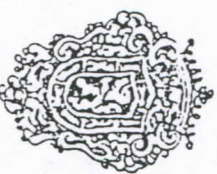


# LA PROPORCION CORDOBESA

CONFERENCIA RELATIVA A LA INVESTIGACION DE LAS CONSTANTES ARQUITECTONICAS LOCALES, CORRESPONDIENTE A LA PRIMERA PONENCIA DE LA QUINTA ASAMBLEA DE INSTITUCIONES DE CULTURA DE LAS DIPUTACIONES PROVINCIALES, CELEBRADA EN CORDOBA EN SETIEMBRE DE MIL NOVECIENTOS SETENTA Y TRES. REDACTADA E ILUSTRADA POR RAFAEL DE LA-HOZ ARDERIUS



La arquitectura de una región posee características distintivas propias acuñadas por el impacto de su clima, las limitaciones de sus materiales locales, los imperativos de su suelo y el molde de sus hombres.

Son soluciones que han sobrevivido el roce de la historia por haber resultado las más aptas.

Es muy útil la determinación y conocimiento de este acento diferencial, o constantes arquitectónicas, ya que proporciona un sólido idioma constructivo-plástico en el que apoyarse para realizar las obligadas extrapolaciones propias de todo trabajo de restauración.

Una de dichas constantes, consecuencia del clima andaluz, es el empleo del blanco —color reflector del sol—.

La utilización del patio como elemento refrigerante obedece también a factores climáticos.

Los gruesos muros de tapia, magníficos aislantes térmicos y distribuidores de cargas para malos terrenos de relleno, como sucede en Córdoba, es otra constante de nuestra arquitectura civil.

La organización de la casa "hacia dentro", apenas sin ventanas al exterior, refleja la defensa contra un clima hostil y un sentido de privacidad de la vida que tiene su origen ya en la "conventina" de la domus romana.

La teja, material único de cubierta para todos los espacios, es otra invariante cuya importancia unificadora como envolvente urbanística es peligroso olvidar.

Cataluza acertadamente Cluener la "decoración suspendida" entre sus invariantes castizos.

En efecto: es frecuente la acumulación de zonas fuertemente decoradas en la parte superior de las fachadas.

Esta característica de origen cordobés — cuyos arquitectos están en las fachadas de la mezquita— puede obedecer al deseo de evitar el desgaste inherente a las zonas bajas.

Consigna también como invariante, que estigma de ámbito nacional, el empleo del cuadrado como base de composición.

El cuadrado es la trama más simple pues proporciona verticalmente el canon que se ha establecido previamente en horizontal.

A este principio obedecen los cuadernos pedagógicos de dibujo rayados en cuadrícula.

Dentro de las invariantes a las que suele someterse nuestra arquitectura se encuentra la composición simétrica, reflejo de la misma ley biológica o del hecho de que la simetría es simpática porque, como es sabido, ahorra la mitad de la fatiga del pensamiento.

Pero entre todas las constantes posee especial importancia el sistema normal de proporciones utilizado como base de la composición plástica.

El estudio que presentamos se refiere a la investigación para determinar el canon de proporción en la arquitectura cordobesa.

Los primeros trabajos se realizaron en 1944 por un equipo de la Universidad Central.

Aceptada como premisa indiscutida la universalidad de la proporción áurea, se trataba de comprobar su existencia en la arquitectura de una ciudad resultante de diversas culturas.

Se seleccionó Córdoba, donde se esperaba encontrar un uso masivo del rectángulo armónico, por su especial vinculación a la historia del conocimiento de la proporción áurea.

Dicha historia parte de Euclides de Alejandría, trescientos años antes de Cristo, quien en el libro II de su tratado "Los Elementos", piedra angular del edificio matemático, trata por primera vez de la "medida y extrema razón", "proporción armónica", "proporción áurea", o "regla de oro".

Doce siglos después "Los Elementos" fue traducido por Ishaq Ibn Hunayn, corregido por Thabit Qurra, publicado por Alhazen y estudiado sistemáticamente en las escuelas de Córdoba, sobresaliendo en su análisis el matemático cordobés Geber Ibn Aflah.

Córdoba fue depositaria y única usufructuaria del tesoro euclidiano durante la Edad Media.

Esta situación de privilegiado monopolio terminó por una de las primeras operaciones de espionaje científico de que se tiene memoria.

En 1120, el británico Adelardo de Bath, previamente adiestrado en el idioma, usos y costumbres y disfrazado de estudiante hispano-árabe, logró introducirse en nuestras escuelas y sacar una copia de "Los Elementos" que fue publicada en 1472.

Hasta 1535, año en que se descubre el texto griego, Europa no cuenta más que con esta traducción árabe, por lo que los trabajos sobre la proporción armónica de Leonardo da Vinci y Luca Pacioli, decisivos para el Renacimiento, se hicieron necesariamente a partir del texto cordobés.

Con estos antecedentes, era razonable pensar que si en alguna arquitectura pre-renacentista se había empleado racionalmente la proporción áurea, esto lugar no podía ser otro que Córdoba.



Es curioso el hecho de que en la misma época de nuestra primera Investigación, en la Universidad de Yale se estaba elaborando un test de aptitud artística basado, con inteligencia e ingenio, en la misma *fé* absoluta en la universalidad de la proporción áurea.

Dicho test jugó posteriormente un papel clave en el estudio realizado.

Voy a describirlo porque sintetiza muy bien la enorme problemática filosófica, artística y hasta religiosa, implícita en la teoría de proporciones:

Entre dos rectángulos, cuyo dibujo se entrega, uno notablemente rechoncho, achalado y otro acusadamente alargado, es evidente que tiene que existir un tercero que no peque de ninguno de dichos dos vicios opuestos: un rectángulo al que no se le podrá acusar de ser desproporcionadamente alto ni bajo, un rectángulo bello, equilibrado, perfecto.

Se pide al examinando que, de acuerdo con su sensibilidad, dibuje ese rectángulo en su opinión ideal.

Lógicamente se dá la máxima calificación a quien traza un rectángulo áureo.

En cierto modo el trabajo de la Universidad Central consistía en calificar, a posteriori, un test histórico de arquitectura comprobando cuando el autor había utilizado racional, o instintivamente, dicho rectángulo.

