

LA CASA DE UN SOLO MURO

E. I. S. ARG.
BIBLIOTECA

JUAN MIGUEL HERNANDEZ LEON

LA CASA
DE UN SOLO MURO

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE MEXICO	
E.T.S. ARQUITECTURA	
BIBLIOTECA	
Nº Rº ENTRADA	86.425
	72.01
SIGNATURA	HER
	CaS

NEREA

Cubierta: Dibujo para la patente constructiva de Adolf Loos,
Haus mit einer Mauer, 1921.

© Ed. cast.: Editorial NEREA, S. A., 1990
Santa María Magdalena, 11. 28016 Madrid
Teléfono 571 45 17

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro
pueden reproducirse o transmitirse utilizando medios electrónicos o mecánicos,
por fotocopia, grabación, información, anulado u otro sistema sin permiso
por escrito del editor.

ISBN: 84-86763-50-9
Depósito legal: M. 22.102-1990

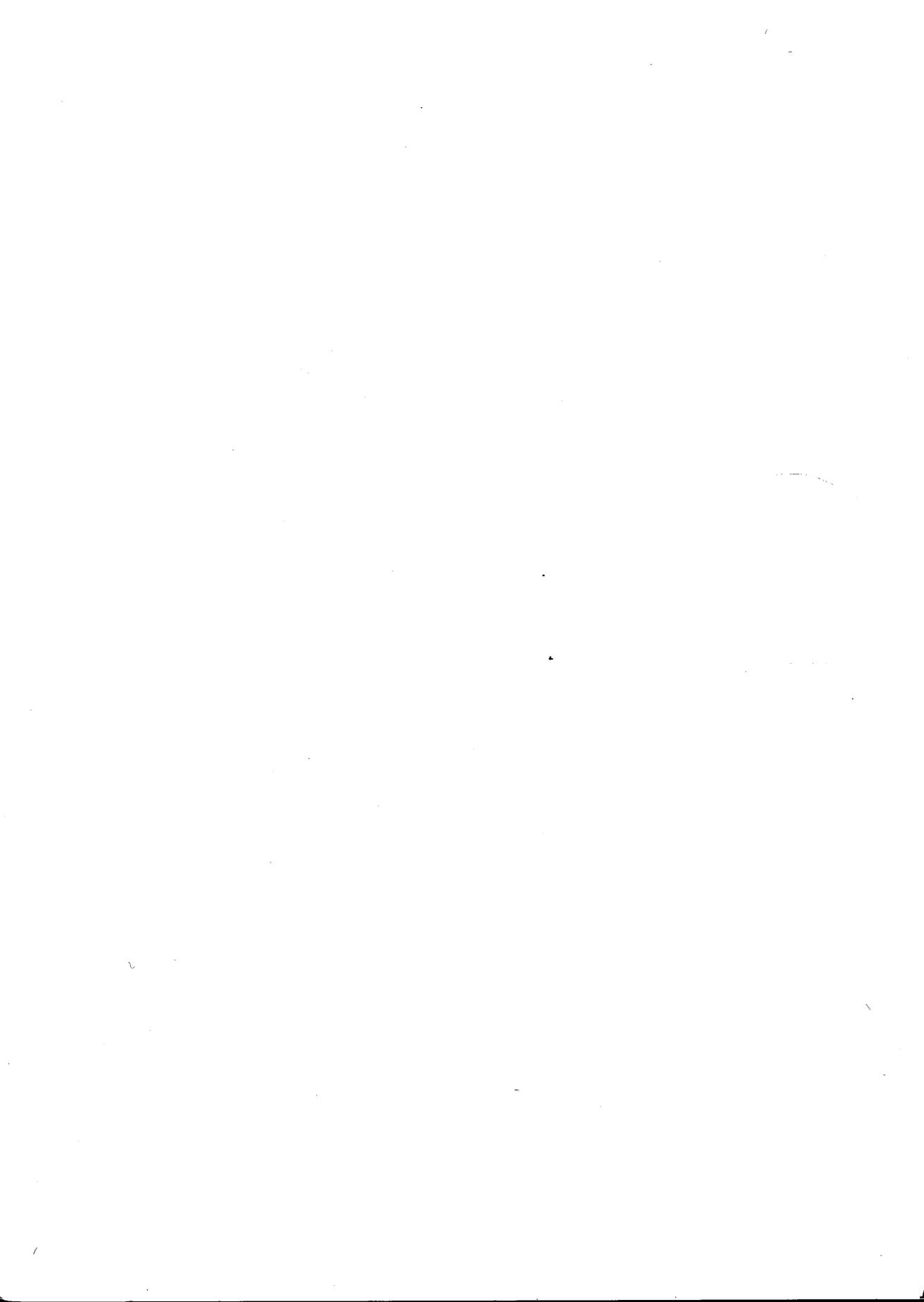
Fotocomposición: Fernández Ciudad, S. L.
Catalina Suárez, 19. 28007 Madrid
Impreso en Clossas-Orcoyen, S. L. Polígono Igarsa
Paracuellos de Jarama (Madrid)

Impreso en España

INDICE

Introducción	11
Capítulo 1: La temporalidad de lo doméstico	17
Capítulo 2: Mesa y mantel.—El fuego doméstico; La naturaleza del muro loosiano	47
Capítulo 3: Interiores privados.—El muro se cierra; Interiores privados; <i>Veillich</i> como metáfora	79
Notas	111
Anexos:	
Los elementos básicos de la arquitectura	117
Atributos de la belleza formal	125
Ciencia, industria y arte	147
Prolegómenos	179
Notas a los anexos	209
Lista de ilustraciones	213
Índice analítico	215





No es fácil visitar las viviendas de Adolf Loos en la actualidad, entre otros motivos por la resistencia de sus actuales propietarios. Tienen razón, lo *privado* es la esencia de la filosofía loosiana. Por ello, quede constancia aquí de mi agradecimiento a todos aquellos que abrieron sus puertas ante mi insistencia desconsiderada.

Tampoco lo es traducir a Semper, sobre todo por la enorme ganga retórica de su estilo, por lo que, de igual modo, mi reconocimiento a la paciente tarea de Ricardo Zayas, Joaquín Rodríguez Monteverde y Fernando Villaverde sin cuyas colaboraciones no hubiera sido posible este libro.



INTRODUCCION

Este libro toma su título, en traducción no literal, de la patente constructiva que Adolf Loos registró en el año 1921, bajo el nombre de *Haus mit einer Mauer*.

La licencia literaria no traiciona, excesivamente, el sentido último de la poética loosiana; intenta convertir la singularidad de un modo concreto de construcción, en una categoría sobre la naturaleza del método y del concepto arquitectónico subyacente en la polémica de aquel «artesano» del lenguaje.

La proliferación, en estos últimos años, de monografías, ensayos o reconsideraciones, sobre su obra, en textos más generales, desde distintos puntos de vista, no dejaría de sorprender, si no supiéramos que la cantidad, y la escala, de la arquitectura construida no es siempre determinante de la densidad de un pensamiento arquitectónico.

Una dificultad añadida en el caso de Loos, sería la de un sensualismo de los materiales, ajeno a toda voluntad de manipulación de su propia naturaleza, enfrentado, por tanto, al empirismo estilístico y mucho más sugestivo de algunos de sus brillantes contemporáneos. Así, por lo menos, se le ha confrontado con el refinamiento formal de un Hoffmann, como ejemplos de la bipolaridad «ética-estética».

No sólo es éste el peligro. En otro sentido, y como un ejemplo más de las manipulaciones al uso, se puede citar la acuñación del término «proto-racionalista», intento unificador de toda una serie de obras (profundamente individualistas, por otro lado), a fin de elaborar una genealogía interesada del Racionalismo arquitectónico. De la misma forma que las «versiones ideológicas» de la arquitectura moderna, pasan por encima de los matices formales, e incluso radicales diferencias contenidas en las propuestas de estas arquitecturas.

Al tomar al pie de la letra las manifestaciones de hostilidad a los problemas estilísticos u ornamentales por parte de los denominados «pioneros» del Movimiento Moderno, las historias sobre éste han soslayado, en general, los análisis específicamente formales; es decir, «desde dentro» de su propia lógica como obras arquitectónicas. Con ello se han primado las visiones de síntesis, sobre la lectura de las «diferencias».

No obstante, no pretende ser este ensayo un texto sobre Loos, sino *desde* Loos; se trata de reafirmar la posible vigencia contemporánea de un discurso polémico y radical.

Para ello hemos recurrido al delicado y paradójico ejercicio de situarlo en el concreto marco de sus influencias históricas: la de la obra teórica de Gottfried Semper. Esta relación (la de la influencia teórica de Semper en la obra de Adolf Loos), ha sido reseñada por la mayoría de historiadores del período, pero reconocida con una cierta dosis de distanciamiento. Sin embargo, la revisión de los textos de Semper, en su comparación con los más conocidos y divulgados (por lo menos en nuestro país), de Adolf Loos, brinda una conclusión indudable; la de que la casi totalidad de los temas loosianos, estaban ya planteados en los escritos fundamentales del arquitecto alemán.

Ha habido un indudable desinterés por la obra de Semper, posiblemente como reflejo de los historiadores ante las descalificaciones de un Lionello Venturi (en el sentido de materialista o determinista), como exponente de un rechazo teórico generalizado, sobre todo, tras la publicación de *Stilfragen* de Alois Riegl. Sin embargo, la relación Semper-Loos sólo sería un ejemplo (muy sintomático eso sí), de la gran influencia ejercida por el arquitecto y escritor en el ámbito de la cultura germana.

Gottfried Semper nació en la ciudad de Hamburgo el 30 de noviembre de 1803, y murió en Roma en 1879. Su intensa vida artística y política, le llevó a formarse con arquitectos como Friedrich von Gärtner, o a aproximarse a figuras del prestigio de Karl-Friedrich Schinkel. París, Londres y la atracción, casi obligada de la arqueología griega son las coordenadas geográficas de su proceso formativo.

En el contexto de las aportaciones de Hittorff sobre el carácter policromo de la arquitectura y escultura griegas, Semper publica en 1834 su panfleto *Observaciones preliminares sobre la arquitectura y escultura policromas en la antigüedad*, donde recoge ya un temprano sentimiento sobre la crisis disciplinar, y una crítica a los dos tipos más habituales de práctica docente, las «recetas» de Durand (ese «Ministro de Hacienda») y al viaje *recolector* de fragmentos históricos, origen de las infecundas tendencias historicistas. Aquí sitúa ya Semper el axioma de su concepción arquitectónica: «el arte conoce un solo dueño: la necesidad», y ésta es el obligado respeto a la naturaleza de los materiales.

En 1851, diecisiete años después de sus *Observaciones*, Semper da a la imprenta su libro *Los cuatro elementos de la Arquitectura*, compuesto por una parte continuadora de la polémica sobre la policromía, y otra donde comienza a elaborar una teoría general de la arquitectura, de la que toma el nombre la publicación. En realidad, Semper tuvo el propósito de componer una obra de mayor alcance, su *Vergleichende Baulehre*, toda una teoría comparada de la edificación, de la

que se conservan una serie de folios manuscritos que nos pueden dar idea de lo ambicioso del proyecto.

Sus ideas básicas; la primacía histórica del origen doméstico de la arquitectura, el significado simbólico del Hogar o fuego doméstico, y los elementos protectores de este auténtico «centro moral» de la vivienda, el techo, el dique o la cerca, son los parámetros constantes de su posterior labor teórica e historiográfica.

La Exposición Universal de Londres en el año 1851, es el pretexto de su ensayo «Ciencia, Industria y Arte» (cuya traducción incluimos en este libro), confirma y consolida su opinión crítica de la situación artística.

El *exceso*, y la carencia de la capacidad para controlarlo, o lo que es lo mismo, el proceso civilizador como disgregador de la verdadera cultura, del marco estable de la creación, el modelo de la Artesanía, como paradigma a aplicar a la regeneración disciplinar, son los temas que nos anticipan el sistema conceptual loosiano.

La más extensa obra de Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik* (1860-63), se comienza a publicar unos ocho años después. Su método comparativo, tomado de Cuvier en sus estudios de zoología, intenta definir la esencia de la actividad ornamental, pero, como explícita en su «Prolegomena» (también aquí traducido), se trata del entramado justificativo de su, nunca acabada, teoría general de la arquitectura.

Así se desvela otra curiosa estrategia teórica de Adolf Loos; referirse prioritariamente a todo «Lo Otro» (la artesanía, la moda, la gastronomía), como referente análogo de donde extraer las conclusiones necesarias para el campo de la disciplina específicamente arquitectónica.

Pensamos que, aunque estos textos de Semper, en sí mismos, sean documentos de excepcional importancia en la conformación del pensamiento arquitectónico moderno, está justificada su inclusión aquí como contexto de nuestra tesis sobre la procedencia de las líneas de fuerza del pensamiento de Loos.

En efecto, la idea-matriz de lo *doméstico*, como sistema estructurante de la concepción arquitectónica de Adolf Loos (a lo que también alude el título de este ensayo), estaba en Semper, pero también justifica la mayor densidad de los trabajos de este arquitecto, cuando se circunscribe a este campo concreto de actuación. De la misma forma que clarifica su radical separación de arte y arquitectura, que no está condicionada por un punto de vista utilitarista, sino por el convencimiento (también semperiano), de que la actividad arquitectónica sólo tiene sentido en el ámbito de la artesanía, de la temporalidad necesaria para decantar los *tipos* y las *palabras* que constituyen el código social que los hace comprensibles.

«El albañil y el carpintero no se preguntan sobre la forma de la

cubierta, simplemente la hacen.» Esta tautología del hecho constructivo expresa en Adolf Loos, no sólo la *tipificación* propia de la artesanía, también refleja la cadena relacional que se sintetiza en el esquema: habitar-construir-pensar.

Cuando Semper rechaza las posibilidades del hierro como material apropiado para la arquitectura monumental (podríamos decir, «artística»), tiene presente, desde luego, toda una serie de cuestiones; la duda sobre la posibilidad de un nuevo estilo, su posición ante el gótico, pero sobre todo, su teoría del revestimiento, que le hace entender como contrapuesta a las exigencias arquitectónicas de su «leymotiv» las posibilidades de transparencia implícita en las técnicas constructivas derivadas del nuevo material.

En buena lógica, la «opacidad» compositiva detectada en las obras de Loos (principio formal en clara oposición a los presupuestos más canónicos del movimiento moderno), y que es una estrategia decisiva en su dualidad interno-externo, es decir, en la conformación de los espacios teóricos de *lo privado*, respondería, en forma literal, a la aplicación de aquella ley.

Los aspectos de renovación formal, en la obra arquitectónica de Loos, están íntimamente ligados a los de la relación con la tradición, de la manipulación del material histórico, tanto como a la problematización de los lenguajes por parte del contexto intelectual vienés. Al fin y al cabo el discurso loosiano resulta dimensionado, tanto sobre la finalidad constructiva como por los límites de la comunicación.

Nuestra pretensión es situar la vigencia de Loos en el replanteamiento contemporáneo del *objetualismo*, presente en toda la nueva tradición arquitectónica que deriva de la crisis moderna.

El desplazamiento del punto de vista creativo, en la relación sujeto-objeto, hacia la compleja naturaleza formal del objeto, justifica la mayoría de las tendencias arquitectónicas contemporáneas. Incluso en su irreducible oposición.

¿Y qué es sino optar por la comprensión de la naturaleza del objeto, reflexionar sobre el carácter de la actividad artesanal? Lo que no obvia la compleja raíz formal de la poética loosiana, que también se aproxima al límite ambigüo de la vanguardia. Pero la postura de Loos respecto a la tradición constructiva, está también presente en su relación con el clasicismo. Lo clásico no es un problema de estilo, sino que constituye la verdadera sustancia del construir, entendida como una línea continua, cuya ruptura se resuelve en fenómenos de *renacimiento*.

Geoffrey Scott y su libro de polémica antimoderna «La arquitectura del humanismo» no le era tampoco desconocido a Loos. En su biblioteca se encontraba un ejemplar de la primera edición de 1914. Pero el clasicismo de Loos se traduce en distintas relaciones en su obra; los *motivos* de referencia clásica, *extrañados* por la forma frag-

mentaria en que se integran en el sistema formal, o en el esquema compositivo, en la geometría que se adapta o deforma a partir de un patrón clásico. Además lo clásico en Loos es de fundamentación tipológica. Es decir, es el *tipo* de elemento sobre el que actúa la experimentación loosiana, aceptándolo como parámetro depurado de una tradición constructiva que no permite más modificación que aquella que viene derivada del contexto *técnico*. Loos entiende «su verdad» como evolución del repertorio histórico en una línea que le lleva del clasicismo romano a todos sus renacimientos posteriores.

«Lo que vive del tema, muere con él. Lo que vive en el lenguaje, vive con él», había señalado Karl Kraus, casi como anticipando el futuro historiográfico de su amigo Adolf Loos.

La última paradoja de Loos: superar por la vía de los hechos uno de sus principales postulados, el de la separación entre arte y arquitectura.

Efectivamente, la obra de Loos deviene «artística» al asumir radicalmente (es decir, al margen de lo subjetivo), el respeto al «orden estructural de la cosa» hasta sus últimas consecuencias, la de esa esencia del habitar en un universo sin cualidad, o lo que es lo mismo, sin *valores*.



LA TEMPORALIDAD DE LO DOMESTICO

Dos corredores recorren los vestigios del tiempo, indiferente
el uno, el otro a grandes trancos con terror.
El que viene de sin donde logra su término: el otro —el origen, su
comienzo— muere en el camino.

Y el que viene de sin donde, el que venció, cede el lugar al
que siempre anda a grandes trancos con terror y
perpetuamente.

Ha alcanzado su término: el origen.

KARL KRAUS, «WERKE», vol. III.¹

1

¿Adolf Loos, arquitecto de la *temporalidad*? En todo caso, la idea de origen, de durabilidad; la relación entre tradición e innovación, (noción todas participantes de lo *temporal*), son motivos centrales de su poética.

Como los corredores del poema de Karl Kraus, Loos «recorre los vestigios del tiempo», desde la contradicción irresuelta de su propia modernidad, de esa necesidad compulsiva de invención y renovación, y alcanza el verdadero, único posible, conceptual: el origen, el *comentario* a la tradición.

No sería acertado, por tanto, considerar la modernidad de Loos, como una etapa hacia la «modernidad otra», sino como una voluntad de permanencia, de actualidad consecuente con su tiempo histórico. No pretende alcanzar otra cosa más que la *naturalidad* del lugar, la feliz coincidencia de espacio e idea del habitar. La categoría de *temporalidad*, así definida, tiene poco que ver con las abstracciones espacio-temporales, posee entidad propia, derivada de la forma y contenido de la construcción, de la tradición del «Baumeister»².

¿Qué es el *origen*, sino lo clásico? Pero el clasicismo de Loos no es atemporal, arquitectura sin tiempo, Historia elevada a Mito: al contrario, está profundamente justificado en la temporalidad.

Este «constructor romano» entiende la tradición como *fluir* continuo. Nada está fijado de antemano, sólo, paradójicamente, los motivos-origen.

«Lo de hoy debe construirse sobre lo de ayer; del mismo modo como lo de ayer se construyó sobre lo de anteayer»³. Esta fluencia no supone ruptura, es la estrategia del artesano, que se sumerge en lo temporal para alcanzar la inalterabilidad del origen.

2

En el año 1923, Adolf Loos proyecta una casa de vacaciones para el actor Alexander Moissi en el Lido veneciano.

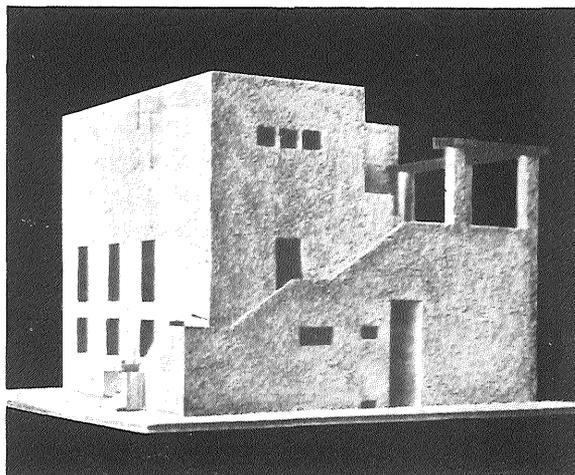
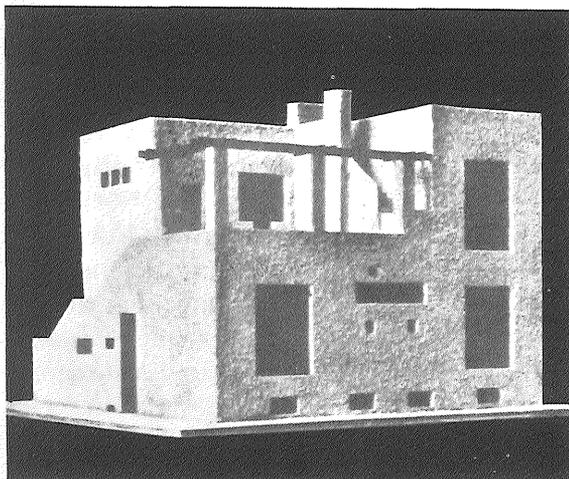
En compañía de su «Gran Hotel Babylone», la presenta, ese mismo año, en el Salón de Otoño de París.

Esta elección se realiza a costa de otro proyecto, un diseño de casa obrera para la *Österreichischer Verband für Kleingarten-und Siedlungswesen*. Es indudable que el denominador común de ambas propuestas era su carácter de «construcción teórica».

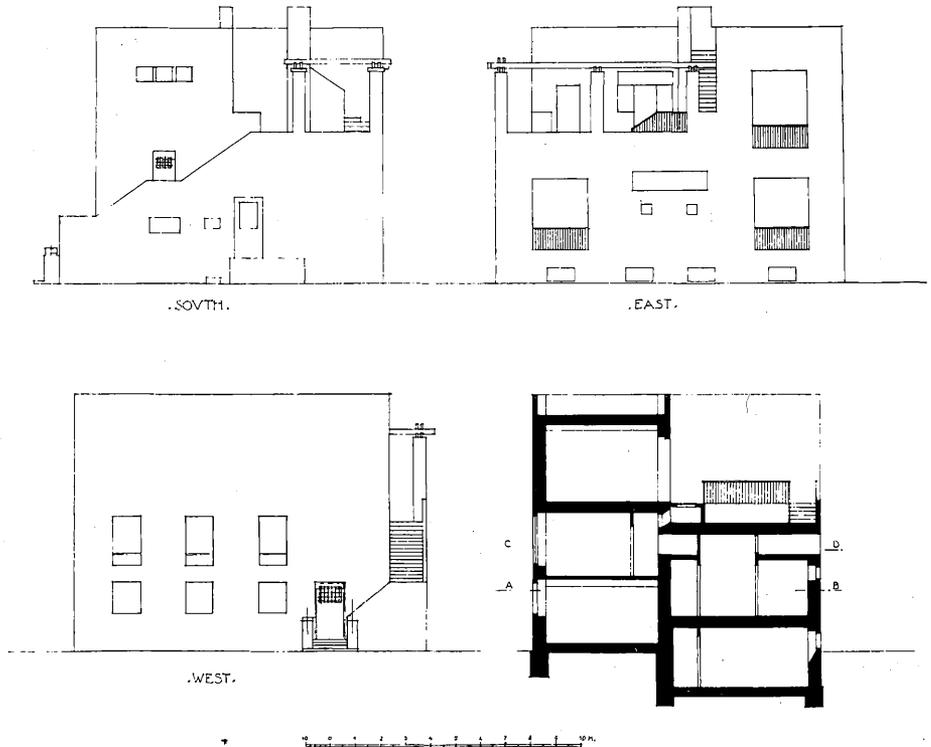
El sistema de pirámides escalonadas, las terrazas de las habitaciones, delimitadas por la ocupación de las cubiertas planas, y un programa de 700 habitaciones, configuran una tipología de enorme éxito, que toma su nombre de una novela de Arnold Bernnet, *The Grand Babylon Hotel*.

La presencia de estas invariantes formales y técnicas (el escalonamiento, la opción por los volúmenes pregnantes desde la percepción

1. Maqueta de la Villa Moissi.



2. Alzados de la Villa Moissi.



visual, la citada cubierta plana), unido a su dimensión literaria, delatan su apuesta por un Proyecto-Manifiesto.

¿Y la Villa Moissi? Podríamos aventurar que en este caso nos encontramos ante un programa ideológico, *Denken* sobre la casa: lugar-concreto que se constituye en lugar-categoría.

En un análisis inmediato, comprobamos que el edificio proyectado se levanta sobre un rectángulo de 11,50 por 14 m. de lados. Se distribuye en cuatro plantas, contando con el semisótano que ocupa, parcialmente, la proyección del volumen.

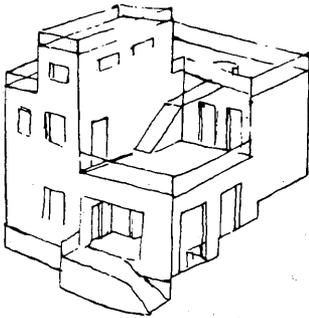
Por la fachada Oeste se accede a un vestíbulo, desde donde parte un diferenciado y complejo sistema de circulación con los distintos niveles. Las fotografías de la maqueta, siempre escogiendo el punto de vista diagonal a fin de forzar la esencia «dinámica» de su composición, disimulan la cualidad del neutro muro Oeste. Aceptemos, para la disposición de sus huecos, la reflexión funcional de Gravagnuolo: su apertura controlada con base en la orientación poniente de la villa. De igual forma que en la fachada Este, cara al mar, *privatiza*, (en la lógica loosiana), el panorama visual.

Pero lo que nos interesa, ahora, es ese muro Oeste en su autonomía formal. Un esquema trinario de huecos, *desplazados* hacia

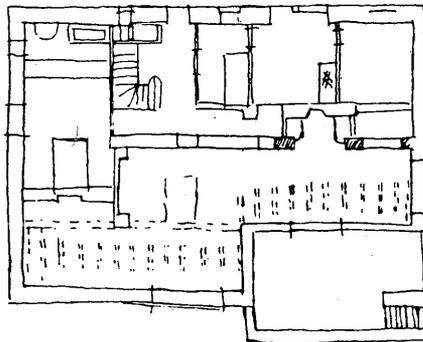
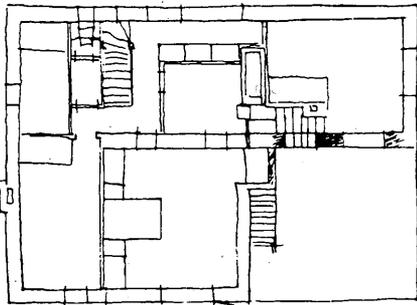
la parte baja e izquierda del lienzo y, por tanto, diferenciados de la entrada y comienzo de las escaleras exteriores que se ciñen a su esquina Suroeste. Si la altura del volumen es de unos 10 m., comprenderemos que la disposición de los huecos (que hemos supuesto desequilibrados), es simétrica, axialmente, en un cuadrado *virtual* de 10 m. de lado.

Loos nos está ofreciendo un cubo como forma-origen, desde donde se comprende el resultado final, la serie de «disonancias» que conducen a la imagen «moderna» del edificio. La fachada opuesta al Este, es, todavía en forma más clara, una disposición clásica fragmentada por la aparición de la terraza que mira al mar. Del mismo modo que es sintomática la ausencia del alzado Norte, en la documentación de la Villa Moissi ofrecida por el libro de Kulka⁴ sobre la obra de Adolf Loos. No es sólo que su representación aporte escasa información sobre la casa, es que, y esto es más importante para un manifiesto teórico, su dura, vacía, figuratividad nos podría haber distraído de la verdadera clave del asunto.

Si comparamos el proyecto final con el dibujo publicado en 1931 para una «Villa al borde del mar en Lavandou», catalogado por Rukschcio⁵ como primer proyecto de la Villa Moissi, nos damos cuenta del proceso de síntesis y las alteraciones del recorrido espacial, totalmente interno en el boceto, y de la inversión de los niveles espaciales para situar los salones en torno a la terraza.



3. Primer proyecto para la Villa Moissi, según Rukschcio-Schachel.



En el (supuesto) primer ensayo de casa, no se respetaba la secuencia tipo en la articulación de espacios por Loos, la diferenciación de usos por planos, y, como señala Rukschcio, el condicionamiento de la gran terraza como *recinto privado*, en cuanto que sólo se accede a ella por el interior del edificio, y su uso restringido por la vecindad de los dormitorios.

La opción definitiva es deudora de una concepción del proyecto ligada al «lugar», de la que extrae las relaciones de implantación de la articulación de uno de sus elementos básicos, la terraza, en la presencia dominante del mar. Pero no es sólo eso. Es, sobre todo, la inversión del vector de privacidad, la transformación de una sintaxis espacial, que expresaba con literalidad una «cultura de lo doméstico».

La inmensa paradoja consiste en que Loos nos ofrece su manifiesto para que lo recompongamos desde lo *negativo*, desde la alteración de sus presupuestos más estables. Dice Gravagnuolo que este proyecto es «una transcripción al lenguaje moderno del modelo tipológico de la casa mediterránea»⁶. ¿Qué es lo mediterráneo para Adolf Loos? Una modificación de la cultura de lo privado. ¿Podríamos inferir también una distinta *temporalidad*?

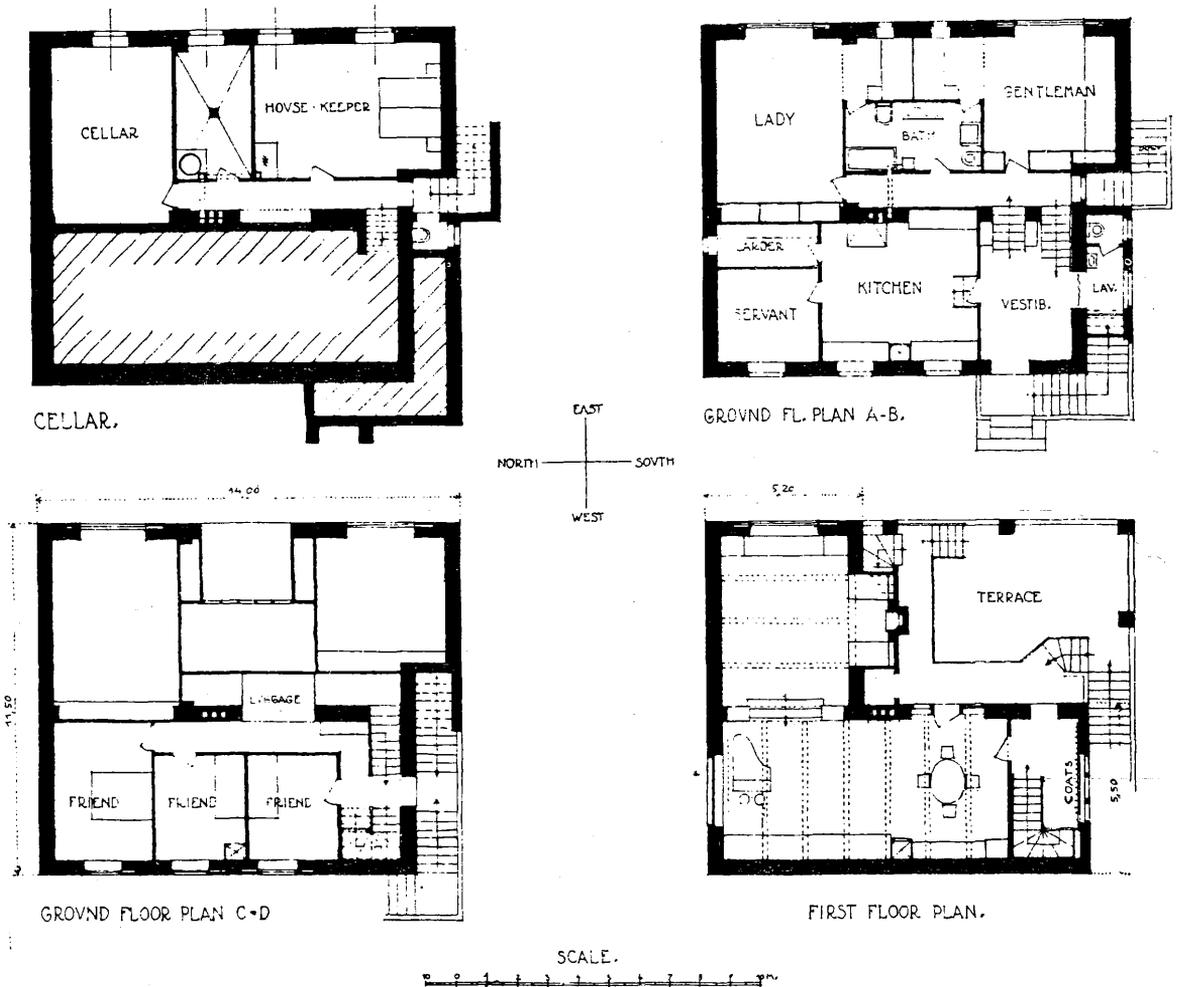
Volvamos, por el momento, a la descripción de la Villa Moissi. Una ingeniosa caja de escaleras interna va enlazando los niveles del «Raumplan», de esa espacialidad ordenada por una lógica de relación con el muro central. Distintas alturas y proporciones de espacios que se proyectan sobre este plano vertical invariable.

La chimenea, que define la única parte continua, maciza, de ese muro en su dimensión vertical nos sugiere una idea de centralidad. Y la comprobación dimensional nos confirma que se trata de un «centro», el que nos define el *cubo virtual* anticipado por la fachada de acceso.

A la terraza, remarcada con una disonante pérgola, se accede también por esa escalera exterior que contornea el cubo descrito. Su desmesura, en relación con la economía espacial loosiana, nos recuerda que estamos ante un *signo*, un elemento material cuyo referente es, en su mayor grado, cultural. De igual modo que la escenografía envolvente de la pérgola que la remata. Signo tras signo superpuestos a la forma esencial.

Estamos, por tanto, ante dos secuencias de recorrido, una interna que resuelve la bajada al semisótano, conecta los desniveles de la planta primera, y, en forma algo más convencional, los planos horizontales entre sí. Otra externa que recorre perimetralmente la caja, en la esquina que forman las fachadas Oeste y Sur, para fragmentarse en el plano de la terraza.

El efecto formal es el de una fuerte tensión sobre el perímetro de la caja, que penetra en el volumen, a la altura de la última planta, para descomponerlo, devolviéndonos la idea del cubo inicial.



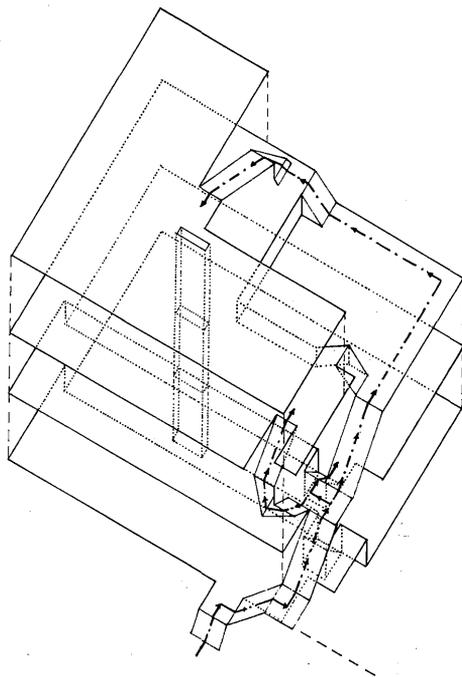
Esta «tensión de borde» parece conjugarse con un movimiento helicoidal de los recorridos en torno a un eje físico, que hemos situado en el centro del cubo, y que estaría *señalizado* por la chimenea de la casa.

Al llegar a este punto, podemos anticipar un primer resumen de como entendemos la estructura de la Villa Moissi; un sistema de invariantes de tipo espacial (el cubo virtual subdividido en base al concepto de Raumplan), más un sistema de signos (la pérgola, la escalera exterior, significantes para Loos de lo mediterráneo), cuya síntesis, irresuelta, parece simbolizarse en aquella tensión compositiva que, reforzando la sensación de volumen, niega, en cierto modo, la gravedad de la masa del edificio.

Toda una dramática concepción del habitar.

4. Plantas del proyecto para la Villa Moissi.

5. Esquema de las
circulaciones
principales en la Villa
Moissi.



3

¿Era éste el contenido del manifiesto loosiano?

Hay que recordar un dato, superficialmente anecdótico. En el mismo Salón de Otoño del año 22, se exhibe el diseño preliminar de Le Corbusier para la casa La Roche-Jeanneret.

Le Corbusier y Loos. Una relación tentadora para el historiador.

«Loos balayait sous nos pieds, c'était un nettoyage homérique, précis, philosophique et logique. C'est en cela que Loos a influé sur notre destin d'architectes»⁷, o «Loos es uno de los pioneros del nuevo espíritu...», fueron frases con las que el mismo Le Corbusier (o en algún caso Ozenfant) marcaron las relaciones y, al mismo tiempo, las distancias con Loos.

La hipótesis del «precursor» situaba al arquitecto vienés en un papel «negativo», en el creador de una obra, (teórica y arquitectónica) que se justificaba en el después del Racionalismo pleno.

Así, la Villa Moissi, podría ser entendida como la «forma-tipo» de la casa purista, aquella que Le Corbusier expondría, en su forma canónica, al proyectar la Villa Garches de 1927⁸. Kenneth Frampton, a partir del análisis ya clásico de Colin Rowe⁹ sitúa el problema planteado por Loos: integrar la libertad distributiva de la planta Art and Crafts en un esquema geométrico de extrema rigidez. La síntesis armónica sólo se resolvería en la planta libre de Le Corbusier.

Pero recordemos cuál es el análisis de Rowe:

En Garches la necesaria equidistancia entre suelo y techo otorga igual importancia a todas las partes del volumen intermedio y, por lo tanto, el desarrollo de un foco absoluto es una conducta arbitraria por no decir imposible. Tal es el dilema propuesto por el sistema; dilema al cual Le Corbusier acepta el principio de la extensión horizontal y, en Garches, vemos como el foco central es descompuesto consistentemente, desintegrando la concentración en cualquier punto, y haciendo que los fragmentos disgregados del centro se conviertan en una periférica dispersión de las incidencias, en una programada concentración del interés en los extremos del plano.

Es decir, a la teoría del *foco central* propia de la composición clásica, opone la planta libre del Purismo la *composición periférica*. La jerarquización de las partes en torno a un centro, respondía a la idea de integración y armonía. En la Villa Garches, la jerarquía central se ha disuelto en la planta libre.

Pero en la Villa Moissi, todo el sistema compositivo descrito nos dice que existe una tendencia a conservar una cierta jerarquía interna del conjunto, la unidad del bloque resulta afectada por ambas estrategias, pero, éstas traducen conflictos de distinta índole. En Garches, se vacían grandes fragmentos en forma de terrazas, indicio del encuentro de un sistema de «extensión horizontal» con los límites del volumen. Loos, en el Lido, evoca otro conflicto: la tensión de un centro, que no tiene ningún interés en anular, (ambigüedad más bien clave de su poética), con la descomposición del bloque «Hacia el interior». Todo ello como consecuencia de un gesto de inversión, de penetración hacia el foco, que renuncia al comentario académico insinuado en la composición inicial de las fachadas.

La lógica autónoma del muro, nos desvela, ya en el inicio, esa «utopía de la síntesis» que pretende integrar el cubo virtual (y éste nos llevaría a entender el edificio como un sistema centrado en la planta) con las disonancias de los bordes de la escalera perimetral externa. Hasta su final en la fachada Sur, *al mismo tiempo*, premoderna y vernácula.

Aquí sí encontramos la mayor referencia a una poética del «lugar», una reflexión sobre la tipología mediterránea. La situación de la «planta noble» ha sido completamente modificada, pasando del nivel tradicionalmente entendido como principal por la cultura centroeuropea, al de remate de la casa.

Esta ruptura conceptual afecta, sobre todo, a la definición del vestíbulo como elemento de conexión espacial, de transición entre lo público y lo privado, y es una reflexión sobre las relaciones entre cultura y práctica constructiva.

Encontrar en la Villa Moissi la anticipación de la «villa Purista»

nos resulta, cuando menos, descorazonador. *Loos no se ha propuesto cambiar el mundo.*

Porque en Moissi, al contrario que en el lenguaje purista, la *forma* ha resistido. Es verdad que la síntesis se nos ofrece como una operación irrealizable, que el *problema del fragmento* está presente, y dramáticamente opuesto al concepto de unidad, pero la Villa Moissi es todavía *forma*.

La posición de Loos respecto a la crisis de los lenguajes, nos la había anticipado en su ensayo «Architektur»:

Cuando, finalmente, se me encargó construir una casa, me dije: Una casa puede haber cambiado su aspecto exterior, a lo sumo, como el frac. Es decir, no mucho. Y vi cómo las antiguas construcciones, de siglo en siglo, iban emancipándose de los ornamentos. Tuve que empezar por donde se había roto la cadena de la evolución. Sabía una cosa: para poder mantenerse en la línea de la evolución la sencillez era de la mayor importancia¹⁰.

¡«Also nicht vier»! Los objetos culturales modifican su forma lentamente. Y resulta que Loos buscaba su objetivo (la meta) en el retroceso, en el momento de la ruptura, de la confusión que dio lugar a la crisis lingüística.

Se trata, comprobamos, de corregir la *temporalidad*. El rechazo del ornamento no es, en Loos, un salto hacia adelante, sino vuelta al punto de partida, al *origen*. No es apuesta por un nuevo lenguaje, búsqueda de la Palabra.

Su polémica con la Sezession, «y ahora se alegran por haber encontrado el estilo del siglo XX»¹¹, es paralela a la que mantiene con la Deutsche Werkbund (personificada en las tesis de Hermann Muthesius):

Tenemos nuestra cultura, con sus normas en la que transcurre nuestra vida y los artículos de consumo que nos la posibilitan. Ningún hombre, ni asociación, crearon nuestros armarios, nuestras pitilleras, nuestras piezas de adorno. *Las creó el tiempo.* (Die zeit schuf sie uns). Evolucionan de año en año, de día en día, de hora en hora. Ya que nosotros, nuestros puntos de vista y nuestras costumbres también evolucionan de hora en hora. Y por ello nuestra cultura.

Pero las personas de la Deutsche Werkbund confunden causa y efecto. No nos sentamos así porque un carpintero haya hecho de tal o cual forma un sillón, sino que el carpintero realiza el sillón de esa manera porque nosotros queremos sentarnos del modo que lo hacemos¹².

La *casa* es un problema cultural, y como tal, evoluciona con el *tiempo*. La cuestión no es, por tanto, ni un retorno, sin más, a formas históricas, ni un agotar las etapas «a grandes trancos», a la búsqueda de lo *moderno*.

La apuesta de Loos no es la de las vanguardias, (la transgresión de los límites del sentido del lenguaje), es la de aceptación de esos límites, tras los cuales sólo nos aguarda el silencio.

¿Que queda de la relación Loos-Le Corbusier? ¿La introducción a «Ornamento y delito» con motivo de su publicación en *L'Esprit Nouveau*?¹³. Si cuando Le Corbusier visitó Viena en 1911 sólo vio a Otto Wagner, Hoffmann u Olbrich; es decir, el muro que se oponía a la simulación de la cultura occidental en Austria. ¿La posible relación entre la Haus Moller y la Maison Planeix en los años 28-29?.

Pero ésa es otra historia.

4

«La obra de arte es revolucionaria, la casa es conservadora», nos dice Adolf Loos desde su ensayo «Architektur», más o menos en las fechas en que está construyendo la casa de la Michaelerplatz y la casa Steiner. Antes de publicar este texto sólo ha conseguido edificar la Villa Karma, para el filólogo vienés Theodor Beer, pero esto no dejaba de ser la transformación de una ya existente, «La Maladeire». Sus otras obras de importancia, «Café Museum» y «Kärntner Bar», no pertenecen al género de la arquitectura doméstica.

¿No será que la casa no tiene nada que ver con el arte y que la arquitectura no debiera contarse entre las artes? Así es. Sólo una parte, muy pequeña, de la arquitectura corresponde al dominio del arte: El monumento funerario y conmemorativo. Todo lo demás, todo lo que tiene una finalidad hay que excluirlo del imperio del arte¹⁴.

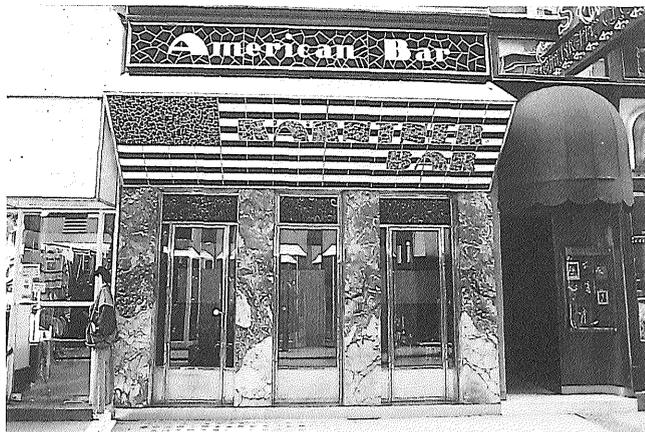
La cuestión planteada es, con toda seguridad, bastante más compleja que la interpretación funcionalista, posible en una lectura superficial.

¿A que noción de arte se está refiriendo Loos? A un arte que es, ante todo, una exigencia individual. Una obra de arte como «asunto privado del artista», que nadie ha solicitado, y, por tanto, no está al servicio de nada.

Traslada, también, al campo de lo artístico, toda posibilidad de proyecto utópico-moral, en clara contradicción con el espíritu dominante en la vanguardia. Porque el arte es lo *único* que puede ser revolucionario, «arrancar a los hombres de su comodidad». Por eso, éste, «ama la casa y odia el arte».

Su incomodidad proviene, sobre todo, de la adulteración de este principio básico en aquella tendencia interna a las vanguardias: la disolución de lo artístico en lo cotidiano. La premisa desde donde se construye esa bárbara y profana definición, la *Artes Aplicadas*.

6. Fachada, restituida en la actualidad, del Kärntner Bar, según el proyecto original de 1907, Viena.



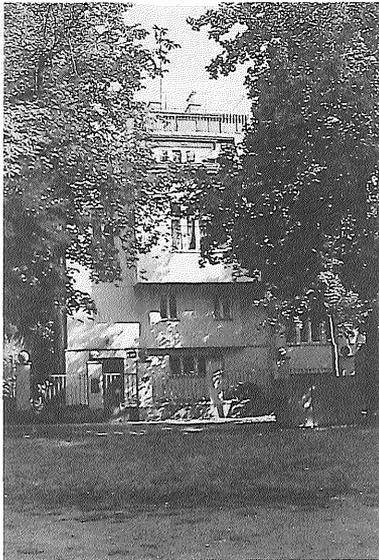
De igual forma podríamos preguntarnos por los límites definidos para la arquitectura. La *casa* y el *monumento*, su común naturaleza colectiva se especifica en la dimensión cultural de la primera y la artística del segundo.

La casa es un problema cultural, repetimos, y, como tal, tiene ese carácter *natural* que conseguían los «viejos maestros».

¿Se teme la uniformidad? Sí, ¿pero las construcciones antiguas no eran también, dentro de una época y un país dados, uniformes? Lo eran tanto que nos es posible, gracias a su uniformidad, clasificarlas según estilos y países, pueblos y ciudades. Los antiguos maestros ignoraban la nerviosa vanidad. La tradición había determinado las formas. No las cambiaban, sino que los artesanos no eran capaces de emplear siempre con fidelidad la forma fija, consagrada y tradicional. Nuevos trabajos cambiaban la forma y así se violaban las reglas. Fueron surgiendo formas nuevas. Pero los hombres de aquellas épocas se sentían en consonancia con la arquitectura de su tiempo. Si se construía una casa nueva, le gustaba a todo el mundo. Actualmente, la mayoría de las casas sólo gustan a dos personas: el dueño y el arquitecto¹⁵.

Uniformidad significa eludir el *tatuaje*, integrarse en la memoria de la temporalidad. ¿Y si el lenguaje se ha pervertido? ¿Y si uno llama la atención por ir sin disfraz? Es el precio a pagar por adaptarse a la *temporalidad* adecuada. Igual que con las «disonancias» de Beethoven.

Lo que Loos había descubierto era que el *tiempo de evolución* de las formas construidas no es igual que el de otras actividades humanas, como la moda. Que el tiempo de «la casa» no es el del hombre, es el del lenguaje. El del hombre, como veremos, es el de *lo privado*, lo interno.



7. Casa Strasser
(1919), Viena. Estado
actual.

8. Casa Strasser.
Detalle del mirador.

La oposición entre sujeto y objeto se manifiesta, entre otras cosas, por una temporalidad, (tiempo relativo de lo orgánico), distinta.

¿No había manifestado Loos su temor a que Emil Ludwig pudiera escribir su biografía? ¿Es que la biografía no es sino la objetivación de la esfera de lo privado?

La arquitectura es, sobre todo, técnica, oficio de construir, y la única respuesta posible a aquella «degeneración de la cultura» es intentar una síntesis de tradición e innovación.

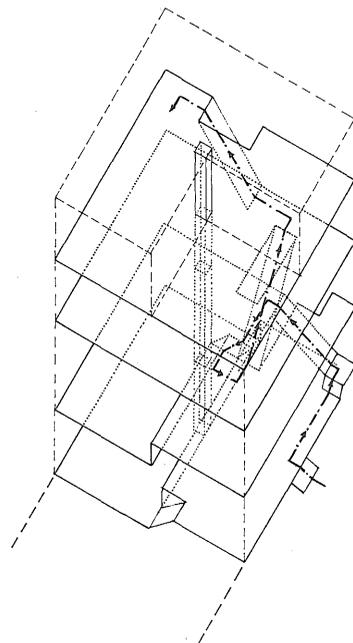
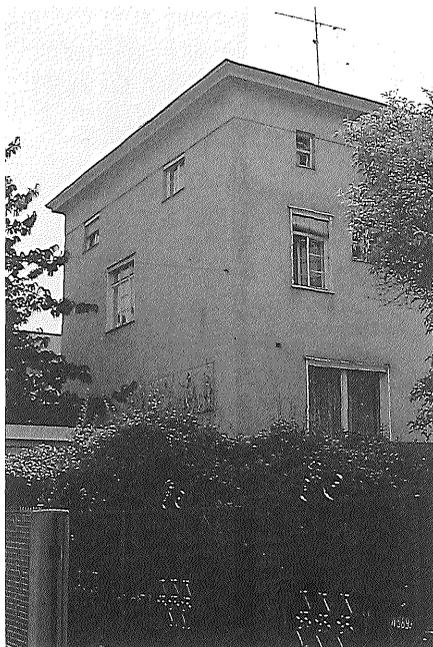
Un año antes de su proyecto de la Villa Moissi, en 1922 Adolf Loos había construido una casa, en la Schliessmannngasse de Viena, para Josef y Marie Rufer. El principio experimentado en su intervención sobre la casa Strasser (donde reorganizaba la lógica espacial interna en un juego de planos de distinta altura que dan forma a sus articulaciones por medio de escaleras entrecruzadas y apoyadas en el *muro interno*, de forma que éste, al mismo tiempo, cualificaba las conexiones visuales), va a conseguir en la Villa Rufer su expresión canónica.

