

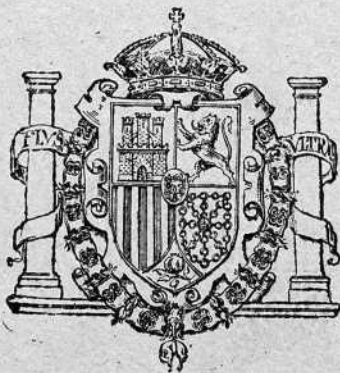
AMÓS SALVADOR

SOBRE LA CONSERVACIÓN

DE LOS

Monumentos Arquitectónicos

(Publicado en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando*.)



R
1902

MADRID

IMPRENTA DE SAN FRANCISCO DE SALES

Calle de la Bola, núm. 8.

1915

C 127830

R 1902

*Donativo de D. Amós Salvador,
12 notes 915*

AMÓS SALVADOR

SOBRE LA CONSERVACIÓN

DE LOS

Monumentos Arquitectónicos

(Publicado en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando.*)



R. 23.868



MADRID

IMPRENTA DE SAN FRANCISCO DE SALES

Calle de la Bola, núm. 8.

—
1915

SOBRE LA CONSERVACION

DE LOS

MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS

Todo es perecedero en el Universo. Y los monumentos arquitectónicos, como todo, están llamados a desaparecer, desahaciéndose.

Pero cuando esos monumentos tienen gran importancia histórica o de cualquiera otra índole, y singularmente artística, nadie duda de la conveniencia y aun de la necesidad de hacerles vivir el mayor tiempo posible, porque aun cuando siempre sea un punto esa vida en la del Cosmos, el hacerlos atravesar algunos siglos, significa, en la de la humanidad, el que puedan estudiarlos y admirarlos varias generaciones, y ya veremos cómo dentro de ese concepto cabe hacerlos casi imperecederos.

Ya digo que la conveniencia y aun la necesidad de hacer vivir esas obras el mayor tiempo posible, no lo niega nadie, y añadido ahora, que todos los que de estas cosas entienden, convienen en que para ello no deben escatimarse los recursos; pero aparecen las opiniones más diversas y contradictorias en cuanto se trata de recomendar el mejor procedimiento o método para lograrlo.

Declaro que todas ellas me merecen el más profundo respeto y que tienen tanto derecho como las mías a tener razón; pero yo no sabría defender más que aquéllas de que esté convencido, y no puedo evitar el que éstas me parezcan las mejores. No trato, pues, de atacarlas, ni aun siquiera de discutir las, más que en la escasa medida que lo haga indispensable la exposición de las mías, único objeto de estos renglones.

¡Pierden, en mi sentir, bien el tiempo, los que lo emplean en discutir el valor de los vocablos conservación, reparación, consolidación, reconstrucción, reconstitución, reproducción, etc., funda-

dos acaso en razones que no tienen valor alguno artístico! En las obras públicas, por ejemplo, se distingue mucho la conservación de la reparación, pero es desde puntos de vista exclusivamente administrativos y con el solo fin de redactar los presupuestos, y algo parecido pudiera decirse de las demás distinciones.

Un razonamiento general convence pronto de la inutilidad de ocuparse con ello, a saber: si una obra, sea o no monumento arquitectónico, no sólo no nos interesa que viva mucho ni poco, sino que la veremos desaparecer sin pena alguna, es seguro que no haremos en ella reparaciones, ni consolidaciones, ni reconstrucciones, ni nada: reparar, consolidar, reconstruir, se hace siempre para que subsista, para que viva, en una palabra, para que se conserve la obra. Conservar es, por lo tanto, hacer que el monumento viva el mayor tiempo posible, empleando para ello todos los medios imaginables que a ello racionalmente conduzcan. Y como a unos pueden parecer buenos todos, aunque no sean racionales, y a otros todos malos, aun los que más lo sean, ya se ve que no puede ser ocioso el examinarlos con algún detenimiento.

Por mi parte, rechazo de una manera absoluta el parecer de los últimos, que figura en el límite más radical, entre los que llama más la atención John Ruskin, del cual he visto reproducidas sus frases, para enaltecerlas, muchas veces, y de las que puedo decir: primero, que no sé si están bien traducidas, porque no he podido comprobarlo, y segundo, que si fuesen exactas, para mí no tendrían sentido.

Hélas aquí: «No tenemos derecho a la conservación de los monumentos del pasado: no podemos tocarlos. No nos pertenecen. Pertenecen en parte a los que los construyeron y en parte a las generaciones que han de venir detrás!, etc.

Dejando aparte el que pertenezcan a los pasados y a los venideros y no a los actuales, si se dijera *destrucción* en vez de *conservación*, aún se podrían hallar razonamientos que convencieran de que no se debe destruir lo que otros, en ciertos casos, hicieron, y que no se debe privar a los sucesores de la posibilidad de admirarlo: pero ¡que no tengamos los actuales el derecho ni de conservarlos, es cosa tan extraña como contradictoria de lo que se quiere afirmar!

¿Qué les pertenece a los que construyeron los monumentos arquitectónicos? ¿La obra en todos los momentos desde que se terminó hasta que, convertida en ruinas primero, en escombros después y en polvo, por último, desaparece? ¡Donosa posesión, en relación con la obra, la del polvo, los escombros, las ruinas, los desperfectos por donde ésta empieza!, etc., etc. ¡Parece que no debe ser esto lo que les pertenece, sino la obra total y completa, la cual desaparecería si no se conservara!

¿Y cómo han de hacer efectiva, las generaciones venideras, esa propiedad que se les atribuye, si se prohíbe a las anteriores la conservación? ¿Es acaso dudoso que lo que no se conserva, inexorablemente perece?

Si se me dijera que no debiera hacerme cargo de unas frases cuya exactitud no me consta, diría que es verdad; pero aparte el que habiéndolo hecho constar así, basta para no incurrir en arbitrariedad al examinarlas, no me hacen falta para nada. ¡A lo mismo conducen, por su exageración, los que no negando el derecho a la conservación, sino afirmándolo, encuentran malos todos los procedimientos o preconizan algunos, en mi sentir, inadmisibles!