El resultado fue sorprendente:

Excepcionalmente en algunos casos muy especiales, obra aislada de Ventura Rodríguez u otros arquitectos importados, no apareció la proporción armónica en ninguna traza relevante.

Quedaron pulverizados todos los apriorismos y con ellos la presuntuosa universalidad del principio de la media y extrema razón.

Posteriormente, en 1951, la Diputación de Córdoba precisó redactar unas pruebas de aptitud para adjudicar unas becas para estudiar arquitectura.

Entre los diversos test de capacidad fue incluido el ya citado de sensibilidad estética.

La competición era reñida pues concurrían estudiantes altamente dotados y bien seleccionados.

Sorprendentemente ni uno de los aspirantes dibujó el debido rectángulo áureo.

Y para mayor intriga se encontró que la mayoría había trazado uno, menos espelto que el armónico, con la proporción: lado mayor dividido por lado menor = 1,3.

El hecho era suficientemente significativo para merecer ser investigado.

Se comenzó por repetir la prueba reiteradamente con personas nacidas o residentes en Córdoba.

La frecuencia de la proporción 1,3 desbordó la debida al cálculo de probabilidades.

Se planteó lógicamente preguntarse el por qué de las preferencias del cordobés por proporción tan notoriamente distinta a la que la teoría universalmente aceptada señalaba como ideal.

Repensamos las fuentes:

La formulación euclídea se limita a establecer que

un rectángulo queerra la máxima belleza si resulta semejante a otro formado por su lado mayor y la suma de ambos lados.

Platón, para quien las proporciones tienen un significado filosófico, —"Dios siempre hace geometría"— las considerara desde un punto de vista especulativo y estético, como principio universal.

Estas ideas son aceptadas y ampliadas por los humanistas de la Academia Platónica de Florencia quienes a un tiempo divinizan y humanizan la teoría.

Leon Battista Alberti en su tratado "De Divina Proportione" llamada así por sus propiedades excelsas, supremas, excelentísimas, incomprensibles, inestimables, innumerales, admirables, inefables, singulares..., que corresponde por semejanza a Dios mismo".

Al descubrir estas propiedades se delicia en la 13.ª, número de comensales en la santa cena, estimando que de seguir, equipararía la proporción divina al propio Dios y ello pondría en juego su salvación.

Entre las muchas propiedades que omitió para eludir el infierno, se encuentra la de que el rectángulo divino tiene sus lados en la misma proporción que el radio y el lado del decágono regular, esto es

$$\frac{1 + \sqrt{5}}{2} = 1.61803398...$$

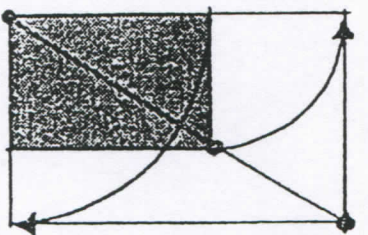
Corolario obligado de la divinización de la proporción áurea es que la naturaleza, cuando es perfecta, conforma a sus criaturas según la divina proporción.

El hombre de Leonardo da Vinci ilustra claramente el concepto:

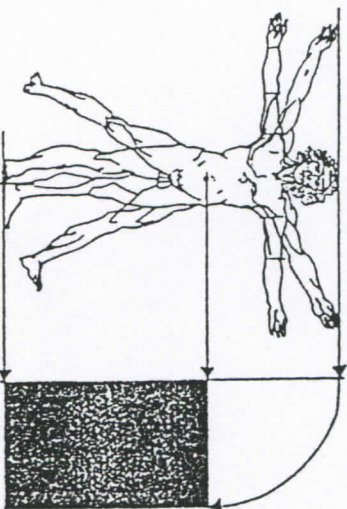
En un cuerpo ideal la proporción áurea, ahora divina, es la existente entre la distancia del plano umbilical a cabeza y pies.

Nos encontramos ya abiertamente al hombre, centro de la Creación, como cónon de la divina armonía.

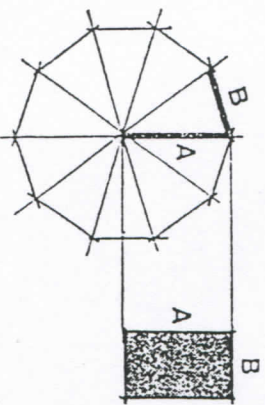
La media y extrema razón y el rectángulo áureo



El hombre ideal de Da Vinci y el rectángulo áureo



Inclusión entre el decágono y el rectángulo áureo



$$\frac{A}{B} = \frac{1 + \sqrt{5}}{2} = 1.618$$



Al no conciliar nuestra experiencia cordobesa con el ideal renacentista comenzamos a sospechar que el principio del hombre como cónon, juzgando su obra por su propia proporción, si bien es válido, no lo es en su aplicación, ya que la generalización propuesta era una idealización teórica, humanizadora de una elucubración matemático-filosófica griega, no fruto de una realidad antropológica.

Bien podía suceder que si bien el hombre *ideal* de la época no *debería ser* de proporciones divinas, el hombre cordobés es según sus propias características étnicas reales y es en ellas donde ha educado su apreciación estética, conformando su sensibilidad.

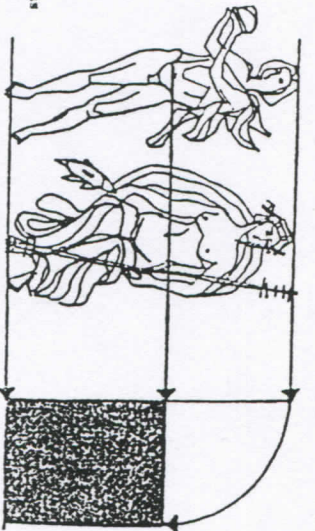
Con independencia de la comprobación realizada mediante numerosas mediciones humanas, aprovechando el tallado millilar, es significativa la proporción que se deduce del análisis de la figura humana en nuestro arte.

Reteniéndonos, en concreto, v. E., a la cultura romana, a ejemplares existentes en nuestro museo arqueológico local y a parejas hombre-mujer, encontramos que los cordobeses romanos autores de los relieves, esculturas o mosaicos han gustado proporcionalar sus figuras humanas según la constante proporción 1,3.

