



Núm. 26

Año VI

Puerta del Hospital Real de Santiago.  
Unidad en la Estética. = Ernesto de la Guardia.  
La Casa Hispana. = Ignacio de Hícarate.  
Consultas sobre Luces y Vistas. = Mauricio Durrien.  
La Cúpula. = Alberto Prebisch.  
Arquitectura Mexicana. = La Redacción.  
Hugo Pellet Lastra.  
El Teatro de Max Reinhardt.  
Detalles Coloniales del Paraguay. = Victor A. Silva.  
La Arquitectura en la Epoca Prehistórica. = Jorge W. Dobranich.  
Crónica de la Escuela.  
Actas de la S. C. de Arquitectos.



ARQUITECTURA ESPAÑOLA.  
PUERTA PRINCIPAL DEL  
HOSPITAL REAL DE SANTIAGO



# La Unidad en la Estética

por Ernesto de la Guardia

(CONTINUACIÓN)



El elemento matemático del ritmo únese otra vez al elemento físico del sonido. El tiempo se mide y la métrica forma, con la melodía y la armonía, las bases del arte moderno. Pero todavía la música es demasiado científica y arrastra la aridez del teorema y la escolástica del silogismo. El lirismo verdadero, el elemento artístico, el « alma », falta aún y los artificios monacales del contrapunto terminan cantando los inefables acentos del corazón, que desde el ingenuo canto popular se elevan hasta desbordarse a raudales en los atormentados espíritus de los genios románticos.

He aquí por qué, en virtud de esta tardía evolución y pleno desarrollo de su floración técnica y psíquica, puede concederse a la música el quinto lugar entre las bellas artes, como se lo asigna, entre otros eminentes musicólogos, Vincent d'Indy.

Dentro de estas características que definen la esencia de cada arte se observan entre ellas íntimas y sutiles relaciones, las cuales podrían pasar inadvertidas ante una observación superficial.

Así, la arquitectura y la música, tan alejadas en la apariencia, presentan sorprendentes afinidades en el plan constructivo, en la ordenación simétrica de las secciones, en la línea general que preside el conjunto, en la superposición de los cuerpos materiales y de las voces armónicas que integran el edificio arquitectónico y la construcción musical.

Por eso se ha dicho ingeniosamente que la música es una « arquitectura sonora » y la arquitectura una « música fija ». Pero además de estas relaciones de orden formal, existen otras afinidades psicológicas, puesto que arquitectura y música se inspiran en algún sentimiento de carácter definido, pero de expresión imprecisa, que se manifiesta de dos modos diametralmente opuestos: cristalizándose bajo formas geométricas en la dura materia de inmovible estática que se yergue en el espacio, o volando en alas del sonido inmaterial que, arrastrado por la dinámica, se extingue en el tiempo. Mas, como es lógico, la índole del elemento expresivo de la música, infinitamente más sutil que la materia arquitectónica, puede reflejar mucho mejor la gran variedad y complejidad de sentimientos psíquicos que desbordan en el lirismo cantado por el sonido musical.

Unidas por el mismo elemento material y está-

tico, la arquitectura y la escultura, puede la segunda construir un magnífico auxiliar ornamental de aquella; pero no obstante esa asimilación, por la naturaleza tan diferente de sus formas, son quizá las más alejadas entre las artes. Lo mismo sucede con la pintura, a pesar de constituir tan espléndido elemento decorativo para la arquitectura.

En cambio la escultura se halla muy cerca de la pintura, hasta el punto de poder considerarse ambas artes como continuación de una misma tendencia. La tercera dimensión se transforma en perspectiva que realiza el milagro de convertir el plano en espacio, mientras la luz y el color lo inundan de vida. A su vez, tanto la escultura como la pintura tienen sutiles afinidades con la música. Especialmente dentro del moderno concepto estético que sobrepone la expresión psicológica a la perfección formal del modelado, la inspiración del escultor es de orden musical puesto que trata de « fijar » en la piedra un sentimiento íntimo que un compositor traduciría inmediatamente en sonidos. Una estatua simbólica del dolor, del amor, de la alegría, parece emanar de sí misma una melodía muda, surgida de la misma fuente psíquica, del mismo sentimiento « lírico ».

Un pintor habla de la « escala de los colores », de « armonía », de « sonoridad ».

Un músico se refiere al « colorido », a la « línea » melódica, al « empaste » de timbres, a la « paleta orquestal ».

Quizá sería ir demasiado lejos « ver » en cada timbre un color definido, según pretenden algunos (1). Pero es indudable que existen en la orquesta efectos pintorescos, que hay instrumentación luminosa y sombría, que las modulaciones aclaran u oscurecen la música, que una melodía simple evoca una graciosa línea desenvolviéndose en el espacio, y que la agrupación y combinación de timbres recuerda una asociación de colores. Un maestro francés (2) compara ingeniosamente la música de piano con el grabado o el dibujo y la música de cámara con la acuarela. De igual modo podría compararse la orquesta con la pintura al óleo.

(1) Cuéntase de un ciego de nacimiento a quien trataban de explicarle las características del color rojo. Al cabo de unos instantes comprendió, diciendo: « El color rojo debe ser igual al sonido de la trompeta ».

(2) Alberto Larignac.

Sea cual fuere el valor que quiera darse a estas sutiles especulaciones, lo cierto es que entre la pintura y la música existen curiosas relaciones que permiten casi instintivamente asociar los efectos ópticos de la luz a los efectos acústicos del sonido. En definitiva, podría decirse que tales efectos obedecen a la misma causa y que son idénticos en su esencia, puesto que todos proceden de la vibración luminosa o sonora, variando sólo en la forma de producirse el fenómeno que, en cada caso, obrará sobre el sentimiento adecuado para percibirlo.

Si son interesantes las afinidades expuestas, aun son más notables las que se observan entre la literatura y las demás bellas artes.

Lessing estudió en su «Laocoonte» las relaciones entre la poesía y la pintura. Realmente la poesía ha sido constante fuente de inspiración de las artes plásticas, y sin cultura literaria y mitológica, el arte clásico y el del Renacimiento, donde aquél resucita, resultará casi ininteligible.

Podría verse en la escultura y la pintura la representación plástica de la poesía. En cuanto a la arquitectura, vemos los dioses homéricos a través de un templo dórico, como relacionamos el «Paraíso» dantesco con la catedral gótica, que eleva al cielo su místico himno de piedra. Todo ello se relaciona en cada época, porque son diversas manifestaciones de un mismo espíritu artístico.

Música y poesía se hallan tan íntimamente vinculadas, que en rigor casi podrían considerarse como un solo arte. Esa unión nació con el primer canto del hombre. La música por su poder expresivo, aspira a la palabra. De su parte la palabra se apodera del ritmo métrico y pretende «cantar». Un ligero canto, una suave modulación de voz, y el verso casi se habrá hecho música por sí mismo, puesto que en él llora latente una melodía que el compositor no tarda en sorprender. Verso y música se compenetrán tan bien como cuerpo y alma. Llevada al límite la tendencia del verso, se resolvería en melodía haciendo que la poesía derive en música.

La historia de la literatura es indispensable para conocer la historia de la música, y ambas se confunden frecuentemente en el clasicismo y en el siglo

de oro medioeval — cuando los poetas eran también músicos — en el Renacimiento, donde el movimiento literario dió nacimiento a la ópera, de igual modo que los escritores románticos inspiraron a los músicos la gran revolución estética que se inicia en Beethoven.

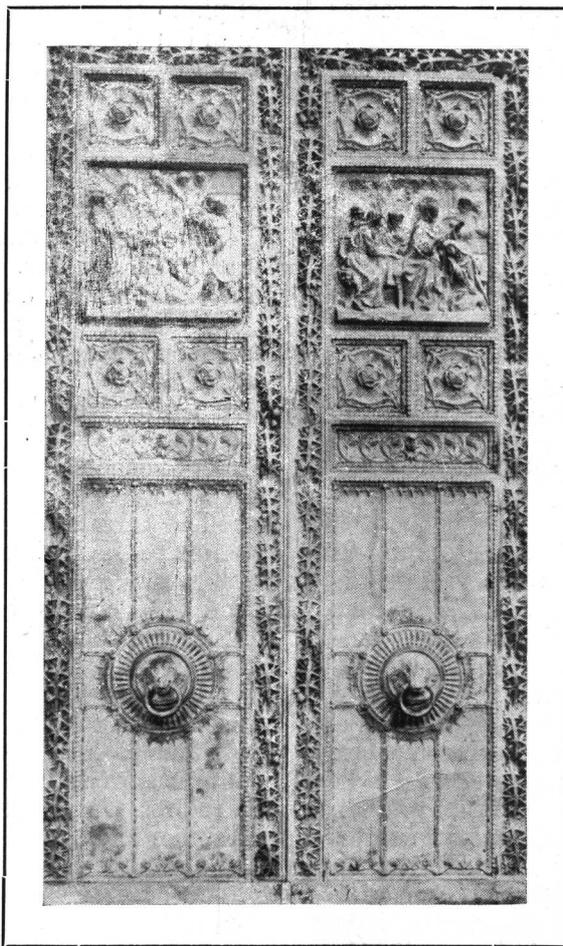
Todas las afinidades señaladas han originado en estética la teoría del arte integral — basada en la atracción de las artes, por la cual tiende cada una a rebasar sus límites para unirse con sus hermanas más vecinas — opuesta a la que defiende el aislamiento de las artes. Reunir en una grandiosa síntesis todos los elementos artísticos ha sido el ideal de muchos ilustres pensadores inspirados en la evocación del teatro griego, por lo que tal tendencia ha tenido siempre un carácter renacentista. Entre los campeones teóricos de la idea se distinguieron el jesuita Artega y el gran Goethe y las tentativas para su realización práctica informan toda la historia de la ópera, desde Peri y otros artistas del cenáculo florentino hasta los modernos maestros del drama lírico. Wagner, con sus cualidades de poeta, músico y teórico, realizó genialmente con su teatro una fórmula de arte integral, reuniendo, con la mayor unidad y equilibrio posibles, poesía, música, mímica y artes plásticas.

Y en este mismo género han descollado otros maestros, siguiendo distintos puntos de vista en cuanto a procedimientos, aunque coincidiendo en el fondo del asunto.

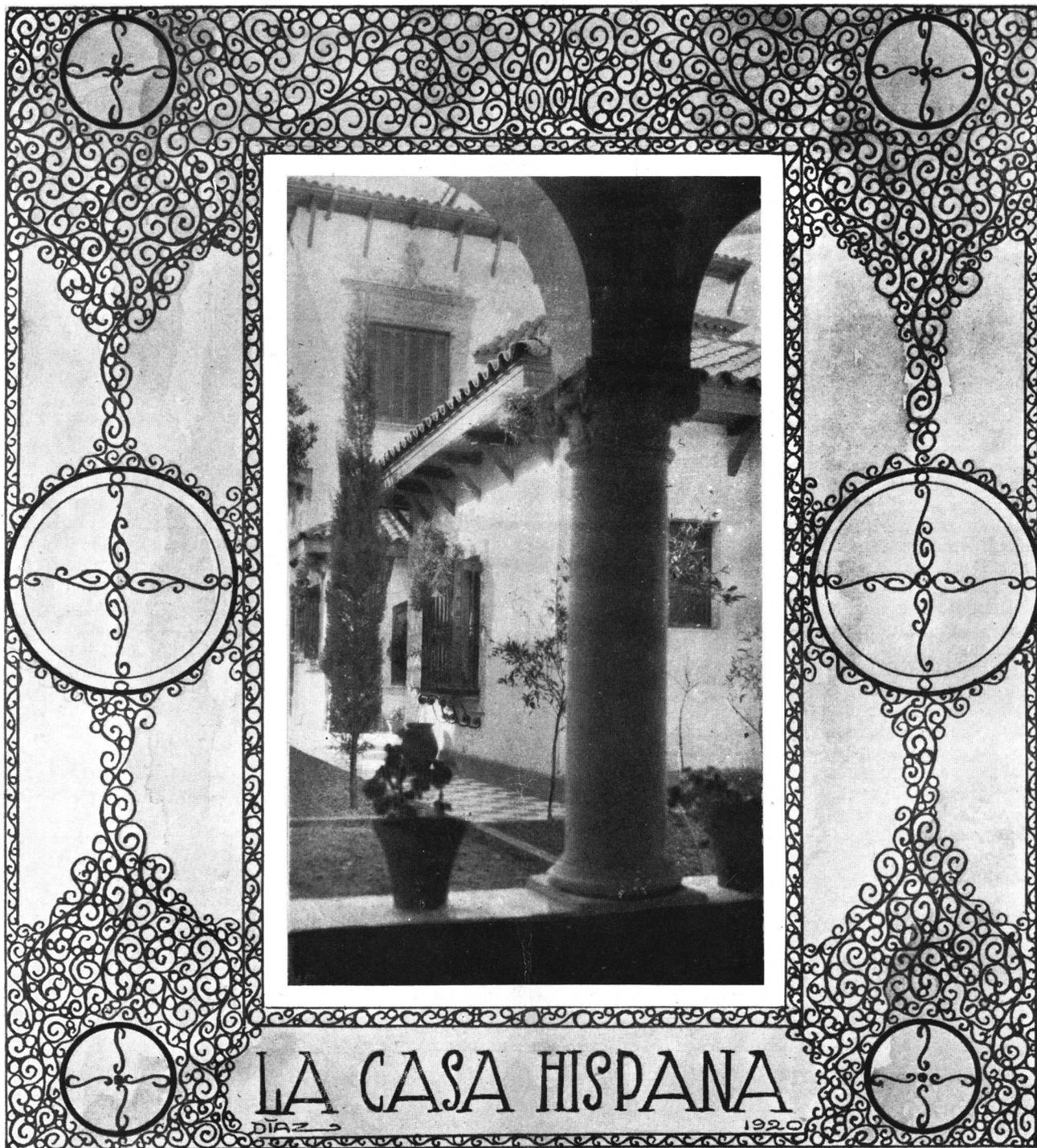
Pero esta manifestación de arte integral, si bien es admirable en teoría, en la práctica, salvo magníficas excepciones, presenta graves inconvenientes.