Daba cuenta un día a cierta docta Corporación artística, uno de sus más ilustres miembros, de algunos descubrimientos realizados al hacer determinadas excavaciones bajo su dirección, y solicitaba que se pidiera al Ministro del ramo el insignificante e indispensable crédito para colocar sobre sus pedestales gran número de columnas que aparecían derribadas y amontonadas sin concierto. En el acto surgió la opinión contraria de los que piensan que es intolerable que las ruinas de los monumentos arquitectónicos se toquen para nada, debiéndose respetar de todo en todo tal como se encuentren, porque otra cosa es construir, es ejecutar obra distinta de la que hicieron los autores del monumento, que debe rechazarse de la manera más enérgica. En vano se sostenía que eso no era reconstruir, sino ordenar, para que tuviera aspecto monumental y bello lo que aparecía en forma de escombros y difícil de ser estudiado y aún visto, y menos aún admirado, porque repugnaban, más que atraían, aquellos despojos informes. ¡Eso era una profanación intolerable!

¿Cabe imaginar, por ejemplo, que si un viento huracanado estuviera a punto de derribar una columna, no me fuera permitido oponerme a ello con todas mis fuerzas y todos mis recursos? ¿Y se habría terminado ese derecho en el momento en que fuera vencido por su impetuosidad de un momento, no pudiendo ya enderezarlo para deshacer el daño brutal inferido, y siendo forzoso respetar ese daño con todo género de respetos? ¿Merece más respeto que el trabajo racional e inteligente del hombre para conservar un monumento, el ciego, inconsciente, casual y azaroso de las fuerzas naturales, de las circunstancias climatológicas, de los agentes exteriores, en suma, que forzosamente lo destruyen?

Opinan asimismo algunas de nuestras más indiscutibles autoridades artísticas, coincidiendo con otras del extranjero, que lo más que puede tolerarse en la conservación de los monumentos con que me ocupo, es la consolidación de aquellas partes de la construcción que amenazaran ruina inminente; pero en tal caso, habrá de hacerse con elementos arquitectónicos o constructivos que en nada se parezcan a los que han de consolidar o sostener, para que de ningún modo se dude de que no es la obra primitiva. Si se trata, por ejemplo, de un pilar o columna, ¡nada de pilares ni columnas: pies derechos de madera o de hierro, o algo que se ocurra aún más desemejante!

Pero eso, haciendo uso de una frase vulgar, ¿no sera un pegote? ¿Y lo que no se toleraría a un arquitecto en una construcción suya reciente, se le va a tolerar con los venerables restos de monumentos admirables, y que por serlo se deban conservar? ¿Cómo el contraste duro de estilos y elementos de construcción que se procura, adrede, que sean lo más desemejante que se pueda imaginar y que, usando otra frase vulgar, se dan de bofetadas, puede dejar de ser cosa fea?

¿Y desde cuándo es lícito el empleo de lo feo para la conservación de lo bello? ¡Conservar un monumento artístico afeándolo!

Imaginemos que al reparar, rehacer o reconstruir una parte de obra arruinada, se hiciera de forma que se confundiera con el resto de ella hasta por los críticos de arte más inteligentes y escrupulosos; ¡cualquiera se inclinaría a pensar que ése era el ideal de las conservaciones! Y si de cualquier modo que se ejecute, por grande

que sea la habilidad del restaurador, ha de notarse la diferencia entre lo moderno y lo antiguo, y eso es lo que se desea, ¡ya se ve que no hace falta empeñarse en buscar manifestas e inconfundibles desemejanzas! Pero, en ese caso, si eso es lo que se persigue, ¿habría más que señalar de un modo preciso los límites de lo restaurado, y aun poner un letrero que lo dijera de una manera aún más clara, con expresión de la época y de las circunstancias que se creyera conveniente hacer constar? ¡Y siempre hará menos daño a la obra artística lo que más se le parezca, que lo que más le repugne!

Ni niego que tengan más razones con que defender las opiniones que expongo sus mantenedores, ni las combato; sencillamente afirmo las mías y digo: ¡que no comprendo cómo una columna reconstruida, igual a otras que sirvan de modelo, pueda hacer peor efecto en un monumento que un pie de madera o hierro! ¡Y que aquéllo sea absolutamente intolerable y ésto se recomiende!

Reforzando estas opiniones, dice una de nuestras autoridades en la materia, al cual se debe mucho en materia de Arte y, por lo tanto, reconocimiento de los españoles, además del de su valía, lo que copio: «¡No solamente hoy se completan trozos que desaparecieron, sino que, además, una vez sacados y vaciados en los talleres, se repasan, se liman, se atormentan, se afilan sus aristas, y luego se colocan!», etc.

¡Pues no faltaba más sino que eso no se hiciera! Está bien, aunque para mí está mal, como luego diré, que se rechace todo lo que sea reproducción; pero una vez admitida, ¿qué se trata de reproducir, el elemento arquitectónico o las injurias de los agentes exteriores, la obra del artista o la obra del tiempo? ¿Sería mejor redondear las aristas o desportillarlas, imitando lo destruído, que limarlas y afinarlas como se concibieron y proyectaron? Lo primero es inadmisibile en el propósito y arbitrario en la ejecución, mientras que lo segundo no puede proponerse cosa más legítima ni realizarse menos arbitrariamente, puesto que se sujeta a lo que estima o ve que debe tomar como modelo, proyectado por su autor.

Algunos resumen estas opiniones exponiéndolas de un modo tan aceptable como inadmisibile. Dicen que lo que ha de conservarse es las ruinas, tal como son, tal como se encuentran, dejándolas in-

tactas, sin bastardearlas, sin alterarlas ni siquiera tocarlas; y no sé yo quién dejará de estar conforme en el fondo con esta doctrina, por lo cual digo que es aceptable; pero tomada a la letra es inadmisible, porque sin poner en ellas mano, en una u otra forma, desaparecerán: eso sería tanto como querer conservar sin conservar; eso sería, en todo caso, respetar las ruinas, pero no conservarlas.

La vida de una pintura célebre se alarga en una gran medida, con sólo quitarle el polvo, defender el lienzo de la polilla, barnizarla, atender a lo pintado cuando se ahueca, forrarla, etc., etc. ¡Eso es conservar!

Asimismo se alarga la vida de un monumento, acudiendo a defenderlo de los asientos y desplomes, tapando grietas, quitando goteras y llevando a cabo, en suma, trabajos de esa urgencia y de esa necesidad. ¿Será preciso, acaso, esperar, para hacer esas obras de conservación, a que se encuentre en ruinas... para conservarlas entonces por el procedimiento de no hacer nada? Pues eso, decía hace un momento, podría ser respetar, pero no conservar; y ahora digo que eso no sería conservarlas ni respetarlas, sino abandonarlas.