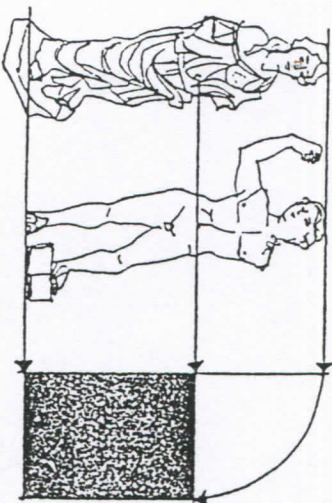
Admitiendo, pues, que para el cordobés el rectángulo más bello no es el áureo, sino el de proporción 1,3, se procedió a rastrear otra vez una muestra representativa de edificios cordobeses con dicha nueva proporción.

Con impresionante precisión cobraron lógica compositionalva ordenaciones aparentemente anárquicas; en todas apareció una oculta e invisible trama reguladora trazada según la nueva proporción que daba orden, coherencia y disciplina al todo.

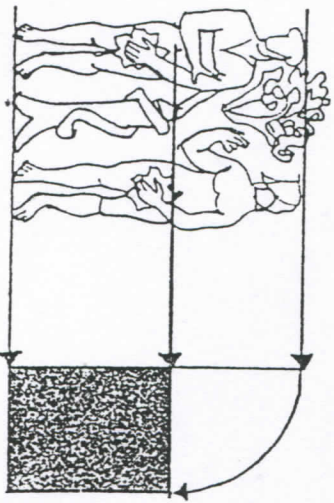
La proporción cordobesa en figuras humanas del Mosaico de Alcolea



En las Esculturas romanas del Museo Arqueológico de Córdoba



En Adán y Eva del sarcófago romano. Iglesia de la Uña



Nos encontramos ante una nueva invariante en la arquitectura cordobesa: la proporción 1,3.

Podríamos precisar dicho número y establecer el orden geométrico donde tenía su origen.

Recordando que la proporción áurea es la existente entre el lado y radio del decágono, que la cuadrada, ya citada, es la misma relación referida al exágono, y que la raíz de dos, empleada también en arquitectura, es la resultante del cuadrado, se concluye que la serie de polígonos regulares de 10, 6 y 4 lados, origen de las proporciones conocidas, quedaría completa con la inclusión del de 8 lados.

La razón entre el lado y el radio del octógono, resultó ser

$$\frac{1}{\sqrt{2} - \sqrt{-2}} = 1.306537964...$$

número irracional prácticamente igual al determinado empíricamente.

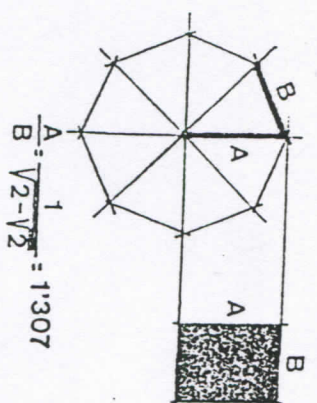
De esta manera la proporción nacida de la realidad étnica cordobesa quedó recomfortantemente instalada en la música de los números: concretamente en el 8, y para ser más exactos en la matriz del octógono regular.

El octógono es una forma constructiva frecuente por su fácil trazado geométrico y porque es una aproximación suficiente al círculo, pero sin curvas de difícil realización.

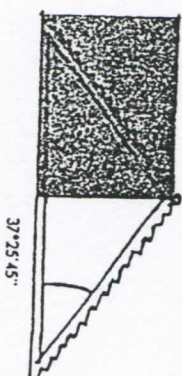
El octógono nace casi espontáneamente en construcción cuando las esquinas del pilar de base cuadrada se desportillan por el uso, se ochavaan, geometrizando el desgaste.

El empleo del octógono en la arquitectura ha sido analizado por L. R. Spletzenfell.

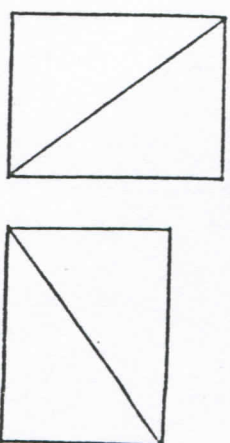
Relación entre el octógono y el rectángulo cordobés



Coincidencia de la pendiente de las cubiertas con la diagonal del rectángulo cordobés



Las dos posiciones del rectángulo y sus diagonales características





Córdoba no es ajena a su utilización.

Es más, parece como si encontrase una especial satisfacción en esta figura geométrica.

La solución constructiva de la bóveda cordobesa que se inventa en la mezquita, tiene planta octogonal.

El recinto sagrado más importante de la misma, el Mihrab, es octogonal.

Son octogonales nuestras torres más características —La Malinuerta desde su base, la de San Nicolás partiendo del cuadrado y la extrañísima del Alcázar que naciendo circular degenera —desde un punto de vista geométrico— en octogonal lo que señala una preferencia por el octógono más allá de lo puramente funcional—.

Casti todas las fuentes cordobesas tienen planta octogonal: El Poltro, La Merced, San Andrés, etc.

El octógono es base de composición de los mejores mosaicos romanos.

Así sucede con los de Alcolea y Cruz Conde.

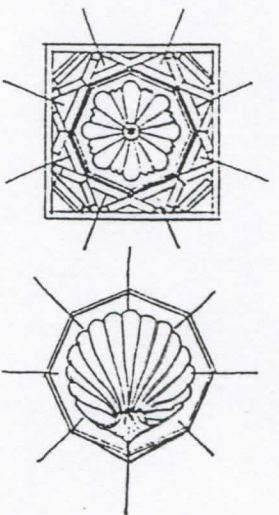
Son frecuentes los cimborrios octogonales, como el del *crucero de la catedral*, los de la *capilla de Santa Teresa* y las de Igual *planta* —Doña Leonor en San Pablo entre otras—.

Dicho polígono es la base de artesanados como los de Nuestra Señora de Guadalupe en Baena y plaza de La Concha de Córdoba.

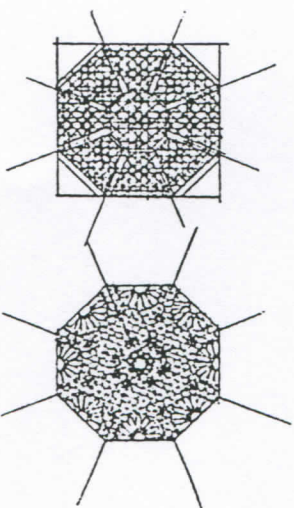
Y su empleo alcanza la composición del espacio abierto en la plaza de Aguilari o en la desaparecida de peñas de Gallos de Córdoba.

