

Texto 3: Nuevas técnicas de la arquitectura

- Viollet-le-Duc, Eugene. Coloquios sobre la arquitectura. París, 1863.
- Ruskin, John. Las siete lámparas de la arquitectura. En *The Works of John Ruskin*, George Allen, Londres, 1903-1912.
- Semper, Gottfried. Ciencia, industria y arte. Braunschweig, 1852.

PROBLEMAS DE LA ARQUITECTURA MODERNA
SEGUNDO SEMESTRE 2022
MARIO FERRADA A. PROFESOR
CRISTIAN VILLAGRÁN L. MONITOR

COLOQUIOS SOBRE LA ARQUITECTURA

Eugène Viollet-le-Duc

Viollet muestra en todo momento absoluta confianza en una futura arquitectura basada en el hierro.

En el texto que ofrecemos podemos advertir que esa confianza es, ante todo, confianza en la razón humana. Para Viollet, los constructores modernos, esa mezcla de arquitecto e ingeniero, hallarán el camino que les conducirá a un uso adecuado y renovador del nuevo material en cuanto procedan con la misma inteligencia con que procedieron los antiguos constructores, en especial los más notables de todos ellos, los constructores góticos.

Las formas del pasado no son, para Viollet, modelos a respetar o herencias a conservar piadosamente. Son ejemplos excelentes del uso adecuado de la misma lógica, habilidad e inteligencia de que ha de valerse el constructor moderno.

Entre la arquitectura del pasado y las formas del futuro no se opone, para Viollet, más obstáculo que los prejuicios y el miedo a pensar.

Eugène-Emanuel Viollet-le-Duc (París, 1814-Lausanne, 1879). Entretiens sur l'Architecture par M. Viollet-le-Duc, Architecte du Gouvernement. A. Morel, París, 1863. Edición facsímil. Pierre Margada. Bruselas-Lieja, 1977.

Duodécimo coloquio

Estudiar los sistemas admitidos por los constructores que nos han precedido en el tiempo es el medio seguro para aprender a construir nosotros mismos, mas es preciso extraer de este estudio algo más que simples copias. Así, por ejemplo, reconocemos que en los principios estructurales de las bóvedas de la Edad Media hay elementos excelentes por cuanto permiten una gran libertad de ejecución, una gran levedad y al mismo tiempo elasticidad. ¿Quiere esto decir que si queremos utilizar los materiales nuevos que nos ofrece la industria, como el hierro colado o la plancha, hay que contentarse con reemplazar los arcos de piedra por arcos de hierro colado o de plancha? No, podemos adoptar los principios, y si al adoptarlos cambiamos el material, la forma tiene que cambiar también.

En el *coloquio* anterior hemos mostrado cómo mediante el empleo restringido del hierro colado se podía abovedar una sala muy amplia sin recurrir a los contrafuertes. Debemos desarrollar las aplicaciones de esos materiales nuevos y mostrar cómo, conservando los excelentes principios admitidos por constructores pretéritos, nos vemos empujados a modificar las formas de la estructura. No es necesario

repetir aquí lo que ya hemos dicho muchas veces sobre las condiciones de estructura en fábrica (albañilería); admitimos que nuestros lectores han reconocido que no hay, en líneas generales, más de dos estructuras: la estructura pasiva, inerte, y la estructura equilibrada. Más que nunca nos vemos llevados a no admitir tan sólo a esta última, tanto en razón de la naturaleza de los materiales utilizados como por motivos económicos que cada día son más imperiosos. Los maestros de la Edad Media nos han abierto el camino, lo cual es un progreso, con independencia de lo que se diga; nosotros debemos continuarlo. [...]

Convenzámonos, una vez más, de que la arquitectura no puede revestir formas nuevas si no va a buscarlas en una aplicación rigurosa de una estructura nueva; que revestir columnas de hierro con cilindros de ladrillo, o con capas de estuco o envolver soportes de hierro en fábrica, por ejemplo, no es el resultado de un esfuerzo de cálculo ni de imaginación sino solamente el empleo disimulado de un medio; por consiguiente, todo empleo disimulado de un medio no podría conducir a formas nuevas. Cuando los maestros laicos del siglo XIII encontraron un sistema de estructura ajeno a todos los empleados hasta ese momento, no die-

ron a su arquitectura las formas admitidas por los arquitectos romanos o románicos, sino que expresaron francamente esta estructura y así pudieron aplicar nuevas formas con su fisonomía propia. Intentemos proceder con esta lógica, apoderémonos simplemente de los medios proporcionados por nuestro tiempo, apliquémoslos sin hacer intervenir tradiciones que no son viables hoy en día y sólo entonces podremos inaugurar una nueva arquitectura. Si el hierro está destinado a ocupar un lugar importante en nuestras construcciones, estudiemos sus propiedades y utilicémoslas abiertamente, con ese rigor de juicio que los maestros de todas las épocas han aplicado a sus obras. [...]