Aquí el cubo, insinuado en el proyecto del Lido, es prácticamente perfecto, con unas dimensiones de $10 \times 10 \times 12$ m., la limpieza de sus muros solo están alteradas por el cornisamento de remate y la copia de fragmentos del friso del Partenón sobre la fachada Norte.

El gran pilar central, que también es conducto de las instalaciones, ocupa el eje de la composición, en torno al cual giran, tanto los planos habitables, como las circulaciones y subdivisiones espaciales. El núcleo de la casa está situado en la primera planta, dividida,

9. Casa Rufer
(1922), Viena. Estado actual.

10. Esquema de las circulaciones principales en la Casa Rufer.



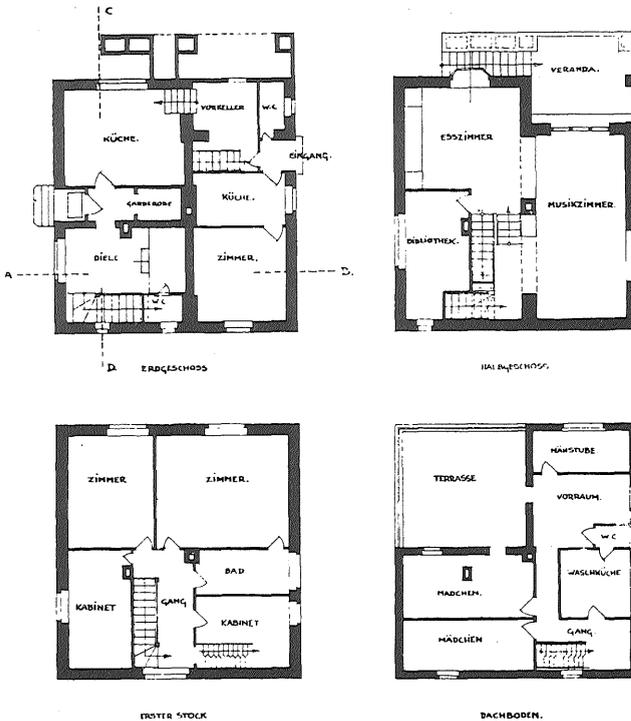
virtualmente, por un *muro* que se ha ido descarnando hasta quedar reducido a ese eje central, y al fragmento que delimita el cambio de alturas existente entre el comedor y la sala de música. Aquel muro interno de la casa Strasser (que reaparecerá en la Villa Moissi, y, en una y otra forma, seguirá siendo una invariante de las casas Moller y Müller), aquí reducido a la máxima economía significante.

La biblioteca, en el mismo plano que el comedor, queda aislada de este núcleo espacial, no sólo por el tabique de separación, sino también por el triple tramo de escaleras que unen los planos de este núcleo espacial.

La caja se vacía en la esquina del mirador de la sala de música para permitir la veranda a la que se accede desde el jardín. Resulta como un preludio de la fractura del volumen en la esquina superior donde se sitúa la terraza interior.

Si analizamos el sistema sintáctico constituido por la posición de las escaleras (que no son una unidad autónoma, sino elementos de articulación de los planos horizontales) y el resto de los parámetros formales, encontraremos un conjunto de tensiones expansivas en torno al foco central.

En principio, esta lógica compositiva *desde el interior* debería traducirse en una volumetría más tectónica, expresiva de las secuencias espaciales. Pero éstas no parecen afectar en demasía a la composición plástica, exceptuando las dos fracturas ya descritas: la de la veranda en la planta principal, y la de la terraza en la cubierta. Y,



11. Plantas de la Casa Rufers.

12. Fragmento de friso clásico sobre la fachada de la Casa Rufers.

aun así, se entienden como *sustracciones*, ausencias en la potencia abstracta del cubo.

No se trata de una elección inconsciente. Loos mandó realizar una maqueta desmontable (hoy desaparecida), para poder tener la referencia espacial en la composición de las fachadas. Pero la correspondencia es de nuevo analógica, es decir, transcripción sobre la autonomía del muro (del *revestimiento*), de la sintaxis interna.

En el silencio obstinado de sus muros (tanto que las mismas carpinterías de sus huecos, enrasadas exteriormente, nos niegan, incluso, el conocimiento de su espesor), resalta más claro el efecto de *extrañamiento* introducido con la colocación de ese elemento tan figurativo, como sumisamente falso: el fragmento de friso clásico.

Suspendido, *no articulado* en el muro, *signo* de nuevo, como los de la Villa Moissi, pero signo-parodia, al fin y al cabo, de lo arqueológico. Hacía tiempo, en 1898, Loos había publicado un artículo en la revista *Ver Sacrum*, «Die potemkinsche Stadt», donde decía:

El especulador de casas haría revocar, por completo, la fachada, de arriba abajo. Esto es lo que cuesta menos; y actuaría del modo más auténtico, mejor y más artístico. Pero la gente no querría ocupar la vivienda. Debido al alquiler, el dueño de la casa se ve obligado a *pegarle cosas*. ¡Sí, *pegarle cosas!*¹⁶.

La polémica se dirigía, en realidad, a la manipulación de los materiales constructivos, a la utilización del hormigón moldeado como estuco o piedra, a la ciudad «tatuada» por una falsa individualidad, que indigna al aristocrático Loos. Que le hace exigir a la masa que acepte la lógica propia del capitalismo, los criterios de la economía en la explotación de la fuerza de trabajo:

No he creído necesario investigar si las revueltas sociales van a traer nuevas formas y nuevas ideas. En la actualidad, impera aún una concepción del mundo capitalista. Y mis concepciones sólo son válidas dentro de este marco¹⁷.

Y sin embargo, acepta la obviedad de *mostrarnos* la referencia de su búsqueda de la filiación clásica, el término-origen. Bien es verdad que sin dimensión consoladora. No *tatuaje*, sí *máscara*.

¿Acaso no nos dice que, en la Metrópolis, la máscara es intercambiable?

5

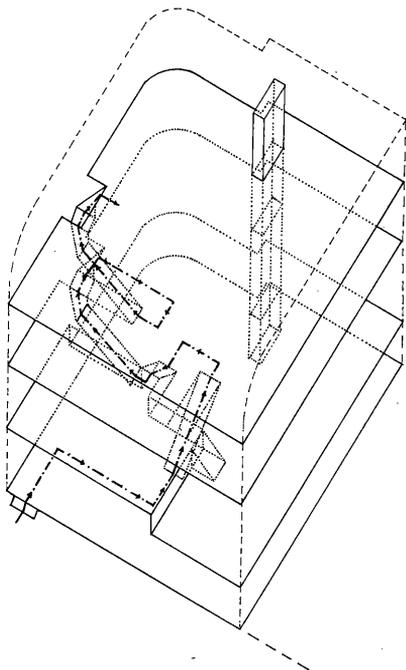
El espacio interno de la casa Rufer es una unidad. Con sus tensiones internas, como ese movimiento helicoidal en torno al pilar único que *excava* el cubo, inalterable a las presiones de borde, dada su condición de límite, de síntesis de sistema portante y de soporte para la cualificación de los espacios habitables.

Insistamos en esta idea de subdivisión interna. Nos la explicita el mismo Hienrich Kulka, colaborador de Loos en este proyecto,

Cuanto más pequeño es el espacio, más grande debe ser la concentración del creador. Cada centímetro tiene su importancia... Ninguna función tiene más superficie o altura de la que hace falta... Los visitantes de la casa quedan asombrados del volumen contenido en algo tan pequeño desde el exterior. La casa Rufer es el tipo standard en la construcción de este tamaño. No puede estar mejor pensada.

Esta idea de ir manipulando el vaciado del cubo está reforzada por la posibilidad de entender la subdivisión espacial como un *continuo*, relegando a segundo plano, ocultando en algún caso, las escaleras que sirven de unión entre los distintos bloques espaciales.

Pero no exageremos respecto a la continuidad. En realidad, el desarrollo compositivo sólo se produce de forma coherente entre la planta de acceso y la principal, como con facilidad se puede observar en la sección. En la secuencia vestíbulo-sala de música-comedor-biblioteca, y el resto, distribución convencional.



13. Esquema de las circulaciones principales en la Casa Strasser.

Volvamos a la reforma de la casa Strasser. Loos manipula, *excava* en el interior, aceptando los límites de los muros preexistentes. Para conseguir alcanzar la totalidad del programa añade un piso completo en el proyecto de 1919.

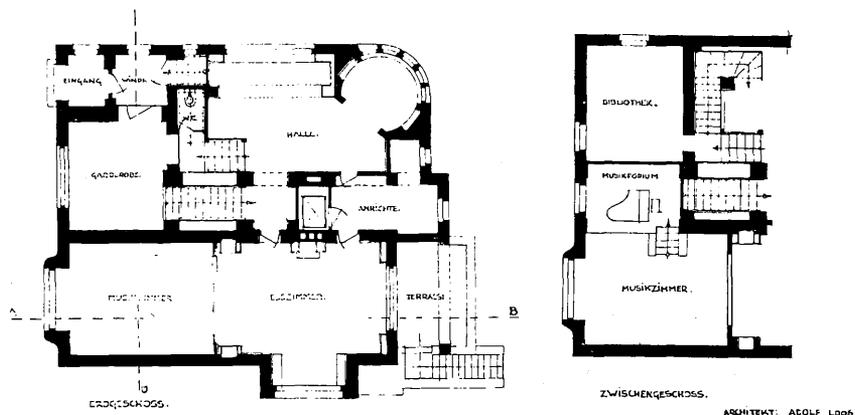
¿Cómo era aquí la secuencia-itinerario?. Se accede a la izquierda de la fachada. Tras un corta-vientos, giramos a la derecha, por un primer vestíbulo se nos permite alcanzar el tramo de escalera, perpendicular a fachada y adosada al muro interno, que nos conduce a un pequeño distribuidor, desde donde uno se puede dirigir, a la izquierda, por uno de los espacios más característicos de Loos, síntesis de zonas estáticas y de distribución (Halle), hacia la biblioteca, sobreelevada seis escalones. A la derecha, con un giro de sentido contrario, al comedor y sala de música con dos niveles, el último coincidente con el de la biblioteca.

Vestíbulo-comedor-sala de música y vestíbulo-sala-biblioteca. Una variación, quizás menos sintética, sobre el *núcleo espacial* de la casa Rufér, proyectado en un cuadrado, ligeramente más amplio. (Algo más de 12×12 m.).

¿Comprendemos ahora el «Denken», la «idea de habitar», contenida en la Villa Moissi?

El *núcleo* de la casa se ha hecho *externo*, como corresponde, desde el punto de vista de Loos, al cambio de coordenadas culturales. La idea permanece invariable. Incluso el falso friso de la casa Rufér, tenía su

14. Planta principal de la Casa Strasser, Viena.



correspondencia en la Strasser. ¿Cuál es si no el significado de esa columna sobre el podio de la sala de música? Desde luego no se justifica por una misión sustentante. Su curiosa dimensión de «objet trouvé» proviene de la desarticulación con el contexto. Tanto la diferencia de calidad material, como de escala, nos anticipan el efecto de extrañamiento de la otra cita clásica.

Loos «predica para los aristócratas», su condena del ornamento no era literal: «Soporto los ornamentos en mi propio cuerpo si éstos constituyen la felicidad de mi prójimo. En este caso también llegan a ser, para mí, motivo de contento»¹⁸.

La inutilidad del ornamento era la del *tiempo perdido* en su invención. Del descubrimiento de la distinta temporalidad del objeto realizado con ánimo de perdurar, o de las palabras.

Por eso hay que recuperar las palabras arcaicas, aunque no signifiquen ya, aunque nos resulten extrañas, como la columna.

Ya nos lo había anticipado en su más famoso y, probablemente, mal entendido escrito:

La falta de ornamentos es un signo de fuerza espiritual. El hombre moderno utiliza los ornamentos de civilizaciones anteriores y extrañas a su antojo. *Su propia invención la concentra en otros objetos*¹⁹.

El *rigorismo* de Loos, como ha señalado Tafuri²⁰, tiene un antecedente en la crítica de Piranesi al origen «natural» del lenguaje arquitectónico. En el *Parere su l'architettura*, Didascalò es el personaje a quien encomienda desmontar los argumentos del maestro rigorista, Protopiro. Lo que está allí en cuestión es el «modelo» originario del orden y la ornamentación clásica, pero, como consecuencia, también, la distinción entre arquitectura, como actividad artística, y construcción como oficio o *artesanía*. El razonamiento de Piranesi presenta una sorprendente analogía con los presupuestos de Loos

sobre la arquitectura doméstica, en la radical distinción de *los límites* de la disciplina:

A los arquitectos se les llama, por lo general, cuando alguien quiere hacer una bella construcción: y en esto es en lo que hoy podemos decir que consiste la Arquitectura. Pero cuando alguien no se preocupa de tanto, los amos son ellos mismos los Arquitectos, y les basta con tener quien les suba los muros. Todo el resto de la Arquitectura, incluso el ornato, es tan poco importante y de tan poca gloria para los Arquitectos, que pocos hay que se precien de ello.

Protopiro.—¿Pero vos los apreciáis como Arquitectos? ¿Y a los amos que así hacen los alabáis?

Didascalo.—Sobre esto sólo os diré que en muchas obras dirigidas por los amos, por albañiles o por Arquitectos de esta guisa, cada uno de ellos se ha acomodado y quienes ven a las personas que habitan tales edificios, en lugar de compadecerlos como mal alojados, algunos les recriminan el exceso de comodidad. Con lo que, volvamos a lo nuestro: quitad la libertad de variar, cada cual según su talento, en los ornamentos; y en pocos días veréis abierto a todos el Santuario de la Arquitectura: la Arquitectura conocida por todos, será despreciada por todos; con el tiempo, los edificios se harán cada vez peor; se perderán aquellas maneras tan razonables, que apreciáis, por el mismo camino por el que quisierais sostenerlas; y os será disputada la ambición de reemprender y de hacer las obras singulares con aquellos Arquitectos que ya no existirán: desgracia que para vosotros será la mayor de todas. Así pues, para reparar el desorden, os ruego que estiméis, ciertamente, vuestras buenas razones, pero que respetéis la libertad, que es lo que las mantiene.

La ironía de Didascalo nos muestra, por vía negativa, lo que es principio positivo en Adolf Loos. La consecuencia última del rigorismo extremo (El único consecuente para Piranesi-Didascalo), sería la reducción de la libertad artística del arquitecto por un código preestablecido por la pura lógica constructiva, donde el *muro*, como elemento de sustentación, de soporte, eliminaría la sintaxis columna-arquitrabe, toda vez que responde al mismo cometido. O al contrario.

Y Didascalo lleva el rigor a sus últimas consecuencias:

¿Qué es lo que sostiene el techo del edificio? Si es el muro, éste no precisa arquitrabe; si son las columnas o los pilares. ¿Qué hace allí el muro? Vamos, señor Protopiro. ¿Qué es lo que queréis abatir? ¿No respondéis? Pues yo voy a destruirlo todo. Poned aparte: Edificio sin muros, sin columnas, sin pilares, sin frisos, sin cornisas, sin vueltas, sin techos, sitio, sitio, campo raso...

A la nada arquitectónica, allí donde el ornamento es superfluo, sólo la «consistencia» de la obra es posible. Pero reducida la Arquitectura a un «vil métier qu'on ne feroit que copier», la profesión del arquitecto se homologa también a la del albañil. A oficio o práctica de la construcción, desposeída de toda dimensión intelectual.

Esta es la profecía de Didascalo, la Arquitectura quedará limitada a lo *singular*, a aquellos ejercicios que se plantean fuera de los límites de lo cotidiano, de lo doméstico (¿Como el monumento y la tumba?), como resultado de la pérdida de libertad; una vez reducido el ornato a *signo*, y, por tanto, desvelada su gratuidad. Lo que se avecina es la perdida de la cualidad, el anonimato de la construcción, y esta indiferencia acarrea la desaparición del arquitecto en su papel tradicional.

¿Pero no era esto lo que defendía Loos? ¿Su dificultosa síntesis no era la del albañil que aprendía latín?

Loos reacciona contra la gratuidad de un estilo que se ha convertido en subjetivo, o contra la polivalencia de los lenguajes históricos anticipadores del silencio definitivo. La arquitectura doméstica es el nuevo terreno de la convivencia de lo privado, expresión de una sociedad que ha conseguido para los sujetos la máxima individualidad, con un sistema de objetos que deben alcanzar su total neutralidad. De ahí que la invención debe procurar para estos una *temporalidad* otra, la de ser expresión de cultura.

Loos lo repite hasta la saciedad, la cultura, desde su punto de vista, no es inmutable, tiene su propia evolución. La crisis surge del voluntarismo en forzar esta evolución en una pauta temporal propia de manifestaciones más superficiales:

He enunciado la siguiente idea: la forma de un objeto debe ser tolerable el tiempo que dure físicamente. Trataré de explicarlo: Un traje cambiará muchas más veces de forma que una valiosa piel. El traje de baile creado para una sola noche, cambiará de forma mucho más deprisa que un escritorio. Qué malo sería, sin embargo, si tuviera que cambiarles el escritorio tan rápidamente como un traje de baile por el hecho de que a alguien le pareciera su forma insoportable; entonces se perdería el dinero gastado en ese escritorio²¹.

La referencia de Loos al dinero es metafórica, lo utiliza como único *valor estable* de una sociedad sin valores. Su gesto es, más bien, de desdeñoso aristócrata que comprende, pero no comparte, «los ruegos y exigencias del inferior». Por eso diferencia y limita, la actividad constructora, a la manipulación de los elementos del sistema de soporte y espacial, dejando los interiores condicionados por otro tipo de lógica.



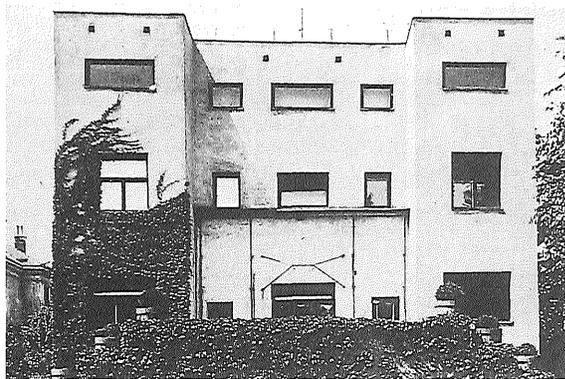
15. Casa Steiner
(1910), Viena.
Fachada a la calle.

En realidad, el recorrido intelectual de Loos, de su evolución teórica sobre la idea de habitar, se nos ofrece como un complejo conjunto de gradaciones y valores. En primer lugar nos encontramos con una oposición básica en la articulación de su pensamiento, la de *lo privado y lo social*. Esta dicotomía se expresa, inicialmente, en distintos juegos binarios: *interno|externo* en los tratamientos formales, en la mayor o menor libertad para lo subjetivo, en la sobriedad o refinamiento de sus acabados, y *anterior|posterior*, en la dualidad de sus fachadas; cuestión evidente si recordamos la diferenciación lingüística que ya se producía en la Casa Steiner entre alzado principal, sobre la calle, donde domina la impronta compositiva abstracta, y el posterior, sobre el jardín, más «abierto» y «figurativo», en el sentido de su filiación clásica. Esta contradicción queda, normalmente, reforzada por la neutralidad de los muros laterales del edificio.

Pero lo privado y lo social, se van a ir definiendo (además de tener una gradación específica), por la *temporalidad*, índice de la mayor o menor velocidad de su modificación cultural, en el paulatino cambio de los modelos-origen, e incluso en la renuncia a toda posibilidad individual de intervención.

Lo privado pone una naturaleza dual; en tanto que se traduce en núcleo espacial, síntesis de significados y usos culturales, está también socializado, es decir, es un problema de dimensión colectiva y, en cuanto principio individualizado, acepta la *máscara* o el *revestimiento*.

El proyecto de Casa loosiano está jerarquizado en torno a un núcleo de articulación espacial estable, el «hogar», que coincide, en términos generales, con la centralidad geométrica del edificio. La solución de la Villa Moissi es la variante, por la alteración de la sintaxis implícita al modelo, que, de forma más pedagógica, nos ofrece la elección moral del arquitecto vienés.



16. Fachada actual, con las modificaciones introducidas, de la casa Steiner.

17. Fachada posterior de la Casa Steiner.

Desplazado este núcleo espacial de su posición habitual, el interior del cubo, hacia la planta alta de la casa, su nueva disposición «descarna», por así decirlo, el delicado equilibrio que mantenía este segmento del espacio privado. Si en la solución canónica coexiste un cierto grado de interiorización (la ubicación física), con otro de sociabilidad (la continuidad perceptiva de estos espacios), el espejo deformante de la Moissi nos devuelve esta imagen invertida: El acceso se ha hecho *externo* para no modificar la necesaria privacidad de la zona de los dormitorios, y las terrazas exteriores se han «interiorizado» en su uso.

Hemos visto que los espacios más íntimos de la casa se han individualizado funcionalmente, y que sólo en aquellos donde la unidad familiar se socializa, se ensaya la modificación espacial del «Raumplan».

Los signos (ya sea la columna clásica de la casa Strasser, en el interior, o el friso de la Rufer, al exterior), quedan, como referencia de la objetividad social, voluntariamente, como atemporales en el marco de unas arquitecturas de naturaleza abstracta.

La «casa» tiene como límite al *muro*, soporte de la espacialidad, cuyo *carácter abstracto* es consecuencia de su papel como condensador de la objetividad social. Posiblemente Loos era consciente, como Simmel, de la naturaleza de la cultura moderna:

El desarrollo de las culturas modernas se caracteriza por la preponderancia de aquello que puede denominarse el espíritu objetivo sobre el subjetivo; esto es, tanto en las técnicas de producción como en el arte, tanto en las ciencias como en los objetos del entorno cotidiano, está materializada una suma de espíritu cuyo acrecentamiento diario sigue el desarrollo espiritual del sujeto sólo muy incompletamente a una distancia cada vez mayor²².

El tono dramático e insuficiente que emana de las arquitecturas loosianas no es solamente indicio de esta disociación entre objeto y

sujeto, sino que parece corresponderse con la dualidad definida en otro lugar, por el mismo Georg Simmel, como componente de la «Cultura de la casa»: «En fin, la “casa” misma representa este doble papel.

Por una parte, es la casa un momento en la vida de sus partícipes, los cuales trascienden de ella por sus intereses personales y religiosos, sociales y espirituales, chicos o grandes, y edifican su vida añadiendo al hogar otras preocupaciones extradomésticas. Pero, por otra parte, la casa representa un módulo especial, en donde *todos* los contenidos vitales reciben cierta forma típica. No existe —por lo menos en la cultura europea desarrollada— ningún interés, ninguna ganancia o pérdida, ya sea exterior o íntima, ninguna esfera de la actividad que no desemboque, con todas las demás juntas, en la peculiar síntesis de la casa, ninguna que no tenga en la casa su asiento de un modo u otro. La casa es una parte de la vida, pero, al mismo tiempo también, un modo especial de condensarse la vida, de reflejarse, de plasmarse la existencia»²³.

Hay, por tanto, importantes razones para la delimitación de la casa. El *muro*, en primer lugar, señala el límite del ámbito privado, del espacio del individuo. Su «opacidad» es, si queremos, más significativa aún que su desnudez de todo artificio ornamental, que su silencio.

Opacidad es lo opuesto a la transparencia. ¿Y hay algún valor más característico de lo moderno en la arquitectura que su vocación de transparencia física o conceptual? ¿O es que estamos ante una versión no canónica de esa misma modernidad?

La opacidad del muro loosiano es el filtro de esa dualidad desequilibrada (de desigual desarrollo), en la concepción de Simmel, de lo objetivo sobre lo subjetivo. Pero hemos visto, también, que la casa encierra otra dualidad cultural; es un condensador de parámetros extradomésticos, parte de un conjunto social más complejo, y unidad específica, donde esas referencias se traducen en un discurso autónomo, con reglas propias.

Esto explica el distinto índice de privacidad de los espacios internos. O lo que es lo mismo, el diferente grado de temporalidad de estos.

Los espacios y los objetos, que constituyen el sistema de lo doméstico para Adolf Loos, responden de desigual manera, al deseo de *evolución* y a la necesidad de *permanencia*. Algo que también había enunciado Simmel, en forma análoga.

Podría concluirse que el ser humano, en general, necesita una cierta mezcla o proporción de estas dos tendencias fundamentales: *evolución* y *permanencia*, *diferenciación* y *condensación*, entrega al curso del tiempo y evasión de lo efímero en algo ideal o sustancial²⁴.

6

El día 16 de septiembre de 1927, tras un verano de grandes tensiones políticas y sociales en Austria, el «Wiener Allgemeine Zeitung» recoge la noticia sobre una nueva construcción vienesa de Adolf Loos.²⁵ Se trata del proyecto de la casa Moller en la Starkfriedgasse 19.

Loos, a punto de cumplir los 57 años, da cuenta, en este edificio, de la expresión más completa, y cerrada, de su proyecto doméstico. Han sido años, estos últimos, de proyección internacional, especialmente en París, donde acaba de terminar la casa Tzara. Pero el ciclo constructivo va a terminar por alcanzar su meta: el *origen* anticipado en el poema de Kraus. Alejado, por tanto, y definitivamente, del debate arquitectónico de sus contemporáneos. De lo que queda constancia, como anécdota significativa, en su alejamiento ambiguo de la reunión del castillo de La Sarraz, de donde surgirán los CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna).

La casa Moller, diseñada por Loos para el industrial Hans Moller y confiada la dirección de obra a Jacques Groag, es el definitivo, como hemos dicho, manifiesto loosiano sobre la cultura del habitar. Empezando por sus dimensiones relativas: 25 × 21 m. en planta, y un cuadrado perfecto en la fachada a la calle si deducimos el zócalo de transición con el plano horizontal. El cubo de partida no es ya, por tanto, una referencia conceptual, sino un hecho físico.

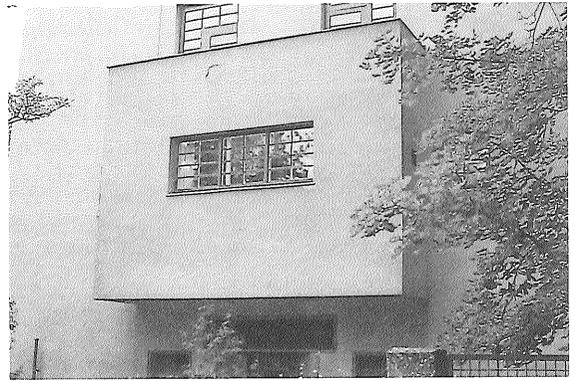
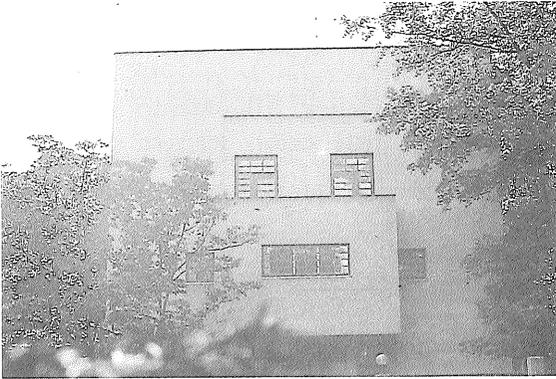
Está distribuida en cuatro plantas y un sótano que, en este caso, sólo ocupa una parte reducida de la proyección del edificio. La planta situada a nivel con terraza, donde se abre al jardín la «planta noble». Esta se conecta espacialmente con el pequeño vestíbulo de la planta baja, y reúne, en forma escalonada (según el principio del «Raumplan»), el comedor, la sala de música y la biblioteca.

Segregadas de esta continuidad espacial, se sitúan la cocina y el office, de cuyo lateral arranca la escalera que nos conduce a la zona de dormitorios.

La última planta se fragmenta, rompiendo el bloque, para dejar sitio a la terraza-remate que se focaliza sobre el jardín interior a la parcela.

La radicalidad geométrica del cubo sólo se percibe aquí, desde la fachada a la calle. Así la dualidad de fachadas, tantas veces señalada por la crítica como expresión de la dialéctica público/privado, nos habla, también de la *naturaleza del muro* en la concepción compositiva del edificio.

La rotunda simetría de la composición del muro de fachada (curioso equilibrio entre recurso a la abstracción y lejana referencia antropomórfica), es indiferente a la ordenación asimétrica de las plantas, que sólo es insinuada por la pequeña ventana situada en el



basamento. Pero éste, ya se le ha segregado visualmente por su distinta cualidad material.

—El muro, de cuya corporeidad nos habla, tanto la tenue hendidura que enmarca los dos huecos de la planta de dormitorios, como la línea trazada por la pieza de remate de los petos de la cubierta plana, se nos ofrece como algo más que el soporte mudo del revestimiento interno. Coinciden, en este caso, soporte y superficie de recubrimiento en una síntesis material.

Únicamente los muros exteriores son elementos portantes, desde el punto de vista estructural, quedando el núcleo interior de chimeneas como eje de referencia espacial.

Sin embargo, un elemento parece estar en contradicción con el carácter de superficie límite de esta fachada, ese extraño bloque suspendido, casi la inversión de la logia tradicional, que se abre hacia la calle como el cajón de un armario.

Si observamos la sección principal del edificio, el juego expansivo del desplazamiento de los distintos planos de las plantas sólo explica en parte, esta ruptura del muro límite, ya que su lógica parece expresarse, más bien, en la «fragmentación» de la fachada interna.

La clave nos viene dada en el análisis de las tensiones originadas por la ubicación del vestíbulo, como núcleo catalizador de las conexiones entre los distintos espacios internos respecto al foco virtual que configura la geometría del cubo.

Algo similar, en sentido opuesto, a lo que sucedía en la Villa Moissi. Lo que allí, eran tensiones exteriores por la situación concreta de la «planta noble», aquí se convierten en interiores por la estrategia de «excavación» espacial.

El acceso a la casa se efectúa por medio de un pequeño zaguán. A la derecha en un giro de 90°, nos hace desembocar en el centro espacial de la vivienda, en un nuevo vestíbulo, donde las escaleras se fragmentan en un sistema análogo al de los escalonamientos espaciales que constituyen el núcleo del prisma.

18. Casa Moller (1928), Viena. Estado actual.

19. Detalle de la Casa Moller.

20. Plantas de la Casa Moller.

21. Secciones de la Casa Moller.

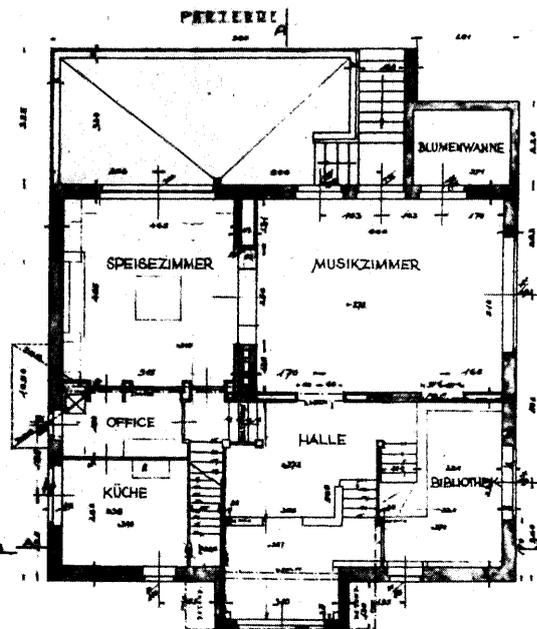
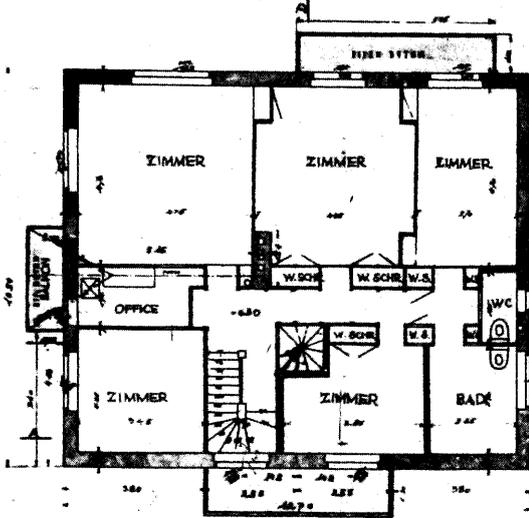


WOHNHAUSBAU XVI STARKFRIEDGASSE
WIEN, AUGUST 1927

ARCHITEKT : ADOLF LOOS

178 A
M

I. STOCK

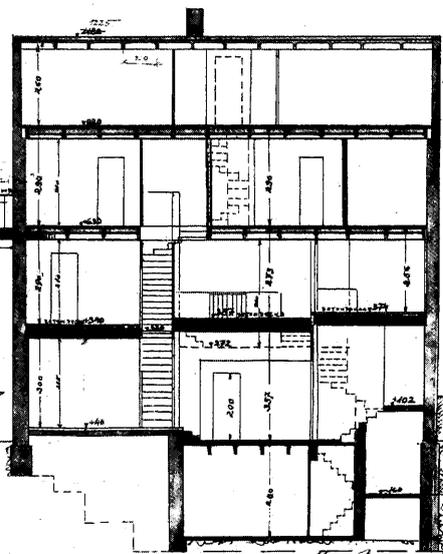
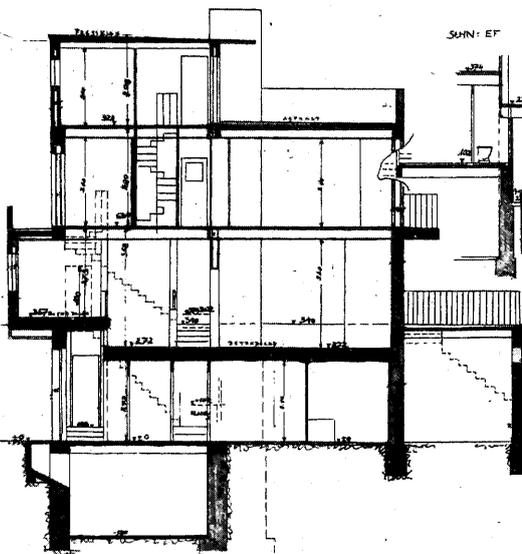


VERBODEN
CARL FLEISCHER
Architekt

WIEN, AUGUST 1927

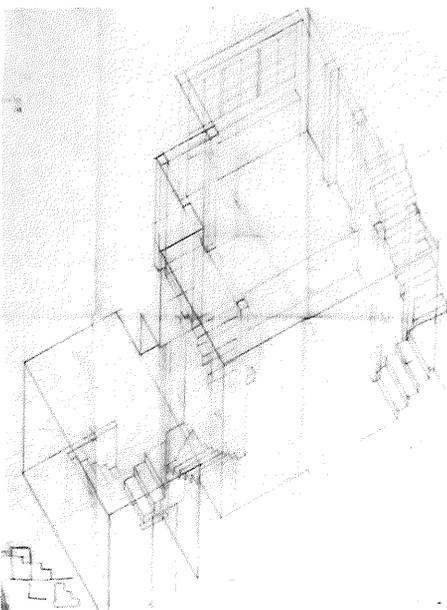
SCHNITT C-D

SCHNITT A-B



VERBODEN
CARL FLEISCHER
Architekt

E.I.S. ARCH.
BRUNNEN



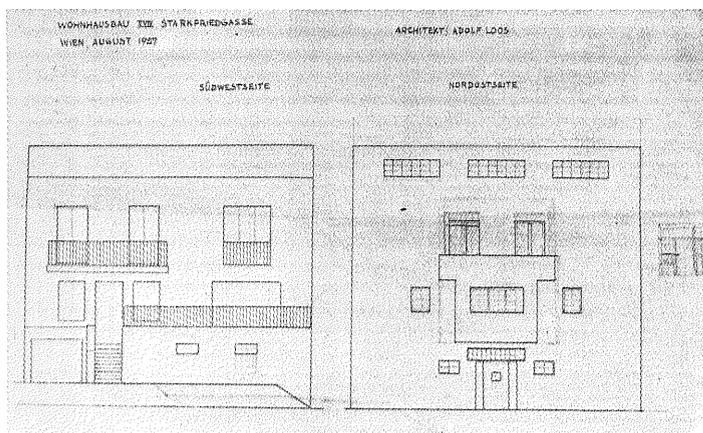
22. Puerta principal de acceso de la Casa Moller.

23. Dibujo de la escalera de acceso de la Casa Moller (1927).

En efecto, desde este plano, otro giro, y una nueva escalera nos conduce a la planta siguiente, y un pequeño desnivel (ahora de cinco escalones), al mirador que da acceso a la biblioteca.

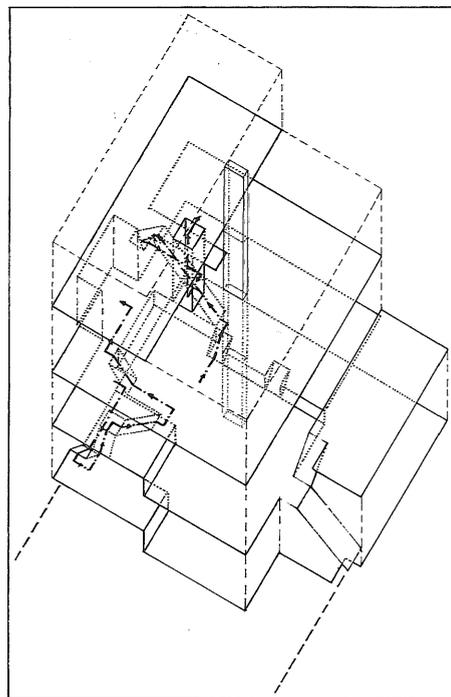
Un dibujo a lápiz, fechado en 1927, que representa una axonometría del vestíbulo, nos clarifica todo el mecanismo espacial. Lo primero que nos ratifica, con absoluta claridad, es que el verdadero vestíbulo es el de la planta segunda, donde se concentra toda la atención del dibujo. Además, el mirador, que *provoca la ruptura del muro*, no es un expediente meramente funcional (en realidad no facilita en nada el acceso a la biblioteca, puesto que su plano horizontal se abre más allá del punto de acceso), sino que es, más bien, un «alivio» espacial a la tensión producida sobre el *muro* por el núcleo central del cubo, en este caso señalado en planta por el bloque de chimeneas, que atraviesa los distintos planos del edificio. Este conflicto, entre la relativa presencia de un foco central, que jerarquizaría la composición, y unas tensiones periféricas, desplazadas a ese muro, límite con lo urbano, nos provoca la sensación de que se ha producido esa «expulsión de la caja», de la que hablábamos. El efecto viene confirmado por la fragmentación del bloque, en su fachada posterior, donde no encuentra la «resistencia» necesaria para impedirlo.

El análisis del núcleo de escaleras que conecta el doble sistema de vestíbulos de la casa Moller, en su estrategia plural, de transparencia por un lado, y por otro, de ocultación de los *mecanismos de articulación*



24. Dibujo de fachadas de la Casa Moller (agosto de 1927).

25. Esquema de las circulaciones principales de la Casa Moller.

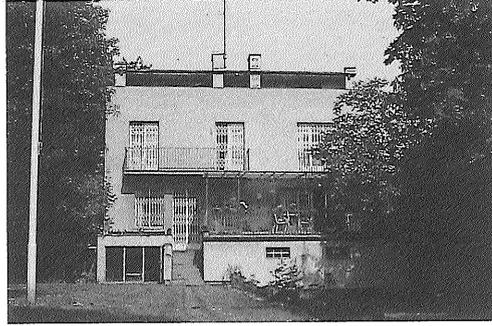
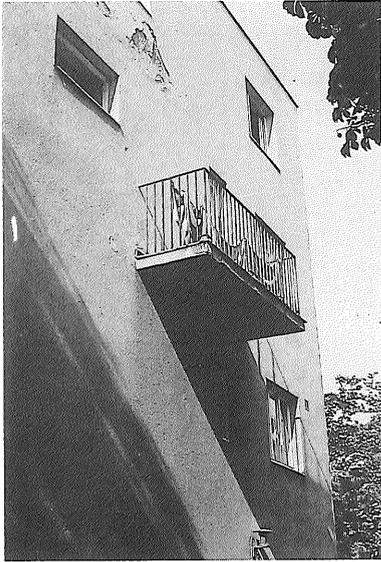


de estos espacios, de ausencia de articulaciones visibles entre los distintos niveles, nos explica el carácter de composición tridimensional, unitaria, que ya apreciaba Schönberg en la obra de Loos.

Si lo comparamos con la descripción que hace Adorno de lo que representa la atonalidad libre para la nueva música: «en una música en la que todo sonido individual está determinado profundamente por la construcción del todo, desaparece la diferencia entre lo esencial y lo accidental, En todos sus momentos, una música de esta clase está igualmente cerca del centro. De esta suerte las convenciones formales que antes regulaban las distancias variables respecto al centro, pierden su sentido. Ya no existen temas y en rigor de verdad tampoco *desarrollo*»²⁶, comprenderemos, por analogía, la matriz poética de la arquitectura loosiana.

¿Como se objetiva el *centro* de la casa Moller? Sabemos del proceso de diseño de un Adolf Loos, en un período en el que como lugar de residencia, comparte a Viena, París y Praga. En el que algunas decisiones de detalle se toman sobre el propio terreno de la ejecución.

Si observamos un conocido dibujo de las fachadas anterior y posterior, fechado en agosto de 1927, y modificado a mano del mismo Loos, podemos extraer algunas conclusiones. En un principio, los huecos diseñados están caracterizados por una cierta dispersión



26. Detalle de la fachada lateral de la Casa Moller. Estado actual.

27. Casa Moller. Estado actual de la fachada al jardín.

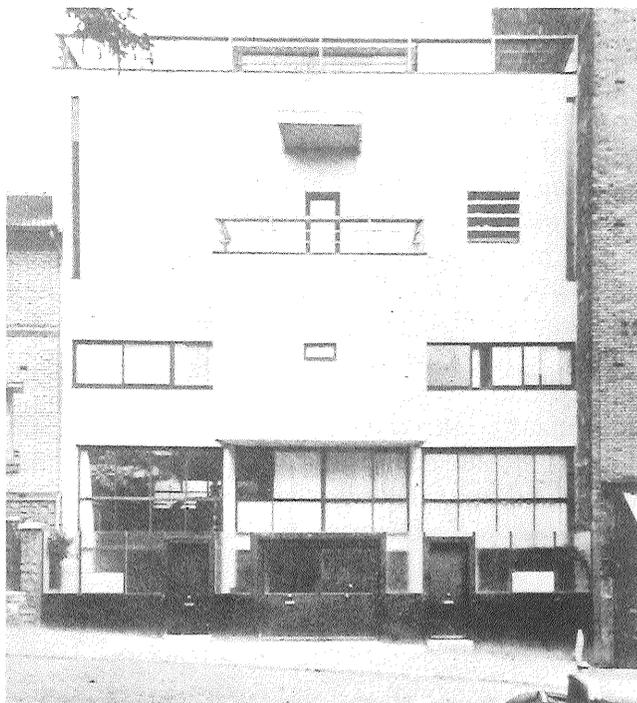
en la fachada urbana, a lo que contribuye, no poco, la banda de tres huecos, de dimensiones horizontales, que remata el borde superior del muro, así como los verticalizados que flanquean el saliente del mirador.

Las modificaciones introducidas en el dibujo son las realizadas, finalmente, en obra. En primer lugar, se suprimen las tres ventanas horizontales del último piso, del mismo modo que se regulariza la altura del edificio para conseguir definir más netamente el cuadrado. Por último, se rectifican los bordes de la caja proyectada del mirador, antes formando un quiebro, enmarcando los huecos, y modificando sus proporciones, con un objetivo común para el resultado final: señalar un *foco compositivo*, anticipado por el vuelo del mirador y correspondiente a la espacialidad del núcleo central del edificio. Pero la seudocolumna de remate en la fachada trasera, tiende también a conseguir el efecto de un eje central, o lo que es lo mismo, a corregir el «descentramiento» de la columna de chimeneas, desplazada ligeramente del centro geométrico de la casa.

El *muro*, por tanto, de la casa Moller, no era sólo el límite de la privacidad interior en su confrontación con lo público, sino también el *revestimiento* que significa, simboliza la propiedad del objeto.

Sin embargo, ya no existen jerarquías respecto al foco central, como en la música atonal, no hay secuencias marcadas, ni diferencias. El recorrido interior no se corresponde con las disposiciones axiales de la fachada, o está diagonalizado, como el acceso, o es alternativo, indiferente a señalar prioridades en la articulación de los espacios.

28. Casa Planeix
(1928).



El vestíbulo es la polaridad de los recorridos hacia el salón-comedor y/o salón de música, o hacia el mirador y biblioteca. Las escaleras no sólo se han fragmentado, olvidando su tradicional unidad de bloque funcional, sino que, incluso, procuran quedar ocultas por paneles laterales.

El efecto espacial buscado es el de la *continuidad*, sin que esta suponga una serie articulada de episodios, sino continuidad dentro de una *totalidad* espacial siempre presente en la percepción del observador.

Todo «está igualmente cerca del centro». La diferencia que, al final, Loos introduce, no proviene de la espacialidad sino de factores que la conforman. Así las superficies interiores del salón de música nos ofrecen un nivel de interiorización, superior a la mayor apertura del comedor, marcando un grado distinto para el vestíbulo-mirador, o la privada biblioteca.

El núcleo central de la casa Moller no es sino el perfeccionamiento de los esquemas ensayados en sus investigaciones tipológicas anteriores. Topológicamente, caso idéntico al experimentado en la reforma de la casa Strasser, y a la solución, mucho más de síntesis, de la casa Rufer, donde el vestíbulo está, virtualmente, disuelto en el resto de las unidades espaciales.

¿Donde está la posible comparación con la casa Planeix de Le Corbusier? La centralidad o axialidad de la Planeix, resulta mucho más atenuada que la de la Moller. Sólo el cuerpo central, en vuelo, de la primera, se configura más radicalmente como un cubo.

Podríamos entender que Le Corbusier está resolviendo en clave de *frontalidad*, lo que en la composición de Loos era referencia a un *foco central*. Del mismo modo que la intencionalidad de una propuesta casi de origen «palladiano», en opinión de Curtis y Benton²⁷ (no hay que olvidar el patio central previsto en uno de los primeros croquis para la casa Planeix), se ha ido perdiendo en el complejo proceso de diseño, se ha disuelto, en planta, en una referencia al predominio de la axialidad.

Quizás la anécdota más expresiva de la distante relación de Loos y Le Corbusier nos la cuenta Alfred Roth, por entonces colaborador de Le Corbusier, cuando encuentra a aquél en París, en el año 1927, acompañado de Heinrich Kulka:

Mi amigo me presentó a las otras dos personas, una mujer y un hombre, con la observación de que yo trabajaba para Le Corbusier. Este dato tuvo, sobre Loos, el mismo efecto que una descarga eléctrica, y éste me formuló la siguiente, y sorprendente pregunta: “Dígame, joven, ¿cómo hace hoy las puertas Le Corbusier?”. Algo aturdido por este extraño saludo, respondí con calma: “En madera contrachapada, desde luego”. De inmediato, con tono malicioso me replicó: “¡Pero, eso es un enorme progreso en el pensamiento y en la obra de Le Corbusier! No hace muchos años, en sus libros y artículos, predicaba que las puertas, en el futuro, serían de hierro y plancha metálica, y producidas en serie”²⁸.

MESA Y MANTEL

Nos cuenta Adolf Max Vogt, en su texto «Gottfried Semper und Joseph Paxton»¹, que cuando Joseph Paxton explicó, ante la Royal Comission, el principio estructural al que respondía la construcción de su «Crystal Palace», comparó el sistema de soporte de su pabellón con la «mesa», sobre la que se adaptaba la superficie acristalada, el «mantel».

«Ha perfeccionado la estructura portante y la envoltura de modo que pueda adaptarse a los cambios de condición y uso.»² Pero esta analogía afortunada nos ilustra sobre una concepción arquitectónica más compleja que esta explícita mención a la disponibilidad funcional de sus espacios. Cuestión, dicho sea de paso, tampoco despreciable por su significado, en cuanto opuesta, o por lo menos diferente, al tradicional sentido de la *adecuación* como posibilidad de la arquitectura de adaptarse a un uso específico, nunca plural.

En realidad se trata de una distinción radical entre *sistema portante* (el que soporta las acciones, fundamentalmente gravitatorias) y *sistema de cerramiento*, que aísla los espacios interiores del edificio, por tanto su *habitabilidad*, de las cambiantes y no siempre favorables, condiciones externas. Este «modelo» teórico es el opuesto al tradicional que la tratadística había elaborado como justificación del origen de la arquitectura.

Posiblemente la versión más conocida fue la que publicó Marc-Antoine Laugier hacia la mitad del siglo XVIII, en su *Essai sur l'Architecture*:

Consideremos al hombre en sus orígenes, sin otra guía que el instinto natural del arroyo, ve un prado; su fresco verdor resulta agradable a la vista, su blandura le atrae. Cómodamente acostado sobre esta alfombra esmaltada, sólo sueña con gozar en paz los dones de la naturaleza: nada le falta, no desea nada. Sin embargo, muy pronto el ardor del sol le obliga a buscar un refugio. Divisa un bosque que le ofrece el frescor de su sombra; oculto en su espesura, es de nuevo feliz. Entre tanto, mil vapores que se levantan al azar, se reúnen formando espesas nubes que





cubren el cielo. Nuestro hombre, mal resguardado por las hojas, no sabe cómo defenderse de una humedad que le penetra y le incomoda. Divisa una cueva, y se refugia en su interior. Allí, seco, se felicita por su descubrimiento, pero nuevos defectos hacen desagradable, también, este refugio.