Esta compuncencia octogonal en la arquitectura —que llega hasta las artes menores— si no fuese consecuencia

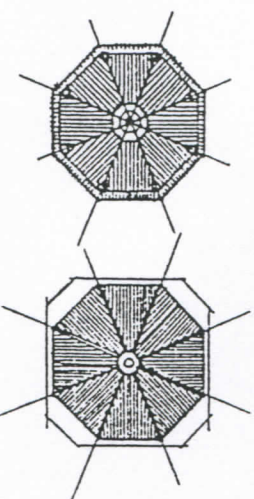
Bóvedas del Mihrab



Artesanados de Córdoba y Baena

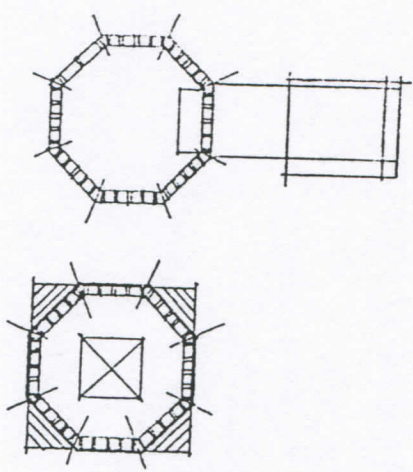


Cubiertas de la Catedral

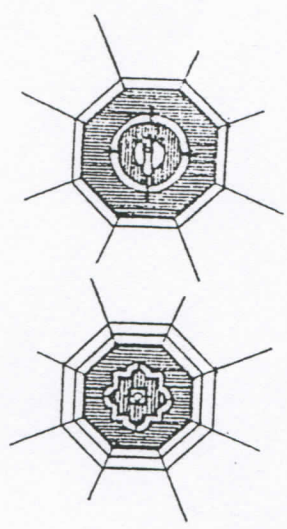




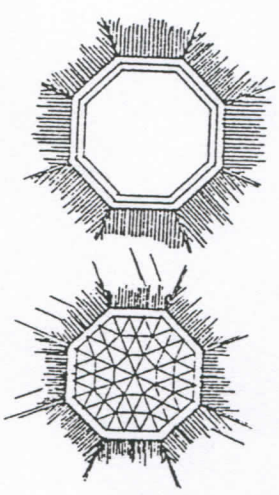
Torre de la Malmuerta y San Nicolás



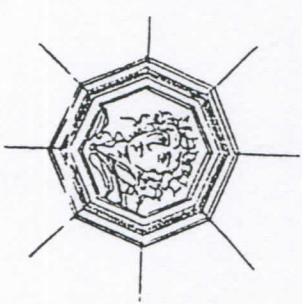
Fuente de San Pedro y la Merced



Plaza de Aguilar y cinco de  
letras de San Nicolás de Córdoba



Mosaico de Ircoo



Mosaico de Alcolea



de un gusto específico, claramente si habría tenido que influenciar el sentido de la proporción en su favor.

Pero entre todas las causas que inducen al empleo del rectángulo o proporción cordobesa la más evidente, por extraño que parezca, es de origen climático.

No es muy conocido fuera de nuestras fronteras el hecho de que Córdoba sea una de las regiones de España donde es máximo el binomio pluvial intensidad-duración.

En un periodo de retorno de veinte años se tienen hasta veintidós días de lluvia ininterumpida con intensidad tropical —y las inundaciones consiguientes—.

Son frecuentes los inviernos de lluvia casi permanente.

No es pues extraño el que los tejados más pendientes del país sean cordobeses.

Parece como si sus arquitectos, ahitos de quejas de goteras decidieran un día negar las posibilidades de inclinación de los tejados de la ciudad.

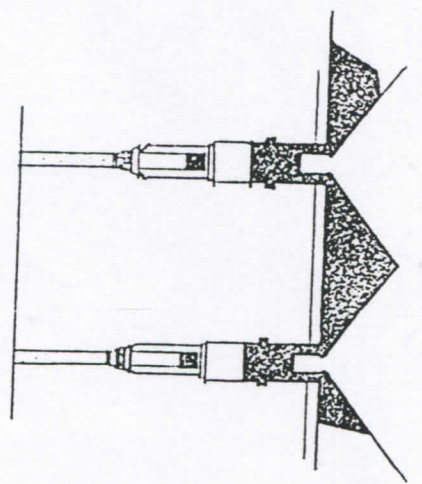
En este afán se alcanzó el límite del deslizamiento de la teja.

Uno de los presupuestos más importantes de cincuenta y cinco años de la Diputación Provincial de Córdoba era para reparación de cubiertas por descolgamiento de la teja, hasta que se decidió atarlas.

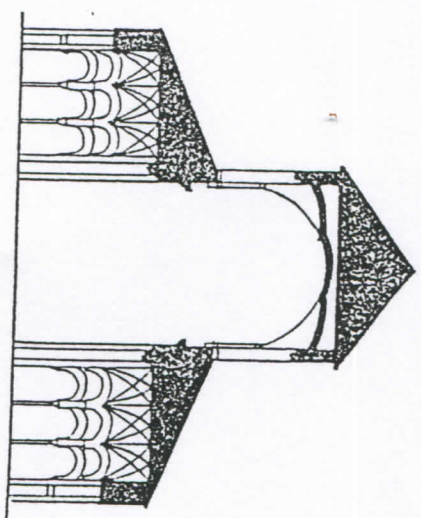
La pendiente que llegan a alcanzar los tejados cordobeses es impresionante: 37°.

Esta inclinación, irrebasable, se encuentra en las cubiertas de la mezquita, en el gran tejado verde de la catedral que cubre la cubierta original, en el más alto de la ciudad —Santa Victoria—, en los de las iglesias de la reconquista, en la de la Iglesia de la Merced, etc.