Con lo dicho basta para que se pueda apreciar los fundamentos de las opiniones que vengo exponiendo y que pueden reducirse a las dos conclusiones siguientes: primera, rechazar toda intervención humana, o por lo menos reducirla al mínimo y usar este mínimo no en analogía, sino en contradicción con el estilo y carácter de la obra que se trata de conservar; y segunda, respetar, hasta con veneración, las injurias y destrozos que hayan producido en ella las circunstancias climatológicas, las fuerzas naturales y, en suma, los agentes de destrucción exteriores, que se resumen en la frase concisa de *tiempo*.

Y como es tanta la importancia que al tiempo se le da y tan extremada la consideración que se le tiene, vale la pena de examinar con algún detenimiento qué es eso del tiempo y qué respeto puede merecer, desde puntos de vista artísticos, lo que forzosamente ha de ser ciego, inconsciente, casual, azaroso, arbitrario y, en una palabra, brutal.

Que alguna vez, y por pura casualidad, puede el tiempo contri-

buir a la belleza artística, es innegable. De ello pudieran citarse algunos ejemplos y, en todo caso, pudieran imaginarse.

Veamos alguno. Siempre que a un arquitecto se le encomiende la realización de un monumento arquitectónico, hará bien, si tiene para concebir y proyectar libertad absoluta, buscando en todo la mayor belleza y procurando, hasta en la elección de materiales, que por sus coloraciones y la combinación de ellos den al todo una entonación agradable y simpática. ¡Porque, aun cuando la moda nos hace creer que lo monócromo es artístico sobre toda ponderación, no será ocioso afirmar que lo polícromo es un elemento admirable de decoración que ningún artista debe relegar al olvido! (1).

Pero, si por una causa cualquiera, no tiene esa libertad y forzosamente ha de adoptar materiales determinados, pueden éstos tener coloraciones duras, agrias y desagradables y combinarse entre sí de manera que produzcan entonaciones aún más desagradables, agrias y duras. En tal caso, se comprende que pueda la acción del tiempo rebajar las intensidades, revestir algunas partes sustituyendo unas coloraciones por otras, fundir y difuminar los tonos haciendo admirable la entonación de conjunto y contribuyendo, por lo tanto, a la belleza artística.

Imaginemos todavía que la Venus de Milo hubiera tenido unos brazos deformes, mal compuestos y peor modelados. ¡Es claro que habría ganado al perderlos, porque se habría perdido en ella lo malo, quedando tan sólo lo admirable!

Pero, ¿y si los brazos hubieran sido lo mejor de la estatua, habría ganado? Y si, en el caso anterior, el edificio hubiera estado admirablemente entonado y hubiera perdido esa entonación por la influencia del tiempo, haciéndose desagradable, ¿qué se diría?

Ahora bien; aun en esos casos rarísimos y que cuesta imaginar, en los que la influencia del tiempo es beneficiosa para la obra artística, ¿qué género de respeto puede merecer cosa tan ciega y arbitraria que, por pura casualidad es laudable y que lo mismo habría podido producir resultados contrarios y detestables? Y para cada uno de esos casos, ¿cuántos millares de ellos habrá en que produce el tiempo daños y más daños?

(1) Véase, como nota final, lo que como digresión en esta parte me alejaría mucho del fin que ahora persigo.

Dejando aparte esos casos raros y puramente casuales, en términos generales podrá decirse, y no era lícito pensar otra cosa, que la influencia del tiempo, desde puntos de vista artísticos, es necesariamente perturbadora, lamentable, destructora y odiosa.

Si las cosas materiales pudieran odiarse, más que consideración y respeto merecería ser odiada la acción del tiempo, que todo lo acaba y que tanto daño hace a las obras de arte de que ahora tratamos. En todo caso, desde los puntos de vista artísticos en que nos colocamos, no puede merecer el tiempo más que un absoluto desprecio.

¡Y no obstante, no solamente trae locos a algunos esa influencia, que estiman maravillosa, sino que aconsejan que se imiten las injurias que a los monumentos arquitectónicos infiere! ¡Censurable sería que tal cosa se aconsejara aun en los pocos casos en que casualmente actúa en la dirección de la obra artística; pero es inconcebible que se aconseje, aun cuando actúe en sentido contrario, afeándola y destruyéndola!

Tal sucede, por ejemplo, con las pátinas que adquieren las estatuas y determinados monumentos por la exposición al aire libre, y no puedo, a este propósito, resistir a la tentación de recordar aquí lo que dije al contestar al discurso de recepción de D. Aniceto Marinas en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, porque cuanto allí dije de las pátinas de estatuas, es aplicable a cuanto se relaciona con la equivocada idea de asignar valor artístico a la obra inconsciente del tiempo.

Hélo aquí: «Hace ya tiempo que se ha desarrollado entre los escultores una afición desenfrenada por las pátinas antiguas, o mejor dicho, por las pátinas que imitan las antiguas, y vale la pena de saber si esas aficiones están justificadas, si no están reñidas con el arte escultórico, si se tienen medios para realizar las imitaciones y si pueden tolerarse procedimientos contrarios al efecto artístico y sólo poderosos para llenar de manchas injustificadas y destruir la belleza de los elementos escultóricos y arquitectónicos, con los cuales se combinan.

»La admiración que producen algunas estatuas antiguas se extiende malamente a cuanto con ellas se relaciona, siquiera sea cosa tan arbitraria e independiente de toda concepción escultórica y

artística, como la coloración y barniz especial que les da el tiempo, tan variable y azaroso, como el emplazamiento, orientación en él, dirección de los vientos reinantes, repartición de las lluvias, estado más o menos permanente de la humedad y otras circunstancias relacionadas con el clima y en combinación con los metales de que la estatua se compone, y aun con la forma, puesto que de ella pende el que unas partes queden expuestas a todas las influencias y otras resguardadas.

»Nadie pretenderá, ciertamente, que tantas cosas independientes en absoluto de nuestra voluntad y de notoria arbitrariedad artística, puedan conducir a ningún género de belleza escultórica, cuando ni siquiera cabe pretenderlo de escultor alguno, por grande que sea, obrando libremente y descartando a su antojo todo lo fortuito.

»Porque lo que entusiasma, en suma, de las antiguas pátinas, es la variedad de coloraciones que reviste, y, singularmente, la distribución de los tonos verdosos, por cuya imitación se han hecho los mayores esfuerzos, torturando el ingenio y perdiendo bien el tiempo.

»Dejando a un lado el que es condición de la escultura sería el ser monócroma, sólo puede aceptarse, y por excepción, el policróismo, cuando se limita a colorar de manera uniforme determinadas porciones de estatua, porque otra cosa sería colorear, cuya acepción estricta es la de dar razón aparente para realizar una cosa poco justa, y porque el variar las intensidades, penetrando en el dominio de las sombras, sería evidentemente absurdo.