Se encuentra entre tinieblas, respira un aire insano, por lo que se resuelve a conseguir resolver por su industria, las deficiencias de la naturaleza. Quiere hacerse un alojamiento que le cubra sin enterrarlo.

Algunas ramas, abandonadas en el bosque, constituyen los materiales adecuados para satisfacer su deseo. Levanta, perpendicularmente, según un cuadrado, cuatro de las más fuertes. Sobre éstas, otras cuatro, en sentido transversal, y, desde los lados, otras inclinadas hasta que se encuentran en un punto. Esta especie de techo, se cubre de hojas, de forma que no pueda penetrar el sol ni la lluvia. Y ya está, por fin, alojado el hombre.

Bien es verdad, que el frío y el calor le serán incómodos en una casa abierta por los cuatro lados, pero entonces recubrirá los espacios entre pilares para encontrarse seguro.

Tal es la enseñanza de la naturaleza: el arte debe su nacimiento a la imitación de sus procesos. La cabaña rústica que acabo de describir, es el modelo sobre el que se han imaginado todas las magnificencias de la Arquitectura. Y es, asemejándose a la simplicidad de este primer modelo, como se evitan los defectos y se consigue la perfección.

Los troncos elevados, perpendicularmente, han dado lugar a las columnas. Los horizontales, que se apoyan en los anteriores, a los entablamentos, y, por último, las piezas inclinadas, que forman el techo, nos sugieren la idea del frontón: esto es lo que han reconocido todos los maestros del arte³.

No me interesa realizar aquí una exposición detenida de este debate histórico sobre el *origen* de la arquitectura⁴, sino, más bien, indicar cómo este modelo contiene una predeterminación constructiva y compositiva en su descripción. La cabaña de Laugier, como también es posible comprobar en el conocido grabado, nos explica la relación entre elementos sustentantes y sustentados, formaliza en una analogía naturalista el principio gravitatorio de la construcción. Sería la justificación del orden clásico, o de manera más concreta del templo, donde lo que denominamos *sistema portante* condiciona totalmente el resultado formal y la configuración espacial. Es, por tanto, lo que, convencionalmente, hemos venido a denominar un modelo «tectónico».

Solución de síntesis, donde los elementos de cerramiento exterior y distribución espacial coinciden con los de carga y sostén, es decir, con los estructurales, y grata, por tanto, a los «rigoristas» como Laugier, que llegarían a considerar retóricas a soluciones como la del arco, ausente en este modelo de máxima simplificación.

29. «La cabaña primitiva», según Laugier. *Essai sur l'architecture*, 1755.

En la formalización de una *imagen* de la cabaña primitiva es dominante, como sabemos, la concepción tectónica.

La convención tiene su origen indudable en la referencia obligada, de todos los tratadistas, al texto canónico y fundacional de Vitrubio. Es interesante señalar que en la descripción del arquitecto romano sobre el origen de la arquitectura, aparecen ligados una serie importante de acontecimientos para la evolución del hombre. Así, y previo a la primera construcción humana, está el descubrimiento casual del fuego. Es el incendio provocado por la tormenta, el que, una vez reducido, permite comprobar a los hombres sus ventajas, lo que les decide a mantenerlo ya controlado.

Es el fuego, por tanto, en la narración de Vitrubio, el origen del principio de sociabilidad humana, lo que da lugar a la aparición de los primeros agrupamientos. y con ello, a la constitución del lenguaje. La arquitectura es consecuencia de una organización social previa a la disciplina, por diferencia a la concepción individual contenida en la hipótesis de Laugier.

Al principio plantaron estacas ahorquilladas y las unieron con varas más delgadas, cubriendo las paredes así fabricadas con barro. Otros inventaron las paredes hechas con terrones de barro seco cubiertos de cañas y hojarasca para protegerlos de las lluvias y el calor. Luego, hallando que tales hechos no guarecían del rigor de las tormentas del invierno, los construyeron con la parte alta recubierta de barro y de modo que sus vertientes sobresalieran apartando el agua de las paredes⁵.

Como vemos, se trata de una descripción mucho menos simbólica que las derivadas de ella en etapas posteriores.

Hay otros aspectos reseñables, sin embargo, como la justificación, en el libro IV, de las soluciones formales en la ornamentación del templo griego en el precedente de la obra de carpintería para la cubierta del prototipo.

Ante la ausencia de ilustraciones en el tratado, las sucesivas ediciones, a partir del siglo XV, van elaborando, figurativamente, las descripciones de Vitrubio. Así, en la de 1521 de Cesare Cesariano la iconografía del descubrimiento del fuego, reinterpreta el relato vitrubiano, mostrándonos una hipótesis de núcleo social, donde las funciones se han especializado en razón de edad o sexo. Y, en la construcción de la cabaña primitiva, el modelo dominante es el de un sistema de troncos verticales, entrelazados por otros horizontales, entramado que se recubre para formar el cerramiento.

Sólo al fondo del grabado, podemos descubrir una construcción donde las ramas de árbol forman un ángulo, en analogía al esquema de tienda de campaña, y repitiendo el dibujo que ilustraba el «Tratado de Arquitectura» de Antonio Averlino, el Filarete.



30. Adán cubriéndose de la lluvia, según Filarete.

31. El primer edificio, según Viollet-le-Duc.

En éste, el relato cobra una dimensión mítica al relacionar la figura de Adán con el origen de la arquitectura. Así, vemos la desnudez del primer hombre bíblico sometida a la inclemencia del tiempo tras su expulsión del Paraíso. El gesto de sus manos, que se elevan para, entrecruzadas, defender su cabeza de la lluvia, servirá para que, según Filarete, Adán reflexione sobre la necesidad de construirse un techo bajo el que guarecerse.

La relación antropomórfica en el origen de la arquitectura, no ofrece, como hemos visto, ninguna diferencia sustancial con esta concepción tectónica de la forma constructiva. De igual manera que la hipótesis de Viollet-le-Duc de un «primer edificio», una cabaña circular, no elude la coincidencia de armazón y cerramiento. Aunque aquí cabría hacer una importante salvedad: lo dominante en esta construcción originaria, no es la resolución del sistema estático, sino, más bien, la idea de una «piel», un cerramiento cuya lógica de formación lo convierte en autosustentante.

Este trenzado y atado de arbolillos no es ya el origen, más o menos simbólico, del sistema de órdenes clásicos, es decir, del templo griego, como proponían la mayoría de los tratadistas hasta el siglo XVIII, sino, más bien, equivaldría a la «tienda de campaña» como modelo inicial de la evolución arquitectónica. De igual forma que Claude Perrault, que había hecho hablar en francés a Vitrubio en el siglo XVII, había, también, propuesto unas cabañas primitivas basadas en esquemas constructivos donde la trabazón de los troncos de madera se identificaba con el cerramiento del espacio habitable.

¿Cómo es posible esta diferencia tan radical de modelos para una misma teoría del origen? En realidad si intentamos poner un poco de orden en este conjunto iconográfico veremos que la pregunta está mal planteada.

A las premisas de Laugier, se correspondían propuestas como las de Blondel o Milizia que intentaban demostrar varios principios respecto a la disciplina arquitectónica.

En primer lugar que la arquitectura, como todo el arte clásico, era un arte de *imitación*, que se podía explicar desde la teoría estética de la Mimesis. La única diferencia, para Francesco Milizia, está «en que estas últimas (todas las demás artes), tienen en algunos casos un modelo natural sobre el que basar su sistema de imitación. La arquitectura carece de ese modelo, pero la industria natural de los hombres le ofreció un modelo alternativo cuando éstos construyeron sus primeros alojamientos»⁶. En segundo, se buscaba una fundamentación *racional* para la arquitectura que la alejara de los caprichos y veleidades constructivas que se rechazaban desde unas opciones «rigoristas». Y así se entendía la construcción en madera como la única manera racional de edificar, por lo menos en un origen del que se derivaban las demás formas, fundamentalmente la de la piedra.

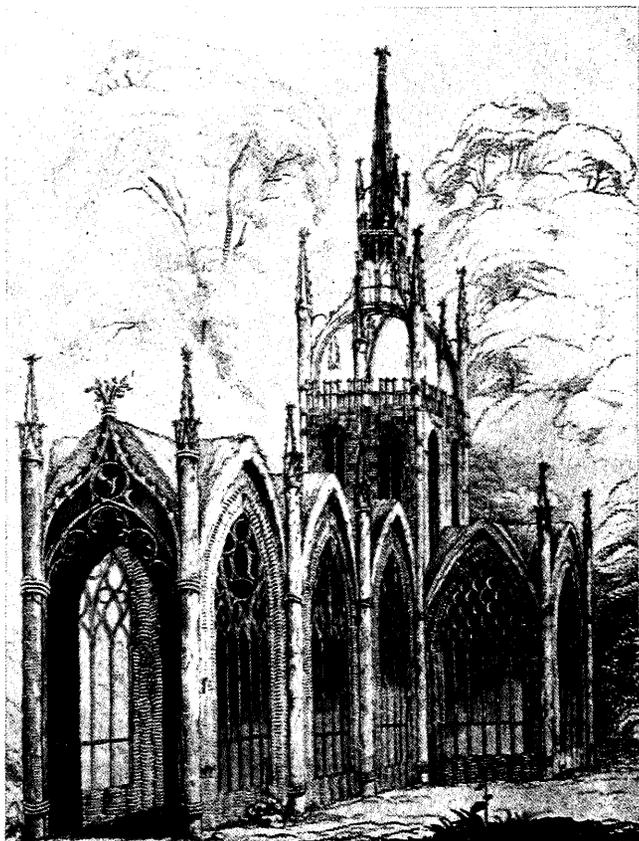
Por último, y no menos importante, como reacción ante las sospechas de arbitrariedad en la utilización del sistema de Ordenes Clásicos, se trata de ofrecer una coartada *naturalista* para éste. De identificar Arquitectura con estilo clásico.

Derivadas de esta misma filosofía, sería el modelo-origen para la arquitectura gótica que algún autor como James Hall, propuso como alternativa al «modelo griego».

Si el sistema adintelado, el frontón como consecuencia de la cubierta a dos aguas, o incluso la relación arco-columna, vocabulario básico del clasicismo, se habían justificado en el modelo tectónico de la cabaña primitiva imaginada por la mayoría de los tratadistas precedentes, a los propagandistas del gótico les era necesario fundamentar, con una analogía naturalista similar, las formas básicas de este estilo, tales como el arco ojival o el pilar fasciculado.

La hipótesis, de una gran dosis de ingenuidad, era la misma. Cojamos varas más que troncos de árbol, y tendremos unos pilares

32. La cabaña
gótica, según James
Hall.



rústicos de mayor altura y esbeltez, cuya flexibilidad permite conseguir la formación de bóvedas de nervadura.

La emoción que embarga a Sir James Hall, ante su descubrimiento, le conduce a reproducir, experimentalmente, la Cabaña Gótica:

Con la ayuda de un trabajador muy ingenioso del país, empecé ésta en la primavera de 1792 y la terminé en el curso del invierno siguiente... Colocamos en dos hileras, a cuatro pies de distancia, una serie de postes de fresno, de unas tres pulgadas de diámetro... luego aplicamos a los postes cierto número de finas varas de sauce afiladas, de diez pies de longitud... y formamos un armazón que, cubierto de paja, produjo un techo muy sólido, bajo el que podía pasear cómodamente una persona.

En el curso de la primavera y el verano de 1793, muchas varas arraigaron y crecieron vigorosamente. En particular a las de la puerta les nacieron penachos de hojas en la parte doblada, exactamente en los lugares donde se dan en la obra de piedra⁷.

Es indudable que el experimento de Hall tenía como objetivo demostrar que el estilo gótico tenía un origen tan antiguo como el clásico, pero se desentendía de la dimensión de lo *doméstico* que constituía la base de la reflexión de los tratadistas sobre la cabaña primitiva. Quiero señalar con esto que la intención de Hall, aunque participaba del principio de la imitación como fundamental para la arquitectura y, también del mismo modo, se enfrentaba al problema de buscar un modelo constructivo en madera que justificara la transición hacia su ejecución en piedra, era ajena a unir la indagación sobre el prototipo constructivo con el origen de la habitación humana. Es decir, con la condición social de la arquitectura.

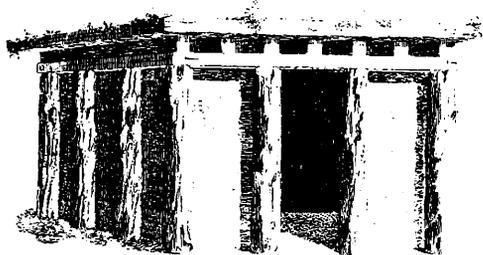
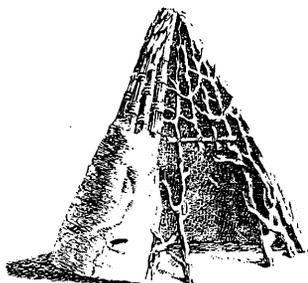
Como hemos podido ver, la literatura sobre el comienzo de la actividad constructora de la humanidad, tendía a una cierta ambigüedad en las imágenes propuestas, en especial, en la definición de los límites cronológicos entre la *cabaña* o cobijo de los primeros agrupamientos humanos y el modelo, en madera, que justificaría la construcción en piedra del templo griego, o incluso, como en el último ejemplo, del gótico.

Nada, quizás, podía ser más descriptivo, en este sentido, que la evolución de la forma geométrica de la cabaña primitiva descrita por Sir William Chambers hacia 1750. El tipo constructivo inicial se corresponde con el cono. Es una especie de tienda de campaña, realizada con ramas de árboles, para conseguir el esqueleto de la edificación, su sistema de sustentación, que posteriormente se recubre con hojas y barro. No hay más herramientas que las propias manos, ni más experiencia que la que brinda la observación de los métodos constructivos de los pájaros o las abejas.

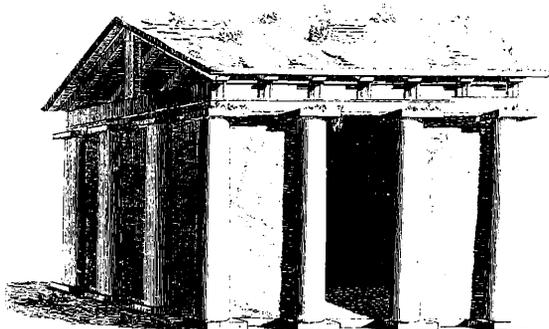
Es necesaria una acotación en este punto; la idea clave de tomar la experiencia animal tanto en la elección de materiales como en el método, de la cerca envolvente del primer refugio humano como manufactura *textil*, tenía ya su propia tradición histórica. En 1590, en su tratado de arquitectura «según los preceptos de Vitrubio», nos describía Rusconi el obligado tema de la cabaña, con referencia a la imitación de los nidos de los pájaros y como una actividad análoga al *tejer*⁸.

El siguiente paso para Chambers fue la sustitución de la forma cónica por el cubo, ya en la tradición tectónica del templo griego, al que se llega previo el paso intermedio de una construcción de cubierta plana sostenida por una serie de pilares perimetrales. Sólo después de la experiencia adversa de esta solución se llegaría a la tercera y definitiva etapa, con la cubierta a dos aguas que daría forma al frontón clásico.

Si es difícil aceptar la posibilidad de evolución «interna», de una lógica autónoma, que explique la correlación de geometrías tan dispares (en contraste con las analogías, superficialmente más inge-



33. Los «modelos-origen» de la arquitectura, según Chambers.



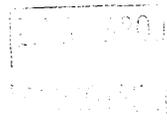
nuas, de los primeros tratadistas) es porque nos encontramos ante una contradicción teórica de difícil síntesis.

Como ya se comenzaba a sospechar en el siglo XIX, la cabaña-modelo se había venido utilizando, insistentemente, como metáfora del nacimiento de la arquitectura, en paralelo con las primeras agrupaciones humanas. De ahí ese destino unido al otro mito del *descubrimiento del fuego* que es, al mismo tiempo, símbolo de la vida doméstica, y como *modelo abstracto* de las reglas fundamentales de la construcción.

Algo de esto fue expuesto por Quatremère de Quincy, en su disertación *De l'architecture égyptienne* en 1785:

Reconocemos en la arquitectura dos géneros de imitación, *sensible* y *abstracta*: una se apoya en los primeros modelos de habitación de cada país, la otra tiene como base el conocimiento de las leyes de la naturaleza y la impresión que recibimos de la visión y de las relaciones de los objetos⁹.

A pesar de que es evidente que esta cita de Quatremère hay que situarla en el contexto de su teoría de la imitación, a la que este autor dedica un texto específico¹⁰, no es menos, también, un ataque frontal a la hipótesis ilustrada, individualizada en la postura de Laugier, de la cabaña como modelo formal y, por tanto, limitado a servir de parámetro regulador de las veleidades estilísticas.



De hecho, el mismo autor, en su *Diccionario de la Arquitectura* de 1832, se refiere de la siguiente forma a la cabaña: «El empleo del árbol y la madera, en las construcciones del tiempo en que hablamos, no fue otra cosa que la utilización, aún poco refinada de procedimientos del armazón, y esta *cabaña simbólica*, que se toma como el tipo de la *arquitectura* en Grecia, no significa más que el boceto o ensayo de la carpintería, es decir, del arte mecánica que consiste en dar a las piezas de madera la forma, la disposición y los ensamblajes necesarios para realizar una obra sólida y regular.» Y, para Quatremère, esta definición aleja este modelo de su validez como categoría artística.

Por eso ya había diversificado en su momento los arquetipos arquitectónicos, y que serían: la tienda, la cueva y la cabaña propiamente dicha, u obra de carpintería.

La polémica contra Laugier había tenido ilustres sostenedores. El mismo Goethe juvenil reaccionó contra los cánones del buen gusto neoclásico, desde la impresión que le produjo la visión primera de la catedral de Estrasburgo. Y su reflexión le llevó a rechazar el modelo de cabaña primitiva para la disciplina arquitectónica, por lo menos como *canon formal* donde se justificaba el estilema clásico del entablamiento y la columna.

¡Para Goethe es el *muro* y no la *columna* la parte esencial de la casa!

Volvamos al principio. Ahora no está tan clara la existencia de un modelo originario único para la arquitectura, sino que junto a aquel «modelo tectónico», donde se sintetizaban aspectos tan diversos como el mito, la metáfora constructiva, la justificación natural del Sistema de Ordenes Clásicos, y la transición del arte de la carpintería al de la construcción en piedra, podemos situar al menos otro, donde predominaría la separación entre lo que serían elementos estructurales y un *cerramiento* autónomo, extremadamente cercano al principio de «Mesa y Mantel» expuesto por Paxton.

Y lo que creemos más importante, que si el modelo tectónico fue situándose de forma cada vez más clara como justificación de la *columna*, es decir del *estilo*, el *modelo de revestimiento*, lo sería del *muro*, o lo que es lo mismo del origen de la *domesticidad*.

El fuego doméstico

Por las mismas fechas en las que Joseph Paxton construía en un tiempo récord su «Crystal Palace» para la Exposición Universal de 1851, se encontraba en Londres un emigrante político, como consecuencia de la fracasada revolución de 1849 en Alemania, el arquitecto Gottfried Semper.

Como visitante de la Exposición, Semper se encontrará, en el mismo Crystal Palace, con la exhibición de una elemental y primitiva construcción en bambú, la «cabaña del Caribe».

34. Cabañas primitivas de La Española, según Caramuel.



Precisamente, un modelo muy similar a ésta, había sido uno de los propuestos, por Juan Caramuel de Lobkowitz en su tratado «Architectura Civil Recta y Obliqua» de 1678, como posible origen, además del prototipo en madera, de la arquitectura clásica, el deducido de la observación de las viviendas de los indios de la isla de La Española.

El hecho es que, estas viviendas primitivas, participan del mismo principio constructivo que había sido definido por Paxton, un sistema estructural compuesto por troncos de bambú, entrelazados entre sí, sustentación del tejado protector y de los tapices vegetales que formaban el cerramiento o «muros» de la vivienda. En definitiva, es una distinción entre *pared* o *muro* y *estructura*, lo que confirma este modelo de *muro tejido* independiente del sistema estructural, pero con la misión de recubrirlo.

Las ideas de Semper se expresaron en su momento por medio de conferencias, de su actividad docente, publicación de artículos y libros, y se recogen, también, en manuscritos preparativos de algún texto que jamás llegó a ver la luz. El foco de interés central en su pensamiento no es realmente, la búsqueda de un modelo originario de la arquitectura, sino la conciencia de vivir inmerso en una crisis histórica de la teoría y la práctica de lo artístico, tal como manifiesta, explícitamente, en el Prólogo a su obra de extensión más monumental, *Der Stil*, comenzada a publicar sobre el 1860 e inconclusa, de forma definitiva al no terminar el tercer tomo que completaría la

obra. Este hilo conductor lo llevó a intentar una genealogía del objeto artístico, de las Artes Aplicadas, del origen del Arte, e incluso una Estética aplicada, cuyo objetivo final era la regeneración de la práctica artística, en especial la arquitectónica.

Entre los conceptos-clave que en los escritos de Semper se reiteran una y otra vez, uno tiene para nosotros una especial importancia en el contexto de una investigación sobre la poética loosiana: la convicción de que las formas artísticas y arquitectónicas deben derivarse de los *tipos originarios*, o, en otras palabras, de que el objetivo de la regeneración artística *está en el origen*.

Analizar de forma detenida el pensamiento semperiano, pensamos que nos conduce a desvelar las claves de la polémica de Loos en el terreno de la arquitectura y de las Artes Aplicadas.

El «descubrimiento» por Semper de la cabaña del Caribe, lo entiende como la confirmación de una hipótesis, la del muro arquitectónico derivada de la práctica textil, y la de «los elementos básicos de la arquitectura.»

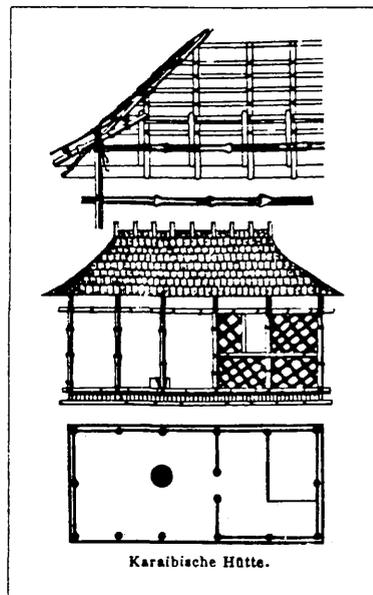
Esta teoría, ya recogida en un libro publicado en 1851, *Die vier Elemente der Baukunst*, está especialmente reseñada en su *Der Stil*, acompañando la ilustración de aquella cabaña primitiva, que «contiene todos los elementos de la antigua arquitectura en su forma más original y sin adulteración: El Hogar como centro, la plataforma sobre el terreno, bordeada por pilotes, como terraza, un techo sostenido por columnas, y el cercado o estera de bambú entrelazado, como divisoria del espacio»¹¹.

Aquí quedan detallados los cuatro elementos que para Semper constituyen la casa, y por extensión la arquitectura; el *hogar* (Heerd), que considera como el más importante, «un elemento moral» de la arquitectura, el *basamento* o dique protector, el *techo*, que justifica la existencia de un sistema portante o estructura, constituido en este caso por el entramado de troncos, y, por último la *cerca*, muro o pared de revestimiento y separación espacial, que deriva su materialidad del origen de toda actividad artesanal y artística: el entrelazado o tejido.

Esta preocupación por definir lo esencial de la vivienda tiene en Semper un doble sentido; por un lado, situar en la arquitectura doméstica el *tipo originario* de la evolución arquitectónica, por otro, una dimensión operativa, ofrecer ese modelo como soporte de la aptitud regeneracionista que defiende para la práctica artística.

Situar la indagación sobre la esencialidad arquitectónica, de nuevo, en la discusión sobre la Cabaña Primitiva, no tiene en Semper el sentido del debate iniciado en siglos anteriores. El mismo rechazará las teorías convencionales sobre la justificación del templo clásico en el modelo vitrubiano¹².

35. La cabaña primitiva del Caribe, según Semper.



Su punto de vista pretende adaptarse, más bien, a lo que entiende como método científico, su «cabaña» no es una metáfora, sino el primer hito «real» hasta donde puede llegar en su indagación sobre las culturas más primitivas. Al sistematizar la clasificación de los tipos arquitectónicos en grupos y familias, la vivienda es propuesta, precisamente, como el «tipo original y más simple.»

El aspecto «moderno» del pensamiento de Semper, está implícito en la puesta en cuestión de la arquitectura religiosa (del modelo-templo), o en términos generales en la singularidad de los edificios públicos, como la causa primera de la evolución arquitectónica. La arquitectura, esto es evidente, es todavía actividad *artística*, terreno del Arte, pero no toma su origen en lo *público*, sino en lo *privado*.

Si para la arquitectura moderna, el binomio arquitectura-construcción se resuelve a favor de la extensión omnicomprendensiva del segundo término, la síntesis semperiana opta por una visión «panteísta» de lo artístico. Todo es arquitectura, porque toda construcción participa del carácter sano de la actividad constructora del hombre.

El templo, la arquitectura religiosa, es para Semper una derivación del culto funerario, que, a su vez, está en la raíz del significado simbólico de la vivienda. El elemento primario de la asociación humana es aquí el Hogar o fuego doméstico. Como en el texto vitrubiano, es la razón de ser de la casa, del refugio humano. El culto familiar a los difuntos, hizo coincidir Altar y Hogar, y, por tanto, será una forma religiosa de expresividad previa al culto religioso público.

Como podremos ir viendo, Semper propone estas hipótesis, no como expediente para justificar una elección estilística, sino en el sentido de refundación de la disciplina en crisis por la dimensión ambivalente de la civilización.

Son las fuentes que justifican aquella conferencia prometida, y nunca desarrollada, por Adolf Loos, con el título, «¿Por qué tienen los papúas una cultura y los alemanes no?»

El Hogar es el origen de la cultura doméstica, su elemento más esencial, las transformaciones que sufre a lo largo de la historia de las sociedades no son más que aparentes, y la recuperación del sentido de la disciplina pasa por la comprensión de este planteamiento.

A partir del fuego doméstico los otros elementos, definidos por Gottfried Semper, responden a sus necesidades de protección, de las amenazas externas y de los rigores del clima. El basamento o dique lo separa del suelo evitando el peligro de inundaciones; el techo, de las inclemencias del clima, y los «cercados, vallas y muros», de enemigos y animales salvajes.

En esta hipótesis hay que destacar algunos matices. Aunque la indagación quiere responder a criterios realistas (no hay, para comprender esto, nada mejor que leer los manuscritos preparados como introducción de su *Vergleichende Baulehre*), y, por tanto, se ve en la necesidad de considerar, como posible etapa primitiva, la habitación en cavernas, el *origen* de la construcción arquitectónica sólo puede establecerse en el momento de lo artificial, cuando el *principio de la necesidad* impulsa al individuo a la modificación de las condiciones ambientales.

Además, la conjunción de los cuatro elementos, es un sistema teórico, sólo ensamblado en el plano teórico, tal como se nos deja ver con claridad al establecer dos posibles modelos originarios de carácter distinto, o quizás, lo que podría considerarse dos etapas cronológicas distintas. La primera, según un esquema de patio, defendido por empalizadas o cercas, cuya evolución da lugar al *muro*, como elemento dominante del sistema constructivo, la segunda, una cabaña o choza exenta, ordenada respecto al *techado* como principio jerárquico. De aquí la satisfacción de Semper al encontrar en su descubrimiento de la Exposición Universal de 1851, un modelo donde se reúnen los cuatro elementos de forma conjunta e inalterada.

Su concepción de lo esencial en la arquitectura, que, básicamente, permanece inalterada en sus escritos y conferencias a partir del año 1850, se convierte en una aportación teórica de variadas ramificaciones, cuya influencia, aún de forma fragmentaria, y, desde luego poco reconocida, va a resultar sorprendente en el área cultural alemana.

En una conferencia pronunciada, en lengua inglesa, en Londres y datada en 1854, Semper definía así a la arquitectura:

La arquitectura es justamente el arte de la invención: de hecho no existen en la naturaleza prototipos formales de adecuada belleza; sus formas son creaciones libres de la razón y fantasía humana. Desde este punto de vista se podría considerar a la arquitectura como la más libre de las artes representativas, si, en realidad, no estuviera tan condicionada por las leyes mecánicas de la materia y las generales de la naturaleza.

Examinemos cualquier objeto arquitectónico, su concepción primera y original nace siempre de la satisfacción de alguna necesidad material. En primer lugar, de la de disponer de un techo para las agresiones del clima y de un refugio contra las otras fuerzas hostiles; y, ya que sólo los podemos conseguir a partir de la utilización de los diversos materiales que nos ofrece la naturaleza, está claro que la única forma de realizar semejantes construcciones será ateniéndonos, con rigurosidad, a las leyes estáticas y mecánicas¹³.

Techo y refugio son pues los conceptos originarios, tal como venía definiendo Semper en fechas anteriores a esta disertación. También hay algo más: La existencia de leyes naturales que condicionan las soluciones formales más allá de las contingencias estilísticas.

Esta *naturalidad* propugnada, con todos los matices que queramos, se deriva como categoría, de los postulados rigoristas del XVIII, y es una de las lecciones que enarbolará Loos como bandera polémica ante sus contemporáneos. Pero esto tampoco es nada extraordinario, ya que el pensamiento racional nunca fue interrumpido hasta constituirse en uno de los pilares básicos de la modernidad arquitectónica en el siglo XX.

Sin embargo, sí tiene una dimensión diferente la afirmación de Semper sobre la permanencia de estos elementos esenciales como símbolos de lo *doméstico* en la arquitectura (*hogar, recinto y basamento*), donde «está ya construido todo lo que ha inventado después la arquitectura»¹⁴.

La investigación filológica sobre los tipos originarios («Urtypen»), además de aceptar la analogía biológica, dominante en este periodo histórico en la metodología científica, cobra, de inmediato, un carácter polémico al defender el retorno a una *radicalidad* cultural, al origen capaz de permitir reanudar el proceso evolutivo con naturalidad.

Es posible que, a la luz de la docencia de Semper, y de su polémica anterior en el tiempo, se encuentre un nuevo marco de significación para muchas de las tajantes opiniones de Loos y, en concreto, a su crítica al ornamento.

La teoría del ornamento tiene un papel importante, también, en este sistema teórico. Es, en primer lugar, y de forma conjunta con los procedimientos textiles, el origen de los elementos decorativos en la arquitectura, es decir, del código completo de la estética formal.



36. Cuarto de estar del piso de Adolf Loos, reconstruido en el *Historisches Museum*, Viena.

Además, es el factor de artificialidad necesario para iniciar y consolidar el proceso cultural. El ornamento es *historia*.

La condena de Loos al ornamento se basa, precisamente, en el convencimiento de que la sociedad contemporánea no está capacitada para producirlos de *forma natural*:

Cada época tiene su estilo, ¿carecerá la nuestra de uno que le sea propio? Con estilo, se quería significar ornamento. Por tanto, dije: ¡No lloréis! Lo que constituye la grandeza de nuestra época es que es incapaz de realizar un ornamento nuevo. Hemos vencido al ornamento. Nos hemos dominado hasta el punto de que ya no hay ornamentos. Ved, está cercano el tiempo, la meta nos espera. Dentro de poco las calles de las ciudades brillarán como muros blancos¹⁵.

El análisis loosiano de la tradición, de la evolución histórica de la forma nos lleva a una concepción cíclica del tiempo similar a la de Semper. Pero los ciclos configuran una espiral, donde cada punto de ruptura constituye un momento de superación.

Hemos visto que la significación histórica del ornamento es análoga en ambos autores, sólo que Loos sitúa la clave de la «evolución cultural» en esa vocación antiornamental de la racionalidad moderna.

Gottfried Semper publica en 1851 su ensayo «Ciencia, industria y arte», donde, tomando como referencia la reciente Exposición Universal celebrada en Londres, plasma su vocación regeneracionista. De igual forma, nos vuelve a ofrecer los conceptos fundamentales de su discurso.

Su primera reflexión es de orden axiológico, cómo sistematizar el universo de objetos que brinda la Exposición en base a unos criterios operativos de racionalidad. Para ello, Semper, recurre una vez más al «modelo doméstico» como imagen esencial de lo arquitectónico, hogar, paredes, techo y terraza o basamento. Una última sección sería la síntesis de los cuatro elementos, con su dimensión científico-artística. La idea rectora, analizar la evolución de los tipos y formas originarias, como posibilidad de entender la precisa situación histórica.

Y una declaración ideológica tajante: «¡No hay nada nuevo bajo el sol, todo ha existido antes! Según afirman los filósofos la sociedad se mueve (¡si es que marcha hacia adelante!) siguiendo una línea espiral; mirándola desde determinados puntos, el inicio de un periodo coincide con su fin.»

Pero la «naturalidad» cultural se ha pervertido, la invención de los objetos no responde ya a aquella consecuencia lógica del principio de la necesidad. La crítica a la nueva racionalidad de la «Zivilisation» capitalista es tremendamente lúcida; el orden lógico está invertido, «ahora la necesidad y el placer no son más que formas de dar curso a las invenciones.»

Este conflicto entre civilización y cultura se detecta en el *exceso* de la producción y de los medios, en la *carencia de la capacidad* para dominarlo. Y ésta tiene, como una de sus consecuencias, la adulteración de uno de los principios básicos de la *teoría del estilo* implícita en los textos de Semper, la del *tratamiento de los materiales*, que es un principio positivo, en cuanto posee su propia lógica de manipulación, de selección respecto al carácter de la obra, y hasta de los instrumentos aceptables para su modificación formal.

Si esto no es así (y para Semper, en aquel momento de crisis, no lo era en absoluto), la expresión de «rigurosa necesidad» del arte del pasado, acabará por perderse en la confusión que los nuevos medios técnicos introducen en la tradición de las «*technische Künste*».

Creo que la influencia de Semper sobre Loos es mucho más importante de la que éste último confesó nunca. Pero, al menos, hay dos ensayos en los que reconoce, explícitamente, el origen de sus fuentes. Ambos publicados en el mismo año, 1898, en «*Neue Freie Presse*»¹⁶. En el primero de ellos, «Cristal y arcilla», se referirá a Semper para defender la relación entre forma artesanal y necesidad, ejemplificada en ese momento en las aportaciones de la artesanía británica.

«Kunst kommt von Können» (el arte viene de la capacidad), afirmación sobre la estricta necesidad, sobre la capacidad y el dominio de la técnica de la construcción, que hubiera sido suscrita, gustosamente, por Gottfried Semper.

En el segundo, más importante ya incluso en cuanto al título, *El principio del revestimiento*, se reformulan los principios básicos semperianos. Lo fundamental está en la síntesis de dos aspectos, no necesariamente coincidentes en los textos de procedencia.

Loos va a hacer derivar los principios de utilización del material, y de su tratamiento, de la misma hipótesis sobre los «elementos básicos» de la arquitectura. En efecto, el artículo comienza con la doble reflexión, de exigencia de utilización adecuada respecto a sus fines, del material, y con la formulación implícita de un modelo arquitectónico. Este sigue, casi literalmente, el que ya conocemos; el *techo*, el *revestimiento lateral* del espacio cubierto, en origen, tejidos o pieles, y el *armazón constructivo*, que sustenta a ambos. Este sería el orden clásico en el arte de la construcción.

Pero Loos va a introducir lo que considera la clave de la nueva etapa en la evolución cultural admisible: «Hay arquitectos que lo hacen de forma diferente. Su fantasía no forma espacios, sino *muros*. Lo que queda entre los muros son los espacios. Y para estos espacios se elige el tipo de revestimiento que les parece adecuado»¹⁷. Y acaba adjudicando a Semper la formulación de una ley, que le permite unificar las distintas meditaciones: «La ley dice así: la confusión del material revestido con el revestimiento debe resultar imposible»¹⁸.

Volvamos a «Ciencia, industria y arte». Otro aspecto resaltable es la inversión de las relaciones entre arte y artesanía, ya que si en la tradición original, el sentido de la influencia era de «abajo hacia arriba», es decir, de la depuración tipológica de la artesanía, hacia la trascendencia formal de la actividad artística, ahora es el artista el que intenta influir sobre la producción industrial. Por tanto, como años más tarde en la polémica loosiana, se anticipan los aspectos críticos de la fundamentación ideológica del «Werkbund» y del «Werkstätte.» Este rechazo de los principios que producen violencia sobre la naturaleza de la materia, y sólo consiguen modificar los aspectos más superficiales (ornamentales), del objeto; este malestar de la civilización, cuya dinámica se contraponen a la *temporalidad* cíclica de la cultura, que arriesga destruir la presencia de la memoria en la práctica artística, va a definir una desencantada línea de pensamiento, que culmina en la ausencia de estilo, voluntariamente asumida por Loos.

Aptitud y tendencia que bebe en las mismas fuentes que los defensores de un «estilo moderno», pero que no participa de su optimismo en cuanto a las posibilidades de que la lógica del modo de producción, conduzca a una totalizadora Forma-Síntesis de los aspectos en conflicto.

37. Principio de utilización del material de Adolf Loos. Interior restituído, en la actualidad, del edificio de la Michaelerplatz, Viena.



Este sentimiento está ya presente en un escrito juvenil, tal como sus *Observaciones preliminares sobre la arquitectura polícroma...* (1834), donde ya se manifiesta, con la ambivalencia característica del autor, el reconocimiento de la crisis de la arquitectura.

Se anticipan las líneas de pensamiento de su obra madura; si el arte responde a la *necesidad*, hay que reconocer, en profundidad, la verdadera naturaleza de ésta. Esta afirmación obliga a una toma de postura en el análisis de una realidad cambiante que tiende a confundirnos desde el aspecto más superficial de su dinámica, el *exceso* y la acumulación de los medios y de los signos.

El microcosmos donde se aplica la investigación es ya revelador: la vida doméstica.

Su paisaje, ha cambiado aceleradamente, y no es, ahora, refugio y defensa de aquellos «enemigos privados», a los que se podía oponer una barrera física. La *privacidad* es lo que se reclama ante la invasión por lo público de la domesticidad; porque definir lo privado es defender también la comodidad del ambiente doméstico, o lo práctico

en la producción de los objetos que estructuran su fisonomía. Como lo es reivindicar la *construcción*, en cuanto ámbito de lo necesario, en su realidad de factor de auténtico progreso, en una apasionada exposición que nos ofrece los auténticos fundamentos del tono polémico loosiano:

Productos cerámicos, madera y sobre todo hierro, y metales han tomado el lugar de la piedra labrada y del mármol, y sería poco conveniente volver a proponerlos en forma de imitación. ¡Que el material se vindique a sí mismo, y que se muestre sin velos en las formas y en las condiciones que, según la ciencia y la experiencia, se han demostrado como más apropiadas para él! En el ladrillo se debe ver el ladrillo, en la madera la madera, en el hierro el hierro, cada cual con sus propias leyes estáticas. Esta sí es la auténtica simplicidad: a ella debemos dedicarnos enteramente, sacrificando nuestro gusto por los ingenuos arabescos de la decoración.

El material debe mostrar su naturaleza, pero con el mismo propósito que el primer refugio humano, no es hostil al revestimiento. No hay que olvidar que este ensayo de Semper, muy polémico en su momento, se escribió para defender la hipótesis de la existencia de una policromía original en los monumentos griegos, lo que, por otro lado, le venía muy bien al autor para demostrar su hipótesis más original, y que dio su contenido a los escritos posteriores; el origen textil de la actividad artística.

De aquí que, tal como lo había interpretado Adolf Loos, el revestimiento de los distintos materiales, no puede fingir una naturaleza que desvirtúe la realidad del *muro*. No es ya una confianza en que el principio de la construcción consiga la organicidad de la obra, *revestir* es no intentar resolver los conflictos, es yuxtaponer lógicas diferentes, aceptarlas en su propia contradicción. De nuevo, lo rechazable del ornamento, es su carácter de *tatuaje*, de marca grabada que violenta la ley estática del armazón que sustenta.

Por eso es más adecuada la metáfora de la *máscara*, que se superpone y no anula la personalidad original; en todo caso, amplifica la ambigüedad y pluralidad de sus significados.

Porque no nos equivoquemos, aquí no hay ninguna filosofía de la *transparencia*, tan propia de la nueva arquitectura, ya que no existe ningún impulso integrador hacia la síntesis orgánica. De hecho, tras comprender Semper que las características del hierro lo condiciona a su utilización como formas «ligeras, delicadas y caladas», lo descalifica posteriormente en una de sus obras más representativas, la biblioteca de Santa Genoveva de Henry Labrouste.

Prueba clarísima de lo dicho es la nueva Biblioteca de Santa Genoveva en París. Se trata de un edificio que ofrece muchos elementos interesan-

tes y que representa la obra más notable del último período republicano. El arquitecto Henry Labrouste ha tenido, no obstante, la infeliz idea de dejar a la vista la armadura del techo, toda ella realizada en hierro, recubriéndola además de una pintura verde oscuro. De este modo, en la sala principal de la biblioteca, que funciona también como sala de lectura, falta esa sensación de intimidad y de recogimiento tan necesaria para un estudio serio. Difícilmente se abandona este lugar sin llevarse una sensación de malestar. El fracaso de estas tentativas, dirigidas a dar una expresión a la estructura de hierro en el ámbito de la arquitectura seria, ¿no podría quizás derivar también de nuestra impericia en el uso del material? Puede ser.

Sin embargo, una cosa es cierta: que el hierro, y como él todos los metales dúctiles y resistentes, adoptado como material de construcción según sus características naturales, es decir, reducido a barras delgadas o incluso a hilos, ofrece bajo esta forma una superficie vista bastante reducida cuanto más perfecta es esta construcción, tanto más el metal se sustrae a nuestra mirada. Pero la arquitectura impresiona el ánimo precisamente a través de lo visual; por ello no debería servirse de un material, por así decirlo, invisible cuando se trata de efectos volumétricos y no de simples acabados¹⁹.

¿Acaso una contradicción de Semper? Más bien una confirmación de que *lo visual* como instrumento de percepción, lo entiende en función de la *opacidad*, del control del *exceso* de los medios.

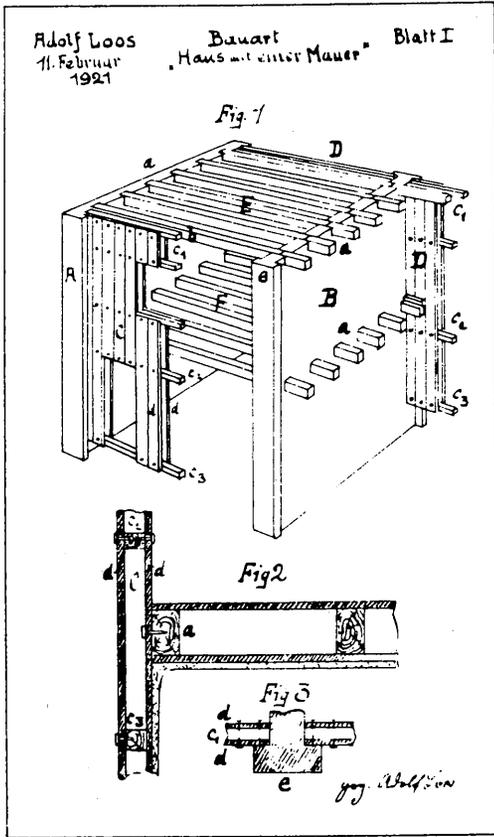
El mismo principio que le llevó a rechazar las estrategias «abiertas» de composición arquitectónica, tal como la metodología combinatoria de Durand, ironizando como «Ministro de Hacienda», en sus *Observaciones Preliminares...*

La naturaleza del muro loosiano

Con fecha del 11 de febrero de 1921 se registra en Viena una patente constructiva ingenjada por Adolf Loos: Su nombre: «Haus mit einer Mauer».

Al parecer, su creación estaba estrechamente ligada a los trabajos de construcción de las futuras ciudades para mutilados de guerra, comenzadas a construir, en el mismo año, en Hirschtten y Lainzer Tiergarten²⁰. Que la acogida no fue mala, para esta innovación, lo demuestra el hecho que, al poco tiempo, se modificaron los reglamentos normativos para la construcción vienesa.

El sistema, tal como es descrito en la memoria presentada y en los dibujos que la acompañan, consiste en lo siguiente: Como principio teórico general establece una subdivisión en el armazón constructivo que, ya sabíamos, constituía una unidad independiente por sí misma. Ahora se distingue entre muros de carga y paredes de distribución y en fachadas.

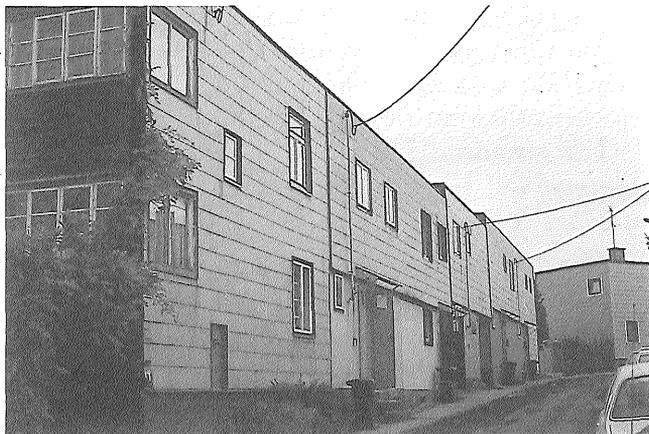


38. Dibujo para la patente constructiva de Adolf Loos, *Haus mit einer Mauer*, 1921.

Los muros de carga tienen como misión sostener al techo y a los forjados intermedios, que transmiten su peso a las cimentaciones. La novedad consiste en que estos muros se alinean, lateralmente, en paralelo, y dejan libres la fachada y el fondo de la vivienda, lo que permite, al tener estos frentes la única misión del *revestimiento* del espacio interno, construirlos como una pared *colgada*, o lo que es lo mismo, como si fuera un tejido.

Es evidente, como justifica el propio Loos, que se puede ahorrar la mitad de la cimentación, ya que ésta queda reducida a la necesaria para el apoyo de los muros de carga, pero, lo más reseñable es, para nosotros, la radical distinción entre los elementos básicos que había encontrado Semper en su modelo teórico para la arquitectura. Aquí está el *armazón sustentante* (los muros de carga), sin aportar más función que la de servir de apoyo al *techo*, y el *entramado de revestimiento*, construido por una serie de tablas o listones, clavadas o atornilladas a unos cabrios horizontales que se entregan a su vez a los muros medianeros, que terminan en una sección en T, de forma que las fachadas queden articuladas en la junta.

39. Estado actual de casas construidas en Viena según la patente de Adolf Loos.



Dadas sus características constructivas, esta doble piel de revestimiento, una tratada para el exterior y otra de simple acabado interno, permite la libre apertura de huecos sin más requerimientos que la necesidad de distribución de sus espacios, los que tampoco sufren condicionantes, al no existir pilares, ni elementos estructurales en el interior.

La casa justifica su nombre («de un solo muro», podríamos traducir), en el sistema continuo de su construcción cerrada, que sólo exige, una vez levantado el primer bloque, la ejecución de un nuevo muro de carga, al poder ir aprovechando el medianero anterior.

A pesar de la explícita declaración de Loos, relacionando su patente con las casas «en que viven los americanos desde Florida hasta Alaska», se suele adjudicar el origen a un sistema constructivo noruego. Sin embargo resulta revelador la detenida descripción que incluía Semper en su *Ciencia, industria y arte*, sobre la forma práctica de construcción de casas en los Estados Unidos.

Lo primero que llama la atención al arquitecto alemán es la temporalidad de este tipo de construcciones. En efecto, la casa debe tener una duración parecida o igual a la del arrendamiento de la parcela. Y esto debió resultar sumamente interesante para Loos, si recordamos que una de sus preocupaciones era la de igualar la duración estética de un objeto a la previsión de su existencia útil o física.

Mención hecha de la rapidez de ejecución, con la consiguiente economía presupuestaria, Semper se detiene en el análisis de la construcción del bloque; dos muros laterales, cuya separación está condicionada por la longitud de las vigas (moduladas en origen, como en la patente de Loos), y raramente admiten la apertura de huecos, quedando limitados a la función sustentante del techo y forjados. Bien es verdad, que el muro posterior, además de incorpo-

rar huecos y ventanas prefabricados participa en el sistema portante: Al contrario que la fachada, que aparte de servir de cerramiento se reviste de una multiplicidad de acabados, según el carácter y la representatividad de la vivienda.

Las similitudes quedan a la vista; división de las misiones y objetivos del sistema constructivo, las características de chapado o «cosido» de la fachada suspendida, en esa referencia textil, la libertad distributiva interna, o la coordinación modular de sus elementos. Añadido a todo ello la intuición de las consecuencias que, para la forma del objeto, condiciona su nueva dimensión de mercancía.

Y una radical afirmación sobre la misión del arquitecto:

Hay que añadir que aquí acaba la tarea del arquitecto: éstos, en efecto, confían el equipamiento y la terminación de los espacios vacíos al decorador.

Como tantas otras veces, del pragmatismo de la experiencia, esa cultura no contaminada adecuada para una sociedad sometida al primitivo estado puro del intercambio, surge para Adolf Loos el imperativo de la opción moral; el arquitecto, fundamentalmente, *construye muros*.

Así sucede ya en su primer edificio realizado, ejercicio incompleto, no sólo por tratarse de la reestructuración de un edificio ya existente, la villa «la Maladaire» cerca de Montreux, en Suiza, y adquirida por el filólogo vienés Theodor Beer, sino por las consecuencias de una difícil relación con el propietario, lo que le llevó a suspender su intervención en la construcción, que continuó durante un breve período Max Fabiani, para ser terminada por Hugo Ehrlich, utilizando en parte los bocetos de Loos.

