

JOHN RUSKIN

- El siguiente texto corresponde al capítulo II de la obra de John Ruskin *Las siete lámparas de la Arquitectura* en la edición castellana de Manuel Crespo y Purificación Mayoral, ediciones Coyoacán, México, 1994.

Capítulo II: La Lámpara de la Verdad

1. Hay un acusado paralelismo entre las virtudes del ser humano y la ilustración del mundo que habita —la misma decreciente gradación de vigor hacia los límites de sus dominios, el mismo apartamiento esencial de sus contrarios— el mismo crepúsculo al encontrarse los dos: una faja algo más ancha que la línea donde el mundo gira hacia la noche, ese extraño crepúsculo de las virtudes, esa oscura tierra abierta a la disputa, donde el celo deviene impaciencia; la moderación, severidad; la justicia, crueldad; la fe, superstición, y todo se desvanece en la obscuridad.

Sin embargo, con la mayoría de ellas, aunque el obscurecimiento aumente más y más, podemos señalar el momento de la puesta del sol; y, felizmente, hacer retroceder a las sombras por donde bajaron; pero para una, la línea del horizonte es irregular, imprecisa; y ésta es, por otra parte, el cingulo y ecuador de todas ellas: la Verdad; la única para la que no existen grados, sino que se rompe y cuartea de continuo; el pilar de la tierra, aunque sea nublado pilar; la línea estrecha y dorada que los mismos poderes y virtudes que descansan en ella doblan, que la política y la prudencia ocultan, que la amabilidad y la cortesía modifican, que el valor sombrea con su escudo, la imaginación cubre con sus alas y la caridad empaña con sus lágrimas, ¡ Cuán difícil debe de ser el mantenimiento de esa autoridad que mientras ha de refrenar la hostilidad de los peores principios del ser humano, tiene que mantener a raya los desórdenes de los mejores — que se ve asaltada de continuo por éste y traicionada por aquél, que contempla con pareja severidad las violaciones más nimias y más descaradas de su ley! Hay defectos pequeños en el espectáculo del amor, errores pequeños en la estimación de la sabiduría; pero la verdad no olvida una ofensa ni soporta una mancha.

No la tenemos en cuenta suficientemente; ni tampoco las fútiles y continuas ocasiones de ofenderla. Estamos demasiado habituados a contemplar la mentira en sus más sombrías asociaciones, y a través del color de sus peores propósitos. Esa indignación que manifestamos ante el engaño absoluto, en realidad es sólo ante el engaño malicioso. Nos resentimos de la calumnia, la hipocresía y la traición porque nos duelen, no porque sean falsas. Si consideramos la difamación y la malicia de la mentira, nos ofenderemos un poco por ello; conviértase en alabanza, y quizá nos sintamos satisfechos. Sin embargo, no suman la calumnia y la traición el montante más grande de agravios en el mundo; se las acosa sin interrupción y sólo se perciben al ser vencidas. Es el embuste hablado, suave y brillante, la falacia amable, la mentira patriótica del historiador, la próspera del político, la apasionada del partidario, la compasiva del amigo, y la falsedad descuidada de todo ser humano a sí mismo, .lo que arroja ese negro misterio sobre la humanidad; y a todo ser humano que lo

horade, le damos las gracias como a quien excava un pozo en el desierto, felices de que la sed de verdad todavía reste entre nosotros, aun cuando hayamos abandonado voluntariamente sus fuentes.

Sería bueno que los moralistas no confundieran tan a menudo la magnitud de un pecado con la imperdonabilidad del mismo. Los dos caracteres son absolutamente distintos. La magnitud de una falta depende, en parte, de la naturaleza de la persona contra la que se comete, y en parte, del alcance de sus consecuencias. Su perdón, hablando en términos humanos, del grado de tentación. Una circunstancia determina el peso del castigo correspondiente; la otra, el derecho a la remisión del mismo; y como no es fácil para los seres humanos estimar el peso relativo ni les es posible conocer las consecuencias relativas del crimen, por lo general es acertado desistir de mediciones tan escrupulosas y ocuparse de la otra y más clara condición de culpabilidad: la estima por aquellas faltas malísimas que se cometen a la mínima tentación. No trata de atenuar la culpa del pecado ofensivo y ruín, de la falsedad egoísta y deliberada; con todo, me parece que el camino más corto para poner coto a las formas más sombrías de fraude es establecer la vigilancia más escrupulosa contra quienes han confundido, desatendido, desvirtuado el curso de nuestras vidas. No dejemos mentir en absoluto. No se piense de una falsedad que es inocua; de otra, que es una insignificancia; y de una tercera, que es involuntaria. Olvidemos todo eso: quizá sean veniales y fortuitas, pero son un hollín nada grato del humo del infierno, en cualquier caso; y es mejor que nuestros corazones estén limpios, sin más inquietud que por las mayores o más negras. El hablar veraz es como la buena letra, que se adquiere sólo con la práctica; no es tanto una cuestión de voluntad como de hábito, y dudo que ninguna ocasión que permita practicar y formar esta costumbre pueda ser calificada de trivial. Hablar y actuar verazmente, con constancia y precisión, es casi tan difícil, y quizá tan meritorio, como hacerlo bajo intimidación o castigo; y es una reflexión extraña pensar cuántos seres humanos hay, como confío que haya, que sostendrían la verdad a costa de la fortuna o la vida, por uno que lo hiciera al coste de una pequeña molestia diaria. Y viendo que de todo pecado existente, quizá ninguno sea más absolutamente contrario al Todopoderoso, ninguno más “falto del bien de la virtud y del ser” que éste del mentir, desde luego es una rara insolencia caer en semejante infamia a la ligera o sin tentación, y bien seguro que llevará al ser humano honorable a resolver que, sean cuales fueren las apariencias o falacias que el curso obligado de la vida pueda obligarle a soportar o creer, nada perturbará la serenidad de sus actos voluntarios ni menguará la realidad de sus placeres preferidos.

II. Si esto es justo y prudente en atención a la verdad, mucho más necesario lo es respecto de los placeres sobre los que tiene influencia. Pues, tanto abogué por la expresión del Espíritu de Sacrificio en los actos y placeres de los seres humanos —no como si de ese modo tales actos pudieran promover la causa de la religión, sino porque sin duda podrían así ennoblecerse infinitamente—, como lo haría por alumbrar el Espíritu o Lámpara de la Verdad en el corazón de nuestros pintores y artesanos, no como si la práctica veraz de los oficios pudiera mejorar mucho la causa de la verdad, sino porque me gustaría ver a los propios oficios animados por las

espuelas de la caballería; y es en verdad maravilloso ver qué poder y universalidad reside en este sencillo principio, y cómo en el aconsejarse de él u olvidarlo radica la mitad de la dignidad o del declive de todo arte y acto humano. Con anterioridad me he esforzado en mostrar su alcance y poder en la pintura; y creo que se podría escribir un volumen, no un capítulo, sobre su peso y autoridad en todo lo que es grande en la arquitectura. Pero me he de contentar con la fuerza de unos pocos ejemplos familiares, en el convencimiento de que las ocasiones de su manifestación se pueden descubrir más fácilmente por un deseo de ser auténtico que abarcadas por un análisis de la verdad.

Sólo es muy importante marcar con claridad, de partida, en qué consiste la esencia de la mentira como algo distinto de la suposición.

III. Podría pensarse en un primer momento que todo el reino de la imaginación es también el del fraude. No es así: el acto de la imaginación es un emplazamiento voluntario de los conceptos de las cosas ausentes o imposibles; su placer y su nobleza residen, en parte, en el reconocimiento y la contemplación de aquéllas como tales, es decir, en el reconocimiento de su ausencia o imposibilidad real en el momento de esa presencia o realidad aparente. Cuando la imaginación engaña, se convierte en locura. Es una facultad noble desde el momento en que reconoce su propia idealidad; cuando deja de hacerlo es demencia. Toda la diferencia radica en el acto del reconocimiento, en no ser fraude. Es preciso, en tanto criaturas espirituales, que seamos capaces de inventar y percibir lo que no existe; y en tanto criaturas morales, que sepamos y reconozcamos al mismo tiempo que no existe.

IV. De nuevo, podría pensarse, y se ha pensado, que todo el arte de la pintura no es más que un esfuerzo para engañar. Nada de eso: es, por el contrario, una exposición de ciertos hechos de la forma más clara posible. Por ejemplo, si deseo informar de una montaña o de una roca, empiezo por explicar su forma. Pero las palabras no lo hacen con claridad; así que dibujo su forma y digo, “ésta era su forma”. A continuación, me gustaría representar su color; y como las palabras tampoco lo hacen, coloreo el papel y digo, “éste era su color”. De continuar el proceso hasta que el paisaje parezca existir, se puede obtener un gran placer con esa existencia aparente. Es un acto comunicado de imaginación, no una mentira. La mentira sólo puede consistir en un aserto de su existencia (que ni por un instante se piensa, se supone ni se cree), o si no, en una exposición falsa de formas o colores (que en realidad se crean y piensan continuamente, para nuestra desgracia). Y obsérvese, además, que tan degradante es el engaño aun en el planteamiento y la apariencia, que toda pintura que alcanza siquiera la marca de la realización aparente, se degrada por ese mismo hecho. He insistido bastante sobre este punto en otro lugar.

