

NUMERO
~~5178~~
ANULADO



REVISTA
DE
ARQUITECTURA

ORGANO
DEL CENTRO
ESTUDIANTES
DE ARQUITECTURA



ARTE DECORATIVO

RENE KARMAN
Junio 1915

REVISTA DE ARQUITECTURA

DIRECCIÓN, REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: PERÚ 261

SECRETARIO DE REDACCIÓN

HÉCTOR GAMBOA

DIRECTOR

HÉCTOR GRESLEBIN

SUBDIRECTOR

CARLOS F. ANCELL

REDACTORES

EMILIO FRERS, LUIS J. FOURCADE Y TITO C. MICHELETTI

ADMINISTRADOR

LUIS J. MORENO DE MESA

COLABORADORES ARTÍSTICOS

ALFREDO VILLALONGA
CESÁREO F. DÍAZ

SUBADMINISTRADOR

JUAN JOSÉ DE ELIZALDE

COLABORADORES

AMBROSETTI JUAN B.

BLANCAS ALBERTO

BUSTILLO ALEJANDRO

CHRISTOPHERSEN ALEJANDRO

CANTILLO JOSÉ LUIS

COLLIVADINO PÍO

DRESCO ARTURO

DEL CAMPO CUPERTINO

DURRIEU MAURICIO

ESTRADA ANGEL DE

GALLARDO ANGEL

GARCÍA JUAN AGUSTÍN

GIL MARTÍN

GALLINO HARDOY ADOLFO

HARY PABLO

HOLMBERG EDUARDO

HOLMBERG EDUARDO (HIJO)

IBARGUREN CARLOS

KARMAN RENÉ

KRONFUSS JUAN

LANÚS EDUARDO

MORALES CARLOS M.

NOËL MARTÍN

OJEDA JOSÉ

PAGANO JOSÉ LEÓN

PRINS ARTURO

ROJAS RICARDO

ROSSI ALBERTO

RIPAMONTE CARLOS

UGARTE MANUEL

VILLALONGA RAÚL

VILLALOBOS CÁNDIDO

ZUBERBÜHLER CARLOS E.

PRECIOS DE SUBSCRIPCIÓN

Subscripción trimestral \$ 5.00
» » (estudiantes) » 3.00

Subscripción trimestral exterior.. oro \$ 4.00
Número suelto » 2.00

CENTRO ESTUDIANTES DE ARQUITECTURA

COMISIÓN DIRECTIVA

PRESIDENTE

HUGO PELLET LASTRA

VICEPRESIDENTE

HÉCTOR G. PEÑA

SECRETARIO

CARLOS F. ANCELL

PROSECRETARIO

FELIPE R. DUNCAN

TESORERO

MIGUEL MADERO

PROTESORERO

RODOLFO SCHMIDT

VOCALES

JUAN MANUEL NEWTON

JUAN F. LANÚS

HÉCTOR GAMBOA

JUAN MAUTALEN

AUGUSTO BIELMAN

Apuntes en venta en el Centro Estudiantes de Arquitectura

PRECIOS PARA LOS SOCIOS

Dibujo Arquitectónico. CARBÓ..... \$ 1.— | Cálculo de las Construcciones. CANDIANI \$ 5.—
Legislación de Obras. DURRIEU » 10.— | Geometría Descriptiva. DASSEN » 5.—
Historia de la Arquitectura » 1.— | Materiales de Construcción » 1.—

PARA LOS QUE NO SON SOCIOS EL DOBLE

POR SUBSCRIPCIONES Y AVISOS DIRIGIRSE A PERÚ 261, (de 5 a 7 p. m.)

CEMENTOS, BALDOSAS, TEJAS,
PARQUETS, MAYÓLICAS, MOSAICOS
Y REVESTIMIENTOS DE LUJO

E. A. GRATRY S. A.

484 - MAIPÚ - 486

U. TELEF. 1907, AVENIDA
C. TELEF. 3007, CENTRAL

COPIAS DE PLANOS, CON LUZ ARTIFICIAL

SOBRE PAPELES Y TELAS EN FERROPRUSIATO
FERROGALATO, ETC., CON BUEN O MAL TIEMPO

REPRODUCCIONES FOTOGRÁFICAS DE PLANOS

ÚTILES PARA DIBUJO

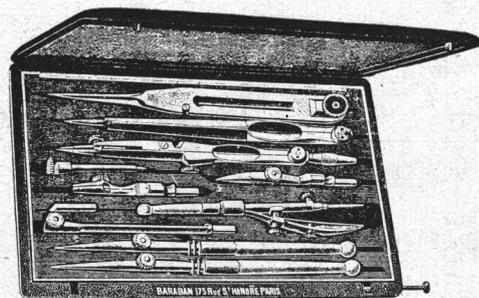
CAJAS DE COMPÁS
DE PRECISIÓN

LUTZ Y SCHULZ

SUCESORES:

LUTZ, FERRANDO Y C^{IA}

FLORIDA 240 - Bs. As.



Cemento "LE TRIDENT"

DE LA COMPAGNIE NOUVELLE
DES CIMENTS PORTLAND
DU BOULONNAIS

APROBADO PARA OBRAS NACIONALES

Especial para Trabajos en Cemento Armado

ÚNICOS INTRODUCTORES:

MAURICIO SIDO & CIA

640 - MORENO - 640

Contra

HUMEDAD



Filtraciones de lluvia, salitre, etc.

RIO JANEIRO:
RUA HOSPICIO 103

H. H. S.

Bs. AIRES - PERÚ 655
UNIÓN TELEFÓNICA 1467, Avenida

VISTA DE ARQUITECTURA

• SUMARIO •

PABLO HARY..... Curso de Teoría de la Arquitectura, profesado en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Buenos Aires. Capítulos I y II.

C. VILLALOBOS.... La cuestión del detalle en el dibujo y la pintura.

HÉCTOR GRESLEBIN Cómo una nueva Arquitectura puede constituirse en estilo.

LA REDACCIÓN.... Crónica de la Escuela de Arquitectura.

00353

NUMERO
148
ANOLABO

Curso de Teoría de la Arquitectura

Profesado en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Buenos Aires. Año 1916

CAPÍTULO I

La Composición Arquitectónica tiene por objeto agrupar en conjuntos lógicos y armoniosos, pórticos, salas, escaleras, galerías, patios, etc., que llamaremos *Elementos de composición*. Estos, a su vez se forman con muros, arcos, bóvedas, columnas, pisos, techos, etc., que llamaremos *elementos de Arquitectura*. (Guadet)

La génesis mental de una obra arquitectural, el esfuerzo del genio creador, la inspiración fugaz, rebelde o fecunda, escaparían a toda ley y por consiguiente a toda enseñanza concreta si en última instancia dicha obra no hubiese de responder a un programa ineludible y por medios materiales subordinado al riguroso control científico.

Esa dualidad de aspectos, hace que la arquitectura sea arte y ciencia a la vez, *arte en la composición y ciencia en la realización del programa y en la ejecución material*.

Esta dualidad es la piedra de toque donde se revela el arquitecto completo, el artista que sabe concebir con el freno científico sin el cual sus composiciones no serían sino decorativas o escenográficas. ¡Y qué lastre abrumador debe remontar en su vuelo la imaginación del arquitecto! Además de un programa generalmente estricto y con la ayuda de materias rebeldes y técnicas precisas, debe solucionar los problemas que imponen el clima, la topografía, la estética paisajista o monumental, debe interpretar los matices mil veces más delicados aún de un ambiente social, con sus modas fugaces pero imperativas, sus intereses pecuniarios, sus aspiraciones nacionales o locales.

Nuestro estudio tiene por objeto buscar dentro de esta complejidad una doctrina que será forzosamente muy amplia cuando de temas estéticos nos ocupemos, y que podrá ser de científica precisión en la parte lógica de de nuestro arte, *doctrina que vendría a reunir las grandes reglas de la composición*

arquitectónica, deducidas en primer término del análisis de edificios antiguos y modernos considerados como clásicos o como modelos en su género. En resumen veremos de buscar nuestra ruta en composición y ejecución arquitectónica, estudiando el camino recorrido por los que nos precedieron.

Una composición irrealizable o inadecuada en ningún caso debiera llamarse arquitectural. Esto sería una simpleza decirlo si a cada rato no viésemos brillantes dibujos y aún publicaciones enteras de composiciones que de admitirse como arquitectónicas, vendrían a falsear completamente nuestra enseñanza. Podemos deleitarnos hojeando el Piranesi, o admirando un fondo de cuadro de Claude Lorrain cuyas arquitecturas bañadas en atmósferas olímpicas son de anatomía tan mitológica como los personajes que las animan; pero si hemos de estudiar arquitectura teniendo en vista el fin a que deben tender nuestros esfuerzos, guardémonos de engañarnos a nosotros mismos con esos brillantes y mañosos «rendus» que a menudo sólo sirven para tapar la oquedad del pensamiento con «trues» y recetas que por desgracia son la plaga de los talleres. Es altamente instructivo al respecto, ver un plano de esos grandes arquitectos que como Blondel, (*Fig. 1*), apenas si trazaban sobre sus expresivos dibujos algunas ligeras sombras para destacar los planos y modelar suavemente las superficies. Dibujémos pues con precisión, pues quienes ejecutarán nuestras obras no se contentarán con vaguedades, y desde la Escuela adoptemos principios de formalidad y lealtad profesional.

La arquitectura es el arte de *ordenar, adornar y construir* los edificios. Esta definición tal vez demasiado elástica, concilia todas las tendencias según sea el punto de vista adoptado. Si se exige que las tres operaciones se desenvuelvan conjuntamente, estaremos dentro del tipo griego o gótico, en los que el órgano arquitectural, columna, capitel, arquitrabe, arbotante, nervadura, aparejo, etc., es a la vez construcción y decoración.

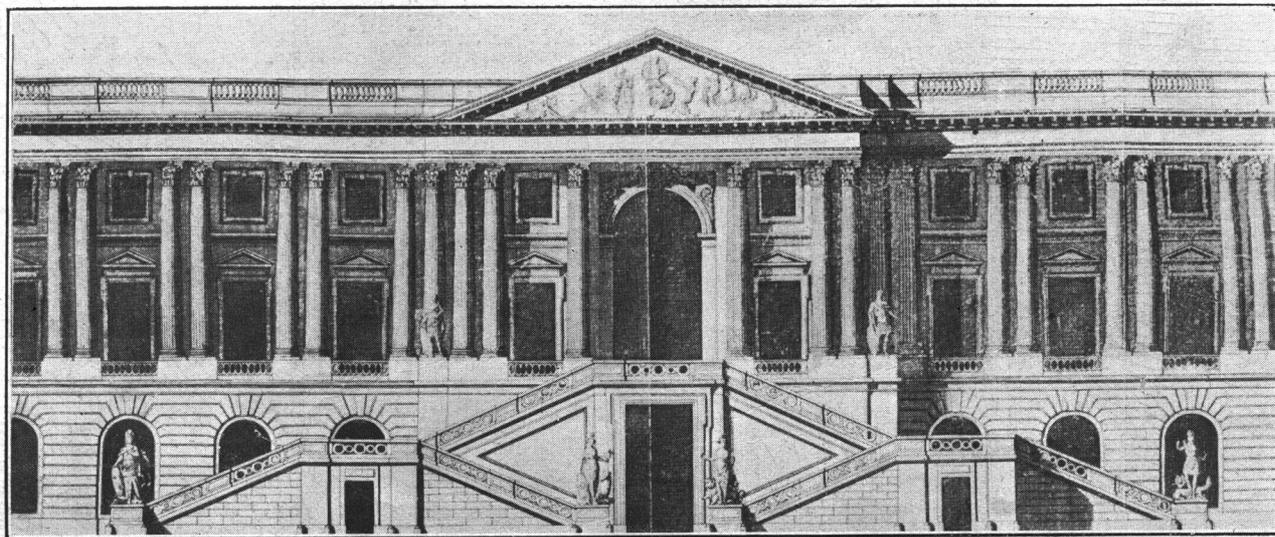
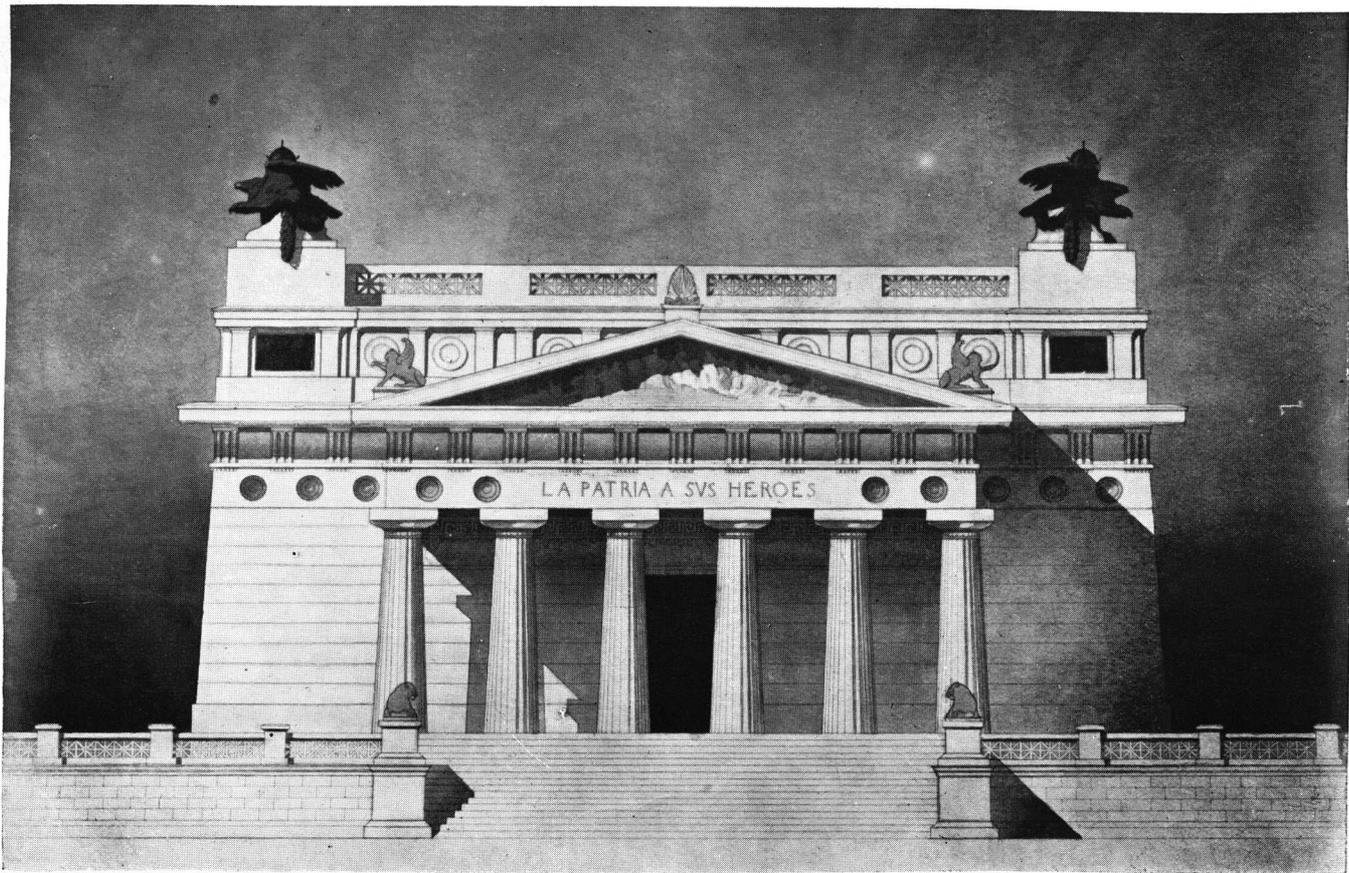
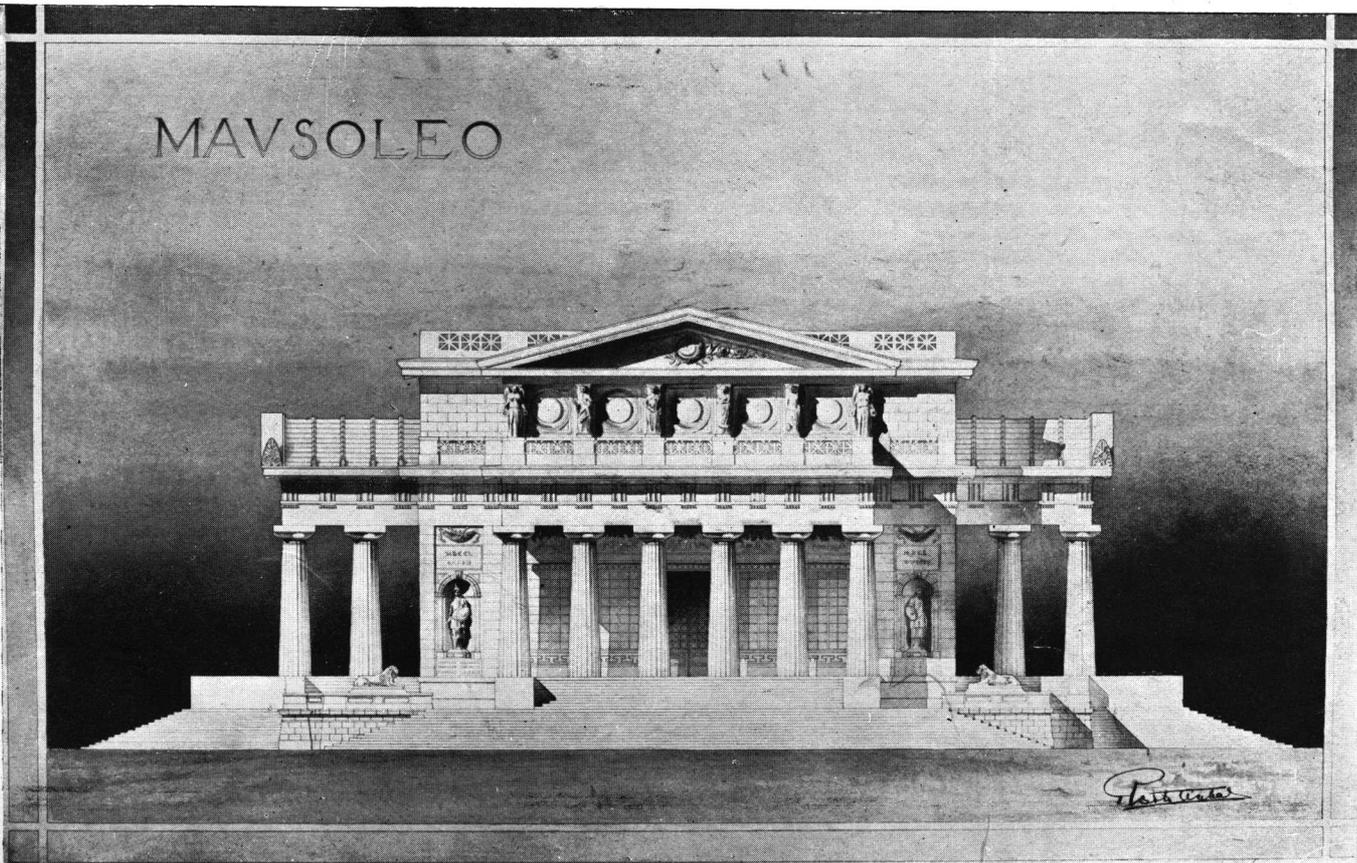