¿Es posible dar a esos armazones en hierro un aspecto monumental, decorativo? Creo que sí, pero eso no puede ser sometiéndolos a las formas admitidas por la fábrica. Obtener hoy un efecto decorativo con los medios de que disponemos para las construcciones en hierro ocasiona gastos bastante considerables, ya que nuestras factorías no nos proporcionan los elementos de esos medios decorativos. Si nuestras factorías no nos los suministran es porque hasta ahora no hemos dado al hierro más que una función accesoria u oculta en nuestros grandes monumentos, porque no nos hemos aplicado seriamente a sacar partido de este material en cuanto a la forma apropiada a sus cualidades¹. Más adelante, cuando tratemos más especialmente el empleo del hierro, intentaremos demostrar cómo puede ser decorado este material o, más bien, cuáles son las formas decorativas que le convienen. Cuando hoy se ve la gran cantidad de hierro empleada hace veinte años en arquitectura y cuando se comparan esos armazones complicados, poco resistentes, pesados y por tanto costosos, a los adoptados hace apenas algunos años, es imposible no señalar un notable progreso. ¿Han sido los arquitectos famosos los promotores de ese progreso? Desgraciadamente no, son nuestros ingenieros; no obstante, al estar sometidos a una enseñanza muy limitada en lo que a arquitectura se refiere, los ingenieros no han sabido emplear el hierro más que en función de su utilidad práctica sin preocuparse de las formas de arte; en cuanto a nosotros, arquitectos,

que, cuando se trata de la forma, hubiésemos podido acudir en su ayuda, hemos rechazado, por el contrario, tanto como hemos podido esos nuevos elementos, o si los hemos adoptado no ha sido más que para reproducir esos medios puramente prácticos hallados por los ingenieros y para disimularlos, lo repito, bajo ciertas formas consagradas por la tradición.

De aquí se ha concluido, no sin cierta razón, que los arquitectos no eran suficientemente *sabios* y que los ingenieros no eran en absoluto *artistas*. Ahora bien, hay que reconocer que hoy en día, en presencia de necesidades o elementos nuevos, esas dos cualidades de artista y sabio deben más que nunca hallarse reunidas en el constructor si se pretende conseguir formas nuevas de arte o, mejor dicho, formas de arte en armonía con lo que reclama nuestra época. Si vemos las cosas con cierta perspectiva y sin prevenciones, hemos de reconocer que las carreras de arquitecto y de ingeniero civil tienden a confundirse como ocurría antaño. Si es un instinto de conservación lo que ha hecho que, en estos últimos tiempos, los arquitectos hayan pretendido reaccionar contra lo que veían como intromisiones del ingeniero en su dominio o rechazar los medios adoptados por éstos, hay que decir que ese instinto les ha hecho un flaco servicio y si tuviese que predominar tendería nada menos que a disminuir cada día el papel del arquitecto, a reducirlo a las funciones de dibujante-decorador. Razonando un poco, se admitirá enseguida que los intereses de ambos cuerpos se beneficiarían de su unión, puesto que en el fondo el nombre importa poco, lo esencial es la cosa y la cosa es el arte. Si los ingenieros toman un poco de nuestros conocimientos y de nuestro amor a la forma en tanto que ese amor es razonado y no se limita a adornarse del vano nombre de sentimiento, o si los arquitectos penetran en los estudios científicos, en los métodos prácticos de los ingenieros, si unos y otros llegan así a reunir sus facultades, su saber, sus medios y a componer así realmente el arte de nuestro tiempo, no vería en ello más que una ventaja para el público, un honor para nuestra época. [...]

A nosotros, que hemos llegado a la mitad de la carrera, no puede sernos dado encontrar

esas formas de un arte nuevo; sin embargo, debemos, en la medida de nuestras fuerzas, preparar el terreno, buscar con la ayuda de todos los métodos antiguos, no sólo de algunos con la exclusión de otros, las aplicaciones en razón de los materiales y medios de que disponemos. El progreso no es nunca otra cosa que el paso de lo conocido a lo desconocido

mediante la transformación sucesiva de los métodos admitidos. No es mediante sobresaltos como se produce el progreso, sino mediante una serie de transformaciones. Tratemos pues, concienzudamente, de preparar esas transiciones y sin olvidar nunca el pasado, apoyándonos en él, vayamos más lejos.