V. Las violaciones de la verdad que deshonran la poesía y la pintura están, por tanto, en su mayoría, circunscritas al tratamiento de los temas. Pero en la arquitectura es posible otra violación menos sutil, más despreciable; una falsedad directa de aserto respecto de la naturaleza del material o la cantidad de trabajo. Y esto es, en el sentido amplio de la palabra, malo; es tan puntualmente merecedor de condena como

cualquier otra falta moral; es indigno de arquitectos y pueblos por igual; y ha sido señal, dondequiera que ha existido con amplitud y tolerancia, de un singular envilecimiento de las artes; y que no sea un signo de algo peor, de una falta general de probidad rigurosa, se puede justificar sólo porque sabemos de la extraña separación que ha existido durante siglos entre las artes y todas las demás áreas del intelecto humano, como materias de la consciencia. Esta retirada de la consciencia de entre las facultades que se ocupan del arte, al tiempo que ha destruido a éste, también ha dado un pobre testimonio de lo que, de ser las cosas de otro modo, podrían haber ofrecido por lo que toca al carácter de los respectivos pueblos entre los que han sido cultivadas; de lo contrario, podría parecer más que extraño que un pueblo tan enaltecido por su rectitud y lealtad, en general, como el inglés, admita en su arquitectura más ficción, encubrimiento y engaño que ninguna otra de esta época o del pasado.

Se admiten por inadvertencia, pero con resultados nefastos para el arte en el que se practican. Si no hubiera otras causas para los fracasos que de antiguo han marcado toda gran coyuntura para el esfuerzo arquitectónico, estos insignificantes fraudes serían suficientes para justificarlos todos. El primer paso hacia la grandeza, y no el menos importante, consiste en poner fin a esto; el primero, porque así de palmario y fácil lo tenemos en nuestras manos. Y aunque no seamos capaces posiblemente de dominar una arquitectura buena o hermosa o creativa, sí *podemos* dominar una arquitectura honesta; se puede perdonar la escualidez de la miseria, se puede respetar la dureza de la utilidad; pero, ¿ qué merece la vileza del engaño sino escarnio?

VI. En términos generales, las mentiras arquitectónicas se pueden distribuir en tres categorías:

1. La insinuación de un tipo de estructura o soporte que no es el verdadero; como en los medallones de las techumbres del gótico tardío.
2. Pintar superficies para representar un material que no es el que en realidad hay (como la marmoración de la madera), o la representación engañosa de ornamentos esculpidos sobre ellas.
3. El empleo de ornamentos de cualquier tipo, hecho a máquina o moldeados.

En consecuencia, se puede afirmar que la arquitectura será noble exactamente en la medida en que se eviten esos recursos falsos. Con todo, hay ciertos órdenes de ellos que, por su uso frecuente u otras causas han perdido hasta tal punto su carácter de engaño que son admisibles; es el caso de los dorados, que en arquitectura no son engaño porque se sobreentiende que no hay oro; mientras que en joyería sí lo son porque no se sobreentiende tal cosa, y por ello es del todo censurable. De modo que, en la aplicación de las estrictas normas de rectitud, surgen muchas excepciones y sutilezas de consciencia que, permítasenos, vamos a examinar con toda la brevedad posible.

VII. 1. Engaños estructurales. He limitado éstos a la insinuación decidida e

intencionada de un modo de apoyo que no es el verdadero. El arquitecto no está *obligado* a exponer la estructura; ni vamos a quejarnos de él por ocultarla, más de lo que deploramos que las superficies externas del cuerpo humano oculten mucho de su anatomía; no obstante, el edificio será mucho más noble cuando descubre a la mirada inteligente dos grandes secretos de su estructura, como lo hace una forma animal, aunque se puedan ocultar al observador descuidado. En el abovedado de la techumbre gótica no hay engaño al descargar la fuerza en las nervaduras y hacer de la bóveda intermedia un simple caparazón. Una estructura así será intuitiva por un observador inteligente la primera vez que la vea; y la belleza de las tracerías aumentará a sus ojos si evidencian y siguen las líneas de fuerza principales. Ahora bien, si construyeron la cubierta intermedia con madera en vez de con piedra, y la encalaron como el resto, esto sería, claro está, un flagrante engaño, absolutamente imperdonable.

Sin embargo, existe cierto fraude inherente a la arquitectura gótica, en lo que se refiere, no a los puntos, sino al modo de apoyo. El parecido de fustes y nervaduras al aspecto externo de troncos y ramas, que ha sido objeto de tanta especulación disparatada, crea por fuerza en la mente del observador, la impresión o la idea de una estructura interna correspondiente, es decir, de una fuerza continua y fibrosa desde la raíz hasta las ramas, de una elasticidad comunicada hacia *arriba*, suficiente para el sostén de las partes ramificadas. Las condiciones reales —el gran peso del techo descansando en ciertas líneas articuladas, estrechas, que tienen tendencia, en parte, a la compresión, y en parte a abrirse y sufrir un empuje hacia afuera— se perciben con dificultad; y tanto más cuanto los pilares serían, si no estuvieran reforzados, demasiado ligeros para el peso que reciben y están aguantados por arbotantes externos, como en el ábside de Beauvais y otras realizaciones por el estilo del gótico más audaz. Ahora bien, hay aquí un delicado problema de consciencia, que difícilmente resolveremos si no es considerando que, cuando la mente se informa más allá de la posibilidad de errar en cuanto a la verdadera naturaleza de las cosas no es fraude, sino todo lo contrario, una legítima llamada a la imaginación. Por ejemplo, la mayor parte de la felicidad que disfrutamos contemplando las nubes, resulta de la impresión de su apariencia de montañas, macizas, luminosas, cálidas; y el deleite con el cielo depende de nuestra consideración de él como una bóveda azul. Pero conocemos que no es así en ambos casos; sabemos que la nube puede ser niebla húmeda, o un montón de copos de nieve; y el cielo, un abismo sin luz. Por consiguiente, no puede hablarse de fraude si existe mucho placer en la impresión irresistiblemente contraria. Del mismo modo, mientras veamos piedras y juntas en una obra de arquitectura y no seamos engañados como por los puntos de apoyo, elogiemos en vez de lamentar los hábiles artificios que nos mueven a sentirnos como si hubiera fibra en los fustes y vida en las ramas. Tampoco es criticable el ocultamiento del apoyo del arbotante externo, siempre que los pilares no sean sensiblemente inadecuados para su función. En cuanto al peso de la techumbre, es una circunstancia de la que el espectador, por lo general, no tiene idea; y los requisitos a su respecto, por consiguiente, circunstancias cuya necesidad y adaptación no podría comprender. No es engaño, por tanto, cuando el peso a soportar es, por fuerza, desconocido, ocultar también los medios de aguantarlo y

dejar sólo que se perciba tanto del soporte como sea adecuado al peso supuesto. En lo que se refiere a los fustes, en realidad aguantan mucho más de lo que nunca nos imaginamos; así pues el sistema de soporte añadido, como problema de consciencia, no ha de estar más expuesto que, en el ser humano o cualquier otro, las provisiones mecánicas para aquellas funciones que son imperceptibles.

Pero en el momento en que se entrevean las circunstancias del peso, la verdad y la sensibilidad exigen que las del soporte también sean entrevistas. Nada puede ser peor, bien a juicio del gusto o de la consciencia, que soportes afectadamente inadecuados —suspensiones en el aire y otras supercherías y alardes por estilo. Por este motivo, Mr. Hope critica, y con razón, la disposición de los pilares maestros de Santa Sofía, en Constantinopla. La capilla del King's College, Cambridge, es una muestra de malabarismo arquitectónico, aún más condenable, si ello es posible, por menos sublime.

VIII. Como ocultaciones engañosas de la estructura se han de clasificar, aunque incluso más vituperables, las presunciones engañosas de ésta —la introducción de miembros que tendrían, o profesan tener, una función, sin tener ninguna. Uno de los ejemplos más generales se encontrará en la forma de los arbotantes del gótico tardío. La utilidad de ese miembro es transmitir apoyo de un pilar a otro, cuando el diseño del edificio hace necesario o deseable que las masas sustentadas estén repartidas en grupos; este tipo de necesidad surge muy frecuentemente de la fila intermedia de capillas o naves laterales entre la nave principal o las paredes del coro y sus pilares sustentadores. La disposición natural, sana y hermosa es la de una barra de piedra con una fuerte inclinación, sustentada por un arco con enjuta bajada al máximo en el flanco inferior, y muriendo en la vertical del pilar externo; pilar que no es, claro está, cuadrado, sino más bien un muro dispuesto en ángulo recto con las paredes soportadas y, si es necesario, rematado por un pináculo para darle más peso. El conjunto está exquisitamente realizado en el coro de Beauvais. En el gótico posterior, el pináculo se convirtió poco a poco en un elemento decorativo y se utilizaba por doquier debido a su belleza. No cabe objeción a ello; es del todo legítimo construir un pináculo por su belleza, a modo de torre; pero también el arbotante devino en elemento decorativo y se empleó, primero, donde no hacía falta y, segundo, de forma que no podía ser de utilidad, para acabar convirtiéndose en un mero tirante, no entre el muro y el pilar, sino entre el muro y el remate del pináculo decorativo, uniéndose así al mismísimo punto donde su empuje, de hacerlo, no podría ser aguantado. El ejemplo más flagrante que recuerdo de esta barbaridad (aunque impera en casi todos los chapiteles de Holanda), es la linterna de St. Ouen, en Ruán, donde el arbotante perforado, que tiene una comba de cimacio, mira a su alrededor tan calculado para aguantar un empuje como un bastón de sauce; los pináculos, por su parte, inmensos y profusamente decorados, no realizan ningún trabajo, se levantan en torno a la torre central como cuatro sirvientes ociosos, pues eso son —tenantes heráldicos, porque esa torre central no es sino una corona hueca que no necesita más refuerzo que un cesto. En realidad, no conozco nada más extraño y desatinado que la fama prodigada a esta linterna, una de las obras capitales del gótico de Europa; sus tracerías flamígeras corresponden a las formas

postreras y más degradadas⁵ y todo su diseño y decoración recuerda a, y merece poca más reputación que, los adornos de azúcar quemado de un acicalado confitero. Apenas ninguna de las serenas y magníficas construcciones del gótico primitivo se ha salvado, en el transcurso del tiempo, de ser entresacada y reducida a estos esqueletos que a veces, a decir verdad, cuando sus líneas siguen fielmente la estructura de los volúmenes primitivos, tienen un interés como el del armazón fibroso de las hojas de las que se ha separado la substancia, pero que por lo común están retorcidos y debilitados, y sólo son parodias, fantasmas enfermizos de lo que fueron; son a la verdadera arquitectura lo que los espíritus de los griegos a sus figuras vivas y armadas; y los mismos vientos que silban entre sus fibras son a los ecos de diapasón de los muros antiguos lo que la voz del ser humano era al lamento del espectro⁶.

