin. Hala aquí: "El barroco exige amplias y pesadas masas. Los edificios condensan a hacerse pesados y aquí y allá amenaza la pesantez con aplastar a la forma. La ligereza y esbeltes graciosas del Renacimiento se sienten, al llegar al período Barroco, como debilidad, porque las formas adquieren mayor amplitud y se hacen más pesadas. Compárese la balaustrada del Capitolio con la del Templo de Bramante". Las primeras aparecen como si se hubieran hinchado en relación con las bramantinas. En cierto modo se han simplificado, pero han perdido gracia y esbeltez. "Tanto los pies derechos como las pilastras reciben nuevas formas". Se las conforma como en haces prismáticos superpuestos, encajadas los unos en los otros, en reducción graduada de anchuras hacia afuera. "En la construcción de los palacios se da a las fachadas una considerable extensión en el sentido de la horizontal. Y, al mismo tiempo, se fué abandonando la división o articulación de las mismas por medio de miembros verticales". (1) "En las fachadas de los templos no se renuncia, ciertamente a la vertical, porque en su rítmica composición se acentúa todavía el movimiento en el sentido de la misma. Sin embargo, debe notarse que se pone cuidado en establecer un contrapeso (a ese movimiento vertical) por medio de salientes o voladas cornisas y por la multiplicación de anchas fajas". La expresión de la pesantez de la masa suele transmitirla el

(1) aunque no del todo. "hi está -v.gr.- el Palacio Odescalchi de Bernini, Roma, articulado en sentido vertical por enormes pilastras y otros ejemplos.

barroco también por medio del frontón, cuando se hace uso de él, al cual, en lugar de conferirle la ligereza y esbeltez propias del Renacimiento, el equilibrio armoniosamente medido que los arquitectos de ese tiempo imprimen a todas las partes del edificio, se las ingenian los barrocos, reforzando sus molduras, para que nos dejen la impresión de como si se esforzaran en acentuar en dicho frontón el sentido de la gravedad. En lugar de ascender mesuradamente, más bien gravita, tiende hacia abajo. Por eso se hace común el frontón curvo. Al mismo tiempo, se acentúa la horizontalidad del pie del edificio; se la marca con todo rigor en la extensión de la fachada, a la par que, para dar la misma impresión de masa y pesantez, se reducen los zócalos y se cargan los sostenes por medio de áticos. La masa, aunque sometida al movimiento y unificada con él, en todo momento reclama su carácter de elemento pesado, pues, al contrario de lo que sucedió en el Gótico, no quiere renunciar a transmitir la expresión inherente a todo aquello que gravita.

Precisamente por esta razón dista de ser exacta aquella definición que hizo un ingenioso pero superficial, crítico español del barroco, según la cual este estilo se caracteriza por que sus formas vuelan, del mismo modo que el clásico porque sus formas gravitan y reposan, ya, que precisamente, al hablarse de formas que vuelan, parece que "in continenti" nos olvidamos de la pesantez propia de la masa barroca. Y en efecto, el barroco arquitectónico, como queda dicho, se complace en expresar la condición de la pesantez de sus masas, sin que en ello haya contradicción con su carácter dinámico. El gótico se resiste a esta expresión de la pesantez, y siempre que puede la anula, al menos en apariencia. En cambio, el Barroco la acentúa sin rebozo. Sus formas efectivamente, se hallan en aparente movilidad continua, pero hacen en todo caso sentir la pesantez de su masa. No ama lo ingrávido por la ingravidez misma.