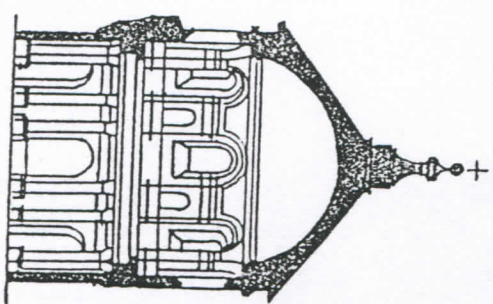
Cubierta de la Mezquita



Cubierta de la Catedral



Cubierta de Santa Victoria





Como el tejado suele rematarse en un hastial, resultan las fachadas coronadas por un frontón triangular siguiendo la inclinación de aquél.

Así, del modo más natural se traduce lo que es constructivo en pura composición plástica.

Esta inclinación del tejado coincide prácticamente con la de la diagonal de un rectángulo cordobés de lado mayor horizontal  $37^{\circ} 26'$ , por lo que la proporción entre su altura y base es la cordobesa.

Introducida la proporción cordobesa, por imperativo del clima, su métrica al resto de las fachadas es inevitable, quedando toda la composición disciplinada dentro de una malla de dichos rectángulos.

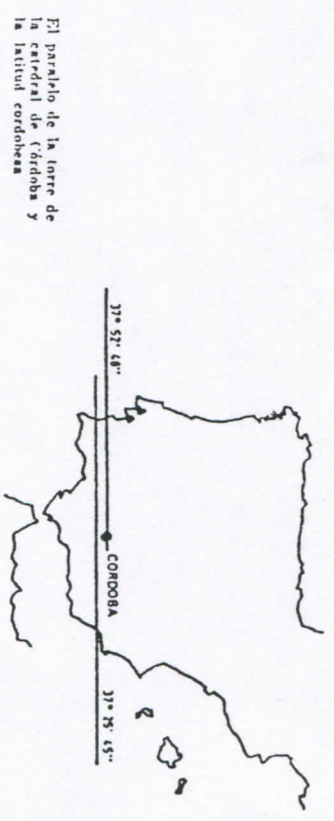
Cuando por dificultades técnicas -v. g.- cierta teja del siglo XVIII no puede alcanzarse más que  $36^{\circ}$ , como sucede en la Iglesia de La Merced de Córdoba, con la trivialidad propia de su época, el arquitecto no tiene poder en variar la pendiente y establecer el piñón de fachada exactamente a  $37^{\circ} 26'$ , dejando un cuclillo inferior, porque es la inclinación de la proporción que a él le gusta, la que le hace bien.

Síntamente la Reina Blanca de "Alicia en el País de las Maravillas" era capaz de crecer más de cuatro cosas imposibles antes del desayuno.

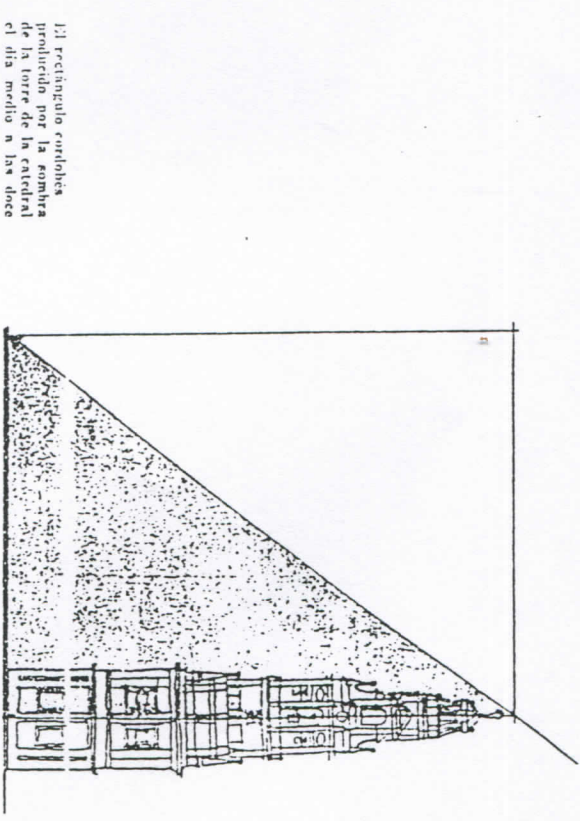
Es de elemental y cordobesa prudencia detenerme, pues, en la cuarta —e increíble— justificación de la proporción cordobesa:

**El Sol.**

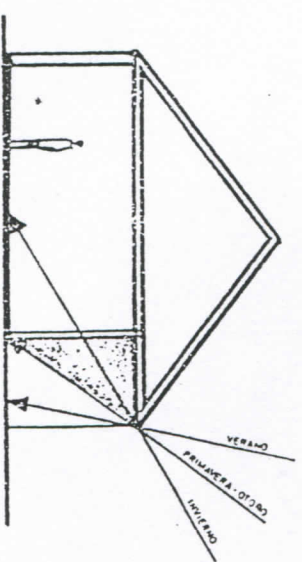
Recordemos que la inclinación de la diagonal del rectángulo cordobés es  $37^{\circ} 25' 45''$ .



El paralelo de la torre de la catedral de Córdoba y la latitud cordobesa.



El rectángulo cordobés producido por la sombra de la torre de la catedral el día medio de los doce.



El rectángulo cordobés como sección lateral de un rectángulo en Córdoba.

Por otra parte la latitud de la torre de la Catedral de Córdoba es  $37^{\circ} 52' 46''$ .

Quiere decirse que, con una diferencia geográfica Irrelevante —27 millas— en un día promedio —equinoccio— cuando el Sol se encuentra más alto —meridiana— la sombra de dicha torre entra en justa proporción cordobesa con su altura.

Arquitectónicamente esta propiedad tiene su trascendencia:

Cuando se sitúa un porche en la fachada Sur de una villa para —en este país de Invierno e Infierno— proteger el máximo del sol en verano y proporcionarle, por contra, la mayor insolación en Invierno, el saliente del porche ha de estar exactamente en proporción cordobesa respecto a la altura del mismo.

Por otra parte, para conseguir que la cubierta arroje el máximo de sombra, su inclinación deberá ser precisamente la de la diagonal de nuestro rectángulo.

Hemos analizado razones éticas, filosóficas, geométricas y constructivas para justificar la utilización de un cánon autódromo de proporción en la arquitectura cordobesa, propias de una raza y de un clima.

Permítanme mostrarles finalmente la comprobación de que así sucede realmente.