Es tan difícil reunir sus varios y complejos elementos en un todo bello y armónico, necesítanse tantos colaboradores para la gran obra, y los autores suelen extraviarse con tanta frecuencia, que la mayor parte de las veces el éxito es negativo.

Esta conclusión parece sentar el triunfo de las artes aisladas sobre el arte integral, a pesar de basarse en tan excelentes teorías. Pero reunidas o separadas, en una fórmula sintética o independiente cada cual, las artes con sus curiosas afinidades y sutiles relaciones nos demuestran que en ellas se realiza el interesante fenómeno de la unidad en la estética.



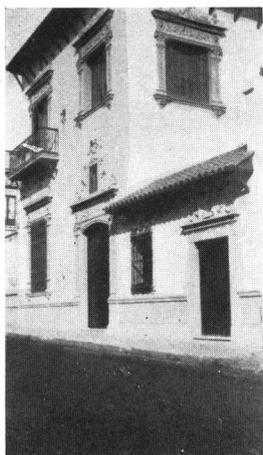
UNA DE LAS PUERTAS DE BRONCE DE LA BASILICA DE MONTMARTRE  
COMPOSICIÓN DE LUCIEN MAGNE



LEVÁNTASE ella al sol, convidando a una acuarela, con su masa armoniosa de blancas paredes y techumbre bermeja, y pone una nota de belleza delicada en la gris burguesía de la calle metropolitana. Allá, donde la rúa se tuerce en brusco recodo, álzase severo un liso, amarillento paredón, tras del cual asoma la fronda verdinegra de una tipa centenaria. Y se nos ocurre aquél con su aspecto melancólico de viejo rincón castellano, el excelente y sugestivo fondo para tan evocadora casona.

Constituye así su contemplación, primoroso regalo para nuestro espíritu, cuando el buen sol de estas claras mañanas invernales pinta sobre el muro enjalbegado, la azulada sombra de los anchos aleros y los balcones ensoñadores ... Encontrámonos ante la obra de un artista de verdad — el Arquitecto don Estanislao Pirovano, de la «École Spéciale d'Architecture», de París — de un artista enamorado del color y de la forma, que ha huído, en un muy noble afán de sana belleza, de la ya tan desgraciadamente trillada fórmula de la imitación irrazonada e ilógica de formas absolutamente exóticas, y del mazacote pretencioso e imperdonable que infesta con su chatura bastarda las maltratadas calles de esta capital. Porque artista verdadero





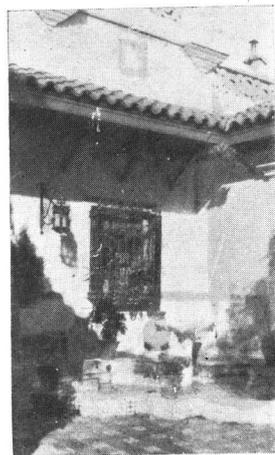
LA FACHADA

ha de ser quien,—como en este caso— con tan sencillos medios y tan ajenos a todo artificio desleal, produce con su obra la fuerte y duradera sensación de las cosas íntimamente sentidas, y bella y amorosamente realizadas.

Rojos tejados brillantes al sol, recortándose sobre el cielo azulísimo; férrreas rejas ensoñadoras, en cuyos negros barrotes retuércese voluptuosa la enredadera prolífica; anchos, verdes aleros sombrosos, azulados mosaicos que trazan en los zócalos su alicatado policromo; losetas blancas, losetas negras, que taracean el suelo con la severa sencillez de su cuadrículado; cristalinas albercas, donde desgra-



CHIMENEA Y ESCALERA DEL HALL

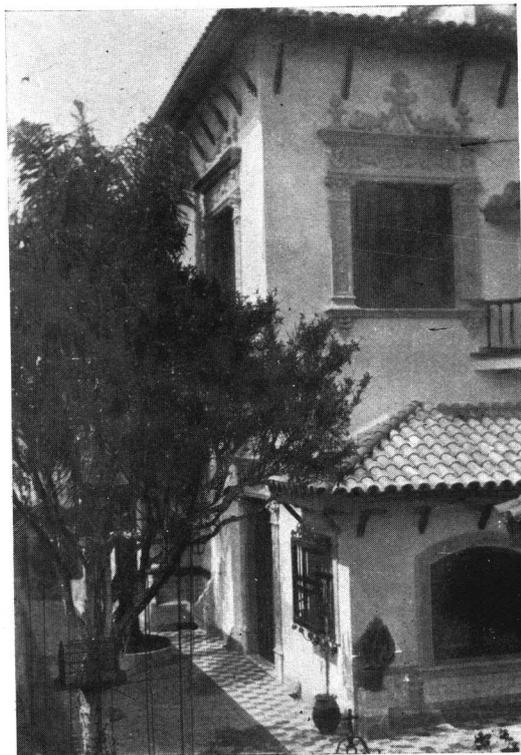


RINCÓN DE PATIO

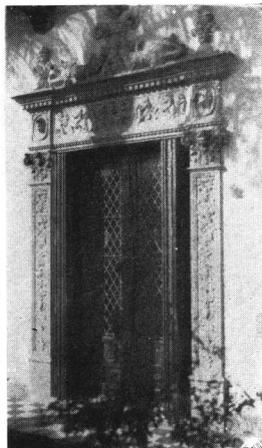
na la frescura de su alfojar y canta su melodía — juvenil canto de gloria éste, bajo la gloria luminosa del sol — el claro chorro de los surtidores. Rojos macetones, recias tinajas, donde prosperan el arrayán generoso y la begonia gentil... El artista ha concebido así su obra, presuponiéndola de antemano colocada en el ambiente luminoso en que había de alzarse, y teniendo siempre ante sí la clara, cordial visión del hogar generoso, afable y aquietador. Ha transmitido a su obra una emoción y una idea. Y he aquí por qué ella nos sugestióna y encanta, a pesar de sus defectos inevitables.

IGNACIO DE AZCÁRATE.

Agosto de 1920.



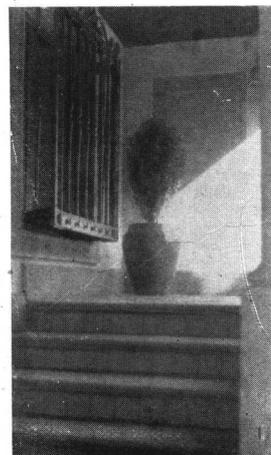
VISTA SOBRE EL JARDÍN



PUERTA LATERAL



PÓRTICO LATERAL DE ENTRADA



BAJO EL PÓRTICO

ILUSTRACIÓN DE DÍAZ



# CONSULTAS SOBRE LUCES Y VISTAS

por el Dr.

Munoz Ojeda

## CASO 1º



En una casa de bajos hay dos dormitorios C y D que reciben su luz por las puertas o ventanas E y F respectivamente.

El patio al cual comunican tiene menos de tres metros de ancho y el muro H tiene una elevación mayor que la del edificio en cuestión.

Se pregunta: ¿Del espíritu del artículo 2658 del C. Civil se infiere que el muro sobre el cual se han ejecutado las aberturas E y F debe distar por lo menos 3 metros de la pared divisoria a pesar de la mayor elevación de esta última?

El artículo 2658 (2692) del C. Civil, estatuye que no se puede tener vistas derechas sobre el predio vecino, cerrado o abierto, a menor distancia de 3 metros de la línea divisoria.

La aclaración «cerrado o abierto,» precisa el punto relativo a la posibilidad de que en determinado momento, el predio vecino puede estar a cubierto de las incomodidades de las vistas hacia él dirigidas. Pero es de notarse que la restricción de vista es para el fundo en que se abren éstas, y nada puede hacer en esa restricción, la circunstancia más o menos permanente o accidental de que el vecino cerque o cierre su heredad. No es posible referir lo uno a lo otro. Ambos vecinos deben — salvo restricción de sus propios actos, no de los ajenos — poder hacer lo que les plazca en sus fundos. Y si el vecino que tiene su heredad actualmente cerrada — merced a lo cual el colindante abre vistas a menos de 3 m. — sabe que esas vistas entrarán a perjudicarlo cuando abra su propiedad frente a ellas, estaría sometido a una molestia bajo cualquiera de estas formas: a) no abrir su fundo en tanto subsistiesen las vistas; b) o requerir del vecino que tapiara o cambiara los vanos de las vistas; c) o por fin, tolerar las vistas. Molestia, como es fácil alcanzarlo, que ni es justa, ni responde al concepto de la disposición legal que prohíbe las vistas a menos de 3 metros.

Únicamente pueden, pues, existir aberturas en pared paralela a la medianera, y a menor distancia que 3 m. de la línea divisoria, cuando se hallan dentro del edificio de quien las tiene, porque entonces, no permiten ver en casa del vecino ni a nivel, ni para arriba, ni para abajo, y no podrán luego tomarse vistas, por modificación del

edificio, pues la ley dice que no se puede tener esas vistas, lo que es para todos los tiempos: al edificar, en primer término, al refaccionar o modificar ulteriormente la edificación primera.

Opino, pues, que no es lícito abrir vanos exteriores a menor altura que 3 m. del piso de la habitación o local a que corresponden, cuando la distancia del paramento exterior del muro en que se abrirá el vano, hasta la línea divisoria, sea inferior a tres metros.

Los autores extranjeros, suelen aceptar la tesis opuesta a la mía, fundados en que no puede exigirse la satisfacción de un servicio cuando falta para tal el interés consiguiente. Pero más adelante demuestro el error de aplicación de semejante criterio. Además, entre nosotros, las vistas no son servidumbres, sino restricciones del dominio, lo que cambia mucho el aspecto de la cuestión.

## CASO 2º

Se trata del mismo edificio; pero sobre el dormitorio D, se ha construido un altillo A al cual se accede por intermedio de una pequeña escalera que nace en el patio lindero con el vecino y forma una galería o balcón saliente.

Suponiendo el muro sobre el cual se abre la abertura B, ubicado a una distancia mayor de tres metros de la pared divisoria, pero no así el filo exterior de la galería de acceso, se pregunta:

¿La distancia a que está ubicada teniendo en cuenta su saliente máxima, es una violación del artículo 2660 del C. Civil?

La galería de que aquí se trata, es una vista derecha. De su filo más saliente hasta la línea divisoria, debe existir la distancia de 3 m., por lo menos. Y como se ha demostrado en el caso primero, la restricción es la misma, aunque la vista dé sobre un muro que cierra la heredad vecina.

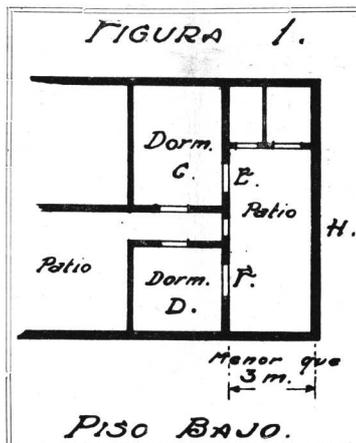
## CASO 3º

Se trata de un salón (iglesia, salón de actos, cinematógrafo) en el cual se supone que se cumplen las exigencias de ventilación e iluminación por medio de claraboyas y ventanas laterales abiertas sobre muros que distan menos de tres metros de las paredes divisorias.