FIGURA 1. — Fragmento del Louvre según Blondel. — Modelo de dibujo sobrio y preciso. — Arquitectura estereotómica. Escala humana muy bien indicada en balastradas, aberturas, etc.

SECCIÓN ESTIMULO DE ARQUITECTURA



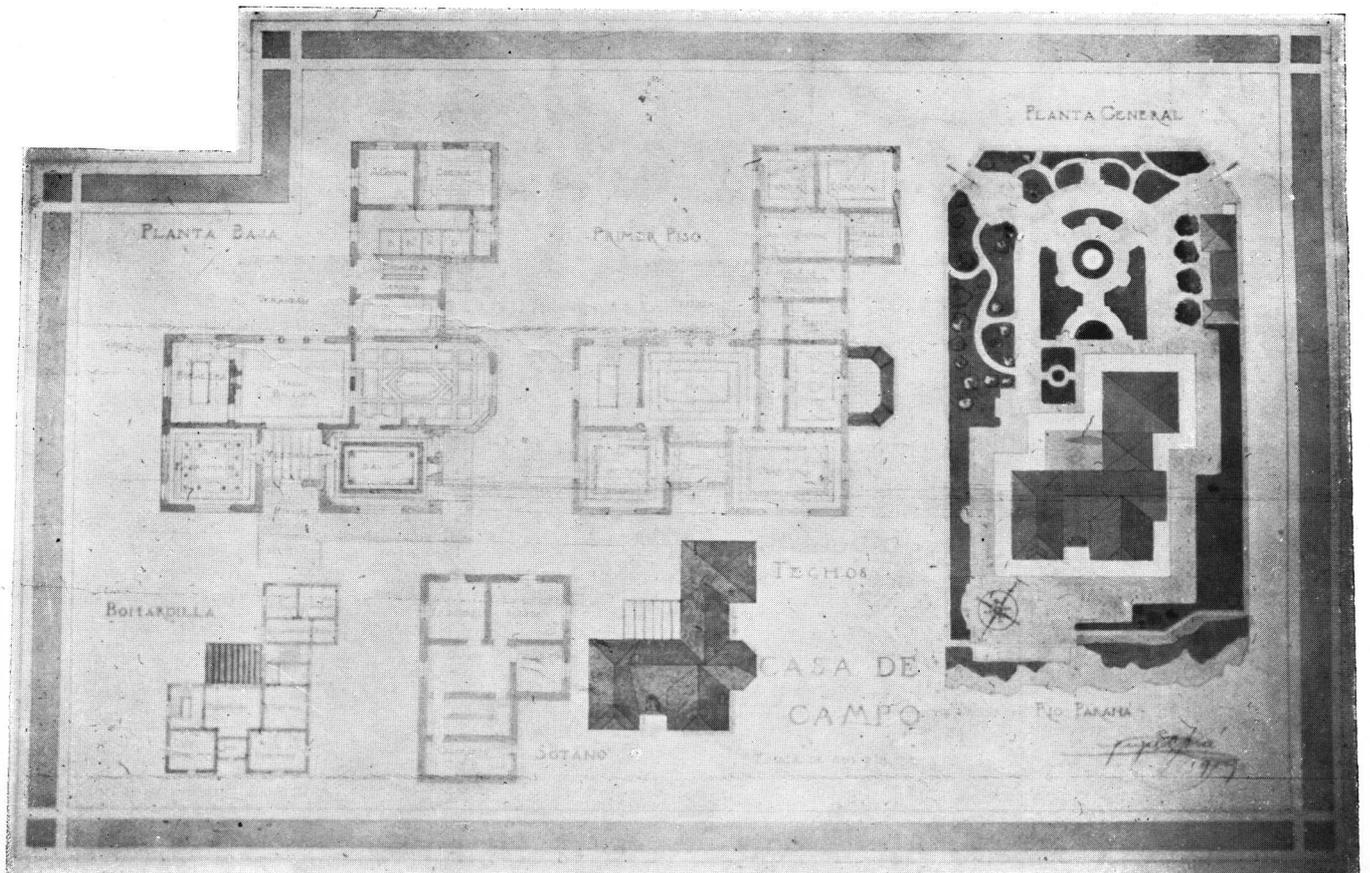
Proyecto de Mausoleo por el Sr. Felipe C. Solá alumno del Sr. Pablo Hary



