

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL EXCMO. SEÑOR

DON RICARDO VELÁZQUEZ BOSCO

EL DÍA 24 DE MAYO DE 1894



MADRID

ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE FORTANET

IMPRESOR DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

Calle de la Libertad, núm. 29

—
1894

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL EXCMO. SEÑOR

DON RICARDO VELÁZQUEZ BOSCO

EL DÍA 24 DE MAYO DE 1894



MADRID

ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE FORTANET

IMPRESOR DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

Calle de la Libertad, núm. 29

—
1894

DISCURSO

DE

D. RICARDO VELÁZQUEZ BOSCO

SEÑORES ACADÉMICOS:

Por la ineludible ley de herencia, es verdaderamente triste que el ocupar un sitial entre vosotros haya de ir acompañado de la pérdida de un amigo querido, y esto es harto más penoso, si, además del amigo, se pierde en él un entusiasta maestro, bien ajeno seguramente, cuando en íntimos y sentidos coloquios, en medio de muestras de verdadero afecto, me ofrecía proponerme y honrarme con su voto en la primera vacante, de que ésta había de ser la suya.

Procedía D. José Jesús de Lallave del cuerpo de Ingenieros Militares, cuya profesión abandonó para dedicarse á la arquitectura, por cuyo prestigio é independencia luchó siempre con denodado entusiasmo, siendo su único pensamiento, su soía aspiración, que por su edad no cabía tachar de egoísmo, pues no habían de alcanzarle las ventajas que á la profesión—con tanto amor abrazada por él—podían proporcionar la realización de sus planes.

Poco ó nada he de deciros de aquel noble anciano: todos le habéis conocido y tratado; profesor de la Escuela de

Arquitectura desde su fundación, dedicado á la enseñanza privada de las matemáticas, apenas habrá arquitecto en la actualidad que no haya sido discípulo suyo, ni discípulo que no le haya querido; teniéndolos numerosos en las carreras civiles y militares que tienen por base aquella rama de las ciencias. Son tantos, pues, los que estoy seguro de que le recuerdan con cariño, que esto me dispensa de extenderme más en explicaros cualidades que todos conocen.

I.

Ya que por Reglamento haya de sujetarse todo aquél á quien concedéis la honra de llamar al seno de esta Corporación á someteros un trabajo en la más difícil de las artes, voy á cumplir con éste para mí comprometido precepto, cuya dificultad acrece el deseo de presentaros un tema que merezca vuestra atención, ya que no pretenda hallar ninguno completamente nuevo.

Mi propósito se reduce á exponer algunas consideraciones sobre el arte monumental correspondiente á aquel fecundo y siempre oscuro período de los siglos medios, que tan copiosa materia ofrece á la investigación y tan dilatado campo á la crítica; período de singular importancia en nuestra historia y que á ningún otro cede en interés, si por ventura no se aventaja á los demás en lo que al arte toca. Durante él, nuestra arquitectura, como expresión de tres civilizaciones, presenta tres caracteres principales: cristiano el uno, mahometano el otro y resultado el último de la unión y compe-

netración de los dos anteriores; el cual es tan vario, como lo son las épocas y regiones en que se produjo, y el fin á que las obras se ordenaron.

Lacónico he de ser en mi razonamiento, porque, ni cabe compendiar en un discurso tan vasta materia, ni yo osaría competir con los luminosos trabajos que algunos de vosotros habéis dado á conocer en este mismo sitio sobre el particular, y con los cuales han quedado despejadas muchas distintas cuestiones. Me limitaré pues á someter á vuestra atención algunos puntos concernientes á los diversos estilos que, ya por transformación sucesiva, ya por florecimiento simultáneo, aparecieron en aquella edad; empresa no fácil, supuesta la multitud de formas y maneras en que se manifestó con su triple carácter la arquitectura, correspondiendo así á la rapidez con que se sucedieron, cruzaron y cambiaron de condición las diversas razas que han concurrido á complicar la trama de la historia en aquellos siglos.

La Arquitectura de la Edad Media estuvo de continuo sometida á dos corrientes artísticas opuestas: la arábiga y la germánica, bajo el influjo poderoso del arte romano, á su vez dividido en dos formas: la latina y la bizantina.

Dominaba casi toda la Europa Occidental la raza germánica, cuando la arábiga extendió su señorío desde la India hasta las costas mauritanas del Atlántico; mientras que de una y otra, así como de la eslava y la tártara, se defendía el imperio de Oriente, pálida imagen del mundo romano; al paso que los pueblos latinos, viéndose ya subyugados, ya estrechados, por germanos y semitas, les oponían los restos y tradiciones de su antigua y superior cultura, no sin provecho de unos y otros; hasta que lograron resucitar aquella civilización, eclipsada sí, pero no muerta, y cuyo triunfo se declaró en la esfera del arte con el renacimiento de la archi-

itectura romana y la desaparición en Europa de sus dos rivales, germánica y semita. Campo de batalla, cual no otro, fué nuestro suelo, donde las artes se disputaron el predominio con tanto tesón y no menores vicisitudes que las diferentes razas el imperio. Así, que en él aparecen entremezclados elementos de tendencias y orígenes diversos, á cuya investigación en algunas de sus más importantes manifestaciones he de dirigir mi trabajo.

Derívase la arquitectura mahometana de las que florecieron en los antiguos núcleos de civilización del Asia Anterior, así como en Siria, Palestina y la Península Arábiga, cuya continuación ó secuela viene á ser; si bien modificada, alterada y ramificada de mil modos por el influjo de los pueblos sometidos al Islám, ó que con ellos tuvieron algún género de relaciones. A su vez, la arquitectura germánica procede, por una parte, de las dos romanas, ó sea, de la latina y bizantina, y por otra, de ciertos elementos, ó más bien, de ciertos caracteres aportados por los pueblos del Norte: de todo lo cual resultó, andando el tiempo, aquella espléndida expansión artística de los siglos XIII, XIV y XV. Claro es que la combinación de tales factores debió hacerse en proporciones y por modos muy diferentes. Así, la arquitectura germánica, lo mismo que la arábiga, se ramificó, formando escuelas tan distintas como las que florecieron en Lombardía, las orillas del Rin, España, Inglaterra, Normandía y las demás regiones de Francia, con sus correspondientes subdivisiones, de que en España tenemos palmario ejemplo en la diversidad de estilos que dan á conocer las fábricas monumentales de Asturias, Castilla y Cataluña, matices que subsistieron aún después de que la arquitectura cristiana occidental llegara á adquirir una cierta unidad en los últimos siglos de la Edad Media. Todas estas diferencias, sin em-

bargo, forman una cadena no interrumpida que une, por decirlo así, la basílica de Máxencio con el más complejo de los edificios ojivales. Pero en esta serie conviene considerar dos épocas muy distintas: una, en que, más que un arte original, se ve la degeneración de la arquitectura romano-latina, con influjos variables, aunque grandes siempre, de la romano-oriental ó bizantina, y que con diversos nombres, tales como visigoda, longobarda, merovingia, etc., duró por largo espacio en las que fueron provincias de la Roma cesárea; y otra, la verdaderamente germánica, que, comenzando entre los siglos IX y XI, vió nacer los estilos conocidos vulgarmente por románico y gótico ú ojival.

Por lo que atañe á la arquitectura arábigo-mahometana, sabido es que se ha considerado generalmente como una derivación de la bizantina, hasta tal punto, que bizantino se llamó, y aún se llama, á su primer período; fundándose para ello, más que en el estudio de sus caracteres esenciales, en el supuesto de que el pueblo árabe, constituido por tribus nómadas que carecían de cultura propia y vivían en tiendas, arrojó al mundo soldados y no artistas; por manera que, al constituir imperio estable, tuvo que valerse para sus construcciones de arquitectos bizantinos, que no sólo le amaestraron en el arte de edificar, sino que le dieron reglas y modelos para que por ellos formasen un estilo acomodado á sus costumbres.

Alguna verdad hay, sin duda, en semejante supuesto; lo que no impide que sea, en lo sustancial, erróneo y arbitrario. Porque no fueron árabes nómadas los que con rapidez maravillosa dilataron las conquistas mahometanas; y bien lo demuestra el texto mismo del Corán, cuando anatematiza á los habitantes del desierto por su dura condición y falta de fe, no menos que por negarse á tomar parte en la guerra

santa. Los verdaderos musulimes conquistadores fueron los árabes sedentarios del Hedjaz y el Yemen y aun del resto de la península nativa, que eran la mayor parte: pues siempre el número de los nómadas fué menor que el de aquellos, sobre todo en los tiempos antiguos, ya que en vastos territorios, hoy habitados por tribus errantes, hubo ciudades ricas y populosas, cuyas ruinas atraen la atención de los arqueólogos modernos. Las expediciones de egipcios, caldeos y asirios, comprobadas por la autoridad de escritores griegos y romanos, demuestran que aquellos pueblos invadían comarcas bien pobladas, y que las famosas riquezas del Yemen y de Ofir no eran tesoros sin dueño ni defensa, acumulados por obra de la casualidad en el desierto. En la misma Siria Central, en parajes hoy abandonados á las fieras y por donde sólo vagan errantes beduinos, existían aún en los primeros siglos de la era cristiana ciudades opulentas, cuyos restos ha encontrado el conde de Vogüé, sin contar con los conocidos de Balbek y Palmira. Cuando sólo existiesen el templo de Kalat-Semán, erigido en honor de San Simeón Estilita, las ruinas del Barah y tantos otros monumentos, que han venido á ser como una revelación para la historia del arte cristiano, con ellos bastaría para que no juzgásemos por mera hipótesis del estado en que las regiones semíticas se hallaban en tiempo de Mahoma y, sobre todo, para que nos guardásemos de inferir, de la postración en que hoy se ven los mahometanos, cuáles eran los elementos de su cultura cuando comenzaron á brillar los focos de civilización de Damasco y de Bagdad.

La peregrinación al antiquísimo santuario de la Meca era, siglos antes de Mahoma, el único lazo que unía á los poseedores de la Península Arábiga, sin distinción de origen, así á los del Yemen, como á los del Hedjaz y el Nedjd; lo

mismo á los sabeos y nabateos, que á los árabes propiamente dichos. Congregábanse las tribus alrededor de la Caaba, templo común de todos ellos, como hoy se congregan, insistiendo en la tradición, elevada á precepto por el Corán, los diferentes pueblos que componen el mundo mahometano. Así, la peregrinación es y fué siempre un hecho de capital importancia en la historia de los árabes, cuyo influjo en el arte podría afirmarse á priori que fué profundo y permanente, cuando no lo patentizase el estudio de los monumentos.

De lo dicho no inferiré, sin embargo, que la civilización de la Península Arábiga fuese capaz de competir con la de los grandes imperios Egipto, Caldeo y Asirio; pero sí que la hubo y que por el mismo hecho debió tener una expresión artística proporcionada á su calidad y grado. Ya en los tiempos más remotos, y apartando de la tradición cuanto en ella hay de fábula y leyenda, aparece un poderoso imperio, fundado por los cusitas, que abrazaba lo que después se llamó Arabia Feliz: imperio rico, avanzado en cultura, al modo del Caldeo, y constructor de grandes fábricas. El Yemen era, desde los albores de la historia positiva, el emporio del Comercio de la India con el Egipto y de todos los grandes Imperios Orientales. Este comercio, harto más productivo que su suelo, con serlo éste mucho, hizo de la Arabia Meridional una de las regiones más ricas del mundo, por donde se comprende que excitase la codicia de vecinos poderosos, ávidos de poseer el país de donde se sacaban tantos tesoros, ya que no pudieran llegar á la «tierra divina», de donde prevenían las más ricas mercancías (1).

Muéstralo así la expedición marítima ordenada por Ha-t-

(1) F. Lenormant.—*Histoire ancienne de l'Orient*.

Schepu, hermana de Tumosis III y que dió por resultado la conquista del Yemen: pruébanlo no menos las incursiones de Assarhaddon y Nabucodonosor, quienes si sólo lograron penetrar hasta las fronteras yemenitas, volvieron sin embargo cargados de rico botín, después de atravesar los desiertos de la Siria y de la Arabia. Herodoto afirma que los árabes pagaban á los persas un tributo de mil talentos en incienso y perfumes; Estrabón dice que en su tiempo salían cada año considerables flotas de los puertos egipcios para la Arabia, los mares de la India y la Etiopía; y Plinio, que recuerda los dispendios enormes de Alejandro en aromas arábigos, antes y después de sus conquistas, exclama, hablando de la Arabia Feliz:

«Equivocada é ingrata, cree deber á su cielo su renombre, que debe más bien á los infiernos. Lo que la ha hecho feliz es el lujo desplegado por los hombres, aun en la muerte, empleando en quemar los difuntos lo que la Arabia creía haber producido para honrar á los Dioses. Las gentes del oficio aseguran que este país no da en un año tantos perfumes como Neron quemó á la muerte de su esposa Popea. Que se haga entre tanto el cálculo de todos los funerales por año en el Universo entero; y las masas de incienso empleadas en honrar los cadáveres representan una cantidad de que no se concede á los dioses sino las migajas. Cierto que los Dioses no están menos propicios, cuando se les suplica ofreciéndoles un bollo salado (*mole salsa*). Pero el mar de la Arabia es todavía más feliz; él es en efecto el que proporciona las perlas. Cien millones de sextercios, según el cálculo más bajo, se llevan anualmente, de nuestro Imperio, la India y la Península Arábiga. ¡Tan caros nos salen el lujo y las mujeres!» (1).

(1) Plinio. *Hist. nat.*, XII-41.

Por lo que atañe al estado del arte en tan privilegiado territorio, no son menos explícitos en sus afirmaciones; antes cabría tachar de exagerados á Estrabón, Plinio, Diodoro de Sicilia y Agatharquides, todos los cuales celebran á porfía las ciudades de la Arabia Feliz. Agatharquides, en especial, dice que los sabeos tenían en sus casas increíble abundancia de vasos y utensilios de todo género, de oro y de plata, lechos y trípodes del mismo metal, y todos los muebles de un lujo prodigioso. En sus edificios se veían pórticos con columnas revestidas de oro y coronadas con capiteles de plata; en los frisos, cornisas, jambas y marcos de las puertas, colocaban pateras de oro y pedrería; empleaban sumas enormes en adornar sus fábricas, usando al propósito la plata, el marfil, las piedras duras y todas las materias á que dan los hombres mayor precio. Estas ponderaciones, que traen á la memoria las que, andando los tiempos, se hicieron de los alcázares mahometanos de España, África, Persia y la India, traspasan la justa medida sin duda alguna; pero claro es que, sean como fueren, nunca pudieron salir de la pluma de un escritor refiriéndose á pueblos nómadas sin arquitectura ni artes propias de la vida sedentaria. Ni cabe desdeñarlos como engendros fantásticos ajenos de toda realidad, por lo vago é indeterminado de su tenor: porque no menos vagas son las descripciones que nos quedan de los monumentos cordobeses, por ejemplo, sobre cuya estructura y decoración nada precisan los escritores; y sin embargo, los restos que aún subsisten justifican aquellas descripciones que, si no merecen el nombre de verdaderamente tales, son maneras literarias de expresar una admiración suficientemente motivada. Juzgando por lo que hoy vemos, no es imposible formar un concepto aproximado de lo que fué la suntuosa residencia de Medina-Azahra, en cuya fábrica intervinieron los más famosos

arquitectos y geómetras de Bagdad y Constantinopla, y donde los mármoles, el oro, la plata, el marfil y el ébano fueron profusamente empleados; y si aplicando las reglas y formas que los edificios conocidos ofrecen á nuestro estudio, imaginamos aquel célebre alcázar ceñido de jardines, con sus cubbas, sus pórticos, sus arabescos, sus colores y los varios artificios de sus fuentes, obtendremos por resultado algo parecido á lo que dice Agatharquides respecto de los palacios de la Arabia, si no en formas concretas, respecto de las cuales nada conocemos, al menos en la manera de componer y en el carácter general de la construcción.