»Pugna, en efecto, con la razón el dar sombras permanentes a una estatua, cuando nada hay en éstas más variable, puesto que se mueven con el foco luminoso y el sol cambia de posición en todo momento. Y siendo las sombras lo más eficaz para dar a la vista idea de la forma, cuanto tienda a desnaturalizarlas, borrará inexcusablemente el efecto escultórico. Debe dejarse a las sombras que sean en cada instante lo que deban ser y no meterse con ellas para nada, procurando para ello que sea uniforme el color de las estatuas, porque las sombras naturales y variables combinadas con otras pintadas, artificiales y permanentes, harían imposible la apreciación exacta de la forma y sólo podrían dar idea a la mente de verdaderas monstruosidades.

»¿Y si no es por su condición de sombrear, en qué otra pudiera fundarse la adopción de coloraciones sembradas al azar, como manchas totalmente inservibles para cosa buena? ¿Qué le importa a una estatua ésta o la otra nota simpática de color, sea el tiempo o la mano del hombre quien la produzca, si para nada lo necesita? Y si lo hecho por un artista, obrando libremente y sin poner en juego otros elementos que su voluntad (y pudiera ser la voluntad de un genio), resulta censurable y por ningún concepto artístico, ¿qué género de belleza podrá encerrarse en una pátina antigua, cuyas coloraciones se deben al concurso de circunstancias absolutamente arbitrarias?

»Aquellos sugestivos verdes y azules verdosos, tan admirados en ciertas pátinas, por no sé qué género de sello de antigüedad que en ellas encuentra una preocupación igualmente arbitraria, son como son y están como están distribuidos porque así lo ha dispuesto la pura casualidad: ¡otro sería su tono y distribución, si la estatua hubiera girado a derecha o izquierda para que las lluvias y los vientos la azotaran en otra dirección, así como, si en otro emplazamiento, hubiesen tenido otra repartición las temperaturas y humedades!

»Y ¿qué carácter artístico podrá asignarse a cosa tan azarosa? ¿Vale la pena de imitar lo arbitrario? ¿No bastará para ello la arbitrariedad sin modelo?

»Resulta, pues, que no puede justificarse de modo alguno la imitación de lo que es esencialmente malo y opuesto en absoluto al concepto escultórico, aun cuando se tuvieran para ello procedimientos adecuados y estables, de los cuales no se dispone; ¡pero insistir en esas imitaciones y por medios tan fugaces que sólo sirven para proporcionar al agua de lluvia materias con qué ensuciar por medio de chafarrinones intolerables el monumento en que figuran, no tiene nombre!

»Tengo para mí que aquel soberbio Goya de nuestro compañero Benlliure, que tanto hemos admirado, bajaría de cuando en cuando la cabeza para regocijarse en la contemplación de su hermosísima maja desnuda, tan viviente en el mármol como en el lienzo y tan admirable pintada como esculpida; pero ¡ya no lo hará más! ¡Ya tendrá eternamente fija la cabeza! ¡Porque no querrá entristecerse viendo cómo ha desmejorado él mismo aquella obra envidiable,

convertida en chafarrinada, por los restos de no sé qué antigüedad con que revistieron su traje!

»Paréceme a mí que puede afirmarse, sin gran soberbia, que para la conservación y buen efecto artístico de los monumentos, y singularmente de las estatuas de bronce, deben ser proscritas todas las pátinas que no sean producto de combinaciones químicas provocadas en el metal con el objeto de producir una película tan superficial y tenue como sea posible, de color completamente uniforme y tan homogénea, compacta y duradera como sea dable.

»Lo demás, sin tener nada de artístico, tendría mucho de perjudicial y de artísticamente censurable.»

Con esto que decía entonces y lo que digo ahora, tengo de sobra para creer que he demostrado el ningún valor que tiene y el ningún respeto que merece el tiempo por su intervención en la obra artística.

¡A lo que ha de darse valor es a lo que realmente lo tiene, a lo único que lo tiene y que parece que se olvida o se deja para segundo término, siendo lo fundamental: a la creación, a la invención, a la concepción arquitectónica en los monumentos de arquitectura con que ahora me ocupol

Las fuerzas físicas pueden destruir, pero no crear obras de arte. El arte exterioriza lo que interiormente siente el hombre, y es arte cuanto se produce por industria o habilidad suya.

Artista es el que se ejercita en artes donde concurren el ingenio y las manos, singularmente los que se dedican a las Bellas Artes.

No hay, pues, arte ni artista donde no hay espíritu, razón, inteligencia y, en una palabra, hombre.

¡Y no se trata, por lo tanto, de conservar en parte alguna la obra del tiempo, sino la obra del artista!

Acaso se confunden ideas que conviene tener bien esclarecidas. La obra artística o, en el caso que se estudia, los monumentos arquitectónicos, cuando merecen ser conservados por haber sido admiración de tiempos pasados y deber serlo de los ^{presentes} ~~pasados~~ y futuros, tienen necesariamente que ser bellos; pero lo bello no es necesariamente artístico: la belleza ni es arte ni lo produce por sí misma. La Naturaleza, que es bella cuando lo es, y no siempre, como

algunos pretenden, no hay duda que apreciada en ciertos momentos y desde ciertos puntos de vista, se nos presenta bellísima; pero siendo poderosa para hacernos saborear lo bello en muy diversas formas, no sirve para hacernos sentir lo artístico, mientras que basta copiar esas bellezas, por uno u otro procedimiento, para ser artista y producir obra de arte.

Pero en la producción arquitectónica hay que apreciar algunos lineamentos generales, sin lo cual con facilidad se descarrila, mientras que con ello se sientan los fundamentos a que debe ajustarse toda regla racional de conservación, como vamos a ver.

Desde el punto de vista puramente teórico, la concepción arquitectónica es como es, independientemente de su ejecución, porque el arquitecto no tiene la culpa de no ser bien entendido, o de que, siéndolo, no se esté afortunado en la interpretación; pero, en la realidad, no cabe negar que el monumento desmerece si a la vista se hacen repulsivos ciertos detalles desacertadamente ejecutados, y que gana, y mucho, cuando en cada uno de ellos se ve una producción artística especial y digna de todo encomio, por haberlos producido artesanos, artifices y artistas de la mayor nombradía y del más esclarecido talento. Habrá ocasiones en que valga más una estatua que todo el monumento a que pertenece y que importe poco o nada conservar éste, mientras que sería imperdonable el no conservar aquélla; pero por lo mismo, éste es un problema aparte, y no hay que confundirlo con el más amplio que nos ocupa.