Se pregunta: — ¿La puerta M y la ventana L contravienen los artículos pertinentes del C. Civil?

— ¿Puede (siendo el caso anterior afirmativo) subsistir la ventana L levantándola a tres metros del nivel del piso?

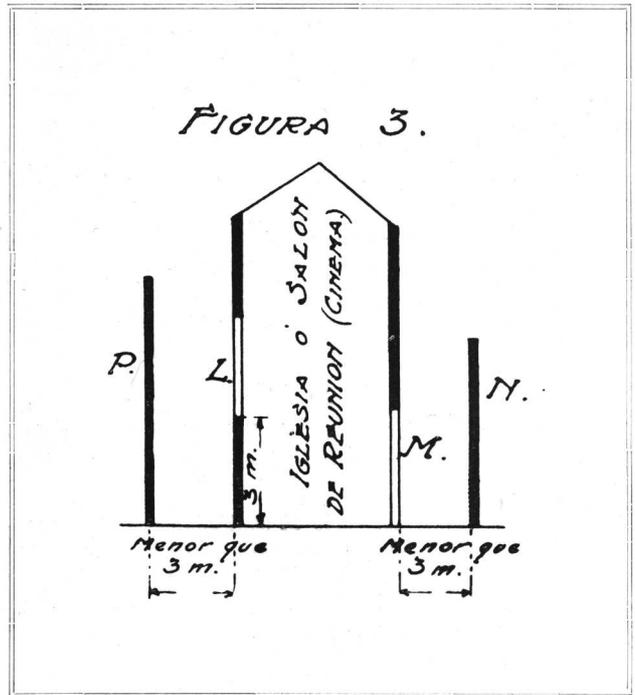
— Elevados los muros divisorios a una altura conveniente para evitar las vistas, ¿puede subsistir la ventana L aunque no se halle a una altura de tres metros del nivel del piso?



Acerca de este caso, debo prevenir que hay opinión fundada en varias consideraciones, de que la restricción de vistas no se refiere a las *puertas*, y sí tan solo a las ventanas y a los balcones y otros voladizos. Literalmente, parece que sea esto una verdad. Nuestro Código (artículo 2658), habla solamente de los segundos, y no se refiere a puertas. Hallo en la obra de Bufalini «Le leggi del fabricare», tomo VI, N° 1382, la transcripción de una sentencia de la Corte de Apelación de Agen (Francia), dada en junio 23 de 1864, que fundamenta aquella opinión en el silencio de las prescripciones legales y en el hecho de que las puertas son vanos que igualmente prestan el servicio de cerramiento y dan entrada a los edificios y salida de los mismos, permitiendo ejercitar el derecho integrante y esencial del de propiedad, de circular sobre el terreno de cada fundo, aunque sea exigua cualquier faja de dicho terreno.

Aubry et Rau (t. 2, cap. 196 b., pág. 207), opinan, apoyados en la sentencia precitada y varias más, que las limitaciones legales de las vistas no se aplican a las aberturas de acceso que no constituyen a la vez aberturas de vista, esto es, a las puertas de tableros y sin cristales.

A pesar de esta opinión, creo que cualquier vano abierto en un edificio, que permita *ver* de cerca en casa del vecino, sin tener que valerse de un recurso que coadyuve al objeto de ver, como subirse a una escalera, o sobre una mesa o silla, etc., es una *vista*. La *vista* es molesta, en estas condiciones, porque es un lugar fijo desde el cual puede mirarse, en todo momento, al albedrío del ocupante o transeunte en el edificio que la posee. Y la mirada importuna en el predio ajeno se ejercita allí, por la fuerza de las circunstancias, aun contra la voluntad o intención de quienes están en el edificio. Para producir es-

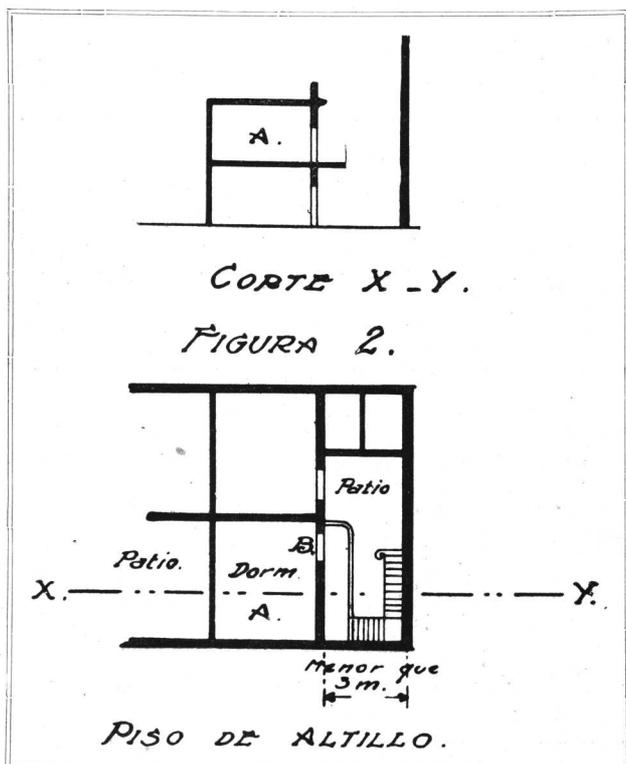


tas incomodidades, lo mismo da que una *vista* franquee o no el paso del edificio al exterior, y es inexacto el concepto de que una puerta, abierta en una pared paralela a la línea divisoria, a poca o mucha distancia de ésta, permita el ejercicio de un derecho integrante del de propiedad en la faja intermedia entre ambas: la situación de tal puerta es un hecho de disposición del edificio, lo mismo que situar una ventana o balcón u otro voladizo, y como la limitación legal es relativa a la disposición de los vanos del edificio, no puede aducirse un argumento tan singular como el antes referido, para fortalecer un distinguo que la lógica repudia, por especioso.

En materia de vistas y luces, existen entre los doctores considerables discrepancias. También varían las jurisprudencias enormemente. Es ello debido a la forma poco científica en que son planteadas las premisas de la doctrina al respecto. En lugar de definir bien la razón de ser de las restricciones legales, como punto de partida, se plantea disposiciones derivadas del derecho antiguo, y alrededor de ellas, trucas o deficientes como son en las legislaciones, se borda comentarios que resultan verdaderos imbroglios.

Vuelvo a puntualizar: una *vista* incomoda al vecino porque: 1° está muy próxima; 2° es fija y permanente; 3° es casi fuerza, para quien se asoma a la abertura, ejercer una molesta inquisición en el hogar vecino.

—¿Qué remedio tiene? La limitación en distancia, porque atenúa ésta los efectos molestos. Y si no cabe apartar del suelo ajeno la pared en que se abre el vano, no queda otra solución que poner ese vano a bastante altura sobre el piso del local a que da luz, como para impedir la vista cómoda o fácil o siquiera repetidamente accidental. Si la ley habla de ventanas, y se olvida de las puertas, es ello: 1° en cuanto a luces se refiere, porque mal podría ocurrírsele legislar sobre vanos de intercomunicación de fundos de diferentes dueños. Allí, no cabe hablar sino de ventanas y



troneras; 2º en cuanto a vistas respecta, porque de la vista se vuelve a la luz, (que es ventana), cuando por ser ilícita la primera a menor distancia que la legal, insiste el dueño del predio en abrir vanos en la parte de su edificio donde está restringido. Si la restricción es aplicable a la ventana, no se ve por qué no habría de serlo a la puerta, que facilita a las personas la vista al exterior en mayor extensión vertical.

El distingo, por otra parte, entre puerta vidriera y puerta llena, para que haya vista o no la haya, es de una nimiedad increíble. ¿Acaso no es corriente tener los vanos abiertos y disfrutar por ellos, en estas condiciones, del aspecto unido a la luz y al aire exteriores? Y además, ¿por qué no valdría igual distingo para las ventanas, en las que indudablemente también podría llegarse a establecerlo?

Los tratadistas que, como Toullier, Duranton, Pardessus, Solon, Taulier, Marcadé, Demolombe (cito adrede los más notables), fundan en el hecho de la incomodidad inmediata su criterio para resolver cuestiones de vistas, pueden admitir que un vecino se aparte de las restricciones pertinentes cuando no quepa producir molestia al colindante, o si se quiere, para emplear la fórmula jurídica pertinente, cuando dicho colindante no tenga interés por el cumplimiento de la cláusula legal limitativa; pero esa solución, al parecer simplísima, ofrece inconvenientes prácticos que no han pasado desapercibidos para la ley. Son estos inconvenientes: 1º que la restricción depende entonces de las disposiciones tomadas por ambos vecinos en sus predios y no solamente de las del restringido. De manera que éste tendrá que modificar sus disposiciones por hechos del vecino. Sostengo que la restricción no puede establecerse sobre esa base, completamente falsa. Yo estoy sujeto, en lo mío, a limitación de mis propias facultades, para no afectar las ajenas en lo esencial. No es posible que la voluntad de mis vecinos medie en la aplicación de esas limitaciones, porque no las han establecido a favor de un solo vecino o de unos pocos, sino como precepto de alcance e interés general o colectivo. Luego, o estoy restringido con abstracción de la voluntad y de los hechos de mi vecino, y me presto a un beneficio de que al igual de los demás disfruto, o bien lo hago con carácter individual, y me allano a un servicio por el cual, siendo éste privado, puedo exigir una compensación. 2º La edificación tiene, en general, carácter permanente. Variarla en ciertos detalles, no conviene, máxime por razones que no interesan al dueño del edificio. Será siempre desagradable y difícil de obtener sin coerción, una modificación que obedezca, así, a hechos de otro. ¿Se dirá que la variación es exigida por haber disfrutado el restringido de una concesión, de una prórroga? Pero, entonces, se afirma con ello que la restricción existía antes, y si existió, ¿por qué no fué derechamente cumplida? Por eso, entiendo que la estipulación accesoria «abierto o cerrado» relativa al predio vecino que señala la ley en cuanto a las vistas derechas, ha de ser interpretada en forma absoluta, sea cualquiera la altura de la pared que cierra el edificio del vecino. Las legislaciones se han perca-

tado de los inconvenientes de variar así disposiciones ya tomadas, como ocurre en las llamadas *lucos de tolerancia*, y tratan de causar el mínimo de molestia al dueño de las luces, quien no está obligado a cerrarlas mientras el vecino que eso requiera, no edifique adosando en el sitio mismo de la pared en que se halla cada luz. 3º La vecindad sería un infierno si determinadas restricciones pudieran modificarse o desaparecer temporariamente, según las circunstancias.

Cuando no se tienen en cuenta las precedentes consideraciones, puede llegarse, con Toullier (III, 258), hasta sostener que evitada la restricción de vista, por existir una pared en la línea separativa con el fundo vecino, quepa oponer la prescripción al requerimiento de suprimir las vistas por suprimirse la pared. Esto es sencillamente absurdo como concepto, y resultaría enorme como solución.

Toda esta exposición, que de paso atañe a la solución del caso primero, y ratifica mi manera de pensar al respecto, lleva a considerar las puertas como vistas, si falta la distancia legal a las líneas divisorias con los vecinos.

Sentado esto, paso a un segundo punto previo. ¿Se aplican las restricciones de vista a los edificios públicos? No digo a los privados de destino público, porque el Código Civil legisla con relación a las personas privadas, y sus bienes, y no se refiere al destino de éstos. Por cuya razón, y sin más trámite, puedo decir que un teatro, un cinematógrafo, un salón de actos, etc., de propiedad particular, se hallan sometidos a las mismas reglas que una casa particular cualquiera. La ley no distingue sobre este punto y no hay, en verdad, motivo para ello.

—¿Y para los edificios públicos?—Tampoco contiene la ley salvedad alguna. Se trata de bienes privados del estado, cuya adquisición, disposición y conservación se rigen por los preceptos del derecho civil. El estado general, los estados provinciales, las comunas, que tienen bienes de esta naturaleza, no podrían gozar, en cuanto a las relaciones de vecindad se refiere, de poderes más extensos que los particulares. No se concibe, v. gr., el fundamento de una posible facultad de disponer las aberturas de un edificio público, con prescindencia de las distancias legales exigidas para respetar el sagrado del hogar contiguo. Si el poder público necesita, con fines de interés público también, extender su edificación en forma que afecte a los particulares, debe valerse de la expropiación para evitar el desvío de los principios que para el bien común adopta la ley en favor de los vecinos, y solventar las obligaciones correspondientes.

Estimo inútil extenderme sobre este punto de mera razón.