Plinio, no menos afirmativo que Agatharquides, asegura que en Sabota, capital del Hadhramaut, había más de sesenta templos; que los de Tamua, capital de los guevanitas, llegaron á sesenta y cinco y que la ciudad de Mariabo, residencia de los reyes Sabeos, medía 14 millas romanas. Idéntica en extensión era la capital de los Mineos, y mayor aún la de los Agatutos, en la montaña, pues tenía 20 millas. Hubo además, según el mismo Plinio, ciudades griegas como Arethusa, Larisa y Calcis; y, finalmente, las naciones de aquella región eran, á su ver, las más ricas del mundo por afluir á ellas los tesoros de los partos y romanos. Al decir de Estrabón, el esplendor de Mariabo sorprendió á los legionarios que conducía Aelio Galo, siendo «sus palacios y templos regiamente construídos y sus casas semejantes á las egipcias». En igual forma se expresa Diodoro respecto de la suntuosidad arquitectónica de las grandes ciudades, ponderando la prosperidad del territorio y haciendo ver cuán justamente se le denominaba Arabia Feliz.

No faltan testimonios de hecho que confirmen, á lo menos en cierta medida, lo dicho por esos escritores; porque todo el Yemen, y en particular el Mareb, está cubierto de gran-

des é importantes ruinas; y si, como cree el Conde de Vogüé, el monumento de Jarbet-et-Beida, encontrado por él en la Siria Central, fué erigido por uno de los reyes Ghassáuidas que allí reinaron entre los siglos v y vii, opinión de gran cuenta por la gravedad é ilustración del eminente arqueólogo francés, podemos decir que hasta conocemos algunos elementos ornamentales de la arquitectura arábica de aquel tiempo, pues allí se ven composiciones de cintas y florones, que por cierto no parecerían extraños en las mezquitas de Córdoba y Cairuan, y que aparecen en forma idéntica en la decoración de los monumentos de Jerusalén, pertenecientes á la época de la dominación mahometana.

En cuanto á lo que es más esencial en la arquitectura, como en todas las artes, esto es, en orden al espíritu que la vivifica, fuerza es buscarlo, desde la aparición del mahometismo, en la doctrina que el Corán encierra. El Corán ofrece á los creyentes, en premio de sus obras, ricas y alegres moradas en el Edén, con jardines abundantes en toda clase de frutos y regados por corrientes cristalinas, en los que vivirán eternamente rodeados de mujeres exentas de toda mancha, sentados sobre tronos espléndidos, vestidos de ropas de seda verde y adornados de brazaletes de oro.

Es increíble que Mahoma ofreciese á su pueblo una cosa capaz de estimular más bien su curiosidad que no sus deseos vivos y vehementes; lo que les prometió, pues, era lo que de suyo anhelaba por inclinación natural y por educación, una vida perdurable y placentera en palacios suntuosos cercados de risueños jardines y refrescados por arroyos y manantiales de agua pura, que estaban acostumbrados á contemplar y á apetecer. Claro que, con semejantes promesas, no calmaba las aspiraciones de aquellos devotos contemplativos que, desde un principio, concertaron el dogma con sus ideas

metafísicas y sus doctrinas gnósticas; pero sí las del común de los árabes, entusiastas, guerreros y menos inclinados á especular solitariamente que á compendiar la creencia en una sencilla profesión de fe, prenda segura de tan halagüeñas esperanzas. Así, bien puede decirse que tal como el Edén prometido por el profeta, debió ser y fué de hecho el ejemplar y modelo de la arquitectura mahometana. A él, evidentemente, se ajustan, no obstante su variedad, los palacios de Sevilla, Granada y el Cairo, y, en suma, cuantos se erigieron bajo el señorío islamita, y en cuyos muros se leen las sentencias alcoránicas que son como su comentario más auténtico.

Pero si en el Corán se halla la razón intrínseca del arte mahometano, en la arquitectura arábica precedente se hallaban sin duda sus razones técnicas, el origen de sus formas y combinaciones primordiales; porque, así como el Corán era la demostración genial de las aspiraciones nativas y hereditarias de una raza, así el arte lo era además de sus gustos, de sus prácticas y manera tradicional de construir y de embellecer sus edificios. En este concepto, cabe presumir que la arquitectura antigua de los árabes tuvo ciertos caracteres que se perpetuaron en el período islamita; y de todos modos es indiscutible, porque la arqueología ha venido á comprobarlo, que esos caracteres generales convienen con los de las arquitecturas Caldea y Asiria, ambas decorativas por excelencia, alegres y suntuosas, pero desprovistas de un principio constructivo verdaderamente científico. Si hemos de creer al historiador Karvini, que describe el palacio levantado en la fortaleza de Ghundan y destruído en el siglo VII de nuestra era, aquel edificio consistía en una inmensa cerca de cuatro frentes, pintados de blanco, rojo, amarillo y verde, en cuyo interior se alzaba una fábrica de siete pisos escalonados. El último de estos sostenía una sala

de mármol, cubierta de una losa de la propia materia; y en los cuatro ángulos veíanse otros tantos leones de bulto, ahuecados con tal arte, que, cuando soplabá el viento, parecía como si rugiesen (1).

Esta descripción trae á la memoria las pirámides escalonadas de Caldea y Asiria, cuyo remate estaba formado, como en el palacio de Ghundan, por la cámara principal ó santuario. Igual observación sugieren las descripciones de los palacios erigidos por Saryukin, en Nínive, con sus techumbres de sándalo, ébano, ciprés, abeto y cedro, sus revestimientos de bronce, sus adornos y vasos de plata y oro, sus tapices pintados, sus telas de púrpura y pieles ricas; descripciones que recuerdan las ya mencionadas de los palacios de la Arabia hechas por Agatharquides.

Fácil es de notar que cuanto queda dicho de aquellas fábricas, refiriéndonos á los escritores, es aplicable á las que conocemos por los restos descubiertos en nuestro siglo, tanto asirios como babilónicos, y que sus caracteres generales reaparecen en los mahometanos. Así, el mismo contraste que observamos en la rica decoración de los edificios construídos en Nínive y Babilonia y la contextura de sus inertes macizos de adobes ó tierra apisonada, es idéntico al que presenta el exuberante ornato de las fábricas islamitas con sus muros de hormigón y tapial. Las bóvedas de yeso, decoradas de alveolos y pirámides suspendidas á manera de estalactitas; las estucaduras de sus paredes y zócalos de las galerías, son puro aparato ornamental sin relación con la estructura interna, ni más principio constructivo que la adherencia de los materiales. Cierta es, y ya nadie lo pone hoy en duda, que los asirios y caldeos conocieron el arco, la

(1) F. Lenormant.—*Histoire ancienne de l'Orient.*

bóveda y la cúpula; pero no lo es menos que nunca fundaron en ésta un sistema general y completo de construcción. También los árabes españoles llegaron á usar las bóvedas de crucería, de donde obtuvieron una nueva forma decorativa, pero sin que sacaran tanto partido como los cristianos occidentales de aquella clase de fábrica (1).

(1) La bóveda de crucería arábiga, aunque sustancialmente se asemeje á la gótica, se diferencia no obstante de ella en punto muy principal. Esta es derivación lógica del sistema romano, que divide la construcción en miembros activos y pasivos y lleva los empujes á los vértices en las bóvedas de arista; al paso que la arábiga, en vez de concentrar dichos empujes, los distribuye, multiplicando los puntos de apoyo, y los arregla de manera que recíprocamente se destruyan en parte.

Es indudable que en ninguna región del Imperio mahometano fué tan general el empleo, ni puede seguirse, como en España, la evolución de la bóveda de crucería mahometana.

En las que cubren la antecámara del Mihrab de la mezquita de Córdoba, las naves del Cristo de la Luz, las Tornerías y la capilla del convento de Santa Fé, en Toledo, la ermita de San Sebastián en Granada, antigua rauda mahometana, la iglesia mozárabe de San Pablo en Córdoba, la de la capilla de San Fernando en la Catedral de la misma ciudad, la de la casa núm. 3 del patio de Banderas del Alcázar de Sevilla, las arábigo-románicas de la Catedral vieja de Salamanca y de las iglesias de Segovia, y las arábigo-ojivales de la Seo de Zaragoza y del crucero de Santa Cruz de Toledo, etc., muestran que, fuera ó no genuinamente española, en ninguna parte tomó carta de naturaleza como aquí.

Respecto de su origen, es difícil poder señalarlo, por no existir obra alguna, en ninguna parte, anterior á las de la aljama de Córdoba, pues las más antiguas fuera de España, las de las mezquitas de Cairuan y Tremecen, son posteriores á aquellas; pero sea como quiera, responde á una forma tradicional en el Oriente. Lo mismo en las que representan los bajo-relieves asirios del palacio de Cuyunjik, que en las modernas

Aun así, estas bóvedas, aunque originariamente fueran orientales, pudieran ser, en su traducción á formas más constructivas, obra de arquitectos de la Península, ya que muchos cristianos continuaron viviendo bajo el señorío mahometano en calidad de mozárabes, ó bien adoptando la religión y costumbres de los islamitas vencedores; con lo cual se explica la semejanza fundamental que hay en muchos puntos entre las construcciones del Califato español y sus contemporáneas cristianas. Esta sospecha parecerá más fundada, si se considera que, en ninguna otra región de su dilatado imperio, labraron los árabes bóvedas parecidas á las de Córdoba y Toledo, hasta muchos siglos después, que las hicieron en la India; de lo cual dan señalados ejemplos la gran mezquita y la tumba de Mahmud, en Bijapur; si bien estas tienen más semejanza con la solución que presenta la cúpula de la Seo de Zaragoza, producto de la fusión de las arquitecturas cristiano-ojival y mahometana. Las bóvedas de la

aldeas del Asia Anterior, que hacen ver cómo la arquitectura popular se ha conservado allí invariable á través de algunos millares de años, no tienen por lo general ventanas, ni más huecos laterales que la puerta de entrada, recibiendo la luz y la ventilación por un agujero central, dejado en el vértice de la cúpula; y por lo tanto, al aplicarse la construcción por nervios diagonales, en lugar de cruzar estos en el centro de la bóveda, se combinaron en forma de dejar libre el espacio central, conservándose por tradición, cuando el empleo de ventanas laterales lo hacía ya innecesario.

La estructura puede ser además traducción á la piedra de la armadura de caña ó de madera con que generalmente forman la armazón de la bóveda, en las construcciones populares, y cuyos elementos tienen que cruzarse, dejando el hueco central ó vértice libre; y que el empleo de las cúpulas con la armadura de madera fué usado en Oriente, lo comprueba el que la de la Iglesia del Santo Sepulcro, descrita por León Alacio y Juan Focas, estaba, según estos, construída en esa forma.

gran mezquita de Tremecén y de la de Cairuan, y la que cubre las salas de las dos Hermanas en la Alhambra de Granada, prueban que, ya en forma realmente constructiva, ya meramente decorativa, esta estructura se conservó siempre en sus líneas generales, como característica de la región occidental del arte mahometano.

En cuanto á la analogía que se nota entre la arquitectura bizantina y la árabe de los primeros tiempos del mahometismo, conviene huir de dos extremos, igualmente arbitrarios é inaceptables, en que suelen incurrir los que intentan explicarla. Porque los unos consideran el arte árabe como rama desprendida del tronco bizantino, sin raíces ni elementos propios, y los otros niegan la influencia bizantina, hasta en los casos en que aparece más clara é indiscutible. En ambas arquitecturas hay de común, en primer lugar, lo que por herencia directa recibieron de las antiguas artes del Oriente y que cada una se apropia á su modo. El carácter general de los edificios civiles mahometanos; sus patios, ceñidos de ricas y caladas galerías; sus risueñas fuentes, cuyo caudal va á perderse por caprichosos canales entre las frondosas alamedas de sus jardines; su riqueza de adornos y colores y su aspecto alegre y fantástico, realzado por una suntuosidad, ya real, ya aparente: todo, en fin, cuanto constituye la fisonomía de esta clase de obras, tuvo sin duda modelo en las construcciones asiáticas de tiempos más remotos; pero tan acomodado se ve á la índole de los árabes islamitas, que fuerza es reconocer una inspiración nueva y original que domina el conjunto y que en nada se asemeja al grave continente de los palacios bizantinos; por más que, si analizamos los pormenores, descubrimos el inevitable parentesco que une las dos artes, como procedentes de un mismo origen. De igual manera, lo que forma el diagrama, si así

puede llamarse, de los edificios religiosos, por lo que atañe á su distribución, es la cuadrícula ó tablero de ajedrez de su planta; cuadrícula que encontramos en las salas hipóstilas egipcias y en los palacios aqueménidas y cuya consecuencia es la adopción del cubo, como unidad fundamental arquitectónica, el cual, con ser común á todas las arquitecturas del Oriente, es aún más propio, si cabe, de la árabe, ya que el único santuario á que los musulimes tributan verdadero culto, el de la Meca, primer templo del Orbe según el Corán, era de figura cúbica (1), donde ellos ven algo de simbólico, sagrado y misterioso; por eso, en cuantas partes los árabes, ó los pueblos avasallados por su religión y cultura, erigieron mezquitas, aparece el cubo como unidad dominante (2). De aquí que, al generalizarse el uso de la bóveda,

(1) Según el Dr. C. Snouck Hurgronje que ha residido mucho tiempo en la Meca, la Caaba ha perdido ya la forma rigurosamente cúbica. Reconstruida varias veces, lo ha sido la última vez en el siglo XVII en forma de paralelepípedo rectangular, cuyas dimensiones son 10 X 12 metros de base y 15 de altura. Esta construida con piedra y cubierta con una gran funda de brocado negro, que se renueva cada año.

(2) En Occidente, sin embargo, no observaron rigurosamente este principio; así que en la mezquita de Córdoba, bajo la influencia, sin duda, de la arquitectura cristiana, trazaron naves paralelas cubiertas de techumbres de madera; y aunque aparentemente forman cuadrícula, como ésta les hubiera obligado á estrechar mucho las naves ó ensanchar los intercolumnios, lo cual destruía las proporciones de los arcos, faltaron á la tradición. Para el que la visita, sin embargo, la ilusión de la cuadrícula resulta, á lo que contribuye el que el ancho de las naves, excepto la central, es igual al de dos arcos, y por lo tanto, lo que hicieron fué trazar el tablero de ajedrez y luego colocar dos arcos en cada uno de los lados laterales del cuadrado.