IX. Quizá la fuente más fructífera de toda esta clase de corrupciones, de las que tenemos que protegernos en los últimos tiempos, sea una que, sin embargo, presenta una "forma incierta", y de la que no es fácil determinar los límites y las leyes que le son propias; me refiero al empleo del hierro. La definición del arte de la arquitectura, dada en el primer capítulo, es independiente de sus materiales; empero, habiendo sido practicado tal arte, hasta comienzos del siglo actual, fundamentalmente en arcilla, piedra o madera, resulta que el sentido de la proporción y las leyes de la estructura se han basado, uno en su totalidad, las otras en gran parte, en los requisitos inherentes al empleo de estos materiales; de modo que la utilización parcial o exhaustiva de estructuras metálicas debería ser considerada, por lo general, como un alejamiento de los principios originales del arte. Haciendo abstracción, no parece existir motivo para que el hierro no se emplee tanto como la madera; probablemente se avecina una época en que se desarrollará un nuevo sistema de leyes arquitectónicas, adaptadas por entero a la construcción metálica. Pero creo que la tendencia de toda simpatía y asociación actuales es a limitar la noción de arquitectura a la obra no metálica; y no sin razón. Si la arquitectura, en su perfección, es la más antigua de las artes, como es la primera, necesariamente en sus elementos, siempre precederá, en cualquier pueblo bárbaro, a la posesión de la ciencia imprescindible para la obtención o la manipulación del hierro. Por tanto, su existencia anterior y sus leyes más tempranas han de sustentarse en el empleo de materiales accesibles en cantidad y en la superficie de la tierra, es decir, arcilla, madera y piedra; y como creo que no se puede aceptar, más que de forma general, que una de las principales dignidades de la arquitectura es su uso histórico; y puesto que lo último depende en parte de la estabilidad del estilo, será considerado justo retener cuanto sea posible, incluso durante períodos de ciencia más adelantada, los materiales y los principios de épocas anteriores.

X. Pero me sea o no concedido esto, el hecho es que toda idea referente a tamaño, proporción, decoración o construcción sobre la cual estamos hoy acostumbrados a actuar o juzgar, depende de la presuposición de esos materiales; y como me siento incapaz de escapar a la influencia de tales prejuicios y creo que mis lectores estarán igual que yo, quizá se me permita suponer que la verdadera arquitectura no admite el hierro como material constructivo⁷, y que este tipo de obras, como el chapitel

central de la catedral de Ruán, hecho de hierro fundido, o las techumbres y pilares de nuestras estaciones de ferrocarril y de algunas iglesias, no son arquitectura en absoluto. Sin embargo, es evidente que los metales pueden, y a veces deben, participar, en cierta medida, en la construcción, como los clavos en la arquitectura de madera y —por ende, tan legítimamente— los roblones y las soldaduras en la piedra; ni se le puede negar al arquitecto gótico la potestad de aguantar estatuas, pináculos o tracerías con barras de hierro; y si aceptamos esto, no veo cómo podemos dejar de conceder a Brunelleschi la cadena de hierro alrededor de la cúpula de Florencia, o a los constructores de Salisbury el elaborado ribete de hierro de la torre central⁸. Ahora bien, si no queremos caer en la vieja sofisteria del montón y los granos de maíz, hemos de encontrar una regla que nos permita detenernos en alguna parte. Esta regla es —creo yo— que los metales pueden ser empleados como un *cemento*, no como un *soporte*. Y dado que a menudo los cementos de otras clases son tan fuertes que es más fácil romper las piedras que separarlas, y el muro se convierte en una masa sólida sin que por ello pierda el carácter de arquitectura, no hay razón para que, cuando un pueblo ha adquirido el conocimiento y la práctica de la obra de hierro, no se utilicen roblones o varillas de ese material en lugar de cemento y se cree la misma o mayor resistencia y adherencia, sin que de esta guisa se induzca alejamiento de los tipos y el sistema de la arquitectura antes definida; ni marca ello diferencia alguna, excepto en la elegancia, según las varillas o tiras de hierro empleadas estén en el cuerpo del muro o en el exterior, o dispuestas como estribos y tiras cruzadas; de modo que su única aplicación sea siempre y claramente la de poder ser sustituida por la simple resistencia del cemento; por ejemplo, si un pináculo o un crucero está apuntalado o sujeto por una faja de hierro, es obvio que ésta sólo previene la separación de las piedras por el empuje lateral, lo mismo que hubiera hecho el cemento de haber sido lo bastante resistente. Pero en el momento en que el hierro ocupa el lugar de la piedra, aunque sea mínimamente, y merced a su resistencia a la compresión, aguanta un peso sobrepuesto, o bien si actúa como contrapeso gracias a su propia carga, desplazando así la utilización de los pináculos o los contrafuertes para resistir el empuje lateral, o bien si en forma de barra o viga, se usa para hacer lo que las vigas de madera hubieran hecho igual de bien, en ese momento la construcción deja de ser, por cuanto esas aplicaciones del metal se propasan, verdadera arquitectura.

XL. No obstante, el límite así establecido es esencial, y bueno será mostrarnos prudentes, aquí como en todas las cosas, según nos aproximamos al límite extremo de la legitimidad; de modo que, aun cuando la utilización del metal dentro de estos límites no puede ser considerada como destructora del ser y la naturaleza de la arquitectura, lo será si, extravagante y frecuente, atenta contra la dignidad de la obra, así como (lo que es nuestro tema presente) su honestidad. Pues aunque el espectador no esté informado en cuanto a la cantidad o resistencia del cemento empleado, imaginará, por lo común, que las piedras son separables y su estimación de la habilidad del arquitecto se basará, en buena medida, en el supuesto de tal condición, así como en las dificultades que conlleva; por lo cual, siempre es más honorable, y tiende a hacer el estilo de la arquitectura más viril y más científico, emplear piedra y mortero simplemente como tales y hacer cuanto sea posible con el

peso de la una y la resistencia del otro; más vale a veces renunciar a una gracia, o reconocer una debilidad, que alcanzar aquélla y ocultar ésta por medios que rayan en el fraude.

A pesar de todo, donde el trazo es de tal delicadeza y fragilidad que, en ciertas partes de edificios muy bellos y acabados, es deseable su empleo; y allí donde su perfección y seguridad dependen de algún modo de la utilización del metal, no ha de ser criticada tal aplicación; de modo que hágase cuanto se pueda hacer con un buen mortero y una buena mampostería, y no se admita ningún artificio chapucero por confianza en la ayuda del hierro; pues a este exceso como al del vino, el hombre va a parar por sus flaquezas, no para alimentarse.

XII. A fin de evitar un uso desmesurado de esta libertad, sería bueno considerar qué aplicación se puede dar a la encajadura y los diversos arreglos de la piedra; pues cuando se necesite un artificio, antes se dará paso al mortero que al metal, pues es a un tiempo más seguro y más honesto. No alcanzo a ver qué objeción se puede poner al ajuste de las piedras en la forma que le plazca al arquitecto: pues aunque no sería deseable ver edificios montados como rompecabezas chinos —siempre ha de existir un freno a un abuso de esta índole en la práctica de la complejidad—, tampoco es preciso siempre la exhibición; así el espectador lo entenderá como una ayuda admitida; además, ninguna de las piedras maestras debería estar colocada en una posición manifiestamente imposible de guardar, si bien un enigma aquí y allá, en caracteres sin importancia, puede servir a veces para atraer la mirada hacia la mampostería y hacerla interesante, así como dar una impresión encantadora de una especie de poder nigromántico del arquitecto. Hay un ejemplo bien bonito en el dintel de la puerta lateral de la catedral de Prato (lámina IV, fig. 4), donde la sustentación de las piedras, visiblemente separadas, alternando el mármol y la serpentina, no se puede comprender hasta que se ve la sección transversal (abajo). Cada bloque tiene, claro está, la forma dada en la figura 5.