Proyecto de Mausoleo por el Sr. Roberto Soto Acebal alumno del Sr. Pablo Hary

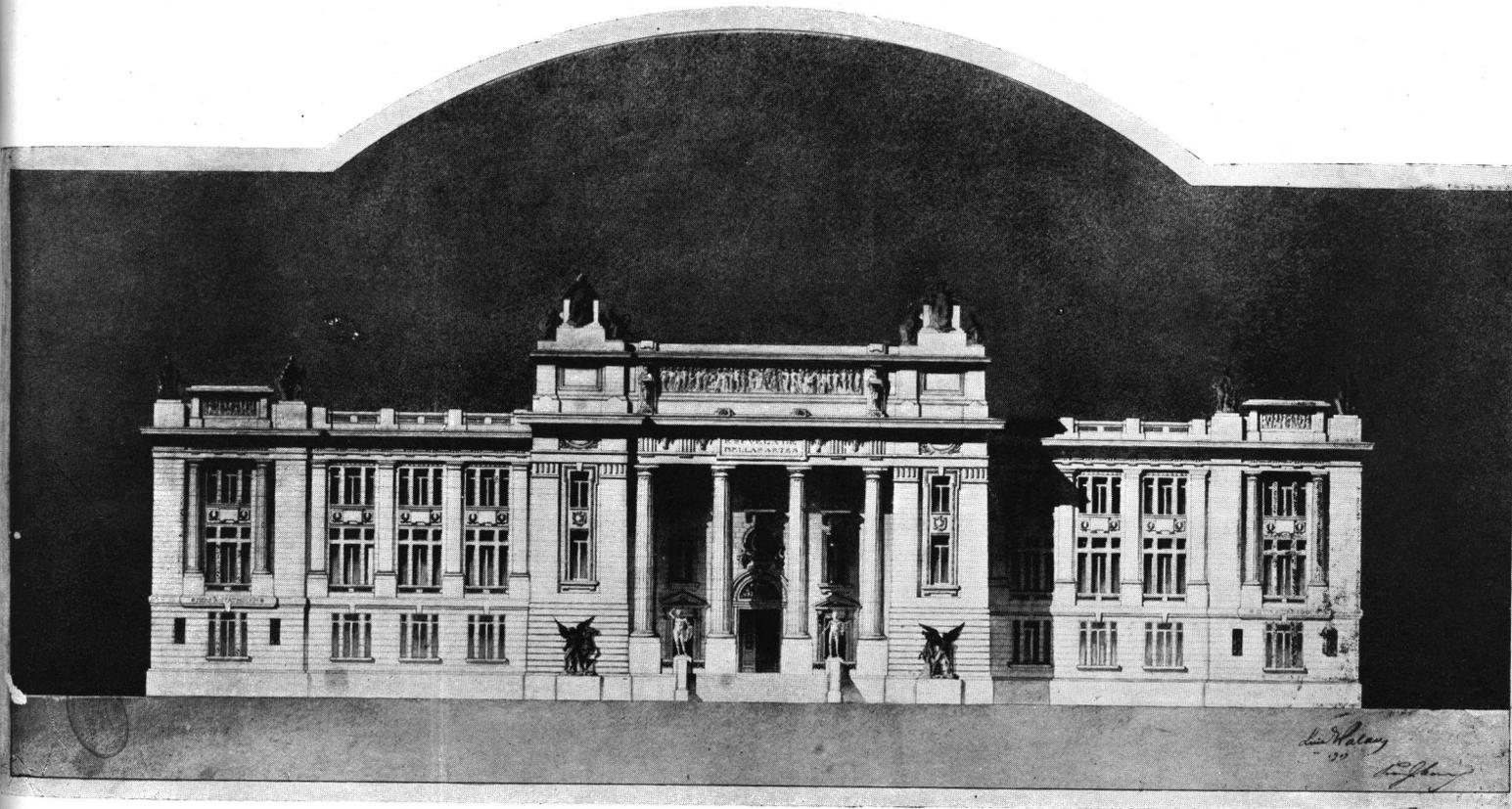


Proyecto de casa de campo por el Sr. Felipe C. Solá alumno del Sr. Pablo Hary

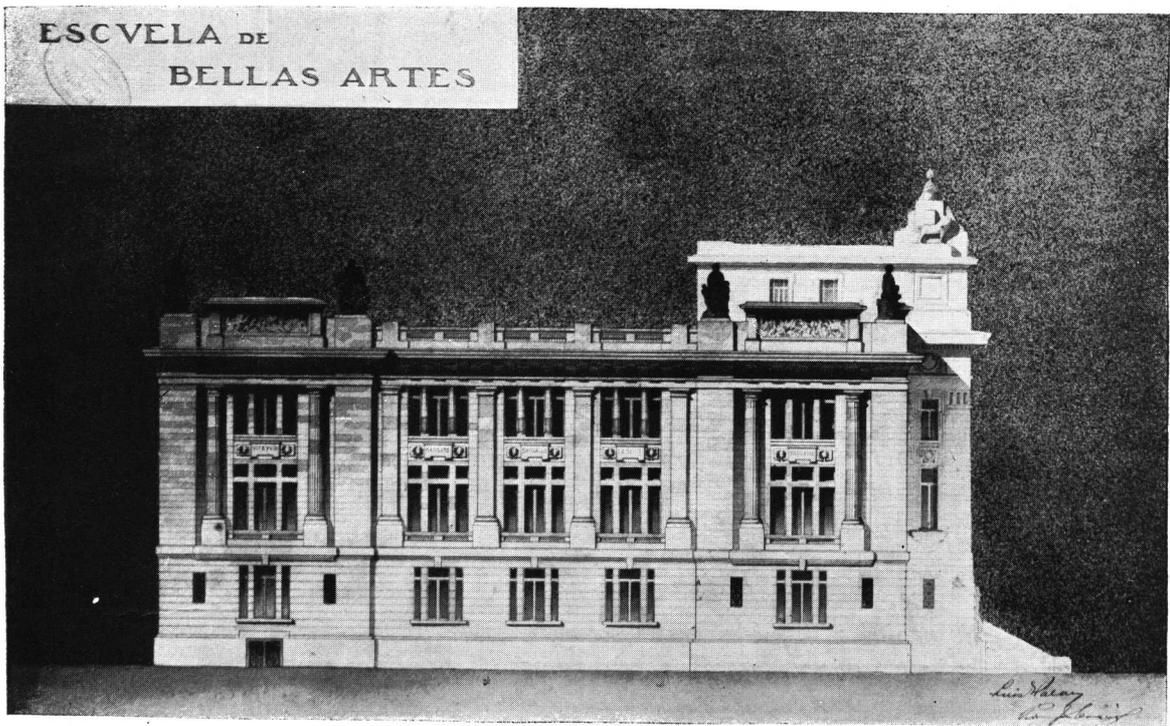


Proyecto de casa de campo por el Sr. Felipe C. Solá alumno del Sr. Pablo Hary

PROYECTO DE ESCUELA DE BELLAS ARTES

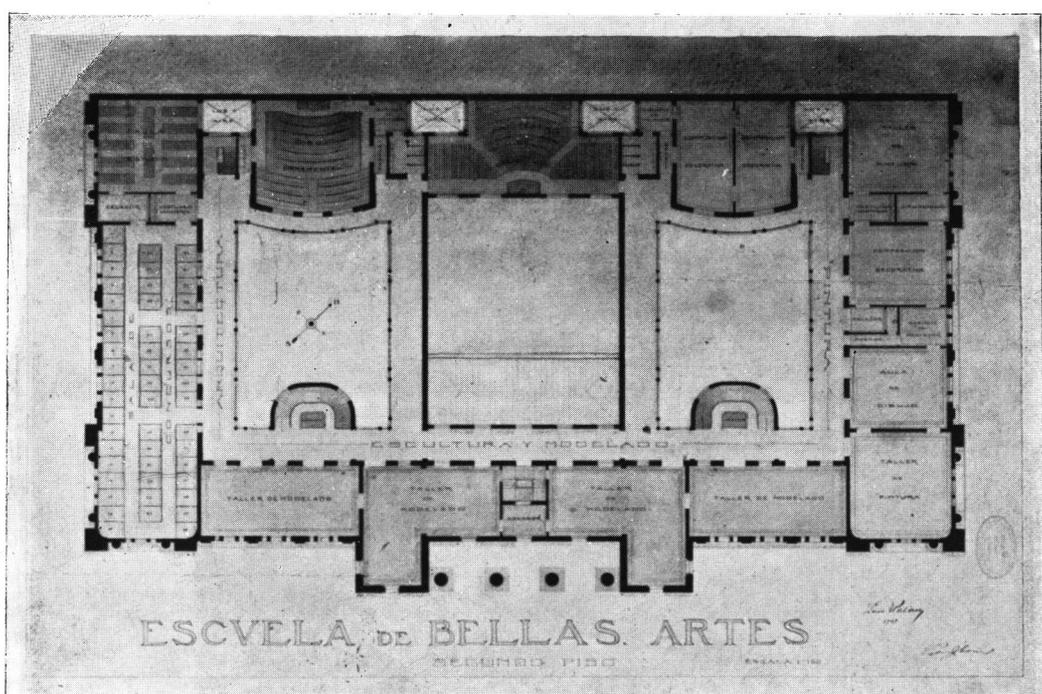
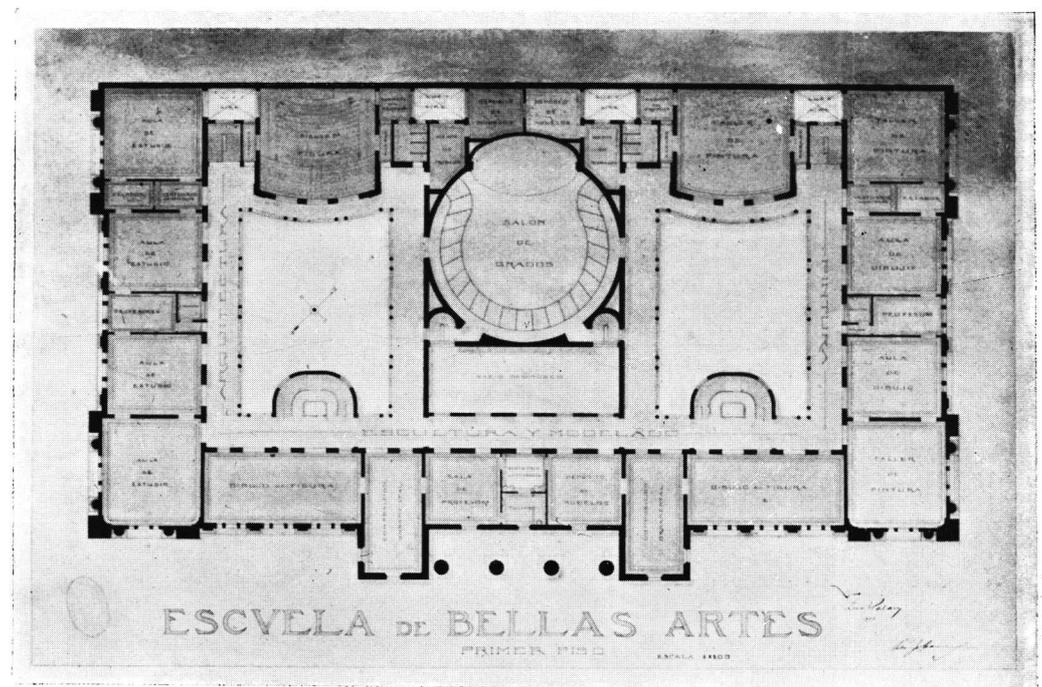
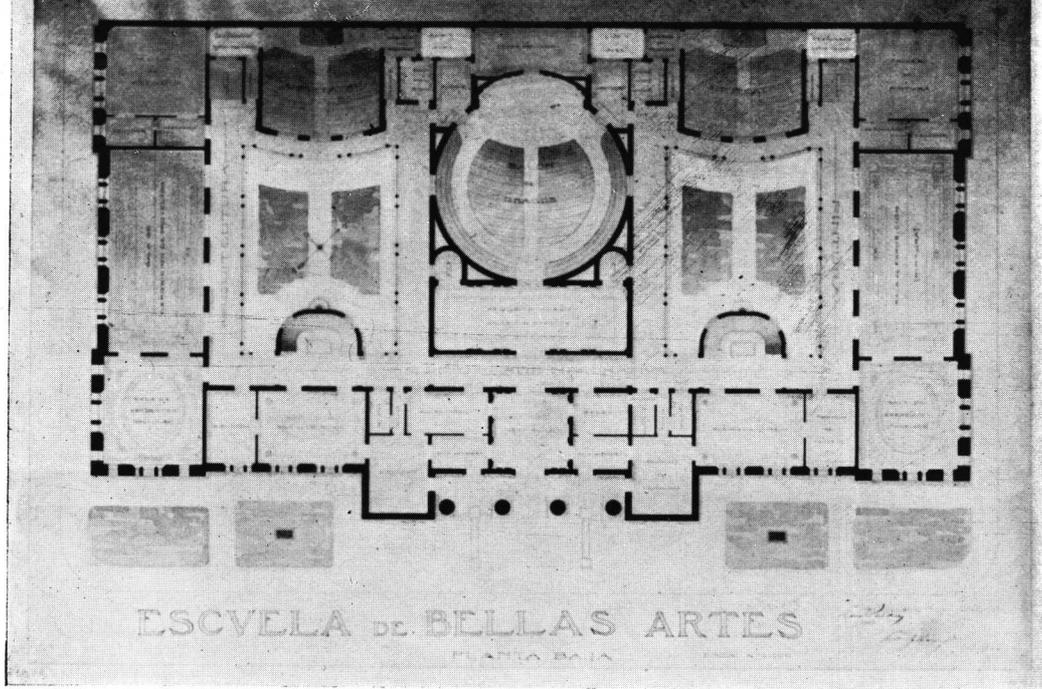


FACHADA PRINCIPAL



FACHADA LATERAL

Proyecto presentado por el ex-alumno de la Escuela de Arquitectura Don Luis E. Palau para optar el título profesional



Proyecto Escuela de Bellas Artes del ex alumno Luis E. Palau

Si en cambio admitimos que la decoración sea un ropaje que cubra la construcción, que la disimule en muchos casos; si admitimos que el decorador entre en juego después que el ingeniero haya terminado su tarea, en ese caso estaremos dentro del tipo Romano Imperial, Renacimiento Italiano, etc.

En el primer caso tendremos arquitecturas estereotómica, anatómicas o desnudas como el atleta clásico, como el Partenón o las catedrales góticas. En el segundo caso tendremos esas estupendas estructuras como el Panteón de Agrippa, Santa María de la Flor, (Fig. 3) de Florencia o San Pedro de Roma, (Fig. 4) cuyo cuerpo de edificio está cubierto dentro y fuera con un ropaje de mármoles, órdenes o estucos, (Fig. 5 y 6) ropaje que puede arrancarse o substituirse sin afectar la estabilidad del edificio. Sería ocioso discutir cuál concepto de composición es el más elevado, pues ambos han producido obras capitales. Unos preferirán la sinceridad de la composición aparente, otros las ventajas indudables de la revestida. Examinando la cuestión sin prejuicios de escuela, se

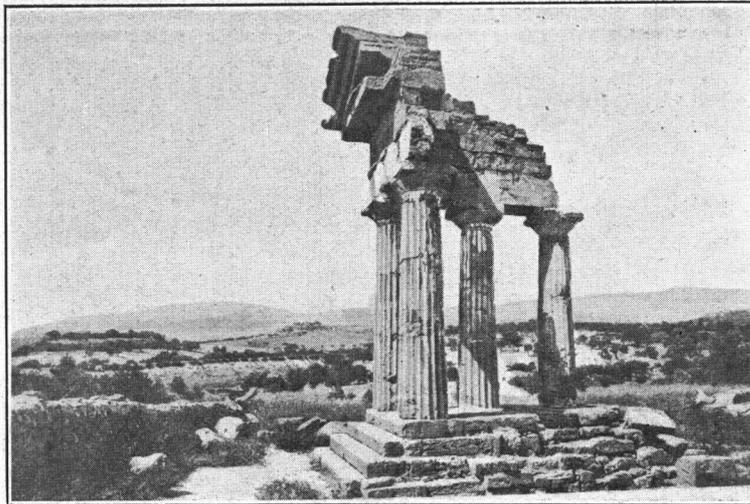


FIGURA 2. — Templo de Castor y Polux en Sicilia, Arquitectura dórico griega estereotómica, siendo el orden activo y no solamente decorativo y sus formas son por consiguiente formas de estructura real

llegará a constatar que ambas pueden florecer conjuntamente en ciertos países (en Roma p. ej.), (Fig. 7) y que si en ciertas regiones prevalece

la una en detrimento de la otra, ello es únicamente debido a los recursos del ambiente contra los que nada valen las teorías. Así, en nuestra zona bonaerense de aluviones nos pasa como a los Persas: edificamos en ladrillo y la fealdad de éstos nos obliga al ropaje de estucos. Perfecciónese el ladrillo común y podremos abordar las elegancias de las fachadas de Flandes, descúbrense y explótense industrialmente los mármoles y podremos abordar el tema florentino. (Fig. 3).

El concreto romano, amorfo como nuestro cemento armado, reclamaba un ropaje. Sobre la estética de ese ropaje hay mucho que decir, pero ello será motivo de ulteriores digresiones.

Otra definición de Arquitectura es que ella es el arte de construir con *conveniencia*, *solidez* y *expresión* y para hacer más comprensible esta definición, diremos lo que son formas de *conveniencia*, *estructura* y *expresión*.

Formas de Conveniencia son las que resultan como consecuencia de las exigencias del programa o del ambiente, v. gr., una distribución bien ideada, una silueta exterior exigida, por razones de orientación, vientos, nieves, etc. Y no sólo hay razones de conveniencia material, sino que las hay de *conveniencia moral*, como lo es el dar altura a la nave de un templo sin que ello sea necesario como en un hospital para obtener un determinado cubo de aire, sino por razones de ideal místico,

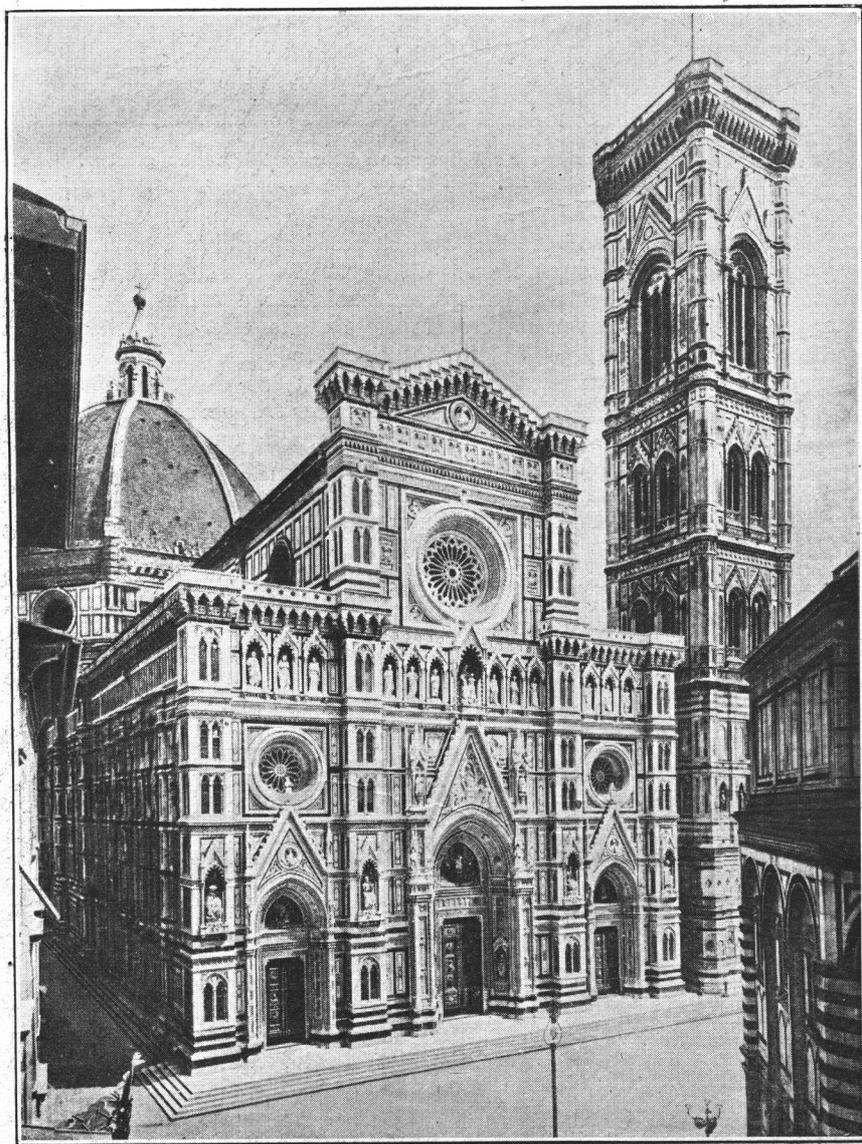


FIGURA 3. — Santa María de la Fior (Florencia) y Campanile de Giotto. Arquitectura revestida de enchapado

Arquitecturas anatómicas.

Arquitecturas revestidas.

Otra def. de Arqu.

Formas de Conveni.

Conveni. moral.



FIGURA 4. — Frente de San Pedro de Roma sobre la Plaza. — Empleo de órdenes con fin puramente decorativo. — Ordenes colosales. Ausencia de escala precisa. — Estatuas y ornamentación escultural de escala gigantesca. — El público es quien da la escala al espectador

mas de
ectura.

Las Formas de Estructura resultan de las exigencias de la construcción y conservación del edificio, v. gr., un capitel que se ensancha para reducir la luz del architrabe, una nervadura de bóveda gótica, la croseta de un marco de ventana griega, etc. Los órdenes de arquitectura, en su origen fueron formas de estructura real, pero su empleo en forma de enchapados decorativos como en el Panteón de Agrippa degeneró en forma de estructura ficticia, de esas que repudian los intransigentes doctrinarios de la arquitectura, sin comprender que ellas son el

mas de es-
tura ficticia.

resultado de tradiciones imposibles de desarraigar y que si hemos de llevar las teorías al extremo, ni el dórico griego escaparía a su crítica, pues en él hay una mayoría de formas que responden a la interpretación en piedra de formas antiquísimas y rituales de venerables templos de madera, verdaderas formas de *estructuras traspuesta* como lo son los órdenes de arquitectura de un mueble de Renacimiento, interpretación esta vez de formas de piedra en madera, con la gracilidad que admite esta materia.

Formas de
estructura
traspuest

Formas de Expresión son las que sugieren sentimientos o dan carácter a una obra, haciéndola inconfundible y poniendo de manifiesto su destino. Por ella haremos que una escuelas no parezca un museo, ni que un hotel privado parezca un ministerio... Estas formas de expresión pueden derivar sencillamente de la materia puesta en obra, y nada hay más expresivo que las murallas rudas de la Signoría de Florencia. (Fig. 8) Pueden resultar del aspecto general como lo es la fiera silueta del mismo edificio o la de la casa municipal de Siena. (Fig. 9) Otras veces las formas de expresión son ornamentales puramente, sin más objeto que acentuar la riqueza del edificio, como las perlas, óvalos, hojas de agua, ornamentos geométricos diversos, arabescos, estatuaria, mascarones, vasos, etc., y finalmente, hay toda la serie de los símbolos y atributos a los que la tradición y la mitología han dado un significado, v. gr. una tea encendida e invertida, una cabeza de Hércules coronada con la piel del León de Nemea, las letras Alpha, Omega, etc., etc.

Formas de
Expresión.

Materia
expresivo.

Silneta
expresiva.

Ornamentación
de riqueza.

Ornamentación
simbólica.