Relacionado con esto, se aparece ahora el cambio que en la preferencia de las líneas realiza el Barroco en relación con el clásico. Abandona el Barroco por su parte, la tranquila y equilibrada forma circular, aunque no siempre, y acude a dar preferencia a las formas sooidales y ovoidales. ¿Cuál es la razón de este cambio? Debe tenerse en cuenta, para comprenderla, que la forma sooidal, deja la impresión de que ha cedido en cierto modo a la acción de la gravedad, como el arco a la acción del brazo que se dispone a lanzar la flecha al espacio, mientras que la forma circular nos deja la impresión de que no cede en ninguna forma a ella, pues todas las fuerzas latentes que dentro de esa forma se desarrollan aparecen en perfecto equilibrio, sin que se deje ver el predominio de ninguna de ellas. En las formas sooidales aparece la expresión de la pesantes; en las circulares, no. Cuando no hace uso el Barroco de la forma sooidal, suele recurrir algunas veces a la circular, pero es de notarse que, generalmente, no aparece el semi-círculo o la semi-circunferencia, sino algo que les es inferior en grados de suerte que también de ese modo no deja de notarse que la acción de la gravedad queda una vez más expresada. En resolución, que aun cuando el Barroco recurre al círculo o a la circunferencia, no por eso deja de expresar acentuadamente la pesantes de la masa. Cosa parecida podría decirse de las formas ovoidales. Parece que no acaban de conformarse, están en movimiento.

4°.- Las obras arquitectónicas de Miguel Angel podrían ponerse como ejemplo de lo que acabamos de exponer. Sabido es, por lo demás que en ellas se inicia el Barroco. Si nos fijamos -v.gr.- en las ventanas del segundo piso -obra suya- del Palacio Farnesio, Roma, veremos que se hallan coronadas, no por medio de frontones triangulares, como las del primer piso, que no es de Miguel Angel, sino por una forma de frontón determinada por una rama de elipse. En el Palacio de los Conservadores, Capitolio de Roma, en su planta baja

hallamos unas pilastras y columnas, poco airoas, más bien chaparras, que se dijeran abrumadas por el peso que sostienen. En toda esa construcción sentimos que el concepto arquitectónico está dominado por el deseo de comunicar al contemplador de la misma una impresión de masa y pesantez. Y, en virtud de tal deseo, se ha roto el equilibrio de las proporciones propio del Renacimiento, pues se ha construido en lo alto un enorme y pesado entablamento, coronado por un sistema de balaustradas, si bien algo menos pesado que el entablamento, en ningún modo ligero. Y del mismo modo la densa masa del primer y único piso gravita pesadamente sobre la estructura de los portales, de donde resulta que a pesar de las arguidas pilastras que suben desde abajo a enlazarse con el entablamento, recorriendo la fachada en sentido vertical, las columnas de los portales parecen como si pudieran ceder al peso de la balumba pétreo que gravita aparentemente sobre ellas. Expresan de por sí una especie de agobio. ¿Se quiere un mayor propósito de comunicar una impresión de masa, o de *Massigkeit*, que dice en su idioma Woelfflin, de pesantez casi abrumadora? Ciertamente, aquí las formas no vuelan, sino que gravitan de manera imponente, pero con todo no están exentas de elegante expresión. Compárese, si se quiere, esta fachada con la del palacio o el patio de la Cancillería, de Roma, y de ese modo veremos como fué creciendo el gusto por la masa y por la expresión de la pesantez en la arquitectura, precisamente en el momento histórico en que comenzó a sonar la hora del Barroco.

5°.- A este propósito, Woelfflin hace una observación, tan justa como aguda, y es la siguiente: "Naturalmente -decía,- con este gusto en complacerse en el poder de la masa se alía en el arte de la construcción una tendencia a lo informe". Lo informe en el vocabulario de este investigador no quiere decir precisamente que se carezca de forma o que la forma esté deficientemente

lograda, sino que es una forma de tipo pictórico, o lo que él llamó forma abigra-
 ta, o sea, sin contornos, en oposición a la forma cerrada, o sea, a la delimi-
 tada por medio de claras líneas continuas. "Y un hombre, como Julio Romano,
 sigue diciendo nuestro autor, que ha olvidado el sentido de la medida, dió
 un paso extremo en tal sentido y en su Palacio del Te, en Mantua, la forma que
 dó por completo ancha adá" Allí la masa impera y domina y es lo que importa.
 "Bien es cierto que casos como este son excepcionales y apenas ser rozan con
 el total carácter del Barroco". Abordemos ahora otro punto.