XIII. Por último, antes de dejar el tema de los engaños estructurales, quiero recordar al arquitecto que piense que estoy limitando innecesaria y mezquinamente sus recursos o su arte, que la grandeza y la sabiduría más sublimes se demuestran, primero, mediante una noble sumisión, y segundo, mediante una reflexionada disposición, a ciertas restricciones voluntariamente aceptadas. Nada más palmario que esto en ese gobierno supremo que es a la vez ejemplo y centro de todos los demás. La Sabiduría Divina se nos muestra, y puede demostrar, sólo en su desafío y porfía con las dificultades que de motu propio y *en consideración a esa lucha* admite la Omnipotencia Divina; tales dificultades se presentan en forma de leyes y disposiciones naturales que podrían, en muchas ocasiones y de incontables maneras, infringirse con evidente beneficio, pero que nunca se infringen, sean cuales fueren los costosos arreglos o adaptaciones que su observancia pueda exigir para el logro de determinados fines. El ejemplo más opuesto al tema que nos ocupa es la estructura de los huesos de los animales. Creo que no se puede aducir ninguna razón por la que el sistema de los animales superiores no sea capaz, como el de los *Infusoria*, de secretar pedernal en lugar de fosfato de cal, o más natural incluso, carbón,

desarrollando así huesos de diamante al mismo tiempo. El elefante o el rinoceronte, si tuvieran la parte mineral de sus huesos hecha de diamante, podrían ser tan ágiles y ligeros como el saltamontes, y otros animales se habrían desarrollado mucho más espléndidamente colosales que cualesquiera de los que se pasean por la tierra. Quizá podamos ver creaciones así en otros mundos; una creación por cada elemento, o infinitos elementos. Pero *aquí*, Dios ha sentenciado que la arquitectura de los animales sea una arquitectura de mármol, no de pedernal o de diamante; y se han adoptado toda clase de recursos para conseguir el máximo posible de resistencia y tamaño bajo esa gran limitación. La mandíbula del ichtyosaurus está fragmentada y roblonada, la pata del megatherium es una extremidad gruesa y la cabeza del myodon tiene un doble cráneo; nosotros, con nuestra sabiduría, habríamos dado al reptil una mandíbula de acero y al myodon una cabeza de hierro fundido, y habríamos olvidado el gran principio del que toda creación da testimonio: que el orden y el sistema son cosas más nobles que el poder. Empero Dios nos muestra en sí mismo, por extraño que pueda parecer, no sólo la perfección de la autoridad, sino incluso la perfección de la obediencia: una obediencia a sus propias leyes; y en el pesado movimiento de las más voluminosas de sus criaturas se nos hace presente, igual que en su Divina Esencia, ese atributo de rectitud de la criatura humana “que declaraba bajo juramento su propia ofensa, pero no cambiaba”.

XIV.2. Engaños de superficie. Se pueden definir en general como la inducción de la creencia en alguna forma o material que en realidad no existe; como el frecuente pintado de la madera para representar mármol, o el pintado de adornos en falso relieve, etc. Hemos de ser cuidadosos para observar que su mal consiste siempre en un intento categórico de *engañar*, y que es cuestión de cierta sutileza señalar el punto donde empieza o acaba el engaño.

Así, por ejemplo, la techumbre de la catedral de Milán está cubierta, según parece, por una elaborada tracería de abanico, harto pintada para que pueda, desde su situación obscura y apartada, engañar a un observador descuidado. Es, por supuesto, una degradación burda; destruye buena parte de la dignidad de incluso el resto del edificio y ha de ser reprendida en los términos más enérgicos.

La techumbre de la Capilla Sixtina tiene muchos diseños arquitectónicos en grisalla, mezclados con las figuras de los frescos; y el efecto es un incremento de dignidad.

¿ En qué radica el carácter distintivo?

En dos puntos, principalmente. Primero, en que la arquitectura guarda tan estrecha asociación con las figuras y mantiene tan magnífica confraternidad con ellas que se sienten a un mismo tiempo como una sola obra; y dado que las figuras han de estar por fuerza pintadas, se sabe que la arquitectura también lo está. No existe, pues, engaño.

Segundo, en que un pintor tan grande como Miguel Ángel se detendría siempre poco en esas partes secundarias del proyecto, por la cantidad de esfuerzo ordinario

que se necesitaría para inducir la creencia en su realidad; y, por extraño que parezca, porque nunca pintaría tan mal como para engañar.

Pese a que lo correcto y lo incorrecto aparecen así contrapuestos, en toda su amplitud, en obras tan insignificantes y tan poderosas como la techumbre de Milán y la de la Sixtina, respectivamente, hay obras que ni son tan magnas, ni tan mediocres, y en las que los límites de lo correcto están definidos de un modo vago, por lo cual se precisará cierta atención para determinarlos; atención, sin embargo, sólo para aplicar de manera adecuada el principio general del que hemos partido: que ninguna forma o material ha de ser representado *con engaño*.

XV. Obvio es, entonces, que la pintura reconocida como tal, no es engaño, no vindica ningún material, cualquiera que éste sea. Madera, piedra o —como es natural que imaginen— estuco, da lo mismo. Sea cual fuere el material, una buena pintura lo hace más precioso; nunca podrá decirse que engañe en lo que se refiere a la base, pues de ella no nos brinda información. Por tanto, cubrir el ladrillo con estuco y éste con una pintura al fresco es perfectamente lícito y un modo de decoración tan deseable como inmutable durante largos períodos. Verona y Venecia se ven hoy en día privadas de más de la mitad de su esplendor de otros tiempos, pues dependía éste mucho más de los frescos que de los mármoles. Por estuco ha de entenderse aquí una base de yeso de París sobre madera o cañamazo. Pero cubrir el ladrillo con cemento y dividirlo con juntas que puedan parecer piedras, es hablar de falsedad; y el procedimiento es tan vil como noble el otro.

Siendo lícito entonces pintar ¿es lícito pintar todo? Sí, siempre que la pintura se reconozca; pero si, aunque sea mínimamente, se pierde la sensación de ello y la cosa pintada se supone real, en ese caso, no. Vayan algunos ejemplos. En el Campo Santo de Pisa, cada fresco está rodeado por una cenefa compuesta de diseños de color planos, ninguno en pretendido relieve, de gran elegancia. Asegurada así la certeza de la superficie plana, las figuras, aunque de tamaño natural, no engañan; y a partir de ese momento el pintor está en libertad de plasmar todo su poder, de conducirnos por prados, arboledas o por las profundidades del placentero paisaje, de serenarnos con la dulce claridad del cielo distante, y con todo ello, no perder la intensidad de su primitivo propósito de decoración arquitectónica.

En la Camera di Correggio de San Lodovico, en Parma, los enrejados de parra sombrean las paredes como si de una pérgola de verdad se tratara; de las bandas de chiquillos que asoman por las aberturas ovales, deliciosos por el color y borrosos por la luz, bien se puede esperar a cada instante que irruman en la sala o se oculten detrás del soto. La gracia de sus actitudes, la grandeza manifiesta de toda la obra indican que es una pintura, y simplemente la redimen de la carga de falsedad; pero aun salvada por ello, no es en absoluto digna de ocupar un lugar entre la decoración arquitectónica noble y legítima.

En la cúpula del Duomo de Parma, el mismo pintor ha representado la Asunción con tanto poder de engaño que ha hecho que una bóveda de unos nueve metros de

diámetro parezca una abertura del séptimo cielo envuelta en nubes, invadida por un impetuoso mar de ángeles. ¿ Es incorrecto? Pues no, el tema en seguida excluye la posibilidad de engaño. Podríamos haber tomado las parras por una verdadera pérgola y a los chiquillos por sus rondadores *ragazzi*; ahora bien, sabemos que las nubes quietas y los ángeles inmóviles son siempre obra humana; así pues, dejémosle que le ponga toda su intensidad y bienvenido sea, nos podrá encantar, no traicionar.

De este modo podemos aplicar la norma tanto al arte superior como al de incidencia cotidiana, recordando siempre que se ha de perdonar más al gran pintor que al mero decorador; ello especialmente porque el primero, aun en las partes engañosas, no nos estafará de manera tan grosera; como hemos visto en Correggio, donde un pintor de menor talla hubiera hecho de inmediato que la escena pareciera viva. Existe, sin embargo, en la decoración de jardines, villas y habitaciones, algún acceso digno de esta suerte de mañas —paisajes pintados en los extremos de pasillos y arcadas, techos rasos como cielos o pintados con prolongaciones hacia arriba de la arquitectura de las paredes—, cosas así son a veces de cierto lujo y agrado en sitios pensados para la ociosidad y resultan inocentes con tal que se consideren meros juguetes.

XVI. En lo tocante a la representación falsa del material, la cuestión es muchísimo más sencilla y la ley, más radical: toda imitación de este tipo es absolutamente infame e inadmisibles. Es triste pensar en el tiempo y dinero perdidos en la marmoración de las fachadas de las tiendas sólo de Londres, y en el derroche de recursos en vanidades ridículas, en cosas que a ningún mortal interesan, en las que mirada alguna se detendría jamás como no sea con dolor, y que no contribuyen ni un tanto así a la comodidad o a la limpieza, ni siquiera a ese gran objetivo del arte comercial: llamar la atención. Pero en una arquitectura de rango superior ¿ cuánto más condenable no ha de ser? He sentado una norma, en la obra presente no para echar la culpa de una manera específica; sin embargo, quizá se me pueda permitir, al tiempo que expreso mi sincera admiración por la nobilísima entrada y la arquitectura general del British Museum, manifestar mi pesar porque la noble base de granito de la escalera esté simulada en su rellano por una imitación, tanto más culpable cuanto que está bastante lograda. El único efecto es arrojar una sombra de sospecha sobre la piedra auténtica de debajo y sobre todo resquicio de granito que se encuentre en adelante. Después de semejante detalle, uno duda de la autenticidad del propio Memnon. Pero aun esto, por más despectivo que sea para la noble arquitectura que lo rodea, es menos penoso que la falta de sensibilidad con que, en nuestras chabacanas iglesias modernas, consentimos que el decorador de las paredes monte frontones y armazones de altar embadurnados de color jaspeado, y que tiña de la misma forma cuantos esqueletos o caricaturas de columna puedan dejarse ver por encima de los bancos; esto es simplemente de mal gusto; no es un error sin trascendencia, disculpable, el que lleva esas sombras de vanidad y falsedad incluso a la casa de oración. La primera condición que la recta sensibilidad exige al mueblaje de la iglesia es que sea sencillo, sin pretensiones, no de mentira y relumbrón. Quizás esté en nuestra mano embellecerla; ahora bien, dejemos al menos que sea pura; y si no podemos permitir mucho al arquitecto, no nos lo permitamos con el tapicero; si