Queda, con todo esto, determinado que a menor distancia de 3 m. de la línea separativa, tanto una puerta cuanto una ventana cuyo alféizar no se halle a 3 m. de altura mínima sobre el piso del local correspondiente, no pueden estar abiertas en una pared paralela a dicha línea divisoria.

En cuanto al mantenimiento de cualquiera de estos vanos, por levantamiento de la pared divisoria, tampoco lo creo procedente.

NOTA — En lo relativo a la autorización concedida por la Municipalidad de esta Capital para construir con ventanas a menor distancia que 3 m. de la línea separativa, con tal de interponer una mampara de 1.80 m. de altura, no ha llegado a mi conocimiento esa autorización.

He de decir, por lo demás, que la Municipalidad de cualquiera localidad no vela por los derechos privados de los pobladores, sino por el ornato, la seguridad, la higiene y la moralidad común. Las vistas no interesan ninguno de estos aspectos de intervención comunal y su consideración debiera estar excluida de las atribuciones que en mérito de su razón de ser, determinan las prescripciones edilicias.

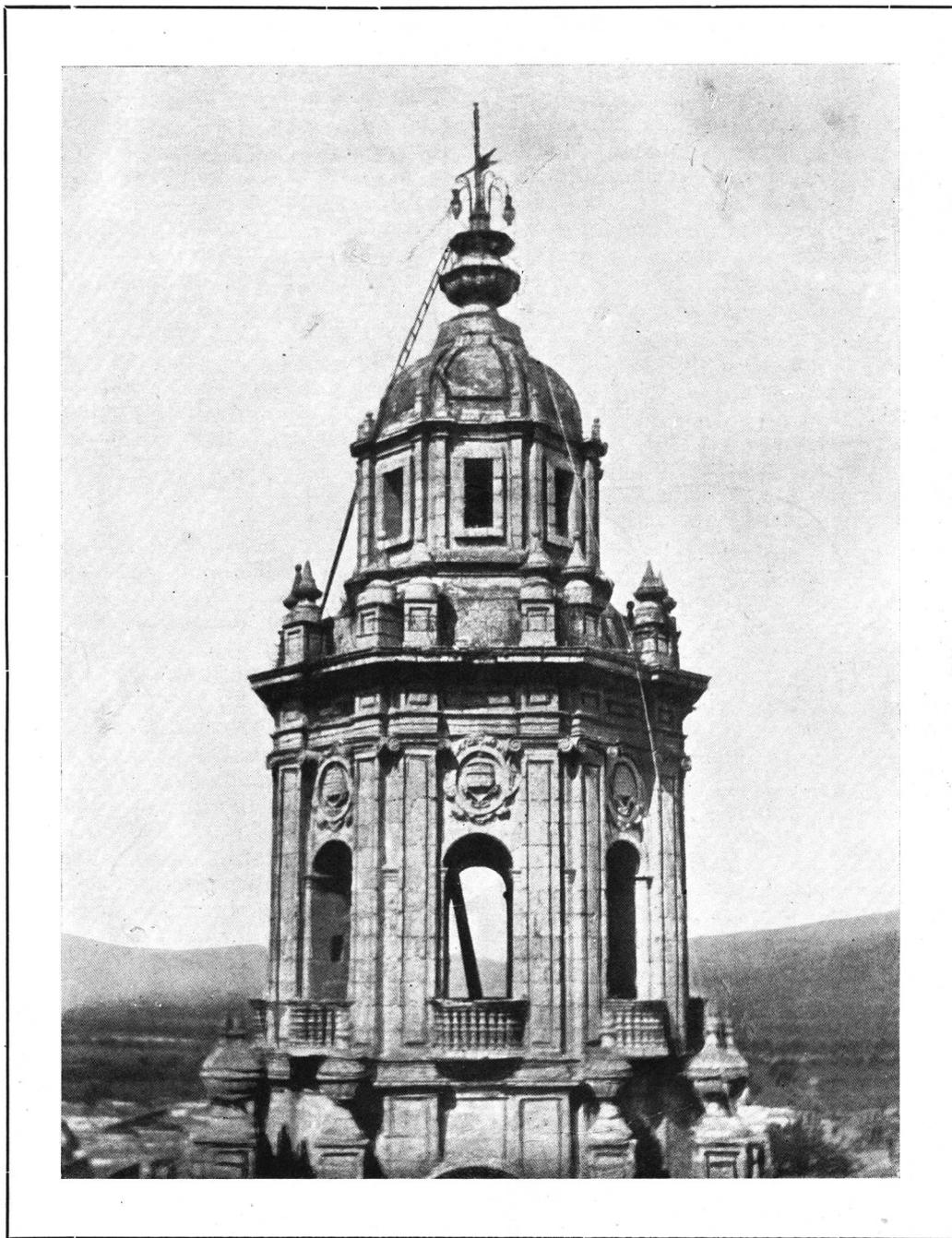
Es un error creer que una comuna pueda hacer cumplir disposiciones que, como las que invaden el fuero meramente privado, no corresponden a su función social.

Yo, particularmente, no tolero una vista que contraría las prescripciones del Código Civil, y por medio de los tribunales competentes, haré cumplir las disposiciones de ese Código que me amparen, digan lo que dijeren los reglamentos u ordenanzas edilicias.

No hay, pues, que preocuparse de esos yerros.

Buenos Aires, abril de 1920.

M. DURRIEU.



ARQUITECTURA MEJICANA. — TORRE LINTERNA DE LA CATEDRAL DE MORELIA

# LA CÚPULA

POR

## ALBERTO PREBISCH



A Cúpula!

No hemos de olvidar jamás la profunda impresión que sintiéramos, la primera vez que tuvimos el gozo de contemplarla.

Fué una radiosa mañana, una de esas claras, transparentes mañanitas de tierra adentro, en las que se entra en el alma un poco del sedante frescor de las hojas nuevas, del agua que se deshilacha alegremente rumorosa en los surtidores de las fontanas...

Promediaba el verano.

Caía recio el sol sobre una silenciosa placidez de domingo provinciano, y era ancho el cielo intensamente azulado. Vagábamos por las calles reposadas de la vieja ciudad señorial, y penetrábase blandamente nuestro espíritu de esa suave, mística emoción que brota de sus rancias casonas de gruesos muros y parda teja, con el melancólico aroma de las cosas de otros tiempos. Habíamos llegado a la plaza principal. Las campanas domingueras arrojaban al aire el inquietante son de su místico requerimiento. Transpuesta la ancha recova del Cabildo viejo, — bajo la blanca gracia de sus bóvedas — habíamos visto surgir la cúpula, irguiéndose señorial y airosa en el violento escorzo, destacando su silueta atormentada y ensoñadora sobre el añil intenso del cielo...

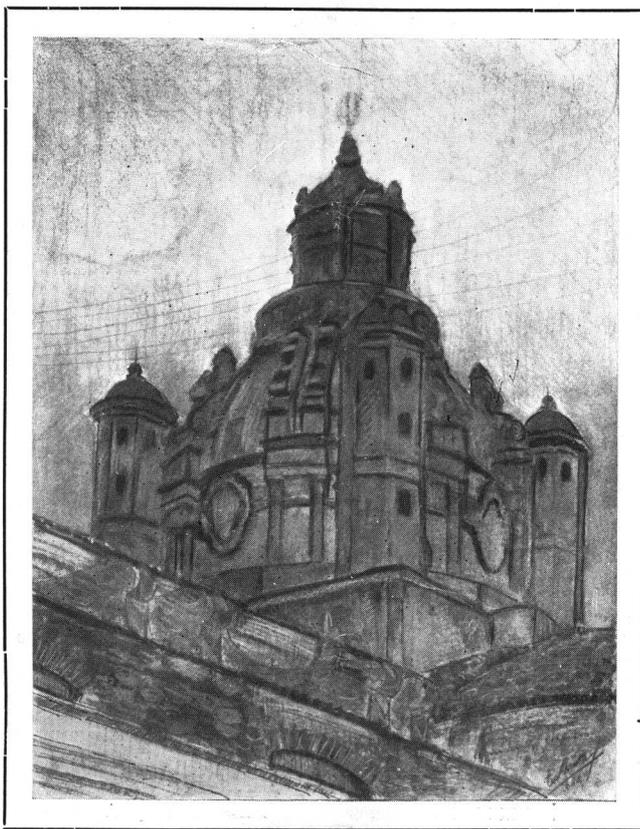
Levántanse vigilantes en sus flancos cuatro esbeltas torrecillas. Adquiere ella así, en el orgullo místico de sus formas, un bélico desplante de fortaleza medioeval. Remátale una como corona de pequeños arcos acoplados — de indudable origen románico — haciendo balaustrada a la linterna central. Refuérzanla ocho nervaduras de rebuscado contorno, sostenidas ellas por esbeltas columnitas apareadas, en cuyos capiteles nótase una vaga reminiscencia mudéjar. Préstale acentuado sabor incáico la oscura reciedumbre de su masa imponente... Y es, sin embargo, hispánica, netamente hispánica en su conjunto soberbio; en ese hondo espiritualismo que sugiere a quienes

la contemplan. Guerrera y mística, ocúrresenos eterno símbolo de la época — agitada época aquella de espiritual inquietud y bravura conquistadora — que la viera alzarse. ¡Ah, la vieja cúpula! Nosotros hemos sentido, — después de recorrer la Catedral toda, y de haber experimentado la penosa impresión de los dorados y las pinturas hirientes de sus naves internas — una íntima congoja, un vago desasosiego, producido quizás por un subconsciente presentimiento de futuras probables mutilaciones. Porque hemos comprendido cómo se va la Córdoba vieja, señorial y monástica,

de otros tiempos, la Córdoba ceremoniosa de aquella docta y severa «Universitas» de Fray Fernando. Porque hemos oído el sordo rumor de los vientos renovadores — que pasan impetuosos arrastrando en su furia el monjil recato de los claustros abovedados, la serena quietud de los patios luminosos — y trayendo en sus ondas los ideales nuevos, para sustituir a los viejos ideales sustentados por los graves fundadores...

Y no es que no comprendamos la necesidad ineludible, humana, de la evolución. Antes bien, anhelámosla, deseamos el paso de las modernas corrientes del pensamiento, luchamos para que él se realice. No obstante el progreso ha de dejarnos siempre, en lo más íntimo del alma, una escondida melancolía. Consuélenos, empero, la firme convicción de que jamás, en ninguna época, han de faltar quienes sepan sentir esa sublime lección

de belleza que significan los muros corroidos y musgosos, revelándonos en su mudo lenguaje el alma del pasado. Y de que tus graves esquilonos — vieja cúpula — no han de arrojar en vano al azul la música solemne de sus bronces; pues nunca faltarán quienes sepan apreciar en todo su inmenso valor, ese poco de mística ventura que se entra en el alma, en las épocas más cargadas de áspero materialismo.



Buenos Aires, julio 9 de 1920.



ARQUITECTURA MEJICANA  
IGLESIA DE SAN DIEGO DE GUANAJUATO

Comenzamos la publicación de una serie de documentos arquitectónicos del Méjico colonial, de cuya observación es fácil inferir el grado de cultura artística alcanzado por aquel país, — muy superior por cierto al nuestro — en las épocas de la dominación hispana. Es fuerza, en efecto, reconocer lo rudimentario y simple de las construcciones que nos han sido legadas por nuestros antepasados coloniales. Salvo preciosas excepciones — la Catedral de Córdoba con su cúpula soberbia, y algún otro edificio más — ellas hablan tan sólo al espíritu soñador del artista con el sugestivo lenguaje de sus muros añosos, pero no resisten a un análisis objetivo de su valor intrínseco como obra arquitectónica, resultado de un estudio concienzudo y de una ejecución ordenada y competente.

La arquitectura mejicana ha dejado, al contrario, numerosos monumentos de elevado valor artístico.





ARQUITECTURA MEJICANA  
CATEDRAL DE SAN FRANCISCO DE CUERNAVACA

Resultante de la conjunción del arte arcaico de Mitla, Palenke, Uxmal, Chichenitza, con el Renacimiento español, surgió ella bajo el cielo excepcionalmente brillante de la tierra mejicana. Arte afiligranado, arte de contrastes y colores, conjunción y modificación del florido plateresco y del estilo aborigen, arte inquieto y atormentado pero perfectamente lógico, caracterizase por sus cualidades de masa y escala y por el contraste vivo de ricas decoraciones con la ingenua rudeza de las paredes desnudas. Y aunque desconcertante por lo inesperado de su fórmula decorativa, place al ojo del artista y desarma a la crítica con su sinceridad. Sinceridad que no es más que el resultado lógico de la lógica de ese arte. Porque es lógico, en verdad, cuando se aplican sobre simple construcción de la pared desnuda, a manera de enorme *panneau* decorativo, formas que permiten, al ser libertadas ya de las sujeciones que rigen a elementos que realizan un esfuerzo, soluciones imprevistas y variadas. Lo ilógico sería precisamente tratar una aplicación como elemento de





ARQUITECTURA MEJICANA  
ENTRADA DE UN CONVENTO DE QUERÉTARO

sostén de un edificio, siendo éste el que sostiene a aquella. Tal es la razón de la aparente sinrazón de esa arquitectura.