El naturalismo en las fuentes y en la arquitectura de los jardines,
 que se manifiesta exento de forma (en el sentido ya dicho), puede muy bien
 disculparse". Estuvo en un tiempo muy de moda este tipo de arquitectura en los
 jardines. Claro ejemplo de ella puede verse en Florencia, en Jardines Bóboli,
 en aquel frontispicio que realizó Bernardo Buontalenti, en que los renacen-
 tistas planos y líneas están rotos de una manera caprichosa por unas masas que
 figuran estalactitas, como las de las gutas, que en aquellos años tanto gustaba
 recordar arquitectónicamente. Otro ejemplo lo tienen Ud. en la famosa Fontana
 Trevi, de Roma.

Y éste es el naturalismo a que aludía Wolfelin. Pero podemos decir,
 al mismo tiempo, que si bien el Barroco incurrió a veces - sobre todo el Barro-
 co en sus postrimerias- en aberraciones de gusto más o menos de ese tipo natu-
 ralista, es un estilo que está lejos casi siempre de semejante naturalismo y
 que, en cuanto a pura arquitectura, clara está que nada tiene que ver con el
 mismo. En sus formas decorativas, y a medida que se iba acercando a su fin his-
 tórico, es donde hubo en todo caso una invasión naturalista. El gusto por la
 expresión del poder de la masa suele estar, en efecto, aliado en el Barroco,
 con esta clase de exornación. No tienen Ud. más que recordar los muchos alta-

res barrocos que pueden verse en México, en los cuales, siguiendo el modo dicho "churrigueresco", se hace acopio de frutas y flores de diversas clases. Se emplea con frecuencia a estos fines la columna salomónica y por ella trepa, a modo de enredadera, esa profusión de formas naturales. Esos altares, coronados, Relucientes, que viven en pura vibración áurea, no habiéndose en ellos procurado precisar ninguna forma, sino que, en medio de abundantísima masa dorada y estofada, surgen como de un caos constos de formas más o menos determinadas, que se encuentran en otros equivalentes. Pueden Uds. hacer fácilmente la experiencia a unos cuantos pasos de aquí, en la Catedral y en tantos templos mexicanos.

6°.- Intentemos de fijar ahora otra de las tendencias que se manifiestan en la arquitectura barroca. Se relaciona con el carácter pictórico de la misma. Es el modo de tratar la materia de que se sirve el arquitecto. Fué gusto del barroco arquitectónico tratar la materia pétreo como si fuera blanda, dúctil y flexible a la manera de la arcilla o la gruda. No estaba particularmente su dureza y rígida en la apariencia de los materiales constructivos a la vista. Podían ser éstos todo lo duros y rígidos que se quiera, pero el arquitecto barroco se las arregló para que en toda ocasión aparecieran ante los ojos del contemplador de la fábrica como si se tratara de materiales blandos y maleables. En todo caso prefería éstos a los otros, ya que se acomodaban mejor a su voluntad de arte o conformadora. La dureza petrea de las obras renacentistas, o dicho más exactamente, de su aspecto, la pureza de líneas y contornos, la perfección nítida de los bisales, el imperio de los ángulos, todo lo que fuere, por decirlo así, clara determinación euclidiana, todo eso se halla ausente, debe hallarse por definición, de la arquitectura barroca. La voluntad barroca de arte lo rechaza temáticamente.