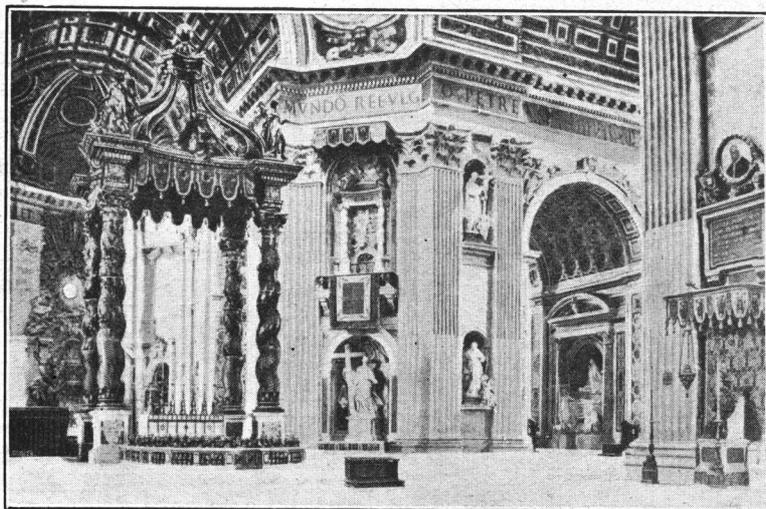


FIGURA 5. — Interior de San Pedro, Roma. — Empleo de órdenes en forma de enchapado decorativo. — Formas de estructura ficticia. — Ausencia total de escala humana e imposibilidad de darse cuenta de la inmensidad del interior a la primera ojeada. — En primer plano el altar barroco de Bernini

bella sea una que esté edificada con conveniencia, solidez y expresión. ¿Y qué es conveniencia sino una perfecta *armonía* entre la obra y su destino?, ¿qué es solidez sino una *armonía* entre las fuerzas naturales, gravedad, viento, etc., y las formas y dimensiones que demos a los órganos de nuestro edificio?, ¿y qué es *expresión* sino la armonía entre nuestra obra y el alma del espectador que vibra al unísono? *La belleza* es, a nuestro entender, la superposición de esas armonías y sería ocioso para nosotros el entrar en definiciones más abstractas. Sin embargo, no podemos resistir al deseo de recordar la que dió Platón, en cuya limpiada filosofía se refleja toda el alma de la Grecia: *La belleza es el esplendor de la verdad*. La mentira en cualquier forma destruye el arte, y mentira es una fachada que no concuerda con la planta, mentira es una engañosa simulación de materiales ricos con ruines imitaciones, y volviendo a lo dicho más arriba, mentiras son esas artificiosas presentaciones de proyectos inejecutables, en que se procura engañar al examinador o al cliente y que recaen sobre el autor si por desgracia llegan a ejecutarse.

Armonía y Verdad, tales son los dos polos alrededor de los cuales debiera evolucionar nuestro arte, acompañado como satélite por cualidades complementarias como el *Orden*, reflejo del que existe en toda creación natural, la *Unidad* por la que se manifiesta que la Obra ha sido conducida por una voluntad consciente, la *Variación* que sin romper la unidad, evita la monotonía por cierta movilidad en el decorado o en los puntos de vista; la *Claridad* compañera inseparable de la unidad, y finalmente la *Simetría*. Esta última merece unas breves palabras. La simetría es condición indispensable en todas las creaciones superiores, en condición de equilibrio forzoso: Todo organismo superior tiene eje de simetría, y sólo los orígenes informes de la vida son amorfos. Así, en nuestro arte, hemos de crear sobre ejes las obras superiores, reservando lo asimétrico para los casos en que los ejes fuesen inconciliables, con exigencias ineludibles, como sucedió en el Erecteión de Atenas, en el que



FIGURA 6. — Interior de San Pedro de Roma. — Notas como en figura anterior

el terreno sagrado y los viejos santuarios preexistentes no admitían otra solución. Se afirma que los griegos no consideraron la simetría como *sine qua non* en sus composiciones de conjunto, pero creemos que las sabias discusiones sobre este punto (Choisy, t. I pag. 409) se abreviarían admitiendo que los griegos buscaron y consiguieron armonía y *equilibrio de masas* y no *simetría absoluta* porque no tenían más solución que aquella. ¿Acaso podían ellos aplastar, rellenar, desmontar las rocas de la Acrópolis, y alterar a su antojo la ubicación de santuarios que se habían elevado al azar sobre el primitivo nido de águila?

No teniendo la posibilidad de abordar de lleno la gran composición monumental, pues no tenían los recursos de un Caracalla, se concretaron al conjunto *pintoresco*, y lo equilibraron con esa fineza que les es peculiar. Creemos que, si en Atenas se hubiese presentado a un arquitecto del tiempo de Pericles, el programa de las Termas de Caracalla, lo habría resuelto en partido simétrico, por iguales razones que Bernini hizo simétrica la plaza de San Pedro, (Fig. 10) y Mansard-Lenôtre el Versalles que mira a los jardines. Los griegos hicieron la Acrópolis *pintoresca* y *equilibrada* y conste que esa composición fué lentamente encaminándose a la perfección por el esfuerzo paciente de varias generaciones. Pintoresco es también el Louvre o el Palacio de Justicia de París, la Plaza de San Marcos de Venecia, (Fig. 11) y otras maravillas en que colaboraron los estilos más diversos, y en los que imprimió sin embargo un sello de *unidad* el persistente espíritu de la raza.

Creemos que lo *pintoresco* en gran escala, es increíble por un solo hombre, como no sea para adaptarse a un terreno que lo exija. En cambio es indicado para pequeñas composiciones o entretenimientos como el *Hameau de Trianon* en que se persigue lo bonito más que lo bello.

CAPÍTULO II.

El arte, desde los orígenes siempre precedió a la ciencia. El artista tiene el don de las relaciones armónicas, presiente leyes físicas y matemáticas, y penetra en los secretos de la naturaleza como vanguardia de

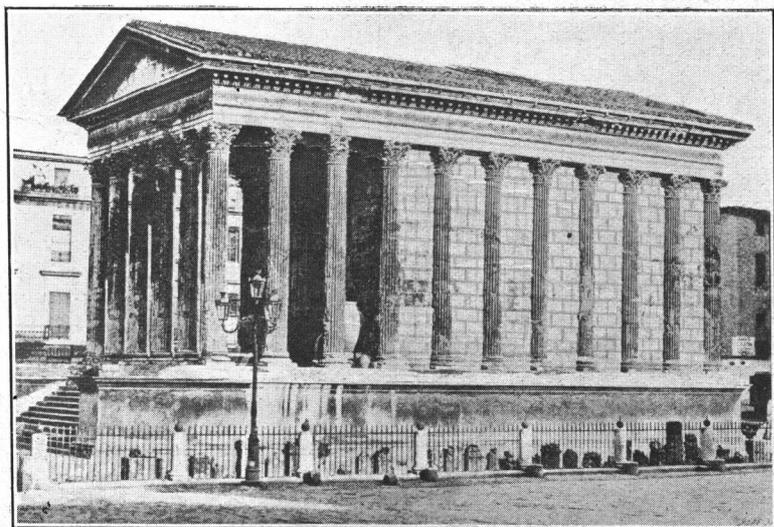


FIGURA 7. — La casa-cuadrada de Nimes. Arquitectura Romana Imperial en las Galias. Modelo de arquitectura estereotómica y de perfecta aplicación de los órdenes con fines activos y decorativos a la vez. Formas de estructura real por ej.: el frontón que expresa el techo de dos agua.

La Belleza.

Armonía y Verdad.

Orden y Unidad.

Variación y Claridad.

Simetría.

Simetría masas.

Lo pintoresco.



FIGURA 8. — La Signoria de Florencia. — Enérgica expresión derivada del material empleado y de las líneas generales, sin la ayuda de decoración alguna. — Aparejo tosco

la ciencia. El primer acorde musical nació muchos siglos antes que las leyes físicas de la acústica, y éstas vinieron a comprobar las relaciones numéricas extraordinariamente sencillas que existen entre las vibraciones armónicas.

Creemos que lo propio pasó en Arquitectura, con la diferencia que desde una remota antigüedad, sabios y artistas llegaron a un acuerdo sobre las relaciones numéricas entre las masas de los edificios; relaciones que saltan a la vista, por decirlo así, al examen de los mismos y de que hacen mención por otra parte todos los viejos autores antes y después de Vitruvio al hablarnos de módulo o de cosas parecidas. A esas relaciones numéricas se agregan ciertos trazados gráficos que ligan o envuelven los elementos esenciales de la composición. Quien dude de ello, no tiene sino consultar el álbum de composición de un arquitecto gótico o leer el resumen que hace Choisy (Hist. de l'Arch. tomo I, pág. 384). La característica de las relaciones numéricas es su sencillez: relaciones de 1 a 1, 1 a 2, 3 a 5, 5 a 7, etc. La de los trazados gráficos, que se superpone a la anterior (Choisy, op. cit.) consiste en el empleo de

triángulos equiláteros, pitagóricos (3 x 4 x 5), líneas a 45°, círculos, etc. (Fig. 12 y 13) La existencia de estas relaciones numéricas y geométricas en las grandes obras clásicas, no puede ponerse en duda.

Dejamos a otros el cuidado de discutir si los que las proyectaron las conocían o las ignoraban, aun cuando nos parezca difícil esto último. El resultado estético lo tenemos a la vista; es indiscutible, y creemos además que los grandes artistas del pasado no las consideraron como una traba impuesta a su imaginación, como tampoco considera el poeta ser traba la imposición del ritmo y de la rima que ponen a su obra el sello de *orden, unidad y claridad*.

Estos hechos capitales han sido echados en olvido desde tiempo atrás, como lo han sido las *correcciones ópticas* que frecuentemente se hacían a los edificios que, por una u otra causa sufrían deformaciones aparentes por la influencia recíproca de las oblicuas de fuga sobre las verticales, o de las oblicuas de frontón sobre las horizontales de entablamento (Fig. 14) y en todos los casos en que se producían esas aberraciones visuales. En el

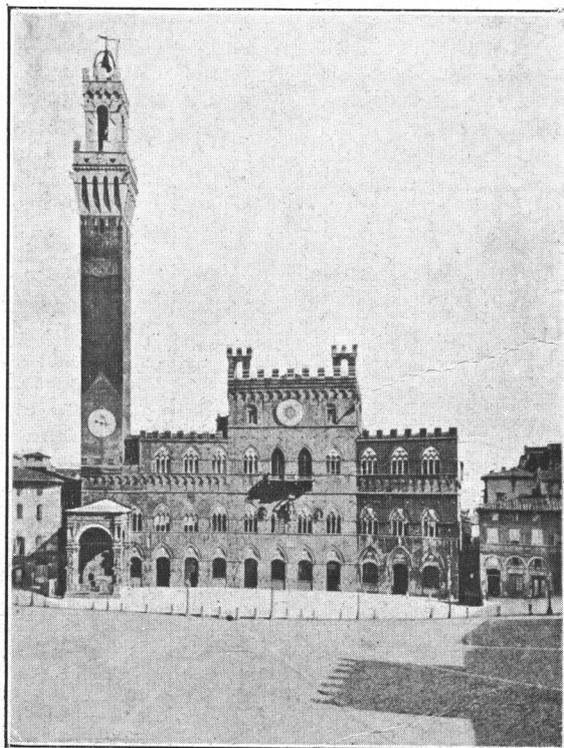


FIGURA 9. — Casa Municipal de Siena. — Silueta expresiva obtenida sin decoración. — Campanile admirable

Correcciones ópticas.

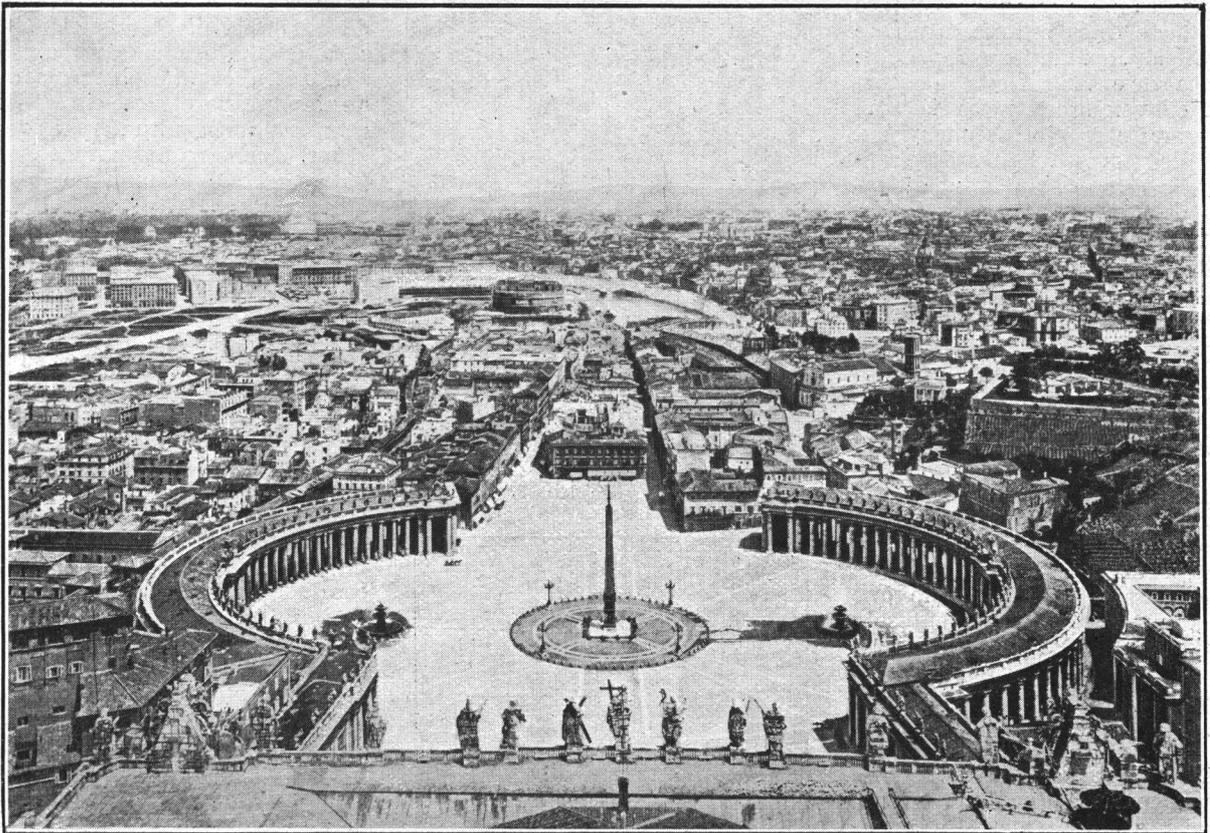


FIGURA 10. — Gran composición simétrica. — La Plaza de San Pedro de Roma, por Bonini, vista desde el pie de la cúpula