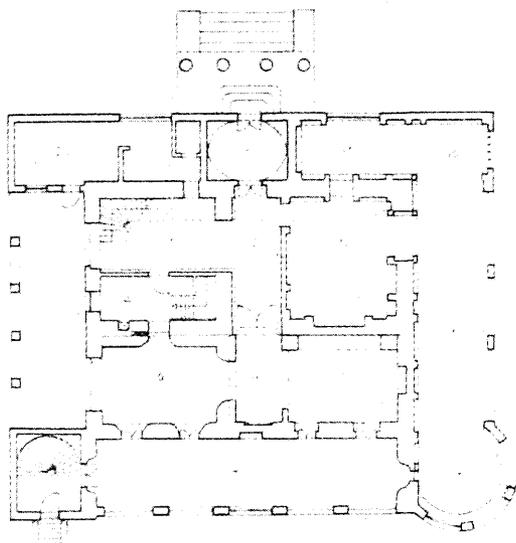
La Villa Karma, nombre definitivo para el proyecto de transformación, acusa la impronta de un conflicto de caracteres entre dos personalidades muy definidas. Beer, que aunque confía en Loos (más por sus polémicos artículos que por una obra hasta el momento prácticamente inexistente), no renuncia a un protagonismo en el proyecto:

Confío en que usted se dedicará con placer y cariño a este trabajo excepcionalmente unitario y que realizará algo muy logrado en asociación conmigo...²¹

le escribe a Loos, con motivo del encargo. Y la participación de Beer no es una simple declaración de principios, como lo demuestran los bocetos que envía al arquitecto en sus cartas.

Pero no es sólo que Beer intentara aportar detalles incoherentes con la lógica loosiana, sino que, por primera vez, el arquitecto vienés

40. Planta de la
Villa Karma, Suiza.



va a experimentar el dramático conflicto entre la privacidad de lo doméstico y los símbolos y lenguaje de lo público. Este sentido de lo privado va a trascender el proyecto para exigir una toma de posición pública, tanto a Loos como a Karl Kraus, en el proceso que, por atentado a la moral, sufre Theodor Beer, obligándolo a refugiarse temporalmente en los Estados Unidos de América.

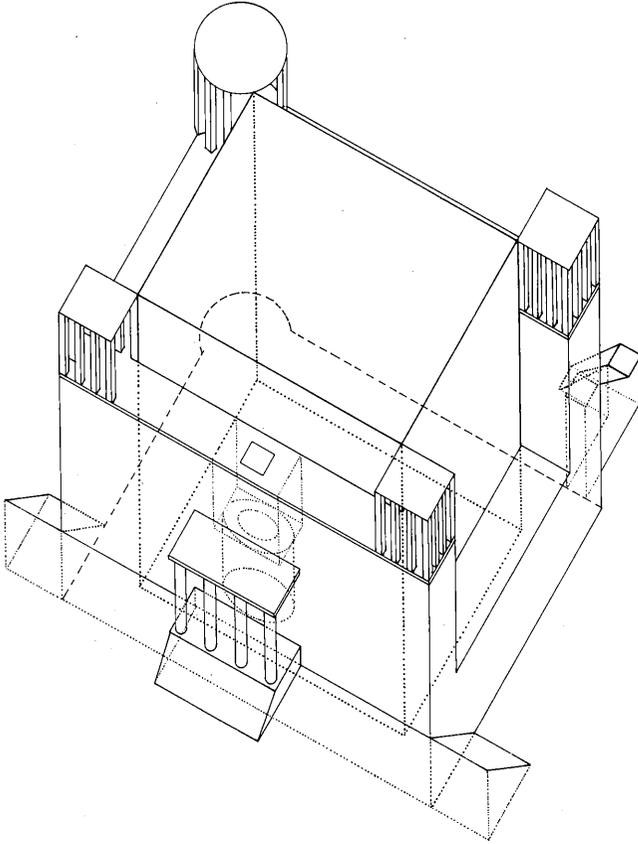
Estas circunstancias tendrían en el futuro repercusiones en la vida de Loos (se encontraría envuelto en una acusación similar), entre otras, la de la confirmación de la existencia de una cultura diferente al otro lado del océano.

Lamento que no esté usted en América, pues sin duda es un lugar que necesita... Tendré tantas cosas que discutir con usted sobre la arquitectura americana, los ambientes, la técnica, la cultura visual. Estoy tomando notas... Debería estar en América y no en Austria. El campo de investigación es enorme²².

Conceptualmente, el proyecto consiste en la envoltura del núcleo preexistente por un anillo que, respondiendo al sentido unitario de la composición, acepta mostrarnos su carácter aditivo, al dejarnos visualizar el bloque primitivo, tanto en su sobrevaloración en las nuevas terrazas, como por su percepción de «piel abierta» por el dominio del tamaño del hueco sobre el macizo. Precisamente, en torno al piso añadido, donde se cobija la privacidad de la casa.

La excepcionalidad de la fachada Este refuerza el carácter escenográfico del acceso, con el vestíbulo elíptico en correlación clásica. El anillo remata en dos torres de esquina, enlazadas por la

41. Esquema compositivo de la Villa Karma.



veranda, y el pórtico semienterrado de la planta baja. Enmarcado queda el núcleo original.

En el Sudeste, el cilindro de esquina (invariante de algún otro proyecto posterior de transformación doméstica, como el de la casa Strasser), articula la esquina, creando otro desplazamiento de la focalidad que, como puede verse con claridad en la disposición general del jardín, diagonaliza, en cierto modo, la planta. Se favorece así una lectura general de ésta, entendida como una sucesión de espacios en «L»; el de la biblioteca, sobre el perímetro externo de la planta que da a la calle, o la del comedor y la veranda a los otros dos lados del bloque.

En el recorrido de penetración a la villa, encontramos, una vez atravesado el pórtico con cuatro columnas dóricas, un vestíbulo fuertemente focalizado en su geometría elíptica, su pavimento de trazado expansivo, y el recurso a la iluminación cenital para reforzar el efecto. La secuencia axial, sugerida por esta disposición del acceso, es puesta en cuestión de inmediato por el giro obligado para alcanzar

la escalera que arranca del muro, preservado de la construcción original. Si nos detenemos, por el momento, en la articulación de las posibles secuencias espaciales en esta planta baja (vestíbulo-sala de lectura-biblioteca) podremos apreciar esa lógica combinatoria de giros yuxtapuestos, que se apoyan en el descarnado eje, de axialidad solo sugerida, constituido por el pasillo central.

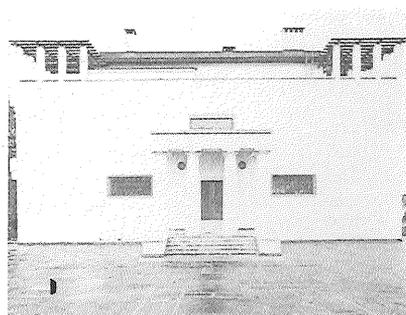
Así descubrimos que, en esta obra juvenil, es el *exceso* lo que define el sentido último de la composición. Exceso en la recurrencia a las propias invariantes de su obra madura; las tensiones introducidas al diagonalizar los recorridos internos, el cubo virtual insinuado perceptivamente entre el anillo añadido y la elevación de la planta. En el lenguaje de los materiales, y en el compromiso entre un código público y su apropiación para la significación privada.

El código clásico se nos muestra, aquí, en su forma más aparente. Así, el ficticio equilibrio de la fachada Este, resulta un telón que enmascara, y sólo hasta cierto punto, la dispersión de tensiones internas al volumen. Por un momento podríamos engañarnos y pensar que estamos ante una solución figurativa, que «habla» donde la casa Moller nos ofrecía un obstinado silencio. Pero, de inmediato, la naturaleza abstracta del *muro*, sobre el que, los elementos clásicos, parecen sólo apoyarse, llegará a producir el mismo efecto de «extrañamiento» de la «caja suspendida» en aquélla.

En realidad, el *muro límite* de Loos, nos cuenta tantas cosas como las que oculta. Nos dice que el *tipo clásico* está yuxtapuesto, contradictoriamente, a un *núcleo moderno*, renunciando a la *síntesis*. En su muda superficie, donde los únicos huecos adoptan una simetría abstracta que, como en la Villa para el Lido, sólo se refiere a la virtualidad del volumen, a ese cubo figurado donde tendrían mejor acogida sus proporciones horizontales; y que aquí sólo sirven, en su disposición formal, para avisar de que se le han pegado cosas, como el fragmento de friso clásico sobre el muro de la casa Rufer.

Y estas cosas son los signos de lenguajes, ya sin temporalidad propia, que, sólo los admite como ironía de lo privado, en este caso, de la fuerte personalidad de su cliente, Theodor Beer.

42. Villa Karma.
Fachada de acceso.



El muro, como tal límite, se resistirá, en otros casos, a la presión que ejercerá sobre él, esa sección expansiva del Raumplan. Y lo acusa expulsando o descarnando fragmentos, como en la Moller o en la casa Tzara.

Porque el muro es, también, como hemos visto, límite interno, configurador del espacio, y el elemento que modula la opacidad del edificio, graduando su privacidad. Como «armazón constructiva», sirve de soporte para los revestimientos que convierten los espacios en lugares.

Pero, la sala de estar —toda ella alfombrada y tapizada— ¿no es una imitación? ¿los muros no se construyen con tapices! claro que no. Pero estos tapices sólo desean aparecer como tales, ni los imitan en el color ni en la muestra, sino que ponen de relieve su importancia como revestimiento de la superficie de la pared²³.

En el exterior, sin embargo, como delimitador del volumen es, a la vez, *revestimiento*, así definido, explícitamente, por el propio Loos, al definir el revoco como piel del muro, expresión de su misma naturaleza:

El revoco de cal es una piel. La piedra es un elemento constructivo. A pesar de la analogía compositiva existe entre ambos la más grande disparidad de utilizaciones. El revoco de cal tiene más analogías con el cuero, los tapetes, los empapelados y las lacas, que con su madre la piedra calcárea²⁴.

Estamos hablando del muro doméstico; por eso, aquí, Loos explica su decisión respecto a lo único que puede ser muro en su casa para la Michaelerplatz, la fachada de las plantas de viviendas.

Se ha escrito bastante sobre esta polémica fachada, señalando su carácter de yuxtaposición de lenguajes²⁵, de composición por partes en respuesta a la complejidad del programa funcional y de contextualidad histórica del edificio, de su vocación de tradicionalidad. Pero un detalle, en extremo interesante, desvelado en el análisis de su sistema estructural²⁶, nos revela la lógica autónoma del muro. Este es autoportante, como en el modelo-origen de Semper, es armazón constructivo, y las columnas de mármol son, de nuevo, meros símbolos, no soportan el peso el muro. Están *pegadas*.

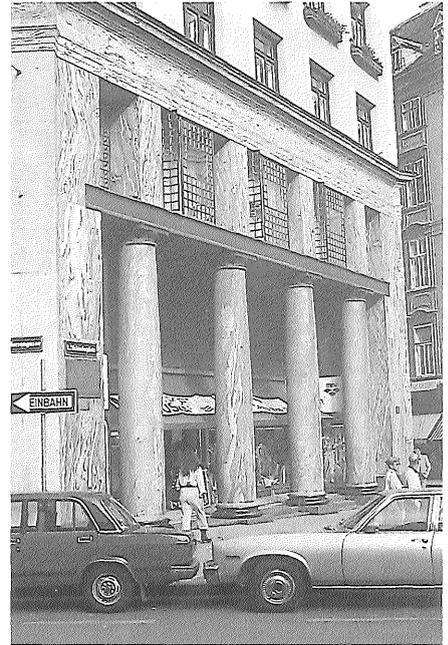
El principio del revestimiento. Pero «Beckleidung» puede significar también traje, vestimenta o indumentaria. Así estaríamos ante un concepto que justifica una serie de decisiones en Loos.

Revestir es, ante todo, cercar, delimitar un espacio de forma protectora, pero, como en la «cabaña del Caribe» indiferente al carácter de esta espacialidad y a su armazón constructiva que le sirve de apoyo. Como en los cerramientos de la «Casa con un muro», su

43. Casa en la Michaelerplatz.



44. «Loos Haus».
Detalle del pórtico de acceso.



origen textil está sugerido en una solución constructiva que lo suspende en el sistema portante.

También es superponer al muro otra indumentaria, como las chapas plegadas de la casa Steiner, la Horner o la ya citada Strasser. O aquella policromía irrealizada del proyecto para Josephine Baker.

Así entendido, este principio, inicialmente de índole constructiva, tiene implicaciones compositivas. Un traje o una máscara se adapta a la figura que cubre, pero es autónomo en su determinación formal.

Hemos visto que la mayoría de las disposiciones formales sobre y del muro loosiano se refieren a una geometría virtual, a veces oculta por las concesiones a la realidad. Como la casa Scheu, ese cubo

45. «Loos Haus».
Interior reconstruido
de la planta baja.



seccionado por los bloques sustraídos para la formación de terrazas y que, en una inversión de la lógica loosiana, «oculta» su verdadera fachada en el muro medianero.

Observemos de nuevo la fachada de listones de madera atornillados y clavados al armazón que los sostiene, en el dibujo con el que Loos ilustra su patente. Si la examinamos como «forma», es decir, haciendo abstracción del conocimiento que poseemos, a priori, sobre el procedimiento constructivo, comprenderemos mejor, por ejemplo, la razón de ser de los aplacados en fachada de Otto Wagner.

Tanto la solución de la iglesia Steinhof, como la de las fachadas de la Postparkassen, o los «cosidos» de esquina de la estación Karlsplatz no responden a aptitudes ornamentales, sino a aquel principios del *revestimiento*. No son tatuaje, sino vestido.

En realidad, el muro loosiano es el de Wagner al que, en unos casos, se le ha cambiado, su terminación por la piel del revoque, y, en otros, se le ha obligado a permanecer desnudo.

Otto Wagner debe también bastante a Semper. En su concepto de una disciplina derivada de las exigencias de la tríada compuesta por las nociones de *construcción*, *necesidad* y *finalidad* en confrontación con la *idea*.

«La necesidad de protegerse de los elementos atmosféricos, de los otros hombres y de las fieras ha sido, indiscutiblemente, el pretexto originario y la finalidad primera de la edificación»²⁷. Wagner había adoptado la máxima de Semper, *artis sola domina necessitas*, en el sentido, análogo, de considerar el acto de edificar como un parámetro positivo para la evolución de la forma artística. Y la primacía del modelo doméstico en el origen del proceso constructivo.

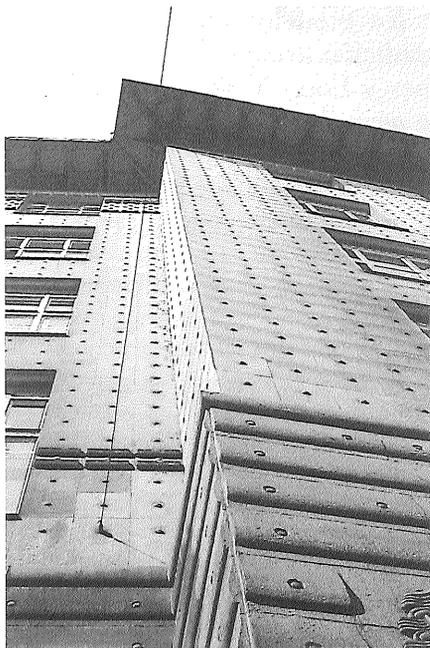
Para Wagner, reconociendo así su deuda con Semper, el techo, cubrición protectora del *fuego doméstico*, su sustentación, y el muro, son los elementos constructivos que constituyen la tradición de la disciplina.



46. Detalle de la esquina de la Iglesia Steinhof, Viena. Otto Wagner.

47. Detalle de la Postparkassen, Viena. Otto Wagner.

48. Esquina de la estación de Karlsplatz, Viena. Otto Wagner.



«Toda forma arquitectónica se deriva de la construcción para devenir arte», luego la modificación de los fines y de los medios constructivos, originarán nuevas formas. Hasta aquí, es una hipótesis que da sentido a la conciencia de lo moderno. Pero la evolución formal está, o debería estar, fundamentada en la tradición, de forma que cualquier proceso de «dar forma» (Formgebund) es lento, de una *temporalidad* imperceptible.

Esta relación en *Arte y Tradición*, cuyo argumento original encontramos en Gottfried Semper, constituye una de las claves, como hemos visto, que explican la posición teórica de Loos.

En su preámbulo de la segunda edición de *Arquitectura Moderna*, cita Wagner, textualmente, la metáfora del *ave fénix*, para explicar el renacer del arte en las cenizas de la propia tradición. Adaptación, casi textual, de la que había utilizado Semper en su introducción al *Der Stil*:

Estos fenómenos de decadencia del arte y de su misterioso renacer, como del ave Fénix, hacia una nueva vida artística, a partir del proceso de aniquilación de la antigua, resultan, tanto más significativos, ya que, con toda probabilidad, estamos en el centro de una crisis de este tipo. En lo que podemos juzgar, dada nuestra falta de perspectiva.

Más adelante, en el apartado sobre el *Estilo*, Wagner se referirá de nuevo, a este *renacer del renacimiento*, si bien, ahora la modificación es de tal importancia que es posible predecir el nacimiento de algo «totalmente nuevo».

La idea de reestructuración de los modelos tradicionales, del cambio cualitativo en el arco de la tradición artística, nos da la línea de continuidad entre Semper, Wagner y Loos. Y de lo nuevo, para estos últimos, participa la noción de *muro metropolitano*.

Por ello mi sorpresa fue indescriptible cuando fui citado por la comisión inspectora e interrogado, cómo yo, un extranjero, puede realizar tal atentado contra la belleza del lago Lemán. La casa era demasiado sencilla. ¿Dónde había dejado la ornamentación? Fue totalmente ineficaz mi tímida réplica, de que cuando hacía buen tiempo, el lago también estaba liso y sin ornamentos y, a pesar de ello, bastante gente lo encontraba aceptable.

Recibí una notificación de que la construcción de un edificio tal estaba prohibida debido a su sencillez y su consiguiente fealdad. Me fui a casa feliz y satisfecho, ya que ¿quién, de todos los arquitectos del planeta, ha obtenido la confirmación escrita de una comisión inspectora de que es un artista? Pero no siempre se nos cree... En mi caso lo tuvieron que creer todos, incluso yo mismo. Porque yo estaba prohibido por una comisión inspectora, al igual que lo estarían Frank Zedekind o Arnold Schönberg, si la comisión supiese leer entre líneas los pensamientos contenidos en sus anotaciones²⁸.

INTERIORES PRIVADOS

Hemos visto que el principal esfuerzo de Gottfried Semper estuvo encaminado a elaborar un principio teórico (su «Bekleidungstheorie»), que le permitiera sistematizar unas leyes válidas para explicar la evolución de las formas y los estilos arquitectónicos. También se ha intentado diferenciar esta teoría o principio del *revestimiento* de otro, que aceptando como modelo el templo griego, en el sentido de la literatura teórica sobre el origen de la arquitectura, hemos denominado *tectónico*. Esta última acepción, que tiene su significado más preciso, en la actualidad, como una parte de las ciencias geológicas, requiere, posiblemente, una mayor precisión.

Karl Bötticher, en su libro *Die Tektonik der Hellenen*¹, explicaba el *tékton* griego, no en el sentido literal moderno de «obrero», sino como aquella persona que realizaba sus obras con materiales plásticos, es decir, moldeables, y «las dotaban de todo aquello que era necesario para su finalidad concreta.» Por tanto, a su actividad se la denominaba *tectónica*.

Toda vez que era indiferente el que el objeto final del proceso fuera un edificio, o un mueble, incluso cualquier parte o accesorio constitutivos de éstos, la amplitud de la designación no distinguía entre creación artística y práctica artesanal. Al igual que tampoco entre las fases de ideación y ejecución del objeto. Por tanto, las actividades del constructor, escultor o pintor coinciden, inicialmente, en la misma persona, y solo de forma paulatina se va produciendo una modificación en la posición del artista.

Así, según Bötticher, el *tékton* va a permanecer como el inventor, el que proyecta gráficamente y dirige la actividad constructiva, va a extender el concepto de tectónica hasta abarcar a la propia arquitectura.

Desde este punto de vista, es lógico que el templo griego, en cuya construcción confluyen todas las actividades artísticas, se constituya en paradigma de lo «tectónico», y de forma especial las partes fundamentales de aquel modelo; es decir, su sistema estático y el

sistema ornamental que le es inherente. Como consecuencia lógica esta hipótesis, a diferencia de la de Semper, situaría el origen de la arquitectura en las construcciones específicamente religiosas, de servicio para el culto.

Sólo mediante un proceso evolutivo, las formas arquitectónicas serían utilizadas para los edificios públicos, monumentos conmemorativos, y en último lugar, a las construcciones propias para el cobijo de la vida doméstica.

La concepción sobre el arte griego que elabora Bötticher es bastante distinta de la teoría evolutiva de Gottfried Semper. Para el primero se trataría de un caso único, tanto desde el punto de vista histórico como formal, sin ningún tipo de influencias externas, ni antecedentes, ni siquiera desarrollo interno.

Por tanto estamos ante un sistema cerrado, autosuficiente, y su modelo ideal, el templo, se proyectaría inicialmente en piedra.

Una hipótesis tan radicalmente idealista debía resultar inaceptable para un Semper, convencido evolucionista, como demuestra su Stoffwechseltheorie (Teoría del cambio en los materiales), defensora de la explicación de las formas estilísticas en el proceso de sustitución y en la lógica de los materiales empleados en las soluciones constructivas.

Donde Bötticher ve estatismo y, sobre todo, un caso único en la historia de las formas artísticas, Semper encontrará, (aún reconociendo el carácter excepcional y por tanto su papel magistral), una etapa culminante de un proceso evolutivo, con precedentes y dinámica interna; en una palabra, un fenómeno *histórico*.

Sabemos por Herrmann², cómo Semper conoció el libro de Bötticher y el carácter provocador y estimulante que tuvo para éste. Sobre todo la noción de *Tectónica*, donde estaban contenidas algunas de las preocupaciones e hipótesis de la teoría del Revestimiento.

Al parecer, Semper no utilizó el término «tectónica» más que en su manuscrito sobre los *Atributos y belleza formal*, abocetada introducción para su *Theorie des Formell-Schönen*, y sólo bajo la influencia del texto citado. Pero, desde luego, en un sentido orgánico, algo diferente al establecido por Bötticher.

El modelo expuesto en *Die Tektonik der Hellenen* es de naturaleza *dual*; una bipolaridad referida a dos conceptos abstractos el *Werkform* y la *Kunstform*. Con el primero se define el «esquema estructural» de un objeto o elemento, el esquema que sintetiza su comportamiento estático y material, por lo que Bötticher también lo denomina «núcleo constitutivo» del elemento. La *Kunstform* o «forma artística» será el añadido formal a este núcleo o esquema.

Lo que a primera vista parece una distinción bastante radical (y que tomado al pie de la letra podría entenderse como un precedente de la tópica distinción moderna entre estructura constructiva y

ornamento), tiene bastantes matizaciones como para ofrecernos un modelo de mayor sutilidad y complejidad conceptual.

El *Werkform* se deduce como concepto o idea que rige la composición de los elementos materiales del objeto construido; pero, al mismo tiempo, de las propiedades estáticas y espaciales de los materiales utilizados según su posición relativa en el propio sistema, nos dirá Bötticher. En realidad, toda la teoría tectónica se justifica en la observación de los fenómenos orgánicos, en la «analogía naturalista» que extrapola aquellas leyes que definirían la correspondencia entre la esencia de los seres vivos y su *apariciencia* física:

De tal modo, ya sea en los vegetales como en los seres animados, el fundamento de su existencia se manifiesta, como imagen perfectamente idéntica de sí misma, en la forma material; esta estrecha relación entre la esencia y la forma, la encontramos en todos aquellos seres cuyo cuerpo se ha podido desarrollar libremente³.

Aceptado este principio, el segundo razonamiento lógico será el de establecer que, en las artes de naturaleza tectónica, de manera similar a como la forma orgánica se desarrolla a partir de un embrión, en su lugar se situaría una «idea originaria», que tomará también forma condicionada por las leyes de la estática.

La tectónica, por tanto, utiliza materiales preexistentes, sin forma, para ser moldeados según los requisitos de su ordenación respecto a ese concepto inicial, pero siempre dentro de los límites de las posibilidades físicas y estáticas de aquellos materiales.

La novedad aportada por Bötticher es la de considerar los aspectos materiales de la obra plástica como un factor positivo, que aporta su lógica propia a la configuración final.

Así, en la arquitectura griega predomina la expresión estática de la construcción en piedra, en sus elementos portantes verticales y horizontales, a diferencia, por ejemplo, del sistema abovedado medieval.

La *Kunstform* es, desde luego, «añadido formal» al esquema constructivo, pero en absoluto decoración u ornamentación gratuita, sino que ambos sistemas son interdependientes, organizando un sistema único en el caso del templo griego, de forma que cada modificación en uno de ellos afecta al otro. La insistencia explícita en Bötticher sobre este asunto es definitiva para establecer su visión orgánica de la relación entre el «núcleo formal» y su expresión simbólica.

Cuando Semper adopta de forma puntual, la noción de tectónica, lo hace de forma casi literal a Bötticher, al menos en el plano de las definiciones generales; «la tectónica es un arte que toma como modelo la naturaleza; no los fenómenos naturales concretos, sino la *legitimidad* (*Gesetzlichkeit*) de las reglas por las cuales existe y crea».

He subrayado la palabra «legitimidad» por cuanto que nos da la clave del pensamiento de Semper respecto a aquella noción; se trata de establecer los principios abstractos o leyes que determinan la «forma y color» de los organismos vivos. Una búsqueda similar a la del ideal clasicista, pero con la diferencia de que ahora no se intentan determinar unas leyes sobre la armonía o la proporción, de clara intención antropomorfizadora, sino que, en una actitud más realista se desplaza el campo de observación hacia la lógica interna del objeto.

Podríamos citar varios indicios que confirman esta hipótesis; como, por ejemplo, la existencia de una «dinámica potencial» que permanece en la estructura tectónica de algunos objetos y organismos. En el oscuro estilo que caracteriza la literatura de Semper, así se deduce de las definiciones del «eje vital» y de «dirección», en el caso de las formas animales, como coincidentes en lo horizontal, y, por tanto, poseedoras de una proporcionalidad independiente de la gravedad. Es decir, de la idea esencial u originaria en la conformación de ese organismo físico en interacción con la ley dominante de la gravedad.

Así, en las plantas, la forma se determina por el conflicto de un principio dual, el «impulso de crecimiento» que la obliga a desarrollarse radialmente y la atracción de la gravedad, opuesta al citado.

Esta pluralidad de principios, que en el caso del hombre y de la arquitectura a Semper se le revelan como independientes, supone un adentrarse en la lógica del objeto, aceptando al fenómeno en toda su complejidad, y no ya como patrón de donde extraer, experimentalmente, fórmulas de proporción o simetría.

Lo mismo se puede decir del interés permanente, en Semper, por ligar el origen de la artesanía al de la arquitectura, que es la justificación última de su texto más conocido, *Der Stil...*, y demostración de la importancia que ha tenido para la arquitectura moderna, la corriente que ha reivindicado, para su práctica, el estatuto del oficio artesano.

Todo proviene de la misma matriz conceptual, como es el caso de la aceptación del predominio de lo visual en la percepción del objeto. La forma específica en la que el ojo capta las impresiones sucesivas en la contemplación de la obra artística, y por tanto la imposibilidad de controlar este proceso en la conformación de la obra, exige, para Semper, la introducción del parámetro temporal en la consideración de la arquitectura.

Esta forma de entender la percepción como «en oleadas sucesivas» supone entender a la obra de arte como un principio activo en el proceso de relación con el espectador, y es un precedente claro en la evolución teórica del pensamiento visual, tal como se va a exponer en la obra posterior de un Adolf von Hildebrand:

Se plantea entonces la cuestión de cómo se ordenan los objetos para que la representación de movimiento que ellos impulsan no quede aislada, sino que se difunda y se vincule con otra, más y más allá, en todas las dimensiones, atravesando el espacio general, de tal manera que en virtud de tales representaciones de movimiento, experimentemos el volumen total y el espacio general concibiéndolo como un todo pleno. Hay que construir con los objetos un espacio de conjunto, crear una estructura de movimiento, por decirlo así, que, aunque quebrada, manifieste, sin embargo, un volumen de conjunto, continuo⁴.

La estructura conceptual abocetada por Semper, en el manuscrito considerado, tiene su desarrollo más estricto en el *Prolegomena del Der Stil*. Aquí, sin ninguna mención ya al término *tectónica*, está recogida la referencia de la naturaleza como modelo empírico de la legitimidad de los principios formales; el análisis de la artesanía, de aquellos «objetos más sencillos» que fueron, inicialmente, materia artística. Lo mismo que su *Principio de individualización* (Prinzip der Individualisierung) mediante el cual toda forma artística se emancipa de lo general, y donde ya, aquellas reglas colectivas de las formas naturales se han extrapolado como condiciones necesarias para la forma artística: simetría, proporcionalidad y dirección.

Esta última introduce esa «dinámica potencial» que Semper había extraído de la observación de los organismos vivos, y que supone un parámetro que entra en conflicto con los más estrictamente técnicos, como las fuerzas gravitatorias. Ya sea considerado con una dimensión poética en la imagen de la curvatura de las ramas de la palmera, sometida a esa dualidad tensional, o «fuerza volitiva» en el caso de los animales, supone, con toda evidencia, invertir el punto de vista tradicional respecto a la comprensión del objeto tectónico. No se trata ya de aplicar unas leyes abstractas, ideales, al proceso de conformación, o de observarlo «en perspectiva», como proyección figurativa del punto de vista del sujeto, a la manera del arte clásico o del pintoresquismo de matriz romántica, sino de prescindir del espectador, o, por lo menos, relativizar el dominio totalitario de esta dependencia *externa* para liberar la lógica interna del objeto.

En este contexto teórico, el *revestimiento* arquitectónico (trasposición orgánica de la «piel» del edificio), es, para Semper, la individualización de uno de los elementos básicos de la arquitectura, independiente del entramado constructivo, y se nos revela como perteneciente a la racionalidad del objeto (del edificio), indiferente a la expresión tectónica de los elementos constructivos.

La crítica fundamental a Bötticher y lo que determina, al mismo tiempo, la diferencia más sustancial en la confrontación de ambos modelos, radica en la naturaleza y función de los soportes físicos de la forma ornamental. El revestimiento, que tiene su origen en el arte textil, da dimensión simbólica a la arquitectura, pero coincide con



49. El revestimiento como «piel» del edificio. Otto Wagner.

uno de los elementos básicos, el *muro*, que delimita el *recinto* doméstico. Las formas estilísticas u ornamentales *se construyen a partir de este condicionamiento material*, de las tipologías de su manufactura original (entrelazado, nudo, cosido), y no, *desde fuera* como la «Kunstform», que sería entendida como independiente de «la forma del material y de la pura necesidad».

Semper no distingue, como Bötticher, entre elemento estructural y elemento decorativo (es decir, simbólico), sino entre elementos e idéntica naturaleza, y que se diferencian por la técnica y el material de los que surgieron sus formas originales.

¿No podríamos interpretar que el determinismo semperiano es, más bien, el del objeto construido, que plantea sus propias exigencias materiales, cada vez más independiente del voluntarismo idealista? De hecho, la significación del material es, en Semper, un factor positivo en el proceso de conformación de la obra (lo que es coherente con su identificación entre arquitectura y Arte Industrial), mientras que este protagonismo queda diluido en el modelo tectónico de Bötticher.

El muro se cierra

En el año 1931, dos antes de su muerte y a poco más de uno que se han dado por finalizadas las obras de la casa Müller, Adolf Loos contesta así a la propuesta para participar en un exposición de arquitectura:

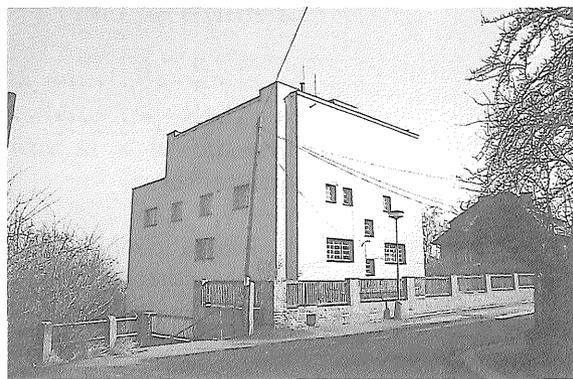
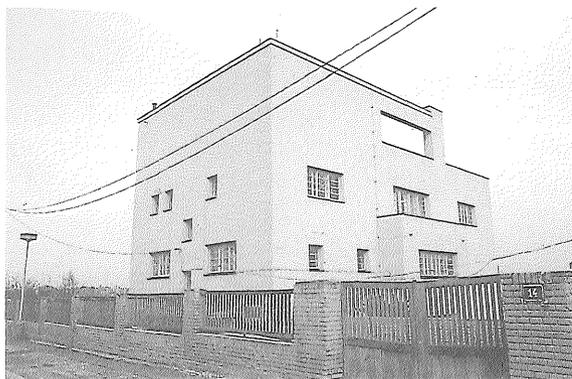
Estimado señor: Su amable carta, que comienza con una fórmula para mí inhabitual (durante toda mi vida tuve por costumbre no tener colegas, ya que los creía muertos desde hacía bastante tiempo), me invita por primera vez a participar en una exposición con otros arquitectos. Se me ha empujado al aislamiento, que es mío, y donde quiero permanecer. Le autorizo a usar esta carta como desee. Afectuosamente, Adolf Loos⁵.

Este aislamiento, asumido ya voluntariamente pero no sin que se sienta lastimado en su autoconsideración, responde a variados factores. Su sordera, que le obliga a depender de su última mujer Claire en sus escasas relaciones profesionales, a quien recrimina y compara con su «mayor enemigo, Josef Hofmann»⁶, y con quien termina por divorciarse. La enfermedad, que le obliga a períodos de internamiento y le hace presentir su muerte cercana, y, sobre todo, el definitivo alejamiento de las vanguardias arquitectónicas, en un mutuo rechazo.

Síntoma de esta separación es el interés renovado, en estos últimos años, por tener una escuela de arquitectura propia (Loos había ya pasado por esta experiencia en el año 1912, tras el fracasado intento de suceder a Otto Wagner en su cátedra)⁷, ahora con el apoyo de amigos como Karl Kraus y Schönberg. Se trataba, sin duda, de dejar claro su discurso teórico, al margen del ya bastante consolidado Movimiento Moderno, cuyos publicistas le estaban asignando el no deseado papel de «precursor».

Pero Loos había ya dado su lección definitiva, para el que quería o podía entenderla, al terminar la construcción de su proyecto para la casa Müller de Praga en el comienzo del año 1930. Hacía poco más de un año que se había firmado el contrato entre el arquitecto (en colaboración con Karel Lhota), y Frantisek Müller, copropietario de la empresa de construcción Kapsa & Müller, el comitente. El resultado final, verdadero manifiesto de la poética loosiana (en este caso explícita desde una cierta retórica tardía, del mismo modo que el proyecto del Lido lo hacía desde una inversión de los presupuestos básicos), debe mucho al entendimiento con F. Müller. Comprensión inexistente en la administración municipal que rechazó el proyecto hasta diez veces, antes de su aprobación definitiva.

El final del recorrido de Loos es establecer esa naturaleza del objeto considerado, que, en este caso, se trata de la vivienda, de lo



doméstico, en términos abstractos. Para ello sitúa en primer plano, y siguiendo a Semper, como cuestión moral, la reflexión sobre el Hogar doméstico, el núcleo ideológico de la vivienda burguesa.

Esta atención al centro del habitar, explica la persistencia de una cierta simetría en las fachadas de las casas loosianas, o de la sugerencia de axialidad por su composición, que, aunque negada en su disposición espacial, nos hablan de un esquema cuyo interés y jerarquía se determinaría por una centralidad espacial, real, o virtual como en el caso de la villa Müller.

Es conocida la anécdota del enfado de Adolf Loos con el encargado de obras, que ignoró, al considerarlo un detalle sin importancia, el retranqueo previsto en la esquina izquierda de la fachada principal de este edificio⁸. En efecto, la aproximación a la vivienda se produce en forma diagonal desde su esquina derecha, con lo que la fachada de acceso es entendida como un cuadrado prácticamente perfecto, a lo que ayuda la cota inferior, respecto a la calle, en la que se sitúa el plano de la entrada y el estrecho distribuidor de esta planta. Además, este frente es *casi* simétrico respecto a un eje vertical, el que determinan los huecos pequeños de iluminación de la escalera interior en relación con los de la biblioteca y cocina, así como por la composición, formalmente simétrica, de la entrada. Sólo la duplicación de la ventana del cuarto de baño en el piso superior, altera esta percepción.

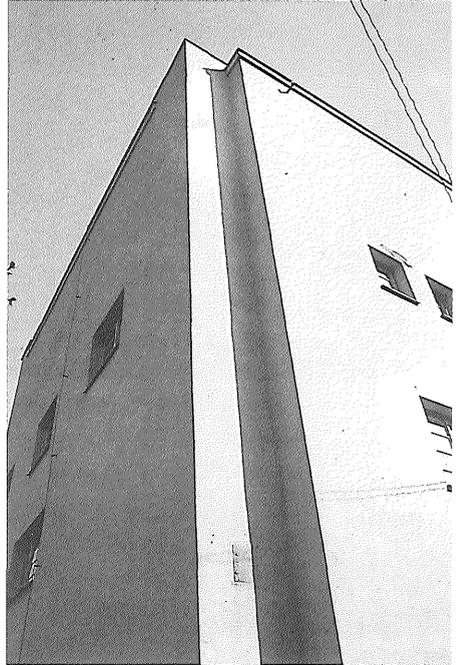
Este juego de simetrías sobre el plano vertical, lo vamos a encontrar de forma recurrente; en la fachada trasera, con los tres ventanales de dimensión vertical para el gran salón de la casa y el hueco del dormitorio principal. En el interior, se repite en cada uno de los muros límite del salón, en las paredes del cuadrado donde se dispone el comedor, o en el fondo de la biblioteca.

La voluntad en la búsqueda de esta simetría es tan manifiesta, que Loos no tiene remilgos en simular pilastras, sin ninguna función estructural, con tal de conseguir el efecto visual deseado.

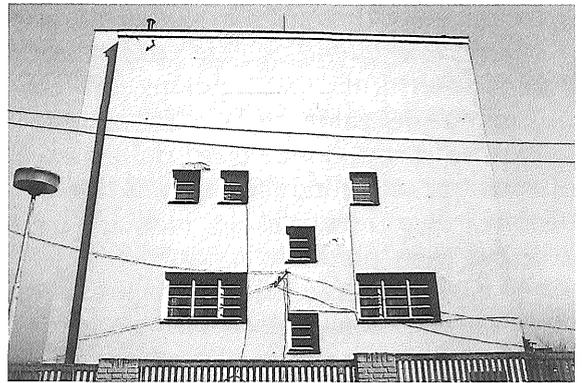
50. Casa Müller, Praga. Estado actual.

51. Casa Müller.

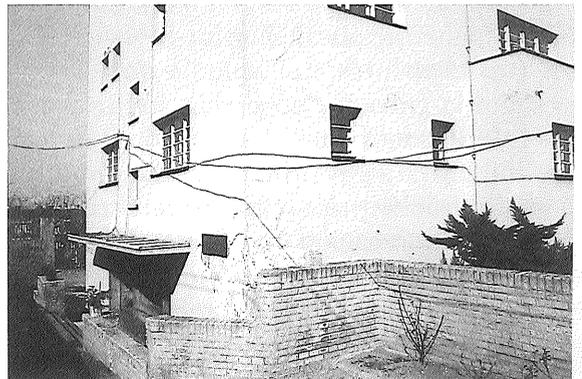
52. Detalle del retranqueo de esquina de la Casa Müller.

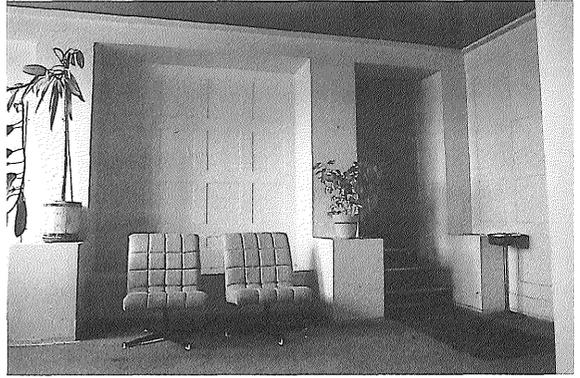
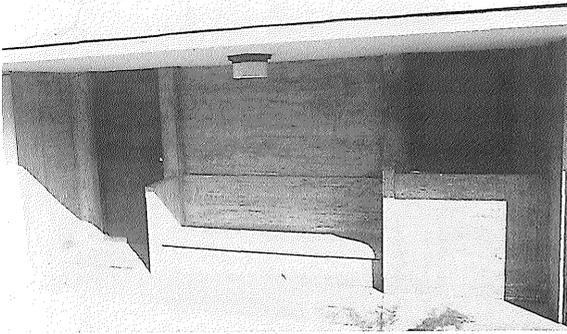


53. Fachada principal de la Casa Müller.



54. Acceso lateral de la Casa Müller.





Pero, como hemos ido observando, el recurso a la axialidad no es un intento (como era para la composición académica), de búsqueda de la unidad en la ordenación de los espacios. Al contrario, al configurarse cada plano como unidades independientes, se refuerza el carácter fragmentario de la totalidad. Sobre todo porque ninguna de estas disposiciones están relacionadas con los recorridos para ser contempladas como un *discurso articulado*, sino que se nos niega, sistemáticamente, toda posibilidad de percepción en frontalidad.

En primer lugar, el eje que determina en planta la ficticia simetría de la fachada de acceso, está ligeramente desplazado respecto al del salón en la parte opuesta de la casa. Este desplazamiento se corresponde con el del tramo longitudinal de la escalera interna que nos conduce del comedor al distribuidor central de los distintos recorridos y el del bloque de escaleras interiores que dan acceso a cada planta.

El eje de simetría físico de la planta, que coincide con el primero descrito, hace coincidir el centro material de la casa con el rellano intermedio de aquella escalera, justo en el punto de encuentro con el eje secundario que define la simetría del comedor.

Un nuevo desplazamiento axial será el producido por la secuencia de penetración al interior de la vivienda. El portal, subdividido en tres elementos, tal como exige la composición de la fachada, permite la entrada, no precisamente por el centro, sino por el vano lateral. Desde aquí, el recorrido nos conduce, por medio de un pasillo, hasta un vestíbulo iluminado por un ventanal lateral, donde otra disposición tripartita nos muestra el hueco (ahora a la derecha, justo en la alineación de la entrada), por el que se llega, en un doble giro y subiendo unos escalones, al salón principal de la casa Müller.

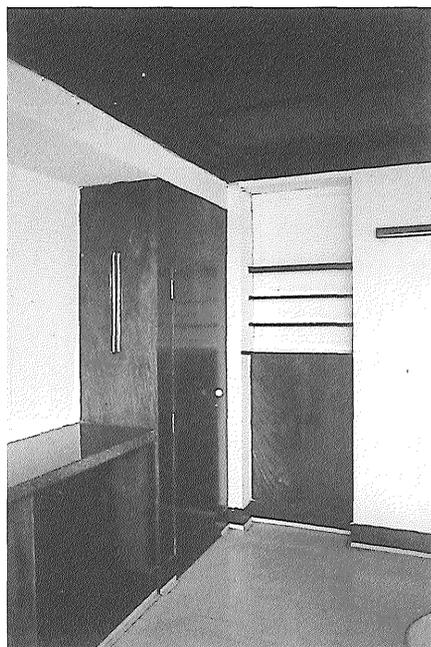
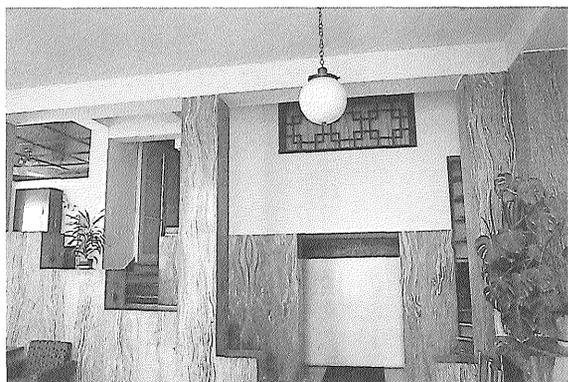
Si recordamos cómo funcionaba el recorrido hasta el núcleo espacial de la casa Moller, lo encontraremos topológicamente idéntico. Puede variar la cadencia de los movimientos, pero la

55. Portal de entrada de la Casa Müller.

56. Estado actual del vestíbulo de la Casa Müller.

57. Estado actual del salón principal de la Casa Müller.

58. Acceso al salón principal de la Casa Müller.

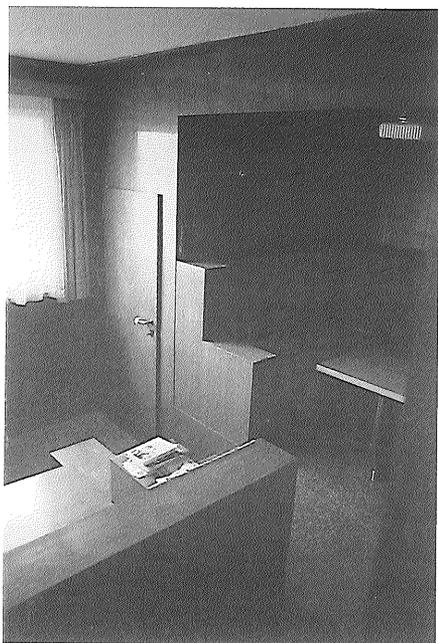


alternancia pasillo-escalera-vestíbulo-escalera que pasa debajo de... (en Moller era la biblioteca, aquí es el saloncito denominado de las Damas), hasta desembocar en el complejo espacio central, es una constante.

Esa *interioridad* del movimiento, que busca el muro transversal para apoyo del ascenso, como en la casa Rufer, y en las variantes de la Strasser (es un muro interno, pero se trata de una *transformación*), o la Moissi (utiliza el muro *exteriormente* al ser una *inversión* de la solución canónica), nos indica varias cosas sobre la concepción espacial de Loos. No es el movimiento en sí lo que le interesa, como hilo conductor de la percepción, si hay «transparencia» espacial, no «promenade» arquitectónico. El efecto, algo dramático, de la alternancia entre espacios de conexión y espacios estáticos, tiende a singularizar el carácter autónomo de estos últimos.

Porque la unidad espacial, que alberga la vida doméstica, está compuesta por elementos individuales.

Sin embargo, una vez en el auténtico *centro* conceptual de la vivienda (que pretende ser una unidad o elemento por sí mismo), la estrategia cambia. El espacio está subdividido por las distintas alturas de cada piso; el comedor sobre el salón, de forma que, visualmente, están conectados. La «Zimmer der Dame», a la que se llega de dos formas, por el tramo de escaleras a la izquierda de la entrada al salón, o mediante un giro completo, en sentido inverso, por el distribuidor antepuesto a la biblioteca, dirige la visión hacia el



59. Estado actual del *Zimmer der Dame*. Casa Müller.

60. Casa Müller.
Vista del salón desde la altura del comedor.



exterior por el ventanal de la fachada Oeste, pero también, de nuevo, hasta la sala Norte.

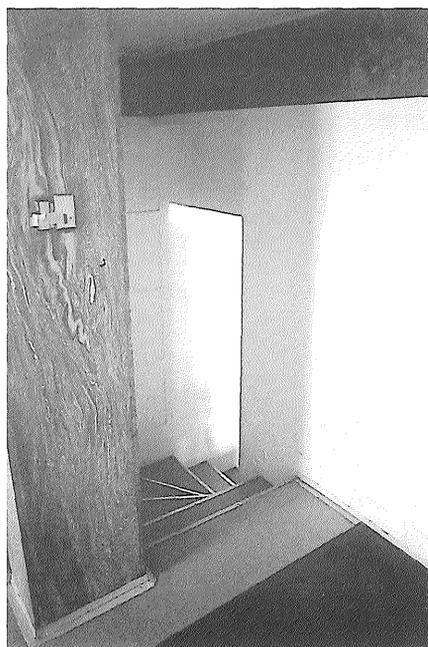
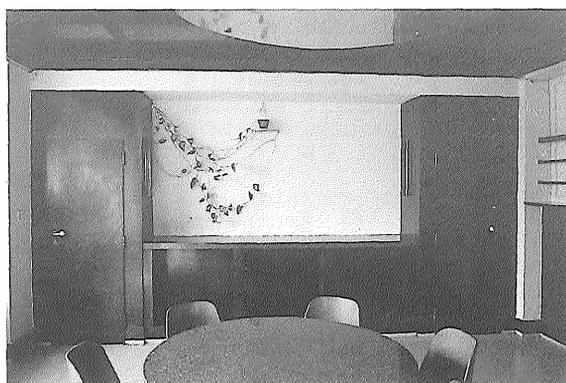
Esta múltiple posibilidad *visual*, que hace sentir el espacio como un continuo fluido (lo que es favorecido en forma notable por el siempre permanente recurso loosiano de *ocultar* las articulaciones entre los espacios de distinto nivel), nos hace sospechar que las ventanas verticales del salón están allí para demostrar un peculiar sentido de la privacidad. Como si no fueran de uso exclusivo de este espacio, como si en realidad éste fuera un filtro que concediera un mayor grado de intimidad al *mirar* desde los internos.

Las tensiones compositivas parten precisamente, en este caso, del foco central del cubo, de una forma expansiva contra los muros, encontrándose, ahora, con una caja que presenta una «resistencia» más homogénea que en los ejemplos anteriores. En efecto, el bloque es comprensible, externamente, desde distintos puntos de vista.

La cualidad equiparable de las fachadas proviene de las simetrías insinuadas en ellas, y justifica que predomine la solución de «volúmenes expulsados». Es, precisamente, la que da al jardín, la referencia más clara a un esquema cuya jerarquía estaría en el centro de la planta. Solo que éste ya es *vacío*, no-valor, y Loos lo *significa* abriendo el plano de cubierta, para que la luz se proyecte sobre ese espacio central, desde donde, supuestamente, parten los vectores de fuerza.