Se ha hecho notar, a este propósito, que Miguel Ángel, propiamente un escultor, aunque las obras más importantes que haya legado a la posteridad

ocean acaso las pictóricas y arquitectónicas, modelaba en arcilla o greda primeramente sus invenciones o creaciones arquitecturales. Modelando la arcilla o la greda, estudiaba los efectos de la forma y luz, de clarooscuro, que se propo- nía incorporar a sus construcciones. Lo cual hizo decir a Woelfflin, atendien- do a las calidades que en la materia buscaba el arquitecto barroco, que "muchas veces se ejercitaba éste pensando en arcilla o greda", o lo que quiere decir lo mismo, que de ese modo procuraba conferir a sus materiales la flexibilidad, la fluidez y la blandura que se obtienen modelando en dichas materias.

El arquitecto barroco reacciona, por consiguiente, contra todo aque- llo que signifique sequedad, dureza, rigidez. Ya Vasari, que fué "manierista" y no barroco, se quejaba de la sequedad de las formas del primer Renacimiento en Roma, y pudo hacerse extensiva su queja a las obras de la mayor parte de Ita- lia en la misma época. El Barroco muestra precisamente aversión a esa sequed- ad, a esa "sechezza", que decía el mismo Vasari en su lengua toscana. Opone a ella por manera decidida la fluidez de aspecto en la masa, aunque fuere sa- crificando, como de hecho lo hace, la apariencia de los elementos propiamente formales y tectónicos. No le preocupa, pues, la exactitud de las formas visi- bles, su precisa y clara determinación, y, como ya sabemos, se complace en el paso continuo de unas a otras, prescindiendo de marcar los límites francos y rígidos que confiere a cada forma el contorno definido.

7°.- Por lo demás, llevado por ese sentido de la forma como una continuidad fluyente, por ese men- precio efectivo por la línea precisa y el contorno exacto y, en fin, por todo aquello que define de una manera euclidiana el arquitecto barroco, en oposición con el Renacentista, trata o tiene a tra- tar los muros y todos los elementos como si fueran de una sola pieza continua o como si así fuera. Lo mismo si se trata de una superficie plana que de o-

tra curva, cóncava o convexa, busca él en la mayor parte de los casos el modo de disimular todo lo posible lo que los renacentistas se complacían en poner allí descubierto con la mayor claridad; porque así como éstos señalaban con rigor en la fábrica sillares y dovelas, marcando las líneas de cada elemento, el arquitecto barroco, por el contrario, intenta borrar precisamente en lo posible esas líneas. Fué éste un gusto particular del barroco romano que luego se extendió por todas partes. El bello despiece geométrico del Palacio de la Cancillería, del de Farnesio en Roma, o de los florentinos de Ricardi, Rucceyay o Strozzi, etc, fué desapareciendo al impulso del gusto puramente barroco, lo cual no quiere decir que en ésta o la otra ocasión no se empleara también en edificios de ese estilo, pero de una manera siempre pictórica y no lineal.

Queda ya dicho y repetido más de una vez que la arquitectura barroca en su pureza rechaza las aristas, los biseles, los ángulos, porque no quiere esquinas y perfiles bien determinados. Por eso, a lo recto, prefiere lo curvo, y dentro de lo curvo, aquel tipo de formas cuyo desarrollo se encamina hacia lo indefinido, hacia lo que no acaba de cerrarse ni puede cerrarse. En virtud de esta preferencia, no son santos de la devoción barroca, como ya queda dicho, el círculo y la circunferencia. Son éstas figuras demasiado perfectas en sí mismas, francamente definidas y definidoras, y el barroco busca lo que no acaba, o parece no acabar; de definirse, lo que en todo caso parece que tiende a cerrarse, pero que no se cierra, porque en su íntima concepción, en su genuina voluntad artística, hay algo que repele todo lo euclidiano. El barroco se halla, permítame la expresión, en los antípodas del espíritu euclidiano, maravilla helénica, cierto, pero él va más lejos de los límites que señala ese espíritu de la limitación.