LAS SIETE LÁMPARAS DE LA ARQUITECTURA

John Ruskin

Los fragmentos que presentamos nos permiten apreciar los reparos que John Ruskin plantea a las innovaciones técnicas de su época.

Ruskin percibe con toda claridad las transformaciones que el hierro y la máquina deben producir en el mundo de la arquitectura: en primer lugar, una utilización racional y honesta del hierro ha de suponer el nacimiento de un nuevo lenguaje formal y, en consecuencia, la desaparición de las formas históricas de la arquitectura; en segundo lugar, el trabajo mecánico implica la pérdida del aura, de esa impronta irrepetible que caracteriza a todo objeto realizado por la mano del hombre.

Escindido entre su lucidez y su sensibilidad, Ruskin se ve obligado a proponer la renuncia al hierro y a la máquina ante la turbadora perspectiva de una arquitectura que ha de abandonar toda referencia al pasado y de renunciar a toda aura.

John Ruskin (Londres, 1819-Brantwood, Lake District, 1900). «The seven lamps of Architecture», en The works of John Ruskin. George Allen, Londres, 1903-1912. Ed. castellana. John Ruskin. Las siete lámparas de la arquitectura. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Madrid, 1989.

II. Lámpara de la verdad

IX. Quizá la fuente más fecunda de ese tipo de decadencia contra la que debemos resguardarnos en nuestra época se presenta bajo «una forma extraña» cuyas leyes y límites propios no son fáciles de determinar. Quiero hablar del uso del hierro. La definición del arte de la arquitectura dada en el primer capítulo es independiente de los materiales empleados; sin embargo, ya que hasta principios del siglo XIX este arte se ha llevado a cabo en arcilla, en piedra y en madera, resulta que el sentido de la proporción y las leyes de la construcción se han basado, una completamente, las otras en gran parte, en las necesidades creadas por el empleo de esos materiales, mientras que el uso parcial o total de una armazón metálica sería considerado generalmente como una desviación de los principios básicos del arte. De un modo abstracto, no hay razón para que el hierro no se emplee lo mismo que la madera, y probablemente está próximo el momento en que se formule un nuevo código de leyes arquitectónicas que se adapte por completo a la construcción metálica. Creo, sin embargo, que la tendencia de nuestros gustos actuales y de nuestros recuerdos es delimitar la idea de ar-

quitectura al trabajo no metálico. Y no falta razón. Siendo la arquitectura en su perfección la primera de las artes, como lo fue necesariamente en un principio, siempre precederá en cualquier nación bárbara a la posesión de la ciencia necesaria para obtener o para trabajar el hierro. Su primera existencia y sus primeras leyes dependerán, por tanto, del empleo de materiales asequibles, tanto en cantidad como por estar al alcance en la superficie de la tierra, es decir, arcilla, madera o piedra. Puesto que a mi entender no se puede evitar pensar que una de las principales dignidades de la arquitectura viene de su utilidad histórica, al estar esta última en gran parte subordinada a la estabilidad de los estilos, no se dará cuenta de que es justo conservar en la medida de lo posible, incluso en períodos de ciencia más avanzada, los materiales y los principios de las épocas anteriores.

V. Lámpara de la vida

XXI. Quizá me he detenido demasiado en esta forma de vitalidad que casi se distingue tanto por sus errores como por sus expiaciones. Sin embargo debo referirme brevemente

a su siempre buena y necesaria influencia sobre los más pequeños detalles, en donde no puede ser reemplazada por los precedentes ni reprimida por el decoro.

Aforismo 25: Un buen trabajo sólo puede hacerse a mano.