61. Estado actual del comedor de la Casa Müller.

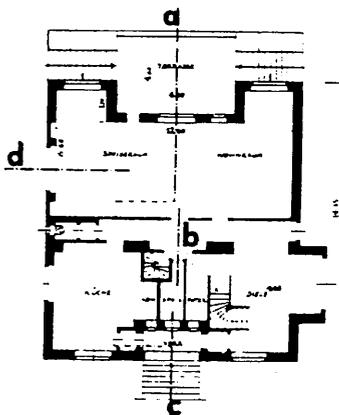
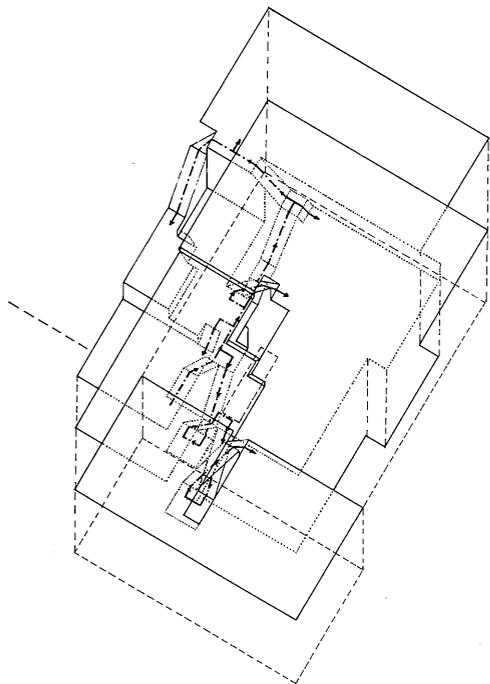
62. Detalle del comedor de la Casa Müller.



Este carácter «envolvente» del muro, tiene su expresión reforzada en el encuentro entre el plano de la fachada de acceso y el que cierra el bloque por su izquierda. Aquel pequeño retranqueo, valorado al máximo por Loos, y que también servía para hacer simétrica esta fachada, igualando las distancias de los huecos principales a los bordes, es, también, una metáfora del «cosido» de la piel de ese volumen. Ya no está radicalmente marcada la jerarquía entre las fachadas, ni la distinción cualitativa; ahora el muro, envolviendo el bloque, *se ha cerrado*.

Aquel *muro interno*, que detectábamos en la casa Strasser y que en la vivienda para los Rufer se convertía en el elemento normativo de la espacialidad interior, presenta aquí su elaboración más compleja y manierista. Por un lado, recrea de nuevo la axialidad central de la planta en su división tripartita. Por otro, su origen como muro queda patente en la forma libre de recortarse, adaptándose a los espacios adyacentes; el comedor o los tramos de escalera que conectan los planos de distinta altura. En este caso, realzado, sobre todo por el chapado de mármol verde que lo recubre, se ha individualizado en forma potente. Ha controlado, ya en la madurez, este recurso de configuración espacial.

Pero el esquema tiene su precedente, de forma germinal, en el edificio más conocido de la etapa loosiana previa al desarrollo de la noción de «Raumplan»: la villa Steiner, construida en Viena en 1910.



63. Esquema de las circulaciones principales en la Casa Müller.

64. Planta de la Casa Steiner.

65. Plantas de la Casa Müller.



Allí, la disposición clásica de la planta yuxtapone la axialidad determinada por la composición de la fachada que da al jardín, y el acceso desde la principal y opuesta, *diagonalizado* respecto al foco central. En el proyecto, por efecto de adaptación del programa-tipo a una superficie más reducida (la «planta noble» está directamente situada en la de acceso), ésta queda partida, físicamente, a la mitad por el muro interno, renunciando a todo intento de armonía unitaria, en una solución de *planta dividida*, que reproduce la sintaxis autónoma de sus fachadas. Es curioso observar, en este caso, cómo el muro (al no existir escalonamiento espacial y, por tanto, necesidad

de escaleras de conexión), determina un pasillo de distribución que es, al mismo tiempo, una membrana espacial, situada entre el vestíbulo, la cocina, y los salones que dan sobre la terraza al jardín. Si la comparamos con la solución de la casa Strasser, podemos comprobar cómo aquel pasillo, que también divide ahora la planta, aloja, y sirve de apoyo, a los tramos de escaleras que conectan las distintas alturas del bloque espacial interno.

Estos precedentes ilustran con mayor claridad el modelo de referencia que utiliza Adolf Loos: el «screen passage» de la tradición doméstica inglesa. Precisamente, este pasillo lateral al salón donde se situaba el hogar, y del que se separaba mediante una mampara o tabique de madera, constituye la planta-tipo dominante de la casa medieval recuperada por el movimiento Arts and Crafts.

La sintaxis se deriva de la articulación del salón o antecámara de la Manor House con el acceso desplazado a una esquina, que da origen a ese «pasaje», delimitado por elementos de madera. La anexión de un programa cada vez más complejo, con la adición de espacios de servicios, lo convierte en una parte estructurante del tipo constructivo.

La transformación loosiana del «screen passage» está graduada por la evolución conceptual que le conduce a delimitar ese *centro* de la espacialidad doméstica, y que, como en Semper, constituye el «elemento moral» de su arquitectura.

Ambigüedad, pues, en la casa Müller respecto al papel del «foco central», disuelto por la geometría y por el vacío, pero fuerte presencia de ese otro centro (el *hogar doméstico*, en el origen histórico determinado por Semper), que es expresión de la privacidad burguesa.

66. Fachada lateral de la Casa Müller.





67. Cubierta de la Casa Horner, Viena.

Ya hemos analizado cómo otro elemento de la matriz semperiana, el «cercado» o revestimiento de la vivienda, se traduce en el *muro* de Loos, con una doble valencia. Es la «piel» del revoco, desprovista de referencias tectónicas, de referencias al sistema portante, pero es, también, composición individualizada de sus superficies, que sólo admiten, en algún caso, el *tatuaje* o huella de fragmentos simbólicos, como comentario social a la realidad histórica de la vivienda.

Todo es abstracto en Loos. Incluso su clasicismo.

Por eso, su «revestimiento», no es ya (como en Wagner, como en Hofmann), una metáfora literal del tejido de la cerca originaria y sus «costuras», sino la *indiferencia del muro* para la complejidad del núcleo espacial.

Indiferencia que alcanza, también, al modo de sustentación, a la «armazón constructiva» del edificio. Hasta cuando éste coincide, en su mayor parte, con el mismo muro-límite.

¿Por qué diremos que Loos fue, así, más fiel a los postulados de Semper? Cuando la curvada chapa de la casa Steiner se cierra sobre la fachada principal, se nos *muestra* como cubierta. No interpreta ese elemento de la arquitectura doméstica, se concentra sobre el objeto, hasta que todas, y cada una de sus partes, permanecen en silencio. Lo abstracto en Loos no es el fragmento, ni los elementos individualizados que nos enseña, es la manera de articularlos.

La cubierta de chapa está presente en otras construcciones; en la casa Horner, donde la solución adoptada para la Steiner, que interrumpía su curvatura al encontrarse con el bloque paralelepédico del jardín, se unifica al completar la cubrición del cubo. O en la ampliación de la Strasser, siempre asociada a la idea de aprovechamiento del piso bajo cubierta.

Y es que Loos había captado la intuición de Semper respecto al carácter del nuevo objeto arquitectónico; la posibilidad combinatoria del vocabulario constructivo está muy restringida, prácticamente

reducida a los *cuatro elementos* del modelo doméstico, pero, éstos no se interpretan; están presentes desde la radicalidad objetual del edificio. Por eso su *ausencia*, cuando se produce, nos reclama al conocimiento del signo del que se ha prescindido.

La incomodidad de la crítica, ese cierto desinterés en torno a los proyectos no urbanos de Loos, proviene del olvido o desconocimiento de esta clave. Así es el caso del proyecto para la casa de campo realizada para Paul Khuner entre los años 1928 y 1930.

El *basamento* en piedra, la *cubierta* a dos aguas con aleros muy pronunciados, el *revestimiento* de madera tratada para el cerramiento de sus fachadas, y la gran chimenea de piedra (que vino a sustituir, tras algunas discusiones, a su inicialmente proyectada terminación en ladrillo), *centrando* el esquema distributivo de la planta, explican, con claridad, cuáles son los elementos de partida del proyecto loosiano.

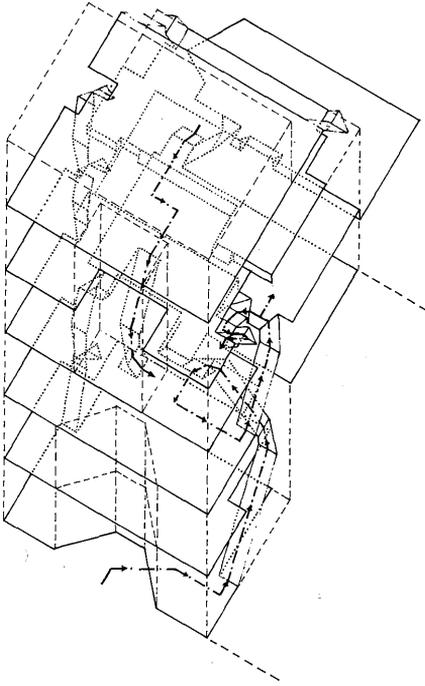
¿O es que el esquema tripartito de la «Looshaus», en la Michaelerplatz, se olvida por la intención antiornamental del revoco liso de la fachada? Desde luego así lo interpretaron sus contemporáneos, como puede deducirse de la tendenciosa simplificación de la caricatura publicada en *Der Morgen*. Lo más curioso del dibujo es como se olvida de las potentes cornisas que delimitan la tripartición del edificio, la individualización del basamento, ahora transformado por la escala y la función, y la de la cubierta que enlaza con los tipos tradicionales de la morfología urbana, para ofrecer una imagen centrada en la repetición de los huecos de fachada.

¿No es también una transformación de la idea de basamento la división compositiva de la fachada de la casa Tristan Tzara? Todo el

68. Casa Khuner,
1930.



69. Esquema de la Casa Tzara, 1926.



vocabulario loosiano en la configuración de la *casa* es citación, signos conocidos des-articulados en el vacío de una sintaxis que renuncia, aunque se refiere necesariamente, al discurso subjetivo para ofrecer, en actitud pasiva, al objeto que *se sirve* de la percepción para darnos su esencia, su estar-allí.

De esta forma, Loos habría comprendido a Semper.

Interiores privados

¿De donde proviene la fascinación por los interiores de Loos? ¿Cuál es la *cualidad* definitoria de esa espacialidad, ya descrita en su dimensión perceptiva, por el principio del Raumplan? El hilo conductor hacia la verdadera naturaleza de aquellas metáforas de lo privado radica en la *disponibilidad* de estos espacios.

Fijemos nuestra atención en el más personal, y que, por tanto, suponemos más directamente controlado por el arquitecto, su propio apartamento. Poco nos queda: unas viejas fotografías, y la restitución del salón-chimenea en el «Historisches Museum» de la ciudad de Viena, tras la adquisición de los elementos que lo componían, en 1956.

Suficiente para reconocer un «lugar». La conocida imagen de este «fuego doméstico», corresponde a la realidad de unos escasos

40 m², donde la chimenea se constituye en protagonista, dada su privilegiada axialidad y escala relativa.

No es un interior *moderno*. Pero sólo mucho tiempo después, Loos se atrevió a revelarnos el secreto: «¡No hay muebles modernos!... Para decirlo con más precisión: sólo pueden ser modernos los muebles que son *movibles*»⁹. Por eso, según el modelo anglosajón, domina en su distribución el «mueble no verdadero», el adosado en la pared. Aunque este tipo de mueble no es moderno, se constituye en la alternativa antiestilística, en el retorno al origen como meta de la modernidad loosiana:

¿Qué ha de hacer el arquitecto *verdaderamente* moderno?

Ha de construir casas en las que todos los muebles que no sean movibles queden empotrados en las paredes; tanto si construye una casa nueva como si sólo arregla una ya existente¹⁰.

Debemos entender la aparente contradicción: sólo el *artesano* conoce el secreto de la atemporalidad de los signos domésticos, el arquitecto está obligado a la renuncia a intervenir más allá del silencio de los muros, de los materiales *ex-puestos*.

Una primera aproximación a la categoría de *disponibilidad*, como ya había intentado explicar en la supuesta «respuesta a un lector», tras la publicación de su artículo *Das Heim* en el primer número de *Das Andere*. Ante el reproche por intentar implantar un «nuevo estilo», que simplemente venga a sustituir al «Sezession». Loos responderá:

...Tendría que haber amueblado su casa, ya de primera intención, de manera moderna. Así hubiera podido vivir siempre en forma cómoda y moderna. Aunque la vivienda del año 1873 no se pareciera en lo más mínimo a la actual, los muebles principales hubieran podido conservarse, dispuestos en la habitación de modo diferente gracias a los nuevos hallazgos. La luz eléctrica, la posibilidad de crear en todos los puntos una fuente de luz hubieran provocado una revolución en la manera de estar dispuestos los muebles... Se hubieran tirado muchas cosas y sustituido por otras nuevas. Los regalos, recuerdos de viaje, cuadros, libros, esculturas, la calefacción por gas, todo hubiera ayudado a renovar su vivienda. A medida que pasa el tiempo uno va adquiriendo una posición determinada y se exigen más cosas de la vida. Los antiguos muebles de 1873 se hubieran integrado perfectamente con los nuevos de 1903. Lo mismo que ocurre en un palacio antiguo, en que los muebles de 1673, armonizan con los de 1703. Su vivienda hubiera constituido la imagen fiel de su deseo y modo de ser. Hubiera tenido una vivienda que ningún otro hubiera podido poseer. Hubiera tenido su vivienda. Nunca es demasiado tarde. Tiene usted hijos. Ellos se lo agradecerán¹¹.

Lo Moderno es, pues, para Loos, el puro *cambio*, sin contenido. No hay cualidad en lo moderno, por tanto no será el *diseño* lo que

pueda ser *expresión* de ese no-valor. La modificación de la vivienda se va interpretando por dos vías de distinta naturaleza; la que introduce de manera inexorable, pero también poco perceptible, las transformaciones del soporte técnico del habitar, la modernidad como *progreso*, como *civilización*, pero, también, la que discurre en paralelo con ésta, *lo privado* como biografía, la acumulación de signos del sujeto, que ya se han segregado del discurso que los justificaba (regalos, recuerdos, cuadros, libros), pero que, ahora, por efecto de estos *interiores en silencio*, que propone Loos, recobran la individualidad para el lugar: de tal manera que, la confluencia de ambas vías, harán «saltar» (springen) la vivienda.

Este «salto» tiene una doble acepción, es cambio cualitativo o renovación, del mismo modo que puede entenderse como estallido o ruptura. De hecho, lo que Loos significa, es que esa relatividad del *cambio* (que es el único contenido de lo moderno), es *incontrolable*. El trabajo del arquitecto consistirá en permitir la viabilidad del proceso, garantizar, con el vacío de sus espacios, la posibilidad de que esos fragmentos de lo biográfico, constituyan el «Heim», la Casa, el Hogar, que es, al mismo tiempo, domesticidad y *lugar* concreto.

«Euer Heim wird mit euch und ihr werder mit eurem Heime» («Vuestro hogar se realizará con vosotros y vosotros con vuestro hogar»), había escrito Loos en aquel ensayo. Lo que ataca en los interiores de Olbrich o Van de Velde es, precisamente, lo que Massimo Cacciari ha denominado como «cajita de las maravillas»¹², que «expone su interior y lo hace visible». Esta *exterioridad* imposibilita la construcción de un *interior*, viene instrumentada por el dominio de lo visual, por la manipulación de la forma y los materiales («tatuaje de la Metrópolis»), opuesta, por tanto, a la concepción loosiana del habitar, que distingue, radicalmente, entre el ver y el vivir la casa.

La exterioridad reúne condiciones opuestas a las exigencias de lo disponible. Quiere esto decir que aquellos espacios dominados por el signo de lo visual, crean un sistema continuo, incompatible, como soporte, de aquella «intimidad originaria» que sustantiva la privacidad doméstica.

Sin embargo, el trabajo del artesano no modifica la naturaleza del material más que lo necesario para «liberar su nombre, su esencia»¹³, lo que le permite ofrecer «viejas palabras» que, por acumulación histórica, pertenecen al código burgués de lo *privado*.

Al igual que en Perla, la capital del Reino de los Sueños, descrita por Alfred Kubin¹⁴, existía una profunda aversión «contra todo lo que guarde relación con cualquier forma de progreso»¹⁵ (por lo que sólo se autorizaba a sus ciudadanos a introducir «objetos usados»), en los interiores de Loos sólo se aceptan aquellos objetos producto del trabajo artesanal que garantizan, en su *disponibilidad*, la posibilidad del discurso biográfico.

70. Salón de la Casa Strasser, Viena.



Ese es el sentido de por qué se puede construir el «Heim» a partir de la adición de objetos y muebles de los siglos XVII y XVIII, pero, no directamente, con un interior «moderno».

Hay un cierto esquema constante en la disposición de los interiores loosianos, posiblemente hasta su aventura parisina con la casa de Tristan Tzara, como puede comprobarse en cualquiera de ellos. En el conjunto comedor-sala de música de la casa Steiner vemos, fundamentalmente, cómo se delimitan los planos-elementos en los que se disgrega la unidad espacial: El techo con su modulación propia, los muros con los bordes de referencia en altura que indican el ladrillo y el revestimiento continuo de madera, y por último el suelo, que *necesita* de las alfombras para cualificar los lugares. Pero lo que en la Steiner, o la Scheu era superficie limpia (el fragmento de muro delimitado entre el final del revestimiento y el comienzo el forjado de cubierta) está ocupado en el comedor de la Strasser por un friso de escayola, que sirve de transición entre el revestimiento (ahora en chapado de mármol) y el techo, como en el del barón Víctor von Bauer y varios ejemplos más. La función es la misma; pensar aquella caja en términos individualizados.

Porque Loos no sólo expresa «la imposibilidad de pensar el material ego-céntricamente, como simple medio a disposición del Artista»¹⁶ (es decir, retoma el pensamiento semperiano en el sentido de considerar la materia como elemento positivo en el proceso creativo), sino que traslada, esta forma de pensamiento, a la noción de lo doméstico, objetualizándola.

Así cuando comparamos la «restauración» del salón de la casa Strasser con su original, no observamos, prácticamente, variación. Y sin embargo la lámpara central es otra, al igual que el resto de los objetos y muebles, si hacemos excepción de la imitación (no total) de la mesa central y las sillas. Sólo la ausencia de la gran alfombra que



71. Dibujo de interior, H. Tessenow.

centraba el conjunto del *lugar*, alerta sobre un gran vacío imposible de rellenar.

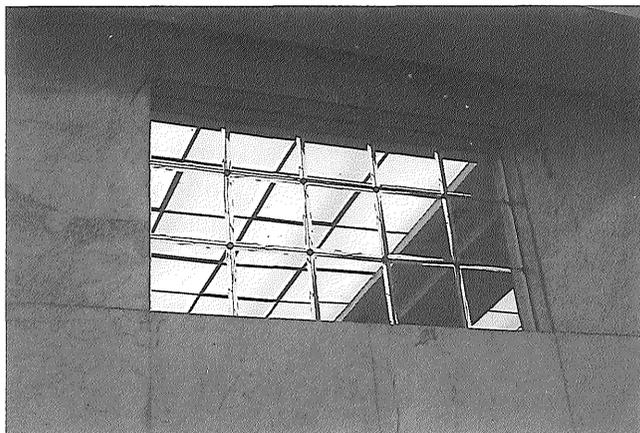
Hay que insistir, por tanto, que la *disponibilidad* de los interiores de Adolf Loos, provocan su ocupación, todo lo contrario de los interiores «transparentes» del racionalismo histórico, o de la *exterioridad* de los interiores Sezession.

Tomemos el ejemplo de Tessenow, otro arquitecto centrado en la reflexión sobre el trabajo artesanal, de una radicalidad, en su confianza por recuperar los códigos colectivos, de devolver la palabra al objeto-arquitectura, superior a la de Loos.

En su libro «Hausban und der gleichen»¹⁷, nos ofrece una serie de conocidos dibujos que reproducen los interiores modelo de la imagen de casa que Tessenow propugna como derivada de la lógica artesanal en la práctica arquitectónica.

La referencia espacial del contenedor ha quedado reducida a la nada; lo más, la convención de unas líneas que recrean la ilusión de unos planos donde se apoyan los signos del habitar, la Silla, la Mesa, la Ventana, un Mueble, todo ello arropado por las fotografías, calendario, pluma, es decir los utensilios y objetos que *pronunciados* por Tessenow en forma metafórica, construyen el «Heim», el hogar individualizado. En otros casos, ni siquiera existe aquella ficción de espacio, sólo los objetos, como flotando en el vacío, explicando que forman, por sí mismos, un sistema, que se justifican unos a otros.

72. Espejo en la Zentralsparkasse.



La disposición no es muy diferente a la de algunos interiores loosianos descritos (sólo acompañados por la *naturalidad* de los materiales que definen el espacio), incluso en algún caso nos parecen idénticos: ¿O no nos indica lo mismo la evocadora imagen de la *privacidad máxima* que es el dormitorio del propio Loos, donde las alfombras, las telas, los visillos, las cortinas, consiguen el efecto de un espacio inmaterial, o, por lo menos, que corresponde a otro distinto orden lógico, que el constructivo? ¿Acaso no dijo Loos que : «el lecho, Serle, el dormitorio, es lo más sagrado y privado. Ningún extraño puede penetrar en ese santuario»?¹⁸

La *disponibilidad* es una cualidad, en consecuencia, que afecta tanto al contenedor abstracto de esos interiores, como al conjunto de sistemas de signos y palabras, que se ubican en aquél. Es una cualidad del *interior*. Su mejor metáfora es el *espejo*

No es casual la presencia de espejos en los interiores de Loos. Espejos sobre las chimeneas de sus apartamentos remodelados, espejos como friso en el Kärntner Bar, espejo en el comedor de la Casa Steiner, en la Strasser, en la Müller, en el interior de la Zentralsparkasse.

El espejo que, habitualmente, no oculta su naturaleza, desvelada en su despiece, tiene una función precisa: muestra, equivale al *silencio* del observador. El reflejo de la imagen (de ese interior), es lo más opuesto a la filosofía de la «transparencia» en la arquitectura moderna, con la Glaskultur de Scheerbart, pura exterioridad, negación de lo privado.

Prolonga, de manera falsa, el interior, pero sobre todo refleja los signos. Es, quizás, también, el ejemplo más radical de *disponibilidad*, ya que sin violentar su propia estructura, resulta el más neutro soporte de la construcción de un interior individualizado.

Es necesario, en este punto, referirnos a la categoría de *lo Místico*, analizada por Cacciari¹⁹, como parámetro común de la atmósfera cultural vienesa del momento; «lo Místico indica cómo el mundo puede simplemente *mostrarse*», se entiende, por consiguiente, como una global renuncia al logocentrismo, un reconocimiento de «los límites del lenguaje». En este sentido, es una crítica a lo Moderno, como «Zivilization», como oposición a la noción de Progreso (esa palabra «hechicera»), precisamente «por su carácter constructivo y productivo»²⁰.

En este ensayo de Cacciari, Loos participa de esta tentación de *lo Místico* (así como nos recuerda que fue uno de los nombres, de los que Wittgenstein admitía influencias), sobre todo, y es el aspecto que más nos interesa, por esa aceptación de la *objetualidad* del material, de «hombre póstumo que ha atravesado el fin de todo sujeto»²¹.

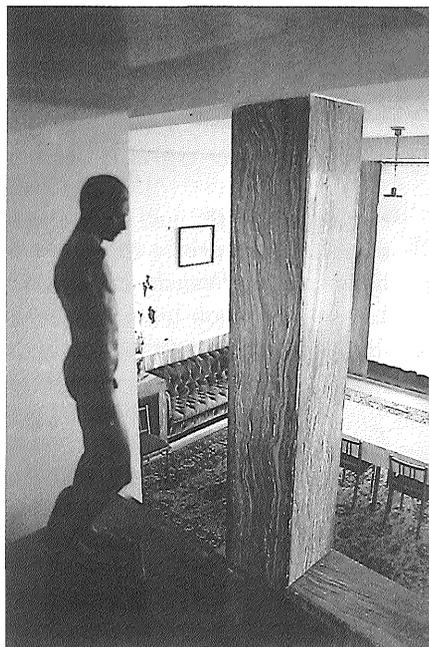
Loos estaría en una situación intermedia (más cercano a Kraus), incapaz de abandonar la esperanza de nombrar a lo inefable, de no pensar que, pese a todo, «los propios signos eran más que signos»²², por lo que introduce una tensión añadida, en su afán de *decir* más que *mostrar* «das Mystische».

Tal como se define ese *mostrar* (cual es la lógica), donde cada signo «advierde conscientemente de la presencia del otro»²³, en forma que es para hablar el *silencio*, apoyarse en él, para destacarse en ese contraste, o dejar, finalmente, que sea el propio silencio el que se *muestre* como todo contenido, es manifiesto que estamos, ante una síntesis entre la forma de lo dicho y su propio contenido. Y esto es así, porque *mostrar* es no pronunciarse sobre ese contenido inefable. Ahora bien, si es cierto que la relación de Loos con los materiales, busca, al límite de la posibilidad de éstos, esas «breves frases nunca oídas», del mismo modo reclama un límite, no sólo para lo que es posible decir (y que es distinto de intentar ir más allá de los límites del lenguaje), sino para la composición del *interior*. Mejor dicho, de lo que es soporte de ese interior.

No es del todo exacto que el Loos arquitecto construya el vacío para albergar el interior de la casa, del dueño de la casa; más bien conoce ese *límite* en lo que se dice y en lo que se muestra, que impide la autosuficiencia de la perfecta composición, y que determina a esos espacios como *disponibles* para el crecimiento y desarrollo de los verdaderos interiores, de las biografías de lo privado.

Nos cuenta Claire Loos cómo Adolf Loos queda fascinado por la belleza de un mármol defectuoso o «enfermo» que encuentra en una cantera suiza. Más tarde este mármol se colocará en el gran salón de la casa Müller, en Praga. Durante el proceso constructivo, Loos está preocupado, espera un resultado satisfactorio, pero no está seguro. Este *esperar* es la confianza en un papel *activo* del material, facilitarle que desvele su potencialidad. Y así, el mármol no sólo resiste al ser

73. El mármol
«enfermo» de la Casa
Müller.



colocado como revestimiento en placas, sino que bajo el agua que el propio Loos arroja sobre el mármol verde, *surgen* los múltiples matices de la piedra.

«Cada mármol, que Loos utilizó, tenía su propia historia.»²⁴ Y es esta historia, lo que demuestra esa capacidad para, como el artesano, dejar que el material exprese su sustancia, que se relacione con aquél de forma activa, lo «entienda», por lo menos, mejor que el especialista italiano que debía colocar otras piezas de mármol, las del techo del Kärntner Bar. Ante su convencimiento de que caerían al suelo, Loos dio la orden tajante de colocarlas.

Y volvió, al cabo de veinte años, a comprobar que no habían caído²⁵.

Veillich como metáfora

En cuanto a la cantidad, es evidente que son más los escritos de Adolf Loos, sobre los problemas de la artesanía y las Artes Aplicadas, que aquellos específicamente arquitectónicos. Pero esto, aun siendo así, no debe ocultarnos la razón que lo justifica: como en el caso de Semper, la reflexión sobre el *trabajo artesanal* es previa, por cuanto se trata de *superar la crisis*, mediante la redefinición de la práctica arquitectónica en base a aquél.

En el año 1908, año de publicación de su famoso *Ornament und Verbrechen*, Loos publica otros tres artículos: *Kultur*, *Die Überflüssigen* y *Kulturentartung*, que tienen como común objetivo ser instrumentos de su personal polémica con la «Deutsche Werkbund», con el trasfondo de su defensa del trabajo artesanal.

Hermann Muthesius, al que agradecemos una serie de instructivos libros sobre la existencia y modo de vivir de los ingleses, ha expuesto las finalidades de la *Deutsche Werkbund* y ha intentado fundamentar su realidad. Los objetivos son buenos, pero la *Deutsche Werkbund* nunca los alcanzará.

No precisamente la *Deutsche Werkbund*. Los miembros que la constituyen son hombres que intentan sustituir nuestra actual cultura por otra. No sé por qué lo hacen. Sin embargo, sé que no lo conseguirán. *Entre los radios de la rueda giratoria del tiempo nadie ha podido aún meter con rudeza la mano sin haberla perdido*²⁶.

De nuevo Loos elabora una metáfora de la *temporalidad*, ligada, en este caso, a la forma temporal de evolución de los objetos que pueblan el universo de lo cultural; objetos realizados desde la práctica artesanal.

En *Die Überflüssigen* (los superfluos), es todavía más radical: «¿Tenemos necesidad de los *artistas de Artes Aplicadas* (“angewandten Künstler”)? No»²⁷. Y estos artistas tienen para Loos nombres muy concretos: Van de Velde, Josef Hoffmann, Olbrich o Riemerschmied. En realidad, no encuentra ningún matiz diferencial con la «Sezession» o la «Wiener Werkstätte», ya que el objetivo es idéntico; sustituir la fluida relación del trabajo artesano, por la «violenta» apuesta de un «estilo contemporáneo»,

El delito ornamental tiene, en Loos, el sentido de «violentar» el signo, más allá de la naturalidad que presupone el realismo artesanal. Esa violencia que la «fantasía del artista» introduce sobre el material y que denuncia el maestro guarnicionero en la anécdota loosiana:

Querido profesor, si yo supiera tan poco del caballo, de equitación, del oficio y de la piel, también tendría su fantasía²⁸.

Esta postura, como ha analizado Cacciari²⁹, propugna una visión de la *Zivilisation* como conflicto, como tensión irresoluble entre opuestos («no *arte industrial*, sí, *arte e industria*»), además de una voluntad de superar la crisis disciplinar, no por medio de la síntesis funcionalista, sino por la aceptación del carácter artesanal de la práctica arquitectónica.

El punto de coincidencia con Semper se va a manifestar, en este caso, como una común confianza en la salida a aquella análoga crisis y del renacer, cual «Ave Fénix», del mismo proceso destructivo, tal y como se recoge en las reflexiones del *Prolegomena* al *Der Stil*³⁰.

La posibilidad de ese «Renacimiento» está, para Semper, en la comprensión del *modo de formación* (Entstehen), de la obra de arte, de su proceso, donde se constituye la forma como resultado de cada uno de los momentos que intervienen en éste.

«Die Technik» es uno de ellos, en cuanto condiciona los principios generales de la reclamada estética empírica, la «empirische Kunstlehre». Tampoco la fantasía tiene mucho que hacer aquí, ni el muestrario estilístico, ni ninguna receta formal desnaturalizada del conocimiento del material y la técnica, sólo el conocimiento de los principios generales del proceso formal.

En «Glas und Ton» (cristal y arcilla)³¹ Loos tomaba explícitamente la referencia de Semper, en el sentido de «explicar» la forma artesanal como producto de la *necesidad* (como contenido más real que esa noción ambigua de la utilidad que es rápidamente trivializada por la teoría funcionalista), del conocimiento exacto de los momentos del proceso.

«Kunst kommt von können» es el aforismo loosiano («el arte viene de ser capaz»), pero también es *saber*; la sabiduría que se deriva de la emancipación del oficio manual:

Estamos en la mejor época, en la que nuestros oficios manuales se reconocen a sí mismos e intentan desprenderse de todo mando no profesional. Quien quiera trabajar, sea bienvenido. Quien quiera trabajar en delantal de faena ante el torno zumbante, ante el ardiente horno de fundición con el torso desnudo, sea alabado. Pero esos aficionados que quieren darle órdenes al creador, desde la comodidad del atélief de artista, mejor sería que se ciñeran a su terreno, el del arte gráfico. Arte viene de ser capaz³².

Además, en el texto de Semper, se introduce la noción de *tipo* profundamente ligada al conflicto loosiano entre permanencia y evolución. En efecto, los tipos o motivos de la Naturaleza constituyen un sistema limitado, que se modifican en base a la necesidad (de sus «condiciones de existencia»), para *reaparecer* con una nueva forma, es decir, ser la meta u objetivo a alcanzar en cuanto siguen siendo el origen de su evolución formal.

La función del *tipo* en esta «empirische Kunstlehre» es la misma que determina la estrategia del artesano, que extrae de su experiencia cultural y del conocimiento positivo de la materia los componentes *originales* de la forma. Por eso, la salida a la crisis artística no se canaliza a través del campo específico del Arte (entendido desde las doctrinas idealistas), sino desde la analogía y la clasificación, métodos propios de las Artes menores.

La arquitectura, disciplina implícita en toda la exposición de Semper, aunque el nunca realizado tercer tomo de su «Der Stil» nos impida conocer sus conclusiones en detalle, estará situada en los dos

extremos de la jerarquía artística, el relacionado con las «Artes elevadas», y el principal para la metodología semperiana, la *artesanía* o también denominada por el pleonasma de «artes técnicas».

Semper, como más tarde Adolf Loos, va a situar, precisamente, en esta moderna segregación de las actividades artísticas, desconocida para el *tékton* griego, la explicación fundamental de la crisis detectada. El momento histórico de Loos, donde se percibe con mayor claridad la transformación radical que la nueva lógica industrial ha ocasionado en el proceso de formalización del objeto, le lleva a propugnar un total abandono, por parte de la arquitectura, de toda dimensión artística para situarla en el espacio empírico de la artesanía.

Y ésta es la exclusión justificada del «monumento y la tumba» del ámbito disciplinar de la arquitectura-artesanía, recluidas, como pura expresión, dentro de los límites del «imperio del arte».

Del mismo modo que la *temporalidad* de la obra arquitectónica, sobre la que nos interrogábamos, es semejante a la determinada por la evolución del *tipo*, del *objeto* artesanal. La *utilidad* no es aquí la que determina el proceso, y por tanto la forma, como podía pensarse en una lectura superficial (Loos como «pionero» del funcionalismo), sino es, en su acepción más tradicional, la categoría que *clasifica* y pone orden en la disciplina arquitectónica, al mismo tiempo que justifica, como aseguraba Semper, adoptar la referencia de la artesanía, puesto que el Arte «ha perdido el rumbo», inmerso en una crisis, de la que, uno, conoce su génesis y, el otro, intuye su posible salida.

Y si esta salida está en la adopción de estrategias tomadas de estas Artes, calificadas como «menores» por su crítica contemporánea, es precisamente en ese terreno donde debe centrarse la polémica, y oponerse a la lógica totalitaria de la *Zivilisation*.

Casi todo el largo preámbulo, en la obra de Semper, se dedica a esta indagación. Los problemas planteados en la educación de la sensibilidad artística del artesano, opuesta a toda idea de especialización, y cuya base «realista» pelagra, de forma paradójica, por la ausencia de la idea de totalidad. La crítica semperiana coincide, por otro lado, literalmente, con la denuncia de Loos; así el rechazo de la «novedad», como motor de la sustitución de las formas artísticas, que se van alternando con una *temporalidad* opuesta al lento proceso de la modificación tipológica.

De nuevo aparece la denuncia del *exceso* de medios, como uno de los parámetros, no controlados, de la innovación tecnológica, del mismo modo que la *división del trabajo*, cuyo efecto más inmediato es la ruptura de un proceso orgánico, en el que la forma, condicionada por las técnicas de fabricación, había ido coordinada con las elecciones ornamentales. No es, por tanto, un rechazo del ornamen-

to, lo que se manifiesta en Semper, sino la utópica idea de recuperar su *racionalidad tectónica*, lo que revela el carácter «antimoderno» de su posición.

Las exigencias de la industria, la jerarquización académica de las Artes, pero, también, la ideología «Arts and Crafts», sitúan en el punto de mira de esta visión negativa, que anticipa la defensa de Loos del conocimiento empírico del artesano, opuesto a la frivolidad de «hábil dibujante» con la que el artista académico pretende sustituir su ignorancia respecto a las exigencias de la materialidad del objeto.

Si bien es cierto que esta tensión ideológica está presente en el debate interno de la *Deutsche Werkbund*, sólo en Loos encontramos la continuidad del rechazo a lo Moderno, de la apuesta por el trabajo artesanal, como solución a la crisis disciplinar.

Tras la crítica a las tres orientaciones reduccionistas de la disciplina arquitectónica (la *materialista*, la *historicista* y la *especulativa*), que Semper sistematiza en su reflexión sobre la situación de la arquitectura, su discurso se dirige a un desmesurado objetivo: establecer las leyes objetivas de la forma.

Aquí está la clave del ataque loosiano al Ornamento; no se trata de una actitud puritana que exige el sacrificio de la forma en el altar de la tipología industrial; es la negación de lo *superfluo*. Pero superflua es toda forma que no tiene posibilidad de significado, que no pertenece al sistema del lenguaje. Y Loos aún cree en el sentido de algunas Palabras.

El sentarse a la mesa durante la comida, el empleo de los cubiertos, etc., no ha cambiado desde hace dos siglos, de la misma manera que no ha cambiado el modo de enroscar un tornillo en la madera, por lo que tampoco se percibe cambio alguno en el destornillador. Desde hace ciento cincuenta años tenemos los mismos cubiertos y el mismo tipo de sillones. Y, sin embargo, todo ha cambiado en torno nuestro. En lugar del suelo polvoriento tenemos alfombras, porque así podemos sentarnos en ellas; en lugar de los techos ricamente decorados con pinturas, una blanca superficie lisa, porque no queremos ver imágenes en él; en vez de velas, luz eléctrica; en vez de paredes artesonadas, madera lisa, o mejor aún, mármol; la copia del sillón antiguo (toda producción artesana es una copia, tanto si el modelo tiene un mes o un siglo) es válida para todo tipo de habitación, lo mismo que la alfombra persa. Sólo entre los locos cada cual pide su propia capa³³.

«Trotzdem»; a pesar de todo. El artículo «Josef Veillich», publicado en 1929 y con el que Adolf Loos cierra este libro, está inmerso en una desesperanzada melancolía.

«El viejo Veillich ha muerto. Ayer lo enterraron.»³⁴ Veillich es la metáfora de la artesanía, y Adolf Loos, que va a morir también

cuatro años más tarde, se autodesigna como testigo único de la lección del viejo artesano: «*Se apoya sólo en dos ojos que son los míos*»³⁵. De hecho, se puede considerar su último artículo, ya que, posteriormente, sólo se pueden datar las breves líneas para el catálogo de Oskar Kokoschka, en 1931, y «*Vom nachsalzen*» en *Der Adler*, el mismo año de su muerte.

Loos es consciente de que su fracaso, y posterior alejamiento de los publicistas del Movimiento Moderno, proviene de este radical convencimiento de la dimensión artesanal de su trabajo. Del mismo modo que el origen de su reflexión está en el magisterio de Semper; no hay evolución para los tipos artesanales que han solucionado, ya, determinadas dimensiones del espacio cultural. Sólo un proceso civilizador, ajeno a este tiempo congelado de los objetos culturales, puede proponerse hacer tabla rasa con la Historia.

¿Porqué la *sordera* de Veillich, común a Adolf Loos, facilita su mutuo entendimiento? Esta les permite permanecer ajenos al *ruido* contemporáneo de la moda, de los sonidos del lenguaje de las vanguardias, que distorsionan el necesario silencio de un trabajo, voluntariamente segregado del campo de la artisticidad.

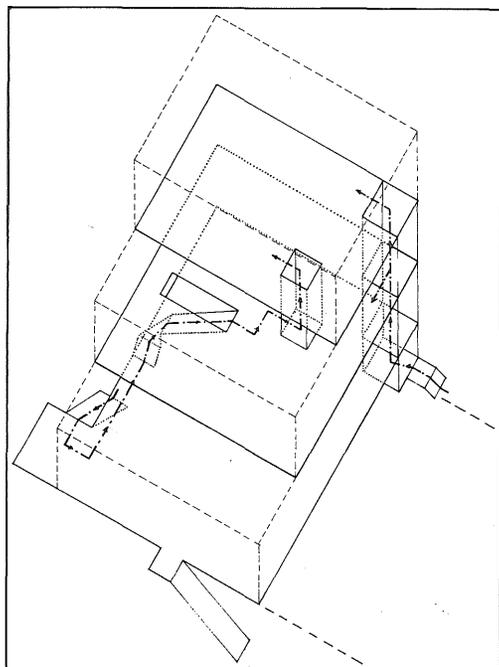
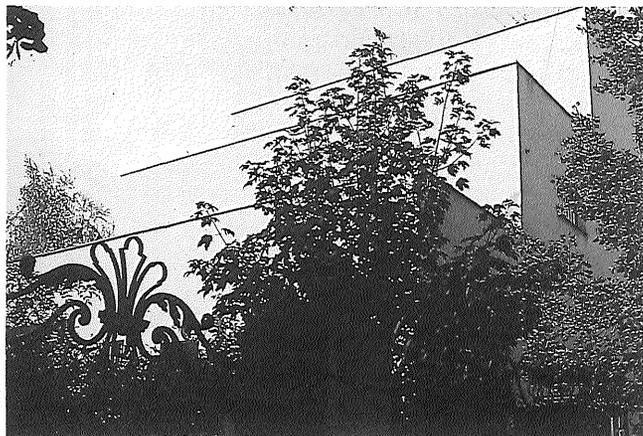
Por eso, no acepta que su aportación innovadora del tipo doméstico, el Raumplan, se catalogue como una renovación lingüística, como un «problema de estilo», sino que pretende sea derivada de la comprensión de una modificación profunda de la «cultura del habitar». Y así lo subraya en nota a pie de página de este artículo crepuscular:

Esto constituye la gran revolución en arquitectura: ¡La solución de una planta en el espacio! Antes de Emmanuel Kant la humanidad no podía pensar en el espacio, y los arquitectos se veían obligados a hacer el cuarto de baño con la misma altura que el salón. Sólo mediante la división por la mitad podían lograrse habitaciones más bajas. Del mismo modo que la humanidad logrará un día jugar al ajedrez en tres dimensiones, los demás arquitectos también podrán realizar, en el futuro, la planta en el espacio³⁶.

¡El ajedrez en tres dimensiones! Pero el tablero es un *plano limitado*, por lo que el ajedrez en el espacio, dejaría en libertad los movimientos de las piezas, pero siempre en el interior de un *volumen limitado: el cubo*.

Si quisiéramos llevar la analogía hasta el límite, podríamos decir que a Loos, de este juego, sólo le interesaron los movimientos de una sola pieza; *el caballo*.

Este es el sutil diálogo entre permanencia y renovación, el verdadero sentido de una paradójica relación que llevó a Loos a reclamar una «cultura de carpinteros», para recuperar el hilo perdido del discurso elaborado por Semper. El mismo que le facilitó



74. Casa Scheu,
Viena.

75. Esquema de la
Casa Scheu.

la reflexión puente entre la disciplina arquitectónica y la cultura de lo doméstico.

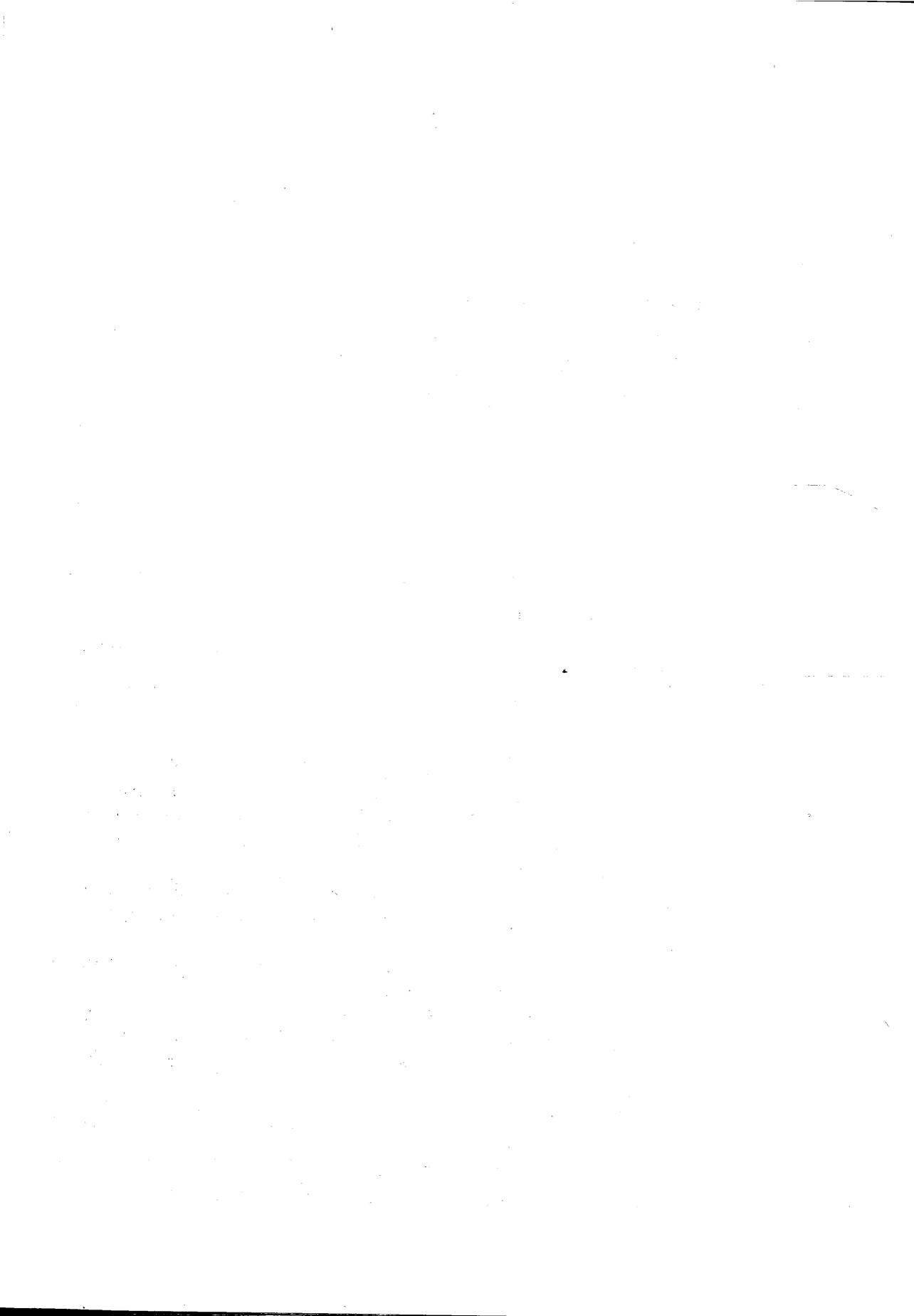
«La cestería fue la *esencia del muro*», había sentenciado Semper³⁷. Es decir, el entrelazado del mimbre, la concepción artesanal de su manufactura, de su construcción, pero también, y lo que no es menos importante, de su función en el ámbito de la domesticidad.

Para Semper, los tapices colgados son los *verdaderos muros*, los *límites visibles* del espacio³⁸; el muro sólido obedece a otro tipo de razones o exigencias, las de estabilidad de la armazón resistente, que puede, o debe, permanecer *invisible*.

Esta dualidad conceptual trasciende el análisis histórico para constituirse en uno de los fundamentos de la poética loosiana, el de la naturaleza plural del muro.

Al fin y al cabo, también Semper había dejado esto escrito, en forma clara, sin posible ambigüedad:

«La palabra alemana *Wand* (muro, pared), reconoce su origen. Los términos *Wand* y *Gewand* (vestido) derivan de una misma raíz. Esto indica que el material entrelazado es el que ha formado el muro.»³⁹



1. La temporalidad de lo doméstico

¹ Karl Kraus, *Werke*, vol. III (p. 293). Citado por Janik/Toulmin en *La Viena de Wittgenstein*. Versión cast. de Ignacio Gómez de Liaño.

² Adolf Loos, «Meine Bauschule» (1907), en *Trotzdem*, Brenner-Verlag, 1931 (p. 65). Trad. cast. *Ornamento y Delito*, Gustavo Gili, 1972. En esta traducción se da erróneamente la fecha de 1913 como la de publicación del artículo.

³ Cfr. B. Gravagnuolo, *Adolf Loos*. Idea Books Edizioni, 1981. Trad. cast. de Editorial Nerea, S. A., 1988, Madrid.

⁴ Heinrich Kulka, *Adolf Loos, das Werk des Architekten*. Viena, 1931, reed. Löcker Verlag, 1979.

⁵ Cfr. Burkhardt Rukschcio, Roland Schachel, *Adolf Loos*, 1982, Residenz Verlag, Salzburg y Viena.

⁶ Cfr. B. Gravagnuolo, *op. cit.*, p. 181.

⁷ *L'Esprit Nouveau*, n.º 2, p. 159. Véase también «Le Corbusier and Loos». Stanislaus von Moos, en «Raumplan versus Plan libre», Rizzoli-New York, 1988. También «Adolf Loos. Der Mensch», Viena y Munich, 1968. Elsie Altmann-Loos, Rukschcio o Rukschcio-Schachel, *op. cit.*

⁸ Cfr. K. Frampton, *Modern Architecture: A critical History*, Thames and Hudson, 1980. Trad. cast. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

⁹ C. Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and other essays*, M.I.T., 1976. Trad. cast. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pp. 18-19.

¹⁰ «Architektur» (1909), en *Trotzdem*, 1900-1930. Adolf Loos, 1931, Brenner-Verlag, Innsbruck. Reeditado por Georg Prachner Verlag, Viena, 1982. Trad. cast. *Ornamento y delito y otros escritos*, Gustavo Gili, 1972.

¹¹ *Op. cit.*, p. 97.

¹² «Kulturentartung» (1908), *op. cit.*, p. 74. La traducción al castellano en la *op. cit.*, nos ha secuestrado el verdadero sentido de la polémica al identificar *Kultur* con civilización y obviar la oposición civilización/cultura, clave en el pensamiento loosiano.

¹³ Se trata de la segunda aparición de este ensayo en lengua francesa (*L'Esprit Nouveau*, noviembre, 1921), la primera fue en 1912-13, por el editor Georges Besson.

¹⁴ Adolf Loos, *op. cit.*, «Arquitectura», p. 229.

¹⁵ *Op. cit.*, pp. 228-229.

¹⁶ A. Loos, «Die Potemkin'sche Stadt», en *Ver Sacrum*, julio, 1898. Trad. cast. en *op. cit.*, p. 207.

¹⁷ A. Loos, «Die alte und die neue Richtung in der Baukunst», en *Der Architekt*, 1898. Trad. cast., *op. cit.*, p. 205.

¹⁸ A. Loos, «Ornament und Verbrechen» (1908), en *Trotzdem*, 1931. Trad. cast. *op. cit.*, p. 50.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 50.