no nos apartamos de la piedra sólida y la madera regia, el encalado, si nos gusta por mor a la limpieza (pues tan a menudo se ha recurrido a encalar para vestir cosas nobles, que por eso ha recibido una especie de nobleza), será en realidad una mala idea, groseramente ofensiva. No recuerdo ningún ejemplo de falta de carácter sagrado, o de alguna acusada y lastimosa fealdad, en la iglesia rural más sencilla o de construcción más desmañada, donde la piedra y la madera se emplean de forma tosca y desnuda, y las ventanas se cierran con vidrio blanco. Pero las paredes uniformemente estucadas, los techos planos con adornos de ventilador, las ventanas barreadas con ictericas cenefas y hojas de cristal cuadradas, de fondo frío, la madera bronceada o dorada, el hierro pintado, la horrible tapicería de cojines y cortinas, los brazos de los bancos, los pasamanos de los altares, los candelabros de metal de Birmingham y, por encima de todo, la náusea verde y amarilla del mármol blanco, lo desfiguran todo: todo falsedades, ¿ quiénes gustan de esos cosas?, ¿ quién las defiende?, ¿ quién las hace? Jamás he hablado con nadie a quien le agradaran, aunque muchos opinaban que eran cosas sin importancia. Quizá no la tenga para la religión (aunque no puedo sino creer que para muchos, como para mí mismo, cosas así son un obstáculo grave para el reposo de la mente y el ánimo que debería preceder a los ejercicios religiosos); mas para el tono general de nuestro juicio y sensibilidad, sí la tienen; pues sin duda consideramos con tolerancia, si no con afecto, cualesquiera cosas materiales. que estemos acostumbrados a asociar con nuestro culto, y bien poco preparados estamos para descubrir o vituperar la hipocresía, la vileza y el embozo de otras clases de decoración, cuando permitimos que los objetos pertenecientes al más solemne de todos los servicios sean ataviados de una forma tan falsa e indecorosa.

XVII. La pintura, sin embargo, no es el único modo de ocultar un material, o mejor dicho, de disimularlo; además, ocultar en si no es, como hemos visto, malo. Encalar, por ejemplo, aunque a menudo (de ningún modo siempre) se deplora como ocultamiento, no ha de ser tachado de falsedad. Se muestra como lo que es, y nada dice de lo que hay debajo. Desde que su aplicación es habitual, la doradura se ha vuelto punto menos que inocente. Se entiende por lo que es, una mema película, y por tanto, lícita hasta cierto punto. No digo que sea oportuno, sino que es uno de los medios de esplendor, de los que mas se ha abusado, y dudo mucho que, dándole una aplicación diferente, lleguemos a equilibrar la pérdida de satisfacción que, por la visión frecuente y la sospecha perpetua, sufrimos ante la contemplación de cualquier cosa que sea de oro de verdad. Yo creo que oro quería decir ser raro de ver y de admirar como cosa preciosa; y a veces deseo que la verdad impere tan literalmente que sea oro todo lo que reluzca, o mejor dicho, que no reluzca nada si no es oro. Sin embargo, la propia naturaleza no prescinde de tal apariencia, aun cuando usa la luz para ello; y tengo demasiado amor al viejo y santo arte para tener que separar su bruñido dominio, su radiante aureola; sólo se debería emplear con respeto y para expresar magnificencia o santidad, no en profusa vanidad o en pintar letreros. De su utilidad, sin embargo, aparte de la del color, no es lugar éste para hablar; andamos en el empeño de definir lo que es licito, no lo que es deseable. Apenas necesito hablar de otros modos menos comunes de desfigurar la piedra, como el del polvo de lapislázuli, o la imitación de mosaicos de piedras de color. La regla se aplicará a

todos por igual, que cualquier cosa que se pretenda, es incorrecta; cualidad en general corroborada por la fealdad excesiva y el aspecto deficiente de tales métodos, como el caso reciente de ese estilo renovador merced al cual la mitad de las casas de Venecia han sido desfiguradas, cubierto el ladrillo primero con estuco y luego pintado con vetas en zigzag, imitando el alabastro. Pero aún hay otra clase de ficción arquitectónica, tan constante en las épocas de grandeza que exige un juicio respetuoso. Pienso en el revestimiento del ladrillo con piedra de valor.

XVIII. Es bien conocido que lo que se entiende por edificar una iglesia de mármol es, en la mayoría de los casos, fijar una encostradura de ese material en la basta pared de ladrillo, levantada con ciertos vuelos para recibirla; y que lo que parece ser piedra maciza, no son más que losas exteriores.

Ahora bien, es obvio que, en este caso, la cuestión de si es o no conveniente se plantea en el mismo terreno que la doradura. Si se entiende claramente que el revestimiento de mármol no pretende o implica una pared de mármol, no existe perjuicio con ello; y como también es evidente que cuando se emplean piedras muy costosas, como jaspes y serpentinas, ello se traduce no sólo en un extravagante y vano aumento del coste, sino que a veces hay una imposibilidad real de obtener bloques suficientes para construir, no cabe más solución que ésta de la encostradura; tampoco hay nada que alegar en contra por lo que se refiere a la durabilidad, pues la experiencia ha demostrado que dura tanto y en tan perfectas condiciones como cualquier clase de mampostería. Por tanto, ha de ser considerada simplemente como una obra de mosaico a gran escala, con la base de ladrillo u otro material. No obstante, como apreciamos más el fuste de una columna si es de una sola pieza, y como no lamentamos la pérdida de substancia y de valor que hay en las cosas de oro, plata, ágata o marfil macizos, creo que las propias paredes pueden contemplarse con más justa complacencia si se sabe que todas ellas son de materiales nobles; y a fin de ponderar como es debido los imperativos de los dos principios de los que hemos hablado hasta ahora, Sacrificio y Verdad, mejor sería economizar ornamentación externa que empequeñecer el valor y la consistencia invisible de lo que hacemos. Creo que una manera mejor de proyectar y una decoración más esmerada y estudiada, aunque menos abundante, llevaría hasta el final la escrupulosidad en la atención dedicada a la substancia. Conviene tener esto bien presente con respecto a todos los puntos examinados; pues aunque hemos rastreado los límites del beneplácito, no hemos fijado los de esa rectitud que lo rehúsa. Es verdad por tanto que no hay falsedad sino mucha belleza en el uso del color exterior, y que es lícito pintar estampas o diseños en cualquier superficie que se vea necesite enriquecimiento. Pero también es cierto que tales prácticas no son en esencia arquitectónicas; y que sin poder afirmar que exista peligro real en el empleo excesivo de ellas, a la vista de lo mucho que *siempre* se han prodigado en épocas de nobilísimo arte, el hecho es que dividen la obra en dos partes y clases, una menos durable que la otra, que se extingue con el paso del tiempo y la deja, a menos que tenga noble~cualidades propias, desnuda y escueta. A esa nobleza permanente, la calificaría, por tanto, de verdaderamente arquitectónica; y hasta que ello no esté asegurado, no debería invocarse el poder accesorio de pintar para deleite de la época inmediata; no,

creo yo, mientras no se haya agotado todo recurso de una naturaleza más estable. Los verdaderos colores de la arquitectura son los de la piedra natural, y me gustaría verlos medrar al máximo. Todas las gamas de color, desde el amarillo pálido al púrpura, pasando por el naranja, el rojo y el pardo están por entero a nuestra disposición; también podemos conseguir casi todos los matices de verde y gris; con todos ellos y el blanco puro, ¿qué armonías no podríamos obtener? De piedra coloreada y jaspeada, la cantidad es ilimitada, las clases, innumerables; donde se precisen colores más luminosos, empléese vidrio y oro protegido por vidrio, en forma de mosaico —obra tan durable como la piedra maciza e incapaz de perder el lustre con el tiempo—, y resérvese la obra del pintor para la *loggia* sombreada y la sala interior. Ésta es la forma justa y verdadera de construir; donde no pueda ser así, empléese el recurso del color exterior sin deshonra, pero con la siguiente reflexión de advertencia: llegará el día en que esas ayudas desaparecerán, en que el edificio será juzgado por su falta de vida y entonces morirá de la muerte del delfín. Es mejor un edificio menos brillante, más duradero. Los alabastros transparentes de San Miniato y los mosaicos de San Marcos se hinchan más cálidamente, se conmueven más vivamente con la llegada de los rayos de la mañana y del atardecer, mientras los tonos de nuestras catedrales se han marchitado como el arco iris fuera de la nube; también los templos cuyo púrpura y azul celeste fulguraron en lo alto de los promontorios griegos, se levantan hoy en su blancura marchita como nieve que la puesta del sol ha dejado fría.

XIX. La última forma de falsedad que, se recordará, teníamos que lamentar era la sustitución de la obra manual por la máquina o el molde, expresable como engaño de fabricación.

Hay dos razones, ambas de peso, para demostrar esta práctica; una, que toda obra moldeada o hecha a máquina es mala, como tal obra; y otra, que es deshonesto. De su mala calidad, hablaré en otro lugar, pues, evidentemente, no hay razón suficiente contra su empleo cuando no puede usarse otra cosa. Sin embargo, su improbidad, en mi opinión del género más grosero, es razón suficiente para determinar un rechazo absoluto y sin condiciones.