Para dicha verificación se ha tomado un grupo representativo de edificios correspondientes a un milenio de distintas culturas, épocas y estilos, todos ellos de autor anónimo.

El método utilizado se basa en el hecho de que todos los rectángulos semejantes tienen las diagonales paralelas.

Por tanto construyendo una escuadra con la inclinación de la diagonal del rectángulo cordobés, basta barrer el plano de la fachada de un edificio para determinar los vértices de los rectángulos que se encuentran en la proporción dada.

Dicho barrido se ha realizado doblemente con la escuadra en sus posiciones correspondientes a rectángulos coloreados vertical y horizontalmente.

En los diagramas de proporciones se han consignado dos sistemas de rectas inclinadas, perpendiculares entre sí y correspondientes a las diagonales de ambas familias de rectángulos cordobeses.



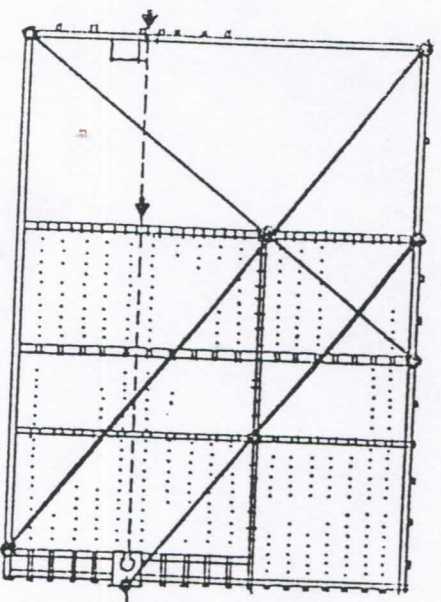
Un estudio sobre la arquitectura cordobesa ha de partir de su mezquita, primera de sus fábricas en el espacio y en el tiempo.

Su estructura nace biológicamente poniendo en pie el material que dá la tierra: columnas de la inmensa ruina romana.

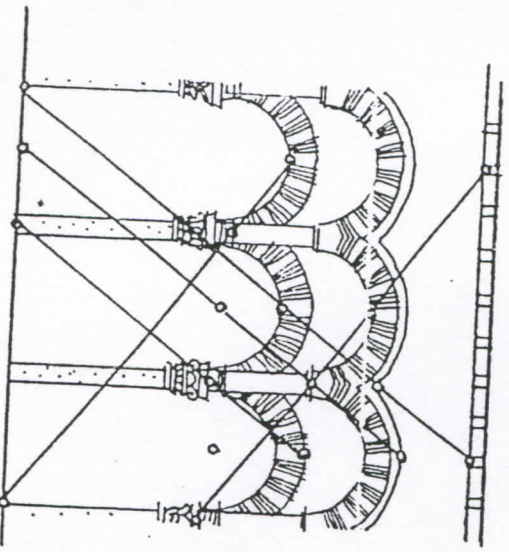
Por primera vez se plantea la arquitectura prefabricada, modular, crecedera, —lo que aprovecha durante más de un siglo hasta alcanzar la mayor extensión religiosa de Europa en toda su historia— logrando un espacio infinito, articulado, sugerente, de emoción única difícilmente imaginable.

Este crecimiento sigue unos canales regidos por una malla latente de rectángulos cordobeses, que se encierra a su vez en un gran rectángulo de dicha proporción.

Las arquerías también se alzan dentro de una trama idéntica, algo alterada posteriormente al rebajar el pavimento para mostrar las bases empotradas en la cimentación.



Planta de la Mezquita

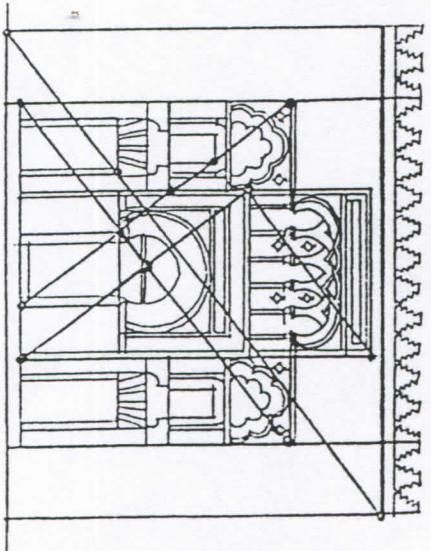


Arquedas de la Mezquita

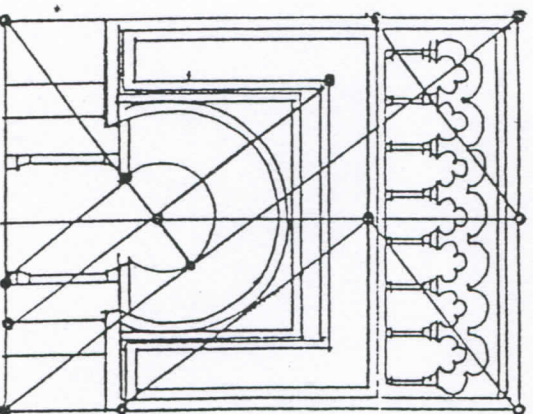
La portada de la ampliación de Al-Itakam II -siglo X- es una bella composición según el invariante de la decoración suspendida cordobesa.

Su geometría se somete a la proporción cordobesa con escrupulosa exactitud.

La fachada del Mih-rab, también de Al-Itakam II, está trazada con análogo diagrama de proporciones, logrando las mismas sencillez y reposada calma de aquella.



Fachada de Al-Itakam II



Fachada del Mih-rab



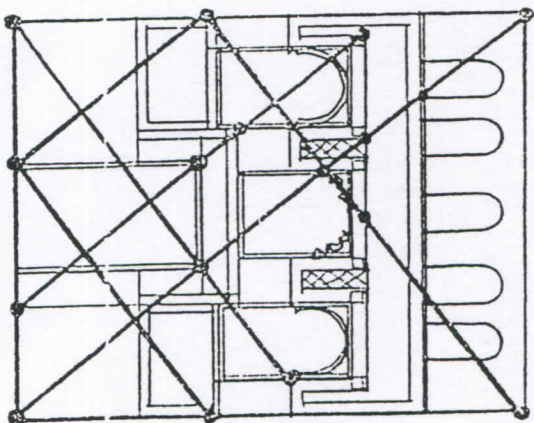
La fachada interior derecha de la Sinagoga -siglo XIV-  
encerrada en un rectángulo cordobés, sigue la traza de  
la del Mih-rab.