De esta suerte, Woefflin pudo escribir certeramente que el paso de lo clásico a lo barroco vino a ser "como la transformación de la forma quieta

a la forma fugitiva". Y no fué que en semejante cambio o transformación se suprimiera totalmente la línea recta, ni el ángulo recto, sino que bastaba con "que un friso acá o allá, se hiciera ventrudo, o un barrote se encorvara, para que se recibiera la impresión de que allí existía siempre latente una voluntad de lo atectónico-libre que en todo caso estaba en acecho de la ocasión para manifestarse". De ahí también que el mismo autor pudiera afirmar que, "para el sentimiento clásico, el elemento rigurosamente geométrico es principio y fin igualmente importante en la determinación de la planta que en el diseño total del edificio, mientras que en el barroco es ciertamente el principio, pero no el fin". No parece del todo concebible una arquitectura que no parta de lo rigurosamente geométrico; pero este rigor geométrico puede estar en todo momento manifiesto; como sucede en lo clásico, más puede también estar latente, ser un mero sustrato, y no aparecer a la vista, como acontece en el puro barroco. "Aquí sucede -son palabras de Woefflin-, en cierto modo, lo que en la naturaleza, en la cual se asciende de las formas cristalinas (que, como es sabido, son geométricas) hasta las del mundo orgánico", que ya no son geométricas, aunque en ellas puedan intuirse en ciertas ocasiones algo así como una especie de presencia latente de esas formas. Claro está que en el puramente arquitectónico; las formas del mundo orgánico tienen poco o nada que hacer: a ellas no recurre el verdadero arquitecto sino como elementos de exornación; y cuando una arquitectura inequívocadamente tal nos trasmite la impresión de lo orgánico vivo, de lo orgánico natural, de lo que palpita, vive, no lo hace por medio de la copia de elementos naturales, sino que a los elementos geométricos básicos, trasmite simplemente esa pulsación de lo orgánico y viviente.

Seguramente conocen Uds. lo que Worringer escribió sobre el sentimiento de lo orgánico y vivo en la arquitectura helénica y en general en toda

arquitectura clásica y, aunque no sea cosa de repetirlo íntegramente aquí, nada perderemos, para la claridad de los conceptos que vamos exponiendo, transcribir algunas palabras del ilustre investigador de Los Problemas de La Forma en el gótico, como final de la lección de esta noche. Malas aquí. Les servirán a Uds. de recordatorio de otras tan profundas y tan sugestivas, que han podido leer en ese libro, hace ya muchos años excelentemente traducido a nuestro idioma y publicado con el título de "La esencia del estilo" gótico. En los anteriores cursos, en esta o la otra ocasión, nos hemos referido más de una vez a las ideas de este eminente arqueólogo y teorizante de las artes del dibujo y de la Historia del Arte.

Para él, pues, "La historia de la arquitectura no es la historia de los desarrollos técnicos (esta creencia equivocada existe actualmente en la cabeza de no pocos arquitectos), sino la historia de los variados fines expresivos y de las maneras diversas como la técnica se acomoda al servicio de esos distintos fines, mediante combinaciones, siempre nuevas y diferenciadas, entre sus elementos fundamentales" De ahí que cuando la arquitectura no es arte de expresión, no deja de ser propiamente arquitectura, convirtiéndose en pura y simple construcción. No le afectan entonces los problemas de expresión, o sea los estéticos, y se conforma triste y positivamente con los mecánicos o puramente constructivos y con los para y simplemente utilitarios. El medio se ha convertido en fin. Hay épocas en la historia de la arquitectura, épocas de evidente decadencia de la misma, en que sucede ésto. Estamos viendo en todo nuestro curso cómo, tanto el clásico renacentista como el barroco, son propiamente arquitectura, ya que ambos responden el sentido expresivo que a ésta le caracteriza y específicamente define. No dejaría de ser curioso, sean dicho de paso, estudiar la arquitectura actual bajo este punto de vista. No sé si se ha hecho ya

ese estudio; pero, en todo caso, parece conveniente que se haga o se siga haciendo.