Lo que importa mucho distinguir, porque de ello sacaré luego interesantes consecuencias, es la diferencia esencial que, dentro de las Bellas Artes, existe entre la obra del arquitecto y la de los escultores y pintores de que se vale para la ornamentación. La escultura y la pintura son obras personalísimas, tanto en el pensamiento como en la ejecución; pero es aún más personal e importante la ejecución, porque algunas veces, y aun cuando siempre necesite el escultor o pintor penetrarse y connaturalizarse con el pensamiento que ha de esculpir o pintar, puede éste no ser suyo, sino de otro, mientras que la ejecución es necesariamente suya, y precisamente lo que da valor a la obra escultórica o pictórica, y re-nombre al escultor o pintor.

En cambio, la arquitectura inventa, crea, concibe, proyecta todo, en conjunto y en sus detalles, proporciona cuantos elementos han de ser necesarios para la ejecución de la obra, dirige la realización, pero jamás ejecuta; la ejecución corresponde a otros, dirigidos por él, obreros de todas las categorías, desde el que se contenta con ganar un jornal, hasta el artista de más alto copete, que no se contenta con menos que la gloria o el renombre inmortal, llevando al monumento su concurso. Aun cuando se hallen a sus órdenes otros arquitectos de más ciencia, de más talento y de mayor nombradía, nadie es copartícipe suyo, nadie comparte con él la responsabilidad o la gloria, sea grande o sea chica; para ello sería condición indispensable que *le ayudaran a concebir y proyectar*, pero de ningún modo basta ayudarle a *ejecutar*, o mejor dicho, a *dirigir la ejecución*.

Es, por lo tanto, un error de mucha monta el pensar que, cuando en todo o en parte se reproduce un monumento, suponiendo que se tengan los elementos necesarios para la reproducción, se comparte con el autor cosa ninguna, ni se le quita ni se le pone nada, porque la obra concebida y proyectada se puede ejecutar en una ú otra época, y por unos ú otros obreros, sin que por eso dejen de ser en todos los tiempos puramente *ejecutantes* los que en la ejecución intervienen. Lo que un obrero llamado Juan Ruiz hizo al construir el monumento, no hay razón para que no lo haga más tarde otro obrero que se llame Dionisio González, sin que el pensamiento arquitectónico dependa para nada ni del uno ni del otro.

Esta conclusión es muy interesante, pero aún lo es más la que se deduce de la diferencia que señalo entre la arquitectura y la escultura y pintura, en punto a la conservación, que es lo que por ahora estudiamos. Siendo estas últimas tan personales, como acabo de decir, y caracterizándose por la ejecución, lo pintado o lo modelado es lo que vale, y cuando de conservar este género de obras se trata, nadie puede tocarlas sin ser los propios autores, porque entonces se compartiría con ellos la ejecución y no sería uno el que en la obra hubiera modelado o pintado. ¿Quién sino el escultor que la produjo se atrevería, ni aun cuando se atreviera, se le toleraría que pusiera los brazos a la Venus de Milo? ¿Quién podría poner la mano en un desconchado de un cuadro de Velázquez, si no era Velázquez mismo?

Pero cuando se trata de producciones arquitectónicas, sólo se atenta contra ellas, sólo se es irrespetuoso con ellas, y más aún que irrespetuoso, desnaturalizador y destructor, cuando se atenta *a lo concebido y proyectado*, porque en la ejecución material de lo espiritual y arquitectónicamente creado pueden intervenir lo mismo unos que otros, supuesto la competencia de unos y otros en su arte, profesión u oficio.

Con lo dicho tengo bastante para ir ya plantando jalones que me lleven a la conclusión a que pretendo llegar con estas reflexiones:

Primer jalón. Supongamos que uno de los mejores arquitectos que haya conocido la humanidad ha proyectado un monumento y entrega el proyecto con sus memorias detalladas, presupuestos, pliegos de condiciones, planos, dibujos de ornamentación y, en suma, cuanto sea necesario para que con ello, y sin necesitar absolutamente nada más, sea posible y segura la ejecución exactísima del monumento imaginado. Ese proyecto podrá llevarse a la realización material en aquel mes, o en aquel año, o varios años después si se ha tropezado con dificultades, o uno o varios siglos.

Desde puntos de vista de importancia histórica, la cosa cambiará mucho, porque podrá perder la ocasión de asistir a ciertos acontecimientos o ganar para ello con el retraso; pero artísticamente valdrá en todos los tiempos lo mismo, porque si se me dijera, y no niego el valor de la observación, que los monumentos tienen una actualidad, un momento, una oportunidad, fuera de los cuales pierden acaso de valor, contestaría yo que, en tal caso, no habría para qué hablar de conservaciones de ningún género, porque si el monumento total pierde de valor con el tiempo, lo mismo o más, con la misma o mayor razón, perderían las ruinas; y si, por el contrario, se estimara a éstas de tal valía que merecieran conservarse, más lo merecería la obra de que proceden, porque *siempre valdrá más un monumento que sus propias ruinas*. Y siendo esto innegable, este primer jalón nos dice que mejor que tropezar con ruinas y conservarlas, sería hallarse con el monumento, ya se construyera entonces o se reprodujera con los elementos de que hemos supuesto que se dispone para su construcción o reproducción.

Aún pudiera decirse, que cuando se tratara de aquella catego-

ría de monumentos que se califican de *muertos* (en el sentido de que no los utilizarán ya jamás las civilizaciones modernas como los utilizaran las antiguas), no habría interés en reproducirlos, ni habría acaso manera de gastar las enormes sumas que exigiera la reproducción, siendo en cambio admirables y dignas de ser con todo empeño conservadas sus ruinas, con lo cual éstas tendrían más importancia que las obras de que procedieran; pero dejando a un lado el que pudiera tener más importancia la conservación de un monumento *muerto*, por su valía arqueológica, histórica y artística, aunque perdiera la belleza de utilidad, que la de muchos otros *vivos*, prescindiendo de que habiéndose conservado la obra del modo que aconsejo no se habría llegado a tropezar con sus ruinas, todavía hay que decir que aun concediendo que se llegara a tener mayor interés por los restos que por el todo, no significaría que valieran más aquéllos que éste, sería sencillamente conformarse con lo que se tiene, con lo único que se puede tener, que es cosa bien distinta de valer más los despojos de un monumento que el monumento mismo. A lo cual hay que añadir, que la falta de recursos económicos para reproducir obras artísticas heriría a todos en general, porque por grande que sea el empeño que se ponga en conservar monumentos arquitectónicos, todos perecerían si no se les pudiera destinar para ello fondo ninguno y con sólo que fueran menores los recursos disponibles que el presupuesto que todos ellos exigieran, perecerían muchos. Pero esto, en suma, es abandonarlos por falta de perseverancia, de cultura o de dinero; en una palabra, es no conservar, y para ello no haría falta decir una sola palabra; tratándose, en cambio, de conservar, ha de suponerse que se debe, que se quiere y que se *puede*, contando para esto con lo necesario.