Que el único ejemplar andaluz de arquitectura hebrea  
se discipline en esta proporción denota una sensibilidad  
común que sobrenada culturas y religiones.

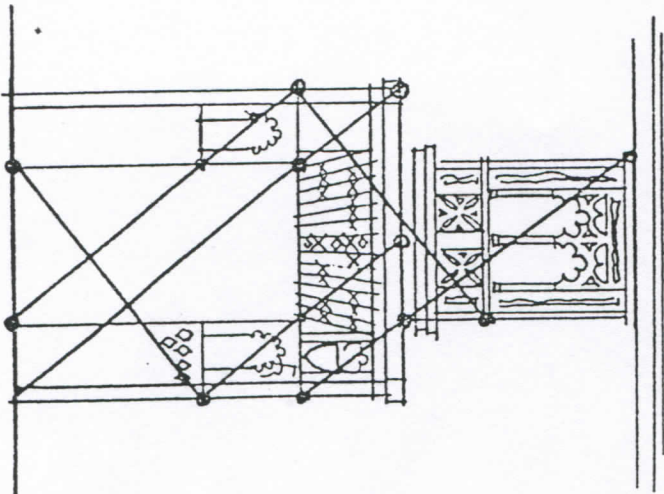
La portada de la casa de Don Juan Cosme de Panlagua,  
o del Indiano, del siglo XV, restaurada por Inurria, es  
un fino ejemplo de trazado de gusto predominantemente  
mudéjar.

Su composición a base de dos rectángulos cordobeses  
superpuestos agota las posibilidades de lo fácil.

Fachada de la Sinagoga



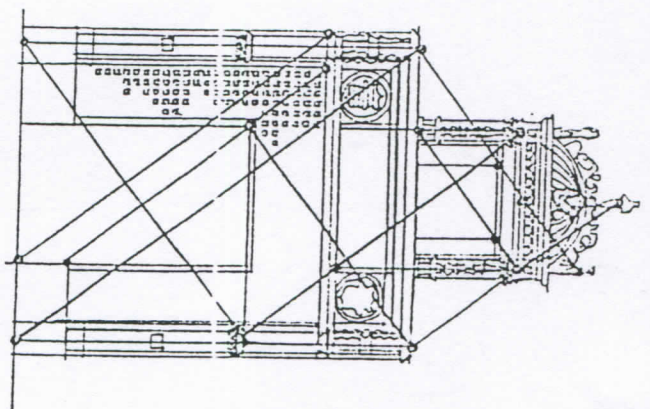
Portada de la Casa del Indiano



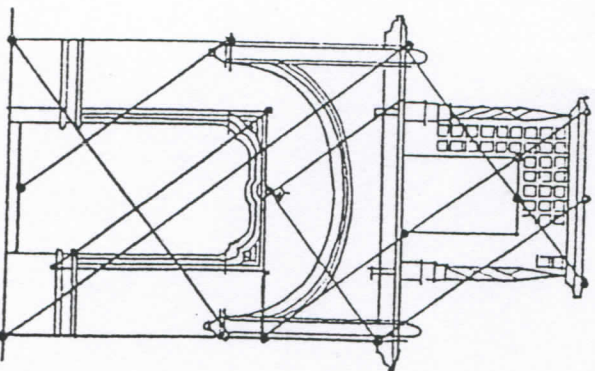
La portada del Palacio del Marqués de la Fuensanta del Valle, casón del siglo XVI, donde tantos cordobeses hemos estudiado, debida probablemente a alguno de los arquitectos que construyeron la catedral, amalgama una trama cuadrada de sabor mudéjar con unos pilares góticos, un fiso renacentista —desgraciadamente mutilado— y una ventana de estilo lombardo.

Esta síntesis, transición del gótico al renacimiento, puramente cordobesa, se repite en la fachada de la calle Albucahis con el "wulffle pattern" cordobés o "decoración abarquillada", según lo bautizó Gerstle Mack.

Esta deliciosa portada ha sido recuperada funcionalmente al incorporarla como pórtico de acceso al Palacio Provincial.



Portada del Palacio de los Marqueses de la Fuensanta del Valle



Portada de Albucahis



Pocos volúmenes tan formidables, rotundos y virtuosamente bellos como Santa Marina de Aguas Santas.

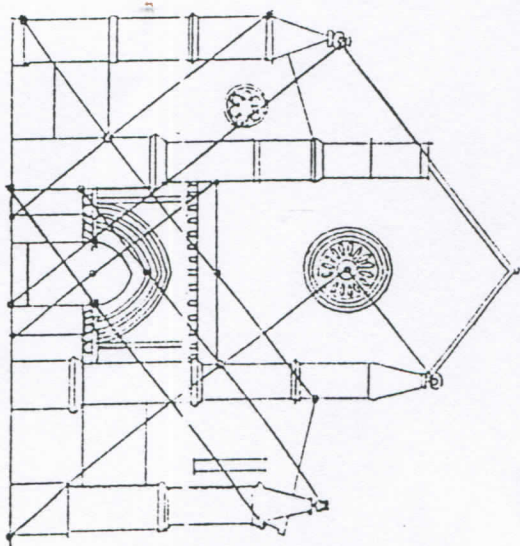
Una de las calores iglesias románico-góticas de San Fernando.

Su adscripción a la proporción cordobesa parte ya desde su cubierta inclinada según la diagonal de dicho rectángulo cordobés.

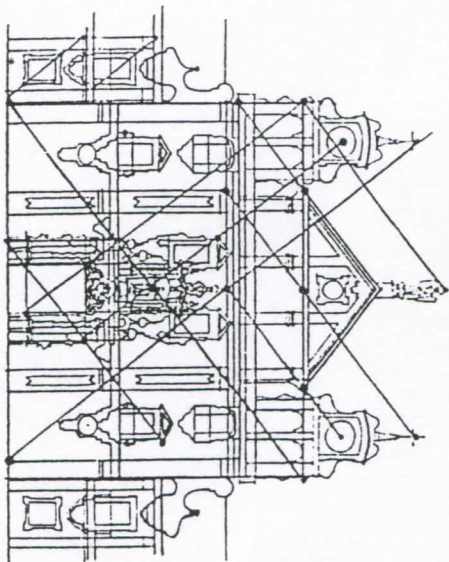
Contrasta su imponente fábrica del siglo XIII con la caprichosa, políroma, frívola y alegre fachada de la Iglesia de la Merced del siglo XVIII.