En fin, luego de esta breve divagación, veámos el concepto de lo orgánico en la arquitectura clásica, según Worringer. Escribió este maestro en el capítulo que lleva por título La idea constructiva del clasicismo, de su mentado libro: "Si buscamos la pieza constructiva más típica de la arquitectura clásica, decidiremos, sin ninguna vacilación, que es la columna. Lo que en ese elemento determina la impresión que produce es la redondez del mismo. Esta redondez evoca claramente la impresión e ilusión de la vida orgánica: lo., por que nos recuerda inmediatamente la redondez de aquellos miembros naturales que realizan una función semejante de sostén, en particular, el tronco del árbol que sustenta la copa del mismo o el tallo que sustenta la flor; 2o., porque la redondez en si mismo, sin necesidad de acudir a representaciones análogas, viene al encuentro de nuestro sentimiento orgánico natural. No podemos contemplar la redondez sin sentir interiormente el proceso del movimiento que la crea. Sentimos, para decirlo de algún modo, la seguridad, ajena a toda violencia, con que las fuerzas centrípetas, reunidas en el centro y respectivamente en el eje de la columna, contienen y aquietan a las fuerzas centrífugas; sentimos es el espectáculo de este equilibrio feliz; sentimos la interior quietud de la columna; sentimos la eterna melodía que palpita en esa redondez; sentimos, sobre todo, la paz que mana de ese movimiento, continuamente encerrado en si mismo. Así, la columna, con el círculo, es el símbolo máximo de la vida orgánica, encerrada y perfecta en si mismo". Vean, pues, como el sentimiento de la vida orgánica natural, de su latido, de su palpitación, de las fuerzas que la sostienen, se ha injertado en un elemento puramente arquitectónico, sin que este pretenda imitar deliberadamente ninguna forma natural. Conserva con todo, la

columnas, evidentemente su sentido o significación geométrica.

Esas sensaciones que despierta en nosotros la forma de la columna no hacen referencia a su significación constructiva. Pero, si atendemos a ésta, se hacen todavía más enérgicas, como observa Worringer. "La función constructiva de la columna no es otra que la de sostener". "Quedaría naturalmente cumplida con la misma eficacia por un poste rectangular". Ello es obvio. "Así, pues, la redondez de la columna no es técnicamente necesaria; pero lo es artísticamente, es decir, en el sentido de la idea clásica, de la *kolónna*. En efecto, ésta tiene interés en expresar la función sostenedora, o sea en presentarla intuitivamente y hacerla inmediatamente inteligible a nuestro sentimiento orgánico." El pilar rectangular sería, para ese efecto, materia muerta, elemento mostranco. Nada dice, nada expresa, no hace la menor alusión a las fuerzas vivas que en su interior actúan. Es elemento puramente constructivo, no estético. Carece de vida y expresión. "En la columna, empero, en virtud de su redondez, esa facultad de representación de lo orgánico vivo halla campo apropiado y vive el espectáculo de las fuerzas que se desarrollan en ese miembro de sustentación. Y es menester advertir que ya en esto es decisivo el predominio de la dimensión altura sobre de la anchura. Interpretamos, en efecto, en sentido orgánico esa diferencia de dimensiones. Diremos que la actividad de concentración está subordinada a la actividad de erección. Sin duda, sentimos como la columna se concentra, como hace coincidir todas sus fuerzas en el eje; pero es para sentir más plenamente todavía el esfuerzo de la erección vertical, que se fija en el eje y sostiene todo. No puede imaginarse expresión más clara, más convincente, más aquietante del esfuerzo sostenedor que la que se representa en la columna". etc.etc.

Al parecer, nos hemos desviado con esta cita algo de nuestro tema.

Al contemplarse una fábrica barroca, la alusión al mundo de lo orgánico salta a la mente del contemplador, pero de una manera distinta que en lo clásico, pues aquí sentimos la palpitación de lo indefinido, en vías de hacerse.

Hagamos aquí punto por esta noche. El tema ha de volver. Gracias.