²⁰ Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto*. Edit. Gustavo Gili, 1984, p. 54 y ss.

²¹ A. Loos, «Ornament und Verbrechen», *op. cit.*, p. 48.

²² G. Simmel, *Das Individuum und die Freiheit*. Trad. cast. Ediciones Península, 1986.

²³ G. Simmel, *Cultura femenina y otros ensayos*. Colección Austral, n.º 38, p. 38.

²⁴ *Op. cit.*, p. 40.

²⁵ Citado por B. Rukschcio/R. Schachel, *Adolf Loos*, Residenz Verlag, 1982, p. 329.

²⁶ T. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/Main, 1958. Trad. cast. Editorial Sur, Buenos Aires, 1966, p. 52.

²⁷ Cfr. William J. R. Curtis, *Le Corbusier. Ideas y formas*. Hermann Blume, 1987 y Tim Benton, *The Villas of Le Corbusier. 1920-1930*, Yale University Press, 1987.

²⁸ Alfred Roth, *Begegnung mit Pionieren*, p. 198, 1973, Birkhäuser Verlag, Basel und

Stuttgart. Citada también por Stanislaus von Moos, «Le Corbusier and Loos», en *Raumplan versus Plan Libre*, Rizzoli, New York, 1988.

2. Mesa y mantel

¹ Véase «Gottfried Semper und Joseph Paxton», Adolf Max Vogt en *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts*, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, 1976, Birkhäuser Verlag, Basilea y Stuttgart. También lo cita en la introducción a *Gottfried Semper. In Search of Architecture*, Wolfgang Herrmann, The M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, Londres, 1984. Vogt toma la referencia de George F. Chadwick, *The Works of Sir Joseph Paxton*, Londres, 1961.

² G. F. Chadwick, *op. cit.*, p. 76.

³ M. A. Laugier, *Essai sur l'Architecture*, París, 1754. Nueva edición revisada, corregida y aumentada, pp. 8-10.

⁴ Entre otros títulos, para este tema en particular, puede consultarse *On Adam's House in Paradise. The idea of the primitive hut in architectural history*, Joseph Rykwert. Versión cast. *La casa de Adán en el Paraíso*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

⁵ Vitruvio, libro II, cap. 1. Traducción Carmen Andreu, 1973, de la ed. Valentinus Pose, Leipzig, 1899.

⁶ J. Rykwert, *op. cit.*, p. 83.

⁷ *Op. cit.*, pp. 104-106.

⁸ «Comincia Vitruvio a considerare nel Primo Capitolo del Secondo Libro i diversi modi, che usarono gli huomini in quella loro prima rusticità nel formarsi de case, e dice; che finalmente dopo cavate di Spelonche, e imitati i nidi de gl'uccelli per ricoprirsi, essendo egli no più delle loro inventioni, cominciarono à tessere, e compor fabbriche più ingegnose di quelle prima, e così alzate le forcelle, e traposti altri rami, come vediamo nella seguente figura, formarono migliori habitazioni, investendo le pareti di Cespugli, e di frondi, mescolate con loto», Venecia, 1590, Giovanantonio Rusconi.

⁹ A. C. Quatremère de Quincy, *De l'architecture égyptienne*, París (1803), p. 205. Disertación que le llevó a obtener en 1785 el Premio de la «Academie des Inscriptiões et Belles Lettres». Subrayado nuestro.

¹⁰ A. C. Quatremère de Quincy, *De l'imitation*, París, 1823.

¹¹ G. Semper, *Der Stil...*, tomo 2, p. 276.

¹² Cfr. W. Herrmann, *op. cit.*, cap. 5.

¹³ Cfr. G. Semper, *Kleine Schriften*, p. 292.

¹⁴ Cfr. *op. cit.*, «Über Baustile».

¹⁵ A. Loos, *Ornamento y Delito*.

¹⁶ A. Loos, *Glas und Ton*, NFP, 26 de junio de 1898 y *Das Prinzip der Bekleidung*, 4 de septiembre de 1898.

¹⁷ P. Loos, «Das Prinzip der Bekleidung», en *op. cit.*, p. 140.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 142.

¹⁹ G. Semper, «Eisenkonstruktionen», en *Kleinen Schriften*.

²⁰ B. Ruskščio y R. Schachel, *op. cit.*, p. 255.

²¹ Theodor Beer, carta a Adolf Loos. Museo Albertina, Archivo Loos, Viena. Citada por Ruskščio y Schachel.

²² *Ibidem*.

²³ «El principio del revestimiento».

²⁴ «Casa en M. Platz».

²⁵ Cfr. B. Gravagnuolo, *op. cit.*, p. 125 y ss.

²⁶ H. Czech y W. Mistelbauer, *Das Looshaus*, Viena, 1976. «Los planos constructivos revelan una estructura en hormigón armado poco habitual: toda la amplitud de la fachada a la Michaelerplatz (13,14 m.) está constituida por una retícula de cinco pisos de altura, en la que las columnas de mármol no juegan ningún papel estático».

²⁷ Otto Wagner, *Moderne Architektur*, Viena, ed. 1902.

²⁸ A. Loos, *Mi primera casa. Dos artículos y un comentario sobre la casa de la Michaelerplatz*. Loos se refiere a su proyecto para la Villa Karma.

3. Interiores privados

- ¹ Karl Boetticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Ernst Korn Verlag, Berlín, 1874.
- ² W. Herrmann, *op. cit.*, p. 139 y ss.
- ³ K. Bötticher, *op. cit.*, cap. IV, «Werkform der Bauglieder».
- ⁴ A. von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1893. Trad. cast. *El problema de la forma en la obra de arte*, Visor, 1988.
- ⁵ Citada por Rukschcio-Schachel, en *op. cit.*, p. 379.
- ⁶ Claire Loos, *Adolf Loos Privat*, Verlag der Johannes-Presse, Viena, 1936, p. 156.
- ⁷ Tras la elección de J. Plecnik para la sucesión académica de Otto Wagner, un grupo de jóvenes alumnos de éste, convencieron a Adolf Loos para la apertura de una escuela de arquitectura privada, desde donde sus ideas pudieran ser propagadas de forma más activa. Recuperar la tradición constructiva vienesa, acondicionamiento de interiores domésticos y conocimiento de materiales, eran los polos fundamentales en torno a los que giraba su programa docente.
- ⁸ La recoge el profesor Julius Posener en la transcripción de sus clases en la Universidad de Berlín, publicadas en la revista alemana «ARCHT⁺». Para esta cita, ver *ARCHT⁺*, n.º 53.
- ⁹ Adolf Loos, «La abolición de los muebles» (1924), *op. cit.*, p. 159. Subrayado nuestro. El apartamento de Adolf Loos se acondicionó en 1903.
- ¹⁰ A. Loos, *op. cit.*, p. 160. Subrayado nuestro.
- ¹¹ *Das Andere*, n.º 2. Wien, 1903.
- ¹² M. Cacciari utiliza esta denominación tanto en su ensayo *Adolf Loos e il suo Angelo*, Electa, 1981, como en *Dallo Steinhof. Prospettive vienesi del primo Novecento*, Adelphi Edizioni, 1980. (Edición en castellano, «Hombres póstumos. La cultura vienesa el primer novecientos», Península, 1989.) Resulta también imprescindible, para la comprensión del contexto vienés, la lectura de su ensayo *Oikos, da Loos a Wittgenstein*, Officina Edizioni, 1975.
- ¹³ M. Cacciari, *Dallo Steinhof...*, trad. cit., p. 122.
- ¹⁴ Alfred Kubin, *Die Andere Seite. Ein Phantastischer Roman*. (Trad. cast., Edic. Siruela, 1988, «La otra parte».)
- ¹⁵ *Op. cit.*, p. 16.
- ¹⁶ M. Cacciari, *op. cit.*, p. 85.
- ¹⁷ Heinrich Tessenow, *Hausban und dergleichen* (1916). Trad. italiana con el título «Osservazioni elementari sul costruire», Milán, 1974. Ed. a cargo de Giorgio Grassi.
- ¹⁸ C. Loos, *Adolf Loos Privat*, 1936, p. 42.
- ¹⁹ M. Cacciari, *Dallo Steinhof...*
- ²⁰ *Op. cit.*, p. 35.
- ²¹ *Op. cit.*, p. 14.
- ²² *Op. cit.*, p. 85.
- ²³ *Op. cit.*, p. 64.
- ²⁴ C. Loos, *op. cit.*, p. 37.
- ²⁵ *Op. cit.*, p. 13.
- ²⁶ A. Loos, «Kulturentartung», *op. cit.*, p. 119. Como en la cita anterior, se restituye la palabra cultura en la traducción. Subrayado nuestro.
- ²⁷ A. Loos, «Die überflüssigen», en *Trotzdem* (1900-1930). Georg Prachner Verlag in Wien, 1982, p. 72. (En la traducción castellana citada falta, de forma sorprendente, más de la mitad del artículo.)
- ²⁸ A. Loos, «Josef Veillich», en *Trotzdem*, ed. cit., p. 216. (Versión cast., *op. cit.*, p. 163).
- ²⁹ M. Cacciari, *Oikos, da Loos a Wigenstein*, p. 16 y ss.
- ³⁰ G. Semper, *Der Stil, in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, 2 tomos. Reedición facsímil, Mäander Kunstverlag, 1977. A partir de aquí, y dado que la traducción de «Prolegomena» figura en este libro, no se hacen citas de referencia.
- ³¹ A. Loos, «Glas und Ton», en *Ins Leere gesprochen. 1897-1900*. Georges Crès et Cie, 1921, p. 92. (Trad. cast., *Dicho en el vacío. 1897-1900*. Colección de Arquitectura, 1984.)
- ³² A. Loos, *op. cit.*, p. 93.
- ³³ A. Loos, «Josef Veillich», en *Trotzdem* (ed. citada), pp. 215-216.
- ³⁴ A. Loos, *op. cit.*, p. 213.
- ³⁵ *Op. cit.*, p. 213. Subrayado nuestro.
- ³⁶ *Op. cit.*, p. 215.

³⁷ G. Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, Friedr. Vieweg und Sohn, Braunschweig, 1851, p. 57. Subrayado nuestro.

³⁸ *Op. cit.*, p. 58.

³⁹ *Op. cit.*, nota a pie de p. 57.

Anexos



LOS ELEMENTOS BÁSICOS DE LA ARQUITECTURA¹

Los elementos básicos de la arquitectura y Atributos de la belleza formal corresponden a los manuscritos preparatorios de las respectivas introducciones de dos textos que no llegaron a ser publicados por Gottfried Semper; su varias veces prometida *Vergleichende Baulehre* (Teoría comparada de la construcción) y la *Theorie des Formell-Schönen* (Teoría de la Belleza Formal). Están conservados en el «Semper-Archiv» de Zürich, conjuntamente con los documentos que contienen las versiones manuscritas de estas obras.

La primera está datada entre 1849-1850, es decir, años después de una inicial obra publicada *Observaciones preliminares sobre la arquitectura policrona y escultura en la antigüedad* (*Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*) en 1834, y previo a *Die vier Elemente der Baukunst* (1851), y al texto, aquí también traducido, *Ciencia, industria y arte* (1852). La segunda está escrita entre 1856-1859, por tanto sólo está seguida, cronológicamente, por la aparición del primer volumen del *Der Stil* en 1860.

El interés de *Los elementos básicos de la arquitectura* es el de contener en forma sintética las hipótesis de Semper sobre el origen doméstico de la arquitectura, el significado simbólico del lugar, ese «centro moral de la vivienda» y, por tanto, los presupuestos que el mismo Semper va a desarrollar posteriormente en su *Die vier Elemente der Baukunst* y de forma parcial en *Der Stil*. Semper anunció varias veces la aparición de esta *Teoría comparada* como demuestra la nota recogida en *Ciencia, industria y arte*.

Atributos de la belleza formal puede entenderse como un borrador previo de los presupuestos estéticos que Semper expone en sus *Prolegómenos* al *Der Stil*. Ambos manuscritos, conjuntamente con otros de menor interés para nuestro propósito, han sido publicados en inglés por Wolfgang Herrmann en *Gottfried Semper, In search of architecture*, MIT Press, 1984, a cuya versión responden estas traducciones al castellano.

[*La vivienda, primera forma de la actividad constructora del hombre*]

Capítulo primero. Introducción

Cualquier tratado debe, ante todo, retroceder hasta los orígenes mismos del tema estudiado, seguir su desarrollo gradual y explicar las excepciones y variaciones comparándolas con su estado primitivo. Por esta razón, no parece necesario justificar el hecho de que el presente estudio, que intenta clasificar en grupos, familias y clases todo lo que la arquitectura ha creado, se abra con el estudio de la vivienda o domicilio privado como tipo original y más sencillo.

Hay, sin embargo, razones para dudar de que la arquitectura como tal haya nacido verdaderamente con la construcción de viviendas. La historia del arte nos muestra que los pueblos que tenían una inclinación artística más marcada singularizaron sus edificios públicos, sobre todo sus templos, por el procedimiento de embellecerlos; mientras que la vida de los particulares, y en consecuencia la vivienda privada, no adquirió refinamiento artístico sino hasta que se produjo un declinar religioso y político al que acompañó una retirada de la vida pública, y su compensación con otra de lujo y esplendor.

Por tanto, se dirá, las construcciones destinadas al culto público habrán de estudiarse en primer lugar; se supone que son la primera y única causa del crecimiento de un arte *refinado y auténtico*, nacional; sin la devoción religiosa esto no hubiera ocurrido.

No hay duda de que un arte auténtico no existe sin devoción religiosa: ésta lleva al hombre a deleitarse en los seres vivos que son obra del Creador, y le conduce, extasiado, a expresarse él mismo en sus obras de una manera creadora, como otra deidad.

Pero esta devoción artística es panteísta, y convierte todo cuanto toca en templos de una divinidad que todo lo penetra. Aunque encuentra su expresión más completa en el edificio consagrado, ha estado presente en el hombre desde el principio: se expresaba ya en la primera guirnalda, en los primeros intentos de ornamentación.

Los pueblos más antiguos de la historia estaban bien organizados, política y religiosamente. Sin embargo, antes de alcanzar este grado relativamente alto de civilización debieron recorrer un largo camino (que tal vez fue sólo un intento de volver a alcanzar las alturas que habían perdido en tiempos aún más primitivos) [fols. 15-16].

Por ejemplo, es improbable que la frugal vida privada de los griegos fuera la que llevaron desde un principio, igual que puede ser erróneo pensar, ante la severa simplicidad del estilo dórico, que había sido precedido por formas aún más sencillas. Por el contrario, a no ser que estemos gravemente equivocados, los tiempos heroicos e históricos fueron precedidos por un período de vida cómoda y lujo privado.

En aquellos tiempos, según la leyenda (y como confirman indicios bastante seguros), se prestaba gran atención a palacios y viviendas, mientras que la actividad pública no daba al arte ninguna oportunidad. Lo que es más, no existían los templos tal como los concebimos.

El templo es un resultado de la evolución del culto funerario; siendo los sepulcros la casa de los muertos, el templo es la forma refinada e idealizada de la misma motivación que subyace en el desarrollo de la vivienda humana.

Por esta razón, la secuencia aquí elegida está justificada, tanto más si consideramos innegable que, si no la arquitectura, sí fue la construcción (en otras palabras, el acoplamiento de materiales de un modo bien planeado) la que se expresó primeramente en viviendas y tumbas.

Como son numerosos los asuntos importantes, esta sección será más larga que todas las demás juntas; es también la más importante, porque introduce en su forma original los elementos que se desarrollarán en las secciones siguientes.

Siendo el comienzo tan importante, es preciso tanto hacer más advertencias preliminares como descender a muchos detalles, aunque muchos de ellos parezcan salirse del plan y estructura de este libro.

Esta minuciosidad permitirá hacer más cortas las otras secciones, contentándonos con citas de este capítulo.

Por lo extenso del campo que abarca esta obra, no es posible hacer más que tocar ligeramente las importantes interrelaciones geográficas, morales, políticas y religiosas entre las naciones y los cambios ocurridos a través de los siglos. La intención del autor es colocar al lector en situación de comprender las manifestaciones de estos pueblos [fols. 16-18].

[*El hogar y su significado simbólico*]

Capítulo segundo. El hogar²

Antes de pensar en erigir tiendas, empalizadas o chozas, los hombres se congregaban alrededor del fuego: la hoguera que los mantenía secos y calientes, en la que podían preparar sus sencillos alimentos. El hogar es el germen, el embrión de todas las instituciones sociales. La primera señal de asentamiento, de reunión, de descanso, tras los largos nomadeos y trabajos de la caza, es siempre la hoguera, el brillo de las llamas crepitantes. Desde los primeros tiempos, el hogar se convirtió en lugar de culto; ideas religiosas antiquísimas y persistentes estaban asociadas con él. Era un símbolo moral: congregaba a los hombres en familias, tribus y naciones, y contribuía al desarrollo de las instituciones sociales al menos tanto como la necesidad o la pobreza. El altar doméstico fue el primer objeto singularizado por medio de la ornamentación; a lo largo de todos los períodos de la sociedad humana, formó el foco sagrado en torno al cual cristalizaron, como un todo, los otros elementos dispersos.

El hogar ha mantenido su secular significado hasta nuestros tiempos. La chimenea sigue siendo el centro de la vida familiar.

Compartir los alimentos en el fuego doméstico era señal de pertenecer a la comunidad. En griego y latín, las palabras «koine» y «caena» adquirieron el significado de asociaciones sociales; el alemán «Genossenschaft» [asociación] se deriva de «geniessen» [probar la comida].

Pero el significado del hogar era aún mayor en la Antigüedad: era el lugar consagrado al más solemne culto religioso. La tumba de los antepasados estaba en su proximidad. Esta costumbre perdura entre los indios de Colombia. Algunos, como los Salives, colocan la tumba de sus jefes en el centro de sus chozas; otras tribus secan al fuego los cuerpos para colgarlos después de las vigas del techo³.

¿Cómo dudar de que la costumbre egipcia de embalsamar a los muertos y de mostrar las momias en alegres banquetes, así como las lectisternias romanas con sus retratos en cera de los antepasados, provenían de unas costumbres ancestrales igualmente toscas? De este modo se convirtieron los antepasados en los primeros en satisfacer la necesidad de concretar en un objeto físico la emoción religiosa. Altar y hogar se hicieron conceptos parejos, y la máscara de los muertos se convirtió en el primer ídolo.

Cuando comenzaron los matrimonios intertribales y se concluyeron las primeras alianzas, los jefes de las familias unidas por matrimonio se reunían ante el fuego del patriarca que había sido el organizador. En estas ocasiones, las dos familias podían venerar juntas a sus antepasados y ofrecerles libaciones: el origen del politeísmo.

Así, el hogar, identificado con la tumba ancestral, se convirtió en corazón y centro del templo, en forma del altar de los sacrificios.

El palacio del jefe se convirtió en *memnonium*, es decir, en corte real, y la tumba devino en templo y sede del gobierno [fols. 18-20].

*[Protección del hogar. Los cuatro elementos de la arquitectura:
hogar, techo, cerca. Las dos formas básicas de vivienda]*

Capítulo tercero. Primeros elementos de la vivienda

La protección del hogar. No es preciso demostrar detalladamente que la protección del fuego contra los rigores climáticos, así como de los ataques de animales salvajes o de humanos hostiles, fue la primera razón para separar un determinado espacio del mundo circundante.

Las razones que hicieron esta separación necesaria difieren, sin embargo, según las circunstancias.

En regiones llanas y de clima suave, donde se podía vivir al aire libre gran parte del tiempo, se necesitaba sólo un toldo ligero.

Mientras que este tipo de protección contra la intemperie se conseguía con facilidad, no lo era tanto asegurar la defensa contra los elementos desencadenados. Era preciso construir diques para proteger el fuego de la inundación proveniente del cercano río.

Pero también los enemigos debían de ser mantenidos lejos del hogar; los codiciados campos de la llanura provocaban la envidia y la rapacidad del hombre; los rebaños estaban expuestos al ataque de los animales salvajes.

Se precisaban cercos, vallas y muros para proteger el hogar, y diques para mantenerlo a salvo de las inundaciones y para vigilar desde lejos al enemigo.

Así pues, de las más inmediatas necesidades surgen cuatro elementos de la edificación primitiva: el techo, el dique, la cerca y, como centro espiritual del conjunto, el fuego social.

En las regiones rocosas, las numerosas cavernas ofrecían un abrigo natural, aunque tosco, contra las inclemencias del tiempo. Las grutas naturales podían ofrecer con facilidad todo lo necesario para una vivienda segura. Podemos por tanto suponer que cuando el hombre comenzó a vivir en sociedad, en tiempos muy primitivos, recurrió a las cavernas. Pero es razonable dudar de que estas tribus, contentas con disponer de cierta protección, viviendo en una región cavernosa pero pequeña en la que no pudieron hacerse numerosas ni potentes, hayan podido influir mucho en el desarrollo de la humanidad. El entorno informe de las grutas que rodeaba a estos hombres desde el primer día de su vida tuvo que tener sobre ellos una influencia profunda que les convirtió en seres absortos en visiones fantásticas, no en hombres dedicados al ordenado mundo de la arquitectura.

Por lo tanto, creemos que está plenamente justificado no admitir la caverna como elemento determinante para la arquitectura y desdeñarla completamente al investigar sus orígenes; intentaremos demostrar esta postura cuando se presente la ocasión [fols. 21-22].

Otras condiciones de vida indujeron al hombre a reunirse y a vivir juntos en viviendas. Los cazadores que habitaban las regiones boscosas y montañosas se sentían ampliamente protegidos, tanto de la naturaleza como de los enemigos, por la naturaleza de su región, por su pobreza y por la seguridad en sí mismos que les daba su propia reciedumbre. La población, escasa y dispersa, tenía en común las tierras y su producto; todos podían usar de ellas libremente. No precisaban de empalizadas ni de diques o acequias. Sólo el clima era un enemigo temible; para defenderse de él era preciso un techo sólido y cálido. Al principio, este techo se levantaba directamente sobre el suelo; sólo más tarde, al combinarse con un muro de protección, tomó la forma de una casa.

Hay muchos indicios de que los primitivos habitantes del Lacio no conocían la forma etrusco-griega de construcción que habían de adoptar sus descendientes los romanos. Se sabe que su más antigua forma de vivienda era una simple choza techada, alguna de las cuales aún se mantenían en pie al final de la época romana. Otra prueba nos la proporcionan unas extrañas urnas de arcilla en forma de choza, halladas bajo un depósito volcánico cerca de Albano. La actividad volcánica cesó en el Lacio antes de los tiempos históricos, antes incluso de los de las tradiciones y las leyendas. ¡Cuán antiguo debió de ser este pueblo! La ilustración al final de este capítulo muestra un dibujo de estos modelos de arcilla, según Mazois.

La vida en estas chozas era cómoda y amable, al contrario de la vida exterior, con sus alarmas y luchas. La cabaña se convirtió en un pequeño mundo aparte; la familia, incluyendo el ganado, formaba parte de él. Todos ellos estaban protegidos por un techo.

Estas chozas se levantaban próximas entre sí, aunque de manera desordenada, en aquel panorama primordial.

Podemos pues distinguir entre dos formas, básicamente diferentes, de desarrollo de la vivienda humana. En primer lugar, el patio rodeado de empalizadas, y en su interior, algún cobertizo abierto de menor importancia. En segundo lugar, la choza, la casa exenta en el sentido más estricto.

En la primera de estas formas el cercado, que se convirtió más tarde en el muro, dominaba sobre todos los demás elementos constructivos, mientras que en la segunda el elemento dominante era el techado [fols. 23-24].

[Desarrollo de las organizaciones sociales: Jerarquía y autocracia]

Capítulo cuarto. Continuación

Hemos visto en el capítulo precedente cómo los primeros asentamientos evolucionaron a partir del más primitivo estadio de la vida social, la familia. En este proceso hemos supuesto sólo motivos de naturaleza material, nacidos de la necesidad de disponer de un abrigo.

Estos asentamientos pudieron mantener su simplicidad original cuando los primeros estados, mediante acuerdos entre sus jefes, se organizaron en

federaciones, que moldearon sus instituciones civiles mediante estatutos similares y basados en normas de parentesco.

Estas primitivas organizaciones federales se desarrollaron en todas partes de manera jerárquica o autocrática. La historia más antigua narra numerosos casos que lo prueban, aunque raras veces se indican las circunstancias que provocaron estas variaciones.

El clero podía mantener formalmente la vieja organización federal, a no ser que los sacerdotes pertenecientes a una familia notable hubieran llegado a dominar la federación. Disponían del privilegio de asistir al jefe en los servicios religiosos, y en consecuencia asumieron la permanente y suprema dirección de los negocios públicos, prerrogativa que emanaba del fuego ancestral de los sacerdotes. Encontramos ejemplos de gobierno jerárquico en la Liga Anfiónica (la unión de las primitivas tribus helénicas alrededor del fuego común, en Delfos); el pacto de las Doce Tribus de Israel en torno al arca de los Levitas, y la liga egipcia de los Doce Reinos; esta última, sin embargo, no surgió de una primitiva alianza federal entre tribus libres, sino que siguió a un estadio intermedio durante el cual las tribus estuvieron dominadas por un gobierno autocrático del que nació después la organización federal⁴.

Excepto cuando una autocracia había preparado el camino para la aparición de un estado dominado por los sacerdotes, la organización jerárquica no era muy diferente en su forma de la original constitución federal; por lo tanto, las características básicas de las instituciones se vieron poco afectadas por ello.

En algunos casos, la organización autocrática pudo haberse implantado mediante acuerdos entre los miembros de una tribu. Pero por lo general fue el resultado de incursiones y expediciones a otros territorios, a los que la federación se había visto empujada por el exceso de población o por otras razones (fols. 27-28].

El lazo que creaba correr riesgos en común era en cierto modo lo contrario del vínculo originario y natural entre familias de una misma tribu. Los hombres se unían, no por razones de parentesco, sino por amor a la aventura; la juventud, el valor, el vigor, quizá también la pobreza y las deudas, les hacían anhelar o al menos aceptar intrépidas y peligrosas expediciones. Iban dirigidos por un jefe, libremente elegido o elevado a esa posición por la fuerza de las circunstancias, el prestigio familiar o la capacidad personal. Así, de estas expediciones surgió el Estado militar gobernado arbitrariamente.

A diferencia de la forma primitiva de sociedad, basada en la propiedad y en la independencia individual, el Estado militar mantenía criterios socialistas: exigía que lo individual se fundiera en lo colectivo, cuya expresión ideal era el Estado, personificado en su gobernante.

Todos los Estados asiáticos, desde los tiempos primitivos hasta los más recientes, han tenido una base socialista. La propiedad se reemplazó por un feudalismo militar, en el que la cabeza suprema, como representación visible de una noción ideal, el Estado, gobernaba sobre todos los medios, materiales y espirituales, que había en él. Tenía poder sobre la vida y sobre la muerte. Todas las posesiones provenían de él y a él revertían tan pronto como lo exigiera, o bien a la muerte del propietario.

En el relato de sus expediciones a Jorsabad, monsieur Botta ha mostrado con un llamativo ejemplo que estos principios son aún válidos en Oriente: «Dans les pays des musulmans il n'a pas de propriété véritable, mais un simple droit de possessions, payé chaque année par un redevance à un être idéal nommé imâm, représentant de la communauté musulmane et représenté lui même par le gouvernement. Celui-ci, n'étant en quelque sorte qu'un tuteur, dispose du sol dans l'intérêt de la société qu'il personifie, mais il ne peut l'aliéner par une vente à perpétuité».

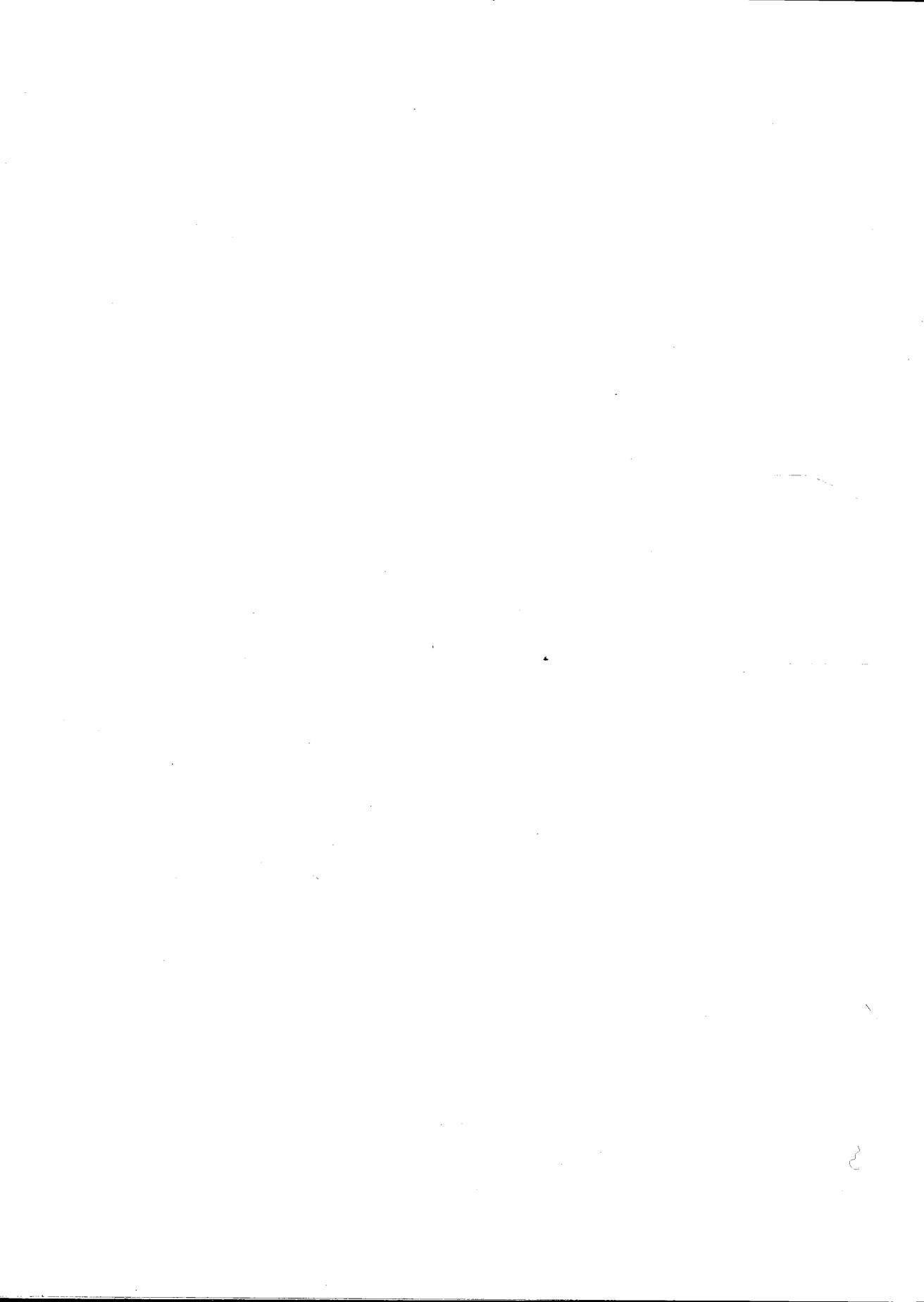
Sólo las sociedades poderosas y bien organizadas pueden conseguir que las rutas del desierto sean seguras para el comercio. Sólo ellas han tenido a su disposición el trabajo forzado de los esclavos; sólo ellas pueden de esta forma dominar los elementos, rescatar las fangosas márgenes del río y sembrarlas con aquello que las hace insólitamente ricas y capaces de erigir monumentos hasta el cielo y ciudades que se extienden a lo ancho de la tierra.

La riqueza y la tranquilidad, sin embargo, segaron la fuerza vital de un Estado cuya entera existencia dependía de la guerra. La paz estaba ligada al estancamiento y a una detención del desarrollo social que pudo durar siglos, hasta la llegada de las revoluciones, traídas por fuerzas externas, no internas.

Lo que siguió después no fue una forma mejorada y más progresista de la fase precedente; fue otro ejemplo del mismo tipo: devoró a su padre y, cumplido su destino, cayó a su vez presa de su sucesor.

Los más antiguos pueblos asiáticos, cuyos monumentos aún están en pie o nos son conocidos por fuentes literarias, se formaron como Estados de forma similar. Habremos de tratar primero de sus monumentos, esos asombrosos testigos de su poder y riqueza; no sólo porque son los más antiguos, sino porque recientemente se ha reconocido su influencia sobre los pueblos de la orilla norte del Mediterráneo, esos países muy organizados en los que la libertad civil trajo consigo el libre desarrollo de las artes.

Nuestra primera tarea, por tanto, será mostrar la influencia que el socialismo y la belicosidad de la sociedad tuvieron en la formación de las instituciones domésticas [fols. 28-30].



ATRIBUTOS DE LA BELLEZA FORMAL¹

[Definición de la tectónica]

La tectónica es un arte que toma como modelo la Naturaleza; no los fenómenos naturales concretos, sino la legitimidad [Gesetzlichkeit] y las reglas por las cuales existe y crea. Por estas cualidades nos parece que en la Naturaleza existe una quintaesencia de perfección y razón. La esfera de la tectónica es el mundo de los fenómenos; lo que crea existe en el espacio y se manifiesta mediante la forma y el color.

La tectónica es un auténtico arte cósmico; la palabra griega κόσμος, que no tiene equivalencia en ninguna lengua viva, significa a la vez orden cósmico y ornato. El estar en armonía con la ley natural hace del ornamento objeto artístico; cuando el hombre adorna, lo que hace de forma más o menos consciente es revelar en el objeto adornado la ley natural.

El instinto cósmico se manifiesta en los primeros estadios de la civilización cuando el hombre primitivo adorna su cuerpo. Conforme avanza la cultura, se hace evidente en las labores industriales, en la cerámica y en los utensilios, y finalmente en la protección del hogar y la vivienda. Este instinto concede a las producciones del hombre una inevitabilidad tal que en cierto sentido parecen creaciones tan naturales como si la Naturaleza misma las hubiera producido a través de las hábiles manos de seres inteligentes e independientes.

Por esta razón, la historia de la tectónica desempeña un importante papel en la historia de la humanidad y de la fisiología general. Esas vasijas fosilizadas, los más antiguos testigos de la civilización humana, los arruinados y sepultos monumentos de tiempos prehistóricos, nos revelan las capacidades físicas y mentales de estas primitivas generaciones, así como su nivel de conocimientos, del mismo modo que las partes sólidas de animales y plantas, fosilizadas por el efecto de los milenios, nos hablan de los organismos de los que son restos.

[Relación de la tectónica con las otras artes]

Como arte cósmico, la tectónica forma una tríada con la música y la danza, puesto que, como ellas, no es un arte imitativo; además, las tres tienen el mismo concepto cósmico de su misión, y parecida forma idealista de expresión, aunque cada una actúe de forma distinta. En la música, además,

sus leyes determinan la forma y el embellecimiento, mientras que el ornamento subraya la armoniosa labor conjunta de los distintos elementos. Pero mientras que la tectónica aspira a crear un espacio mediante inertes y pesadas masas de materia, la vivísima expresión de la música proviene del fugaz reino de los sonidos provocados por el movimiento; la música persigue lo que es acústicamente perceptible, moldeándolo y dándole forma de acuerdo con leyes análogas a las de la tectónica [fols. 1-2].

Una diferencia básica de representación se deriva necesariamente de los distintos medios utilizados por ambas artes.

Aunque el oído es capaz de recibir simultáneamente varios sonidos, es característico que los reciba y reúna de manera sucesiva, para transformarlos en un conjunto coherente, que como símbolo lingüístico hace surgir un pensamiento, como música nos conmueve profundamente, o como canción obtiene ambos efectos. Por el contrario, el ojo es el órgano que puede absorber simultáneamente mayor número de impresiones, al menos al contemplar un objeto artístico, pero es menos capaz de transformar impresiones sucesivas en un conjunto coherente, porque cuando el ojo se mueve con rapidez las impresiones se mezclan, y cuando lo hace con lentitud se hacen imprecisas.

Por otra parte, la secuencia de impresiones visuales raramente puede ser determinada por el artista; depende de la impredecible forma de percepción del espectador. En cambio, el especial carácter de la música consiste en organizar la sucesión de los sonidos y controlar los tonos rítmicos y melódicos conforme van cambiando, a veces gradualmente, otras de forma brusca; mediante este poder la música capta la atención del oyente y ejerce sobre su mente un efecto mágico.

Por esta diferencia, las dos artes, por otra parte íntimamente relacionadas por su carácter cósmico, son en la práctica mundos separados: el ideal de la tectónica es lo estático; el de la música, lo dinámico.

Pero del mismo modo que lo estático implica lo dinámico, en la tectónica se afirma el movimiento potencial; inversamente, siguiendo más o menos el principio de d'Alembert, el movimiento musical puede reducirse a equilibrio estático.

Los griegos eran conscientes de esta íntima relación entre las dos artes; ciertamente, a partir de esta premisa desarrollaron los principios sublimes de la teoría que las englobaba. Crearon términos sinónimos para designar cualidades de la belleza formal en ambas artes, como armonía, simetría, analogía, euritmia y ritmo; no está claro a cuál de las dos artes se aplicaron originalmente estos términos. Normalmente, nosotros hablamos del «tono» de un color, o aplicamos el término a los sonidos agudos o graves, o a reposo o movimiento si se trata de arquitectura. No son sólo expresiones simbólicas o simples analogías, sino que en realidad expresan cualidades idénticas, salvo que cada arte consigue sus fines por medios distintos.

En principio, ¿no es irrelevante que una imagen de conjunto llegue a los sentidos mediante impresiones consecutivas aisladas, en oleadas por así decirlo, mientras el observador está en reposo, o que una obra de arte está situada de forma que el observador experimente su contenido total moviéndose alrededor de ella, de manera que obtenga las impresiones aisladas una detrás de otra, de modo que entre todas proporcionen a la mente una

imagen global? Es totalmente erróneo imaginar que una obra de arte se percibe en una sola unidad de tiempo, hipótesis que ha dañado ante todo a la arquitectura (y que pronto dañará también a la escultura). Será en el futuro una difícil tarea redefinir los puntos de contacto que los dogmas de una teoría unilateral han separado.

En este tratado, el autor se ha impuesto la tarea de intentar resolver este difícil problema: tratar la tectónica desde el punto de vista estático-dinámico [fols. 2-4].

Paralelamente a estas tres artes cósmicas (de las cuales la danza, música velada, con sus figuras giratorias y tambaleantes que simbolizan la armonía celestial, ha de ser dejada aparte), hay otros dos grupos más. El primero está formado por la escultura, la canción y la «meloplástica». Son las artes microcósmicas, que encuentran su ideal no en la uniformidad general de la naturaleza, sino en objetos concretos y naturales, particularmente en el hombre. Reconocen en el ser humano la quintaesencia del más alto potencial del principio universal y lo representan como la más pura manifestación de las leyes naturales, liberado de todo lo accidental y transitorio.

Estas tres artes microcósmicas son la transición entre la tríada cósmica y el tercer grupo, formado por la pintura, la poesía y el drama, en cuanto presentan al hombre activa y pasivamente en conflicto con el mundo, y, aislando episodios históricos, demuestran la idea general y la uniformidad de la historia universal en su formación cósmica perfectamente ordenada.

Este tercer grupo participa en las actividades de los otros dos; podemos llamarlo el grupo cósmico-microcósmico. Teniendo a su disposición abundantes medios técnicos, y no intentando aprehender la realidad, sino sólo reflejarla con colores y tonos, esta tríada es la más independiente, la más desinhibida de todos los grupos. Sin embargo, está unida a la tríada cósmica por lazos internos y externos: la pintura a la arquitectura, la poesía a la música, el drama al ritmo de la danza. Aún más íntimamente ligado a la tríada cósmica está el grupo intermedio: la escultura, la canción y la «meloplástica».

Refiriéndonos tan sólo aquí a la relación de la arquitectura con la escultura y la pintura, sabemos por la historia del arte que el origen de estas últimas está en las técnicas artesanales prearquitectónicas, que en el relieve policromado ambas formaron un conjunto íntimamente unido, que tras la creación de la arquitectura se desarrollaron en relación y dependencia con aquélla y, finalmente, que en tiempo de los griegos alcanzaron su desarrollo completo y a la vez se separaron, tomando cada unas direcciones fundamentalmente distintas. Aunque tiempo después las tres artes actuaron independientemente en sus propias esferas, la pintura apenas traspasó los límites que eran válidos para la escultura hasta la llegada de la era cristiana. Fue la concepción cristiana del mundo la que elevó la pintura a la categoría de arte histórico (entendido el término en el sentido que le da la estética) y permitió también a la escultura entrar en este campo.

Como arte histórico, la pintura permaneció ligada a la arquitectura por algún tiempo, e incluso ahora, tras su completa emancipación, precisa del marco arquitectónico como entorno imprescindible, es decir, como proscenio del drama o la comedia pintadas [fols. 4-6].

Del mismo modo, la forma más independiente de la escultura, la estatua, necesita estar acompañada por la arquitectura; es comparable a una canción, que pierde fuerza sin acompañamiento musical. El relieve esculpido está ligado a la arquitectura de forma todavía más íntima.

Lo que se ha dicho hasta aquí se refiere a las relaciones entre las tres artes. Pero la tectónica penetra aún más profundamente en la esfera del escultor y el pintor: ambos deben tener en cuenta las leyes tectónicas de simetría, proporción, etc., en las más simples composiciones, para ordenar grupos, líneas y masas; incluso para dar color.

Todo esto se refiere a la relación de la arquitectura con las artes —lo que Rumohr llamó «hogar de las artes», expresión que atinadamente describe el papel organizador y al mismo tiempo subordinado que desempeñó la arquitectura en la génesis de las artes independientes escultura y pintura.

De este modo, la tectónica, al penetrar en la esencia más íntima de las otras dos artes, tiene pleno derecho a atraer a éstas a su propia esfera, aunque sean completamente independientes.

Esta relación afecta a la esfera de la tectónica hasta en su límite extremo, ese pórtico marcado por las sencillas producciones en las que por primera vez se manifestó la tectónica; quiero decir adornos, armas, alfombras, vestuario, alfarería, herramientas..., en breve, en las artes prácticas, también llamadas industriales [fols. 6-8].

[Origen de la arquitectura en el arte industrial]

De acuerdo con un axioma a menudo proclamado, las artes decorativas (término que significaba la pintura y la escultura al servicio de la industria), deben su origen a la arquitectura y por lo tanto han de permanecer dependientes de ella; en cierto sentido, esto puede justificarse por el hecho de que, hablando de arquitectura, es especialmente difícil obviar una ley que es válida para las artes decorativas y técnicas y simplemente evidente para la arquitectura: la ley de la composición; puede también justificarse porque la influencia jerárquica de la arquitectura en las artes industriales se manifestó en ciertos períodos artísticos en los que las formas arquitectónicas e incluso los elementos estructurales, derivados de la construcción en piedra o madera, se transfirieron a las vasijas de barro o a los utensilios metálicos. No obstante, la historia de la civilización contradice e invierte este principio; nos muestra que el desarrollo de las artes prácticas e industriales alcanzó un nivel muy alto antes de que nadie pensara en la arquitectura como un arte independiente.

El lujo vivía en chozas, en tiendas, en simples túmulos de tierra; las artes estaban muy avanzadas en su aplicación decorativa en armas, herramientas y vasijas muchos miles de años antes de que se erigiera el primer monumento. Incluso ya en los tiempos homéricos, los griegos combinaban un lujo increíble con los accesorios domésticos más primitivos; lo que distinguía al palacio del gobernante era tan sólo la decoración de los desnudos muros y pilares con productos artesanales como tapices, incrustaciones metálicas, figuras de metal repujado, herramientas preciosas, vasijas

de arcilla o metal, trofeos, escudos, armas y otros adornos como guirnáldas de flores naturales y restos de auténticos sacrificios.

Los propios palacios, adornados con incrustaciones de oro, de plata y de estaño, carecían de pavimentación, chimeneas o ventanas.

Parecida a esta imagen de un palacio homérico es la extraña mezcla de sencillas condiciones de vida y de lujo que en nuestros días asombra a los viajeros que visitan las tiendas y hogares de los jeques de Arabia.

Mientras las condiciones de vida en Grecia seguían siendo patriarcales, encontramos un antiguo arte monumental en las llanuras del Eufrates y el Nilo; aquí también observamos el mismo principio: adornar la estructura con objetos portátiles, aunque ya de una manera más o menos avanzada.

Como veremos más adelante, muchas formas tectónicas pueden remontarse hasta estos orígenes; las artes industriales son por tanto la clave para comprender la arquitectura, tanto como forma artística como en cuanto norma general [fols. 8-10].

Estas son las obras en las que se desarrollaron originalmente las leyes estilísticas y los *símbolos* arquitectónicos, en las que se atestiguan en su estado primitivo y en las que más fácilmente pueden captarse. Hay algunos elementos arquitectónicos que son esencialmente análogos a determinados accesorios portátiles pero que son, a diferencia de ellos, estáticos y monumentales; este contraste puede acentuarse omitiendo en los elementos arquitectónicos símbolos típicos del movimiento y que podrían señalarlos como movibles. Se podría establecer una escala que fuera desde la extrema movilidad a la extrema estabilidad, mediante la cual podríamos elegir el mayor o menor grado de monumentalidad y severidad; las apropiadas al estilo que el edificio habrá de tener. Esos extremos serían, por ejemplo, la pata de un mueble o el fuste de un candelabro, claramente caracterizados como movibles por su forma y ornato simbólico, y por otra parte la columna dórica, que nos parece monumental no sólo por sus proporciones sino también porque nada sugiere el que pueda existir como objeto independiente y aislado.

Solamente esto justifica el planteamiento de este libro: comenzar con el arte industrial prearquitectónico y estudiar los accesorios domésticos antes que la propia casa.

Hay otra importante razón para adoptar este planteamiento: la importancia que el arte industrial y la artesanía han poseído siempre, aunque el público en general sólo la ha advertido recientemente, gracias a las grandes exposiciones industriales; éstas han puesto también de relieve que los libros sobre teoría del arte deben prestar una atención particular a esta actividad artística, muy menospreciada por nuestros especialistas en estética, que, en su superioridad, la miran por encima del hombro desde el punto de vista del «arte grande».

[*Plan de la «Theorie des Formell-Schönen»*]

Por esta razón, la primera parte de este tratado se ocupará de las artes técnicas, aunque principalmente en su relación con la arquitectura. En la segunda parte se intentará mostrar cómo los diferentes estilos monumentales

se formaron a través de la solidificación de elementos del arte industrial alrededor de un núcleo intelectual, un centro con el cual todos ellos están relacionados; se mostrará también cómo cada uno de estos estilos había de convertirse en expresión simbólica y depositaria de una determinada forma de sociedad. Por supuesto, estas sociedades deben haber alcanzado ya su forma definitiva y su plena vitalidad interna, deben haberse convertido en lo suficientemente fuertes como para enfrentarse con el arte monumental.

Así como en la historia de la creación organismos simples y toscos precedieron a seres más complejos y finos, y así como tiempo después las contradicciones de viejos y atrasados principios de vida se resolvieron a un nivel conceptual más alto, la historia de la arquitectura nos conduce gradualmente desde las colosales formaciones primitivas y sus restos fosilizados hasta las más complejas y sutiles representaciones de organismos sociales secundarios y terciarios.

Al final de la segunda parte se analizará la cuestión de hasta qué punto es posible y admisible integrar todas las manifestaciones artísticas —plástica, tónica y mímica— en un gran conjunto omnicompreensivo que pueda expresar el alto estadio alcanzado por el hombre en su desarrollo moral y político [fols. 10-12].

Los procesos artísticos y los principios establecidos como correctos en las dos partes precedentes se pondrán a prueba en la tercera al aplicarlos al presente. Tomaré el renacimiento de las artes en Italia como pórtico de la Edad Moderna; de nuevo, esto me permitirá introducir la cuestión con observaciones sobre la historia del arte. Se verá cuán abundante es el material de construcción que puede utilizarse artísticamente, que ha sido transformado o recreado por el moderno progreso social, y que en el presente se utiliza sólo en estructuras funcionales; seleccionaremos entre éstas las más destacadas y analizaremos sus esquemas funcionales y estructurales (como es propio de nuestros tiempos, el análisis será lo más detallado posible); entonces se intentará resolver la cuestión del arte.

En el peor de los casos, es decir, si el intento fracasa, el método nos ofrecerá al menos la posibilidad de clasificar y probar lo hasta entonces aprendido, a saber, los elementos, históricamente tradicionales y prácticamente constructivos, de la arquitectura contemporánea.

Estas son las características principales del plan que se va a seguir en este tratado. Se propone también el autor examinar las leyes formales y la lógica perceptible en la creación de las obras de arte dondequiera que aparezcan por primera vez; su intento es aprehender las leyes de la belleza en general y de la belleza artística en particular por un método puramente empírico. Pero inmediatamente descubre que ha de contravenir este método y que no puede ahorrar al lector una exposición de sus ideas sobre los atributos de la belleza formal, aunque lo hará de la forma más breve posible. Cree esto necesario en parte porque sus puntos de vista difieren en cuestiones importantes de los mantenidos por los filósofos del arte, y en parte para evitar fastidiosas digresiones encaminadas a explicar el sentido en que desea que el lector entienda ciertos términos usados con frecuencia. Pero cuidará de hacer que el lector advierta que los teoremas aquí anticipados se desarrollan empíricamente a lo largo del tratado².

[Teorías estéticas: Pitágoras, Vitrubio, Zeising, Semper]

Sobre los atributos de la belleza formal

Se dice que Pitágoras, que en el 520 a.C. proclamó al mundo que «la Tierra es uno de los planetas y se mueve alrededor del sol», trajo consigo de sus viajes por Fenicia, Egipto y Caldea numerosos descubrimientos, de los cuales el más útil y admirable fue la teoría de las analogías.

Esta teoría se consideró la clave de las «proporciones armónicas» en arquitectura y música, así como en todas las artes plásticas y tónicas; se supone que los templos dóricos se construyeron de acuerdo con las analogías pitagóricas.