No hay duda que en nuestro país, la naturaleza de los materiales de construcción hace necesaria la adopción de una arquitectura de revestimientos, ya sean éstos de estuco, piedra o terracota; lo cual implicaría una variación del procedimiento constructivo y decorativo, de acuerdo con la naturaleza del material empleado. Creemos que la arquitectura mejicana comporta una seria lección de honestidad constructiva y de adaptación al medio, y pretendemos justificar así, si ello fuera necesario, la publicación que hacemos y seguiremos haciendo de sus principales monumentos. Lejos de nosotros la idea de que ellos pudieran ser imitados; mezquina e ingrata resulta la tarea de imitar, impropia de quienes estimen en algo su personalidad; creemos, eso sí, que son dignos de ser seriamente estudiados por lo que tienen de esencial en su procedimiento decorativo.

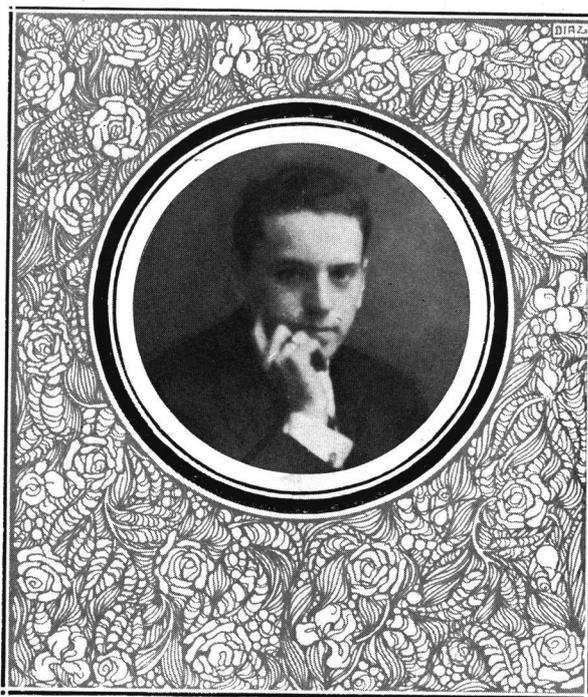




UDO afirmarse al asistir a la cruelísima realidad de la muerte de Hugo Pellet Lastra, que una pérdida grande experimentaban las filas de la más destacada juventud argentina, juventud que traduce la más acendrada esperanza y el mayor y el más alto título del progreso y el porvenir intelectual del país.

Fué Pellet, un elemento de merecimientos superiores en las esferas de nuestra profesión. Estudiante, logró granjearse con facilidad la estimación de todos sus compañeros sin excepción alguna. Próximo a graduarse, su intervención en todas las iniciativas que tendieron de un tiempo a esta parte a enaltecer los estudios y a elevar el concepto de la carrera de arquitecto, hubieron de contarle imprescindiblemente como uno de los más activos, de los más útiles, de los mejor inspirados propulsores del trabajo y de los anhelos del elemento estudiantil. Bueno, generoso, despierto y franco, lleno de emulación y de nobles aspiraciones, resuelto a todo lo que exigiese de su parte un sacrificio o un esfuerzo, invariable en su línea de conducta siempre colocada en un plano superior de rectitud y de desprendimiento, todo en Hugo Pellet Lastra encaminábase a un ascendiente moral y a un concepto personal y profesional reconocido y apreciado unánimemente por sus profesores, por sus colegas y por sus innumerables amigos conquistados en intensos años de labor y de estudio.

Fundador y director de esta revista, a la cual



HUGO PELLET LASTRA  
FALLECIO EL  
13 DE AGOSTO DE 1920

aportara un caudal de buenas ideas que aun ahora fructifican provechosamente; presidente del Centro de Estudiantes de Arquitectura en un período que se señalara por la eficaz gestión efectuada por la referida institución; iniciador de los salones anuales de arquitectura que con marcado éxito se han realizado ininterrumpidamente desde su organización; defensor entusiasta de los principios nacionalistas e hispano-americanos en materia arquitectónica impuestas paulatinamente a despe-

cho de prejuicios que los excluían por entero de todo lo que importase investigación y aplicación de elementos decorativos o artísticos de meritoria significación estética; autor de proyectos importantes referentes al deslinde de las profesiones de arquitecto e ingeniero; sostenedor de cuanto importase, en una palabra, un adelanto material o espiritual de la profesión a la cual se consagró por entero, mereció realmente ese concepto a que aludíamos anteriormente, concepto que, por sí sólo, mide y expresa en la forma más elocuente el grado de dolor que ha de suscitar por mucho tiempo el recuerdo del compañero tan injustamente abatido por la adversidad.

Ante su féretro pudieron repetirse las palabras aquellas de nuestro compatriota: «Al borde de la tumba que acaba de abrirse no se llora. Algo hay más alto que el dolor. Las lágrimas traducirían en el presente instante una emoción subalterna...». Y sólo subalterna pudo resultar, a nuestro juicio, una emoción causada por la ascensión eterna de un alma juvenil y bella.

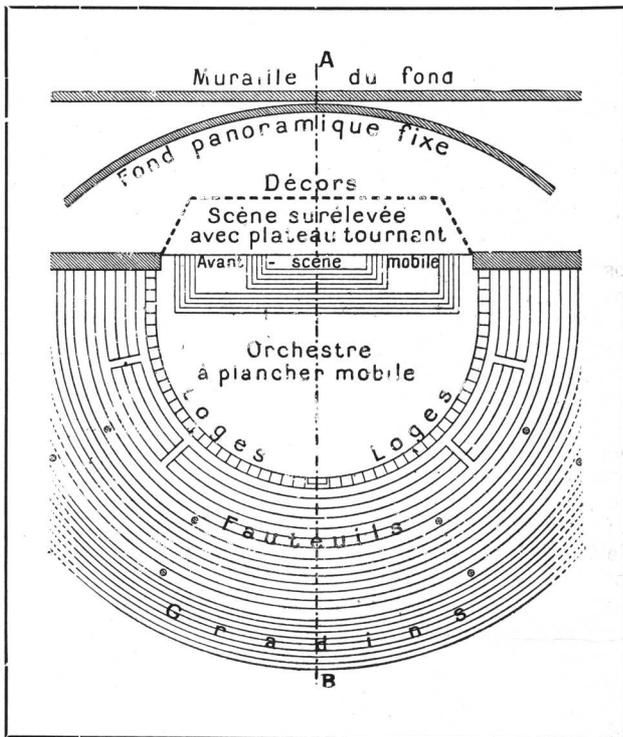


# EL TEATRO DE MAX REINHARDT

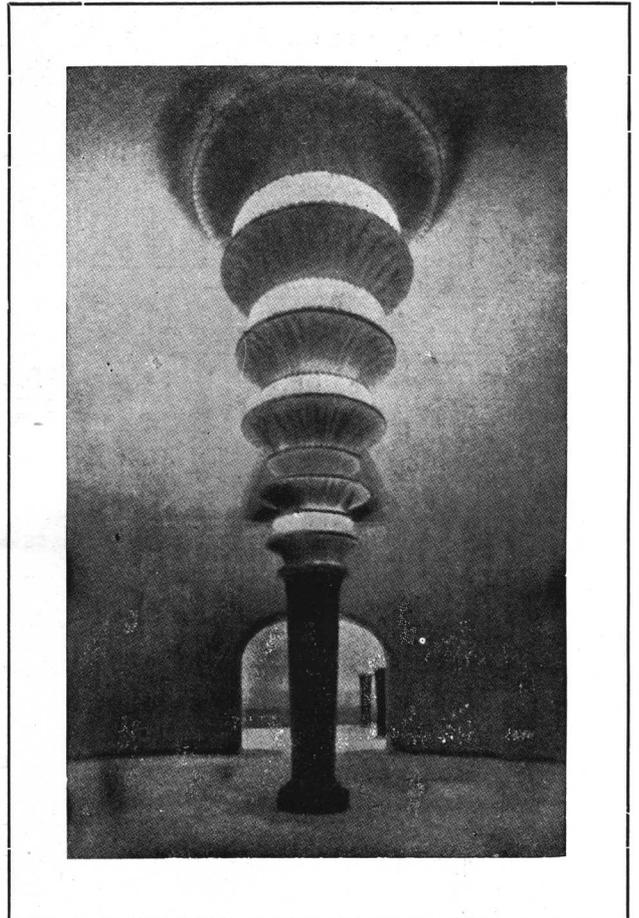


NOTASE en el programa arquitectural de nuestro teatro moderno, una marcada separación entre la sala de espectadores y la escena. Existen ambas independientemente, tienen cada una sus propias necesidades, constituyen dos partes completamente diferentes dentro del conjunto. Los actores se mueven y actúan en la escena, dentro de los tres muros que la limitan, « como si en lugar de la sala — dice M. Antoine — existiese realmente un muro completando los otros tres, a fin de dar al espectador la ilusión de ver vivir y agitarse bajo sus ojos a gentes que no sospechan su presencia ».

Apártase así el teatro moderno, como se ve, del concepto que guiara a los griegos en el suyo. El teatro griego fué, en efecto, una expresión perfecta de la idea que lo motivara, que era la de exponer al pueblo, a modo de enseñanza popular, de vulgarización — como en un fresco o un mosaico — dice Guadet — los orígenes heroicos o divinos de su historia. Agrupábanse en sus comienzos los espectadores alrededor de los trágicos, adoptando naturalmente una disposición en semicírculo, y separados de éstos, instintivamente, por el espacio necesario para permitirles desenvolverse con toda



PLANTA DEL TEATRO DE MAX REINHARDT

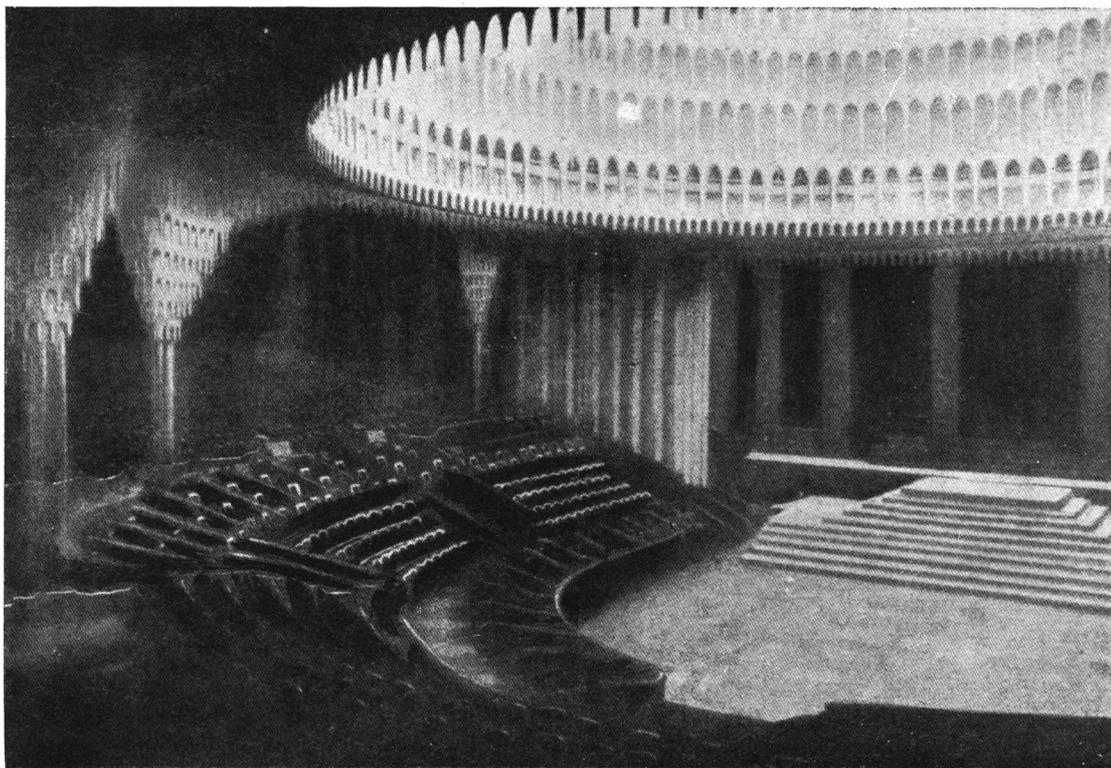


PILAR LUMINOSO DEL VESTIBULO

comodidad. La acción se desarrollaba así en el medio mismo de los espectadores, dejando estos de ser extraños a aquella. El público acompañaba a los actores, emocionándose con ellos, transmitiéndoles a ellos su emoción. Siendo grandes masas populares las que acudían al espectáculo, veíanse forzadas a disponerse en un terreno en pendiente, para que fuera posible la visión de todos. Nació de esa forma, lógicamente, el tipo del teatro griego de la antigüedad, cuyo modelo lo tenemos en el magnífico Teatro de Baco, en Atenas.