He dicho al principio de este estudio que el trabajo manual siempre podía distinguirse del trabajo a máquina; al mismo tiempo hacía notar que los hombres podían transformarse en máquinas y rebajar su labor al nivel del trabajo mecánico. Pero mientras los hombres trabajan como hombres, dedicándose de corazón a lo que hacen y haciéndolo lo mejor posible, por malos que sean los obreros, seguirá habiendo en la ejecución algo que no tiene precio. Siempre se verá que el obrero ha experimentado más placer en ciertos lugares que en otros —que se detuvo allí, que les dedicó más atención; luego habrá trozos descuidados, otros hechos deprisa; aquí el cincel golpeó fuerte, allá ligeramente y más lejos se hizo tímido. Si el obrero ha puesto alma y corazón en su trabajo, todo esto se producirá en los lugares precisos, cada trozo hará destacar al otro y el efecto del conjunto será como el de una poesía bien declamada y profundamente sentida; mientras que ese mismo dibujo ejecutado a máquina o por una mano sin alma no produciría más efecto que esa misma poesía recitada de memoria. Hay personas para quienes la diferencia será imperceptible, pero para quienes aman la poesía lo es todo —preferirán no oírla en absoluto a oírla mal recitada. Del mismo modo, para quienes aman la arquitectura, la vida y la expresión de la mano lo son todo. Prefieren no ver adornos a verlos mal esculpidos —esculpidos sin alma, quiero decir—. No lo repetiré bastante, no es la escultura tosca, no es la escultura mal acabada la que es mala sino la escultura fría —la apariencia de una pena igualmente repartida— la tranquilidad apacible siempre idéntica de un trabajo apático —la irregularidad de la carreta en el campo uniforme. En un trabajo acabado la frialdad será más notoria que en otro; al ir acabando sus obras los hombres se enfrían y se cansan; si es el pulimento lo que debe producir la perfección y si ésta no puede alcanzarse

más que con la ayuda del papel de lija, más vale servirse directamente del torno mecánico. Pero si el *buen* acabado no es más que la expresión completa de la impresión deseada, el acabado *perfecto* es la expresión de una impresión viva y bien deseada. Me parece que no se comprende suficientemente que la escultura no consiste en tallar una *forma* en piedra sino en tallar el *efecto*. Muchas veces el mármol no dará la imagen de la verdadera forma. El escultor tiene que pintar con su cincel. Con la mayoría de sus golpes no pretende realizar la forma sino comunicarle fuerza, son toques de luz y de sombra, producen una arista o tallan una oquedad, no para conseguir una verdadera arista o una verdadera oquedad sino para conseguir un filón de luz o una mancha de sombra. De una manera tosca, este tipo de ejecución es muy visible en la antigua escultura francesa en madera: los iris de los ojos de esos monstruos quiméricos aparecen siempre audazmente recortados en agujeros que, situados de diferentes maneras y siempre sombríos, dan a sus fisonomías fantásticas de miradas oblicuas toda clase de expresiones extrañas y sorprendentes. Es posible que en las obras de Mino de Fiesola encontremos los más bellos modelos de esta pintura esculpida. Los efectos más sorprendentes se obtienen con un golpe angular y en apariencia tosco del cincel.

En las tumbas de la iglesia de Badia los labios de uno de los niños parecen inacabados si se les ve de cerca; sin embargo, la expresión es la más acabada e inefable que yo haya visto jamás en un trozo de mármol, sobre todo teniendo en cuenta su delicadeza y la dulzura de los rasgos infantiles. En un género más severo, la de las estatuas de la sacristía de San Lorenzo es equivalente y también en este caso por su carácter inacabado. No conozco ni una sola obra con formas absolutamente auténticas y completas en que se obtenga un resultado semejante (en las esculturas griegas ni siquiera se busca) ¹.

¹ Esta frase entre paréntesis es completamente falsa, contrariamente al resto del párrafo que sí es verdadero e importante (nota de 1880).

CIENCIA, INDUSTRIA Y ARTE

Gottfried Semper

En el texto que reproducimos aparecen sintetizados los temas que caracterizan la reflexión semperiana.

En primer lugar, la conciencia del caótico estado en que se hallan sumidas las «artes técnicas y tectónicas» del siglo XIX. Una conciencia duramente confirmada por los objetos presentados en la Exposición Universal de Londres de 1851.

En segundo lugar, la lúcida comprensión de que aquel caos es fruto de la superabundancia de medios aunada a la falta de criterios —o a los criterios perversos de la especulación— sobre el modo de utilizarlos.

Finalmente, la apelación a una ciencia del arte capaz de armonizar medios y fines, es decir, los materiales y técnicas con las auténticas necesidades funcionales y formales del hombre del siglo XIX.

El mecanicismo positivista semperiano nos aparece como una generosa reacción que, como primer paso para superar la desorientación formal producida por la irrupción de las técnicas industriales de producción, demanda una elemental coherencia de las formas de los objetos con los requerimientos básicos planteados por el material, la técnica y la finalidad.

Gottfried Semper (Hamburgo, 1803-Roma, 1897). Wissenschaft, Industrie und Kunst. Friedrich Vieweg und Sohn, Braunschweig, 1852.