Esto les permitió que, en el punto principal de la mezquita, en la

se emplease de ordinario la cúpula sobre planta cuadrada. No era ciertamente nueva esta combinación, pues que ya la representan los relieves asirios de Coyunjik; á ella se refieren las descripciones del templo de Belo, y los monumentos comprueban que la usaron los persas Sasanidas y los antiguos arquitectos de la Siria Central; ni es otra, en rigor, la que adoptó la arquitectura bizantina; pero nadie la empleó tan tenaz y sistemáticamente como los mahometanos. No se concretó la forma cúbica á las construcciones religiosas, sino que se generalizó á todo linaje de edificios. Hoy mismo, hay pueblos enteros en el Asia Occidental formados de esta clase de construcciones; y de que otro tanto sucedió en el África Septentrional, ofrecen clara prueba los conocidos tapices del Palacio Real de Madrid, donde barrios enteros de la ciudad de Túnez aparecen como grupos de construcciones cúbicas, coronados por cúpulas semi-esféricas.

Sin embargo, en la adaptación de la cúpula al cubo, se notan diferencias de gran monta, de las cuales no es lícito prescindir, ni aun en estas someras consideraciones. Por lo

antecámara del Mihrab, con sólo establecer una serie de arcos transversales, resultara próximamente el cuadrado, que cubrieron con la cúpula.

La mezquita de Cairuin en Fez, que, aunque existe todavía, sólo conocemos por las descripciones de antiguos escritores, tiene, según *El Cartás*, análoga disposición que la de Córdoba; pues este escrito dice que la componían, después de las ampliaciones, 16 naves paralelas con 21 arcos cada una, y que los días de plegaria cada tramo de nave podía contener 4 filas de 10 hombres, que, con uno que se colocaba delante de cada columna, dan de proporción 5 hombres por 10, ó sea, la disposición de la de Córdoba; sólo que parece deducirse que las naves debían ser paralelas á la fachada del Mihrab y no normales como en ésta, es decir, según la disposición más común en las de Egipto.

menos, conviene recordar que, en Oriente, el casquete semi-esférico, ó de forma parecida, se levantaba desde muy antiguo sobre cuatro muros macizos, que ceñían el cuadrado de la planta, y la arquitectura bizantina se aventajó en esta parte, concertando la tradición asiática con la latina (1).

De esta manera de fábrica fué tipo universalmente reconocido, no por primero y original, sino por más famoso, la cúpula de Santa Sofía; tipo que, con variaciones accidentales, aceptó el Renacimiento, no obstante su origen, y se perpetuó hasta nuestros días. Es, por tanto, innegable que los árabes, al adoptar esta misma estructura, cedieron al influjo bizantino, aun cuando en la construcción material se mostrasen por lo común más fieles á las tradiciones persas, sobre todo en Occidente, y en especial en España, donde no conozco un solo caso de cúpula, en la arquitectura mahometana, que se eleve sobre arcos torales y pechinas esféricas á la manera bizantina, no obstante haberlas construído en esa forma, aunque por excepción, la arquitectura románica.

El mosaico de vidrio que decora el frente del Mihrab, en la aljama cordobesa, hace ver también cuán diferentes son los dos artes. Este mosaico es realmente bizantino, como ejecutado con materiales y obreros venidos de Constantino-
pla; pero, además de no arraigar en España tal género de

(1) Los constructores romanos habían resuelto el problema de cubrir los espacios cuadrados mediante una bóveda de arista, la cual, como formase de suyo cuatro arcos torales y llevase los empujes á sus cuatro ángulos, permitía suprimir los muros que cerraban el cuadrado; de donde resultó que, unidos los dos principios, romano y oriental, pudo elevarse la cúpula sobre cuatro puntos de apoyo aislados y otros tantos arcos torales que los enlazan, dejando huecos en lugar del primitivo macizo continuo de los muros.

ornato, se ve que, aunque forzosamente se ajusta en sus líneas generales á las de la construcción que había de decorar, están los adornos trazados con gran incorrección y con tendencia siempre á la manera bizantina, unos, y á la persa, otros; viéndose claramente que han sido ejecutados por mano poco acostumbrada á este linaje de ornamentación. Están colocados, además, indistintamente, las leyendas y adornos de color sobre fondo de oro, ó de oro sobre fondo de color, entremezclando los dos sistemas típicos de las arquitecturas bizantina y árabe occidental, que en este concepto son diametralmente opuestas: tanto porque el árabe hispano-mauritano no emplea en su arquitectura el adorno sobre fondo de oro, cuanto porque, en los de color, consigue la tonalidad por resultante y no por grandes masas, separándose en esto, no sólo del bizantino, sino del persa, que, en el manejo del color, sigue derroteros tan distintos del hispano-mauritano, que hay que reconocer el influjo de una inspiración independiente.

Lo mismo sucede con el uso del barro esmaltado: la arquitectura persa-mahometana, desde muy antiguo, probablemente por herencia, sin interrupción, desde las dinastías asirias y caldeas, emplea la placa ó azulejo, revistiendo con ellos todo el exterior de sus edificios, por medio de grandes composiciones, que abarcan hasta la cúspide de las cúpulas y alminares, y tratando la decoración de una manera más libre, sobre todo en la flora; mientras que en España la aplicación del barro esmaltado se limita por lo común á los zócalos en el interior de los edificios, no usando el azulejo, sino el mosaico, y en composiciones geométricas; de forma que, si bien lo mismo de Bizancio que de Persia pudieron venir á la Península procedimientos, elementos decorativos y obreros, unos y otros perdieron su carácter propio y se sometieron al de la rama árabe-occidental.

La bóveda de estalactitas, una de las más originales producciones de la arquitectura mahometana, en ninguna parte alcanzó el desarrollo y la elegancia que en la arquitectura granadina, no existiendo en Oriente ejemplos anteriores á los de Occidente, perdiendo en importancia y en la belleza de la composición según se camina hacia Oriente, y teniendo escasísimo empleo en la India mahometana.

Respecto á la debatida cuestión del arco de herradura, es indudable, y no pocos ejemplos lo comprueban, que se usaba en España antes de que el arte mahometano lo adoptase como característico. En Oriente, usaron primero el arco de medio punto, y luego el ojival, cuya formación é invención, como de toda la arquitectura árabe, atribuye Viollet-le-Duc á la secta de los nestorianos, y que vino á ser la forma típica de la rama oriental del arte mahometano, como el de herradura lo fué de la rama occidental, produciéndose, por la penetración de uno y otro, el ojivo-túmido, que se presenta ya en la mezquita de Cairuan, construída el año 821 (1).

El arco de herradura, antes que en la arquitectura árabe, aparece en algunas construcciones persas y bizantinas, aunque sólo como casos aislados, y posteriormente en Armenia; pero el ejemplo más antiguo, y en que se presenta como verdadero sistema, es la fachada de la gruta de Urgub en la Capadocia, anterior, según Texier, al reinado de Constantino.

En las iluminaciones de los Códices del siglo x que he tenido ocasión de examinar, se halla también el arco de herradura; y no sólo en España, donde el caso sería explicable por la influencia de la arquitectura del Califato, sino en

(1) La mezquita de Ebn-Tulúm, en el Cairo, que pasa generalmente por la más antigua, no se construyó hasta el año 876.

Inglaterra, Alemania, Bélgica, etc., siendo asimismo de notar su presencia en algunas construcciones antiguas de Noruega y algún caso, aunque aislado, en Alemania (1).

En lo demás, con unos mismos elementos decorativos y constructivos y respetando los caracteres generales, la arquitectura arábiga logró ser tan varia, como las regiones en que arraigó, y mostrarse original en muchas de ellas. Sus obras, por consiguiente, pueden clasificarse como de cuatro escuelas bien definidas, conviene á saber: la occidental, ó hispano-mauritana, que comprende á España, Marruecos y las que fueron con el tiempo regencias berberiscas; la siro-egipcia, que abraza el valle del Nilo, la Arabia, la Siria y la Sicilia; la persa, que se extiende por el Turquestán, el Asia Menor y la Armenia, y que, con la bizantina y la india, contribuyó á la formación del estilo ruso; y por último, la india, que fué á encontrarse con la china en el extremo Oriente. Verdad es, sin embargo, que, en los primeros siglos, salvas algunas influencias de carácter puramente local, la arquitectura arábiga presenta cierta unidad en todo el imperio mahometano; pero, desde un principio, se dibujan dos escuelas fundamentales y realmente típicas, de donde se derivaron todas las demás: la persa, con su galana construcción y sus maravillosos revestimientos esmaltados, y la hispano-mauritana, menos grandiosa que aquella, y por consiguiente menos monumental, pero en cambio más flexible, y capaz, sobre todo, de un desarrollo regular y progresivo, cuyos pasos pueden seguirse sin interrupción, desde los primeros

(1) Entre otros códices fuera de España, merecen citarse especialmente, por lo notables, un antiguo Evangelario de la abadía de Egmont en Holanda, y el de Egberto, arzobispo de Tréveris, conservado en la biblioteca de esta ciudad.

monumentos cordobeses hasta las últimas muestras del estilo naserita.

Los diversos influjos á que una y otra escuela estuvieron sometidos, bastan á explicar su diferente condición: porque natural era que los arquitectos orientales, acostumbrados á contemplar las gigantescas obras de los Faraones de Egipto y las enormes ruinas caldeas y asirias, contrajeran el hábito de concebir y ejecutar más en grande que los que fabricaban en Europa y el África romana, donde la elegancia y pureza prevalecían siempre sobre la magnitud material, aun en los edificios más vastos. Por esto se suele considerar, y no sin justicia, como ejemplares superiores del arte arábigo la Macsura de Córdoba y la Alhambra de Granada, por más que no compitan en suntuosidad con las construcciones análogas de Oriente (1).

Mas conviene advertir, en orden al mencionado progreso de la arquitectura arábigo occidental, que, si éste resulta claro é innegable en el conjunto, aparece por el contrario

(1) La mezquita de Córdoba, sin embargo, después de la ampliación hecha por Almanzor, resulta la mayor, en espacio cubierto, de todo el imperio mahometano; pues en las únicas que alcanzan la misma ó algo mayor extensión, como área total, que son las de la Meca y de Futtehpura Sikri, en la India; la parte cubierta es relativamente pequeña, ocupando casi la totalidad el patio que la precede. La de la Meca tiene de superficie, según el Doctor C. Snouk, unos 25.000 m.; pero, lo mismo que la de Futtehpura, que tiene próximamente 23.500, es un inmenso patio rodeado de una galería sostenida por columnas y cubierta por cúpulas, y en medio del cual está situada la Caaba. El edificio actual es moderno, pues ha sido reconstruido en el siglo XVII en el estilo de la arquitectura egipcio-mahometana de la misma época; los arcos son ojivales, un poco peraltados, pero sin forma de herradura, y las paredes están coronadas por almenas de caprichosas formas.

interrumpido en las series de monumentos locales, si se examinan separadamente. Así, desde el siglo VIII hasta el X, vemos que la arquitectura se perfeccionó, á lo que que parece, en toda España, como lo atestiguan los restos que aún subsisten en Toledo y Tarragona y singularmente en Córdoba, donde llegó á su punto de mayor perfección en la Macsura y en las portadas de su mezquita (1); pero al indicarse, ó

(1) Después de presentado este discurso y con motivo de las obras de restauración de la Catedral de Córdoba, se han descubierto casi todas las portadas, que estaban ocultas por espesa capa de estuco.

La de más interés es, á no dudar, la que corresponde á la parte construída por Abderrahmán I, único ejemplar que se conoce de aquel período, y el cual hace ver que el génesis del arte era ya el mismo que se conservó durante todo el Califato español. Las otras portadas, correspondientes á la ampliación de Alhaken II, comprueban esto, observándose en la primera una grandiosidad en la ejecución del ornato, que pierde luego, á cambio de mayor finura, delicadeza y corrección.

En la primera, aparece una puerta simulada, en forma de almena dentada, forma indudablemente de origen asirio-caldeo, pues las que de igual tipo, aunque invertido, se encuentran en Marruecos y en la Alhambra misma, responden á un principio constructivo, mientras en aquel es más bien decorativo. Los adornos presentan reminiscencias del gusto clásico, del visigodo y del sirio-bizantino, elementos que conserva luego mezclados con otros de origen diverso, que acusan una inspiración nueva, indudablemente persa, ó de la otra rama del arte sirio, que coexiste con la sirio-bizantina, aunque sustituye la flora de aquella región por la cordobesa. Este es, realmente, el principio de la evolución que, por transformación sucesiva, llega hasta el período naserita sin solución de continuidad; por más que la carencia de monumentos, por destruídos unos, por no estudiados ó desconocidos otros, haga aparecer interrumpida la serie en algunos puntos.

En los descubrimientos hechos en la fachada de Poniente, que corresponde á la ampliación de Almanzor, se ve que el arte no había cambiado en el espacio de tiempo que media desde que se ejecutó la am-

por mejor decir, al continuar la transformación normal en el siglo XI, Córdoba, que hasta entonces había sido á un tiempo capital artística y política, dejó de serlo de uno y otro modo y siguió subsistiendo el antiguo estilo, sin admitir las mudanzas que vinieron á constituir otro nuevo y más libre de reminiscencias clásicas y visigodas. A este segundo período de la arquitectura arábiga, á que pertenecen los restos de la Aljafería de Zaragoza, la aljama de Tremecén, monumento el más completo de él, conocido al menos, los restos de las de Niebla y Sevilla y algunas partes del alcázar de esta última ciudad (1), con la mejor y mayor parte de los alminares marroquíes, suelen llamar de transición: como si no lo fuesen todos los de un arte mientras vive y fructifica con savia propia. Pero se concibe que así lo llamen, por no descubrir en él caracteres tan prominentes y bien definidos como los que distinguían al anterior y distinguieron al subsiguiente, ó sea, al naserita, hijo de la última transformación de aquella arquitectura. De dónde recibiese el principal impulso esta nueva manera, más que de construir, de decorar, es materia hasta hoy dudosa y acaso lo sea siempre; pero su foco principal fué en la Península el reino de Granada, mientras en África

pliación de Albaken II; pero sí se observa marcada decadencia en las modificaciones hechas en la misma fachada en época desconocida, pero que no puede traerse más acá de mediados del siglo XI. En esta modificación, por la que resultan ventanas superpuestas que acusan el olvido de los principios de composición, las formas genéricas y los motivos ornamentales son los mismos que en la época anterior, pero la ejecución es más tosca é incorrecta.