Segundo jalón. Imaginemos que el Partenón, la obra artística más admirada sobre la tierra, y llamada a serlo aún por sus restos de cuantas generaciones nos sucedan, ha llegado a nuestros días conservada de tal modo, por arte especialísimo de omnipotencia, que fuera forzoso considerarlo intacto, tal como se construyó, sin faltarle el más insignificante detalle ni haber redondeado el tiempo la viveza de una arista.

¡No creo que se permitiera nadie decir, en consonancia con lo

que precede, que era eso un dolor, porque lo importante eran sus restos y lo que ahora debemos conservar, pero no el monumento entero; con lo cual, este segundo jalón nos dice que ese arte de omnipotencia o, en suma, cualquier arte que hiciera vivir eternamente a los monumentos, sería el bello ideal de la conservación!

Tercer jalón. El Partenón se ha despedazado y sólo han llegado a nosotros esos venerables y admirados restos que conservamos, pero se nos entregan redivivos cuantos intervinieron en la invención y ejecución del portentoso monumento, con cuantos materiales emplearon y elementos pusieron en juego, de suerte que puedan asegurarnos que la obra se reproducirá hoy exactamente lo mismo que se construyó. ¡Tampoco creo que haya nadie que se atreva a asegurar que si el monumento se hubiera conservado intacto hasta nuestros días estaba bien; pero que reproducido exactamente lo mismo por los mismos que ejecutaron el primero... ya era cosa distinta!

Este tercer jalón, confirmando también lo que precede, nos dice que sólo importa la exactitud de lo reproducido y no la época en que se reproduzca, siendo en todo caso lo primitivo o lo reproducido mejor que sus ruinas.

Cuarto jalón. No han quedado del Partenón más que los restos de que he hecho mérito, y no hay que pensar en que los mismos que lo ejecutaron lo reproduzcan; pero contamos con obreros de toda índole y materiales y elementos de todo género para reproducirlo, tan buenos o mejores que los de entonces... ¡y lo reproducimos!

¿Habrá, tampoco ahora, quien se extravíe de manera que sostenga que la misma cosa o el mismo proyecto realizado es bueno si lo hacen unos y malo si lo hacen otros? ¿No se llega a lo mismo?

¡Pues esto nos dice que, ni importa la época en que la reproducción se haga, ni quienes la hagan, de conformidad con lo que ya sabíamos y con la índole de la ejecución de toda obra arquitectónica, siendo lo único que interesa la exactitud de la reproducción, y valiendo más una reproducción exacta que todo linaje de conservación de despojos o de ruinas!

¡Qué inconsecuencia la de los que no quieren que se toquen para nada los monumentos, porque desmerecen, y encarecen, como mejorados en el extranjero, los que se llevan de España! Al des-

montarlos, transportarlos y reconstruirlos, pierden trozos que se reponen, revestimientos, pátinas y el sello, en suma, de antigüedad que les da el tiempo; pero ¿qué importa que haya cambiado de nación y de emplazamiento, y que sea gente nueva la que los reconstruye, ni que pierdan la brutal e inconsciente impresión del tiempo, si allí queda lo principal, lo que vale, lo que hace a los extranjeros enorgullecerse de poseerlos y a nosotros llorar porque nos los quitan?

Reanudando mis razonamientos resulta que, cuando se cuenta con los proyectos completos, tales que baste con ellos para reproducir la obra por entero, o hayan desaparecido partes de un monumento, pero queden otras iguales que no haya más que copiar, o se hayan deshecho elementos de construcción u ornamentación, tales como pilastras, columnas, arcadas, lacerías, etc., pero queden intactas otras iguales que pueden ser copiadas con la completa seguridad de ser exactos en la reproducción, se deben reproducir sin vacilar lo más mínimo, porque esa es la mejor conservación, y *perfilando y afinando las aristas*, porque ya he dicho y repetido que no se reproduce, ni lo merece, ni importa para nada la obra del tiempo, sino la obra imaginada por un artista, y que no salió de su cerebro con las redondeces, desportillos y desperfectos que la desmejoran y destruyen.

¡Es singular que los de un bando llamen a la interpretación fidelísima del pensamiento del artista creador, *falsificación*! ¡Y que los de la banda opuesta, los que aceptan la reproducción, digan que «no puede negarse que la obra pierde así autenticidad»! ¿Cómo ha de perder autenticidad, cuando la gana?

El tiempo la ha maltratado, desmejorado, falsificado y destruido; por su intervención deja de ser la obra lo que era; ha perdido autenticidad por el tiempo; pero al reproducir lo proyectado, se vuelve a lo auténtico, desnaturalizado por el tiempo. ¡Nunca se insistirá bastante diciendo que la autenticidad no depende de que se conserven estos mampuestos o aquellos sillares, sino de que se conserve fielmente el pensamiento imaginado por el artista, sin bastardearlo, y cualesquiera que sean los materiales de construcción y la mano de obra con que se ejecuten las obras primeras o las reproducidas!

Cuando un resto, despojo o ruina contiene perfiles, huellas, elementos, en fin, capaces de recordar lo primitivo, hasta poderlo reproducir fielmente, tiene por ello un valor inestimable; pero si no tiene ese valor, digan lo que quieran los que lo digan... ¡no tiene ninguno! ¡Ni el de reliquia por haber pertenecido a un monumento, como un pedazo de hueso a un santo! ¿Si ese hueso se sometiera en un laboratorio a reacciones químicas que lo disolvieran, sería ya el hueso del santo? ¡Pues aquí el santo es la creación arquitectónica o artística, y aparte el que un material cualquiera habrá perdido en el laboratorio del tiempo hasta su constitución primitiva molecular, artísticamente ha dejado de ser lo que fué, y no forma ya parte, ni formó nunca en tal estado, de ese santo, del que se le quiere adorar como reliquia! ¡No hay que empeñarse en dar género alguno de valor a lo que no lo tiene, mírese como se mire! ¡Entonces llegan a tener razón los que sólo ven en lo antiguo vejez y antiguallas!