¿Durante cuánto tiempo se devanó los sesos el inventor de la pintura al óleo, enfrentado a una vieja técnica que ya no satisfacía ciertas necesidades, antes de descubrir el nuevo procedimiento? Bernard Palissy gastó la mitad de su vida buscando un esmalte opaco para aplicar a sus porcelanas, hasta que finalmente encontró lo que buscaba. Estos hombres sabían cómo utilizar su invención porque la necesitaban, y por esto mismo investigaban y hallaban. De esta forma, el gradual progreso de la ciencia marchó de la mano con la maestría y

con la conciencia de cómo y hasta dónde la invención podía ser aplicada.

La necesidad fue la madre de la ciencia. Desarrollándose empíricamente y con juvenil espontaneidad, pronto ésta formuló atrevidas conjeturas sobre lo desconocido partiendo del estrecho terreno del conocimiento adquirido, no dudando de nada y creando un mundo a partir de hipótesis. Más tarde se sintió limitada por su dependencia de la utilidad y se convirtió en un objeto en sí misma. Entró en el campo de la duda y el análisis. Una pasión

por la clasificación y la nomenclatura sustituyó a sistemas ingeniosos o imaginativos.

Al final, el genio reconquistó la inmensa cantidad de material acumulado por la investigación; la investigación puramente objetiva se vio obligada a someterse a la inferencia hipotética y a convertirse en la sirviente de esta última en la búsqueda de ulteriores pruebas factuales construidas a base de analogías.

La filosofía, la historia, la política y unas pocas y altas ramas de las ciencias naturales fueron izadas a este horizonte comparativo por los grandes hombres de los dos últimos siglos. En cambio, en otros campos, a causa de la abundancia y complejidad del material, sólo tímidamente comienza la especulación a aproximarse a la investigación. Utilizando métodos cada vez más precisos, la investigación consigue asombrosos descubrimientos. La química, junto con la física y el cálculo, se atreven a defender las más atrevidas hipótesis de los griegos y las tan deploradas elucubraciones de los alquimistas. Al mismo tiempo la ciencia se inclina decididamente hacia lo práctico y al presente se erige como su tutora. Cada día enriquece nuestra vida con nuevos materiales y milagrosas energías naturales, con nuevos métodos tecnológicos, con nuevos instrumentos y máquinas.

Es evidente que los inventos no son ya, como antes, un medio para alejar las privaciones o para procurarse un placer. Por el contrario, necesidad y placer crean el mercado de los inventos. Se ha invertido el orden de las cosas.

¿Cuál es el inevitable resultado de todo esto? El presente no tiene tiempo para familiarizarse con las comodidades que le han sido semiimpuestas ni para dominarlas. La situación se parece a la de un chino que debiera comer con cuchillo y tenedor. Aquí interviene la especulación y nos presenta estas comodidades al alcance de nuestras manos; si no existe ninguna, la especulación creará un millar de pequeñas y grandes ventajas. Viejas y olvidadas comodidades son resucitadas cuando a la especulación no se le ocurre nada nuevo. Consigue sin esfuerzo las cosas más difíciles y arduas con medios tomados en préstamo a la ciencia. El pórfido y el granito más duros son cortados como yeso y pulidos como cera. El marfil es reblandecido y prensado en las más

diversas formas. El caucho y la gutapercha son vulcanizados en un millar de imitaciones de tallas de madera, metal o piedra, sobrepasando en mucho las naturales limitaciones del material que pretenden representar. El metal ya no es fundido o prensado, sino tratado mediante galvanoplastia gracias a fuerzas naturales hasta ahora desconocidas. El talbotipo sucede al daguerrotipo y hace del primero algo olvidado. La máquina sierra, teje, borda, pinta, talla y penetra profundamente en el campo del arte humano humillando la habilidad del hombre.

¿No son éstas grandes y gloriosas conquistas? De ninguna manera me lamento de la situación general, de la cual éstos son sólo los síntomas menos importantes. Por el contrario, confío en que más pronto o más tarde esas conquistas revertirán favorablemente en bienestar y gloria de la sociedad. Renuncio por ahora a plantearme los arduos y difíciles problemas que esas conquistas sugieren. En las siguientes páginas intentaré tan sólo sacar a la luz la confusión que están produciendo en aquellos campos en que el talento humano toma parte activa en el reconocimiento y representación de la belleza. [...]