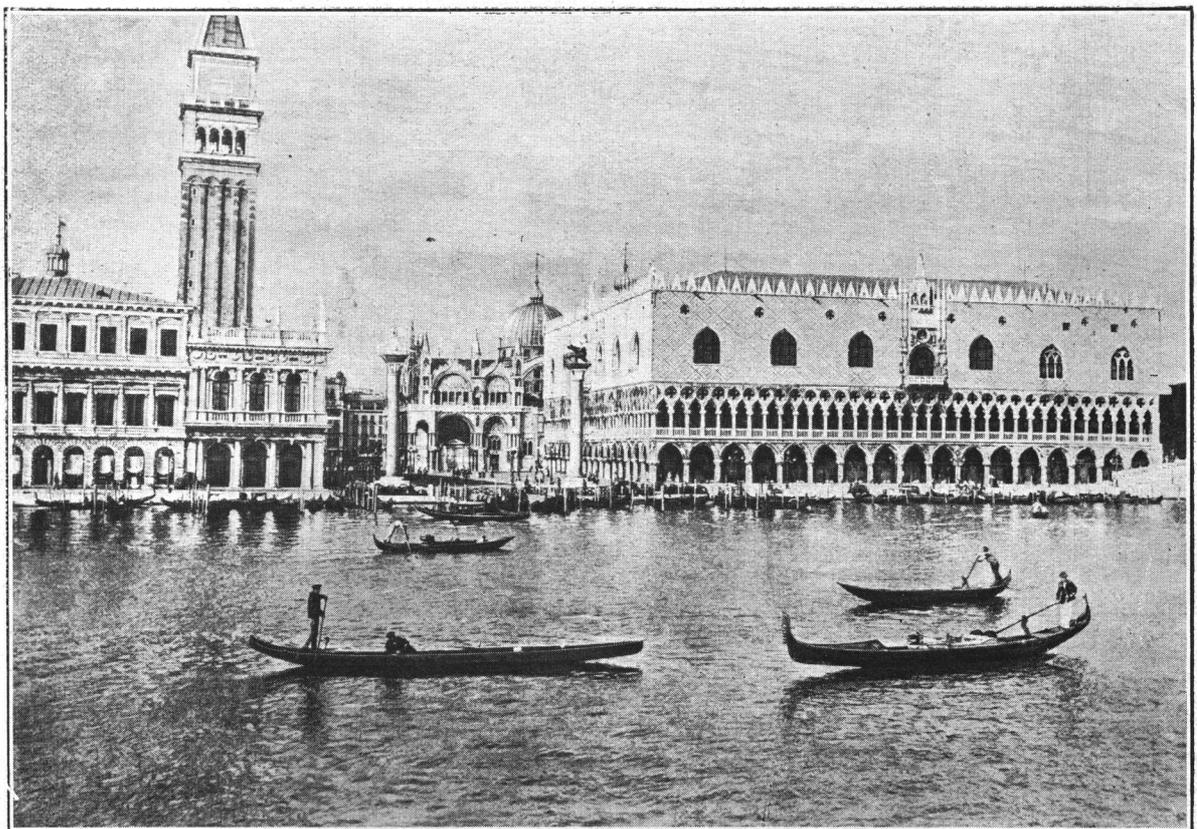


FIGURA 11. — Gran composición pintoresca. — La plaza de San Marcos de Venecia. — Conjunto de estilos diversos en perfecta armonía

Partenón se halla la aplicación más acabada de estos refinamientos de arte (Choisy, op. cit. tomo I, p. 384): las líneas de entablamento se encorvaron convexas con relación al suelo para corregir la concavidad originada por las oblicuas del frontón y las líneas de fuga de las vistas de ángulo. Los ejes de columna no son verticales sino que se inclinan ligeramente hacia dentro, las columnas de ángulo son ligeramente más gruesas que las demás pues se proyectan (en la vista de ángulo) sobre la luz del cielo y parecerían adelgazadas, *roidas* por la luz, etc. Los egipcios corrigieron frecuentemente en *planta* sus deformaciones ópticas (Choisy, op. cit., pag. 57).

Ya que de refinamientos de la línea arquitectural hablamos, recordaremos que nunca debemos fiarnos por completo a un dibujo geométral, sino que antes de la ejecución es indispensable que modifiquemos ciertos elementos de dicho geométral después de un estudio perspectivo o en corte por lo menos, colocando al espectador en la posición desde la cual el edificio haya de ser visto. Así, evitaremos que una balaustrada sea ocultada por una cornisa, que una cúpula que cuente en geométral desaparezca por completo en ejecución por la presencia de cuerpos de primer plano (*Fig. 15*) y esto debe extenderse aún a los moldurados, y una base ática por ejemplo, no

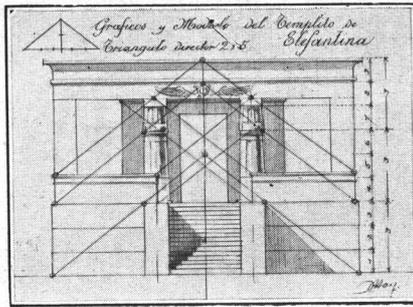


FIGURA 12. — El módulo y el trazado gráfico en Egipto

en la fijeza de ciertos detalles: altura de puentes, número de hublots etc., etc., que el lego en la materia no puede reunir en una rápida asociación de ideas. Lo propio pasa en nuestro arte. Sin bases de comparación (sin escala) un lego no puede apreciar la magnitud de un edificio, y un profesional a veces duda, y en uno y otro caso reina una *ambigüedad* o una falta de *claridad* que es poco favorable. Dan *escala* a una composición, ciertos elementos que por su naturaleza son de valor casi constante: los peldaños o escalones de 13 a 15 cm., las balaustradas o balcones que tienen siempre 1 m., el aparejo de ladrillo, el de piedra que para un mismo tipo de calcáreo o piedra sedimentaria poco varía, las ventanas y puertas que por lo general se adaptan como los peldaños y balaustradas a la *escala humana*, etc. La

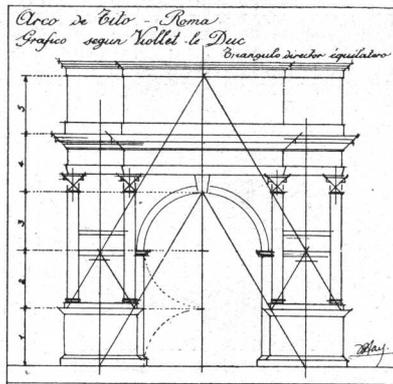


FIGURA 13. — El módulo y el gráfico en Roma Imperial

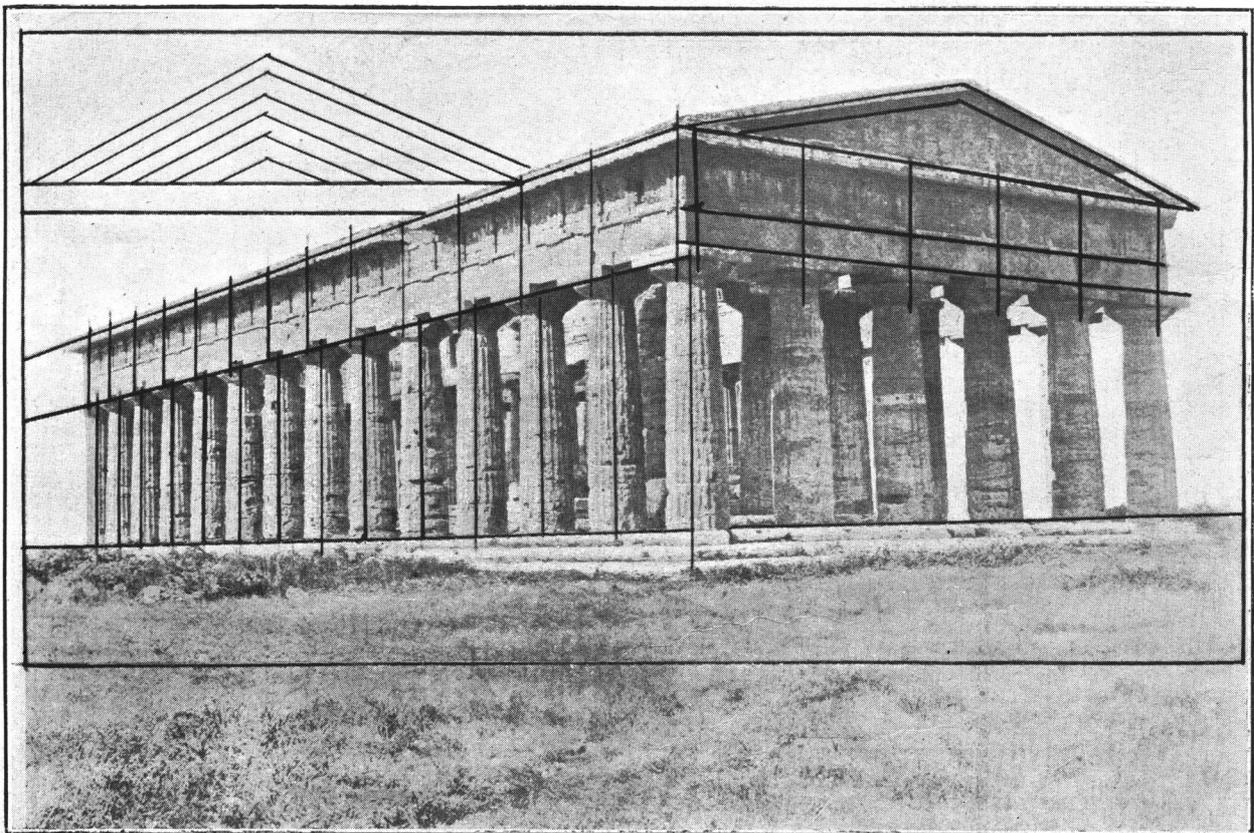


FIGURA 14. — Templo de Paestum. — Dórico griego. — Arquitectura estereotómica. — Deformación de las líneas de fuga por las verticales y recíprocamente. — Deformación por las oblicuas del frontón. — Escala de proporciones absoluta. — Los escalones no están a escala humana

ultaciones,
recciones
spectivas.

Escala de
proporciones.

Escala humana

escala humana es inseparable de la arquitectura gótica: profesional o lego, nadie que contemple el frente de la catedral de París (Fig. 16) u otra análoga, viendo la vertiginosa superposición de lechos de 30 a 40 cms. de piedra, sus balaustradas siempre de 1 m. de alto, sus escalinatas de 0.13, puede vacilar en la apreciación de su arranque vertiginoso.

Escala relativa.

Los edificios griegos siempre parecen por lo menos tan grandes como son en realidad, y sin embargo no hay en su composición ninguna escala humana, y por lo contrario, parecen concebidos con un criterio de proporciones absolutas. No puede sin embargo decirse que carezcan de escala, pues nadie vacila, lego o profesional, en atribuirle (Fig. 14) su verdadera magnitud. Pequeños en general, (el Partenón sólo tiene 30 ms. escasos de frente) esos edificios imponen por su grandeza y lo atribuimos, a pesar de la ausencia de escala humana, al tacto infalible con que los helenos sabían ubicarlos y rodearlos. El Partenón nos impone porque la Acrópolis no es una montaña, y porque lo rodearon de templitos (algunos como el de la Victoria Apta) del tamaño de un aposento.

En cambio hay edificios que parecen proporcionados adrede para desorientar (Fig. 18); así nadie

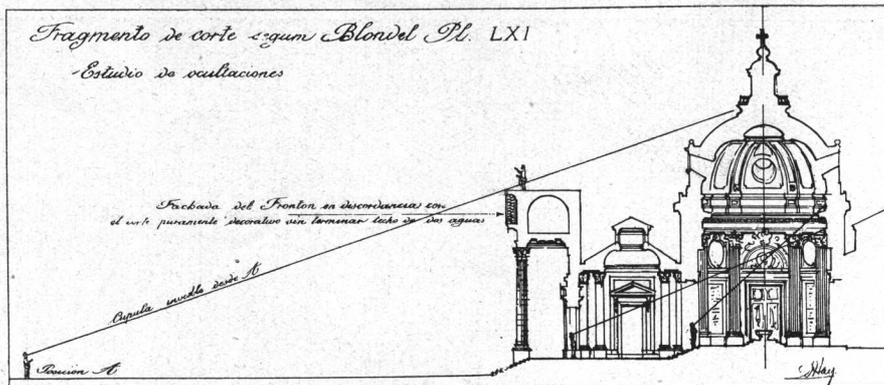


FIGURA 15. — Corrección de ocultaciones internas y externas

puede a primera vista darse cuenta de lo que como masa significa San Pedro de Roma: no hay aparejo, las balaustradas tienen 3 y 4 ms. de alto, la estatuaria es enorme como lo es el moldurado y los órdenes arquitecturales. Vacío el edificio es incomprensible, y Guadet hace notar con razón, que lo que da escala es la *muchedumbre*. En efecto: San Pedro adquiere escala cuando hay una ciudad entera bajo sus inmensas bóvedas. Visto por fuera y a distancia, adquiere escala gracias a la proporción de la admirable cúpula, y gracias tal vez al velo azulado de perspectiva aérea: como las montañas, parece mayor desde la llanura que desde el pie. . . .

Resumiendo: hay obras capitales concebidas con escala humana, con escala relativa y sin escala, peor aún con escala falsa. ¿Qué conclusión podríamos sacar de esta diversidad? A nuestro entender, podríamos interpretar eso considerando la escala como un recurso de nuestra paleta, al que recurriremos cuando queramos imponer la sensación exacta de la masa de nuestras obras. Recordemos, eso sí, que la verdad es la virtud cardinal, y que ese recurso no debemos usarlo para engañar sino para expresar la grandeza de lo que es grande en realidad, ya sea por escala humana como los góticos, ya sea como los griegos con relaciones absolutas, pero reduciendo lo accesorio ante el elemento dominante de la composición. Pero en ningún caso debemos confundir arquitectura con bibelot, y no podríamos sin errar, pretender lo que logra el escultor que puede representar un hombre de elevada estatura en una estatuilla de un palmo de alto, modelándole por ejemplo una cabeza pequeña con relación al canon normal.

Hemos terminado nuestra breve incursión en los dominios de la estética arquitectural, y, como lo anticipamos al comenzar este capítulo, sin llegar a conclusiones matemáticas hemos revistado los principios generales, a veces antagónicos, seguidos por los antiguos, los Griegos, los Romanos, los Góticos y los Modernos. Pero tal vez convendría decir dos palabras sobre las escuelas contemporáneas.



FIGURA 16. — N. Señora de París. — Escala humana hasta el menor detalle. — Escala del aparejo. Arquitectura estereotómica

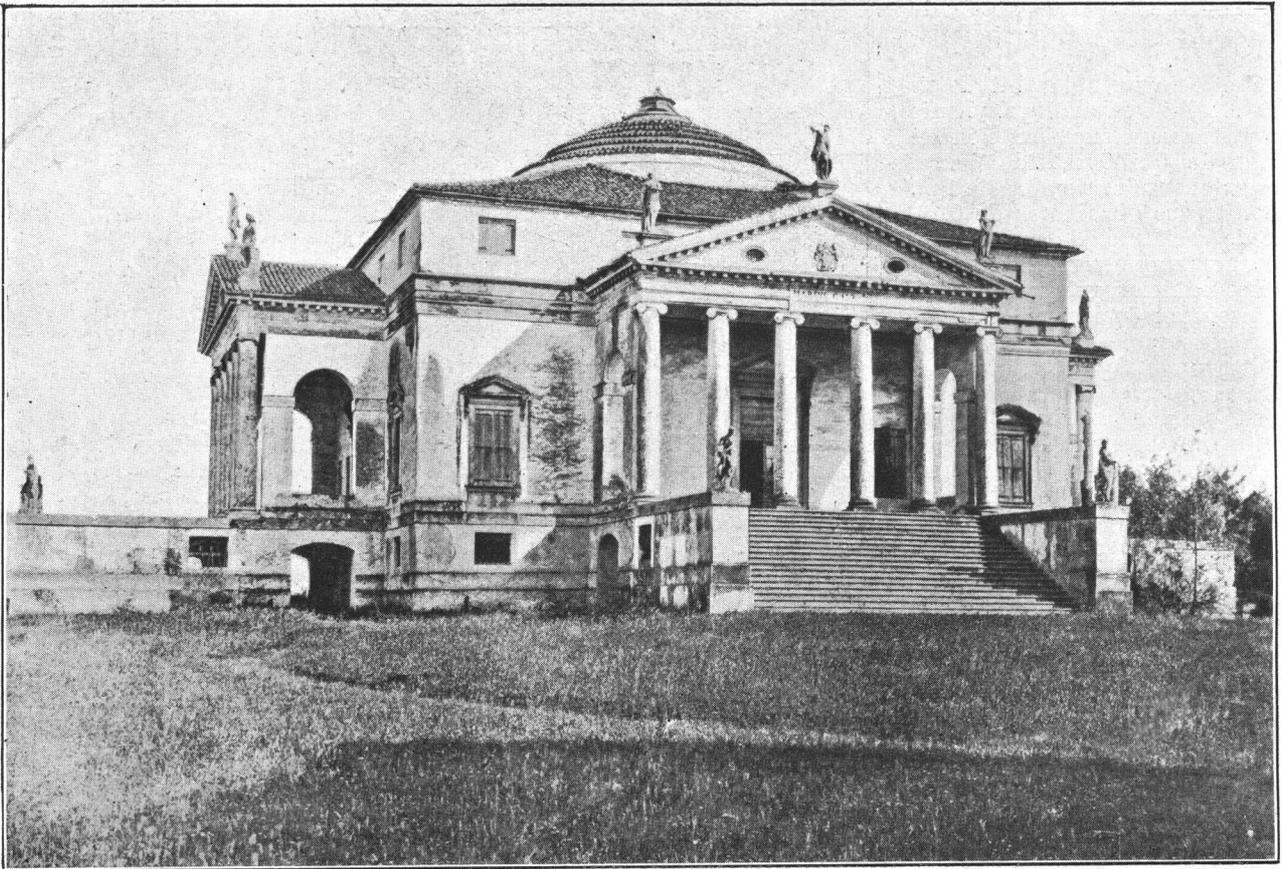


FIGURA 17. — La Rotonda de Palladio en los suburbios de Vicenza. — Arquitectura revestida de revoque. — Proporciones perfectas. Escala humana en ventanas, puertas, etc. — Estatuaria de dimensión adecuada



FIGURA 18 — Basilica de San Juan Laterano en Roma. — Obra de decadencia. — Ausencia completa de escala, balastras del parapeto superior y estatuaria de dimensiones descomunales. La balastrada del primer piso a escala humana. — Proporción general detestable

ideas contemporáneas sobre la arquitectura.