No es menos singular el empeño que ponen los partidarios de las restauraciones y reproducciones a que se dejen *como testigos* en la obra aquellos trozos que sirvieron para la reproducción o inspiraron la restauración. ¿Por qué? ¿Por el gusto de destruir y afear la obra nueva? ¿No servirían lo mismo para atestiguar de dónde se había tomado el modelo, si se colocaran en un lugar del edificio destinado a ello, donde estarían mejor cuidados, y si fuere preciso en armarios especiales, y hasta en urnas de cristal? ¿Será forzoso que, sin ventaja para nada, queden donde más perturben el efecto de la obra artística? Además, esos testigos, ¿no son más viejos que la obra nueva, y no están, por lo tanto, en disposición de destruirse al aire libre, más pronto que lo nuevamente ejecutado? ¡Pues llegará un día en que esos testigos no sirvan como tales testigos, puesto que serán cosa distinta de lo que eran cuando sirvieron de modelo! ¡Y metidos en una urna fuera de la obra, serán testigos mejores y por mayor espacio de tiempo!

No se me oculta que he podido llegar mucho más rápidamente adonde me propongo y que este escrito será justamente censurado por su inaguantable machaconería; pero todo me parece bueno con tal de que se logre el convencimiento. Basta y sobra con señalar en las obras, como he dicho anteriormente, de una u otra manera, los límites que abarque la obra misma y aun hacer la historia con

letreros o anotaciones especiales, pero nada más, y es forzoso combatir, hasta la pesadez, el error de los que piensan que es un mal el que la obra nueva se confunda con la antigua. ¡A eso le tienen horror y... vamos por partes! ¿Con quién se va a confundir? ¿Con las ruinas? ¿Con la obra tal como ha llegado a nosotros, desmejorada por el tiempo? ¡Pues entonces es un dolor que se confundan, porque ya he dicho cien veces que eso no hay que imitarlo! ¿Pero se va a confundir con la obra primitiva, con la inventada y proyectada por el autor del monumento? ¡Pues de eso se trata al reproducir, eso es lo que se pretende con este procedimiento de conservación, que no cabe imaginar que pueda ser rechazado por nadie y que no sea por todos reconocido como el mejor!

En cambio, ya he dicho también que se atenta contra la obra del artista cuando se concibe o proyecta cosa contraria a lo concebido y proyectado por él, y por lo tanto, cuando no se tengan elementos bastantes para tranquilizar por completo, en punto a la exactitud de la reproducción, y sea forzoso proyectar cosa nueva, entonces es cuando no se debe tolerar semejante intromisión y limitarse a conservar las ruinas, pero no sin poner en ellas las manos, sino poniéndolas como racionalmente aconseje la prudencia, para hacerles vivir el mayor tiempo posible, que es el objeto de la conservación.

Acabamos de ver que se puede llevar un monumento al extranjero y montarlo de nuevo, ¿y no se ha de poder poner sobre su pedestal una columna derribada, como decía al principio de este escrito?

Hemos llegado a estas dos lacónicas conclusiones: primera, reproducir siempre que se pueda; segunda, dejar intactos los restos cuando no deba racionalmente aconsejarse la reproducción.

Aceptada la primera, y no creo que haya modo de rechazarla, se perpetúan los monumentos, no sólo para que sean conocidos por unas cuantas generaciones sus despojos, sino para que *los vean como fueron*.

Reproducida una parte, aunque sea señalando sus límites, o con los letreros de que hablé más arriba, aparecerá vestida de día de fiesta con relación a lo que se conserve sin tocar; ¡pero ya pasará por ella el tiempo y le llegará la hora de ser admirada por los ve-

nideros como admiran los actuales esas huellas, que de ninguna manera me parecen a mí admirables! Y serán estas partes los modelos para reproducir las otras, y así sucesivamente.

Tengo que decir de la segunda conclusión que la proclamo con entero convencimiento, aun cuando pudiera defenderse cosa bien distinta, viniendo a ser una transacción con las ideas exageradas que he venido exponiendo.

Si se tratara, en efecto, de algún monumento cuya valia no fuera tan grande y reconocida que fuera forzoso hacer los mayores esfuerzos para conservarlo, ni de tan poca importancia que se pudiera derribar y destruir sin escrúpulo de conciencia, y que, además, hiciera usos particulares o públicos, *conservándose vivo*, y fuera indispensable ampliarlo, ya reconstruyendo partes del edificio totalmente desaparecidas o proyectando nuevas construcciones que se adosaran, ¿qué remedio habría sino proyectarlas?

Repetiría ahora lo ya dicho anteriormente, y con más razón después de lo aducido, a saber: si la obra se hacía de tal modo que el crítico más sagaz y descontentadizo, no supiera hallar diferencias entre lo nuevo y lo viejo, no habría más que pedir. Y si la diferencia entre lo uno y lo otro se hacía patente, ya porque eso es lo más seguro, ya porque el autor señalara especialmente los límites o pusiera letreros que lo dijeran, ya, en fin, porque se hubiera propuesto realizar la obra de más opuesto carácter a la subsistente que pudiera imaginarse, para dar gusto a los que creen que deben sustituirse las columnas de piedra por rollizos de chopo o carriles roblonados, ¡no sé que por eso hubieran de temblar las esferas!

Pero no ya cuando se tratara de este género de monumentos, sino de otros que no hicieran servicio y se proyectase algo para su conservación, caso en el que he reconocido que se atenta contra el monumento, no sería difícil, alargando y desmenuzando la discusión, llegar a este dilema: o el autor encargado de ello es malo y de todas suertes inferior al de lo que se trata de conservar, o tan bueno o mejor que él: en el primer caso, no se le tolere meter para nada la mano en el monumento, porque tanto éste como su autor perderían con su contacto; pero ¿qué perderían con ese contacto el uno ni el otro, si se tratara de quien, siendo mejor, podría hacer

cosas mejores que las conservadas? En este caso, ¡déjese libre al autor, que no hara cosa mala!

Mas ¿quién juzga de la bondad absoluta de los artistas, y menos aún de su valer, comparado con el de otros que fueron?

Por eso yo no insisto en defender estas ideas.

Entre los dos extremos a que obedecen estas conclusiones que estoy examinando, de las cuales la primera es para mí intangible, caben gran número de restauraciones, que no son exactamente reproducciones, porque si lo fueran, se llamarían así y no de otro modo: son interpretaciones, y entre ellas figuran en primera categoría aquéllas que se proponen adivinar el original, inspirándose en el estilo de la obra y en la manera del autor.