Si los hechos singulares tuvieran la suficiente fuerza demostrativa, los reconocidos triunfos que han tenido en la Exposición los pueblos semibárbaros (sobre todo los indios con su magnífico «arte industrial»), sería suficiente para demostrarnos que en estos campos nosotros, con toda nuestra ciencia, hemos conseguido bien poca cosa.

La misma humillante verdad se nos hace presente cuando comparamos nuestros productos con los de nuestros antepasados. A pesar de nuestros numerosos avances técnicos, seguimos muy por detrás de ellas en belleza formal e incluso en el sentido de la conveniencia y la funcionalidad. Nuestras mejores producciones son reminiscencias más o menos fieles. Otras muestran un encomiable esfuerzo por extraer las formas directamente de la naturaleza; ¡pero que raramente el resultado ha sido positivo! La mayor parte de nuestros intentos acaban en confusión de formas o en juego de niños. Como mucho, en objetos cuya seriedad de empleo excluye lo superfluo, como carruajes, armas, instrumentos musicales y cosas similares,

a los cuales a veces conseguimos prestar una cierta belleza gracias a la refinada presentación de unas formas estrictamente canónicas.

Aunque los hechos, como hemos dicho, no son pruebas e incluso pueden ser discutidos, es fácil demostrar que las presentes condiciones son peligrosas para las artes industriales y decididamente fatales para las Bellas Artes tradicionales.

La «abundancia de medios» es el primer gran peligro al que el arte ha de enfrentarse. Admito que la expresión es ilógica (no hay abundancia de medios sino sólo incapacidad para dominarlos); sin embargo, su utilización se justifica porque describe perfectamente lo absurdo de nuestra situación.

La praxis se esfuerza en vano en el intento de dominar la materia, especialmente en el campo intelectual. Recibe la materia de la ciencia lista para ser procesada de la manera que crea más conveniente, pero antes el estilo puede haber evolucionado, no de forma súbita, sino a través de siglos de uso popular. Los fundadores del espléndido arte del pasado recibieron sus materiales ya trabajados, por decirlo así, por el laborioso instinto del pueblo; imprimieron a aquellos sencillos motivos un más alto significado y los trataron de una forma artística; sus creaciones adquirieron un carácter de rigurosa necesidad y de libertad espiritual. Estas obras se convirtieron en la expresión, universalmente comprensible, de una idea verdadera, que sobrevivirá históricamente mientras queden huellas o noticias de su existencia.

¡Qué extraordinario invento es la iluminación por gas! ¡Qué brillo da a nuestras fiestas, por no mencionar su enorme importancia en la vida cotidiana! Sin embargo, en nuestros salones procuramos disimular las tomas de gas, haciéndolas parecer velas o lámparas de aceite; por otro lado, en las iluminaciones públicas perforamos los tubos con innumerables pequeños orificios, de manera que ante los muros de nuestras casas parecen flotar toda clase de estrellas, ruedas llameantes, pirámides, blasones y cosas semejantes, como sostenidas por manos invisibles.

Este tranquilo oscilar del más vivaz de todos los elementos es por cierto bastante sugestivo (el sol, la luna y las estrellas son los ejem-

plos más evidentes). ¿Pero quién puede negar que esta innovación ha acabado prácticamente con la costumbre popular de «iluminar» las casas como señal de participación de los ocupantes en la pública alegría? En tiempos, en cornisas y alféizares se colocaban lámparas de aceite, dando con ello esplendoroso resalte a los volúmenes y detalles del edificio. Ahora nuestros ojos, cegados por el resplandor de estas visiones de fuego, no consiguen ya distinguir la fachada.

Cualquiera que haya asistido a las iluminaciones de Londres y recuerde análogas celebraciones romanas al viejo estilo, reconocerá que el arte de la iluminación ha sufrido un rudo golpe con estas «mejoras».

Este ejemplo demuestra los dos principales peligros, Escila y Caribdis, entre los que debemos maniobrar para que el arte se beneficie de las innovaciones.

El invento es excelente pero en el primer caso se sacrifica a la forma tradicional, y en el segundo la motivación básica se ve completamente oscurecida por un uso erróneo. Y, sin embargo, se disponía de todos los medios para sublimarlo aún más y para enriquecerlo al mismo tiempo con una idea nueva (la de un continuo fuego de artificio).