(1) El Alcázar de Sevilla, verdadero museo de la arquitectura española, en el que todas las épocas, desde la caída del Califato, han dejado sus huellas más ó menos visibles, es uno de los monumentos más interesantes y que merecen más detenido estudio.

prevaleció señaladamente en Tremecén, Fez, Marruecos y Rabat. Mas, así como Córdoba permaneció extraña al segundo período del arte, así Sevilla, Toledo, Zaragoza y, puede decirse, todas las regiones peninsulares donde se cultivaba la arquitectura arábica por mano de los mudejares, negáronse á aceptar por entero el estilo naserita. En resumen; si el progreso prevalece como regla del movimiento general artístico en la civilización arábica de Occidente, en el movimiento local se presenta tarde ó temprano la excepción; fenómeno oscuro, no estudiado hasta hoy como se debiera, y que, por otra parte, no es exclusivo del arte islamita, pues que algo parecido aconteció en las artes cristianas. Séame lícito recordar, á este propósito, que en Toledo no pudo penetrar jamás, ni por asomo, el estilo románico, con ser su difusión tan grande como la de los órdenes griegos; que en Salamanca, Zamora, y sobre todo Segovia, el gótico pudo, á duras penas, vencer al románico, y que otro tanto sucedió en casi toda Cataluña, donde, sin embargo, el género ojival acabó por arraigar de tal modo, que, sobre adquirir caracteres propios, opuso tenacísima resistencia á la innovación del Renacimiento.

En lo demás, inútil es decir que si, no obstante la división de escuelas, de períodos evolutivos, de grados dentro de cada período, y de diferencias accidentales y de índole local, la arquitectura arábica conservó siempre, desde la frontera de la China hasta las costas del Mogreb y la Península Ibérica, una fisonomía común é indeleble, se debió en parte á ciertas aficiones hereditarias de los constructores. Tenían estos marcada inclinación al manejo de los materiales de arteificio, como tapiales, hormigones y barros cocidos, con esmalte ó sin él, con preferencia al de las piedras naturales, que fué justamente una de las características de la archi-

tectura cristiana occidental. El empleo de tales materias, á que responden sin duda alguna muchas de las calidades y defectos de sus obras, tuvo sus razones topográficas en la Caldea, mas no en otros pueblos, y sobre todo en la extensión inmensa del mundo mahometano; pero se propagó y mantuvo por herencia, como el sistema de fábrica latericia de los etruscos se ha mantenido y mantiene en algunos pueblos de Europa, pese á los gustos clásicos de que alardean. Si alguna vez faltaron en este punto á sus tradiciones, fué debido á influencias locales, de que bien pronto se desprendieron, como aconteció en Córdoba, indudablemente por la influencia de los arquitectos y de los obreros españoles que emplearon en sus construcciones.

II.

Frente á frente de la arquitectura arábigo-mahometana y de las romano-cristianas, oriental y occidental, se presenta disputando, y no sin buenos títulos, el puesto de preferencia en la historia, la arquitectura germánica. Entiendo por tal la que con diferentes formas floreció durante la Edad Media en todas las regiones en que dominaron, ó más directamente influyeron, los germanos. Esta arquitectura llegó á su genuina expresión en la conocida con los nombres de gótica y ojival (1), y el territorio de la antigua Neustria fué

(1) Las denominaciones de gótico, ojival y románico sólo pueden emplearse en un sentido puramente convencional.

el verdadero centro geográfico en que produjo sus obras más notables y desde el cual se ramificó y propagó su mejor estilo. Chartres, Le Mans, París, Reims, Amiens, constituyen, á no dudar, las mejores joyas de aquel arte, síntesis de toda la arquitectura cristiana occidental, como la griega lo fué de todas las de los antiguos pueblos orientales. Claro es que, ni la creación de este arte en general, ni ninguna de sus formas en particular, puede atribuirse á un solo pueblo, y hasta hay que reconocer que la Neustria era menos germánica que la Austrasia, como lo prueba el hecho de llamarse aquella la Francia romana, y de caer fuera de los límites que Tácito señala á la Germania verdadera. Es asimismo notorio que este estilo lento, pero seguro en su progresivo desarrollo, fué derivado de otras arquitecturas, porque ninguna hay tan independiente y nueva que no provenga de otra ú otras precedentes; mas aún así, merece, á mi juicio, la calificación de germánica, porque septentrional era y de origen teutónico el espíritu que le comunicó su vitalidad y carácter. No de otro modo lo comprendieron en el siglo xvi, cuando la apellidaban tudesca y por consiguiente bárbara, por oposición al clásico romano, cuyo renacimiento fué la señal de la emancipación de los pueblos latinos y de la recobrada supremacía de su antigua cultura. De bárbaras motejaba Juan de Arfe las obras hechas al gusto de los siglos medios; y, desde los primeros albores del Renacimiento, Rienzi, que, entre sus desvaríos de político y arqueólogo, presentía tamaña reacción histórica y la facilitaba, á su modo, tanto como Petrarca al suyo, decía desde las gradas del Capitolio, señalando á los romanos los monumentos de la ciudad cesárea, que «en ellos estaba la gloria de sus padres».

Fácil es además distinguir la presencia de un nuevo agente, que sólo podía ser germánico, en la dirección del arte, si se

recuerda la resistencia que las arquitecturas cristianas de distinta estirpe opusieron á aquel extraño impulso. Porque es lo cierto, que estas no dejaron de existir, antes se perpetuaron, aunque no con igual vigor, en el transcurso de la Edad Media, conservando sus caracteres propios: Italia no perdió nunca por completo la tradición clásica; y en cuanto á los pueblos ligados al Imperio de Oriente, ó en directa relación con él, siguieron su evolución con independencia. Hasta puede decirse que, hoy mismo, pese á las aficiones eclécticas de nuestro siglo, esta corriente prevalece y se avienta en los pueblos menos sometidos al influjo germánico: Grecia, Bulgaria, Servia, Armenia, Rusia, todas las naciones, en fin, de rito griego ó que más se apartan del latino, cultivaron y cultivan la arquitectura bizantina, ó los estilos que de ella proceden, en sus edificios religiosos. Esto no es negar que alguna vez se les hayan impuesto por moda otras arquitecturas, y particularmente la del Renacimiento á la manera italiana; pero bien se echa de ver que en ello no hubo verdadera espontaneidad, sino imitación reflexiva y fría, provocada por estímulos de escuela y sin participación del sentimiento nacional.

Por el contrario, en las tierras germánicas, ó de antiguo germanizadas, las tradiciones de la Edad Media jamás desaparecieron enteramente; el impulso irresistible del Renacimiento, que en rigor dura todavía, pudo oscurecerlas, como las romanas se oscurecieron un tiempo en las naciones de abolengo latino; pero la vocación general, el gusto espontáneo, la inclinación incontrastable, que dió origen á los estilos románico y gótico, reaparecieron siempre, si no con su antigua pureza, á lo menos cuanto bastaba para que sirviesen como de protesta viva y perenne del espíritu germánico. En vano, siguiendo el curso de las ideas, escritores alemanes

de gran valía llamaron «bárbara» y «pueril engendro» á la arquitectura gótica, como pudiera hacerlo el romano más intolerante; hoy mismo, en que á los modelos de Roma se prefieren los griegos y que con mayor conocimiento de causa se estima el arte helénico, hasta el punto de oponerlo á todos cuantos la historia recuerda, los pueblos de estirpe ó parentesco germánico olvidan las doctrinas de sus filósofos, críticos y arqueólogos y levantan en estilo gótico los edificios en que mayormente se refleja su verdadera índole (1). Así, Inglaterra fabrica al gusto ojival los palacios del Parlamento y de Justicia; el Canadá, la Biblioteca; Munich, las Casas Consistoriales; Viena, su casa de Ayuntamiento y la Iglesia Votiva, etc.; y, por último, bajo las formas accesorias ornamentales romanas y griegas, fácil es descubrir en muchos monumentos modernos ingleses, alemanes, holandeses y flamencos, un concepto artístico esencialmente gótico, y no pocas veces mal avenido con el aparato exterior que lo disimula.

El influjo germánico no mostró desde un principio, ni rápidamente, su eficacia, sino de un modo lento y casi invisible; ni sería fácil hoy determinar las primeras señales, para seguir punto por punto su progreso.

Según las noticias que nos transmitió la antigüedad sobre los pueblos del Norte que despedazaron el imperio de

(1) La Walhalla alemana, cerca de Regensburg, levantada en el más puro estilo griego, con la representación en sus frontones de la Alemania recobrando su libertad en Leipzig y la victoria de Arminio sobre Varo, las esculturas de las Walkirias de la mitología del Norte, el friso de Wagner representando la raza germánica, son asuntos que, lo mismo que el ciclo, el país y la historia, están en pugna con el carácter del edificio.

Occidente, muchos de ellos vivían en estado semi-salvaje; pero otros, aunque no fueran civilizados, en el alto sentido de la palabra, poseían, no obstante, mayor cultura que la que en general se les supone; sin que pueda servir de argumento negativo la ignorancia de ciertos escritores que, así trataban de los germanos, como se habló, después de largos siglos, de los pueblos del África Central. Plinio, por ejemplo, no tuvo reparo en escribir que los moradores de algunas islas de los mares septentrionales nacían con pies de caballo, por lo que se llamaban hippopodos y que los habitantes de las islas Fanesianas iban desnudos y se cubrían con las orejas, que eran de tamaño portentoso. En cambio, Tácito, contraponiendo las costumbres germánicas á las romanas, dió del pueblo teutónico una idea, tal vez, y aun de seguro en ciertas cosas, superior á la realidad. Lástima es que en Tácito no se encuentre algo más preciso en orden á su cultura artística; pues aunque habla de las habitaciones de los germanos, lo hace en términos tales, que no ofrecen á la crítica punto seguro de apoyo para formar un concepto claro sobre el particular. Vivían los germanos, según aquel escritor, más bien en casas aisladas, que en ciudades: en el campo, en el bosque ó junto á la fuente que les deleitaba, cuando no en cuevas cubiertas de ramaje (1); sus más numerosas pobla-

(1) Víctor Hugo en *El Noventa y tres* describe las viviendas de los campesinos en los bosques de la Bretaña á fines del siglo anterior, en un todo semejantes á las de los germanos descritas por Tácito. «Pozos redondos y estrechos, disimulados al exterior por tapaderas de piedra y de ramas, primero verticales, después horizontales, que se ensanchan debajo de tierra y terminan en habitaciones tenebrosas,» las que subsistían simultáneamente y en contacto con los grandiosos é interesantes monumentos que llenan aquella parte de Francia.

ciones no eran grupos de edificios apiñados y adheridos unos á otros, sino conjuntos de viviendas independientes; y por último, y esta es la indicación más terminante de Tácito, desconocían las tejas y sólo empleaban en las construcciones materiales groseros, sin cuidarse de la apariencia ni el agrado.

Con esta descripción convienen las habitaciones germánicas representadas en la columna Antonina, verdaderas chozas de madera sin labrar, donde se ve la materia y sistema de construcción más en uso en aquellos pueblos. Sin embargo, que no siempre ni en toda la Germania estuvo la arquitectura reducida á tan bárbaras condiciones, es de creer, no por mera presunción, sino porque el mismo Tácito lo prueba, cuando habla de las tumbas y monumentos con inscripciones helénicas que se encontraban en los confines de los territorios Germánico y Recio, y cuando menciona la ciudad de Asciburgo, situada á orillas del Rin, y cuya fundación atribuían á Ulises las tradiciones populares.

En las orillas del mismo río pasan las principales escenas del poema de los *Nibelungos*, donde con frecuencia se citan los ricos y espaciosos templos y palacios de la Burgundia y otras regiones del Norte, así como la morada suntuosa que fabricó Atila en la Pannonia. Hasta en la lejána corte de Brunequilda, coloca el mismo poema ochenta y seis torres, tres vastos palacios y una sala magnífica, todo de mármol verde «como la hierba de los prados» (1).

Inútil es decir que nada de esto tiene valor histórico, y

(1) *Les Nibelungen*, traducido del alemán por E. de Lavoley. París.—*La Saga des Nibelungen dans les Eddas et dans le Nord Scandinave*, traducido por el mismo autor.

que el poema de que se trata es relativamente moderno; pero sea como fuere, cuanto en él hay presupone un fundamento tradicional de que la crítica no puede desentenderse, sobre todo refiriéndose á un pueblo como el germánico que, al decir de Tácito, no tenía más anales que las antiguas poesías.

Oscar de Montelius no duda que los antiguos germanos hacían sus casas de madera, uso que abandonaron después por su contacto más directo y continuo con otros pueblos de Europa. Este abandono, sin embargo, no fué rápido ni completo; antes la primitiva costumbre se perpetuó y aun puede decirse que no ha concluído del todo, pues construcciones hay, muy modernas, dignas de figurar en la serie de las que todavía subsisten y se remontan á nueve siglos; sin que la diferencia de gustos, correspondiente á las diversas edades, borre cierto carácter común á todas ellas, que demuestra la identidad de su origen.

Bretaña, Normandía, Chester en Inglaterra y toda la región riniana conservan gran número de casas de madera, ya góticas, ya del renacimiento, ya de estilos posteriores y bastardos; de madera son asimismo la mayor parte de los edificios de la ciudad de Claustal, en Hannover, comenzando por su amplia y suntuosa iglesia, y este sistema de construcción es todavía la base de la arquitectura popular en los pueblos septentrionales de Europa, desde Rusia hasta Suecia, Noruega, las islas Feroes é Islandia. Ernesto Foster, en su obra sobre los monumentos de Alemania, dice «que las antiguas ciudades de la Suabia, de las orillas del Rin y, sobre todo, del Norte del territorio germánico, encierran muchas casas antiguas de madera; género de construcción que tiende á desaparecer, para dejar espacio á los edificios de piedra, pero que presenta todavía muchos y bellos monu-

mentos». Y añade: «las casas de madera más notables que conozco, en Alemania (he visto no pocas extraordinariamente hermosas en Inglaterra), se encuentran en la ciudad de Harz. ¿Quién ha estado en Hildesheim, sin admirar las viejas casas de madera con sus ricas esculturas? Muchas hay también en Wernigerode, que tienen carácter monumental; y puede citarse el Rathhaus, construido en 1489, y el de Frankenfild, que es uno de los más notables.»

Idénticas observaciones cabe hacer en las comarcas escandinavas, donde hay edificios tan interesantes, como los antiguos, caprichosos y fantásticos templos y casas que aún subsisten cerca de Cristianía, de Bergen, de Borgund y de Hitterdal, con su mezcla de símbolos cristianos y paganos, tradicionales de sus antiguas creencias, y con sus ricas esculturas de entrelazos con dragones y extrañas figuras. Tipo, indudablemente, de las construcciones de aquella región, era la casa de madera cubierta con paja ó hierba y entramada con postes y zapatas que decoraban figuras monstruosas y lazos, ornamentación que se extendió por la Europa occidental, como se extendieron las correrías normandas; por lo que, á mi ver, tienen ambos hechos íntimo enlace de dependencia.