La ornamentación, como a menudo he observado con anterioridad, proporciona dos fuentes claramente distintas de deleite; una, la de la belleza abstracta de sus formas, que, por ahora, supondremos idéntica ya proceda de la mano o de la máquina; la otra, la sensación de esmero y trabajo humano invertidos en ella. Cuán importante es este último factor, quizá podamos enjuiciarlo considerando que no existen malas hierbas creciendo en las grietas de las ruinas que no tengan una belleza en todos los aspectos casi igual y, en algunos, inmensamente superior a la de la escultura más elaborada de sus piedras; todo nuestro interés por la obra esculpida, nuestro sentido de su viveza, aunque sea diez veces menor que la de las cercanas matas de hierba; de su delicadeza, aunque sea mil veces menos delicada; de su excelencia, aunque sea un millón de veces menos excelsa; resulta de la consciencia de que la obra es de un pobre ser humano laborioso, torpe. Su verdadero encanto depende de si en ella descubrimos el registro de pensamientos, propósitos, pruebas y desmayos —de las

recuperaciones y las alegrías del éxito: a todo ello puede seguirle la pista un ojo experto; incluso admitiendo que sea obscuro, se presume o entiende; en eso radica el valor de la obra, tanto como el de cualquier otra cosa que podamos calificar de preciosa. El valor de un diamante es simplemente el reconocimiento del tiempo que ha costado buscarlo antes de poderlo tallar. Tiene aquélla, además, un valor intrínseco que en el diamante no existe (pues un diamante no posee más belleza real que un trozo de vidrio); pero no me refiero a eso ahora; coloco los dos en el mismo plano y supongo que el adorno labrado a mano no se puede distinguir del hecho con máquina más de lo que un diamante, de su imitación; e incluso que la una es capaz de engañar, por un momento, al albañil, lo mismo que la otra al joyero; y que sólo es posible detectar la diferencia mediante un detenido examen. Sin embargo, exactamente igual que una mujer con sensibilidad no llevará joyas falsas, así un constructor con honor debería despreciar los adornos falsos. Su utilización es como una mentira manifiesta e inexcusable. Está usted empleando eso que aparenta un valor que no tiene; que finge ser y haber costado lo que ni es ni costó; es un abuso, una vulgaridad, una impertinencia y un pecado. Abajo con ello, redúzcalo a polvo, deje mejor un sitio desmochado en la pared; no tiene que pagar por ello, no tiene que comerciar con ello, no lo necesita. A nadie le hacen falta adornos en este mundo, pero todo el mundo necesita honradez. Todos los artificios bellos que se le pasaron por la imaginación, no valen una mentira. Deje los muros tan desnudos como un tablero acepillado o, si es preciso, constrúyalos de barro cocido y paja cortada; pero no los revoque con alevosía.

Siendo esto, pues, ley general, y la tengo por más perentoria que cualquier otra que se haya enunciado, y este tipo de fraude, el más vil y a la vez el menos necesario, ya que el adorno es una cosa extravagante y fútil, y, por ende, y en tanto que engañoso, totalmente infame; siendo esto, decía, ley general, existen, a pesar de todo, ciertas excepciones en lo que a substancias particulares y sus aplicaciones se refiere.

XX. Así en el empleo del ladrillo, puesto que es sabido que en sus orígenes se moldeaba, no hay razón para que no se hiciera de diversas formas. Jamás se supondrá que ha sido tallado, por tanto, no llevará a engaño; tendrá sólo el valor que se merece. En regiones llanas, lejos de toda cantera de piedra, puede ser lícito y muy afortunado emplear ladrillo moldeado en la decoración, y ésta resultar elaborada, incluso refinada. Las molduras de ladrillo en el Palazzo Pepoli, en Bolonia, y las que circundan la plaza del mercado Vercelli, figuran entre las más ricas de Italia. Así también la obra de teja y porcelana, empleada la primera de un modo grotesco, pero con éxito, en la arquitectura doméstica de Francia, que introduce tejas de color en los espacios rómbicos entre las vigas que se cruzan; y la segunda, admirablemente en la Toscana, en bajorrelieves exteriores, por la familia Robbia, en cuyas obras, por más que no podemos dejar de lamentar a veces los colores inútiles y mal ordenados, de ninguna de las maneras culparemos al empleo de un material que, con independencia de sus defectos, aventaja a cualquier otro en duración y, quizás exige aún mayor habilidad en su manipulación que el mármol. No es el material, sino la ausencia de trabajo humano, lo que hace que el resultado carezca de valor; así un pedazo de terracota, de yeso de París que haya sido trabajado por la mano humana,

tiene todo el valor de la piedra de Carrara, cortada con maquinaria. En realidad, es posible, incluso habitual, que la persona descienda al nivel de la propia máquina, de modo que hasta la obra manual cobre todos los caracteres de un mecanismo; de la diferencia entre la obra manual viva y muerta, me ocuparé en breve; todo lo que pido ahora es lo que siempre está en nuestra mano conseguir; la confesión de lo que hemos hecho y hemos dado; de modo que cuando empleemos piedra, dado que lo natural es suponer que toda piedra ha de ser esculpida a mano, no esculpiremos con máquinas; ni usaremos ninguna piedra artificial moldeada ni ningún adorno de estuco del color de la piedra, o que pudiera de alguna forma ser tomado por tal, como las molduras de estuco del *cortile* del Palazzo Vecchio, Florencia, que arrojan sospecha y vergüenza sobre cualquier parte del edificio. En cuanto a los materiales dúctiles y fundibles, como la arcilla, el hierro y el bronce, puesto que por lo común se supone que han sido moldeados o estampados, de nosotros depende el emplearlos como queramos, recordando que se volverán preciosos, o todo lo contrario, en proporción al trabajo manual dedicado, o a la evidencia de la acogida del trabajo manual de su molde

No obstante, creo que ninguna causa ha sido más activa en la degradación de nuestra sensibilidad natural hacia la belleza como el continuo uso de ornamentos de hierro fundido. Los trabajos de hierro corrientes en la Edad Media eran muy sencillos y a un tiempo eficaces; se formaban a base de hojas cortadas horizontalmente en hierro laminado, retorcidas a voluntad del artífice. Ningún adorno, por el contrario, tan vendido, tosco y vulgar, tan esencialmente incapaz de un perfil elegante ni sombra de ello, como los de hierro fundido; y si en cuanto a la verdad apenas podemos alegar algo en su contra, puesto que siempre se distinguen, de un vistazo, de la obra labrada y forjada, y hablan sólo por lo que son, siento vivamente que no existe esperanza de progreso en las artes de un pueblo que condescienda con esos vulgares y baratos sustitutos de la verdadera decoración. Me esforzaré por demostrar su inutilidad y vileza en otro lugar, adelantando sólo, al presente, la conclusión general de que, aunque honestas y permisibles, son cosas de las que nunca podemos enorgullecernos o disfrutar, y que jamás se emplearán en lugar alguno en donde puedan hacerse con el mérito de ser otra cosa, nunca serán mejores de lo que son ni podrán asociarse con la obra completa, para la cual sería una desgracia aparecer en su compañía.

Tales son, creo yo, las tres principales clases de mentira por las que la arquitectura es proclive a la corrupción; hay, sin embargo, otras formas más sutiles de lo mismo contra lo que es menos fácil guardarse a través de leyes categóricas que mediante la vigilancia de un temple fuerte y sin afectación. Como antes se ha señalado, existen ciertas clases de mentira que se extienden sólo a las impresiones y las ideas; de las cuales, algunas son, en realidad, de utilización noble, como la anteriormente citada apariencia arborescente de las altas naves laterales góticas; pero la mayoría tienen tanto de prestidigitación y fraude a su alrededor que humillan cualquier estilo que abuse de ellas; y es probable que lo hagan cuando, una vez admitidas, muestran cierta tendencia a cautivar la imaginación de arquitectos sin inventiva y de espectadores sin sensibilidad, al igual que las mentalidades pobres y oscuras se

deleitan, en otros dominios, en la sensación de ir demasiado lejos, o se divierten con el capricho de descubrir el propósito de extralimitarse. Cuando astucias así se acompañan de la exhibición de tal diestro corte de piedra o prestidigitación arquitectónica que puede llegar a ser, aun por sí mismo, admirable, es una gran suerte si en pos de ellas no nos alejamos poco a poco de toda consideración y cuidado por el carácter más noble del arte y acabamos en su parálisis o extinción total. Contra esto no existe salva-guarda si no es mediante el rechazo absoluto de toda exhibición de habilidad y de artificios ingeniosos, mediante la aplicación de toda la fuerza de nuestra fantasía a la ordenación de volúmenes y formas, de cómo preocupándonos por cómo se labraron no más de lo que a un gran pintor le preocupa la trayectoria que toma su lápiz. Sería fácil dar numerosos ejemplos del peligro de estas tretas y vanidades; empero me limitaré al examen de uno que ha sido, creo yo, la causa de la decadencia de la arquitectura gótica en toda Europa. Me refiero al sistema de molduras intersecantes; por su gran importancia y en atención al lector común, quizá se me perdonará una explicación elemental de las mismas.

XXI. En primer lugar, sin embargo, haré referencia al relato del profesor Willis acerca del origen de la tracería, en el capítulo sexto de su *Arquitectura de la Edad Media*; desde su publicación, no ha sido poco mi asombro al enterarme de algunos intentos de resucitar la teoría, inexcusablemente absurda, de su derivación de formas vegetales imitadas —y digo inexcusablemente porque una mínima familiaridad con la arquitectura gótica primitiva habría informado a los defensores de esa teoría del hecho simple de que la imitación de tales formas orgánicas disminuye con la antigüedad de la obra, hasta el punto de llegar a desaparecer por completo en los ejemplos más primitivos. No puede haber sombra de duda en la mente de una persona familiarizada con cualquier serie aislada de ejemplos consecutivos, de que la tracería surgió al ir ampliándose de manera gradual las penetraciones del escudo de piedra que, sustentado en general por un pilar central, ocupaba la cabecera de las ventanas primitivas. El profesor Willis quizá confina sus observaciones con demasiada rotundidad en el doble subarco. En la lámina VII, fig. 2, presentó un interesante ejemplo de rústica penetración de un escudo alto, sencillamente trilobulado de la iglesia de los Eremitani, en Padua. La forma más frecuente y típica es, no obstante, la del subarco doble, decorado con diversas perforaciones del espacio comprendido entre él y el arco superior; con un simple trébol bajo un arco de media caña, en la *Abbaye aux Hommes*, Caén⁹ (lámina III, fig. 1); con un trébol de bellísimas proporciones, en el triforio de Eu, y el del coro de Lisieux; con cuadrifolios, hexafolios y septifolios en las torres del crucero de Ruán (lámina III, fig. 2); con un trébol poco elegante y cuadrifolios muy pequeños encima, en Coutances (lámina III, figura 3); luego, con la multiplicación de las mismas figuras, apuntadas o redondas, resultando formas muy chambonas de la piedra intermedia (fig. 4, de uno de los capiteles de la nave de Ruán; fig. 5, de uno de los capitales de la nave de Bayeux); y finalmente, con un adelgazamiento de las fajas de piedra, hasta alcanzar condiciones como la esplendorosa forma típica del claristorio del ábside de Beauvais (fig. 6).