Se precisa pues un timonel experto para esquivar estos peligros; su rumbo es tanto más difícil por cuanto navega en aguas desconocidas, sin carta ni brújula. Entre la muchedumbre de publicaciones artísticas y técnicas se advierte la absoluta necesidad de una guía práctica que indique los escollos y bajíos a rodear y que señale la dirección segura. Si la teoría del gusto (estético) fuese una verdadera ciencia; si, a pesar de sus lagunas, no estuviese repleta de ideas imprecisas y a menudo erróneas necesitadas de una formulación más clara, sobre todo en su aplicación a la arquitectura y a la tectónica en general, podría llenar este vacío. Pero, en las condiciones presentes, los más cualificados profesionales hacen bien en no tenerla en mucho. Sus ambiguos preceptos y principios básicos encuentran tan sólo el favor de los llamados expertos en arte, que se sirven de ella para medir el valor de una obra porque carecen para juzgar el arte de un criterio interno y subjetivo. Green haber penetrado el secreto de la belleza mediante una do-

cena de reglas, cuando es justamente negando todo esquema como el infinito variar del mundo de las formas asume un sentido característico y belleza individual.

Entre los conceptos que la teoría del gusto se ha esforzado en formular, uno de los más importantes es el estilo en el arte. Esta expresión es una de las que se prestan a las más variadas interpretaciones, tantas, que los escépticos han querido negarle una clara base conceptual. Sin embargo, todo artista y auténtico «connaissanceur» intuye su completo significado, por difícil que sea expresarlo en palabras. Quizá podamos decir:

Estilo es dar énfasis y significado artístico a la idea básica y a todos los coeficientes intrínsecos y extrínsecos que modifican la personificación del tema en una obra de arte.

De acuerdo con esta definición, ausencia de estilo significa la presencia de defectos en una obra producidos por el menosprecio del artista hacia el tema subyacente y por su ineptitud para explotar estéticamente los medios disponibles para perfeccionar su trabajo.

La naturaleza, con toda su variedad, es, sin embargo, simple y parsimoniosa en sus motivos; renueva continuamente las mismas formas, que aparecen modificadas de mil maneras de acuerdo a su grado de desarrollo y a las distintas condiciones de existencia. Desarrolla ciertas partes de distinta forma, acortando unas y alargando otras. Del mismo modo, las artes técnicas están también basadas en ciertas formas prototípicas («Urformen»), condicionadas por una idea originaria, que reaparece continuamente y permite infinitas variaciones a través de una serie de factores directamente determinantes.

Así ocurre que las partes que en una cierta combinación parecen esenciales, en otras están reducidas a simples insinuaciones; partes que en la primera combinación estaban apenas esbozadas, en la segunda quizá surjan impetuosas y predominantes.

La forma básica, como la más simple expresión de la idea, es modificada en particular por los materiales utilizados para su elaboración, así como por las herramientas que le dan forma. Finalmente, existe una serie de factores

externos a la obra, importantes y efectivos para determinar la forma, como lugar, clima, tiempo, costumbres, características particulares, rango, posición y muchos otros. Sin ser arbitrarios y ateniéndonos a nuestra definición, podemos dividir la doctrina del estilo en tres partes.

La teoría de los motivos primarios («Urmotiven») y las más antiguas formas de ellos derivados pueden constituir la primera parte, la histórico-artística, de la teoría del estilo.

Es sin duda gratificante el percibir que la motivación primordial en una obra de arte, por lejana que esté de su punto de origen, invade la composición como un tema musical. Ciertamente, una concepción clara y nítida es muy de desear en un trabajo artístico, pues así nos aseguramos contra lo arbitrario y lo banal, y es incluso una norma válida para la invención. Lo nuevo se engarza con lo viejo sin ser su copia y se libera del vano influjo de la moda. Para ilustrar esto, concédaseme suministrar un ejemplo de la fuerte influencia que una forma primitiva puede ejercer sobre el desarrollo de las artes.

La estera y su derivado, la alfombra tejida, más tarde la alfombra bordada o tapiz, fueron los más primitivos divisores del espacio, y así se convirtieron en el motivo básico de todas las posteriores decoraciones murales y de muchos sectores afines de la industria y la arquitectura. Por más que la técnica en este campo haya tomado las direcciones más diversas, en el estilo de estos objetos es siempre reconocible el origen común. En efecto, podemos observar que en los tiempos antiguos, de los asirios a los romanos y más tarde en la Edad Media, la división y ornamentación de los muros, los principios del coloreado, incluso las pinturas y esculturas históricas que las adornaban, así como los vitrales y la ornamentación del suelo, en breve, todo lo relacionado con este arte, ha permanecido ligado al motivo primario, de manera consciente o por el efecto inconsciente de la tradición.