Desconocidas son las primeras empresas de los normandos; sólo sabemos que aquellos temibles invasores, que profesaban casi por ejercicio religioso la piratería, saliendo de Escandinavia, dejáronse un tiempo guiar por el curso del Rin, hasta que cambiaron de dirección y asolaron las costas de Francia y España, llegando á Sevilla en el año de 844 (1); se establecieron en Sicilia, conquistaron á Ingla-

(1) Adam Kristoffer Fabricius, *La première invasion des normands dans l'Espagne musulmane en 844.*

terra y se fijaron en el Oeste de la antigua Neustria, que desde entonces tomó el nombre de Normandía. Asimismo, por la parte del Norte, extendieron su imperio desde Rusia hasta las islas Feroes é Islandia, desde donde pasaron á Groenlandia, tocando en la América septentrional, que, á su juicio, era sin duda una prolongación de Europa. No tuvo en verdad aquella invasión tanta resonancia como las conquistas árabes y las de otros pueblos germánicos; pero esto se explica fácilmente, porque los normandos se confundieron bien pronto con sus hermanos de raza anteriormente establecidos. Con las últimas excursiones á que aludo coincidió una transformación de la arquitectura; como si al sobreponerse, si cabe decirlo así, uno á otro estrato germánico, se despertasen y vivificasen los gérmenes artísticos, que todos poseían en estado latente, y el genio septentrional cobrase el vigor necesario para comunicar nuevo impulso y forma al arte.

Bien se comprende cuánto importaría discernir los elementos que concurrieron á semejante regeneración, comenzando por precisar los de origen teutónico; pero la tarea es difícil, porque de estos últimos sólo podemos hablar por conjetura, ó sea, estudiándolos en obras de segunda mano, donde se ven ya mezclados y confundidos con otros de procedencia distinta.

Los monumentos arquitectónicos puros y primitivos perecieron todos, y no es de extrañar, porque, como queda dicho, eran seguramente de madera, caso que sin embargo no es nuevo: pues de madera fueron también en gran parte, cuando no todos, los más antiguos de otros pueblos constructores, como los fenicios, los licios, los egipcios y aun los griegos y etruscos. Tampoco de estos monumentos queda reliquia alguna; pero, ó bien hay datos históricos, que

demuestran su existencia, y así sucede respecto de los fenicios; ó bien se les ve figurados en representaciones gráficas, como acontece con los egipcios; ó bien encuéntranse sus formas trasladadas á la piedra, de los que dan ejemplo las tumbas egipcias, licias y etruscas y el mismo templo griego, que en gran parte reproduce la construcción original de madera. Si, pues, en tan diversas arquitecturas el cambio del material de fábrica no impidió que sobreviviesen las formas propias del primitivamente usado, lógico es conjeturar que otro tanto pasó con la germánica; por donde, al buscar en los edificios de piedra de la Edad Media elementos de antigüedad mucho más remota, no se aplica un sistema especial de excepción, sino una regla común, confirmada por los ejemplos más famosos, y, ciertamente, no sería infructuosa la investigación en aquella arquitectura de formas procedentes de la de madera. Las notables armaduras que cubren muchos de los monumentos ingleses y que sólo hallan rival digno en la carpintería arábiga, tienen á no dudar por origen la manera tradicional de construir de aquel pueblo, á la que no es seguramente extraño el gótico perpendicular inglés, que ofrece una diferencia esencial con el del resto de Europa; y aun en este podrían citarse no pocos elementos y proporciones, cuyo génesis no sería aventurado buscar en obras hechas con aquel material de construcción.

He dicho que el arte no se germanizó de repente, ni de manera muy ostensible; y por tanto fuera temerario señalar con precisión lo que hay de teutónico en los edificios y restos de fábrica de los ostrogodos, visigodos y francos. Lo que no quiere decir que no lo haya, sino que es, hasta hoy por lo menos, muy difícil y casi imposible descubrirlo, entre las bastardas imitaciones que aquellos monumentos presentan de las formas y ornatos romanos, bizantinos y siro-cristia-

nos, particularmente de estos últimos, que tanto influyeron en las artes orientales y occidentales de los primeros siglos medios. Hay que llegar á la arquitectura románica, esto es, al estilo que se propaga al mismo tiempo que los normandos llevan á término sus últimas invasiones, para ver cómo la inspiración germánica se manifiesta francamente. En aquel estilo, predominan la rudeza y energía y cierta falta de unidad en los elementos decorativos que, por lo rebeldes y disonantes, parecen aún más vigorosos. A los ornatos delicados y finos de la arquitectura bizantina, y aun de la romana, suceden en la románica robustos baquetones, molduras, resaltos y toda especie de labores, ya de relieve, ya en hueco, trazados con mano firme, donde se refleja el gusto de un pueblo joven, varonil, guerrero y no acostumbrado al atildamiento propio de una civilización secular y continua. Conviene los arqueólogos en que los pormenores arquitectónicos, por insignificantes que parezcan, son especialísimo testimonio de la cultura de un pueblo, porque en nada suelen poner mayor cuidado los artistas, ni reparar tanto los espectadores: así el pueblo culto por excelencia, el griego, emplea el largo período de su historia artística, no en imaginar nuevos planes y combinaciones arquitectónicas, sino en perfeccionar hasta los más menudos accesorios, sin apartarse de los modelos tradicionales. Desde los restos de Corinto y Poseidonia, los más antiguos conocidos de aquel arte, hasta el Partenon, su mejor obra, y de éste al pórtico de Filipo en Delos, fábrica de manifiesta decadencia, no se echa de ver más mudanza que la correspondiente á la corrección constante de proporciones de curvas y contornos, así en el conjunto, como en los capiteles y molduras; corrección que, primero, logra alcanzar la mayor pureza concebible, y luego,

por exceso de refinamiento, debilita y menoscaba la grandeza de las formas todas.

En la ornamentación románica, más difícil de reducir á unidad que la griega y que la romana, por lo heterogéneo de sus elementos, pero que sin embargo se sometió, como la de toda arquitectura, á corrección y perfeccionamiento graduales, sólo se nota al parecer la viveza de una inspiración invasora, que, con tipos nuevos, bárbaros é incoherentes, vino á sacar al arte de la postración en que yacía.

Absurdo fuera suponer que, de las antiguas formas decrepitas, gastadas é infecundas, naciese por ensalmo y sin la intervención de un nuevo elemento, un estilo original, sobre todo si se advierte que con la presencia de aquellos ornatos coincide un cambio total de proporciones.

El abandono de la relación constante entre el diámetro y la altura de la columna nos bastaría para patentizar cuán profunda fué la renovación arquitectónica. No sin causa, los arquitectos y preceptistas del Renacimiento veían en este olvido de las reglas clásicas una de las señales más palmarias de lo que ellos juzgaban corrupción del buen arte; y con efecto, de aquí nació uno de los principales caracteres de los estilos cristianos que florecieron en la Europa occidental desde el siglo x hasta el xv.

La verdadera expresión de la arquitectura de la Edad Media, cuando llega, después de un largo período evolutivo, á adquirir unidad, no está en la aplicación de formas históricas, sino en la transformación ó eliminación de ellas, así como de todos los elementos heterogéneos que los diversos pueblos habían aportado en ese primer período, el llamado románico; conservando, no obstante, aquellos rasgos típicos que establecen una total separación con las arquitecturas de las edades anteriores, y aplicando igualmente una

ornamentación nueva, donde entran como componentes principales las tracerías geométricas y una flora más ó menos realista; es decir, dos elementos decorativos empleados también por la arquitectura arábiga, aunque con la diferencia de caracteres que corresponden á los que distinguen ambas formas de arte; debiendo, sin embargo, observarse que en la arquitectura arábiga son anteriores en algunos siglos á su empleo en el arte cristiano occidental, y que es evidente que los mahometanos los tomaron de la arquitectura siro-cristiana de los primeros siglos de nuestra era, la cual los recibió á su vez, como tradicional, de una rama poco estudiada de las construcciones de Siria y Palestina (1). Conviene igualmente

(1) Disputanse ingleses, franceses y alemanes, la invención de la ojiva y su aplicación á la arquitectura cristiano-occidental, discutiendo, por último, si esta forma de arco pudieron tomarla los cruzados de los edificios mahometanos, en los que se usaba ya desde el siglo IX. Si sólo hallásemos en estos el arco apuntado, carecería de importancia la investigación de su origen, pues en cualquier parte que dos arcos de círculo se cruzan aparece aquella forma. Pero en la arquitectura arábiga se encuentra más que eso: se encuentra la bóveda de crucería, con sus nervios resaltados, y en la solución de la pechina, para pasar del cuadrado al octógono, se emplea la semi-bóveda de arista, en la que el arco diagonal no es la elipse (consecuencia de la intersección de los dos cilindros), sino que es un arco de medio punto, cuyo diámetro es la diagonal del cuadrado de la planta, y los arcos formeros arcos peraltados, y por lo tanto, las superficies resultan verdaderas superficies alabeadas: es decir, todos los elementos que, desarrollados, son la base de la estructura de la bóveda, en la arquitectura gótica. Lo propio sucede con los elementos ornamentales. La flora natural, empleada en la arquitectura de Siria y Palestina desde los tiempos más remotos, y adoptada por la arquitectura primitiva cristiana de aquella región, pasó de ésta á la mahometana, conservando su tendencia realista, en un principio, y esquemática y estilizada, después, hasta perder por completo el recuerdo

recordar que la tendencia al realismo, más que en la composición, en el modelado de la flora ornamental, es un carácter de la arquitectura romana, enfrente del esquemático de la

de sus formas en el período nasirita; pero manteniendo su primitiva tendencia en la arquitectura persa, en Oriente, y en la región toledana, en Occidente. La decoración geométrica, empleada también, en la arquitectura siro-cristiana tiene importante aplicación en la arábigo, primero, y en la ojival, después, por más que en la trama tome caracteres completamente distintos.

Con motivo de las dos cruzadas de Oriente y de Occidente, los pueblos del Noroeste de Europa se ponen en constante relación con la arquitectura arábigo-mahometana, y las conquistas de Toledo y de Jerusalén hubieron de facilitarles el conocimiento de los sistemas constructivos y ornamentales de aquel arte. Ahora bien; ¿puede admitirse que, viniendo á España los arquitectos y obreros, en su mayoría franceses, que introdujeron aquí la arquitectura románica, y que seguramente levantaron gran parte de los edificios de aquel estilo, dejaran de influir en ellos principios constructivos y decorativos, que, siendo propios de la arquitectura mahometana, figuran también en la evolución que se verifica en la del Norte de Europa?

La arquitectura arábigo-mahometana, empleó tal variedad de arcos y bóvedas, aunque sin salir en estas de la planta cuadrada y rectangular, que su estudio sería del mayor interés para el de los orígenes de algunos problemas de la arquitectura cristiana de la Edad Media; pero ese estudio técnico, está sin hacer todavía; y en especial, en lo que á la rama española se refiere, no hay publicación alguna en que se encuentre nada referente á tan interesante tema. Y sin embargo, no hay pueblo que presente tal diversidad de formas y maneras en la resolución del problema de cubrir las construcciones, como España, por haber venido á concurrir aquí influencias de todos los pueblos y de todas las épocas.

El *Diccionario de la arquitectura francesa* de Viollet-le-Duc, que será siempre clásico, y que ha enseñado la manera como deben hacerse esos estudios, y la obra de M. Choisy sobre la construcción romana y bizantina, facilitan la ejecución de esta índole de trabajos.

griega y de la usada por las antiguas civilizaciones asiáticas.

Roma, al sujetar á su vasto imperio todo el antiguo mundo occidental, ahogó por completo su originalidad; de forma que, desde aquel momento, los pueblos llamados hoy latinos quedaron en sus costumbres, su idioma, su religión y sus artes, enlazados á las de la civilización romana, sin que se conserve apenas vestigio alguno capaz de indicarnos los derroteros por donde hubiera marchado el sentimiento artístico, de haberse efectuado su desarrollo con independencia del influjo de aquel pueblo.

Nada de ello sería, pues, explicable sin la intervención de un nuevo agente, que aportase otros gustos y tradiciones, y que, en cuanto al espíritu que lo informa, sólo podía ser el germánico. Pruébalo así, más y más, el desuso en que fueron cayendo los antiguos modelos de los varios miembros arquitectónicos, para ser sustituidos por elementos extraños completamente á la tradición clásica, á la par que por los procedentes, de la transformación y evolución de aquellos antiguos modelos.

Por esto, vense reaparecer, cada vez menos, es verdad, pero al fin de cuando en cuando, capiteles y molduras de forma greco-romana ó derivada de ella, junto á los capiteles historiados y á sus molduras, destinadas á producir poderosos contrastes de claro-oscuro. Al mismo tiempo, á la regularidad clásica, sucede una variedad tan exuberante, que ni capiteles, ni modillones, ni ménsulas, ni elemento alguno decorativo, se repiten en un mismo edificio, ni aun á veces en obra alguna de la misma época. Justo es advertir, sin embargo, que semejante variedad fué ya indicada por los arquitectos egipcios, en los capiteles, y aun por los griegos y romanos, en los florones de sus techos; pero nunca empleada de una manera sistemática y como distintiva del estilo. Ni

hay para qué hablar de la desigualdad que se advierte en las obras del período de imitación al arte clásico, y aun en las arábigas del Califato, por ser consecuencia del empleo de antiguos materiales, procedentes de fábricas diversas, empleo que indudablemente pudo ser la causa de este carácter en todas las arquitecturas occidentales de la Edad Media.

Por último, en el estilo románico, preséntanse con maravillosa expansión una flora y una fauna fantásticas, combinadas con lazos, trenzas y nudos laberínticos, donde se entretrejen serpientes, mónstruos, cordones y follajes, tan distintos de la ornamentación alegre y tranquila de los griegos y romanos, y aun de los árabes, que sólo puede proceder de una imaginación amiga de engendros sombríos y visiones diabólicas, como las que hallamos con frecuencia en la poesía septentrional. Esta clase de ornato arraigó muy luego y de tal suerte, que las artes industriales no tardaron en aceptarla; por manera que la encontramos—y llenos están de ejemplos los museos de Europa— en arquetas, báculos, relicarios, vasos, candelabros, etc., y finalmente, en las iluminaciones de los manuscritos.

Pero, en medio de la complicación de estos adornos, hay, no sólo elementos, sino sistemas diversos que conviene distinguir para precisar en lo posible los que corresponden como invención original á los pueblos germánicos, tomando la palabra «original» en sentido relativo, único que puede tener en el arte; quiero decir, entendiendo que original es toda forma espontánea de expresión artística, y no la que pretenda ser nueva en absoluto, sin precedentes, ni relaciones, porque esta manera de originalidad no se descubre en la historia.

En la imposibilidad, por otra parte, de hacer aquí un detenido análisis é investigar los orígenes de todos los sistemas y elementos que figuran en la arquitectura cristiana occiden-

tal de la Edad Media, y lo caracterizan, voy á concretarme, en esta parte de mi discurso, á este motivo, conocido también con la denominación de lazo rúnico, y que tan extraordinaria importancia y extensión llegó á adquirir. Su punto de partida, su foco principal, está en los pueblos de la Escandinavia; por lo que importa conocer las formas propias del arte en aquella región, á la que, según Plinio, llamaban sus moradores un segundo Universo (1).