XXII. Ahora bien, se observará que, durante todo este proceso, la atención se ha

centrado en la forma de las penetraciones, es decir, de las luces vistas desde el interior, no de la piedra intermedia. Toda la gracia de la ventana está en la silueta de su luz; he dibujado todas esas tracerías como se ven desde el interior para mostrar el efecto de la luz así tratada, al principio en estrellas muy distantes y separadas, luego agrandándose y aproximándose poco a poco hasta confluír y quedar en suspenso sobre nosotros, llenando todo el espacio con su fulgor. En esta suspensión de la estrella es precisamente donde encontramos la forma magna, pura y perfecta del gótico francés; en el instante en que la rusticidad de la piedra intermedia quedó por fin conquistada —en que la luz se desparramó en toda su plenitud, y sin embargo, no había perdido la unidad resplandeciente, la soberanía, ni había dejado de ser la causa primera visible de todo— es cuando vemos la sensibilidad más exquisita y las decisiones más irreprochables en la ordenación de la tracería y las decoraciones. En la lámina X hay un ejemplo primoroso de lo que digo, pertenece a la decoración de un panel en los contrafuertes de la puerta norte de Ruán; y para que el lector pueda comprender qué es el gótico verdaderamente elegante, con cuánta nobleza aúna la fantasía y la norma, así como para nuestro propósito inmediato, bueno será que examine al detalle las acciones y molduras (descritas en el capítulo cuarto, § xxvii), y con la mayor atención, porque este diseño pertenece a un período en el que se produjo un cambio importantísimo en el espíritu de la arquitectura gótica, resultado, quizá, del progreso natural de todo arte. Esa tracería marca una pausa entre el hacer a un lado un gran principio normativo y la adopción de otro; una pausa tan acusada, tan clara, tan conspicua desde la perspectiva lejana de las épocas posteriores, desde la mirada remota del viajero que está en el punto culminante de la cadena de montañas que ha cruzado. Era la divisoria del arte gótico. Antes de eso, todo había sido ascenso; después, todo fue declinar; lo uno y lo otro, a decir verdad, por retorcidas sendas y diversas pendientes; lo uno y lo otro interrumpidos, como las subidas y bajadas graduales de los puertos de los Alpes, por grandes afloramientos aislados o desprendidos de la cadena principal, y por la orientación retrógrada o paralela de los valles de acceso. Pero se puede rastrear la pista de la mente humana hasta esa gloriosa cumbre, como una línea continua, y desde allí hacia abajo. Como una banda argentina:

*Flung about carelessly, it shines afar,
Catching the eye in nuiny a broken link,
In many a turn and traverse, as it glides
And of t ab ove, and of t bel ow, appears—
And of t aboye, ami to him who journeys up
As though it were another.*

Y en ese punto, y en ese instante, alcanzado el lugar más próximo al cielo, los constructores miraron hacia atrás por última vez, en dirección al camino por donde habían venido, hacia los paisajes entre los que habían discurrido sus primeros pasos y alejándose de ellos y de su luz mañanera, bajaron hacia un nuevo horizonte, bañados durante un tiempo en la calidez del sol meridional, pero sumergiéndose a cada paso en sombras más frías y tristes.

XXIII. El cambio del que hablo no se puede expresar en pocas palabras; sin embargo, no podría ser más importante, más radicalmente influyente. Se trata de la sustitución de la línea por el *volumen* como elemento de decoración.

Hemos visto de qué modo se ampliaron las aberturas o penetraciones -de la ventana hasta que, lo que en un principio fueron toscas formas de piedra intermedia, se convirtieron en delicadas líneas de tracería; y he procurado subrayar la especial atención prestada en Ruán (lámina X) a la proporción y decoración de las molduras de las ventanas, en comparación con otras más primitivas, porque esa belleza y ese esmero tienen una singular importancia. Denotan que tales tracerías habían *cautivado la mirada* del arquitecto. Hasta esa época, hasta el mismísimo instante en que se consumó la reducción y el adelgazamiento de la piedra intermedia, sólo tuvo ojos para las aberturas, para las estrellas de luz. No le preocupaba la piedra, un tosco margen de moldura era todo cuanto necesitaba, lo que le desvelaba era la forma de la penetración. Pero cuando esa forma hubo recibido la última expansión posible, cuando la obra de piedra devino en una ordenación de líneas gráciles y paralelas, esa ordenación, como figura de un cuadro, secreta y accidentalmente desarrollada, saltó de manera súbita, indeclinable, a la vista. A decir verdad, no se había percibido con anterioridad. Relampagueó por un momento como forma independiente. Se convirtió en rasgo característico de la obra. El arquitecto la tomó bajo su tutela, pensó en ella y distribuyó sus miembros como podemos ver.

Ahora bien, la gran pausa se produjo en el momento en que el espacio y la obra de piedra divisoria fueron considerados por igual. No duró cincuenta años. Se aprovecharon, con alegría infantil, las formas de la tracería como fuente nueva de belleza; y el espacio intermedio se dejó de lado para siempre como elemento de decoración. Al reseñar este cambio, me he limitado a la ventana como forma donde es más evidente. No obstante, la transición es idéntica en todos los miembros arquitectónicos, y difícilmente se podrá comprender su importancia, a menos que se ponga especial cuidado en rastrearla en su totalidad; de ella se encontrarán ejemplos, con otro propósito distinto del nuestro actual, en el capítulo tercero. Me ocupó aquí sólo del problema de la verdad en lo que se refiere al tratamiento de las molduras.

XXIV. El lector observará que, hasta la última expansión de las penetraciones, se pensaba en la obra de piedra como necesariamente tiesa —pues lo es en realidad— e inflexible. También fue así durante la pausa de que he hablado, cuando las formas de la tracería eran aún severas y puras; delicadas, eso sí, pero de una perfecta solidez.

Al término de la pausa, el primer indicio de cambio serio fue como si una brisa suave pasara por la debilitada tracería y la hiciera temblar. Empezó a ondularse como los hilos de una telaraña levantados por el viento. Perdió su carácter como estructura de piedra. Se redujo a la tenuidad de los hilos, empezó a ser considerada detentadora de la flexibilidad de aquéllos. El arquitecto, contento con esta nueva fantasía, se puso manos a la obra y, en poco tiempo, las barras de la tracena eran compelidas a mostrarse ante la mirada como si hubieran sido entretejidas a modo de red. Fue un cambio que sacrificó un gran principio de la verdad; sacrificó la

expresión de las cualidades del material; y, no obstante sus encantadores resultados en las primeras obras, a la postre fue ruinoso.

Porque, obsérvese la diferencia entre el supuesto de ductilidad y el de estructura elástica mencionado antes a propósito de la analogía con la forma de árbol. Ese parecido no se buscaba, sino que era necesario; resultaba de las condiciones naturales en el pilar o tronco y la esbeltez en las fajas o ramas, si bien podían proponerse otras muchas condiciones de similitud y ser perfectamente ciertas. Una rama de árbol, aunque flexible en cierto sentido, no es dúctil; es tan sólida en su forma como la nervadura de piedra; ambos ceden hasta ciertos límites, ambos se rompen cuando éstos se sobrepasan; sin embargo, el tronco de árbol no se curvará más que el pilar de piedra. Pero si se supone que la tracería ha de ser tan maleable como un cordón de seda; si toda fragilidad, elasticidad y peso del material se hurta si no con creta, al menos aparentemente, a la vista; si todo el arte del arquitecto se aplica a refutar las condiciones originales de su trabajo y los atributos primarios de sus materiales; entonces se trata de una traición sólo redimida de la carga de falsedad general por la visibilidad de la superficie de la piedra; y la degradación de todas las tracerías influye en proporción a su presencia.

XXV. Pero el gusto decadente y malsano de los arquitectos posteriores no se satisfacía con tanto engaño. Estaban encantados con el sutil hechizo que habían creado y sólo pensaban en aumentar su poder. El paso siguiente fue considerar y representar la tracería, no sólo dúctil, sino penetrable; y cuando dos molduras se encontraban, lograr su intersección de modo que una diera la impresión de pasar a través de la otra, manteniendo su independencia; o cuando dos discurrían paralelas, representar como si una estuviera contenida, en parte, en la otra y, en parte, fuera visible por encima de ella. Esta clase de falsedad fue lo que destruyó el arte. Las tracerías flexibles solían ser bellas, aunque innobles; pero las tracerías penetradas representaban, como finalmente acabaron siendo, meros medios de exhibición de la destreza del cantero, aniquilaron la belleza y la dignidad de los caracteres góticos. Un sistema tan decisivo en sus consecuencias merece un examen detallado.