Afortunadamente, este aspecto histórico de la teoría del estilo puede ser desarrollado incluso en medio de nuestras confusas condiciones artísticas. ¡Y qué rico material de comprensión, comparación y reflexión nos ha ofrecido la Exposición de Londres, presentándo-

nos los ya mencionados trabajos de pueblos que se encuentran aún en estadios primitivos de desarrollo cultural!

La segunda parte de la teoría del estilo debería enseñarnos cómo las formas derivadas de los motivos pueden adquirir diversos aspectos gracias a los medios de que disponemos, y cómo la materia es tratada estilísticamente en el marco de nuestra avanzada tecnología. Por desgracia, este aspecto del estilo es más oscuro. Un ejemplo puede mostrar las dificultades para aplicar los principios de la teoría «técnica» del estilo.

Los monumentos de granito y pórfido del antiguo Egipto ejercen sobre nosotros una fascinación increíble. ¿En qué reside su magia? Ciertamente, en parte por ser el terreno neutral en que se enfrentan y pactan una materia dura y resistente y la delicada mano del hombre con sus simples instrumentos: el martillo y el cincel. «¡Hasta aquí y no más allá, de esta forma y no de otra!» Éste ha sido el silencioso y milenarismo mensaje. Su calma majestuosa e imponente, la plana y angulosa elegancia de sus líneas, el dominio que se vislumbra en el tratamiento del arduo material; todo indica una belleza estilística que a nosotros, ahora que podemos cortar la piedra más dura como si fuese mantequilla, nos parece carecer de razón de ser.

¿Cómo debemos pues tratar el granito? ¡Difícil dar una respuesta satisfactoria! Lo primero sería usarlo tan sólo donde es precisa su durabilidad, extrayendo de esta propiedad suya las reglas para su tratamiento estilístico. Cuán poca atención se presta a este criterio en nuestra época lo demuestran ciertas extravagancias observables en ciertas grandes construcciones de granito y pórfido realizadas en Suecia y Rusia.

El ejemplo citado conduce a una cuestión más general, que por sí sola suministraría materia suficiente para un capítulo entero, si a estas pocas páginas se les consintiera alcanzar las dimensiones de un libro. ¿A dónde nos lleva la depreciación del material que produce la utilización de máquinas, de sucedáneos, de tantas nuevas invenciones? ¿Qué efecto producirá la devaluación del trabajo, debida a las mismas causas, en las decoraciones pictóricas, escultóricas o de otro tipo? No me refiero a

una devaluación en el precio, sino en el significado, en la idea. A las nuevas Casas del Parlamento en Londres, ¿no las ha hecho intolerables el uso de las máquinas? ¿Cómo podrán el tiempo o la ciencia llevar ley y orden a esta confusión? ¿Cómo impedir que la general depreciación se extienda también a las obras realizadas a mano como en los viejos tiempos, cómo evitaremos que sean percibidas como afectaciones anticuadas, extravagantes o caprichosas?

Si la parte técnica de la teoría del estilo presenta semejantes dificultades para la definición y aplicación de sus principios fundamentales, hoy por hoy es casi imposible tratar sobre la importante tercera parte de esa teoría. Me refiero a la que debería tratar de las influencias locales, temporales y personales externas a la obra de arte y a su acuerdo con otros factores, como el carácter y la expresión. Estos problemas aparecerán en el curso de este tratado.

Hemos aludido más arriba a los peligros que amenazan a nuestras artes industriales y al arte en general a causa del exceso de medios disponibles (para mantener la expresión antes utilizada). Ahora planteo otra pregunta: ¿Qué influencia ejerce sobre la industria artística la especulación provocada por el gran capital y pilotada por la ciencia? ¿Cuál será el resultado final de este creciente patronazgo?

La especulación, si reconoce cuáles son sus verdaderos intereses, procurará descubrir y apropiarse de las mejores fuerzas; como protectora y cultivadora de las artes y de los artistas, mostrará mayor entusiasmo que los Mecenas o los Médicis.

¡Muy bien! Pero hay una diferencia entre trabajar para la especulación y llevar adelante la propia obra como un hombre libre. Al trabajar para la especulación se es doblemente dependiente: el artista es esclavo del patrón y de la última moda, que asegura a aquél salida para sus mercaderías. Sacrifica su individualidad, vende su primogenitura por un plato de lentejas. En otros tiempos el artista también practicó esta negación de sí mismo, pero sacrificaba su Yo sólo a la mayor gloria de Dios.

Sea como fuere, abandonamos aquí estos razonamientos, porque la especulación lleva directamente a una meta específica, que ahora parece más importante ver detalladamente.