El eclectismo.

Lo que nos caracteriza es el eclectismo. No discutamos si ello es bueno o malo: somos eclécticos, sabemos mucho, hemos progresado de tal modo en el orden científico que el arte, de evolución siempre lenta, no ha podido correr parejas con la ingeniería; conocemos a fondo arqueológico-artísticamente a todas las obras del pasado, estamos, en una palabra, formidablemente documentados. Agréguese a eso el cosmopolitismo, la facilidad de emigrar y viajar con el consiguiente intercambio de ideas, y se explicará que compingamos con un espíritu repleto de reminiscencias abigarradas. A Fidias y a Yktinos, no se les ocurrió al hacer el Partenón, revolucionar el Dórico Griego, y crear algo nunca visto, sino que, obedientes a la tradición y al sentimiento patrio, perfeccionaron un orden arquitectural que era patrimonio de su raza. A un gótico no se le hubiese ocurrido hacer una composición que no fuese gótica, ni a Mansart una capilla gótica: cada época tuvo su *estilo*, basado en la lenta evolución de los estilos precedentes. Nosotros no tenemos *estilo* sin duda porque los conocemos a todos y porque en general no tenemos netamente establecida una tendencia nacional, y al decir nosotros nos referimos a la civilización europeo-americana. Hoy día tienen *estilo* los Japoneses, los Noruegos, los Rusos, en las regiones más apartadas del intercambio internacional; lo tienen también algunas zonas de Inglaterra, Flandes, Ho-



FIGURA 19. — Museo de Bellas Artes de Bruselas. — Empleo de órdenes con criterio decorativo y sin misión activa. Poca relación entre el soporte y el volumen de lo soportado sin la justificación de la columna Trajana

landa donde el espíritu tradicional está duramente templado y resiste al desgaste disolvente del modernismo. Pero, yendo al fondo de la cuestión, ¿qué es el *estilo*? El *estilo* de los antiguos era el punzón con que se traducía el pensamiento en las tabletas, y, desde entonces se dice que el *estilo es el hombre*. *Estilo* es el *carácter*, es el indefinible acento de *sinceridad y de vida* que emana de toda obra maestra. En la naturaleza todo tiene *estilo*: tiene gran *estilo* la silueta de un tigre, cuya fiera potencia elástica expresan todas sus líneas armoniosas, lo tiene la flor más sencilla en la pureza del dibujo y en la armonía del color, lo tiene la ramazón de la encina... Y, cosa curiosa, siempre tienen *estilo* las obras de los primitivos, sin duda porque la sencillez del fin y de los medios, hacen que ellos no se enreden en las consideraciones complicadas que asaltan al super-civilizado. Un vaso calchaquí tiene *estilo*, tiene carácter, será más o menos bello, pero siempre es franco y claro como una fina ánfora griega, como una espada o un casco romano. ¡Tal vez sea la complejidad la muerte del *estilo*! ¿Y cómo hemos de tener *estilo*, si ni en lo fundamental de nuestro arte hemos logrado ponernos de acuerdo y nos hallamos divididos en dos bandos que no admiten transacciones? Unos sostienen la teoría de las *formas racionales*, a imitación de griegos y medioevales para quienes construir y decorar era todo uno, y para quienes

El estilo.

Teoría moder

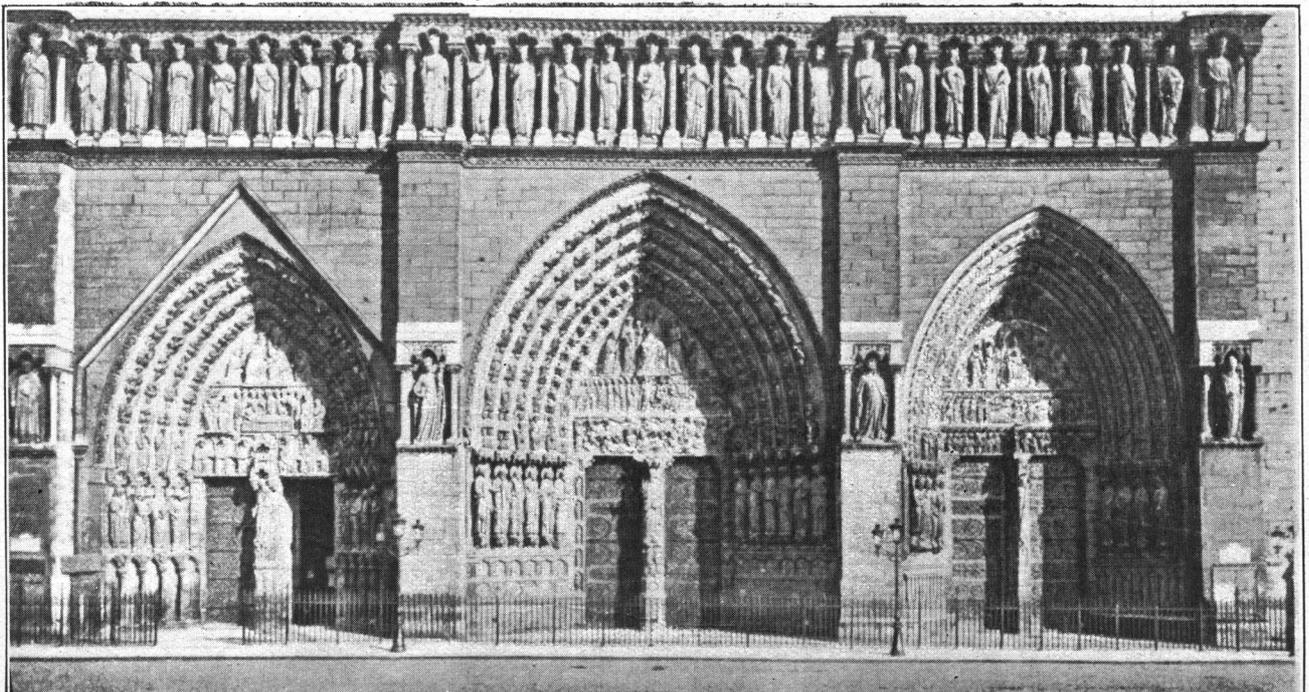


FIGURA 20. — Profusión de estatuaria sin caer en la vulgaridad. Cada obra es de mano de artista

la verdad constructiva era la piedra angular de su arte. Otros, sostienen la teoría de las *formas construidas*, y dicen que poco importa como solucionemos los problemas si la obra es sólida y si su aspecto inspira una sensación de estabilidad, aunque los órganos resistentes estén invisibles. ¿Acaso, dicen estos últimos, ¿hace falta que al hombre se le vea el esqueleto y las visceras? Componen sus plantas, cortes y elevaciones, y entre la línea *envolvente externa* y la del *contorno interno*, allá se las entienda un ingeniero para poner el acero o el cemento armado que haga falta. Lo peor del caso es que esas teorías se extremen en sus consecuencias, y hasta puede afirmarse que ninguna obra maestra del pasado tendría la virtud de responder por completo a ninguna de ambas.

En medio del desorden, Ruskin ha dicho palabras algo místicas tal vez, pero tan nobles y humanas que sería bueno las meditásemos algo.

En sus *Siete lámparas de la arquitectura*, da los siete faros, o principios que debieran guiarnos. Ellas son: *la lámpara del sacrificio*, que nos lleva a emplear los materiales y labores más preciosos como sacrificio propiciatorio en aras del ideal al que consagramos nuestra obra; *la de la verdad*, que nos hace huir de toda mentira constructiva, simulación o engaño; *la del poderío* que hace que una masa lisa como una pirámide de Gizeh, o un murallón de Coucy sin artificio alguno nos doblegan bajo su imponentia; *la de la belleza* que nos hace evitar toda ornamentación vulgar, de esas que tontamente solemos poner para enriquecer la obra, ornamentación sin valor estético alguno, obra de moldeadores u obreros vulgares. Más vale una sola estatua u ornamento hecho por un artista que un montón de vulgaridades que cuesten igual suma. *La lámpara*

de la vida, o sea la expresión que comunica a toda obra su perfecta adaptación a la existencia de quien la habite, o al uso a que sea destinada; *la de la memoria*, por la que hemos de edificar en materia duradera y con cuidado, para evitar el desgaste del tiempo y perpetuar así nuestras creaciones; *la de la obediencia*, que nos aconseja ser algo más modestos y disciplinados, abandonando esa tonta preocupación de querer ser originales a toda costa, saliendo así de las huellas de la tradición y de la raza, imposibilitando todo perfeccionamiento por superposición de esfuerzos de generaciones enteras dirigidas a un fin nacional.

Reflexionemos sobre esto. Seamos *obedientes* como los griegos que desde los viejos templos de Selinonta, Corinto, Siracusa, echaron cuatro siglos para llegar a la meta suprema del Partenón dentro del molde nacional que era el orden Dórico. Seamos *leales y verdaderos* como ellos y los góticos; constatemus con qué *poder* supieron los romanos perpetuar su *memoria* en edificios que, como el Panteón de Agrippa han resistido dos mil años sin un achaque, y admiremos cómo, dentro de la fantástica fauna escultural de una catedral gótica, no hay un desfallecimiento, una banalidad, una repetición por ganar tiempo y ahorrar pesos. (*Fig. 20*).

Lo difícil será para nosotros volver a forjar los eslabones de la tradición rota, deshacernos del mercantilismo que todo lo ha invadido, del apuro de una sociedad que no admite demora cuando quiere satisfacer una necesidad o un placer, de la vanidad orgullosa de los advenedizos, del afán de singularizarse que como una gangrena, roe a clientes y arquitectos.

PABLO HARY





La cuestión del detalle en el Dibujo y la Pintura



A Don Cupertino del Campo



Es una preocupación de muchos pintores modernos (no hablo de *artistas*, que son poquísimos y esos bien saben a qué atenerse) el huir del detalle de las formas; y cuando han conseguido (cosa fácil) que sus cuadros sean unos borrzones irreconocibles, creen haber llegado a la más exquisita y suma perfección.

Como también hay teóricos que dan más o menos razón a ese modo de pensar, guiados en la cuestión por un análisis algo superficial, que es corriente en nuestro ambiente artístico... entre los pocos que analizan, yo creo útil tratar de plantearla para los lectores de esta revista en sus verdaderos términos.

Desde luego, cuando una obra está ejecutada con un criterio puramente subjetivo, y a través de la cual parece su autor estar diciendo: — «No he querido, deliberadamente, representar la realidad, sino dar una visión fantástica de algo que imaginé y creí bello, armonioso o expresivo,» entonces no hay discusión posible sobre el particular. El procedimiento de representación de las formas queda librado enteramente al arbitrio del pintor y el valor de dicho procedimiento dependerá de la eficacia con que, por su intermedio, sean transmitidos pensamientos, emociones o sensaciones a los espectadores. Si produce en algunos, o mejor, en muchos, o mejor aún, en todos ellos la impresión poética pretendida, la obra es buena y su factura legítima. Es necesario convenir que, a semejante libertad en el artista, debe corresponder otra tanta por parte de cada espectador para encomiar o desechar la obra, con toda soltura y sin más explicaciones.

Pero no sucede así cuando la ejecución borrosa o imprecisa quiere justificarse como verdadera representación de la realidad, pues las cosas son como son y no como se quiera que sean.

Un ejemplo literario de bulio puede aclarar este concepto:

Si en un poema moderno se nos habla de gnomos y hadas, lo admitimos perfectamente,

aunque no creemos en la existencia de esos seres; pero el poeta tampoco, ni pretende que nosotros creamos; a pesar de lo cual su obra quizá sea acertada e *íntimamente* real, si ha sabido usar sus personajes imaginarios para comunicarnos ideas y sentimientos humana y esencialmente verdaderos. Mas si un novelista de costumbres nos describe en serio escenas de evidente inverosimilitud — supongamos un bautizo en el Banco de la Nación — no podemos admitir su libertad y menos que inculpe al público de torpe porque «no le comprende» o afirme que él ve la realidad así «a través de su temperamento».

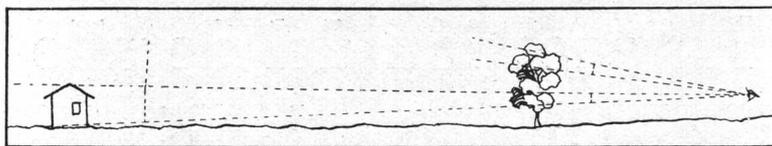
Y para no caer, o mejor dicho, para salir de la estéril anarquía dominante en las artes plásticas, es preciso limitar el campo de la libertad o libertarismo individual, afirmando enérgicamente el hecho de que la visión no es disparatadamente diversa entre los hombres normales; en todos es fundamentalmente igual, como lo son los demás sentidos; que las aberraciones no hacen regla y, por lo tanto, tener presente que no sólo los pintores tienen ojos ni los músicos oídos, pues todo el mundo coincide en ver una forma más grande o menor que otra, más clara o más oscura y hasta en encontrar agradables o no ciertas combinaciones de colores, del mismo modo que en música un acorde perfecto lo es para todos y una franca disonancia también lo es.

Por lo demás, las partes que en un dibujo o pintura — tanto da — pueden estar detalladas (siempre, bien entendido, refiriéndose a lo verídico respecto al observador) se pueden puntualizar con bastante exactitud.

Si observamos un paisaje, notamos que no podemos ver simultáneamente con nitidez un árbol próximo, por ejemplo, y una casa lejana, ni tampoco ver con claridad, al mismo tiempo, una rama y otra del mismo árbol. En cambio, si fijamos la vista solamente en la casa, la vemos por entero y con mucha precisión, pero no tanta como cada una de las partes del árbol.

Aquí hay varias causas en juego que un esquema hará comprender:

Una de ellas es la perspectiva aérea. Entre el ojo y la casa hay una más gruesa capa



Ángulos de visión neta.

de aire que entre el mismo y el árbol; y como el aire no es un medio absolutamente transparente, debido sobre todo a los polvillos y vapores que contiene en suspensión, es natural que la casa aparezca como vista a través de un velo denso y el árbol a través de otro menos denso; y de ahí mayor atenuación de los detalles en la casa, con supresión de los menos importantes, además de modificaciones en el color, de las que no he de ocuparme en este artículo. La influencia simplificadora del aire, crece, por consiguiente, con la distancia.