XXVI. En el dibujo de los fustes de la puerta de Lisieux, debajo de la enjuta, en la lámina VII, el lector podrá observar el modo de componer la intersección de molduras similares, que fue universal en los períodos de grandeza. Se fusionaban una en otra y se volvían *una* en el punto de cruce, o de contacto; e incluso era frecuente evitar la impresión de un cruce tan brusco como en el de Lisieux (siendo este diseño, claro está, sólo una forma apuntada de la primitiva arcada normanda, en la que los arcos están entrelazados y cada uno queda por encima del precedente y por debajo del que le sigue, como en la torre de Anselm, de Canterbury), ya que, en la mayoría de los diseños, cuando las molduras se encuentran, coinciden durante un considerable tramo de su recorrido —encuentro por contacto, no por intersección—, y en el punto de coincidencia, la sección de cada moldura separada se vuelve común a las dos así fusionadas. De este modo, en la unión de los círculos de la ventana del Palazzo Foscari, lámina VIII, representada en detalle en la figura IV, la sección a lo largo de la línea s es exactamente la misma que en cualquier corte de la moldura

independiente señalada arriba como *s'*. Ocurre a veces, sin embargo, que se encuentran dos molduras distintas. En los períodos de esplendor, rara era la ocasión en que se permitía una cosa así y, cuando se daba, lo arreglaban muy groseramente. La figura 1, lámina IV, muestra la unión de la moldura del gablete con la vertical en la ventana del chapitel de Salisbury. La del gablete es un caveto simple, y la vertical, doble, decoradas ambas con flores-bola; la moldura simple, más grande, se traga una de las dos de la doble y se introduce en medio de las bolas más pequeñas con la ingenuidad más disparatada y tosca. Al comparar las secciones es de observar que, en la superior, la línea *a b* representa una vertical existente en el plano de la ventana; mientras que en la inferior, la línea *e d* representa la horizontal, en el plano de la ventana, significada por la línea de perspectiva *d e*.

XXVII. La tosquedad misma con que el constructor primitivo afrontó dificultades así, denota su antipatía por el sistema y su desgana por atraer la mirada hacia tales arreglos. Hay otro muy chapucero en la unión del arco superior y los subarcos del triforio de Salisbury, pero permanece en la sombra y todas las uniones notables son de molduras idénticas entre sí y están solucionadas con una sencillez perfecta. Sin embargo, tan pronto como la atención de los constructores se fijó, según hemos visto, en la línea de las molduras en vez de en los espacios cercados, aquéllas empezaron a merecer una existencia independiente dondequiera que se cruzaran; así, se asociaban cuidadosamente diferentes molduras para obtener diversas líneas de intersección. Con todo, hemos de hacer a los constructores tardíos la justicia de señalar que, en un caso, el hábito nació de un sentido de la proporción más refinado que el de los artífices anteriores. Se nota primeros en las basas de los pilares divididos, o las molduras de arco cuyos fustes más pequeños tuvieron en su origen basas formadas por la continua de la columna central, u otra mayor, con la que se agrupaban; mas, cuando la mirada del arquitecto se volvió exigente, se evidenció que la dimensión de la moldura que iba bien para la basa de un fuste grande era inadecuada para la de uno pequeño y se dotó a cada fuste de una basa independiente; al principio, las de los más pequeños se perdían gradualmente, sin más, en la del mayor; luego, cuando las secciones verticales de unos y otros se complicaron, estudiaron la manera de que las basas de los fustes más pequeños estuvieran dentro de la del mayor; sobre este supuesto se calcularon los puntos de emergencia con gran exactitud y se cortaron con singular precisión; de modo que en una elaborada basa tardía de una columna dividida, como, por ejemplo, las de la nave de Abbeville, parece como si sus fustes más pequeños hubieran acabado primero todos en el suelo, cada cual con su basa completa e introncada, y luego la basa abrazadora del pilar central hubiera sido moldeada sobre ellos en arcilla, dejando asomar aquí y allá puntas y ángulos, cual cantos de puntiagudos cristales en un nódulo de tierra. La exhibición de habilidad técnica en obras de este tipo es a menudo maravillosa, las secciones más inverosímiles están calculadas al milímetro, y la existencia de formas soterradas y emergentes está exteriorizada, incluso en sitios donde son tan leves que apenas se detectan si no es por el tacto. Es imposible hacer inteligible un ejemplo muy elaborado de este género, sin una cincuentena de secciones medidas; la fig. 6, lámina IV, ofrece una de ellas, muy interesante y simple, perteneciente a la entrada oeste de Ruán. Es parte de la basa de uno de los pilares estrechos entre los nichos principales.

La columna cuadrada k , que tiene una basa de perfil $\sim r$, debe de contener dentro de sí otra similar, dispuesta en diagonal, y levantada tan por encima de la incluyente, que la parte entrante de su perfil $p r$ caerá detrás de la parte saliente de la exterior. El ángulo de su porción superior coincide exactamente con el plano del flanco del fuste incluyente superior, 4 , por lo que no se ve, a menos que se hagan dos cortes verticales para exponerlo, lo que origina dos líneas oscuras a todo lo largo del fuste. Dos pilastras pequeñas pasan como respaldos a través de las juntas de la cara anterior de los fustes. Las secciones $k i$ realizadas respectivamente a los niveles $k n$, aclararán la construcción hipotética del conjunto. La figura 7 es una basa, o más bien una junta (pues tránsitos de esta forma se presentan una y otra vez en los fustes de estilo flamígero), de uno de los pilares más pequeños de los pedestales que sostienen las estatuas perdidas del pórtico; su sección inferior sería idéntica a \tilde{n} , y su construcción, después de lo que hemos dicho de la otra basa, se comprenderá en seguida.

XXVIII. Había, sin embargo, en este tipo de complicación, mucho que admirar y mucho que reprender; las proporciones eran siempre tan bellas como intrincadas; y aunque las líneas de intersección fueran duras, se contraponían de una manera exquisita a la obra floreada de las molduras interpuestas. Pero la fantasía no se detuvo aquí; subió de las basas a los arcos; allí, no hallando espacio suficiente para su exhibición, sacó a los capiteles de las cabeceras, incluso de los fustes cilíndricos (no podemos menos que admirar, al tiempo que denostar, el atrevimiento de los hombres que desafiaron la autoridad y la costumbre de todos los países de la tierra por espacio de unos tres mil años), para que las molduras de arco pudieran dar la impresión de emerger del pilar, lo mismo que en la basa se habían perdido en él, y no terminar en el ábaco del capitel; luego cruzaron y atravesaron las molduras entre sí en la punta del arco; por fin, no encontrando direcciones naturales suficientes para proveer todas las ocasiones de intersección que deseaban, las curvaban aquí y allá, y cortaban los extremos bruscamente una vez habían cruzado el punto de intersección. La figura 2, lámina IV, es parte de un arbotante del ábside de St. Gervais, en F'alaize, en el que la moldura, cuya sección se representa de forma aproximada arriba (tomada verticalmente a través del punto f), se repite tres veces en el travesaño y dos en los arcos; el filete plano se corta de repente en el extremo del travesaño por el mero placer del truncamiento. La figura 3 es media cabecera de una puerta de Standthaus de Sursee; la parte sombreada de la sección de la junta $g g$ pertenece a la de la moldura de arco, que está tres veces reduplicada y seis intersecada consigo misma, con los extremos cortados cuando resultan inmanejables. En realidad, la exageración de este estilo se da muy pronto en Suiza y Alemania con la imitación de la encajadura de la madera, en particular de las vigas en las esquinas de los chalets; pero esto sólo es el ejemplo más palmario del peligro del sistema sofisticado que, desde el principio, sofocó al gótico alemán y, a la postre, arruinó el francés. Sería muy penoso adentrarnos más en las caricaturas de forma y en las excentricidades de tratamiento que emergieron de este singular abuso —el arco aplanado, el pilar encogido, el ornamento exánime, la moldura lineal, la foliación distorsionada y extravagante, hasta el momento en que, sobre estos naufragios y restos privados de unidad y principio, creció el sucio torrente del renacimiento y lo acabó de arrasar.

Así cayó la gran dinastía de la arquitectura medieval. Todo por haber perdido fuerza y desobedecido sus propias leyes —porque su orden, consistencia y organización se habían quebrado por todas partes—, de modo que no pudo oponer resistencia alguna a la acometida de una innovación arrolladora. Todo, fijémoslo bien, por haber abandonado una simple verdad. Fue a partir de la renuncia a su integridad, a raíz de empeñarse en asumir la apariencia de lo que no era, que se presentaron las múltiples formas de enfermedad y decrepitud que minaron los pilares de su supremacía. No fue porque le hubiera llegado el momento, ni porque lo despreciara el católico tradicional o lo temiera el protestante convencido. A ese desprecio, a ese temor podría haber sobrevivido y vivido; habría perdurado en adelante, en severa comparación con la enervada sensualidad del renacimiento; habría resurgido con renovado y purificado honor, con un alma nueva, de entre las cenizas en que se sumió, ofreciendo su gloria, como la recibiera, en reverencia a Dios —pero se había quedado sin verdad, se había hundido para siempre. No le quedaba sabiduría ni fuerza para levantarse del polvo y el error de celo, la blandura del lujo fueron una herida, la muerte. Conviene que lo recordemos, pues hollamos el suelo desnudo de sus cimientos y tropezamos con sus piedras dispersas. Esos esqueletos desgarrados de muros perforados, entre las cuales gimen y murmuran los vientos marinos, salpicándolos juntura a juntura, hueso a hueso, en los desabrigados promontorios donde la luz del faro vino en un tiempo de las casas de oración —esos arcos grises, esas plácidas naves bajo las que las ovejas de nuestros valles pacen y descansan en el césped que ha enterrado sus altares— esos montones informes que no son de la Tierra, que levantan nuestros campos y los convierten en extrañas e imprevistas lomas de flores, que detienen los torrentes de nuestras montañas con piedras que no son suyas, tienen que invitarnos a otros pensamientos que la lamentación por la moda que expolió o el temor que las rechazó. No fue el ladrón, ni el fanático, ni el blasfemo quien selló la destrucción de lo que habían labrado; la guerra, la ira, el terror podrían haber causado todo el mal posible, pero los recios muros se habrían levantado, los ligeros pilares se habrían incorporado de nuevo bajo la mano del destructor. Lo que no pudieron es alzarse de las ruinas de su propia violada verdad.