Pitágoras no dejó nada escrito, y nada se puede obtener de las obras de autores antiguos sobre sus analogías, que probablemente se mantuvieron secretas. Si escritores y arquitectos griegos las hubieran publicado en sus tratados de arquitectura, ninguno de los cuales han sobrevivido, Vitrubio las hubiera conocido, lo cual no es ciertamente el caso. En el capítulo 2 del libro I, titulado «Ex quibus rebus architectura constet», utiliza una serie de términos, cada uno con un equivalente griego que debió de tomar de algún tratado de estética, pero sus propias explicaciones etimológicas son tan inciertas y ambiguas, y por otra parte el texto tan corrompido, que han sido vanos los esfuerzos por reconstruir la teoría a la que estos pocos fragmentos pertenecen [fols. 12-14].

En otro lugar, Vitrubio escribe sobre la simetría y su derivación de la proporción, que los griegos llamaron «analogía». Esta referencia es importante porque contiene la frase que afirma que ningún templo puede construirse y parecernos noble si no se corresponde con las exactas proporciones de un cuerpo humano bien conformado. Vitrubio enumera con detalle las proporciones humanas y escribe que los grandes pintores y escultores las han observado y se han hecho famosos; sin embargo, no añade nada sobre la aplicación de estas proporciones a la arquitectura, y muy pronto se pierde en observaciones sobre el sistema griego de medidas.

Desde entonces, el principio de la proporción ha sido a menudo objeto de conjeturas estéticas. Ha sido tratado de forma exhaustiva por [Adolf] Zeising en su libro *Neue Lehre von der Proportionen des menschlichen Körpers* (Nueva teoría sobre las proporciones del cuerpo humano), Leipzig, 1854, así como en su *Ästhetischen Forschungen* (Investigaciones estéticas), Francfort, 1855.

También la arquitectura gótica tenía su canon; pero no tenemos de él una idea definida, probablemente también porque los que estaban en posesión de las normas se comprometieron a mantenerlas en secreto. La diferencia fundamental entre los cánones de los estilos griegos y gótico parece consistir en que los griegos tomaron las proporciones humanas como modelo; los constructores góticos, como escala.

Los arquitectos italianos de los siglos XV y XVI poseían también sus propias reglas de proporción, basadas en parte en el estudio de Vitrubio y de los monumentos romanos, y en parte en las analogías con el cuerpo humano, como el mismo Vitrubio sugería.

En tiempos más recientes, los arquitectos han abandonado prácticamen-

te las reglas, o se han limitado a imitar las proporciones exactas de los monumentos del pasado con ligeras, y a menudo fallidas, desviaciones.

La estética moderna trata infatigablemente de resolver el problema de la belleza formal y espera «descorrer el velo de Isis, si no de golpe, alzarlo al menos lentamente, y explicarlo».

Entre estos intentos recientes, los trabajos de Zeising son de interés para el artista profesional, porque llega a una regla definida. Sigue la norma de Vitrubio referente al cuerpo hasta llegar al axioma según el cual en las divisiones proporcionales la razón sección mínima/sección máxima es igual a la razón sección máxima/conjunto. Esta división en dos partes es, en mi opinión, válida sólo en ciertos casos y para fenómenos en los que la ley de proporcionalidad no está aún plenamente desarrollada; para sistemas completos es válida la ley de la división tripartita. Esto puede deducirse del cuerpo humano; volveré sobre esto más adelante [fols. 14-16].

[Semper cita ahora la obra de Zeising (*Ästhetischen Forschungen*, p. 124). Refiriéndose a los párrafos 161 y 163 (pp. 174 y ss.), resume algunas de las observaciones de Zeising sobre la belleza pura y concluye: «En lugar de refutar esta teoría en detalle, se me permitirá desarrollar frente a ella la mía propia y dejar al lector decidir entre las dos».]

[*La relación del fenómeno con lo general, dirección de configuración, dirección de movimiento*]

Se pueden prestar a un fenómeno los atributos de la belleza formal sólo si, como objeto individual, se aísla y separa de lo general; en muchos casos, esta separación no es absoluta sino condicional, y esta condicionalidad se refleja en el fenómeno. El fenómeno puede existir en su individualidad sólo en cuanto depende del universo o está ligado a él de alguna manera, y de igual forma esta dependencia, este estar ligado, debe reflejarse en el fenómeno. Las partes de la configuración [*Gestaltung*] deben ser ordenadas de tal manera que su relación con lo general se exprese lo más claramente posible para dar la impresión de reposo, permanencia y perfección; de otro modo, el fenómeno se descompondrá y significará la transición al universo informe, condición que puede ser bella sólo bajo determinadas circunstancias y en conexión con otras impresiones.

Como nuestra perceptividad es limitada, la relación de los fenómenos individuales con el universo podemos observarla sólo en las primeras etapas de transición que conducen de lo particular a lo general. Ejemplos: la relación de la Luna con la Tierra, de la Tierra con el Sol, la relación del hombre, animal, monumento con el centro de la Tierra; la relación de las hojas con los tallos, a través de ellos con las ramas, a través de ellas con el tronco, y a través del tronco con el centro de la Tierra. El último ejemplo pertenece ya al tipo en los que la ley [de la belleza formal] se hace compleja y difícil de comprender para nosotros.

Aunque de este modo el fenómeno está ligado al terreno del cual surge, al mismo tiempo sigue su propia e individual dirección de configuración [*Gestaltungsrichtung*]; en esta dirección, los múltiples elementos del fenómeno que han de ser unificados [*die zu einigenden Vielheiten der Erscheinung*] deben

organizarse y formarse a sí mismos de tal manera que su labor común refleje su necesaria relación con el nuevo factor de unidad. Este nuevo factor puede concebirse como un centro de energía situado en una línea que llamaremos eje de configuración [*Gestaltungaxe*]. Ejemplos: desarrollo de los organismos animales en la dirección de la *spina dorsalis*, desarrollo en vertical del hombre en contra de la gravedad, como también el árbol; desarrollo de las ramas según ciertos ángulos, divergentes radialmente del tronco; o el de los tallos respecto de las ramas, o el de las hojas respecto de los tallos. Cristalización de los minerales en la dirección de la fuerza molecular de atracción.

Finalmente, muchos fenómenos precisan la unificación de sus elementos en una tercera dirección que puede denominarse dirección de movimiento o de volición [*Bewegungs oder Willensrichtung*]. Surgen entonces dos posibilidades: o el fenómeno se mueve o el punto al que el fenómeno mira se mueve hacia él, lo que, por cierto, viene a ser la misma cosa. Así, en el hombre, la dirección de movimiento, que es horizontal, forma ángulo recto con el eje de su desarrollo vertical; lo mismo ocurre en muchos monumentos y accesorios, que tienen un frente y una parte trasera en relación con la persona que se dirige a ellos o que se dispone a utilizarlos. En un caso la persona se mueve hacia su meta, el monumento; en el otro, el accesorio se enfrenta a la persona para cuyo uso ha sido concebida y que es para ella el elemento unificador. En otros fenómenos la dirección de movimiento y el eje de configuración coinciden; es el caso de la mayor parte de los animales y, figuradamente, también de las plantas, que crecen hacia el cénit y al mismo tiempo buscan, por así decirlo, el centro de configuración [*Gestaltungsmittelpunkt*], que neutraliza al centro de gravedad.

[Las tres cualidades de la belleza formal: Simetría, proporción, dirección; idoneidad de contenido como cuarta cualidad.]

De estas distintas relaciones surgen estas tres cualidades de la belleza formal: (1) unidad u orden macrocósmico (simetría); (2) unidad u orden microcósmico (proporción); (3) unidad u orden de dirección (dirección).

Estas tres cualidades formales de la belleza son análogas a las tres dimensiones espaciales; así como es difícil imaginar una cuarta dimensión, también nos es imposible añadir una cuarta cualidad que sea *homogénea* con las tres mencionadas. Por otra parte, hay una ley universalmente válida: *El eje de simetría es siempre horizontal y corta en ángulo recto a la dirección de movimiento*. Ejemplo: la serpiente, cuyo eje de dirección coincide con el de proporción; su eje de simetría es perpendicular a los otros dos, y es horizontal. La figura humana tiene tres órdenes de belleza perpendiculares entre sí: es simétrica, proporcionada y dispone de unidad de dirección [*Richtungseinheit*] de acuerdo con la dirección de las tres coordenadas espaciales.

No obstante, existe un cuarto centro de relaciones, no homogéneo con los otros tres; los reflejos de éstos en el fenómeno mantienen la misma relación con el cuarto centro que los elementos múltiples del fenómeno [las tres cualidades formales de la belleza] mantienen con cada uno de sus

propios centros. Este cuarto elemento de unidad es el punto cardinal del fenómeno: es su propósito [fols. 18-20].

Esta cualidad de la belleza que surge de la interacción y ordenada disposición de las partes del fenómeno en torno a su cuarto centro es la *idoneidad de contenido* [*Inhaltsangemessenheit*], que en ciertos fenómenos de orden más alto pueden culminar en «carácter» y «expresión». La idoneidad de contenido añade a la belleza formal el atributo de la virtud, en otras palabras, lo que los griegos llamaron *callogathia*.

La belleza formal —unidad en la variedad y reposo en movimiento— surge así de la armoniosa interacción de estos diferentes factores, haciendo que el conjunto se nos aparezca como una unidad de propósito [*Zweckseinheit*].

[*Agrupamientos de las cualidades de la belleza formal, ejemplificadas en formaciones vegetales y animales*]

En este proceso de interacción pueden producirse varios agrupamientos; dependerá, sea de que ciertos ejes de dirección coincidan o permanezcan separados, sea de que los centros a lo largo de estos ejes formen un conjunto o estén separados.

Las combinaciones más simples se producen cuando los diversos factores coinciden en un punto, como es el caso de ciertos objetos naturales formados por la fuerza molecular de atracción que actúa más o menos sin interferencias. En estos objetos, el centro macrocósmico está englobado en el propio fenómeno y forma un todo con el centro microcósmico y con el centro de dirección. Simetría y proporción son aquí idénticas, y la dirección es totalmente radial (en otras palabras, no existe). Su carácter, o más bien tipo, es una perfecta regularidad, organizada de forma periférica, radial o radial-periférica. Todas las formaciones regulares de cristales pertenecen a este tipo de fenómeno; en un sentido son auténticos mundos dentro de otros mundos, porque se aíslan completamente del universo, son autosuficientes, y por su forma expresan la posibilidad de existir sin el mundo exterior. Como el universo, son indiferentes y sin voluntad propia, puesto que no se relacionan con nada externo. Entre estos fenómenos, la esfera es la que mejor expresa el tipo. Aquí, la regularidad se convierte en la más perfecta uniformidad; esta forma está representada de manera más o menos clara por los cuerpos celestes, aunque, hablando de manera estricta, igual que las gotas de agua en su caída, disponen de un especial eje macrocósmico de dirección.

También el firmamento se nos aparece como una esfera. Simboliza la uniformidad de la forma más congruente y completa porque sólo podemos imaginarlo en forma de esfera. Como poliedro que tiene un infinito número de lados, la esfera expresa la idea de infinita variedad, y como rueda circular expresa la idea del movimiento. Por esta razón la esfera se convirtió en símbolo del universo.

Las formas embrionarias del mundo vegetal y animal (la célula vegetal y el huevo) también se aproximan a la forma de la esfera, lo que significa que

aquí también la vida microcósmica sigue siendo indiferente; no se relaciona con el macrocosmos.

Distanciada de este embrión indiferente, la planta evoluciona, asumiendo en este proceso una gama de relaciones mucho más amplia [fols. 21-22].

En las plantas, la línea recta entre los centros de relación microcósmicos y macrocósmicos [*Beziehungscentrums*] representa el eje de relación [*Beziehungsaxe*] común a ambos; los dos centros, sin embargo, se neutralizan mutuamente; uno es positivo, el otro negativo, al contrario de los cristales, que sólo siguen una dirección. El impulso de crecimiento obliga a la planta a desplegarse radialmente, contra la gravedad, en dirección a un punto del firmamento infinitamente distante. La planta no dispone de otra «dirección» que esta «dirección vital» [*Lebensrichtung*] para luchar contra la gravedad.

Si imaginamos un sencillo tronco o tallo sin ramas, por ejemplo un espárrago, nos parecerá simétrico en su sección horizontal y, en el mismo plano, totalmente simétrico en los agrupamientos periférico, radial o periférico-radial de sus distintas partes.

Considerada en conjunto, la simetría de las plantas es planimétrica, en contraste con la de los cristales, que es estereométrica y determinativa en todas direcciones.

Durante el curso de su vida, la planta en crecimiento se somete a la ley de la proporción, de manera que en su eje la actividad dual, es decir, la atracción de la Tierra y su contrario, el principio vital que impulsa hacia el cénit, se refleja en la disposición de sus componentes (véase más abajo: «Autoridades»).

Condiciones más complejas aparecen en las partes singulares de las plantas al considerarlas individualmente desde un punto de vista formal.

Del tronco brotan las ramas radialmente; de esta forma sigue la ley de distribución uniforme de las masas, o de la simetría en su sentido más amplio, en lo que se refiere al eje vertical del tronco. Si en primer lugar imaginamos una rama que brota en ángulo recto respecto al tronco, que después se ramifica, para formar finalmente tallos y hojas, tendremos que la ley de simetría habrá de hacerse aparente en la rama y en sus partes, de manera que esa simetría se verifique en ellas en relación tanto con el tronco principal como con el centro de la Tierra. La simetría de las partes horizontales no es planimétrica, a causa de esta relación dual, sino lineal, es decir, horizontal. El eje simétrico de la hoja es horizontal, y corta el tallo en ángulo recto. Del mismo modo, muchas hojas se disponen de forma diferente, según el tipo de planta, aunque siempre de manera simétrica alrededor del tallo, de acuerdo con la ley del equilibrio horizontal y lineal. Los árboles cuyas ramas brotan horizontalmente, como abetos, acacias y hayas, muestran esta disposición simétrica. Esta ley se convierte en más compleja cuando un distinto principio de radiación es característico de la planta, como cuando, por ejemplo, las ramas se proyectan en ángulos agudos, como en el chopo o el ciprés. También aquí el orden simétrico se acerca a la simetría planimétrica sin ser, sin embargo, estrictamente simétrico. La simetría, debatiéndose bajo tan complejas e interrelacionadas circunstancias, impulsa a la naturaleza, creadora de formas, a perpetuos cambios en el mundo botánico: adivinamos aquí, más que percibimos, a la

ley de la simetría intentando buscar su camino a través de la proporcionalidad; esto es lo que en parte crea la magia romántica que evoca el mundo de las plantas y que despierta nuestra sensibilidad artística.

Aunque en el reino animal la naturaleza es infinitamente más libre y rica en sus creaciones, las cualidades de la belleza formal son también más visibles y comprensibles que en las plantas [fols. 22-24].

En las formas animales, el eje vital y el de dirección son idénticos; ambos tienen como norma lo horizontal (como, por ejemplo, en los casos ya mencionados: la serpiente, los cuadrúpedos, los peces, los pájaros en vuelo). Por ello la proporcionalidad de los organismos animales es independiente de la gravedad, en lo que difiere de la proporcionalidad de las plantas y del hombre, la cual no es ciertamente independiente de la gravedad (véase más abajo: «Autoridades»).

En cuanto a la simetría, en el caso de los animales depende directamente de la gravedad, lo que significa que el eje simétrico debe cortar al horizontal según un ángulo recto.

A diferencia de las formas vegetales, la simetría de las animales es siempre lineal. En los animales muy desarrollados, las secciones que atraviesan los tres ejes principales de la dimensión espacial o proyectadas sobre ellos no son nunca completamente regulares. La única excepción podrían ser los zoofitos y alguno de los organismos más primitivos, todos los cuales se desarrollan como una planta.

[La figura humana]

La figura humana es la más noble, libre y grande de todas; es la que revela más claramente los atributos de la belleza.

En el hombre, como con las plantas, los centros de relación macrocósmicos y microcósmicos están situados en la misma línea vertical y se contrarrestan mutuamente; la dirección de movimiento, por otra parte, es independiente de la dirección vital (mientras que la dirección vital de los animales no lo es); en su relación macrocósmica es también independiente de la gravedad (mientras que las plantas deben luchar contra ella). De todos los fenómenos naturales, la forma humana es la única en la que los tres ejes de relación son mutuamente independientes, con lo que se ajusta a las tres coordenadas de los cuerpos, longitud, anchura y profundidad. Su eje simétrico es también lineal. Así la figura humana posee la mayor proporcionalidad ascendente, la más evidente simetría para con la derecha y la izquierda; el perfil más noble cuando consideramos la parte delantera y la trasera.

Muchos productos de la habilidad artística del hombre son básicamente semejantes a la figura humana desde el momento en que sus tres ejes de relación están también totalmente separados (por ejemplo, el eje vertical de proporcionalidad, el eje de simetría horizontal y lineal, el eje de dirección, igualmente lineal, que corta el eje de simetría en ángulo recto). Este es el caso de los monumentos (una de las pocas excepciones son, por ejemplo, las pirámides; su dirección multidimensional las caracteriza, de una manera profunda, como tumbas de célebres gobernantes) [fols. 24-26].

Sólo con esto se justifica ya la importancia de la figura humana para la arquitectura y se comprende que, en todos los tiempos, los arquitectos hayan tenido presente, de forma consciente o inconsciente, las proporciones del cuerpo humano como modelo mensurable.

Se ha dicho más arriba que la idoneidad de contenido es la unidad suprema de la que las tres unidades de simetría, proporción y dirección, constituyen los tres elementos análogos, y que la figura humana y la forma artística básicamente análoga tienen tres ejes de formación claramente diferentes. De aquí se sigue que la unidad fundamental, es decir, la idoneidad del contenido, alcanza su más completo y significativo desarrollo sólo en el hombre y en sus producciones.

Donde dos de estas unidades coinciden, como en las plantas y los animales, la idoneidad del contenido estará menos claramente marcada y menos ricamente estructurada que en formaciones en que cada unidad existe por sí misma; explicaremos esto con más detalle.

Cuando los tres elementos coinciden, como en los cristales y los glóbulos de agua [*Wasserkugel*], regidos sólo por una simetría estereométrica, la idoneidad del contenido forma unidad con la simetría y está subdesarrollada.

Repitamos una vez más: la idoneidad del contenido significa simetría estereométrica en los cristales, tipo y carácter en animales y plantas, expresión en el hombre y en las obras de arte.

[*Autoridades*]

«Autoridad» es una palabra usada muchas veces por Vitrubio, que la adoptó, como muchos otros términos técnicos, de una obra griega perdida. Es imposible hallar o inventar un equivalente que pueda expresar la satisfactoria impresión causada por elementos que se agrupan y trabajan juntos para lograr un efecto total.

Se consigue este efecto en una obra de arte cuando algunos elementos se destacan del resto y son, en su esfera, como los directores del coro y representantes visibles del principio unificador apropiado al conjunto de elementos al que pertenecen. Las partes restantes se relacionan con la dominante sólo apoyando, modulando y acompañando la nota que la autoridad entona como clave.

De acuerdo con esta definición y con la teoría de la unidad desarrollada más arriba, hay cuatro diferentes autoridades: (1) la autoridad macrocósmica; (2) la autoridad microcósmica; (3) la autoridad de dirección; (4) la autoridad de contenido.

En sus esferas, cada una de estas cuatro autoridades son reflejo y representación de su particular elemento de unidad que, como vimos, es un punto ideal situado fuera del fenómeno y por tanto no perceptible [fols. 26-28].

Aquí hemos de prestar atención a una ley profundamente arraigada en la naturaleza, a saber, que una autoridad que apoya una idea unificada es sólo manifiesta allí donde la pluralidad a unificar tiene más de dos elementos. Allí donde el conjunto está formado por dos partes y una domina a la otra, la autoridad de aquélla se autoafirmará siempre a expensas del

sosiego, unidad y equilibrio del conjunto. Donde las partes están agrupadas como una triada y una asume autoridad sobre los otros dos grupos, la unidad del conjunto se hará evidente de un modo perfecto.

[*Sobre la autoridad macrocósmica*]

Se manifiesta de dos maneras: (1) como autoridad simétrica; (2) como nota clave de la proporcionalidad.

En cuanto a la primera, deberemos recordar que, tanto en los objetos naturales como en las obras de arte, la simetría puede ser estereométrica, planimétrica o lineal. Los cristales y la esfera muestran una perfecta simetría estereométrica: perfecta regularidad y ausencia de toda autoridad dominante. Aunque los poliedros, empezando por el tetraedro, son también multidimensionalmente simétricos, carecen de autoridad simétrica. Esta se hace evidente sólo en el elipsoide y el óvalo, el hexaedro o doble tetraedro fijado a una base, el prisma, la pirámide, etc.

Los cristales de nieve, las flores, las plantas y los árboles muestran una simetría planimétrica. En estas formaciones, la autoridad está a menudo señalada por una concentración de elementos en las proximidades del centro, alrededor del cual giran y desde el cual irradian. El contraste de colores ayuda a recalcar la autoridad.

La simetría lineal está presente en las hojas y ramas de las plantas, formaciones animales, en el hombre y en muchas obras de arte, especialmente monumentos. Se ajusta a la ley del equilibrio y consiste en la distribución horizontal e igual de la pluralidad de elementos alrededor de un eje vertical, en ángulos rectos con la dirección de movimiento. La autoridad se autoafirma mediante el acento que se pone en el complejo de elementos que rodean el eje vertical; se destacan del resto por su masa, por su estructura mucho más elaborada, por su decoración, por los fuertes contrastes cromáticos, por ser más altos o haberse elevado más, o por los efectos combinados de algunos de estos recursos; de esta manera, atraen una atención especial y presentan de un solo golpe de vista la quintaesencia del conjunto simétrico, mientras que los restantes elementos tan sólo resuenan al unísono como acompañantes de la parte recalcada, que para ellos podría decirse que representa el centro gravitacional de la tierra, alrededor de la cual giran [fols. 29-30].

Mediante una cuidadosa selección de este tipo de autoridad simétrica, la arquitectura consigue a menudo poder desdeñar la simetría estricta, incompatible en muchos casos con más importantes exigencias de contenido y carácter.

Pero la autoridad macrocósmica se automanifiesta aún de otra manera: en los fenómenos en los que la dirección vital (o dirección microcósmica evolutiva) coincide con la dirección macrocósmica de relación [*Beziehungsrichtung*], el resultado es que ambas direcciones se neutralizan mutuamente como, por ejemplo, en árboles, hombres, o en imponentes edificios que se alzan alineados, soportados por columnas y muros. En estas formaciones, la autoridad macrocósmica aparece como clave o base de la

proporción. Seguir analizando este asunto sólo será posible después de haber considerado la autoridad microcósmica.

[*Sobre la autoridad microcósmica*]

Esta autoridad nunca se nos aparece de forma independiente, nunca como tal, sino siempre en conexión con las otras dos autoridades homogéneas: (1) la «autoridad macrocósmica» y (2) la «autoridad de dirección».

En conexión con la autoridad macrocósmica, aparece en los rasgos, organizados de manera individual y radiada, de los fenómenos nacidos directamente de la tierra o que se ramifican desde el tronco principal. Si consideramos sólo aquí el aspecto más esencial, es decir, los rasgos individuales del fenómeno, organizados verticalmente, muestran, como se ha dicho muchas veces, el efecto polarizador de dos fuerzas de dirección opuestas sobre un único eje de formación. Ambas actividades o fuerzas están en conflicto, y este conflicto se manifiesta o al menos debería manifestarse en el fenómeno de manera que como resultado se haga evidente el equilibrio.

[*Proporcionalidad de acuerdo con la división en dos o tres partes*]

En primer lugar, la «base» de proporcionalidad se manifiesta como el reflejo del elemento telúrico de unidad [*Einheitselement*] cerca del pie del fenómeno vertical.

Entonces la *parte dominante* de proporcionalidad se manifiesta como reflejo del elemento individual de unidad en las proximidades de la coronación de este fenómeno vertical.

Entre la base y la parte dominante existe otro elemento estructural intermedio; comparte con ellos sus atributos, siendo atraído por ambos y provocando su resolución en unidad.

La *base* refleja el elemento telúrico unificado ya como masa inerte, estructura sencilla y colorido apagado, ya por su complejidad columnaria, capacidad de carga y elasticidad [fols. 30-32].

La *parte dominante* refleja el elemento opuesto de unidad mediante la riqueza de su estructura y ornamento (la concentración es característica), y mediante una coloración espléndida y brillante. En volumen y sobre todo en altura es la más pequeña de las dos; al estar cerca del remate del fenómeno se caracteriza como algo que es soportado.

La *parte intermedia* tiene el doble carácter de soportar y ser soportada. En su porte y coloración es una mezcla o por lo menos refleja el carácter y color de la base y la parte dominante. *Forma en todo la media proporcional entre los dos extremos*, de suerte que la *base* es a la *parte intermedia* lo que ésta es a la *parte dominante*.

Todo esto no concuerda con la ya mencionada teoría de Zeising sobre la proporcionalidad biseccional (p. 227), según la cual la parte menor es a la mayor como la mayor al conjunto. En ciertos casos esta ley puede bastar para prestar belleza formal a un conjunto que, según Zeising, ha sido

dividido en dos partes desiguales, pero desde luego no es universalmente válida. En particular, no basta para el caso que tratamos aquí, a saber, los rasgos individuales de un fenómeno vertical en el que el efecto de dos direcciones polarizadoras se hace evidente en el eje de configuración. No basta porque la división en dos partes puede como mucho mostrar el conflicto entre los dos elementos polarizadores del conjunto; la mediación entre los dos, sin embargo, no se indica en absoluto.

Me parece por otra parte rebuscado el considerar simultáneamente el conjunto como parte del conjunto de forma que la parte mayor sea al conjunto como la parte menor es a la mayor. Nadie que no haya oído hablar de esta ley la reconocería simplemente por percibir un fenómeno así dividido en dos partes; menos aún comprendería su sentido e importancia. Realmente, la división arbitraria en dos partes es potencialmente una división en tres, e implica así el reconocimiento de lo correcto y válido de esa división en tres partes. Por cierto, no es inoportuno señalar que mi *propia* proporcionalidad media debe entenderse más figurativa que literalmente, no como si el eje de todo objeto vertical, natural o artístico, hubiera de ser dividido de manera estrictamente matemática, de manera que la parte central represente la media proporcional de las partes superior e inferior. Hay muchas formas de conseguir que esta proporción sea visualmente satisfactoria [fols. 32-34].

La ley de la división en dos partes puede observarse si se aplica a la rica y diversificada estructura de la figura humana, tomando el ombligo como punto de división. De igual forma, la ley de la división en tres partes es no menos clara en la misma figura humana. Si tomamos, como parece natural, como *base* la parte inferior hasta la mitad de la junta de la cadera, y como *parte dominante* la cabeza, desde su parte superior hasta la clavícula, la distancia entre ésta y la cadera será, de forma bastante exacta, la media proporcional de las otras dos partes. Esta misma ley de división en tres partes se verifica también en las subdivisiones de la figura humana, por ejemplo, en los brazos. La parte superior es al antebrazo lo que el antebrazo a la mano, considerada desde la muñeca hasta la punta del dedo medio. Esto mismo sirve para las piernas y para la cabeza considerada desde la clavícula, etc.

Los egipcios dividían sus figuras representadas de pie en diecinueve partes y las sentadas en quince, como lo prueba una pintura de una tumba de Tebas descubierta por Belzoni. En ambos casos, tres partes correspondían a la cabeza considerada desde la clavícula, y en las figuras erguidas aproximadamente 10,4 partes a las piernas; por lo tanto, quedaban 5,6 partes para la longitud del torso, división que se corresponde casi exactamente con las proporciones de una división en tres partes, que es la que realmente nos muestra la auténtica figura humana.

Los griegos no realizaron sus obras maestras ateniéndose de forma estricta y rígida a ninguna de ambas divisiones, en dos o tres partes de la figura humana; en lugar de ello siguieron a la Naturaleza y dejaron que ambas divisiones se entremezclaran de forma que, por contraste, cada una fuera vivificada y fortificada por la otra.

Se puede criticar la división en tres por ser demasiado vaga, puesto que no existe una «sección áurea» según la cual una longitud pueda ser dividida

en tres partes proporcionales definidas de forma que la parte central sea a la inferior lo que la superior a la central. Se afirma que para resolver la ecuación se precisa conocer un segundo dato además de la longitud total, por ejemplo, la altura de alguna de las tres partes. Pero esta supuesta vaguedad y falta de restricciones hace que la ley sea aún más válida y práctica.

Además, si las partes de un conjunto están en relación proporcional entre sí, también lo estarán con el conjunto, el cual en cualquier caso sólo puede ser comprendido como integrado por esas partes; por tanto, no precisamos establecer con Zeising la proporcionalidad, es decir, la correspondencia entre el conjunto y sus partes.

Las cosas son bastante diferentes allí donde la autoridad microcósmica aparece en conjunción con la autoridad de dirección; como se ha mencionado, ésta es la segunda combinación posible [fols. 34-36].

[La autoridad de dirección ejemplificada en animales acuáticos]

Es fácil comprender que esta combinación tiene lugar y se hace evidente en muchas formaciones animales que se mueven horizontalmente en la tierra, en el agua o en el aire. La proporcionalidad horizontal, que es más o menos independiente de la gravedad, aparece quizá en su forma más simple en los animales acuáticos (peces y criaturas similares). Restringiremos por ello nuestro examen a este ejemplo de proporcionalidad horizontal, puesto que sería imposible analizar aquí la cuestión completamente; puede bastar una indicación.

La proporcionalidad y la configuración en los cuerpos animados que nadan, son de alguna forma lo contrario de lo que hemos ya advertido en el microcosmos dirigido «verticalmente». El objetivo que la criatura nadadora tiene a la vista en la dirección de su movimiento, sea una presa o cualquier otro objeto deseado, es el punto de atracción. Es una fuerza análoga a la que el centro macrocósmico, el centro de gravedad de la tierra, ejerce sobre el árbol o cualquier otra configuración vertical y ascendente. En ambos casos, dos elementos de unidad están situados en una misma línea recta, que es la línea individual de configuración; con la diferencia, sin embargo, de que en el primer caso —los cuerpos nadadores— ambos elementos de unidad están unidos y ejercen juntos su influencia, mientras que en el segundo —árboles, etc.— los elementos están separados y polarizados sus efectos.

Así, en el primer caso no tiene lugar un auténtico conflicto de fuerzas, y la ley de división en tres partes —base, parte dominante y media proporcional— no se aplica. La autoridad aquí es «dual», es decir, la «cabeza» del pez representa y refleja a la vez la unidad elemental microcósmica de existencia individual y su unidad elemental de movimiento.

Hasta aquí, la proporción del pez es una en dos partes e indeterminada: una cabeza y una cola que se prolonga indeterminadamente hacia atrás.

Pero hay otras características formales que prestarán al fenómeno, aún inadecuado, la impronta de unidad y realización interna. El pez (y también el pájaro en el aire y las criaturas que se mueven por el suelo en dirección

horizontal) debe en su camino atravesar un medio resistente, el agua; al mismo tiempo que nada se afirma el efecto del tercer elemento de unidad, el centro telúrico de gravedad. Por otra parte, la masa del cuerpo, con su fuerza de inercia, entra en conflicto con la dirección del organismo, que se desarrolla horizontalmente. La forma debe plegarse a todas estas influencias macrocósmicas y reflejarlas. Esto sucede realmente, como hacen evidente unas secciones imaginarias normales al eje direccional: estas secciones aumentan de tamaño de adelante atrás, conforme a una ley en la que no podemos entrar aquí, y continúan aumentando hasta un punto del eje direccional en que alcanzan un máximo; de acuerdo con otra ley, más allá de este punto, las secciones van disminuyendo de tamaño porque la velocidad del medio resistente, aunque actuando aún sobre esta parte más delgada del cuerpo del pez, no lo hace obstaculizando su movimiento, sino ayudándolo [fols. 36-38].

Otras condiciones necesarias son que un punto interno de la sección máxima sea el centro de gravedad de todo el sistema y que la capacidad espacial de este sistema esté en su máximo; la última condición depende, como ya hemos sugerido, de la menor resistencia posible del medio, y esto a su vez depende de la forma del cuerpo³.

Inevitablemente, la descripción de estas complicadas fuerzas y su influencia en la formación de individuos similares al pez ha sido oscura. Pero al menos muestra que en estas formaciones es precisa la presencia de una tercera autoridad, además de las dos que se unen en la cabeza; esta tercera autoridad es el plano seccional máximo normal a la gravedad del sistema. La parte del cuerpo posterior a este plano continúa en prolongación decreciente hasta el extremo de la cola; esta parte es siempre más larga que la frontal, a la que está unida la cabeza, directamente en los peces o mediante un cuello más o menos largo en los pájaros.

Si el principio de Zeising fuera universalmente válido, sería en referencia a las proporciones del pez, en el que es muy obvia en toda su longitud la ley de división en dos partes.

Si imaginamos un pez cortado en planos normales a su longitud, la forma de cada una de estas secciones puede ser simétrica en anchura, pero en altura habrá de someterse al principio de la configuración vertical, aunque aquí las influencias macrocósmicas podrán ser más complicadas que en los ejemplos considerados.

[Idoneidad de contenido como autoridad de orden más alto]

Nos queda considerar la autoridad de orden más alto: el reflejo del más elevado y fundamental elemento de unidad, la «unidad de propósito» [*Zweckinheit*].

Puesto que la pluralidad que debe conformarse al principio de propósito consta de tres autoridades de orden menor (macrocósmico, microcósmico y direccional), la unidad de propósito debe estar reflejada en una de ellas; de esta forma aparecerá una autoridad de orden más alto.

Así ocurre que en ciertos fenómenos naturales o artísticos la autoridad macrocósmica refleja la unidad de propósito, mientras que las autoridades

microcómica y direccional sólo la acompañan. Ejemplos: muchas plantas, las ya mencionadas pirámides, los obeliscos y otros monumentos funerarios.

En otras formaciones, la autoridad microcómica domina y es la que refleja la unidad de propósito. Ocurre especialmente así en las plantas más desarrolladas. Esta forma individualista de la unidad de propósito aparece también en ciertos fenómenos arquitectónicos. Ejemplo: el templo con cúpula y chapiteles, en el que el efecto estético depende únicamente de la belleza proporcional, mientras que la simetría no puede desarrollarse por no existir suficiente anchura o, en caso de edificios con cúpula de mayor extensión, se resuelve en euritmia; la dirección tiene poca o ninguna importancia [fols. 38-40].

La autoridad direccional es dominante y en ella se refleja principalmente la unidad de propósito en algunas especies animales como la serpiente, el lucio y el rápido ciervo. Es el caso también de objetos industriales y obras de arte. Ejemplo: el veloz velero, el carro de guerra alado, la pipa del errante cazador de las praderas.

También aquí, es en el rostro humano donde la unidad de propósito se refleja de la forma más noble y expresiva, porque dos autoridades, la microcómica y la direccional, la reflejan juntamente.

La manera en que la autoridad de propósito aparece en el templo griego es análoga a como lo hace en el hombre: el frontispicio es la parte proporcionalmente dominante y, al mismo tiempo, reflejo de la procesión sacrificial de los helenos al aproximarse ésta.

Debo dejar a otros más competentes que yo el examen de hasta qué punto estos principios estéticos, aplicados a la belleza formal, son también válidos para las artes acústicas y si la música, que está tan próximamente relacionada con la arquitectura, está gobernada por principios similares. Queda sólo indicar que en los fenómenos cromáticos, la armonía de los colores está basada en principios análogos. En los colores existe también simetría; su ordenación es asimismo proporcional, con nota clave, dominante y media; también reina una autoridad direccional; y el carácter del color domina estos tres factores y los ordena «hieráticamente» de acuerdo con las circunstancias. En el curso de este tratado habrá oportunidad de volver sobre esto.

Sobre el estilo

[*El estilo definido como función*]

Los conceptos que se examinan en las páginas precedentes —*simetría, proporcionalidad, dirección e idoneidad de propósito*— son todos «colectivos», lo que quiere decir que funden una pluralidad en una unidad; además, son absolutamente formales, esto es, se adhieren a los atributos abstractos y formales del fenómeno acabado; excluyen como extraño todo lo extrínseco al fenómeno, todo lo que no se relaciona con él directamente, en particular su desarrollo en la historia y las diferencias de material.

Sin embargo, hay también una concepción estilística de lo que es hermoso en el arte; ésta considera el objeto no como una colectividad sino

como una unidad, como el resultado o función uniforme de numerosas variables que se unen en ciertas combinaciones y forman los coeficientes de una ecuación general; dando a estas variables los valores apropiados a cada caso particular, podremos llegar a la solución del problema:

$$U = C(x, y, z, t, v, w, \dots)$$

Tan pronto como varía uno o varios de estos coeficientes, el resultado U habrá también de ser diferente y deberá mostrar en su apariencia general un carácter distinto que le diferencie de otros resultados más o menos distantes. Cuando no es así y cuando el resultado no muestra modificaciones que correspondan a nuevas funciones de los elementos alterados, éste es incorrecto y falta de calidad; esta calidad se definirá pronto con más detalle [(pp. 243 y ss.), fols. 40-42].

[*Coefficientes de una obra de arte*]

¿Cuáles son esos coeficientes variables, esos elementos de la fórmula general cuya consecuencia calificamos de obra de arte?

Su número es indeterminable; trataremos ligeramente de sólo algunos de los más importantes.

Pueden dividirse en dos clases distintas: primero, los elementos contenidos en la obra misma, que obedecen a leyes compulsivas de orden natural y físico que son las mismas en toda circunstancia y todo tiempo; segundo, los elementos que, desde el exterior, influyen en la génesis de la obra de arte.

A la primera categoría pertenece ante todo el *propósito* del objeto, cuyo tratamiento artístico constituye la tarea inmediata. Puede ser un propósito meramente práctico cuyo objetivo sea la utilidad o puede tender más bien hacia un propósito ideal, que en la mayoría de los casos, si no en todos, tiene su origen en un propósito real entendido en un sentido más elevado.

Pertenece también a esta clase el material del que dispone el artista, que le permitirá realizar el objeto, el cual, dependiendo de las circunstancias, se ajustará al propósito o lo hará manifiesto.

En tercer lugar, pertenecen también a esta clase los utensilios con los cuales se ha de realizar el trabajo y los varios procesos de tratamiento del material; influyen mucho en la función y el efecto artístico del fenómeno, haciendo aparecer los aspectos formales del material. Por ejemplo, el metal puede embutirse, forjarse, fundirse o limarse. Cada uno de estos cuatro procesos es básicamente diferente en su efecto formativo.

Los coeficientes extrínsecos de la forma artística de representación son más variados.

Los primeros que han de tenerse en cuenta son las influencias y factores personales y locales, como el clima, la topografía, la educación nacional, las instituciones político-religiosas y sociales, las tradiciones y la memoria histórica, el medio ambiente (por ejemplo, si se trata de una casa de campo o de ciudad, si está situada en un valle o en una colina), la persona o grupo que encarga el trabajo y que desea que éste satisfaga unas necesidades específicas, o si el trabajo está destinado a venderse en el mercado libre y,

por lo tanto, sin conexiones personales o locales, por lo que estará realizado de manera que se adapte a cualquier entorno. Entre otras numerosas influencias, hay también circunstancias accidentales que tienen su efecto en la obra.

Finalmente, la mano del artista, su gusto individual y actitud artística como factores esenciales en la creación de la obra, se cuentan también entre las influencias extrínsecas.

Al considerar la belleza formal como emanación de todos estos factores, es decir, como un «llegar a ser», entendemos la estética desde un punto de vista puramente empírico. Esta interpretación atraerá al artista como la más útil para él; es también la que concuerda con el programa de este libro.

Tomamos la obra como un resultado, y como tal esperamos que posea un estilo [fols. 43-44].

[Definiciones del estilo según Rumohr y Semper]

Se entendía originalmente por «estilo» el instrumento con que se grababan las letras en las tablillas de cera; más tarde se utilizó el término para expresar la calidad de la forma de escribir en general. Nosotros hemos adoptado la palabra junto con su significado.

En tiempos de Petrarca, en Italia, «estilo» significaba lápiz para dibujar o instrumento de un artista; puesto que debemos a los italianos gran parte de nuestro vocabulario artístico, tomamos de ellos la aplicación de la palabra a ciertas cualidades de la representación artística por ahí, no obstante, se fue deslizado una creciente vaguedad y confusión en el sentido del término.

Fue Rumohr el primero que, en *Italienische Forschungen* (vol. I, pp. 15 y ss.), rastreó la noción de estilo hasta su auténtico origen empírico; pero tuvo en cuenta sólo el «material en bruto» cuando *consideró el estilo como una sumisión habitual a las exigencias internas del material con el que el escultor da forma a sus figuras y con el que el pintor las hace visibles.*

Creo que el «material en bruto» es sólo uno de los muchos factores a cuyas exigencias internas ha de someterse el artista y que es su tarea subrayar. Veo en la palabra «estilo» la quintaesencia de aquellas cualidades de una obra de arte que salen a primer plano cuando el artista *conoce y observa los límites que impone a su tarea el carácter particular de todos los elementos contributivos y, al mismo tiempo, tiene en cuenta y da énfasis artístico a todo lo que, dentro de estos límites, ofrecen esos coeficientes contributivos, siempre que esto sirva al propósito de su labor.*

Estilo por lo tanto significa *dar énfasis y significado artístico al tema básico y a todos los coeficientes intrínsecos y extrínsecos que modifican la encarnación del tema en una obra de arte.*

De acuerdo con esta definición, la ausencia de estilo significa los defectos de una obra causados por el desprecio del artista hacia el tema subyacente y por su ineptitud para aprovechar estéticamente los medios de que dispone para perfeccionar la obra.

Espero demostrar que esta noción de lo que llamamos estilo es lo suficientemente específica y completa en sí misma para ser de uso práctico.

La definición también permite una aplicación amplia, y justifica añejas expresiones que han pasado irrevocablemente al lenguaje de todos los días, nociones que nacen de la sensibilidad popular, indudablemente correcta, hacia las correlaciones entre conceptos aparentemente heterogéneos.

Así, es igualmente correcto decir: estilo chino, estilo de la época de Luis XIV, estilo de Rafael, estilo eclesiástico, estilo rural, estilo en madera, estilo en metal, estilo pesado, estilo ligero, gran estilo, etc. [fols. 44-46].

CIENCIA, INDUSTRIA Y ARTE

Ciencia, industria y arte es la traducción del conocido panfleto de Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, publicado en Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1852.

La experiencia que para Semper supone la Exposición de Londres de 1851 se traduce aquí en una reflexión de plural contenido. En primer lugar, podríamos situar la idea de renovación artística que conduce el relato ante la conciencia de crisis en las artes alemanas, y así, de forma clara, se van exponiendo los parámetros básicos de la posterior polémica de Adolf Loos; la superación de la crisis tomando como modelo la actividad artesanal en su equilibrio entre tradición y renovación, la crítica a la noción de Artes aplicadas como consolidadora de la cesura entre Artes mayores y menores, y el necesario dominio de la naturaleza objetiva de los materiales, como factores positivos del proceso compositivo.

Me gustaría señalar con especial interés la coincidencia, casi literal, de determinadas expresiones de Semper con las de Adolf Loos, de las que sólo serían ejemplos escogidos frases como la siguiente: «... se ha debido violentar la materia para plasmar, al menos en parte, la intención del artista. No es de extrañar, porque el artista, hábil e ingeniero en el diseño y modelado, no es chapista, ni alfarero, ni tejedor de tapices ni orfebre», o la descripción del modelo constructivo en los Estados Unidos, sospechosamente similar a la «Casa con un muro».

I. Sugerencias para el desarrollo de un sentimiento artístico nacional en la clausura de la Exposición Industrial de Londres (1852)

Han transcurrido apenas cuatro semanas desde la clausura de la Exposición; muchos objetos, sin embalar, yacen aún en los desiertos salones del edificio de Hyde Park y ya el interés público se ha desviado de este «acontecimiento mundial» para fijarse en otros, quizá más interesantes o que le tocan más de cerca. Ninguno de los entusiastas reporteros que, el día de la inauguración de esta «feria mundial» anunciaban la llegada de una nueva era levantan ya su voz para opinar sobre el acontecimiento. Pero los estímulos por él producidos continúan fermentando en millares de cerebros y anhelantes corazones. Las consecuencias a largo plazo de este impulso son incalculables.

Podríamos considerar la leyenda de Babel y su confusión de lenguas como el disfraz mítico de una primitiva percepción del derecho internacional, y el desorden que describe como el punto de arranque de un orden más natural.

De igual manera, el edificio de 1851, al que los pueblos del mundo aportaron sus productos, podría ser imaginado como una Babel. Esta aparente confusión no es sin embargo más que la clara manifestación de ciertas anomalías en las existentes condiciones sociales, de cuyas causas y efectos el mundo no había tenido hasta ahora una percepción tan amplia y nítida.

Aquí puede residir el más importante significado de la empresa. Si el mundo no estuviera completamente ocupado con sus contradicciones internas, las ataduras externas, sean las que fueren, seguramente serían incapaces de detener su desarrollo. Esas cadenas caerían por sí mismas si el ímpetu que mueve el presente adquiriera una conciencia más precisa de sus aspiraciones.

¡He aquí la victoria y la libertad!

Alcanzar este importante resultado debe ser la tarea de todo auténtico hombre de fe cuya profesión, sea la que sea, le pone en situación de contribuir desde una posición ventajosa. Si trabaja en la esfera de influencia que le es propia y procura imprimir al impulso general la dirección que considera oportuna, ganarán la verdad y el progreso. No importan errores o aciertos puntuales; en ambos casos prepara a la materia para una ulterior elaboración y para su más profundo conocimiento, así como para responder a los grandes problemas culturales y filosóficos que constituyen la auténtica tarea que justifica el despliegue de tan poderosos y costosos medios.

Partiendo de esta idea, un profesional se aventura a enfrentarse a uno de los problemas que plantea el presente; aquel que entra en el ámbito de su experiencia y sobre el cual solía reflexionar en sus frecuentes visitas a la Exposición.

En los días de la apertura de la Exposición Industrial tenía yo la idea de presentar en una serie de artículos un cuadro comparativo de su contenido, y me preguntaba por el esquema a seguir. Había tres posibilidades:

La primera y más simple sería recorrer de arriba abajo el edificio y describir, uno tras otro, los productos de las distintas naciones. Este planteamiento sonaba demasiado a guía de turismo.

La segunda posibilidad estaba implícita en la formación de los llamados «Head Juries», es decir, una clasificación de objetos hecha por la Comisión Real, según la cual los objetos eran en primer lugar organizados espacialmente, para ser después distribuidos entre las diversas secciones competencia de los jurados. El proyecto estaba sabiamente concebido y podría ser de interés para futuros planteamientos de este tipo. Estaba dividido en cuatro apartados principales:

1. Materias primas.
2. Maquinaria.
3. Manufacturas.
4. Bellas artes.

Sin embargo, renuncié también a este sistema porque me parecía que alteraba el orden natural de las cosas. Mirándolo bien, estaba tan basado como el primero en las apariencias externas y en los factores materiales. Realmente, en una exposición industrial de artes aplicadas, puesto que éstas derivan de la necesidad de alimentación, abrigo, defensa, medida del

espacio y del tiempo, etc., deberían ser los primeros y más importantes puntos a tratar. En cada categoría debería existir una serie de subdivisiones, según las peculiaridades de los objetos y de los materiales y medios utilizados para su confección. Debería además encontrar su lugar la materia prima, las herramientas, las máquinas; en breve, todos los factores de la producción.

Así reflexionaba yo, y mis ideas parecían confirmarse por las incongruencias de los «Head Juries». Por ejemplo, todos los utensilios de vidrio (vasos y copas, espejos, candelabros, floreros, tejidos y pelucas vítreas) entraban en la misma categoría a causa de estar fabricados con el mismo material, a pesar de lo heterogéneo de su motivación. En cambio, otros objetos derivados del mismo motivo se agrupan de acuerdo a los distintos materiales en que han sido construidos. De hecho, muchos expositores privados presentaban muy interesantes muestras tecnológicas de su industria y más de acuerdo con mis puntos de vista.

Se trataba pues de aproximarse a un proyecto que (al menos en una visión comparativa) pudiera ser realizado con mayor coherencia, que se conformara mejor con la idea de una exposición industrial, que contuviera una sección para cada tipo de objeto, y ante todo, que expresara mejor los nexos intrínsecos y las relaciones temáticas entre ellos, dando también ocasión a útiles comparaciones.

El plan por mí concebido era de carácter arquitectónico y basado en los elementos del ambiente doméstico: hogar, muro, terraza, techo. Una quinta división debería comprender el funcionamiento conjunto de estos cuatro elementos y comprender también el arte en su más alta expresión, así como —en sentido simbólico—, la ciencia. El proyecto debería hacer resaltar la derivación de objetos y formas desde sus motivos primigenios («Urmotiven»), así como los cambios estilísticos condicionados por las circunstancias.

Sin embargo, la campaña crítica por mí prevista no tuvo lugar, en parte por impedimentos externos, pero también a causa de las dudas que me asaltaron. De hecho, los «Head Juries» reflejaban bastante bien los más recientes puntos de vista culturales, así como la interrelación entre las actividades humanas. No existía pues otro proyecto mejor adaptado, en 1851, a una Exposición Industrial.

¿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 la más diversas formas. El caucho y la gutapercha son vulcanizados en un millar de imitaciones de tallás 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 cuál éstos son sólo los síntomas menos importantes. Por el contrario, confío en que más pronto o más tarde esas conquistas revertirán favorablemente para 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.

II

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 ellos 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 en 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, para 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

E. I. S. A. R. O. I.

BIBLIOTECA

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 ejemplos 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, Scilla 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. Creen haber penetrado el secreto de la belleza mediante una docena 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 del 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 «connoisseur» 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, existen 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, presentándonos 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!» Este ha sido el silencioso y milenario 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. Cuan 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 la 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 percibidos 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 en 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 el 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 discutir detalladamente.

La empresa H. Mixton & Co. de Staffordshire debe ser muy alabada por la recuperación de una espléndida rama del arte que se había perdido, por decirlo así. Sus «earthenwares» no son sólo excelentes desde un punto de vista técnico, sino que evidencian también un auténtico esfuerzo artístico. Ofrece una amplia oferta de artículos, todos ampliamente recomendables, y sin duda la firma hará con ellos un excelente negocio. Esos artículos podrán ser usados para fines tanto arquitectónicos como decorativos en cuanto sea posible adquirirlos en grandes cantidades, y por lo tanto a buen precio. Los modelos existentes en almacén resultarán más baratos que los encargados a partir de ahora; esto tendrá una fuerte influencia en la edificación.