Entre las antigüedades escandinavas que hoy poseemos pertenecientes á la edad de bronce, se hallan algunos objetos de industria artística, cubiertos de adornos, por donde es posible formar cierta idea del arte septentrional en el milenio que precedió á nuestra era. Muchas son las opiniones sobre su origen; pues mientras, según Montelius, los unos, como Lindenschmit, de Maguncia, y M. Viberg, de Gefle, creen que la edad del bronce comenzó en el Norte por influencia etrusca, otros, como el profesor Nilsson, son de parecer que las colonias fenicias llevaron el conocimiento de los metales á aquellas apartadas regiones; ó bien, como el doctor Wibell, de Kiel, juzgan que la Europa septentrional aprendió por sí misma la extracción y uso de esos materiales; ó, finalmente, como Oscar Montelius, sostienen que la civilización basada en el empleo del bronce es anterior á las influencias etruscas y fenicias y proviene del Asia, desde la cual se extendió por el Norte y Noroeste de Europa (2). En rigor, estas opiniones no se excluyen; antes se podrían concordar, haciendo la oportuna distinción de tiempos y lugares. Mas por lo que se refiere á

(1) De este motivo de decoración se ha ocupado ya en España, con la competencia que le es propia, el Sr. D. Pedro de Madrazo, en su interesante monografía de las coronas de Guarrazar.

(2) *La Suède Préhistorique*, por Oscar Montelius.

las muestras artísticas que de la edad del bronce quedan en Escandinavia, yo no dudaría en preferir el parecer de Oscar Montelius, ya que sus elementos decorativos, que consisten en espirales dispuestas de distintos modos, fajas angulosas y rosetas estriadas, son los mismos que se ven en los objetos descubiertos en la Troada y en los monumentos de la Grecia heroica por Schliemann; los mismos que anteriormente se conocían en los fragmentos de la célebre puerta de los Leones, de Micenas; semejantes á los que adornan algunos objetos encontrados en Francia, y á los que decoran el modelo de casa lacustre hallada en un túmulo de Adersleben, en Baviera; parecidos á ciertos ornatos egipcios y á muchos otros que se ven en los monumentos anteriores á la formación de la arquitectura griega, y desde luego anteriores á la introducción de las grecas, palmetas, óvalos, contarios, postas y dentellones, en las arquitecturas del Asia Occidental y de Europa; elementos que no figuran en las antigüedades escandinavas, hasta la época en que aparecen evidentes las relaciones de aquel pueblo con el imperio romano, y que puede fijarse en la primera edad del hierro, ó sea, en los primeros siglos de nuestra era. Aquellos adornos duraron y coexistieron con otros más recientes y originales, con los cuales se mezclaron, así como con algunas formas y ornatos de la arquitectura greco-romana, según lo prueban muchos de los interesantes objetos publicados por Oscar Montelius.

Con nuestra era, según queda expuesto, comenzó en el Norte la edad del hierro (1), y con ella una transformación artística, cuyas muestras auténticas no se remontan más allá del período medio de la edad referida, esto es, del siglo v. El sistema decorativo que corrió entonces se extendió bien

(1) *Antiquités Suédoises*, por Oscar Montelius.

pronto por Suecia, Noruega, Islandia, Dinamarca, Escocia é Irlanda, hacia el Norte y Noroeste, por la Armenia, hacia Oriente, y hacia el Sur, por Italia, al fundar su señorío los longobardos.

Más, en dicho sistema y dentro de su carácter general, hay comprendidos dos estilos ó maneras típicas muy distintos: uno, que me atreveré á llamar escandinavo, porque en el Norte floreció principalmente, y otro, que denominaré lombardo, por la mayor importancia que alcanzó en la alta Italia. Consta el primero de una red irregular, ó por mejor decir, no sometida á riguroso plan geométrico, de formas heterogéneas, donde se anudan y entretrejen, en combinaciones por extremo complicadas, serpientes, dragones y fantásticas figuras, brazos, manos, vástagos y cintas, sin que la copia de accidentes produzca confusión, ni lo monstruoso de las imágenes menoscabe le elegancia del conjunto.

La segunda manera, ó sea la lombarda, menos varia en sus elementos que la primera, consiste asimismo en lazos, tramas y laberintos, pero no compuestos de monstruos y serpientes, sino de cintas, cordones, figuras crucíferas, estrellas y rosetas, todo ello ordenado con cierta simetría y regularidad, como queriendo imitar las más veces los trabajos de la pasamanería.

Ambos sistemas de decoración se hallan simultáneamente empleados, ya en una misma, ya en diversas obras, no sólo en Escandinavia, sino en Irlanda y Escocia; de donde muchos han creído que son de origen céltico. Y no faltan, en verdad, razones que favorezcan esta opinión. Porque ciertos monumentos famosos, como son las cruces de Gosforth y de Iston, datan de los siglos VII y VIII, mientras las cruces decoradas con serpientes que se anudan y que hoy se conservan en la iglesia de Braddan, en la isla de Man, la piedra sepulcral del

cementerio de Bohkyrka, que al presente guarda el Museo de Estocolmo, y las puertas talladas de las iglesias noruegas de Hallingdal, Sauland, Flaam y Soloen, son todas obras de los siglos X, XI y XII, y por lo tanto posteriores á las antes mencionadas. Con todo, los objetos de industria artística publicados por Montelius suplen, como muestras de estilo, la falta de monumentos escandinavos de mayor tamaño, pertenecientes á edades remotas; por lo cual insisto en atribuir á aquel pueblo, mientras no haya pruebas más eficaces en contra, el sistema ornamental de que se trata. Mas aunque así no fuese, y cuando los celtas resultasen con mejores títulos para gloriarse de su invención, todavía es indiscutible que los pueblos germánicos se lo apropiaron y propagaron y que Europa lo recibió y aceptó como teutónico, y no como céltico; lo cual es tanto más evidente, cuanto que en todos los Museos del Norte de Europa, además de los de Escandinavia, figuran numerosos objetos con iguales caracteres. El de Berlín posee muchas fíbulas ó broches de bronce, decorados con lazos, y en Bélgica pueden verse asimismo hebillas, broches ó fíbulas encontradas en sepulturas de los francos, en Florennes, Resteigne, Franchimont, Fallais, Lede, etc., semejantes unas á las escandinavas, decoradas otras á la manera lombarda; y lo rápido y extenso de su difusión en la Edad Media prueba que, si bien en algunos puntos aparece este motivo ornamental con mayor intensidad, fué un elemento común á muchos de los pueblos que, bajando de los países septentrionales, destrozaron el imperio de Occidente.

En la época romana, aparecen de vez en cuando ejemplos á la manera lombarda (1), que pudiéramos tomar por remi-

(1) Son ejemplos, entre otros, el mosaico romano encontrado en la calle de Batitales, de Lugo, objeto que fué de especial estudio, publicado

niscencias, como si ese motivo fuera perteneciente á las razas célticas, sólo que conservado en los países del Norte, adonde no llegó la dominación romana, y de donde lo recibieron y propagaron los pueblos germánicos. Es por tanto uno de los escasísimos elementos de ornato que pueden con entera evidencia considerarse como producto de las antiguas civilizaciones occidentales, enfrente de los motivos que ofrecen las arquitecturas del Oriente, motivos que á través de la griega y la romana, que los reciben, asimilan y unen, á los suyos propios, concluyeron por dominar bajo el influjo de estas poderosas civilizaciones.

Es de notar que la mezcla de ambas formas, que llamaremos, sólo para distinguirlas, escandinava y lombarda, mezcla tan común en los monumentos románicos del Norte, deja de serlo progresivamente en los más antiguos, hasta llegar á un punto en que los lazos á la maestra lombarda casi desaparecen y sólo quedan los elementos escandinavos con su irregularidad y su fantástica riqueza. Circunstancia digna de consideración: porque, teniendo en cuenta las épocas á que unos y otros corresponden, parece demostrar que el estilo escandinavo es anterior, y el lombardo posterior, á la introducción del cristianismo en las regiones septentrionales.

Si se analizan, además, separadamente los edificios de una y otra región, hay un momento en que los lazos á la manera lombarda aparecen como una implantación, una excepción en la forma rúnico-escandinava; al paso que esta última figura también como una excepción y una importación en

por el Sr. D. Juan de la Rada y Delgado, y el últimamente descubierto en Bobadilla, conservado hoy en Córdoba (en la posesión llamada Huerta de los Arcos, propiedad del Sr. Marqués de la Vega de Armijo) en que aparecen los entrelazos á la manera lombarda.

los monumentos lombardos; hasta que más adelante se emplean juntos, pero siempre, viéndose claramente dos tipos distintos que no se confunden; no obstante lo cual, parece evidente que una y otra forma tienen en su origen un tronco común.

Así se explica que, en los monumentos más antiguos, se muestre el tipo escandinavo puro y en su rudeza original, y que, aun en tiempos más recientes, cuando ambos tipos se concertaban, predominase todavía en el Norte, como popular y característico por excelencia, hasta venir en nuestra época á constituir esta decoración la forma, por decirlo así, nacional del arte en los pueblos de la Escandinavia (1).

En Italia, y singularmente en Lombardía, también se encuentran los estilos mezclados, pero con menos frecuencia que en el Norte y preponderando siempre las lacerías regulares. Estas últimas se presentan además puras y desprovistas de todo elemento escandinavo, en gran número de monumentos; y tal es la importancia que semejante adorno llega á alcanzar en la alta Italia, que sólo por él sería posible distinguir las obras lombardas de las de otro pueblo cualquiera en aquel período, anterior al románico, en que las formas sustanciales se ajustaron mal ó bien á los modelos de la antigüedad.

Temerario sería afirmar desde luego que dicho estilo era una rama del arte germánico, plantada en territorio itálico por los lombardos, sin conocer más seguramente los orígenes de aquel pueblo, de quien no oyeron hablar los romanos

(1) En la Exposición de París de 1889, pudieron verse en la sección Sueca interesantes objetos de bisutería y joyería decorados en aquel estilo, resucitado en esta época y aplicado á la industria como arte nacional.

hasta los tiempos de Tiberio, y respecto del cual, ni la tradición poética contiene dato alguno que la moderna crítica confirme, ni la historia da noticias suficientes.

La tradición los hace venir de Escandinavia, conducidos por la Walkyria Gambará y los jefes Ibor y Ayon; la historia dice, por boca de Tácito, que habitaban más allá del Elba y, por boca de Ptolomeo, que se hallaban á las orillas del Rin (1). Mas si de tan menguados informes se puede inferir algo en buena lógica, es que los lombardos, si no eran de estirpe propiamente germánica, estaban lo bastante germanizados para que sus gustos y condiciones artísticas conviniesen con las del Norte; y siendo así, habría que buscar la razón de la diferencia del arte lombardo en el influjo de otros pueblos y otros gustos (2). A este propósito, importa recordar que el mismo sistema de lacerías se encuentra empleado en Armenia; que algunas muestras de él se hallan en los monumentos bizantinos; que en la arquitectura española de la época visigoda, y en sus contemporáneas del Norte de África y de Francia, aparecen en casos aislados; y que, en las decoraciones arábigas, las lacerías son parte tan principal y característica, que es costumbre ya añeja llamar

(1) César Cantú, *Historia de los italianos*.

(2) Al descender Alboino de la Pannonia para conquistar á Italia, se unieron á los lombardos otros muchos pueblos de la Germania y de la Escitia, como los gépidos, búlgaros, sármatas, pannonios, suevos, noringios y sajones, los cuales, excepto los últimos, se establecieron en distintos cantones, conservando su libertad, su dialecto y su nombre. César Cantú.—*Historia de los italianos*. Un estudio del origen de todos estos pueblos y de los elementos artísticos que pudieron aportar sería de gran interés, teniendo en cuenta que, no en todo el territorio ocupado por los lombardos, sino en determinadas regiones, es donde aparece el elemento ornamental de que tratamos.

arabescos á todos los adornos que presentan alguna analogía, por lejana que fuese, con esta clase de composiciones, sobre todo, si carecen de imágenes y figuras, ya tomadas del mundo real, ya del fantástico.

Por lo mismo, y recordando la importancia de las obras bizantinas, hay quien no duda en derivar de esta arquitectura la ornamentación, tanto lombarda, como arábiga; opinión inadmisible, por respetables y autorizados que sean los críticos que la sostienen. La ornamentación arábiga, en lo que á los lazos se refiere, ó por mejor decir, en todo cuanto no sean flores y alharacas, ó imitaciones más ó menos directas del natural, es, desde sus principios, rigurosamente geométrica y sus prototipos son hoy bien conocidos en las arquitecturas asiáticas. Por otra parte, la decoración de lazos en la arquitectura bizantina es accidental: muchos monumentos, seguramente el mayor número, carecen de ella; la naturaleza de aquel arte, si no la excluye, no la requiere; y es lo cierto que siempre ocupa un lugar muy secundario y sin aplicación especial, como la tienen allí los adornos típicos. Más bien que en el estilo bizantino, pudiera buscarse con visos de probabilidad el origen de la ornamentación lombarda, en la que se usó en Armenia con idénticos caracteres, aunque no siempre con igual empleo; y sin embargo, cuando se considera que aquel estilo quedó como encerrado en una región y no se propagó por las circunstancias, á lo menos en el modo y grado que correspondería si allí hubiera nacido realmente, raya en lo inverosímil suponer que fuese á retomar con tanto vigor en Italia, sin que en el espacio intermedio dejase al pasar huellas mucho más profundas. Entiendo pues, en cuanto el estado de nuestros conocimientos lo consiente, que la sola conjetura plausible, fundada en la unidad de composición que las dos formas de arte, la escandi-

nava y la lombarda, presentan, es que la segunda forma parte de la primera y que, al contacto de las artes meridionales, se hizo independiente, separando los elementos fantásticos, su fauna, sus símbolos monstruosos y oscuras representaciones, y se redujo á los elementos abstractos, á las simples combinaciones rítmicas y simétricas y á los juegos de trama continua, que ofrecían la ventaja de acomodarse á todos los miembros arquitectónicos, sin alterar su configuración; y no faltan, por cierto, entre las antigüedades escandinavas de remota fecha, objetos en que aparezcan simultáneamente empleados uno y otro tipo de lacerías, que vinieron con el tiempo, en la alta Italia, á constituir dos formas separadas de ornato.

No hay argumento que excluya la posibilidad de que la decoración lombarda y su análoga de la Armenia (1) tengan un mismo origen; antes bien, la identidad de las formas lo comprueba, si bien la última recibió por su contacto más directo con las artes orientales el influjo de estas; así como, á mi entender, no es difícil que volviese transformada al lugar de su procedencia, sirviendo de ejemplar á los pueblos del Norte, que sin repugnancia la aceptaron y mezclaron con la que fué su forma original. No es raro el caso de que un

(1) Este motivo de decoración llega en Armenia hasta época muy reciente; y en el cementerio de la ciudad de Djulfa, en la Armenia rusa, destruída en el siglo XVII por orden de Chah-Abbas se encuentran numerosos é interesantes monumentos, que describe Madame B. Chantre en esta forma: «En medio de cruces, se ven personajes que representan escenas de la Biblia, santos y apóstoles en bajo relieve, así como animales fantásticos, tales como quimeras aladas, aves y frecuentemente esfinges persas, de doble cuerpo con cabeza de hombre.» A esto hay que agregar infinidad de dibujos geométricos, de arabescos, de entrelazos que corren por todo, uniendo graciosamente y completando esta decoración original.

pueblo reciba como nuevos elementos artísticos, los mismos que él inventó y que tornan á él modificados por el concurso de otras circunstancias. Lo cierto es que, en monumentos notables, aparecen combinados los dos tipos de composición, que en realidad se armonizan perfectamente; ejemplo de ello es la célebre piedra de Aberlemmo, en Escocia (1).