Otro factor es la cualidad que el ojo tiene de no enfocar sino sobre una sola distancia a la vez, o más exactamente, sobre distancias muy próximas entre sí. De ese modo, si fijamos la vista en un cuerpo situado a 1 mt. de nosotros, veremos con claridad lo comprendido entre algo así como 0.99 y 1.01 mts. Lo más próximo o más lejano a esas distancias va gradualmente decreciendo en nitidez. A cien metros no alcanza nuestra visión clara más de lo comprendido entre unos 10 mts.; (1) y cuanto mayor sea la distancia a que enfoquemos la mirada, mayor será el margen de neta visión, pero siempre bastante restringido. A ese margen de visibilidad se le llama *profundidad de foco*. La acomodación de la vista para esos distintos términos se produce instintivamente mediante variaciones en la convexidad del cristalino que modifica así su *distancia focal*. Los objetivos fotográficos están a este respecto en la misma condición del ojo humano, salvo que las modificaciones de distancia focal se realizan efectivamente en ellos por su mayor o menor alejamiento de la placa y no por variaciones de convexidad, pero el resultado es el mismo, con la ventaja, si se quiere, de poder alterar a voluntad la profundidad del foco mediante los diafragmas.

Tercer factor: el campo visual. A cualquier distancia que miremos, únicamente abarcaremos con visión pasablemente distinta un ángulo de 20 a 30°; pero con visión neta sólo alcanzaremos un ángulo de 2°; esto es tanto como tres sílabas del tipo corriente de un diario, mirado a 30 cmt., o escasamente un disco de 5 mts. de diámetro colocado a 100 metros de nosotros.

También interviene el poder definidor de la

vista que decrece mucho en razón de la distancia, independientemente de la interposición del

aire. Podemos leer una carta a medio metro pero no a cinco, y en estos casos la opacidad del aire es insignificante.

Y, en fin, otro elemento entra en juego, pero, a pesar de su importancia para coadyuvar a la sensación del relieve, poco tenemos que tomarlo en cuenta, en lo concerniente al dibujo. Me refiero a la visión binocular o estereoscópica cuya acción tenemos que considerar irrepresentable tanto en un dibujo como en una fotografía de imagen única. Apenas puede mencionarse su acción de restringir aún más la profundidad de foco de la mirada, cuando la fijamos en objetos próximos, por la necesidad de hacer converger las visuales de ambos ojos sobre el mismo punto.

Volviendo al ejemplo de la casa y el árbol, y teniendo en cuenta lo que antecede, se comprende muy bien por qué no podemos ver simultáneamente con claridad la casa y el árbol, *en una sola ojeada*, pues los dos objetos, situados a diferente distancia, necesitan dos distintas *acomodaciones focales*. No podemos ver con nitidez dos ramas porque el *campo visual nítido* es muy pequeño y difícilmente abarcará dos ramas si el árbol no está a más de 50 mts. p. ej. En cambio la casa podemos verla neta en su totalidad sin mover la vista, porque, estando lejana, cabe en un *ángulo visual* de 2 ó 3°. Pero no la veremos con tanta limpieza como cuando miramos una rama del árbol porque la capa de aire interpuesta entre ella y nosotros nos la vela un tanto, *pero de modo diverso a la difusión producida en las imágenes desenfocadas*.

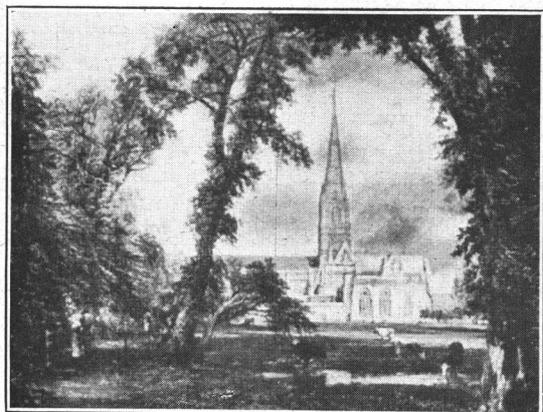
Si únicamente con estas observaciones hubiéramos de contar, sólo deberíamos representar detalladamente en un dibujo o pintura una pequeña porción del centro de la imagen; y lo demás en difusión creciente hacia los bordes. En un paisaje, detallar, por ejemplo, una rama; en un grupo de edificios, una ventana; en un retrato un ojo o tal vez los dos y la nariz. Pues esas son las zonas que pueden caber en un campo visual nítido.

Así sería la verdad si no mediara una circunstancia importantísima: la extremada movilidad de nuestros ojos y su fácil acomodación focal a distintas profundidades.

De ese modo sucede que cuando vemos una escena o paisaje reales, *no los miramos clavando la vista en un solo punto*, a la manera de un tirador al blanco, sino que *los contemplamos paseando*

(1) Las cifras que empleo no tienen un rigor matemático que no es aplicable al caso, pero sí suficiente justeza para el objeto de este estudio.

la mirada por sus diversos puntos y por eso cuando admiramos un bello paisaje, la impresión de su belleza es resultante de miradas parciales a muchas de sus partes. Y todas estas miradas sucesivas son enfocadas y nos muestran por con-



CONSTABLE. — La Catedral de Salisbury.
(Museo South Kensington).

siguiente detalles aislados que nuestra mente suma, o acumula mediante un proceso algo cinematográfico.

¿Cuál de los dos modos de ver es más *natural*?

La impresión que recibimos de la cara de una persona próxima a nosotros — y permónese que insista — es la síntesis mental de todas las imágenes parciales que sacamos sucesiva y rápidamente de cada una de sus facciones. Y así, si queremos hacer un retrato fiel de ella, necesitamos representar *detalladamente* todas esas facciones para que los que vean el cuadro puedan mirarlo del mismo modo que hubieran mirado la persona representada y recibir la misma impresión que habrían recibido de ella.

Total: el mismo procedimiento seguido por todos los grandes pintores que en el mundo han sido. Suponer una acomodación determinada, fijándose sólo en la nariz p. ej., dejando lo demás, al pintarlo, en la vaguedad de la visión periférica, daría por resultado la imagen de «un hombre a una nariz pegado» en lugar de un hombre con nariz y demás accesorios.

La visión del paisaje o edificios en perspectiva no difiere de la que acabamos de considerar.

El cuadro de Constable «La catedral de Salisbury» nos puede servir de ejemplo. Hay en él tres términos bien definidos: los árboles de la derecha; dos más atrás, hacia el medio y la catedral en el fondo. Si el autor hubiera dibujado a foco único, habría detallado nada más que una pequeña porción de la catedral: la que creyera más interesante, con lo que tendríamos una imagen muy insuficiente no sólo documental sino con toda probabilidad, también artísticamente. Pudo detallar un término completo — el edi-

ficio o bien uno u otro grupo de árboles — suponiendo única la acomodación en profundidad y múltiples los focos sobre la superficie escogida. La elección, muy legítima, quedaría a su arbitrio y algo ganaría la impresión de lejanía — aunque bien poco por más que digan — pero no lo hizo así: Detalló todos los términos y estuvo en perfecta razón y derecho si creyó que todo debía ser acusado.

Podría argüirse que una cosa es ver un paisaje y otra distinta ver su imagen pintada, pues el cuadro nos presentaría *de golpe*, concentrada en su pequeña superficie, muchas formas que la realidad muestra diseminadas en grandes espacios. Pero cualquiera que sepa perspectiva sabe también que la dimensión visual de un cuadro es exactamente igual a la de la zona real representada; y tanto hay que desplazar la vista para recorrer el cuadro como el paisaje.

Decir que la consecuencia del verismo sería que «para pintar con verdad verdadera habría que espigar los árboles hoja por hoja y rama por rama; que sería menester darles, no su tamaño aparente sino su tamaño real» no pasaría de una... broma sin fundamento pues, desde alguna distancia, nadie distingue una hoja de otra, y lo del tamaño real tampoco puede ser; porque una cosa es indiscutible: que un cuadro debe representar las imágenes que se pueden ver *desde un solo punto*; y en esas condiciones, las distintas dimensiones no han de ser figuradas en su tamaño *real* sino según la abertura angular de las



HOLBEIN. — El comerciante Jorge Gisse.
(Museo Real, Berlín).

visuales que las comprenden, medidas en su intersección con el plano del cuadro.

¿Hasta qué punto se deben o, mejor dicho, se pueden apurar los detalles para ser verídico?

Depende mucho del criterio, del humor y del

buen gusto del que dibuja, quien juzgará cuáles son indispensables para dar idea de las formas; pero siempre estará sujeto a los límites que las lejanías y perspectiva aérea imponen: en una cabeza vista a dos metros o más no podrá dibujar aunque quiera cada pestaña porque no las verá una por una; y en una sierra situada junto al horizonte, tampoco verá más que una silueta gris.

En cambio, de los detalles que su proximidad permite distinguir, pueden hacerse cuantos se quieran sin desventaja artística. ¿Cómo no ha de poderse? La obra será buena o mala, pero por otras razones que no tienen relación con la minuciosidad de su factura.

El tema de un dibujo japonés — y los hay bellísimos — se reduce frecuentemente a un pájaro en una ramita o cosa por el estilo, y si no estuvieran detallados ¿qué serían?

El magistral retrato del comerciante Gisse, por Holbein, que no era un «verista vulgar,» está detalladísimo y «visto y pintado por fragmentos» y lo mismo tantos otros cuadros no menos valiosos, no sólo de los antiguos sino también de los modernos; como el cuadro «La amistad» de Leempoels, existente en nuestro Museo, que está igualmente detallado y no por eso deja de ser una de las obras de más intensa y noble expresión espiritual que allí se custodian. Por cierto

que se le adjudicó gran premio en la Exposición del Centenario y es de suponer que haya ingresado al Museo con el beneplácito de su director.

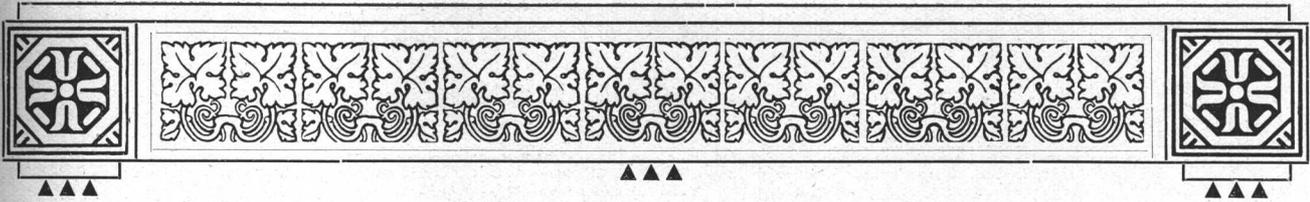
Por eso, si alguien dijera que una obra detallada «será incurablemente pésima, no tanto por lo minuciosa, cuanto por lo irreal, por lo mal comprendida y por lo falsamente interpretada» podemos estar seguros que diría más de lo debido, pues ello equivaldría a condenar... casi todas las pinturas que son objeto de perdurable admiración, empezando por las deliciosas *paysanneries* flamencas.

No se ve, por otra parte, objeción seria que oponer a los que prefieren hacer trabajos de simples masas, los que pueden ser muy reales dentro de su voluntaria y convenida concisión. La cosa no es ningún nuevo continente artístico que se haya descubierto. Siempre se ha hecho así; salvo que antiguamente considerábanse por lo general esos bocetos como preparatorios de trabajos que después se concluían (a veces el boceto promete más de lo que el cuadro cumple) y ahora hay muchos pintores que dan como una gracia y un *mérito* el quedarse a medio camino..., lo cual suele ser cómodo.

C. VILLALOBOS.

Diciembre de 1915.





Cómo una Nueva Arquitectura puede constituirse en Estilo

«Le style est la manifestation d'un idéal établi sur un principe.» VIOLLET-LE-DUC.



Es peculiar del estilo alcanzar la eternidad con sus producciones; mientras que la moda, el declarado enemigo del estilo, con su efímera existencia apenas asegura a sus frutos un lustro o década.

¿Por qué una manifestación arquitectónica, y lo que a Arquitectura se refiere puede extenderse al arte en general, por qué puede en unos casos originar una moda pasajera y en otros sentar las bases de un estilo?

Muchas personas creen que el estilo en Arquitectura no se reduce exclusivamente sino a una simple envoltura decorativa, desconociendo que es la consecuencia de un *principio seguido metódicamente*, estribando su secreto en la elección de las líneas y en el conjunto de la composición, para lo cual es necesaria la intervención de la razón en las ideas que acompañan a las concepciones.

Y esa es precisamente su diferencia con la moda. La moda no solamente desconoce este principio esencial, sino que no se molesta en vencer las dificultades técnicas que en las obras de estilo son el orgullo y el título de nobleza de sus ejecutantes, acrecentando su abandono por una crítica a diario más indulgente y menos penetrada de la importancia de su misión.

Con los tiempos modernos se acentúa el deseo de seguir la moda y aún de sobrepasarla dejando a un lado el espíritu de sacrificio, las disciplinas tradicionales, es decir, yendo a lo más fácil. La comprensión del estilo disminuye notablemente favoreciendo este apocamiento el debilitamiento de los estudios clásicos y la desaparición del espíritu religioso, pudiendo afirmarse que es reducido el número de personas capaces de apreciar las reales bellezas de una obra arquitectónica y levantándose frente a ellas el entusiasmo desordenado y las admiraciones inconscientes hacia ciertas producciones modernas.

Consideremos que una obra de arte se encuentra en estado embrionario en nuestra imaginación y que sólo la intervención del raciocinio la acre-

ditada en su paso a la realidad. Y este raciocinio interviene estableciendo armonía entre la forma, los medios y el objeto.

Vemos, pues, que una Arquitectura lógica y verdadera exige un principio, el cual consiste: «*En encontrar un sistema de estructura libre, extendido, y aplicable a todos los programas, permitiendo emplear todos los materiales, prestándose a todas las combinaciones tanto las más vastas como las más simples; revestir esta estructura de una forma que no es más que la misma expresión del sistema; decorar esta forma sin jamás contrariarla, más aún, haciéndola resaltar, explicando por las combinaciones de los perfiles trazados según un método geométrico, que no es más que un corolario de aquella aplicada a las concepciones de conjunto; dar a la arquitectura, es decir, a la estructura revestida de una forma de arte, proporciones establecidas bajo los principios de estabilidad más simples y más comprensibles al ojo; enriquecer las masas por una ornamentación metódicamente tomada a la naturaleza, según una observación muy delicada del organismo vegetal y animal; aplicar, en fin, a esta arquitectura completa la estatuaría, pero sometiéndola a datos monumentales que la obliguen a identificarse al edificio, y de él ser parte.*» (1)

Y así de acuerdo a este principio nuestra obra de Arquitectura tendría todos sus elementos explicados y no sería vana ilusión óptica.

Tal es cómo deberíamos pensar vislumbrando un futuro en el cual se destacase una Arquitectura Nacional, en medio del maremágnum de arquitecturas existentes en nuestra metrópoli; pensar, en una palabra, que los esplendores de la riqueza en la ornamentación y la profusión de detalles no sabrían suplir la falta de ideas y la ausencia de raciocinio, que conducirían a Nuestra Arquitectura por el sendero de la moda: y moda es sinónimo de efímero.

HÉCTOR GRESLEBIN

(1) «Dictionnaire de L'Architecture», tome huitième. Viollet-Le-Duc.

CRÓNICA DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA

RUGGERO PERNA

En la vida de los estudiantes, la muerte de un camarada se señala siempre como algo imborrable y que domina todos los recuerdos. Es necesario haber llorado alguna vez la desaparición de un amigo joven y lleno de energías, para comprender lo profundo del dolor causado por uno de esos terribles acontecimientos en que la adversidad nos arrebató a un compañero con el cual compartiéramos nuestras alegrías y nuestras esperanzas.