El frontón de ésta sigue la diagonal perfecta del rectángulo cordobés y la proporción se continúa hasta los menores detalles, poniendo orden y lógica en el aparente caos.

—Tras la dieciochesca peluca del arquitecto se escondía, evidentemente, un buen cerebro marcando el ritmo preciso al corazón—.



Fachada de Santa Marina de Aguas Santas



Fachada de la Iglesia de la Merced

Deliberadamente se cierra este rápido análisis con dos ejemplares sobrecedores de la nuestra severidad de que es capaz la arquitectura cordobesa: Fachada de Capuchinos y Patio antiguo de la Merced.

El ascetismo cordobés del plano alcanza en ellos extremos de osadía.

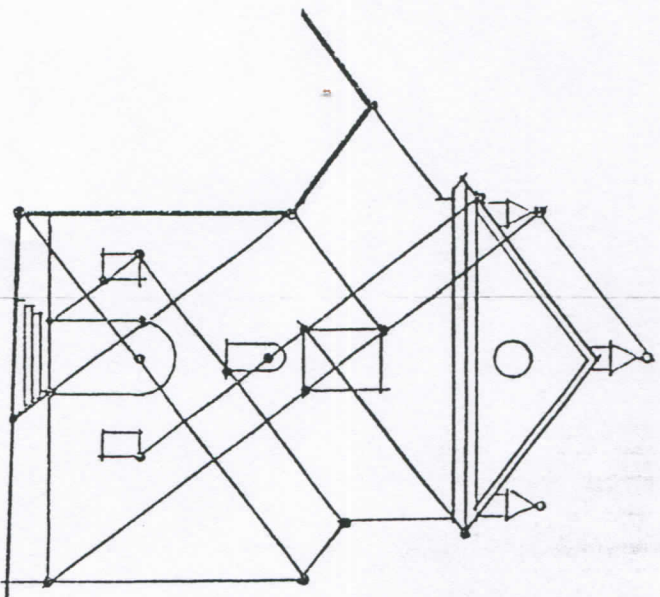
Jamás, en arquitectura, se ha dicho más con menos.

De la elegante fachada de Capuchinos ha escrito Chueca Goltia:

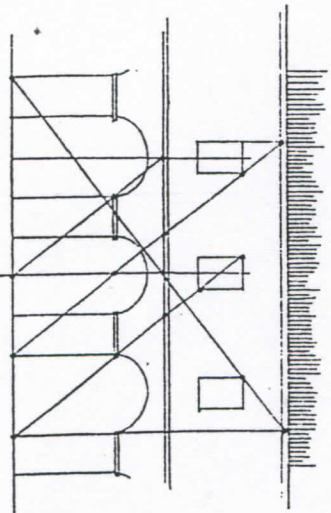
"Que nada altere, ni siquiera una granulación de hueco, el único plano de esta fachada. Para poder salir alroso en tan atrevido empeño hay que tener la seguridad en la proporción y distribución de huecos que aquí vemos".

Efectivamente, el sabio empleo de la proporción cordobesa, desde la cubierta hasta el menor hueco, ha permitido esta reposante economía de medios.

Si ambas construcciones no son hijas de un mismo genio sí son expresión de un modo único de sentir de un pueblo.



Fachada de Capuchinos



Patio antiguo de la Merced



con muy numerosos los edificios, incluso contemporáneos, que están trnzados con el rectángulo cordobés como base de composición.

La exposición sería interminable.

Su existencia demuestra la no aceptación de los cánones universales, la lealtad de un pueblo, a su propio y recto acento.

El espíritu cordobés modificó las elegantes proporciones renacentistas Italianas prestando, mediante su cánon propio, esa viril solidez, acento de poder, ruda fuerza y genio que son características genuinas de su arquitectura.

No sabemos si los autores de estos edificios los proporciónaron conscientemente o por puro sentimiento —lo más probable es lo segundo—. Lo que queda demostrado es que cuando un edificio cordobés resulta bien compuesto, encuadra esta determinadísima proporción.

Gracias al conocimiento de la proporción cordobesa podemos determinar, en algunos casos, el origen local de sus arquitectos, confirmando a Henri Terrasse:

"Es necesario rechazar una vez más la leyenda de la España árabe. Hemos visto en varios casos que los musulmanes de España y los mejores de entre ellos han sido, por lo general, españoles. Al pretendido genio árabe se ha atribuido muy frecuentemente todo lo que los pueblos islamizados hicieron bajo su nueva religión e incluso aquello que se inspira en sus tradiciones nacionales más constantes".

En varias ocasiones hemos utilizado la proporción cordobesa para determinar rasantes originales de fachadas alteradas por modificaciones urbanas o para averiguar la desaparecida posición de huecos o coronaciones de edificios.

Su empleo cabe también a la inversa, para hacer "cordobesas", o alinar la composición de fachadas de nuevos

edificios insertos en zonas histórico-artísticas, o para compatibilizar, en cordobés, la simbología de estilos tan diversos como el de la portada Albucaasis del XVI y la fachada del XVII de la ampliación del convento de La Merced.

Siendo esta proporción un positivismo frente a la idealización de la proporción divina, cabe que su empleo haya surgido, o se haya extendido a otros pueblos de raza y cultura alines.

Vale la pena investigar.

En cualquier caso su presencia como constante en un milenio de la arquitectura de esta ciudad de destino, prueba que la belleza puede basarse en otro cánon distinto al clásico-renacentista, cánon que para distinguirlo de la divina proporción hemos denominando proporción cordobesa la que, por andaluzna, es al fin y al cabo —dice Madariaga— lo más próximo a lo divino habie en este destierro terrenal.

X termino, renunciando a relatar otras más de las muy excelsas, supremas, excelentísimas, incomprendibles, inestimables, innumerables, admirables, inefables y singulares aplicaciones de la proporción cordobesa, por no poner a prueba la reputada paciencia de todos ustedes y en peligro mi salvación.