Para atender a lo que reclamen estas restauraciones en los diferentes casos de muy variada índole en que podrían encontrarse, pudiera perder de su rigidez la segunda de las conclusiones, que es la de transacción. Por eso no ha entrado en mis propósitos el tratar de esas restauraciones; reconozco la conveniencia de comprender todas ellas dentro de normas generales o reglas de aplicación, siendo bien dignas de ser tomadas en cuenta las expuestas por un insigne arquitecto español el 18 de Junio de 1913 en el Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias; pero creo yo que muy pocas veces dejará de ser forzoso resolver para cada caso particular, en vista de las circunstancias especiales que en cada uno concurren.

Si, por ejemplo, se tratara de dos monumentos vivos, que hicieran cada uno un servicio público y fuese necesario repararlos o ampliarlos, aunque los dos estarían en el mismo caso, ¿podría aplicárseles la misma regla si del uno se nos dijera que era imposible exagerar su importancia monumental, y del otro que sería bueno conservarlo, pero que si absolutamente fuera forzoso destruirlo se podría ver sin pena? ¡Evidentemente no! En el primero podría llegarse hasta a construir un edificio nuevo destinado a los servicios de que se tratara, para dejarlo libre y conservar a toda costa sus bellezas, aunque perdiera la de utilidad, mientras que en el otro se podría llegar hasta a autorizar al arquitecto encargado de la ampliación para que hiciera lo que estimara más conveniente, con entera libertad.

Debiera ahora hacerme cargo de las opiniones de los que militan en el extremo opuesto, a saber: de aquéllos que asignan tan poco mérito a todo cuanto sea monumentos arquitectónicos, que tanto les importa que se pierdan como que se conserven, y para esto, todos los procedimientos les parecen buenos; para ellos los monumentos antiguos y todo género de antigüedades son vejece y antiguallas, y para mí, esas opiniones no merecen ser examinadas, porque no son de afectos a las Bellas Artes, que es de lo que se trata.

Quédense esos al lado de aquéllos que no ven en las ruinas más que los respetables e intangibles jaramagos y yedras, porque ni para los unos ni para los otros se han hecho los monumentos ni las ruinas.

Descartadas, pues, estas opiniones, transigiendo con las opuestas y respetándolas todas, resumo las mías, después de lo que he dicho, con las siguientes lacónicas frases:

Cuando no se disponga de elementos bastantes para tener la certeza absoluta de que se ha de reproducir el todo o parte de un monumento de verdadera importancia con entera fidelidad y exactitud, no se piense siquiera ni en soñar con semejante reproducción; pero si se tienen aquellos elementos y esta certeza, no debe vacilarse jamás, porque entonces, *la mejor manera de conservar los monumentos arquitectónicos, en todo o en parte, consiste en reproducirlos.*

Nota a que se alude en el texto (página 9).

Siempre he tenido por lamentable el que los pueblos no se atengan y circunscriban a sus condiciones climatológicas, étnicas y constitucionales, en fin, de todo linaje, cultivándolas bien para sacar de ellas el mejor fruto, porque son las que al cabo sirven y sacan de apuros.

El empeñarse en traer cosas extranjeras, que parecen mejores, que nunca arraigan ni se aclimatan bien y que faltan cuando más se les necesita, haciendo volver la vista a lo propio para ver que se ha perdido por abandono, me parece propio de insensatos.

Nosotros hemos importado del extranjero con suerte varia y algunas veces sin más fruto que un arrepentimiento tardío, sementales, semillas, costumbres, deportes, métodos marciales, uniformes, modas, etc., y entre ellos un cierto género de ornamentación arquitectónica que llaman *a la inglesa*, y que consiste en que los edificios sean blancos en las fachadas y en toda índole de habitaciones interiores, y sólo la moda, que hace tener por elegante todo lo que ella quiere, puede hacer pasar como tal, cosa tan insulsa!

Se explica perfectamente el que inspiren a los pueblos meridionales una gran curiosidad las nevadas, por ser para ellos cosa nueva que ven muy de tarde en tarde, y se regocijan saliendo al campo a disfrutar de ella cuando con tal fenómeno se hallan favorecidos.

¡No pensarán de ello lo mismo seguramente en los países del Norte, que no encontrarán nuevo ni bello lo que a todas horas y sin interrupción contemplan y que tan desagradable les hace la vida!

¿Cómo podrá ser bello el ver a la Naturaleza perdiendo en una uniformidad desesperante la inmensa variedad de tonos que le dan vida y alegría? Y aun siendo eso bello, ¿cabe sostener que es más hermosa vestida con ese hábito blanco que con la inmensidad de colores y matices con que de ordinario se engalana?

¡Pues nevados hay que ver los edificios que se construyen *a la inglesa* por las fachadas y por los interiores!

Si solamente padeciera el gusto con una ornamentación tan singular y monótona, podría transigirse; pero es lo peor el ir a la reata en cosa que sin duda nos daña. ¿Qué tiene que ver lo que en el extranjero es conveniente y aun necesario con lo que aquí nos es, desde muchos puntos de vista, perjudicial?

En los países brumosos, de frecuentes nieblas, de cielo frecuentemente cubierto de nubes, de poco sol y, en una palabra, falto de luz, se comprende que se utilice ésta lo más posible, procurando no perder la que se tiene y utilizando para ello los tonos claros y las superficies reflejantes. ¡Pero en España! Donde la atmósfera es transparente, el cielo azul, el sol espléndido y el exceso de luz tan grande, que se necesitan los anteojos con cristales ahumados para librarse de la molestia de los reflejos y resoles de las fachadas blancas y no exponer la vista a ciertas enfermedades; donde no se puede vivir en verano sino con balcones y ventanas muy entornados; donde si se quiere dormir la siesta con puertas y ventanas cerradas, basta que no cierren bien para que con la luz que dejan pasar se pueda leer; donde por cualquier agujero entra a montones y, en suma, sobra luz, ¿qué explicación puede darse a la manía de utilizar las superficies reflejantes y los tonos claros como donde falta?

Cierto que en algunos pueblos de Andalucía, donde el calor y la luz son más intensos, se blanquean los edificios, y esa no es costumbre ingles-

sa, sino muy española; pero obedece a ciertos hábitos de limpieza, que no examinaré ahora, y reúne ventajas que justifican esa costumbre, sin que por eso dejen de ser patentes los inconvenientes que señalo.

Ya se ve que no es sólo cosa de perder el gusto, sino la vista, a cambio de vivir de un modo más molesto; y aun cuando no sería razonable hacer el ridículo por dar a cosa como ésta exagerada importancia, no sería imprudente, sino muy cuerdo, ¡el no disputársela a los ingleses!