Escribimos esta crónica bajo la impresión producida por el inesperado fallecimiento del joven alumno de la Escuela de Arquitectura Ruggero Perna. Traducir el sentimiento de pesar causado por su muerte entre todos los que pudieron apreciar sus condiciones caballerescas, su espíritu de trabajo y su inteligencia abierta y cultivada, equivaldría a tener que expresar cosas que se sienten hondamente y que no se explican con meras palabras.

Era Ruggero Perna un estudiante que hubiera logrado vencer toda esa serie de obstáculos que se oponen a la realización de las nobles ambiciones. Graduado en la Escuela Nacional de Comercio, su título de Perito Mercantil evidenciaba en él aptitudes reales para llevar a buen término sus propósitos. En nuestra escuela, acreditó siempre esas aptitudes y supo rodearse de afectos sinceros y de estimación

verdadera gracias a la lealtad de su carácter y a su compañerismo inquebrantable.

Alumno de un curso superior, en pocos años habría conseguido incorporarse al grupo de profesionales que en nuestra república son siempre necesarios. Desaparece, pues, en circunstancias dolorosas que nos obligan a formular una amarga reflexión ante el destino incomprensible que se ciega en aquellos que más derecho tienen a la vida.

¡Que el recuerdo del buen camarada nos aliente para proseguir la marcha en el camino en que lo aguardó la adversidad! ¡Que los vínculos espirituales que nos unen se mantengan a través del tiempo y no concluyan tampoco con la muerte!

LOS NUEVOS ARQUITECTOS

Año por año, egresan de la Escuela de Arquitectura grupos numerosos de profesionales, capacitados para actuar con éxito en la obra del engrandecimiento nacional. En la actualidad, los arquitectos graduados en sus aulas, forman una compacta legión que ha sabido imponer sus aptitudes en el vasto campo en que se desarrollan y consagran.

Publicamos a continuación la nómina de los arquitectos que obtuvieron su título, en los dos últimos años, nómina que evidencia un nuevo aporte



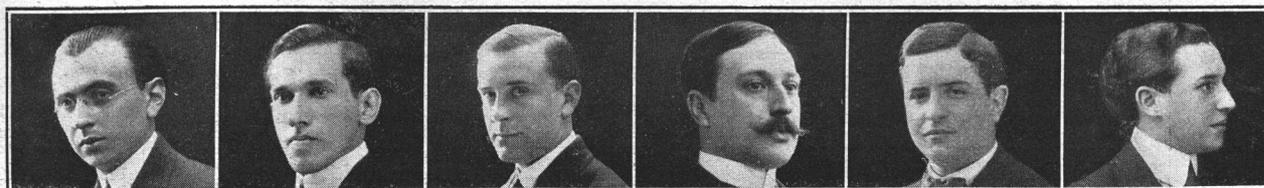
Sres.: Raúl A. Galmariui, Rodolfo Giménez Bustamante, José Serrano, Ricardo Moyano, Carlos Tapiola, Fortunato Passerón, Ernesto Harilaos



Sres.: José Balbiani (hijo), Eugenio B. Milhas, Félix J. Olmos, Arnoldo Jacobs, Víctor Silva, Carlos Courtaux



Sres.: Alfredo Sadous, Narciso J. Gutiérrez, Ernesto Lagos, Juan M. O'Farrell, Raúl Trefogli, Bernardo Messina



Sres. : Manuel S. Bahía, Mateo Talía, Alberto Federico Laass, Aquiles Ghigliani, Enrique Macchi, Roberto Bravo



Sres. : Raúl J. Alvarez, Oscar J. Ghiso, Carlos J. Stanchina, Agustín Arman, Jerónimo Palma, Nicolás A. Tartaglia, M. Mujica Gómez

de energías entusiastas a los anhelos de los arquitectos nacionales:

Graduados en 1914: Eduardo L. Albarracín, Héctor Ayerza, Carlos E. Becker, Héctor Bengolea Cárdenas, Antonio Bilbao La Vieja, Enrique L. Bressan, Angel R. Burzaco, Ernesto Bustos Fernández, Héctor M. Calvo, Enrique A. Campos, Miguel Candiani, Carlos J. Devoto, Blas Dhers, Carlos A. Espina, Juan A. Fassola, Enrique Favre, Hugo Garbarini, Alberto Heurtley, José A. Hortal, Oscar López Cabanillas, Gino Marchesotti, Abel Marchi, Guillermo Meinke, Alberto Olivari, Julio R. Otamendi, Angel Pascual, Raul R. Rivero, Horacio Randle y Tomás Romero Pereyra.

En las fotografías adjuntas aparecen los nombres de los graduados en 1915.

Celebrando la terminación de sus estudios, cada uno de los dos grupos mencionados se reunió en sendos banquetes, en los cuales reinaron la alegría y la oratoria y, quizá, cierta íntima pena al dejar una vida tan grata a los recuerdos y tan llena de reminiscencias simpáticas.

En los discursos pronunciados, abundaron los conceptos acertados relativos a la obra que corresponde a los arquitectos en nuestra república. Recordaremos los de los señores Raúl J. Alvarez, José Serrano, Fortunato Passerón, Alberto Federico Laass, Raúl R. Rivero y Carlos Stanchina, quienes tuvieron frases de cariñoso elogio para nuestro centro, institución a la cual incumbe vincular la Escuela de Arquitectura con los alumnos que de la misma egresan.

Tributamos, por nuestra parte, el homenaje de despedida a que se han hecho acreedores los nuevos arquitectos de parte de sus camaradas, que aprecian debidamente el triunfo que comporta la terminación de su carrera. Sean para ellos, los sinceros angurios de éxito que deseamos ver cumplidos como premio merecido a su inteligencia y sus afanes.

UNA INICIATIVA PLAUSIBLE

La Sociedad de Arquitectos de la vecina ciudad de Montevideo, ha lanzado la plausible iniciativa de

efectuar el año próximo un Congreso de Arquitectos Americanos, al que concurrirán delegados de las asociaciones similares a aquélla y de los centros estudiantiles de todas las naciones de Norte y Sud-América.

En una asamblea efectuada recientemente, quedó constituida la comisión organizadora en la siguiente forma: señores Alfredo B. Campos, presidente; Francisco Casala, vicepresidente; Román Berro, José Mazzara y Juan A. Scasso, secretarios; Américo Bonaba, tesorero; y Raúl Lerena Acevedo, Carlos Rodríguez Larreta y Luis Arrarte Victoria, vocales.

Las adhesiones se reciben en el local de la Sociedad de Arquitectos, calle 18 de Julio 917, Montevideo.

La comisión directiva de nuestro centro, ha resuelto enviar la suya al congreso de referencia, cuyo éxito puede desde ahora descontarse.

RENOVACIÓN DE LAS AUTORIDADES DEL CENTRO

Cumpliendo lo establecido en los estatutos del Centro de Estudiantes de Arquitectura, los socios del mismo fueron convocados a elecciones para proceder a la renovación de la comisión directiva que ha de ejercer sus funciones en el período 1916-1917.

Con tal motivo, se planteó una animada lucha partidista que concluyó en un verdadero arreglo político, del cual surgió una única lista de candidatos, sostenida por todos los estudiantes, reunidos en una agrupación que fué bautizada solemnemente con el nombre de Coalición Electoral.

He aquí la nómina de los que componían la lista referida: presidente, Hugo Pellet Lastra; vicepresidente, Héctor G. Peña; secretario, Carlos Federico Ancell; prosecretario, Felipe R. Ducan; tesorero, Miguel Madero; protesorero, Rodolfo Schmidt; vocales, Juan Manuel Newton, Juan Florencio Lanús, Héctor Gamboa, Juan Mautalen y Augusto Bielman.

Puestos en posesión de sus cargos los estudiantes mencionados, designaron las subcomisiones del centro en la siguiente forma:

Comisión de la REVISTA: director, Héctor Greslebin;

subdirector, Carlos Federico Ancell; secretario de redacción, Héctor Gamboa; redactores, Emilio Frers, Luis J. Fourcade y Tito C. Micheletti; colaboradores artísticos, Alfredo Villalonga y Cesáreo F. Díaz; administrador, Luis J. Moreno de Mesa; subadministrador, Juan José de Elizalde.

Comisión de Atletismo: Miguel Madero, Héctor G. Peña, Jorge Lizaso, Jorge Williams y Enrique Noetinger.

La Comisión de Fiestas quedó integrada por los arquitectos egresados recientemente Fortunato Passeron, Raúl Alvarez, Rodolfo Giménez Bustamante, Roberto Bravo, Angel Silva y Raúl Galmarini, y por los estudiantes Mario Bidart Malbrán, Pedro Lobos, Luis J. Moreno de Mesa, Juan P. Ygón y Jorge Sabatté.

No creemos oportuno hacer una reseña de la labor realizada por la comisión saliente que, con loable acierto, supo orientar los destinos del Centro, hacia rumbos muy beneficiosos para quienes cursan sus estudios en la Escuela de Arquitectura. Inoficioso resultaría, en realidad, ocuparse de una gestión por demás conocida y que ha merecido la aprobación de todos los consocios de nuestra institución.

En lo que atañe a la nueva comisión, bueno es esperar que se aunen todas las voluntades de quienes la componen, en la seguridad de que una acción conjunta y tendiente al cumplimiento de los loables fines de solidaridad y de estudio encomendados a la asociación, ha de encontrar el franco y decidido apoyo que merece.

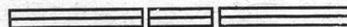
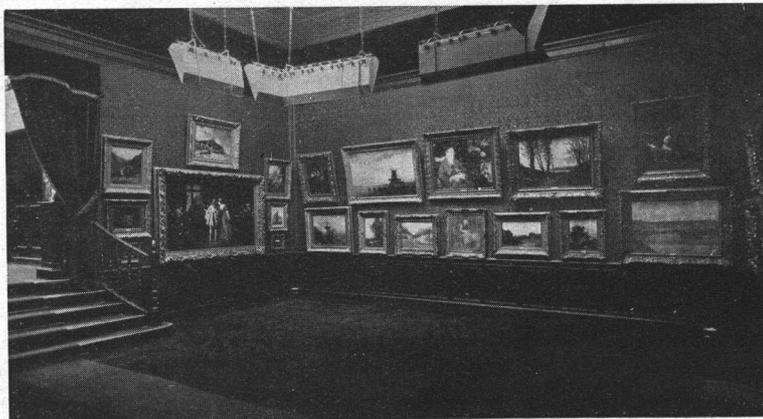
C. A.



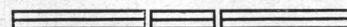
Witcomb

EXPOSICIONES
DE ARTE

FOTOGRAFIA
Y PINTURA



FLORIDA, 364



JOSÉ ISOLA E HIJOS



BUENOS AIRES
CARRARA



INDUSTRIA Y COMERCIO DE MÁRMOLES



ASERRADERO Y TALLERES:
132-56 - SAN JUAN - 132-56

SECCIÓN OBRAS:
UNIÓN TELEFÓNICA 703, Avenida



KOHLSTEDT, FISCHER & Co.

CALLE MORENO, 487

Unión Telefónica 500, Avenida

Tabiques SCAGLIOL

Son siempre los mas acreditados
por su calidad SURERIOR a
cualquier otro tabique económico

NO NECESITAN REVOQUES

Privilegio
Medalla de Oro

NO CONFUNDIR
CON IMITACIONES



* NO NECESITAN RECLAME *

ALBASIO & C^{IA}

B. DE IRIGOYEN, 946

BUENOS AIRES



DEPOSITARIOS GENERALES
DE LAS EDICIONES ITALIANAS
HOEPLI



*Precio especial para los Señores
Estudiantes :*

a razón de \$^m/_n 0.50 cada lira

RAMÓN ESTEVE

SUCESOR DE J. ROMANÍ Y Cía.

CASA FUNDADA EN 1866

Único Agente del Papel Romani

PAPELERÍA, IMPRENTA
Y ENCUADERNACIÓN

Casa Especial en Artículos de Dibujo y Útiles para
la Facultad de Ingeniería

255, PERÚ, 257

FRENTE A LA FACULTAD

UNIÓN TELEFÓNICA 488, Avenida

BUENOS AIRES

GUÍA PROFESIONAL

NICOLÁS A. TARTAGLIA

ARQUITECTO

EMPRESA CONSTRUCTORA

Unión Telef. 653, Avenida

PERÚ, 259

GIMÉNEZ BUSTAMANTE Y PASSERÓN

ARQUITECTOS

CANGALLO 328

BILBAO LA VIEJA Y ESPINA

ARQUITECTOS

MAIPÚ 985

JACOBS Y O'FARRELL

ARQUITECTOS

Unión Telef. 1745, Libertad

SARMIENTO 2040

ALBERTO FEDERICO LAASS

ARQUITECTO

SUPERÍ 1580

Unión Telef. 243, Belgrano

JULIO F. OTAMENDI

ARQUITECTO

Estudio: MÉXICO 654

Unión Telef. 2758, Avenida

EMPRESA CONSTRUCTORA

ERAUSQUIN Y SAMMARTINO

ARQUITECTOS

Av. DE MAYO 621

Unión Telef. 3120, Avenida

RIVAROLA Y HEURTLEY

ARQUITECTOS

VIAMONTE, 1287

Unión Telef. 4736, Juncal

RIGOLI H^{NOS}

EXPOSICIÓN Y VENTA

RIVADAVIA 2499

BUENOS AIRES

**CUARTOS DE BAÑO
ARTEFACTOS ELÉCTRICOS**

Fábrica de caños y sifones de plomo
ESPARZA, 59

Ernesto Riganti

1492 - JUNIN - 1492

UNIÓN TELEFÓNICA 728, JUNCAL

**ESCULTURA Y DECORACIÓN
CARTÓN-PIEDRA, ESTUCO**

BUENOS AIRES

MARCHESOTTI Y BRESSAN

ARQUITECTOS

ESCRITORIO:

RIVADAVIA, 659

U. TELEFÓNICA 636, Avenida

— FÁBRICA: —

1361 - SOLÍS - 1361

MOSAICOS NACIONALES

CALCÁREOS, GRANÍTICOS,
IMITACIÓN PARQUETS, COMBINADOS
CON EXTRANJEROS,
PISOS VENECIANOS, ETC., ETC.

Santiago Gilardone

ESCULTOR

TRABAJOS ARTÍSTICOS Y COMERCIALES

ESPECIALIDAD EN

*Decoraciones interiores Cartón Piedra,
Staff, Yeso y Estuco — Decoraciones exteriores
Imitaciones en Piedra y Tierra Pómara*

1431, AYACUCHO, 1431

UNIÓN TELEF. 1124, Juncal

BUENOS AIRES

Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco



IMPRESIÓN * LITOGRAFÍA * ENCUADERNACIÓN
RAYADOS * GALVANOPLASTIA * ESTEREOTIPIA
FOTOTIPIA * FOTOGRAFADOS * TIMBRADOS
FUNDICIÓN DE TIPOS DE IMPRESIÓN

*LA PRIMERA FÁBRICA DE LIBROS
DE CONTABILIDAD EN LA REPÚBLICA*

LA CASA SE ENCARGA DE CUALQUIER CLASE
DE IMPRESIONES PARA CASAS BANCARIAS,
COMERCIALES, INDUSTRIALES Y PARTICULARES
REVISTAS, CATÁLOGOS, TESIS, FOLLETOS, ETC.

*SECCIÓN ESPECIAL PARA LOS PEDIDOS DE PRO-
VINCIAS Y DEL EXTERIOR DE LA REPÚBLICA*

Administración y Talleres:

CHILE 249 AL 263, ESQ. PASEO COLÓN

UNIÓN TELEFÓNICA 227, Avenida

COOP. TELEFÓNICA 3235, Central

Sección Papelería

559, CANGALLO, 559

UNIÓN TELEFÓNICA 1010, Avenida

UTILES PARA ESCRITORIO EN GENERAL

*Completo surtido en reglas T * Plumas para dibujo * Transportadores * Reglas curvas * Tintas
chinas de todos colores * Lápices «KOH I NOOR», «CASTELL» y «APOLLON» de todas
graduaciones e infinidad de artículos para dibujantes*