Fué seguramente la idea de esos antiguos espectáculos que tuvo presente el gran actor alemán Max Reinhardt, al planear y construir su *Gross Schauspielhaus*, inaugurado en Berlín hace poco — realizando así su sueño del teatro de grandes masas, netamente popular, — y estimulado por sus anteriores triunfos con el Rey Edipo y la Orestíada, en Munich.

Con el « Teatro de los cinco mil » — como también



VISTA DEL INTERIOR

suele llamarse a la Gross Schauspielhaus — dice en *La Nación* don Julio Alvarez del Vayo — perseguía su fundador un doble propósito: artístico y social (1). Aquí las paredes artificiales de la escena corriente se desmoronan, el escenario deja de ser un mundo aparte. Las líneas se agrandan, un mismo ritmo une a espectadores y actores en armónica participación. Los espectadores cesan de ser extraños a la acción; la acción se desarrolla en medio de ellos, no fuera de ellos. El público deviene el gran coro silencioso de la tragedia. De su parte el actor véase obligado a humanizarse; no habla desde el otro lado, protegido en su falsedad por la falsedad escénica que le sirve de fondo. Está en el centro, de todos los lados le miran, y tiene que dar forzosamente a sus movimientos y a su acción un nuevo, más amplio sentido dramático. Esto le obliga a buscar formas distintas de expresión, que acaso conduzcan con el tiempo a una revolución completa de su arte».

De la disposición arquitectural de la Gross Schauspielhaus, — que tiene notorias semejanzas con la del teatro griego y que ha respondido magníficamente a la idea de su creador, como lo atestigua el ruidoso triunfo de la «Orestíada», con que se estrenó — nos da una idea exacta la siguiente descripción, tomada de un artículo de M. A. P. Antoine, de *L'Illustration*, de

(1) Respondiendo también a un principio artístico-social fué que el genial Ricardo Wagner ideó su originalísimo teatro de Bayreuth, marcando de ese modo un precedente en la evolución de las formas teatrales hacia una técnica nueva. Nos permitimos recomendar a nuestros lectores, la lectura de la inteligente crítica que hace Miguel Cané en «Notas e Impresiones» de dicho teatro y de una representación en él. — (*N. de la R.*)

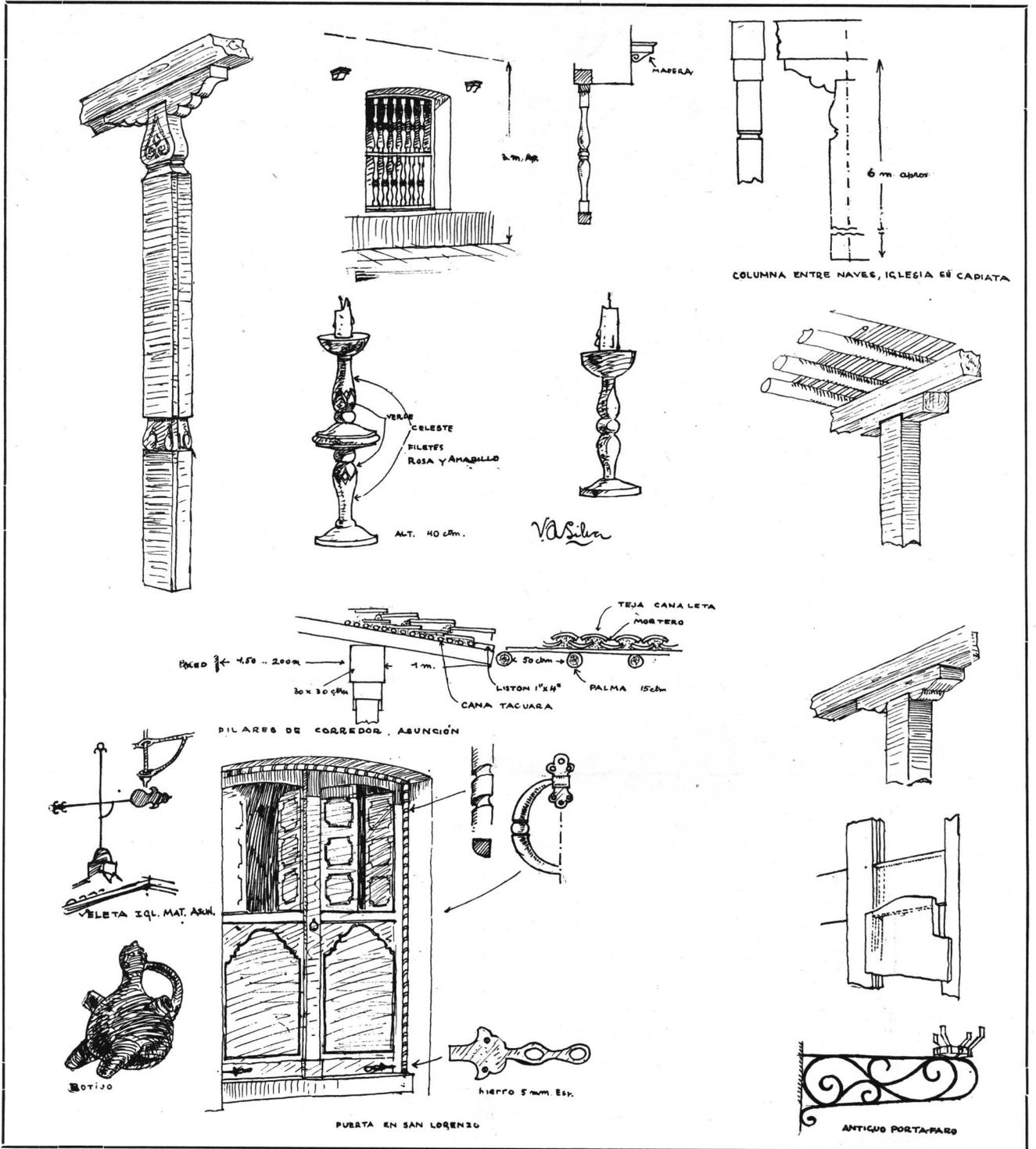
cuya revista sacamos también los elisés que acompañan la presente nota. Dice M. Antoine:

«Enteramente construida en cemento armado, de tinte neutro, pero de una fórmula decorativa un poco desconcertante, la sala se escalona en gradas dispuestas sobre tres caras siguiendo un óvalo muy pronunciado. El dispositivo escénico está constituido por una escena ordinaria munida de una plataforma giratoria que permite cambios de decoraciones casi instantáneos, y cerrada por un muro circular de cemento, sobre el cual aplícanse los telones de fondo, y cuya forma curva, aparte de ser un excelente portavoz, permite suprimir los fastidiosos bastidores que estamos obligados a colocar de costado para cerrar nuestros cielos de teatro.

Frente a la sala, la escena se continúa por una *avant-scène* desbordando sobre el coro (*orchestre*), y en la cual cada parte puede elevarse o bajarse a voluntad, permitiendo todas las combinaciones posibles.

En fin, esta *avant-scène* encuéntrase a su vez prolongada por un espacio vacío, «el coro», cuyo piso es también movable en el sentido vertical, y al cual los actores pueden acceder no solamente por la escena, sino también por una puerta practicada en las paredes de la sala, *sin mezclarse jamás con los espectadores*. En los entreactos, la escena está aislada por un telón ordinario que desciende en la boca de escena; la *avant-scène* y el coro, por un telón circular que sube del suelo.

Corona el conjunto del edificio una cúpula, cuya iluminación, muy curiosa, imitando la luz del día, es común a la sala y, naturalmente, al coro. Ella es obtenida por proyectores disimulados entre las filas de estalactitas que componen la cúpula».



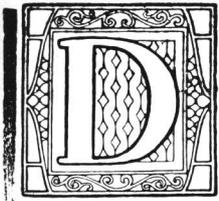
DETALLES COLONIALES DEL  
 PARAGUAY.-VICTOR A. SILVA



# La arquitectura en la época prehistórica

por el *Ing. Jorge W. Dobranich*

## La habitación primitiva.



URANTE el período preglacial dijimos que las condiciones del clima no imponen al hombre ni la vida nómada ni el abrigo construido, como sucede en el siguiente período durante el cual lo busca en las grutas y cavernas naturales. En un principio utiliza solamente la entrada, luego la cámara y más tarde busca aquellas cavernas compuestas de dos cámaras. Entre las cavernas abiertas en escarpes naturales, elige el hombre las que son accesibles con dificultad, para quedar así mejor defendido de los ataques de animales feroces y de las avenidas torrenciales.

La caverna de Altamira en España, y que menciono por juzgarla interesante debido a su aspecto y a la importancia de los frescos en ella hallados, tiene su entrada orientada hacia el mar; el piso desciende desde la entrada hasta el fondo; se halla situada en un banco resistente de caliza y tiene 8 a 10 m. de ancho. Desde *C* (figura 55) hasta el fondo el corredor se estrecha, presentando un depósito arcilloso, acarreado por las aguas. Los restos prehistóricos se han hallado en *M* y *N* y componíanse de yacimientos de huesos, conchas, útiles, piedras y tierra negra. Como en los demás yacimientos españoles, en éste no se han hallado restos de reno.

Llega la época de los metales y con la aparición de éstos, la posibilidad de atacar la piedra para construir cavernas artificiales. Trataremos sucintamente, por ser también abrigos artificiales: las chozas sobre pilotes (palafitas); las chozas colgadas y finalmente las levantadas sobre colinas naturales.

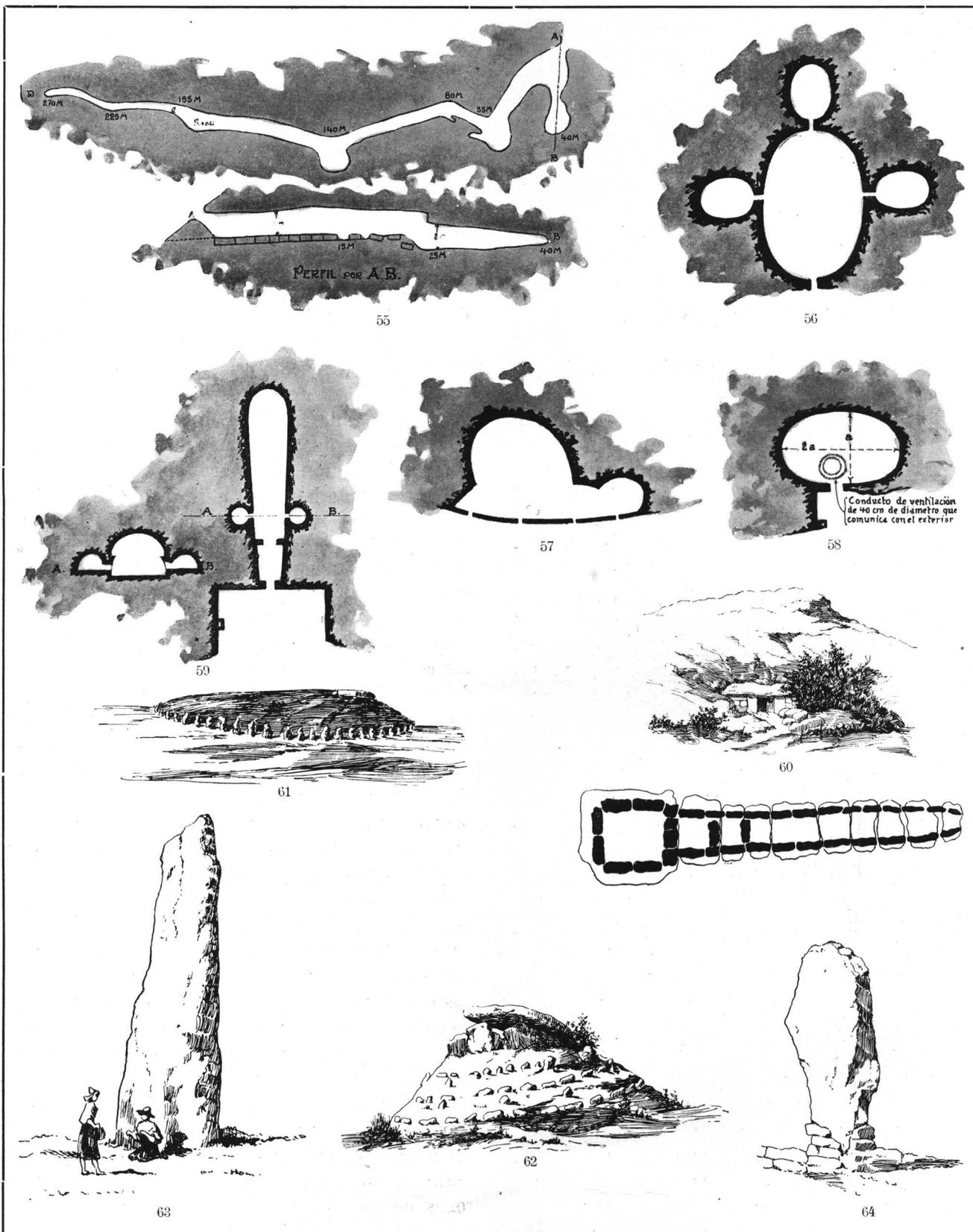
Las cavernas artificiales de la Champaña, pertenecientes a la época neolítica, son de las más antiguas y fueron utilizadas, unas como habitaciones y otras como tumbas; se comunicaban