Para el que conozca los monumentos lombardos, desde el sarcófago de Teodota, los restos de las iglesias de Santa María de Auroa, en Milán, de San Pedro y San Pablo junto á Como, y de Pan Pedro, cerca de Civate, y el baptisterio de San Calixto, en Cividale, entre los más antiguos, y descendiendo á los más modernos, románicos, recuerde las iglesias de Milán, de Pavía, de Como y todas cuantas se edificaron por el mismo estilo hasta el siglo XIII en el resto de Italia, aunque alterándose por influjos de diversa índole, ya clásicos en Toscana, ya arábigos en Sicilia, ó ya bizantinos en Venecia, comprenderá que en la región lombarda, y no en otra parte alguna, tuvo su núcleo, al descender de las regiones septentrionales, aquel sistema; ó por mejor decir, tomó aquel aspecto la antigua decoración germánica, sin perder su carácter original, ó sea, el principio interno de conformación, mediante el cual nos es posible discernir su origen.

Me he fijado en estos pormenores, no porque desconozca que son meros accesorios cuando se contempla en conjunto la arquitectura á que se ven aplicados, sino porque todo cuanto se ofrece en el arte como relativamente accesorio ó accidental tiene en sí mismo un valor tan absoluto como lo

(1) Este importante monumento, está decorado con lazos á la manera lombarda y escandinava, y con grecas que aparecen en igual forma en los palacios de Milla, en América Central.

que principal parece. No es más fácil crear una ornamentación, por secundaria é insignificante que fuere, cuanto más si llega á ser característica y de uso sistemático y constante, que toda una arquitectura: un concurso no menor de causas contribuyen á la aparición de una y otra; y bien sabido es que, hasta en los delirios de edades estragadas y en medio de la mayor licencia artística, aunque llegue al extremo de las fantasías churriguerescas, no hay ápice ni ripio que no tenga su genealogía y su historia.

Además de que, en la arquitectura de los primeros siglos de la Edad Media, entre los elementos decorativos que emplea, más ó menos derivados de las arquitecturas clásicas, sólo esa forma aparece completamente extraña á la tradición greco-romana y asiática, y es por tanto la que más importa esclarecer, cuando se trata de investigar lo que los pueblos septentrionales y occidentales aportaron, antes de que el estilo románico introdujera los capiteles y los miembros arquitectónicos historiados, y de que la arquitectura gótica creara su característica y original ornamentación, completamente separada de los antiguos moldes. En la imposibilidad de abarcar en un discurso toda la evolución de las formas decorativas, merece á mi juicio lugar preferente un principio ornamental que llevó su influencia á todas las esferas del arte hasta bien entrado el siglo XIII, y que en España aparece á cada paso, con distintos caracteres, en una ó en otra forma, en las arquitecturas cristiana y mahometana.

Las simples lacerías lombardas y las más complicadas de Escandinavia, Escocia y toda la región del Norte, difundidas por Europa, son y serán eternamente una de las marcas del genio germánico, con cuya cooperación la arquitectura salió de ser bastardo remedo de las obras romanas y bizantinas, y se produjeron las maravillas románicas y ojivales.

En vano se buscaría el menor asomo de parecido á tan irregular manera de concebir el ornato, en arquitectura alguna anterior; prueba concluyente de que procedía de otro mundo artístico, tan extraño á griegos y romanos, como á egipcios y caldeos.

Para descubrir algo semejante, hay que estudiar la arquitectura de América, donde abundan las combinaciones decorativas de entrelazos, reptiles y figuras monstruosas, que, si se prescinde de la nota local, pueden confundirse fácilmente con los adornos escandinavos. Ajeno fuera de mi propósito discurrir sobre la razón y motivo de esta semejanza, que á primera vista arguye, cuando menos, la comunicación antigua y olvidada entre los habitantes de las opuestas riberas del Atlántico. Bástame apuntar la coincidencia de que sólo el arte americano se parezca al escandinavo ó germánico; de que en las tradiciones y en la cosmogonia de los maya-quiché, los trapotecas y los mixtecas (1) haya marcadas afinidades con las de los escandinavos, conservadas en los Eddas (2), y de que precisamente los habitantes de la Europa septentrional hubiesen puesto el pie en aquel mundo misterioso, aunque según toda probabilidad sin notarlo y seguramente sin trascendencia alguna, antes que el genio de Colón lo descubriese y entregase á nuestra civilización conquistadora (3).

(1) D. Alfredo Chavero, *México á través de los siglos*.

(2) *Los Eddas*, traducidos del antiguo idioma escandinavo por D. A. de los Ríos.

(3) La decoración escandinava tiene gran analogía con la de muchos objetos y monumentos americanos de los Mayas y de los Quichuas: el mismo motivo de entrelazos con serpientes, lagartos, figuras ó simulacros monstruosos de animales fantásticos; la misma tendencia á pro-

Con esto llega el fin de mi discurso, cumpliendo la promesa de ceñirme á someras consideraciones sobre ciertos puntos que conviene considerar más extensa y detenidamente, para poner en claro los orígenes y complicada historia de las artes de la Edad Media, y por consiguiente de las que con tanto vigor prosperaron en nuestra patria, donde vinieron á encontrarse en contraste perpetuo, ora excluyéndose, ora concertándose en fecundo compromiso, todas las influencias

ducir con la ornamentación caras extravagantes, como acontece, en el arte americano, en la casa de las monjas de Uxmal y, en el escandinavo, en la embocadura de una vaina de espada encontrada en *Södermanland*.

Por otra parte, el texonaxlli, ó palo de hierro pulido, que se halla en el pueblo de Xicotepec, distrito de Huachinango; el anillo de piedra del juego de pelota de Chichen-Itza; la fachada de las culebras de Uxmal; la misma piedra de sacrificios y los monolitos de Copan; el pedestal y fuste de columna de Chichen; el sol del Cuantixicalli de Tizón; la diosa Coatlicue, ó de las enaguas de culebras; los relieves cronológicos de Xochicalco; el texonaxlli del Cuanhtliocelot; el sol y la estrella de la mañana del códice Rodiciano y otros muchos monumentos americanos que figuran casi todos en la notable obra *México á través de los siglos*, publicada bajo la dirección del distinguido diplomático y literato D. Vicente Riva Palacio, tienen análogos elementos y el mismo principio de composición que el arte escandinavo; por más que hay entre ellos las diferencias consiguientes á dos artes que, aunque obedezcan á un principio común, se desarrollan independientemente y sujetos á distintas influencias. Todavía se encuentra mayor semejanza entre el arte escandinavo y el de Nueva Zelanda. El dintel de una puerta de madera esculpida de una casa de la tribu de los Arawas; el sarcófago de Walta Taranni, jefe de la misma tribu; la proa y popa de una gran canoa de guerra, trabajos anteriores al conocimiento de los instrumentos de metal en aquella región, y objetos todos que se hallan en el Museo de Etnografía de París, pudieran pasar, con ligeras modificaciones, por obras pertenecientes al arte escandinavo.

que prepararon la regeneración de la cultura europea, oscurecida y olvidada al hundirse el imperio romano.

Si la crítica en nuestros días reconoce que no hay pueblo que deje de estampar su huella en la Historia, ni raza activa cuyos esfuerzos se malogren sin aportar su contingente á la obra común, en que sin cesar se afanan todos, de acrecer, en la medida y modo de que sean capaces, el patrimonio universal de la civilización, justo es reconocer y discernir la parte que á cada uno corresponde y aprovechar al intento hasta los más vagos indicios. Hubo un tiempo en que se atribuía á semitas y germanos mucho más de lo justo y demostrable; mientras hoy, cediendo á mejores pruebas, si no á prevenciones contrarias, se les niega más de lo debido, sobre todo en lo que al arte se refiere; como si cupiese en lo posible que los unos, al regenerar con nueva sangre la ya debilitada é infecunda de los pueblos greco-latinos, y los otros, al impedir que Europa entera se adormeciese en los albores de una civilización rudimentaria, influyeran como es palmario en ideas, intereses y costumbres, y permanecieran pasivos é indiferentes en materia de tanta importancia como la expresión del ideal. La crítica no puede aceptar, á sabiendas, lo inverosímil, ni desautorizarse, prefiriendo las opiniones á los hechos y los gustos á la justicia.

HE DICHO.

CONTESTACIÓN

DEL EXCMO. SEÑOR

D. JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO

SEÑORES:

Allá por los años de 1870 visitaba yo por segunda vez la histórica y monumental ciudad de León, aquella renombrada Legio VII Gemina, cuyo modesto nombre de la legión romana que la pobló había de convertirse, andando el tiempo, en el fiero y orgulloso León castellano, cuando mi buena suerte hizo que al recorrer las obras de la célebre Catedral, que algunos han llamado el Saint-Ouen de España, y donde tan hermosa muestra de su talento dejó el maestro Guillén de Rohan, encontrase á un joven de tan simpático aspecto como actitud modesta, que guiándome con la mayor bondad por entre el laberinto de talleres y andamiajes establecidos y levantados para la restauración de aquella riquísima joya del arte ojival, bien pronto me dejó comprender que estaba en presencia de un verdadero artista, de un profundo conocedor de la difícil técnica y de la que pudiéramos llamar filosofía estética de aquel arte, así como después, al mostrarme á ruegos míos, algunos de los dibujos de sus carteras, pude admirarle como consumado dibujante, que sin faltar á la geométrica exactitud de las líneas arquitectónicas, sabía

prestarles ese especial encanto pictórico que se siente mejor que se explica, al ver los trazados y acuarelas de los que, cultivando dignamente este difícil arte científico, sienten animada su inteligencia por el *quid divinum* del verdadero talento.

El entusiasta amor que he sentido y sentiré hasta mi muerte por el arte, y la viva é irresistible atracción que me lleva á mirar con afecto inexplicable y hasta con veneración cuanto al arte se refiere, atracción á que en aquellos momentos daban más fuerza, si más fuerza necesitara, las condiciones de carácter de mi atentísimo guía, hicieronme sentir hacia él los primeros impulsos del afecto, que bien pronto habían de convertirse en lazos de acendrada amistad.

Cuando supe su nombre recordé que hacía ya tiempo me era conocido por los admirables dibujos que había hecho para la obra colosal y grandiosa de los Monumentos Arquitectónicos de España, con tanta alteza de miras proyectada por los Gobiernos que la concibieron y empezaron á realizar, como con injustificado olvido abandonada años después; y á la vez que como artista, lo conocía también como infatigable arqueólogo, que acompañó en sus primeras campañas al que bien pronto había de ser una verdadera gloria de la Compañía de Jesús, al célebre P. Fita, con quien también le unió siempre fraternal afecto.

Con la generosa expansión del verdadero artista, no sólo me mostró monumentos, que yo no conocía, en la célebre capital leonesa, sino que, sabiendo mi loco amor por el engrandecimiento del Museo Arqueológico Nacional, de cuya sección primera á la sazón era yo jefe, se prestó con el mayor desprendimiento á conseguir para el mismo objetos del mayor interés, siendo fruto de aquella inteligente solicitud el célebre arco mudejar, que casi más bien adivinó que vió

en un antiguo edificio llamado el palacio del Rey D. Pedro, bajo espesa capa de cal que cubría sus preciosísimas y afiligranadas taraceas, arco que hábilmente despiezado por él se trasladó á Madrid, y es hoy uno de los que con más justicia llaman la atención de los amantes del arte árabe en dicho Museo; la notabilísima reproducción de la célebre ara dedicada á Diana por el general romano Máximo, ara que tan célebre ha hecho con sus estudios epigráficos acerca de ella el mencionado P. Fita; otra reproducción de la inscripción descubierta en aquella Catedral por el mismo artista, del célebre obispo Alvito, que sólo pudo acompañar con su cadáver á León el cuerpo de San Isidoro, y otros objetos de gran valía artística y arqueológica, que han fijado en los anales del Museo con imperecederos caracteres de gratitud, el nombre de tan eximio bienhechor.

Aquel afectuoso guía, aquel correcto é inspirado artista, aquel infatigable y generoso anticuario, aquel amigo á quien profeso desde entonces nunca interrumpida amistad, no era otro que nuestro nuevo compañero, el hoy Excmo. Sr. Don Ricardo Velázquez Bosco.

Burgalés de nacimiento, madrileño de educación, adunando admirablemente en su carácter la noble severidad castellana y la característica distinción de las razas italianas, con las que por su ascendencia materna está próximamente enlazado, desde sus primeros trabajos para la mencionada obra de los Monumentos Arquitectónicos, manifestó las dos condiciones especiales de su talento artístico: profundidad en la concepción de sus pensamientos, y exquisito y delicado gusto en su ejecución. Recordaré siempre con verdadero entusiasmo la manera con que supo adivinar y rehacer, sin más datos que el reverso deficientísimo de una moneda romana, la célebre basílica reedificada en el foro de la ciudad del Tiber por el

célebre triunviro Emilio, trabajo gráfico que le tocó en suerte al hacer las reñidas oposiciones que le valieron en buena lid, y luchando con dignísimo competidor, la cátedra que desempeña en la Escuela Superior de Arquitectura. No contento con presentar su alzado, estudió en diversas secciones, algunas en la difícilísima perspectiva, llamada generalmente *caballera*, el interior de aquel histórico edificio, adivinándolo por los escasísimos datos que la moneda ofrecía y por profundas investigaciones arqueológicas, que dieron por resultado la verdadera resurrección de aquel importantísimo monumento del arte romano en la primera época de su vida, cuando estaba todavía bajo la directa influencia del arte etrusco. Los seis grandes cartones dibujados y acuarelados de mano maestra de aquella notabilísima y atrevida restauración, consérvanse en la mencionada Escuela, y serán siempre testimonio elocuente de que en nada perjudican á los vuelos del talento artístico, sino que, por el contrario, le ayudan y sostienen, los difíciles estudios científicos y las pacientes y fecundas investigaciones arqueológicas; que unos y otras llevan por seguros derroteros á la realización de lo verdadero y de lo justo en el magnífico arte arquitectónico, síntesis de la ciencia de la construcción y de la maravillosa creación de la fantasía, que produjo esos admirables monumentos, gloria imperecedera de la humanidad, lo mismo en Egipto que en la Caldea y Asiria, en Grecia que en Roma, en las religiosas creaciones del arte cristiano donde el espíritu se eleva á lo infinito del amor divino, que en las seductoras formas del arte árabe que abisman los sentidos en lo infinito del amor humano.