entre sí agrupándose alrededor de antiguas lagunas que les proporcionaban los medios de alimentación. Precedía a las cuevas de habitación de una o de dos cámaras, un estrecho pasadizo con su entrada tan baja que para transponerla era preciso gatear. Además de este medio de defensa, dejaban muchas veces en el contorno de la abertura una hendidura, probablemente destinada a calzar maderos de cierre. En la mayor parte de los casos solía cerrarse la entrada con una o más lajas de piedra. Cuando la dureza de la roca lo permitía, las paredes opuestas de la caverna eran paralelas y perfectamente labradas y su techo plano o con perfil ojival cuando las rocas eran tiernas. El piso de la cámara lo hacían más bajo que aquél del pasadizo, y si la caverna tenía dos cámaras, el de la segunda era aun más bajo. El cierre de la entrada a la segunda cámara era más cuidado y las paredes de ésta mejor labradas. En las jambas de la puerta que las comunicaba se han encontrado agujeros que se supone hayan servido para atravesar barras a fin de atrancar la puerta.

A pesar de lo rudimentario de estas habitaciones, merece consignarse la atención que prestaron al factor higiénico y que a pesar de los siglos transcurridos aún hoy podría servirnos de ejemplo. En algunas cavernas se han descubierto orificios que practicados en su techo desembocaban al exterior, llenando las funciones de conductos de ventilación. Atendieron con igual solicitud, la orientación que habían de dar a sus moradas; así se observa en el hemisferio norte, que sus entradas miraban al mediodía, con lo que obtenían en invierno, un asoleamiento completo de sus cámaras, y en verano, la sombra conveniente.

El hallazgo de restos humanos en algunas cavernas, ha indicado que eran sepulcrales, clasificándose éstas en *sepulturas permanentes*, bien terminadas y otras ligeramente desbastadas que sirvieron para enterramientos imprevistos.

Aun debemos citar otras cuevas más reducidas



Figuras: 55.—Planta y sección de las Cavernas de Altamira en España. 56, 57, 58 y 59.—Tipos de cavernas artificiales; las tres últimas, de las Islas Baleares. 60.—Planta y vista del dolmen de Gavrinis. 61.—Túmulo de Kennet. 62.—Otro tipo de túmulo. 63.—El menhir de Quiberón en Bretaña. 64.—Otro tipo de menhir.

que las mencionadas y que se cree, por sus dimensiones y por la ausencia de cadáveres, que debieron destinarse a almacenes.

Las figuras 56, 57, 58 y 59 reproducen algunos tipos de cavernas artificiales, interesantes por su forma. Las tres últimas pertenecían a las Islas Baleares y la representada en la figura 58, la denominada del carro, porque uno de estos vehículos podía dar fácilmente la vuelta dentro de ella.

Otro tipo de habitación primitiva lo constituyeron las *palafitas* o chozas sobre pilotes, levantadas en los lagos, que utilizaban como defensa. Su reunión constituyó las conocidas *ciudades lacustres*. Los pilotes en que apoyaban se disponían ya en círculo, ya según rectángulos, y mientras en la época de piedra tenían 28 a 30 cm. de diámetro, con el empleo del bronce llegaron a un promedio de 13 cm.; hincábanse en el fango de 0,30 m. a 1,50 m.

Las palafitas datan de 3000 años antes de J. C. y perduran hasta los siglos VIII o IX de nuestra era, según deducciones hechas por V. Gross que estudió aquellas chozas.

La cabaña encontrada en Württemberg ha permitido conocer ciertos detalles interesantes acerca de las mismas. La planta rectangular de esta cabaña de 10 por 7 m. componíase de dos cámaras: la primera, a la cual se entraba por una puerta de un metro de ancho, posiblemente sirvió de cocina y de cuarto de reunión; la segunda, comunicada con la anterior, era la cámara de recepción a la vez que dormitorio. Los pisos formados por gruesos troncos yuxtapuestos y a veces con capas interpuestas de arcilla, cree Gross que hayan sido construídos sucesivamente a medida que las turbas del pantano se elevaban.

La defensa por el agua de que se valen en las palafitas, es sustituida por el aire, debido a conveniencias locales en los lugares boscosos, quedando así constituida la *choza colgada*, tan frecuente entre los salvajes de la Polinesia.

Cuando las condiciones naturales los obliga a construir sus chozas en el terreno, buscan las mesetas defendidas por escarpes naturales.

El principio de todas estas construcciones, a las que debemos agregar las chozas emplazadas en los lagos, sobre escolleras de piedra y tierra consolidadas con pilotes y estacadas y denominadas *crannoges*, es el ramaje unido en forma de colmena y recubierto de barro para impedir la entrada del aire.

Sería largo entrar en el detalle de las chozas construídas en distintos países, absteniéndonos de hacerlo por no considerarlo de interés en este ensayo y al cerrar este asunto de la habitación

primitiva, haremos notar que todos los tipos enumerados se emplearon indistintamente y sin depender de épocas, adoptándose unas u otras de acuerdo con las conveniencias locales.

*Construcciones funerarias y religiosas. Monumentos conmemorativos.* —Durante la época preglacial los muertos no han tenido sepultura; eran abandonados cerca de los hogares en que habían vivido. Con las invasiones asiáticas, que aportan la agricultura y los metales, comienza el culto de los muertos; a ellos se dedican los primeros esfuerzos del arte de construir; las primeras construcciones en piedra, cavernas, túmulos y dólmenes, sirvieron para sepulturas antes que para habitación.

El monumento funerario más simple, constituyólo una colina artificial de tierra, o de tierra y piedra, denominada *túmulo*, y *cairn* o *galgal* cuando la forman piedras o guijarros. *Kurgans* es el nombre dado en Rusia, *zalca* en Polonia y *mamoas* o *modorras* en España.

La planta general de los túmulos es circular, aunque los *mounds* o túmulos de Norte América afectan formas muy extrañas de animales gigantes: serpientes, águilas, etc. En elevación presentan formas cónicas, tronco cónicas, hemisféricas, acampanadas, etc.

Los túmulos servían para enterrar a los muertos, como ha podido comprobarse por el hallazgo de uno o más cadáveres que la mayor parte de las veces ocupaban el centro de su base, mientras en otros se encontraron a un lado o en la cúspide.

Las dimensiones de estos monumentos funerarios son muy variables, y así como ha habido verdaderas montañas artificiales, otros, como los del valle de Lerma (ciudad de Salta) tienen apenas 0,40 a 0,50 m. de alto y 2,60 a 3 m. de diámetro, encontrándose alineados de norte a sur, como los *mastabas* egipcios.

Los cadáveres depositados en los túmulos eran cubiertos con piedras horizontales sobre dos grupos de verticales (*dólmenes*) que, como en el dólmen de Gavrinis, comunicaban con el exterior por medio de una galería cubierta con piedras horizontales (figura 60).

Como variedades de los túmulos se encuentran aquellos rodeados en su base por piedras plantadas de punta (*menhires*), como en el túmulo de Kennet (figura 61). A veces esas coronas de *menhires* se repiten a diferentes alturas (figura 62).

En los túmulos se ha querido ver también elementos de orientación y para pensar así se han basado en la característica de encontrarse siempre visible uno, al observar desde la cúspide de otro cualquiera.

Además de los túmulos existieron entre los monumentos prehistóricos los llamados *megalitos* de  $\mu\epsilon\gamma\alpha\zeta$  = grande y  $\lambda\iota\tau\omicron\zeta$  = piedra), que podemos clasificar en:

*Menhires* (en Bretaña, *men* = piedra, *hir* = larga).

*Alineaciones*: simples menhires en fila.

*Cromlechs* (de *crom* o *crown* = círculo o corona y *lechs* = piedra)

*Dólmenes* (del gaélico *tolmen*; de *tol* o *dawl* = tablero o mesa y *men* = piedra).

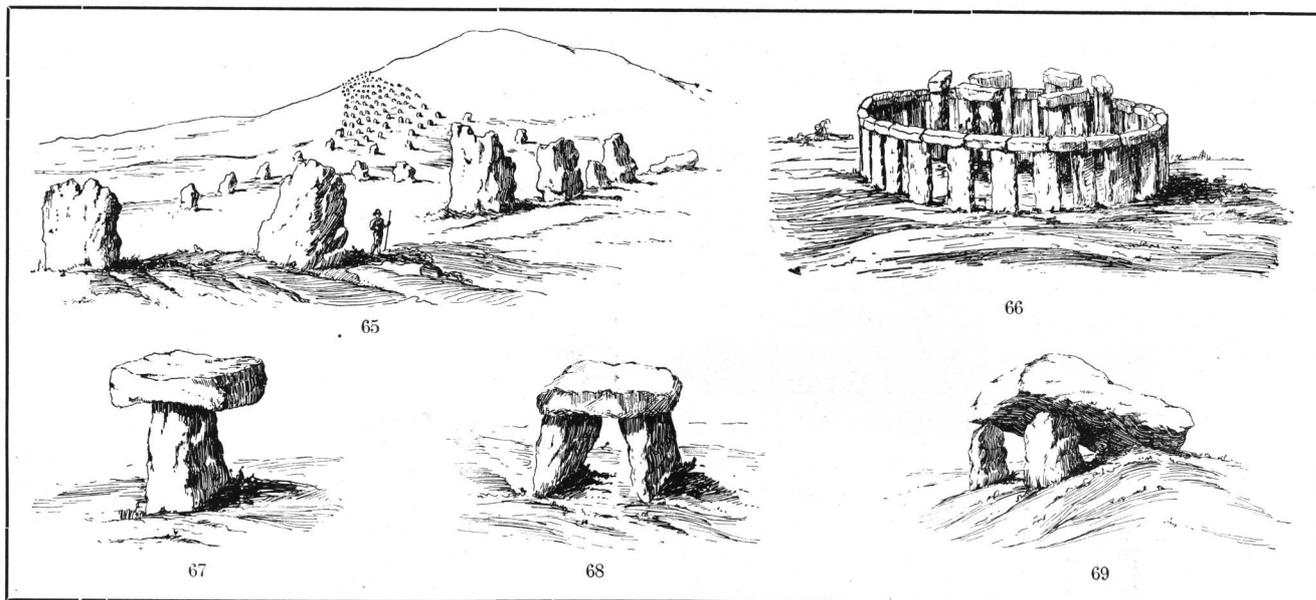
*Menhires*.—Son largas piedras sin labrar empotradas de punta en el suelo, para mantenerlas verticales. A fin de que la parte que emerge del terreno alcance al máximo posible, empotran en él la cantidad estrictamente necesaria para mantenerlo vertical y así se explica que el menhir

mayoría fueron monumentos conmemorativos de hechos, personas o ideas abstractas.

*Alineaciones*.—Las *alineaciones* llamadas también *avenidas* o *paralelitas*, están constituidas por una o varias filas de menhires formando un conjunto bien definido. Algunas ocupan gran extensión, como las de Carnac, (población francesa cerca de Lorient) que las componen más de 1000 menhires dispuestos en trece filas y en una zona de 3 kilómetros de longitud.

Clasificanse las alineaciones: en las que conducen a círculos formados de piedras (*cromlechs*) y en aquéllas que no se enlazan a ningún otro monumento. Algunas tienen en sus proximidades, grandes menhires aislados, dólmenes, túmulos, cairns, etc.