Sí, Señores Académicos, es necesario decirlo en todos los tonos, hoy que se cree facilísimo trepar á la cumbre de la inmortalidad con algo de talento, poco de estudio y mucho

de audacia. Ni basta con dibujar medianamente, acuarelar con brillantez, ni aun construir con solidez relativa, para llenar los altos fines que el arte arquitectónico impone á los que á él se dedican. Para hacer una casa que no se caiga, que esté distribuída de la manera más productiva para el casero, aunque no más cómoda para el pobre inquilino, que acabará por no poder casi revolverse en los espléndidos cuartos que parecen estarle anunciando con sus mezquinas proporciones la estrechez de su última morada, para darle apariencia de lujo, pero de lujo barato, con papeles más ó menos pintarrajeados y medias cañitas doradas *more* horchartería; y para todo eso que no tiene nombre en las modernas construcciones, y que sin embargo, según la frase vulgar *hace bonito*, no se necesita ser arquitecto, basta con ser un mediano maestro albañil, ni siquiera maestro de obras, y que la niña ó la esposa del afortunado burgués tengan peor ó mejor gusto para escoger en la tienda del papalista ó en el muestrario del fabricante de baldosines, ó del frío y desesperante mosaico Noya.

No, nada de esto es arquitectura; serán obras más ó menos agradables, más ó menos apropiadas para el uso á que se las destina, más ó menos atractivas para la práctica de la vida, hoy que parece que lo práctico es lo que se quiere esté llamado á sustituir á lo grandioso, á lo bello, á lo sublime, al verdadero fruto de la creación artística; pero arquitectura, nunca.

El arquitecto, para merecer tan hermoso nombre, necesita tener tanto de sabio como de poeta; tanto entendimiento como imaginación; sentir hondo, como decía el inolvidable Ros de Olano, pero pensar alto y levantarse de las profundidades del cálculo, á los ricos espacios de la fantasía; y este difícil maridaje de realismo y de sentimiento, de cálculo y

de poesía, ni lo alcanzan todos ni en verdad es fácil alcanzarlo en obras inspiradas por el imperante positivismo. Bastante hacen, y no hacen poco, los que después de largos y bien encaminados estudios en la Escuela, salen llenos de ilusiones al mundo de la realidad, si luchando con el acaudalado tendero de Ultramarinos que quiere hacer una casa que cueste poco y rente mucho, lógranlo convencer de que le dé cierto aspecto artístico, que para honra, sea dicho, de varios de ellos, consiguen frecuentemente, aun á vuelta de no pocos extravíos, por insaciables alardes de originalidad.

Las verdaderas creaciones arquitectónicas están reñidas con el mezquino cálculo de construcciones utilitarias. Pero ni ha muerto el arte arquitectónico entre nosotros, ni faltan arquitectos dignos de este nombre. Lo que faltan son ocasiones en que poder mostrar la fuerza productora del genio artístico, en las fecundas campañas de la inteligencia. Cuando á intervalos se presentan aquellas ocasiones favorables al desarrollo de la creación artística, bien pronto surgen sobre la superficie de la tierra obras como las que en pocos años hemos visto levantarse en Madrid, ó están en vías de rápidos adelantos. Ved sino en cuán poco tiempo se ha enriquecido la capital de España con obras, que sin hacer ahora su análisis crítico, honran á los arquitectos que las han levantado y á los particulares, al Estado ó á las corporaciones que tuvieron alientos para costearlas. El circo edificado para ese horrible espectáculo, llamado por desgracia de España su espectáculo nacional, circo en el que tan felizmente supieron aplicarse los elementos de un estilo de esencia verdaderamente española; la casa de Anglada, modelo de construcción y de estudio de estilos diversos felizmente encaminados, sin embargo, á una hermosa unidad artística; el Palacio del Banco con su exuberante riqueza, símbolo no muy fiel de la que realmente

encierra la nación para que se hizo; la casa de la Equitativa de aspecto grandioso aunque de atrevidos ornamentos extranjeros; la severa y elegante Bolsa, con su hermoso pórtico, digno mejor de un templo griego dedicado á Minerva que del agiotista Mercurio; la hermosísima y monumental continuación del Palacio Real, sobre todo en la parte que mira al Campo del Moro, construcción que rivaliza en grandeza con las mejores obras de Sabeti; los preciosos templos ojivales, debidos á la inspiración cristiana de uno de nuestros más distinguidos arquitectos, entre los cuales admirarán nuestros hijos la que ha de ser suntuosa Catedral; el grave, sencillo y majestuoso edificio levantado para servir de digna morada á la Biblioteca y Museos Nacionales, tan bien proyectado por el arquitecto que lo concibió como realizado y modificado por el que ha tenido la fortuna de terminarlo; la restauración ó mejor renovación de San Francisco el Grande; el hermoso edificio levantado para la Academia Española, con su precioso pórtico griego; y otras obras que omito para no alargar demasiado esta enumeración, dentro y fuera de la Corte, demuestran que alienta y vive en España el genio artístico que inspiró á los Siloes y Machuca, á Toledo y Herrera, y en modernos tiempos á Villanueva y á Rodríguez.

No: lo repetimos; ni el arte ni el genio artístico mueren en España, aunque los oscurezcan y anublen estéril egoísmo ó meticulosa economía, como no muere el sol porque nos oculten sus resplandores compactas nubes, pues arte y sol, al romperse el velo que los oscurece, se muestran radiantes de majestad y de hermosura, inundando de luz, de vida y de esplendor á la tierra, entristecida por su ausencia.

Y no es en verdad el que menos ha contribuído á este moderno ecléctico renacimiento del arte en nuestra patria, el que logra hoy llegar á la meta de sus nobles aspiraciones.

Velázquez ha hecho pocas casas de renta, pero ha hecho notables edificios de arte, ó ha devuelto á su primitivo ser monumentos llenos de grandes recuerdos. El bellissimo palacio levantado para la Exposición de Minería, composición del más depurado gusto arquitectónico, en la que tan acertadamente tuvo el valor de emplear el primero en los modernos tiempos un elemento decorativo, genuinamente español, la azulejería artística, detalle ornamental que será siempre un título de gloria en aquel edificio para la moderna fábrica madrileña de la Moncloa; el esbelto pabellón árabe que se levanta enfrente; el aéreo y atrevido palacio de cristal que resplandece al lado, reflejando su magnífica escalinata y hermoso frontispicio griego en las aguas de la ría que tiene delante; la elegantísima fachada jónica que cierra por la parte que mira al Prado el antiguo Casón, hoy convertido en importante y rico Museo de Reproducciones Artísticas por la poderosa iniciativa de un gran hombre de Estado y la inteligencia de un doctísimo profesor, á que no es tampoco ajena dama distinguida que completa una envidiable trinidad de nombres ilustres en los estudios literarios y artísticos de nuestra época; la Escuela de Minas, para cuyo proyecto, buscando lo mejor y más en armonía con los modernos adelantos, ha recorrido y estudiado su autor con incansable afán las de Francia, Bélgica, Prusia, Austria, Suiza é Inglaterra, habiendo logrado que la española sea una de las mejores á juicio de los entendidos ingenieros, para cuyos difíciles estudios se ha levantado; el magnífico y atrevido monumento erigido á Colón en la Rábida, con motivo del tercer Centenario del descubrimiento de América, obra tan felizmente concebida como admirablemente detallada; la restauración de aquel convento, tras de cuyas modestas paredes se alzó la aurora del Nuevo Mundo; obras son, cualquiera de ellas;

dignas de las merecidas alabanzas con que aplaudió el público y la crítica descontentadiza á su autor, y que justifican la elección que de él hicisteis para el honroso sitio académico á que con tanto acierto le habéis llamado.

Velázquez al empezar su carrera llevaba un nombre que hubiera podido convertirse en su más terrible enemigo, por más que fuera en otra esfera artística donde brilló el gran pintor de la verdad; pero en verdad también sea dicho: el arquitecto Velázquez ha sabido honrar el preclaro nombre que lleva, elevándose á envidable altura. Pocos, muy pocos, á su edad, ni aun durante su vida entera, hicieron más; pocos, muy pocos, lo han hecho mejor. En la hermosa aunque corta pléyade de arquitectos que hoy cultivan el arte con verdadera gloria para ellos y para España, tanto dentro de esta Academia como fuera de ella, Velázquez logró alcanzar por sus propios merecimientos lugar preeminente.

Hace veintitres años. Recorriamos mi querido amigo y yo las admirables ruinas de Egipto, Siria y Grecia; y cuando más de una vez, terminados mis estudios y mis apuntes, volvía al sitio en que había dejado á Velázquez abismado en la copia de artístico monumento, sin que le importase nada el sol que como fuego caldeaba su cabeza, y contemplaba sus dibujos, tan precisos, con tanta inteligencia concluidos y tan admirablemente ejecutados, repetíale con espontáneo entusiasmo y con profunda convicción: «Usted llegará lejos.» Y hoy que veo cumplida aquella especie de profecía; no por la intuición del profeta, sino por el talento del que la inspiraba; yo, que le he seguido paso á paso en su laboriosa y bien aprovechada vida, no puedo menos de repetir con satisfacción indecible: Llegó.

Después de esto ¿á qué añadir una palabra más? De sus merecimientos como artista, responden sus obras; de sus

aptitudes como investigador incansable en la historia del arte, que con tanta gloria cultiva, el fruto de sus enseñanzas en la Escuela Superior de Arquitectura, y la notabilísima memoria, mejor que discurso, que en parte habéis oído, y que es una verdadera obra de consulta, de originales y preciosos datos, reunidos á fuerza de observación, de estudio y de constancia. ¿Á qué entrar en su análisis! En el fecundo campo que ha recorrido, bien puede decirse que ha cosechado toda la mies, dejando bien poco, si dejó algo, para los que después de él vayan á la rebusca.

Investigando incesantemente los orígenes del arte español, así cristiano como mahometano, no limitó sus indagaciones á donde generalmente se llegaba; penetró en las frías regiones de la Escandinavia para buscar los rastros del primero, y llegó hasta las grutas de la Capadocia para encontrar elementos característicos del segundo. Analizando detalles, buscando analogías, acaso las hubiera también encontrado, donde al parecer menos pudieran hallarse, entre las primitivas tradiciones escandinavas y las americanas de los Mayakiche: tal vez entre unas y otras viera extrañas coincidencias, tales como la de considerar las primeras el cielo, según los Eddas, como el inmenso cráneo de Imes, levantado por los hijos de Boerr sobre cuatro puntos, sostenido cada uno por un sér deforme, que llevaban los nombres de Oestre, Vestre, Nordre y Soebre, y los segundos, que la bóveda celeste estaba sostenida por los cuatro dioses, Zacal-Bacab, Casal-Bacab, Chacal-Bacab y Ekel-Racab: que estos mismos Mayas tenían por Dios á un palo, que llamaban *Mam* ó antepasado, por la creencia que tenían de que habían nacido de los árboles, y lo mismo otras diferentes razas americanas; y que en los Eddas encontramos un pasaje en el que Gangler dice: «pero de dónde provienen los hombres que habitan la

tierra?», y Har respondió: «los hijos de Boerr fueron á la orilla del mar y encontraron árboles, los cogieron é hicieron de ellos séres humanos; de estos descienden los hijos de los hombres.» Que la misma palabra americana *Mam* aplicada por aquellas gentes á un dios en forma de palo ó rama, de que pretendían descender, se encuentra en los idiomas del Norte de Europa, pues *Man* en sueco, *Man* en inglés; *Mann* en alemán, significa al hombre ó sér humano: tal vez estas coincidencias pudieran haberle inducido á reflexionar sobre la relación de las razas del Norte de Europa con las americanas en remotas épocas, investigación que hoy trae tan preocupados á los sabios americanistas, y hallar atrevida pero no extraña explicación del elemento ornamental rúnico de ramas entrelazadas y retorcidas, que también se encuentra en ornatos rusos y hasta en judíos, combinados con sirenas, flores de loto y estrellas ó florones, y que es uno de los más característicos del arte románico primitivo. Pero todo esto hubiera llevado muy lejos á *la loca de la casa*, como llamó el filósofo francés á la imaginación, y nuestro nuevo compañero no se deja dominar fácilmente, como buen matemático, por exageradas fantasías, que algunas veces, sin embargo, suelen resultar realidades.

Acaso también cree, como yo creo, y hace años vengo sosteniendo esta teoría, que las analogías en los productos del arte humano en períodos primitivos, no prueban relaciones entre pueblos, que probablemente nunca se conocieron, sino la natural inventiva del hombre en la rudimentaria infancia del arte, que siempre produce de la misma manera, como iguales son los primeros esbozos del niño en todas las regiones de la tierra, como son iguales, cierta serie de vasos primitivos griegos y fenicios, y especial grupo de ellos, de los americanos, y como iguales son las clásicas líneas de cascos

de cobre de griegos y romanos, y los tejidos con lianas y plumas de colores por los indios de las islas Sandwich.

Todo esto y mucho más sabe el Sr. Velázquez, y yo pecaría de inoportuno y hasta de presuntuoso, si hubiera disertado sobre ello al contestarle. En su luminoso trabajo se encuentran materiales para una obra extensa, donde estas y otras muchas investigaciones pueden tener amplio desarrollo, obra que yo ruego á mi querido amigo termine, como la mejor corona de sus trabajos y merecimientos. Ya con esta primera síntesis de sus largos estudios nos ha demostrado una gran verdad, generalmente poco conocida: que los diferentes estilos artísticos, pertenezcan al pueblo que quierau, sean paganos, cristianos ó árabes, no tienen vida aislada y sin precedentes, no son autóctonos, sino que todos están enlazados, sin solución de continuidad, como las múltiples ramas de frondoso árbol á un solo tronco, diversificándose según se van separando de él, por las creencias, el ambiente en que viven, la influencia de la naturaleza y otras muchas concausas, pero siempre conservando trazos característicos de su origen, por donde la crítica sagaz é ilustrada pueda formar la segura genealogía de su ascendencia. La diversidad en la unidad, que es el fecundo y admirable principio de la Creación.

Y esta unidad de origen en el arte hace que pueblos enemigos acaben por confundirse, como sucedió en España entre moros y cristianos, pues mientras se destrozaban en el campo de batalla los guerreros, se confundían los artistas para edificar.

Y es que el arte, como emanación del sentimiento, funde las razas como las funde el amor.

Ni una palabra más que pudiera llevarme lejos del objeto principal de estas mal hilvanadas líneas, al dar la bienvenida

en nombre de la Academia á nuestro buen amigo. Hoy sólo es día de plácemes y de ventura. Plácemes y ventura para el nuevo académico, que por tan seguros senderos ha llegado hasta aquí; plácemes y ventura para la que con él compartió su vida de honradez y trabajo; plácemes y ventura para las que de él recibieron vida y nombre; plácemes y ventura para la Academia que le acoge cariñosa en su seno; plácemes y ventura para los numerosos amigos que tan sinceramente le aman, y entre los cuales no quiere quedarse el último este entusiasta admirador del arte y de los artistas, que en este momento, y acaso como siempre, más sabe sentir que pensar.

Madrid 5 de Abril de 1894.