Las alineaciones aisladas se han visto como



Figuras: 65.—Las alineaciones de Carnac. 66.—Cromlechs de Stonehenge. 67, 68 y 69.—Formas reducidas de los dólmenes.

más grande, el de Lockmariaker en Bretaña, de 21 metros de largo y 8 de grueso, haya sido enterrado solamente a 3 metros.

La figura 63 representa el menhir de Quiberón en Bretaña.

Tanto las dimensiones como la forma de los *menhires* son variadas; los hay que sólo alcanzan a 4 metros de alto, y otros que se presentan más anchos en la parte superior que en la base (figura 64); hallándose consolidada a veces esta última con piedras de dimensiones más reducidas.

Los *menhires* datan de la época neolítica y llegan hasta la Edad Media inclusive, sin haberse podido precisar el papel que desempeñaban. Lo aceptado por investigadores autorizados como Fergusson y Mortillet es que en su

monumentos conmemorativos de batallas o de diferentes hechos; según otros eran verdaderos archivos en que cada piedra o grupos de ellas recordaba una persona, una hazaña o una fecha. Sólo así puede explicarse que de una vez y con un plan general pudieran construirse alineaciones que por su número y dimensiones exigían la cooperación de muchos operarios, lo que, por otra parte, hubiera sido de ejecución casi imposible para una aldea o tribu, pero facilísimo y grato para un ejército o asamblea, después de un hecho notable en que hubiera tomado parte.

La figura 65 reproduce las alineaciones de Carnac que hemos mencionado.

*Cromlechs*.—Los cromlechs, algunos de grandes dimensiones, eran recintos formados por piedras aisladas, empotradas en el suelo como los

menhires y dispuestas según circunferencias, óvalos, rectángulos, etc. Las piedras que lo forman suelen ser en algunos, verdaderos menhires; otros están formados por trilitos (dos piedras empotradas en el terreno y una tercera a manera de dintel). A veces el dintel se hace corrido como el de Stonehenge cerca de Salisbury (figura 66).

Fergusson encuentra en los cromlechs monumentos conmemorativos, erigidos en los campos de batalla al valor de los vencedores y a la memoria de los caídos. Esta deducción la funda, por una parte, en que todos los cromlechs han sido construídos en parajes alejados de las poblaciones y por otra, en que un ejército pudo levantarlas en una semana o en un mes, mientras los pobladores de una comarca hubieran necesitado muchos años.

*Dólmenes.*— Como último tipo de megalito mencionaremos los dólmenes, que de todas esas construcciones son las más importantes, extendidas y numerosas. Compónenlos piedras denominadas *tablas* o *mesas*, que apoyando sobre otras clavadas verticalmente y llamadas *pilares* o *soportes* les forman techo.

Al hablar de los túmulos, mencionamos aquellos que llevaban dólmenes enterrados en ellos. Hay otros, sin embargo, que nunca parecen haber estado enterrados.

Como formas reducidas de los dólmenes, encuéntranse los *altares*, *trilitos* y *semidólmenes*, representados en las figuras 67, 68 y 69, y que se presentan, ya como formas completas, ya como formas de degradación.

El dólmen, propiamente dicho, compónese de una cámara cerrada, precedida de una galería de acceso. Ingrésase a la cámara por una estrecha puerta cuidadosamente cerrada y cuya orientación no sigue una regla fija, como sucede con las tumbas egipcias y los palacios de la Mesopotamia.

La variedad de los dólmenes en el detalle, hace

suponer que fueron obra de poblaciones sedentarias y no de pueblos nómadas o errantes. La misma variedad existe en cuanto a dimensiones, aunque en general son enormes. El de Saumur, que mencionaremos por ser uno de los mayores conocidos, tiene un largo de 18 m. por un ancho de 6,50 m., un alto de 3 m. y la mesa de 7,50 m. de largo por 7 m. de ancho y 1 m. de espesor, pesa 100 toneladas.

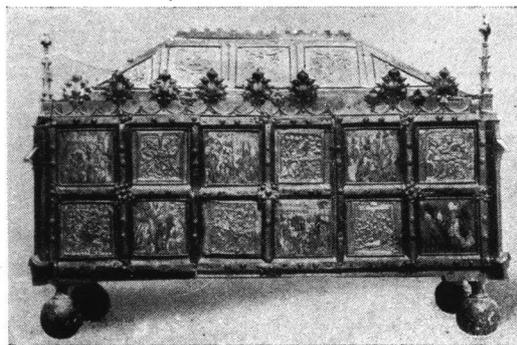
Se ha observado que aquellos dólmenes que encerraban varios cadáveres, tenían el volumen de su cámara, inferior al que debía haber requerido el total de muertos cuyos restos se encontraron, y este dato permite deducir que fueron enterrados en épocas distintas, aprovechando el mismo enterramiento.

En cuanto a los dólmenes aislados y trilitos, se han considerado como tablas de sacrificios; sin embargo, ¿quién asegura que en otra época no estuvieran cubiertos con tierra hoy desaparecida?

A pesar de las dudas que a cada paso aparecen al pretender interiorizarse de los móviles que condujeron al hombre primitivo a erigir estos monumentos, podemos afirmar que supieron elegir lugares pintorescos. Los túmulos siempre fueron levantados en las cimas de las colinas, abarcando así un amplio horizonte. Los autores de estos monumentos primitivos tuvieron, por lo menos, el arte de asociar la naturaleza a sus obras. El hecho de haberse hallado los mismos tipos de monumentos en distintos lugares, no es razón para suponer que hayan sido erigidos simultáneamente; en cambio, parece fuera de duda, que en una misma época reinó en el mundo un mismo género de útiles.

La distribución de los megalitos sobre los continentes hace suponer que aquéllos se hayan ido transmitiendo, hipótesis que se consolida al pensar que los procedimientos para levantar masas tan pesadas, aunque simples, deben haberse transmitido de unos a otros, porque no pueden haber sido meramente instintivos.

MONASTERIO DE GUADALUPE  
 (ESPAÑA)



ARCA CON ESMALTES DEL SIGLO  
 XIV Y RELIEVES DEL SIGLO XV



## Los concursos de encierro.

Nos falta a los alumnos de la Escuela de Arquitectura el espíritu de investigación, la curiosidad fecunda, el ejercicio mental propio y eficaz, la dedicación intensa como resultado de la conciencia plena de nuestra misión cultural. Fáltanos, en suma, lo que constituye un «ambiente», que surgiría como consecuencia indispensable de la íntima compenetración del estudiante con su obra, del amor con que ella debiera ser realizada.

Es muy cómodo, por cierto, dibujar en un plano, y sin ton ni son, tantas cosas como pide un programa formulado, pensando en la inmediata corrección del profesor; es muy cómodo y muy fácil modificar lo que el profesor indica, y nada más que eso; pero tal no será la situación en que estaremos colocados en la vida profesional, cuando nos sea enunciado un programa al que tengamos que ajustarnos estrictamente, interpretando sus necesidades por cuenta propia, y con una premura a la que no estamos ciertamente acostumbrados.

El remedio para esos males está, en parte, en el estímulo de ese desarrollo total de actividades intelectuales que implican los Concursos, — máxime si ellos son de encierro — que entre sus desengaños, sus esperanzas a veces frustradas, y sus inevitables desazones, producen siempre, fatalmente, este bien inapreciable: el conocerse a sí mismo, las propias cualidades, los propios defectos; y, por consiguiente, la oportunidad de cultivar racionalmente aquéllas y corregir éstos, imprimiendo al estudio una orientación personal, de acuerdo con el carácter de cada uno. Que «andando comprendremos los yolis», como suelen decir los arrieros de nuestras montañas, significando así que es poniéndose en camino cómo se ven patentes los defectos del equipaje que la mula soporta en sus lomos, pudiendo entonces corregirlos.

Y no hay duda que el poner a un estudiante frente a un problema, sin más documento que un programa terminante, equivale a aislarlo de toda influencia extraña; a eliminar ciertos prejuicios, a obligarle a buscar el por qué de cada cosa, la lógica interpretación de cada necesidad enunciada explícita o implícitamente en el programa; a determinar la proporción relativa entre los diversos elementos de una *composición* que sea la afirmación de una tesis producida por un esfuerzo mental propio; a resolver la constructibilidad, la armonía, la simplicidad de su idea expresada en el plano.

Estimula, por otra parte, esta clase de Concursos de encierro — de los cuales se han realizado algunos este año, organizados por el Centro Estudiantes de Arquitectura — a aumentar el bagaje intelectual de los alumnos, y a estudiar racionalmente la Teoría de la Arquitectura, de una manera completamente ajena al mezquino objeto del examen final.

## Los viajes de estudio

Las excursiones de estudio que realizaban anualmente los alumnos de los últimos cursos de la Facultad de Ciencias Exactas, han sido — debido a la escasez actual de los fondos de ésta — aplazadas para épocas mejores, si no suprimidas totalmente. Parece, en efecto, que hay dentro del Consejo Directivo ambiente poco favorable a su prosecución, por considerarse que ellas no han producido aún el resultado didáctico que se pudiera esperar, en relación a las erogaciones que su realización implica.

Nosotros creemos, por nuestra parte, que si tales viajes no han sido aún tan profucuos como sería de desear, ello se debe principalmente a ciertos defectos de organización, susceptibles de ser fácilmente subsanados, mediante la buena volun-

tad de alumnos y profesores, y no a su absoluta falta de utilidad como enseñanza práctica. Concretémosnos, por ejemplo, a las excursiones que han llevado a cabo por dos años consecutivos a la provincia de Córdoba los alumnos del 5° año de nuestra Escuela. Es notorio el gran provecho que han obtenido de ellas los estudiantes observadores y laboriosos. Atestiguanlo así esas dos extensas memorias presentadas por ellos a la Facultad, en las que se muestra, con numerosos estudios y croquis de los antiguos monumentos arquitectónicos de la vieja ciudad mediterránea — la importante y concienzuda labor realizada. Y eso concretándonos tan sólo al resultado puramente material. Pues hay otro, no menos importante que aquél, y que desgraciadamente algunos no alcanzan a comprender: el que significa la enorme influencia espiritual que puede ejercer en un temperamento joven y bien preparado, la fuerte sugestión de todo un pasado artístico, de toda una tradición, — sintetizados de admirable manera en esas caras reliquias que nos dejaron nuestros antepasados hispanos — encauzando tendencias aún no bien definidas, aclarando ciertas inclinaciones que quedarían perdidas para siempre, — palpitando quizás en el campo de la subconciencia — a no ser un estímulo propicio que las revele y las haga surgir con toda la potencia que dan el entusiasmo y la energía juveniles.

Es indiscutible la necesaria formación tradicionalista del arte arquitectónico; y ya que nosotros tenemos una tradición que honrándonos nos enorgullece, es deber de todos el contribuir a que se la conozca y respete. Acaso aprendamos así a no buscar nuestra personalidad en ambientes extraños a nuestra idiosincrasia nativa, dejándonos llevar por una corriente que no por ser la más seguida ha de ser la verdadera.

Traen aparejada, además, esas excursiones de estudios, la oportunidad para los estudiantes de conocer, siquiera sea ligeramente, el tan calumniado interior de nuestra patria. Y ya implica tal cosa una justificación más para que ellas continúen realizándose. Pues resulta hondamente penoso el constatar con cuánta inocente ligereza se juzga en Buenos Aires a las provincias y a los provincianos.

## Visitas

CUMPLIENDO un muy loable propósito de ilustración extra-escolar, los alumnos de 5° año de Arquitectura han realizado — en los días libres del mes de julio — varias visitas de estudio. Visitaron la iglesia del Santísimo Sacramento y los talleres de las casas Thompson y Azaretto, acompañados por el profesor de Composición Decorativa señor René Villemot; las instalaciones sanitarias de los Talleres del F. C. Sud, con el profesor señor Icilio Chicci; y, con el profesor de Arquitectura señor René Karman, el Hospital Durand y la Colonia de Alienados de Open Door. En este último establecimiento — honra del país por su organización, de acuerdo en todo con las más modernas ideas de la ciencia neurológica — fueron atendidos gentilmente por los distinguidos psiquiatras doctores Pastorini y Reitzin, médicos internos de la Colonia.

## La Nueva C. Directiva.

CONFORME al resultado de las últimas elecciones del C. Estudiantes de Arquitectura, se han hecho cargo de sus puestos respectivos los miembros de la nueva Comisión, en la asamblea reglamentaria, en la cual, el presidente saliente señor Joge Sabaté y el director de la Revista señor Lacalle Alonso, leyeron las memorias correspondientes a los cargos que ocuparon con tan notoria dedicación y competencia.