Este es sólo un ejemplo entre centenares. Todo lo preciso para la construcción y equipamiento de una casa está bien hecho, es barato e inmediatamente disponible. Muebles, papel pintado, alfombras, ventanas, puertas, molduras, la decoración de estancias enteras, en breve, todos los componentes externos e internos, fijos o móviles de la casa, incluso la casa entera, se pueden encontrar en el mercado.

En Inglaterra, y todavía más en los Estados Unidos de Norteamérica, la arquitectura civil se ha transformado completamente ante esta realidad. La vívida descripción que a continuación transcribimos sobre la arquitectura civil en los Estados Unidos, obra de un ingeniero alemán, es válida también para la situación de la construcción en Inglaterra y ofrece una descripción fiel de la influencia que la especulación ejerce sobre esta importantísima rama del arte industrial:

Los terrenos en los que surgirán los edificios pertenecen por lo común a personas ricas, que los subdividen y arriendan en lotes de una anchura en la calle de 25 pies y una profundidad de 100, 150, 200 y 300 pies. El que desee levantar un edificio de viviendas con fines especulativos, alquila un lote adecuado, construye en él, por supuesto de manera que el edificio dure tanto como el arrendamiento,

y tanto mejor si al expirar éste la casa se derrumba por sí sola. En caso de resistir más, obviamente se perdería dinero. En este tipo de edificación las ganancias del arquitecto son generalmente modestas. Sólo por la cantidad de edificios que construya, después de haberse hecho un nombre, resultará debidamente pagado.

Cuando el yanqui desea un proyecto, va por la mañana a ver al arquitecto, le comunica sus deseos, el tamaño del terreno y la suma a gastar. Vuelve por la tarde para ver los planos. Si son de su gusto, contrata inmediatamente la obra con el constructor por una suma redonda. En tres días comienza la obra y a la sexta semana puede disponer de ella.

Por semejante proyecto el arquitecto recibe unos honorarios que van de los 10 a los 40 dólares. Sin embargo, no puede vivir con esto, a no ser que utilice el proyecto para diez o doce edificios en serie. Esto ocurre a menudo, pero es preciso estar bien introducido en el ambiente. Nada tiene pues que hacer un recién llegado, un «greenhorn», como los llaman, sobre todo porque los albañiles son casi todos irlandeses y es preciso hablar bien el inglés para imponérselos. Además es necesario haber aprendido desde cero estos métodos de construcción. Como todos los terrenos tienen 25 pies de anchura, las vigas, que son tablonces de tres pulgadas de espesor colocados verticalmente, vienen de la serrería con una longitud de sólo 24 pies. En general se procede del siguiente modo:

El cliente compra ventanas y puertas prefabricadas (de fábrica o de segunda mano); después, una vez excavados cimentación y sótanos, el constructor levanta, hasta el nivel del primer piso, el muro trasero y los dos muros laterales; éstos tienen un pie de espesor y ocupan toda la profundidad del edificio. En la parte trasera se montan las ventanas previamente adquiridas; en los muros laterales no existen ventanas, a no ser que exista suficiente distancia entre un edificio y otro. Sobre estos muros el carpintero coloca sus vigas de 24 pulgadas de longitud y tres de espesor, a unas 15 pulgadas una de otra. Los muros del segundo piso también tienen un pie de espesor. El carpintero coloca otra vez los tablonces y así sucesivamente, hasta el tercero, cuarto o quinto piso. La parte delantera ha permanecido abierta. Para completar el edificio, el carpintero coloca las puertas. Con la carga de madera de un carro levanta los tabiques divisorios, coloca los pavimentos y abre en la estructura el hueco de la escalera. Después un maestro albañil aplica una fachada de acuerdo al presupuesto del cliente, a base de losas de arenisca roja, mármol o granito: a veces hermosa y ricamente decorada, a menudo sólo mala arquitectura. Fija estas losas con grapas de hierro a los muros laterales y a las vigas que colocó el carpintero. A menudo la fachada entera está realizada en fundición ricamente decorada. Después intervienen los estuquistas que con un excelente trabajo transforman el edificio en la más sólida casa del mundo. He aquí pues el sistema para construir las casas en Nueva York, precisando que resultan mucho más cómodas que las nuestras, con sus extravagantes distribuciones.

Debe añadirse que aquí acaba la tarea supervisora del arquitecto. No vuelve a preocuparse por la casa y deja las habitaciones desnudas y vacías al decorador y al tapicero para ulteriores equipamientos. El proceso que seguirá inevitablemente nuestra industria y el conjunto del arte está claro: todo se proyectará en función del mercado y a su medida.

Un producto susceptible de ser comercializado debe consentir un empleo lo más general posible y no debe expresar otras asociaciones que aquellas que tolera la finalidad y la materia del objeto. No se conoce el lugar al que está destinado; tampoco las características de la persona que tomará posesión de él. Tal objeto debe pues prescindir de todo carácter

particular y de todo color local (en sentido amplio), pero debe también poseer la cualidad de armonizar con cualquier ambiente.

A estos requisitos parecen responder plenamente los productos de la industria oriental, aún más si no están afectados por las deterioradas reliquias de olvidadas formas artísticas, ya sean indígenas o extrañas. El lugar más adecuado para los productos orientales es el bazar y nada hay más característico en ellos que su capacidad para adaptarse sin problemas a cualquier ambiente. Las alfombras persas le convienen igual de bien a una iglesia que a un «boudoir». Los estuches de marfil de la India, con sus figuras taraceadas pueden servir, según el gusto de su propietario, como cofres para el incienso, como cigarreras o como cajas de labor¹.

No hay duda de que la influencia de estos objetos, que han suscitado con justicia la admiración general, se hará sentir muy pronto en nuestras manufacturas como uno de los primeros efectos de la Exposición de Londres.

Pero por perfectas que sean desde el punto de vista de la belleza técnico-estética y del estilo estas contribuciones asiáticas (en contraste con la falta de principios de la moderna producción europea), no conseguimos ver en ellas expresión individual, lenguaje, superior belleza fonética, alma. Aunque un objeto destinado al mercado no tiene por qué poseer una gran significación, esta expresión individual siempre puede ser alcanzada hasta cierto punto, siempre que el objeto posea cierta utilidad y finalidad y no sea un fin en sí mismo. Tritones, nereidas y ninfas tendrán siempre sentido en una fuente, Venus y las Gracias en un espejo, trofeos y batallas en un arma, independientemente de que esos objetos hayan sido realizados con fines especulativos o tengan un destino preciso².

Nosotros poseemos una riqueza de conocimientos, un insuperado virtuosismo técnico, una abundancia de tradiciones artísticas, imágenes universalmente admitidas, una auténtica percepción de la naturaleza. No debemos ciertamente abandonar todo esto por sistemas semibárbaros. Lo que debemos aprender de las culturas no europeas es el arte de captar esas simples melodías de forma y color que el instinto sugiere a la obra del hombre en sus formas más elementales y que a nosotros, con nuestros mayores medios, siempre nos resultará más difícil percibir y retener. Debemos por lo tanto estudiar las más primitivas producciones humanas y la historia de su desarrollo con la misma atención que prestamos a la naturaleza y sus manifestaciones. Hemos visto en la Exposición, por ejemplo, a qué despropósitos puede conducir a las artes industriales el por otra parte admirable esfuerzo por imitar directamente a la naturaleza cuando no está guiada ni por el instinto natural ni por un prudente estudio del estilo. Hemos visto experimentos que resultan más pueriles que ingeniosos.

Pero mientras continúa moviéndose sin dirección precisa, nuestras artes industriales llevan a cabo inconscientemente una noble tarea: la «desintegración de los tipos tradicionales» mediante su tratamiento ornamental. La importancia de esta función se hará más aparente en el siguiente apartado de este ensayo.

III

Oigo ya levantarse dos objeciones:

Lo que se ha dicho sobre la influencia de la ciencia y de la especulación sobre la práctica artística es aplicable tan sólo a unos pocos países; las condiciones en que se desenvolvían los primitivos anglosajones, en sus chozas escondidas en lo profundo de los bosques, no son comparables a las de la antigua Europa con sus vivas tradiciones artísticas. Y aún suponiendo que estas últimas condiciones se hubieran extendido por aquí, el auténtico arte se manifestaría en toda su pureza y majestad en los «edificios monumentales», como ocurrió con los griegos, que prácticamente carecían de arquitectura civil.

¡No nos engañemos! Aquellas condiciones tendrán con toda certeza validez universal, porque corresponden a circunstancias que prevalecen en todos los países; en segundo lugar, con hondo dolor nos vamos dando cuenta de que el herido de muerte es precisamente el Gran Arte.

El también hace bastante tiempo que frecuenta los mercados, no para hablar con el pueblo, sino para ser puesto en venta.

¿Quién no ha sentido pena y tristeza al pasear por el salón lombardo-austríaco, lleno de graciosas estatuas de mármol representando esclavos desnudos y velados? ¿No se veía claramente que se sentían avergonzados mostrando los rasgos de la que fue una noble estirpe? ¡Y miraban a su alrededor, seductores en su humillación, en busca de comprador! No había menos de ocho o diez esclavos y esclavas encadenados en la Exposición.

¡En contraste, en la gran galería central, se exhibían vigorosos cuerpos en ejercicios gimnásticos, ecuestres y en toda clase de contorsiones! Entre ellos se apreciaban reminiscencias de mejor gusto y efusiones líricas. Unos pocos resultaban realmente nuevos en su coherencia, pero, por lo que respecta a la mayoría nos preguntamos: ¿cuál es su verdadera relevancia?

«Una obra de arte destinada al mercado no puede poseerla, aún menos que un producto industrial, puesto que la relevancia artística de este último se ve apoyada al menos en el uso al que se le destina. La primera, en cambio, existe por sí misma», y resulta siempre desagradable cuando deja traslucir el objetivo de gustar o seducir al comprador.

Los bustos y los retratos escultóricos parecen constituir la rama más saludable de nuestras artes plásticas, pero cualquiera que esté más familiarizado con lo que ocurre en este campo sabe también lo corrompido de la situación. Para contentar a los artistas en paro poblamos las plazas públicas de hombres famosos. ¡Las artes deben ser protegidas! Pero un culto al héroe similar al de los griegos no existe ni entre los que encargan las estatuas ni entre el público. La gente deja de prestarles atención desde el momento en que la costumbre de ver un lugar vacío es sustituida por la de ver allí un pedestal. Si no me equivoco, entre las numerosas estatuas de hombres famosos del pasado, presente y futuro que pueblan la Exposición, hay muchas realizadas por pura especulación. Comoquiera que sea, el retrato escultórico sigue siendo quizá el más importante punto de partida para la mejora del arte.

La pintura estaba excluida de la Exposición; de otra forma, el panorama aparecería aún más heterogéneo. Que lo dicho sobre la escultura es

aplicable también a la pintura no precisa de largas demostraciones. ¡Baste decir que las asociaciones artísticas y los grupos de exhibidores han instituido y organizado un ciclo fijo y permanente de muestras anuales para vender sus cuadros!

«Pero» —lo estoy oyendo decir— «¡nuestros monumentos con sus frescos, sus vitrales, estatuas, frontis y frisos seguirán siendo siempre el tabernáculo del verdadero arte!».

¡Sí, pudiera ser verdad, si no fueran préstamos o robos! No nos pertenecen. De sus elementos mal digeridos no ha venido nada nuevo, nada que podamos llamar nuestro. No se han hecho parte de nuestra carne y de nuestra sangre. Aunque el presente los ha recogido con gran cuidado, no han sido aún suficientemente disgregados.

Este proceso de disgregación de los tipos artísticos existentes debe ser completado por la industria, la especulación y la ciencia aplicada antes de que pueda surgir algo bueno y nuevo.

¡No hay nada nuevo bajo el sol, todo ha existido antes! Según los filósofos, la sociedad se mueve (si es que avanza) según una espiral. Mirándolo desde esta perspectiva, el comienzo de un período coincide con su final.

Hace muchos miles de años el lujo moraba en simples tiendas, en los albergues de los peregrinos, en las fortalezas y en los campamentos. La arquitectura no existía aún, pero sí en cambio un rico arte manufacturero. El comercio, y también la rapiña, proveían al hogar familiar de artículos de lujo, alfombras, tejidos, instrumentos, vasijas, ornamentos... Así ocurre en nuestros días en las tiendas de los árabes, y algo parecido entre nosotros con nuestro elevado nivel de civilización, nosotros que creemos haber alcanzado el límite de la perfección humana. ¡Qué abismo separa la casa americana descrita más arriba y la morada tardomedieval! Esta última es como la concha de un caracol, el expresivo caparazón del organismo que una vez lo habitó. La primera se amolda a cualquiera que desee hacer de ella su nido. No es una casa, sino la estructura que ha de soportar el ajuar. A estos resultados ha llevado el avance de las ciencias y la especulación industrial.

Pero veamos lo ocurrido al principio del ciclo, en los tiempos prearquitectónicos. El pensamiento se apoderó del motivo nacido del impulso instintivo a construir propio del hombre y lo trató plásticamente, creando una forma arquitectónica de sociedad. En Egipto, por ejemplo, los ciudadanos de un «nomos», largo tiempo establecidos en él, en cuyo recinto había ido desarrollándose lentamente una famosa meta de peregrinación, tomaron posesión de este motivo y revistieron su recientemente adquirido poder sacerdotal con el ropaje arquitectónico del templo egipcio. Los sacerdotes no perdieron poder cuando colocaron a un rey, dependiente de ellos, en el lugar de la divinidad local.

En Asiria el modelo arquitectónico fue el campamento militar. Tomó la forma de una fortaleza aterrazada, coronada de muros. La ciudadela del autócrata en lo alto y los castillos de los vasallos, abajo, eran simplemente reproducciones a escala, aumentada o reducida, de un mismo modelo, la

fortaleza militar. La divinidad doméstica, que representaba al fundador de la dinastía, tenía su santuario en el punto más alto de la última terraza: un símbolo del supremo poder terrenal.

En Egipto el templo estaba escondido tras las defensas levantadas por los poderosos sacerdotes; en Asiria se perdía en las nubes como punto supremo de la estructura dominante.

Los griegos, que eran una mezcla de indígenas e inmigrantes, heredaron estas y muchas otras formas extranjeras y las combinaron con las autóctonas. Eran un pueblo dedicado al comercio, a la industria y a la guerra lleno de movimiento y contradicciones, dividido en tribus que estaban inicialmente bajo un control dinástico. Tras la expulsión de estos dinastas formaron estados libres, cuyo tipo de gobierno variaba con los legisladores. Mucho antes de que tuvieran lugar estos trastornos políticos había comenzado la gran labor de disgregación de los elementos heterogéneos existentes.

Los poetas jonios crearon, a partir de la dúctil masa de leyendas y mitos, que ya no eran comprensibles en su sentido original, una nueva mitología helénica. Probablemente se guiaron por los grafismos presentes en armas, vasijas, alfombras, tejidos y utensilios, todos sacados de la leyenda. Los poetas aluden a menudo a estos objetos en sus descripciones, en cuya naturaleza ilustrativa es también evidente dicha influencia.

Por lo tanto, estas formas, en parte extrañas y en parte autóctonas, fueron amalgamadas por primera vez a causa de su posible aplicación ornamental a los productos de la industria; una tercera y nueva forma quedó preparada.

Los dorios, constructores de templos, constituían la oposición a los poéticos jonios, que sacrificaban en las cumbres de sus montañas. Por sus tradiciones, estos últimos estaban relacionados con sus vecinos y parientes asiáticos; los primeros hacían brotar sus ciclos épicos del suelo egipcio, salvo que estas referencias míticas no hayan sido artificialmente maquinadas por los legisladores dorios.

Tras la expulsión de los dinastas, los jonios se decantaron por una forma democrática de gobierno: el pueblo heredó al déspota oriental. Su voluntad se convirtió en ley. Los dorios en cambio fundaron, o tomaron de otros pueblos, una forma más estable de sociedad. Sus filósofos y legisladores copiaron la sabiduría e instituciones de Egipto. La vieja clase sacerdotal y sus reyes vicarios fueron el modelo.

Ambos, dorios y jonios, colaboraron en la construcción de la civilización helénica, que sólo se manifestó en su plenitud cuando las formas dóricas se empaparon totalmente del espíritu jónico y el pueblo se convirtió a la vez en monarca y sacerdote, exaltándose a sí mismo en la figura de sus dioses. Las dos posiciones contrapuestas confluyeron en una idea superior y en un nuevo orden más libre; el templo griego fue la imagen de esta síntesis. La divinidad no servía ya a nadie, era ahora un fin en sí misma, representación de su propia perfección y del hombre griego en ella glorificado. Cuando esto ocurría, la ciencia y la filosofía griega habían conseguido alcanzar una posición interpretativa. La idea supo encontrar su propia expresión, no a ciegas, sino de forma plenamente consciente. ¡Y una vez más la humanidad recorrió el mismo camino!

Roma heredó la púrpura del helenismo moribundo. Lo que éste había unificado se separó de nuevo. Volvieron los antagonismos originarios, una vez extinguida la idea superior que los había reconciliado.

El elemento dorio tomó de nuevo el control del sacerdocio. La basílica occidental, que alcanzó su última y más elevada expresión en la catedral gótica, fue una reedición del santuario egipcio, meta de peregrinaciones. La iglesia absorbió al templo. Por el contrario, la democracia jonio-asiática puso su voluntad en las manos del imperator, que, en Constantinopla, llevó a la perfección su nuevo Templo de Baal. El atrio del palacio imperial, con su alta bóveda, se convierte en modelo de todas las catedrales greco-católicas. El «tablinum» alberga a la divinidad doméstica.

Los dos extremos separados aguardan una reconciliación. La basílica de San Pedro, una cúpula bizantina que corona un santuario peregrinatorio occidental no es una reconciliación, sino sólo la elocuente expresión del dominio papal sobre la jerarquía eclesiástica.

Hemos llegado al comienzo de un nuevo ciclo, aproximadamente aquel en el que se encontraron los griegos antes del advenimiento de los poetas jonios. Hace cuatrocientos años que nuestra ciencia práctica se esfuerza en disgregar las antiguas tradiciones, igual que en los primeros tiempos de Grecia el genio y la laboriosidad reelaboraron los viejos mitos semiolvidados.

Dejad que nos regocijemos como artistas ante el hecho de que la fuerza de las circunstancias sea sólo por el momento desfavorable para las artes. Dejad a los descubrimientos, a las máquinas y a la especulación proseguir su camino sin estorbos; así se preparará la argamasa con la que la ciencia interpretativa (la curativa lanza de Aquiles) podrá modelar la nueva forma. Pero entre tanto la arquitectura deberá descender de su trono para recorrer los mercados, donde podrá enseñar... y aprender.

IV

Tenemos artistas sin tener un auténtico arte. En las academias estatales aquéllos son educados en el alto estilo, y si prescindimos de la masa de los mediocres, la oferta de artistas de talento supera con mucho la demanda. Sólo unos pocos ven realizados sus ambiciosos sueños juveniles, aunque a expensas de la realidad, es decir, a través de la negación del presente y de la fantasmagórica evocación del pasado. Los otros se ven lanzados al mercado para encontrar empleo.

Aquí vuelve a surgir una de las muchas contradicciones que provocan nuestros tiempos. ¿Cómo lo explicaré de la forma más breve posible? La cosa no queda clara si decimos que ahora el arte recurre al artesanado como antes el artesanado recurría al arte, puesto que estoy lejos de sugerir que ahora prevalece el gusto por lo artesanal sobre la sensibilidad artística. La afirmación sólo se justifica en el sentido de que el impulso hacia el ennoblecimiento de las formas no va ya de abajo arriba, sino de arriba abajo. Tampoco esta interpretación es satisfactoria, porque lo mismo ocurría en tiempos de Fidias y de Rafael, y aún más claramente en el antiguo Egipto y en todos los lugares en que la arquitectura dominó

jerárquicamente a las otras artes. Básicamente, la anomalía de nuestra situación reside en el hecho de que ese influjo de arriba abajo se produce en una época que ya no reconoce el predominio de la arquitectura: unos tiempos íntimamente relacionados con aquellos en que el lujo anidaba en tiendas y alquerías. Cada artista recorre así su propio camino, y es obvio que en semejantes circunstancias no pueda mantenerse una actitud estable. Esta estabilidad es aún más difícil de alcanzar porque los mencionados esfuerzos del Gran Arte por influir sobre la industria carecen de una base auténtica y práctica.

Los resultados lo prueban: el influjo ejercido sobre las artes industriales por el artista académico son inmediatamente visibles en los aspectos siguientes: primero, el propósito del objeto elaborado rara vez se manifiesta artísticamente, salvo cuando se presenta la ocasión para referencias y ornamentos escultóricos; así se expresa sólo en los accesorios y no en la apariencia general. En segundo lugar, en productos realizados bajo dirección académica sucede a menudo que la realización quede muy por detrás de la intención, y que se ha debido violentar la materia para plasmar, al menos en parte, la intención del artista. No es de extrañar, porque el artista, hábil e ingenioso en el diseño y modelado, no es chapista, ni alfarero, ni tejedor de tapices ni orfebre. Una tercera característica de esta influencia es que el aparato ornamental suele ser mal interpretado y demasiado a menudo o se confunde con el tema principal o no tiene nada que ver con él. A menudo, la diferencia de escala es la única característica distintiva entre ambos. Por otra parte, el artista a menudo desdeña la ornamentación como indigna de él y la confía a otras manos, lo que provoca una desagradable discordancia en la factura de la obra. Cuarto y último, en los productos industriales en los que el arte se ha dignado colaborar, se observa frecuentemente una indeterminación al fijar las formas y proporciones arquitectónicas, combinada con una mezcolanza arbitraria de caracteres convencionales, aunque carentes de una «naiveté» que daría sentido a aquella mixtura.

Debemos reconocer que allí donde los arquitectos han ejercido su influencia, los errores no aparecen tan grandes en lo que respecta a los dos últimos puntos considerados. Pero sus composiciones son más bien imitativas, y su significación resulta empobrecida.

Este deplorable estado de cosas es particularmente visible en Alemania, y de hecho ha sido percibido por las autoridades, que han creído poner remedio instituyendo las llamadas escuelas industriales, que deberían funcionar paralelamente a las academias de Bellas Artes. Puesto que son muchos los jóvenes que pretenden acceder a estas últimas, la admisión se ha hecho depender de la capacidad económica del alumno, de la evidencia de una auténtica vocación artística y de una buena educación. ¡Como si el talento pudiera ser reconocido basándose en unos estudios previos realizados a menudo bajo una dirección incompetente, aun admitiendo en el tribunal la necesaria imparcialidad! Los alumnos pertenecientes a las clases más humildes y todos los que han sido declarados faltos de talento son dirigidos hacia las escuelas industriales, las cuales, aun disponiendo de una buena planificación y de un excelente profesorado, no pueden conferir la buena enseñanza práctica que se espera de ellas. La separación entre arte

ideal y arte aplicado, expresada en este dualismo de instituciones que coexisten paralelamente, es absolutamente inadecuada e inconcebible en nuestros días.

En realidad, estas academias de bellas artes son poco más que instituciones asistenciales para ciertos profesores, corporación que aún necesitará mucho tiempo para darse cuenta de lo aislada que está del pueblo. Algunos sospecharán de mis palabras y las criticarán, pero eran y son mi convicción sincera. Todo esto lo aclarará el futuro. Un talento auténtico y vigoroso, a despecho de todo impedimento, encontrará siempre de manera instintiva y correcta el punto exacto en que apoyar la palanca que ha de utilizar para autoafirmarse. La relación fraternal entre el maestro y sus operarios y aprendices llevará después a la desaparición de las academias y escuelas industriales, al menos en su forma presente.

V

Muchos de los problemas internacionales, sociales y cultural-filosóficos sacados a la luz por esta gran empresa de Londres, y en particular los aquí tratados, se plantean especialmente en el caso de dos países: Inglaterra y Francia. Quisiera pues hacer una breve comparación entre las condiciones industriales y artísticas de ambas naciones para así aproximarme algo más a mi verdadero objetivo, que es formular mis propuestas para una reforma de la educación estética en Inglaterra.

En esta confrontación, y para lo que nos interesa, le corresponde claramente la precedencia a la nación francesa. Desde la época de las Cruzadas, los franceses llevan la delantera en este campo. Fue Francia, sin duda alguna, la que difundió por toda Europa el estilo medieval que llamamos gótico. Entonces, el universo de las formas estaba aún dominado por la arquitectura, y con ese estilo se desarrolló una nueva tendencia para todas las artes industriales.

Más tarde, los Estados libres italianos y las ciudades libres de Borgoña y Alemania asumieron la dirección de la actividad artística. Se recuperó la tradición de las antiguas técnicas, y la primacía de la arquitectura en el arte y la industria se vio, como la de la Iglesia, profundamente conmovida. Desde entonces ha reinado la libertad formal, siendo su consecuencia aquel maravilloso salto adelante cuyos efectos son, todavía hoy, el único principio vital del arte moderno.

Cuando esta libertad comenzó a degenerar en licencia y anarquía en las cortes de los príncipes y prelados italianos, los franceses recuperaron su primacía en lo artístico, sobre todo en la manufactura. Ellos, más que los demás, mantuvieron un mayor rigor y moderación, conservando un perfecto dominio de la técnica. Si alguien duda de que aquí reside la razón (al menos la esencial) de la recuperada superioridad de los franceses, que compare el estilo relativamente puro en que éstos se expresaron bajo Luis XIII y Luis XIV con los coetáneos o precedentes excesos del arte italiano, español y alemán.

Hoy observamos un fenómeno análogo. Cuando consideramos la actual tendencia amalgamadora del gusto, vemos que son los franceses los que

despliegan una actitud comparativamente más segura, y al mismo tiempo mayor confianza y precisión en el dominio de la empresa y de los materiales.

En cierto sentido podría ser cierto que los franceses se distinguen por una sensibilidad estética natural. Entre ellos, la forma visible es, desde todos los puntos de vista, de tal importancia que a menudo debe suplir una falta de equilibrio interno, igual que la limpieza se hace más necesaria cuando la suciedad es excesiva.

Debe haber sin embargo razones más precisas que expliquen el por qué de esta incontestada supremacía de los franceses, aunque en el pasado el arte y el gusto franceses hayan encontrado jueces tan severos.

Es preciso ante todo considerar que el francés, aun siendo tornadizo y amante de las modas, en muchas cosas permanece tenazmente anclado a la tradición. Abandona sólo muy gradualmente sus acostumbrados procedimientos técnicos y sus materiales tradicionales para adoptar otros, extraños a su praxis. Así se explica en parte esa seguridad de volición y ejecución que es generalmente evidente en toda su producción. Sin embargo esto es sólo válido para ciertas ramas de su industria, en particular la cerámica y la toreútica, el trabajo del bronce, la platería y los muebles. En cambio sus alfombras e incluso sus afamados tejidos de Lyon denotan en nuestros días una horrenda e incomparable falta de estilo; aunque en este aspecto los Gobelinos se llevan la palma. En honor a la verdad, hay que reconocer que los ejemplares más grotescos nos vienen de la época de Luis Felipe, bajo cuyo reinado el gusto tomó un rumbo equivocado. Los pocos tapices salidos de la fábrica de Gobelinos bajo la República muestran una tendencia mucho más seria, aunque siguen apartándose demasiado de su motivo básico. El gran tapiz expuesto a la izquierda en la sección de Sèvres, salido de la manufactura de Salandrouze de Lamornaix era un ejemplo de mal gusto y peor ejecución. No lejos de los Gobelinos pendían los tapices argelinos, que parecían humillar a los franceses con el vivo esplendor de sus colores.

La segunda ventaja que tienen los franceses sobre los demás es su excelente método de enseñanza. Sus academias y escuelas de arte son una verdadera mina de medios didácticos. Poseen colecciones y bibliotecas, salas en las que los jóvenes artistas practican con modelos vivos o de escayola y salas de conferencias donde se dictan cursos sobre historia del arte, arqueología, construcción, perspectiva, etc. Los cursos y ejercicios tienen lugar al atardecer, con luz artificial; durante el día el estudiante permanece junto al maestro que ha elegido como tutor personal. Así se asegura tanto la instrucción práctica como otros medios didácticos que el tutor no siempre puede proveer en su taller.

Naturalmente, cada tutor tiene libertad para elegir a sus novicios entre los diversos aspirantes. Entre éstos sólo los acomodados pagan veinte francos mensuales para sufragar los diversos gastos: calefacción, limpieza, etc. Entre estos estudiantes, el tutor selecciona a los mejores y más dotados para hacer de ellos sus ayudantes; al principio trabajan gratis, después son pagados.

La admisión en la academia es gratuita, pero se requiere una cierta experiencia previa. Este es, sin embargo, el camino más justo. Muchos hombres de talento han salido de las filas del artesanado y de la industria, empezando como chico de los recados y realizando los más humildes

servicios. Es el caso, por ejemplo, del actual director del Departamento Artístico de la fábrica de porcelana de Sèvres, Jules Dieterle, que ocupa este puesto desde la última revolución. En tres años ha precursado un radical cambio de gusto en el sector de la cerámica. Además su talento no se limita a esta especialidad: a partir de sus hermosos diseños se han realizado trabajos en bronce y plata, muebles, tapices, etc. Hijo de un artesano alemán, comenzó su carrera como aprendiz de empapelador. Trabajó después para la Opera bajo la órdenes del decorador Cicéri. Después se asoció con tres amigos y continuó en esta especialidad, trabajando cada socio independientemente. Gracias a esta sociedad y a otra formada por la misma época, la pintura decorativa francesa ha alcanzado en breve tiempo un nivel nunca antes alcanzado.

Cuando Dieterle entró en la fábrica de porcelana era novel en este campo, pero cuando un hombre es experto en un campo de las artes técnicas, le es fácil orientarse también en otro. Abolió el principio de seguir la moda y decidió ser él el que marcara a ésta el camino. Pero no está sólo en esta empresa. Muchos jóvenes que, como él, han salido de la nada son hoy personajes influyentes; la juventud se encamina en masa hacia una actividad que abre buenas perspectivas para la ambición y la prosperidad.

Es realmente notable que el arte industrial francés haya hecho tan rápidos progresos justamente a partir del establecimiento de la República. Si, como se afirma, la Revolución de Febrero no ha beneficiado al comercio y a los negocios, sí que ha influido positivamente sobre el buen gusto de la nación. Pudiera ser que en parte esto se debiera a la contribución personal y fortuita de unos cuantos individuos de excepcional talento, pero no nos engañemos: estos fenómenos son siempre, en mayor o menor medida, el resultado de causas más generales y profundas. Estos talentos han podido desplegarse con total independencia porque ya no eran estorbados por la influencia de poderosos personajes a los que en el pasado debían obediencia. Sólo en el imaginativo espíritu del pueblo encontrarán de ahora en adelante el punto de apoyo para su actividad, a no ser que entre tanto se implante alguna otra institución de carácter dinástico y tutelar que sofoque la planta en germen.

Los franceses no son particularmente amantes del lujo en lo que concierne al equipo doméstico; su industria artística ha sido pues planificada pensando en los mercados exteriores. Un ejemplo revelador de la habilidad con que abordan esta situación es el siguiente: conocen muy bien el gusto inglés por la exacta trasposición de los motivos naturales a los productos de las artes industriales, es decir, el principio que ha alcanzado su más pleno desarrollo en la jardinería paisajística inglesa. Así, han sabido revestir gran parte de sus artículos manufacturados, sobre todo sus producciones en bronce y plata en formas perfectamente adaptadas al gusto inglés (que llega hasta la cocina). Pero no por eso han desatendido al estilo que da coherencia a estas formas naturales (evitando así que éstas caigan en el absurdo), demostrando a la vez un gusto antiguo y seguro en la interpretación de su tarea.

Este rápido salto adelante de la industria francesa me ha producido un sincero placer, por mucho que pueda herir mis sentimientos nacionales al compararlo con la situación de la industria alemana. Aparte de la alegría

que siempre suscita el progreso de las artes, también es bueno ver desautorizados a los falsos profetas que sólo presagiaban desgracias para Francia tras el advenimiento de la República. Los trastornos políticos, por nefastos que puedan ser para la vida de los individuos, conducen en general a un rápido desarrollo espiritual de las naciones. Sólo por su represión violenta pueden los efectos de estos movimientos resultar perjudiciales para la vida nacional.

Entre las obras escultóricas de alto estilo, había también en la sección francesa algunos ejemplares excelentes. El «Fauno danzante» de (E. L.) Lequesne y sobre todo la «Friné» de (Jacques) Pradier pueden ciertamente contarse entre lo mejor que se ha producido en estos últimos tiempos. La Friné, tallada a partir de una antigua columna de mármol de Paros, quizá revele en exceso su origen por sus formas alargadas, pero tal constrictión le confiere también un estilo personal y añade un motivo más de fascinación para quien conoce la historia de ese origen. En ninguna obra moderna el mármol ha llegado a parecer tan carnal, tan tierno y animado como en ésta. No es preciso consultar el catálogo para reconocer en la hermosa y algo lánguida figura a «la mujer habituada al amor de los hombres», la siempre dispuesta cortesana. Pero el Fauno era el mozo más fresco y sano de toda la Exposición; una obra maestra desde todos los puntos de vista. ¡Sólo que parecía llevar demasiado tiempo sobre una sola pierna!

Entre los franceses, a los que se tacha de volubles, y los tenaces y conservadores ingleses, existe en el campo del arte una intrigante y contrapuesta relación. Inglaterra es la tierra de los perfeccionamientos, que se suceden quizá de manera demasiado rápida para el carácter sano, pero un poco lento de su pueblo. Nuevos materiales, nuevos recursos, nuevos instrumentos, nuevas máquinas, nuevas fuerzas son descubiertas todos los días y entusiásticamente aplicados. Así se han alcanzado ciertamente grandes resultados, pero ha sido en detrimento de ciertas capacidades, cuyo desarrollo puede ser difícil de conseguir utilizando el razonamiento lógico que hasta ahora ha seguido la ciencia, guía del nuevo presente.

Es sorprendente que los ingleses admitan todo esto para la teología, poesía y música, pero no para las bellas artes. Conozco artistas ingleses que mantienen con toda seriedad que cualquier camino hacia la perfección artística distinto al marcado por el razonamiento, la reflexión y la verificación es indigno del hombre. Afirmar que para alcanzar esa perfección es preciso un genio especial, es para ellos reducir al hombre a criatura puramente instintiva. Si las cumbres del arte no pueden alcanzarse mediante las más altas y nobles facultades humanas, más vale renunciar a la empresa para ocuparnos de cosas más serias. Los ingleses también admiten honestamente que en nuestros días van por detrás de otros pueblos en el campo de la belleza formal y que deben traer modelos y operarios de Francia y Alemania. Pueden reconocerlo sin vergüenza, dada la superioridad que en otras áreas han conseguido sobre estas naciones.

Esta honestidad con que los ingleses reconocen públicamente la existencia de lagunas entre sus muchas cualidades, y la perspicacia que demuestra la elección de los medios aptos para intentar ponerles remedio, garantizan la pronta desaparición de esos obstáculos.

Las piezas de platería expuestas por los ingleses incluían dos piezas de

las que no hubiera renegado Benvenuto Cellini. Me refiero al jarrón conmemorativo con su batalla de titanes y al broquel con la apoteosis de Shakespeare, Milton y Newton. Ambos salieron de las manos del artista franco-alemán Vechte, autor de la tan conocida bandeja del Museo de Berlín. Esta fue adquirida como antiguo ejemplar italiano, supuestamente realizada a partir de diseños de Rafael. Una copia galvanoplástica se encontró entre los objetos que la firma Elkington de Birmingham envió a la Exposición.

El stand de los hermanos Elkington era muy notable por la fidelidad de lo expuesto a los mejores modelos y por el esfuerzo sincero que demostraba su producción por ennoblecer los objetos de uso común mediante la adecuada forma y decoración. La influencia de nuestro compatriota el Dr. Braun, que ayudó a los hermanos Elkington en el montaje de su planta galvanoplástica, es perfectamente reconocible y en forma alguna disminuye el mérito de estos señores por su aportación al cultivo y perfeccionamiento de las artes técnicas y a la difusión del buen gusto.

M. Morel, un orfebre francés establecido en Londres, exhibía numerosas y delicadas fuentes de esmalte. En sus talleres ha empleado a expertos artistas franceses que se esfuerzan por devolver al arte del esmalte, largo tiempo abandonado, su antigua importancia.

No faltaban sin embargo auténticos productos del arte industrial inglés. Eran muy notables las obras del renombrado Mr. Pugin, famoso incluso en el extranjero, y las de otros cuantos artistas de la misma escuela.

En el «Pugin Room» se hallaban reunidas cosas realmente notables, aun sin tener en cuenta los numerosos facsímiles de ejemplares antiguos. Todos estos objetos, como las muestras de arquitectura gótica y los modelos de iglesias del mismo estilo que se alineaban a lo largo del pasillo principal del edificio, revelaban un estudio profundo y un alto virtuosismo en la adopción del estilo, pero carecían de ese «algo» indefinible que nos hace olvidar el trabajo que puede haber tras la realización de un objeto, y que a veces llega a transformar sus mismas imperfecciones en un elemento de particular fascinación. Medidas y reglas se manifiestan quizá con mayor precisión aritmética en las obras de la escuela romántica inglesa, como ocurre con el estilo gótico, que actúa como un compendio de ideas y hallazgos.

Entre los ornamentos sacros, estufas de Nuremberg y cofres de madera del «Medieval Room» se encontraba un piano gótico. En él, la insuficiencia de esas «conquistas» al ser aplicadas al presente resultaba altamente llamativa. Con su sola apariencia, este instrumento musical era una pintoresca nota disonante. En lo que se refiere a la forma, era el objeto más cacofónico de toda la Exposición. (Lo que no es poco decir.)

Aparte de esta tendencia medieval, podían reconocerse otras dos que hasta cierto punto pueden ser consideradas nacionales. La primera, un extravagante rococó con inserciones de alegorías más bien banales o con escenas *de genre* o *nongenre*; la segunda, una tendencia hacia lo idílico. Ambas resaltaban en el mobiliario, en las fuentes y sobre todo en la platería. Aquí, las hojas y las flores de la «Victoria regia», vides, palmas, cerezos, manzanos, laureles y otras raras plantas del invernadero inglés utilizadas como centros de mesa, copas, candelabros y en cien otros objetos. Además, naturalezas muertas: venados y volatería. Arabes, turcos, caballeros, «horse-

guards», «sportsmen»...; en breve, todo lo que se refiere de la manera más obvia y directa al empleo y ocasión para los que el objeto ha sido concebido.

Se debe saber que la mayoría de estos objetos de plata han sido encargados con motivo de alguna solemnidad y no entran pues en los comunes artículos de mercado. De hecho, en ningún otro tiempo y país ha sido ofrecida tan rica selección de material al arte del platero, y sin embargo este deja aún mucho que desear.

No mucho mejor se presenta el panorama en otros sectores de la industria desde el punto de vista artístico. En muchos casos se diría que los prácticos ingleses, al intentar hacer algo «bello» pierden completamente de vista la funcionalidad del objeto. Y considerando todo esto, tanto más evidente se nos aparece el genio técnico inglés, particularmente en la cerámica. Hay una inmensa cantidad de productos de este tipo, de la loza más tosca a la más fina porcelana, y se han creado centenares de nuevos procedimientos de elaboración para cada una de las muchas subdivisiones. La escuela de Wedgwood está ya consolidada, y por la calidad y economía de sus productos se ha convertido en una auténtica benefactora de la humanidad. Verdaderamente, la cerámica y cristalería inglesas han alcanzado el nivel de perfección en el que la técnica se convierte en arte. Muy prudentemente, los ingleses nunca se han aventurado en la fabricación del más ingrato y costoso tipo de cerámica, la «porcellaine dure» sobre la cual los franceses han trabajado tanto tiempo después de dejar de lado la antigua y bella «porcellaine tendre» (que ahora se afanan en recuperar). En el futuro, dejemos a los rusos la tarea de trabajar material tan irreductible y poco refinado, y conservémosle sólo donde su dureza es puesta verdaderamente a prueba, como por ejemplo, en las vajillas.

La dirección de la parte formal de esta exquisita industria, la cerámica inglesa, está, también en parte, en manos de artistas franceses, o al menos muchos diseños están basados en antiguos o más recientes modelos extranjeros. También en este caso se reconoce el «toque» inglés en la tendencia del artista a referirse muy directamente a la naturaleza. Muchos modelos imitaban a las cerámicas clásicas y medievales. Notable al respecto la colección de vasos etruscos de la firma F. & R. Pratt & Co., de Staffordshire, aunque se ha criticado el hecho de que su decoración en negro no estaba realizada al fuego, sino creo que simplemente con cera coloreada.

A las bellas mayólicas de Minton y a otros tipos de cerámica ya nos hemos referido antes.

En lo que se refiere a este importante sector de las artes industriales, debemos recordar en particular lo dicho anteriormente sobre los imprescindibles límites del estilo. ¡Cuánto queda por hacer en este campo! Los mejores ceramistas de nuestra época tienen aún ideas muy confusas sobre este importante aspecto de su empresa. ¿Qué quieren significar los vasos y jarrones de Portland y Warwick, según estén realizados en porcelana, mayólica o metal? Si las copias son buenas (es decir, si poseen el estilo propio a la porcelana, a la mayólica o al metal), dan una pobre idea del estilo de los originales, que eran de piedra dura. Hoy se considera particularmente meritorio el hacer posible lo imposible con cualquier material; a este truco se le considera arte. ¿Quién piensa en dar expresión formal a los más sutiles matices del estilo, en diferenciar los recipientes según

109A 211

BIBLIOTECA

el material con que están realizados? Vidrio, plata, hierro, bronce, porcelana, mayólica, gres: todo se trata de la misma manera, sin consideración a los límites intrínsecos y extrínsecos del estilo. ¡Qué instructivo es el estudio de los vasos antiguos, y para la porcelana y la mayólica, incluso el bronce, el ejemplo de los chinos y los antiguos persas! Lo que es más. ¡Cuánto podemos aprender en este aspecto de nuestros propios antepasados!

Al hablar de los tapices franceses, señalábamos el vacío que queda por colmar en esta rama de la industria en lo referente al perfeccionamiento del estilo. El mismo vacío se puede también observar en el campo de los productos textiles ingleses, aunque en el diseño de los paños escoceses ha sobrevivido un excelente motivo nacional.

La sección inglesa era extraordinariamente rica en esculturas. A juzgar por el número de obras expuestas, se habría dicho que este arte se encuentra en un momento de particular florecimiento. Pero si buscábamos entre esta masa de objetos algo que nos procurara una auténtica satisfacción artística, ¡qué magra cosecha! Aquí también era extranjero el ganador del premio. El «Ricardo Corazón de León» de Marochetti era sin duda lo mejor de esta sección y ciertamente una de las mejores estatuas ecuestres de los últimos tiempos, aunque en esta ocasión el artista no haya igualado la perfección de su otra obra, el soberbio duque de Turín. Quizá hubiese sido buena cosa el que los dos reyes cruzados presentes en la Exposición se hubiesen intercambiado el puesto. Mientras que la mole un tanto pesada del «Godofredo de Bouillon» de Eugène Simonis parecía serlo el doble en los estrechos límites de la sala cubierta, la figura del rey inglés hubiera mejorado mucho en ese ambiente; no funcionaba bien al aire libre, debido al efecto reductor que éste tiene sobre las figuras. El por otra parte soberbio caballo se parecía demasiado a un pura sangre inglés. La expresión del héroe era excelente. En breve, ésta es una de las pocas obras que me han impresionado y que me permito señalar, aunque el propósito de este trabajo no sea hacer la crítica artística de ninguna obra en particular.

Y que no se me quiera malinterpretar si no menciono uno por uno los muy buenos trabajos de Wyatt, Foley, Gipson, Westmacott, Campbell (cuyo «Retrato de una Dama representada como Musa» me gustó muy especialmente), Sharp y muchos otros buenos escultores de la escuela inglesa. Lo que me interesa son los resultados generales, y no puedo hacer otra cosa al respecto sino reconocer que, a pesar de los mármoles de Elgin, me parece que la escultura inglesa no ha hecho progresos sustanciales desde Flaxman. La elección del sujeto es artificial y los artistas parecen creer que pueden asombrar a base de novedades. En planteamiento las obras son demasiado tímidas, demasiado audaces o ambas cosas a la vez; en cuanto a la ejecución técnica, carecen de la libertad que surge sólo del más completo dominio de la materia. Sin embargo, desde que vi en la Universidad de Londres las obras de Flaxman (el cual, incidentalmente, es conocido en el continente como ingenioso inventor y muy poco como escultor), considero a éste como superior a sus celebrados contemporáneos Cánova y Thorwaldsen. Por desgracia, como ocurre siempre con los grandes hombres, sus originalidades han sido confundidas con su genio e imitadas de manera exagerada. De esta forma, este hombre tan dotado se ha convertido en el líder inocente de una mala tendencia.

En todo caso, dejadnos reconocer que nuestros modestos éxitos artísticos tienen también otros y más profundos motivos. En nuestros días, Inglaterra se ha visto distanciada del arte por la fuerza del espíritu progresivo de los tiempos, y este distanciamiento es aproximadamente proporcional a lo mucho en que adelanta a otros pueblos civilizados en el camino que, esperemos, todos habrán de recorrer.

El inglés es un hombre libre. Acostumbrado a la autonomía en todos los aspectos de su vida, es hostil a toda forma de tutela. No renunciará a decir la última palabra sobre aquello por lo cual paga. En Inglaterra el pueblo es el primer y único juez en materia de arte. Ninguna corporación se ha apropiado del monopolio del gusto y no existe influencia lo bastante fuerte como para dar instrucciones al pueblo, ni en este campo ni en ninguno.

No existe ningún areópago de expertos; el que encarga la obra o el que la compra son los únicos jueces de su valor estético. Si es un particular, él será el juez; si es una asociación, lo será ésta; si es el Estado, entonces será el pueblo en su conjunto el último y más directo árbitro del gusto. Es natural que en el caso de colectivos, la tarea de juzgar se concentre inicialmente en los individuos en cuyas manos se ha delegado la dirección de los asuntos comunes. Por ejemplo, en el campo de la construcción pública, un comité de altos funcionarios se encarga del control. Así es y así debe ser. Pero entonces, ¿qué ha impedido hasta la fecha a esta organización natural y correcta obtener buenos resultados? Pues porque a estos rectos jueces les ha faltado hasta el momento la capacidad para cumplir con su cometido. ¿Y cuáles son las consecuencias inmediatas de todo esto? O que los jueces intuyen y reconocen su incompetencia o que poseen la suficiente confianza en sí mismos como para decidir en base a su propio criterio. ¡Ambas cosas igualmente negativas!

La desconfianza en el propio juicio tiene como consecuencia ese jugar con la opinión de los expertos que caracteriza al mecenas inglés. Esto se une de forma bastante grosera con el intento de esconder celosamente la propia falta de criterio. Cada nueva opinión que nuestro mecenas recoge conduce a una nueva vacilación en su juicio, que al final se decide arbitrariamente por una u otra, según las circunstancias externas; muy a menudo, es el factor económico el que determina la decisión final. «¿Por qué preocuparme tanto sobre la decisión a tomar —debe decirse a sí mismo— si esto interrumpe el curso de los negocios y probablemente, al final no va a ser bien recibida por el público? La solución más rápida será encargar de ello a un artista reconocido y darle carta blanca para que haga lo que guste. Su nombre garantizará que yo quede bien ante la opinión pública». Así ocurre que los encargos recaen a menudo sobre personajes inmerecidamente famosos, mientras individuos de auténtico talento se consumen en el anonimato.

Entre las muchas consecuencias negativas de este poder de la autoridad artística, una de las peores es la absurda división del trabajo que de ello se deriva. Los mejores artistas dejan de serlo para convertirse en hombres de negocios (especialmente en Inglaterra, donde el cliente desea ser rápidamente servido), tan pronto como empiezan a acumularse los encargos. En ninguna parte está el tiempo tan restringido como en la espaciosa Londres, donde las horas dedicadas a los negocios caen justo en mitad de la jornada. Un día partido en dos no es muy conveniente para la actividad intelectual.

El artista cargado de pedidos pronto abandona la actividad creativa para contratar manos extrañas, práctica que va en perjuicio del cliente y al tiempo coloca en un estado de opresiva dependencia a los artistas colaboradores, los males en circunstancias más libres y alentadoras se habrían desenvuelto muy diferentemente.

Otra división del trabajo desfavorable para las artes deriva también de esto. Partes amplias e importantes del conjunto de una obra se ven separadas de él y puestas en manos de alguna otra «autoridad» artística para que las ejecute a su gusto. Así, por ejemplo, el arquitecto tiene una influencia mínima sobre el decorador, que no recibe el encargo de él y que raramente trabaja en coordinación con el autor del proyecto. Podrían aducirse muchos argumentos contra este sistema despótico, pero es tiempo de pasar a la otra hipótesis, es decir, cuando el juez decide según su criterio, aun no estando dotado de la necesaria madurez de juicio.

En general, los rasgos que definen al juez incompetente en arte son los siguientes:

1. Estando falto de criterio interno, procurará basar su decisión en reglas y esquemas generales, en los usos y en las modas.
2. Dará mayor crédito a algunas características o signos accidentales y externos de la autenticidad de un objeto que a su mérito real. Los coleccionistas de grabados, por ejemplo, reconocen los originales por ciertas líneas y puntos que faltan en las copias.
3. Se dejará deslumbrar por el aparato externo, por los hallazgos efectistas, por la amplitud de las dimensiones y (sobre todo en Inglaterra) por las obras llamativas por su atrevimiento y por algún toque superficial de «genio».
4. Juzgará la novedad de un trabajo más por la elección del sujeto que por la originalidad de la interpretación que de él da el artista.

Estaría muy equivocado si no afirmara que la clave de ciertas deficiencias del arte inglés se encuentra, por decirlo así, en las muletas en que se apoyan las débiles piernas del juicio de los compradores.

Para los trabajos figurativos, pinturas y esculturas, los peligros de una decisión equivocada no son tan grandes como en el caso de los proyectos arquitectónicos. Sólo un juez experimentado puede ver en los planos cómo se presentará realmente el edificio terminado. Para facilitar la comprensión de estos planos, normalmente van acompañados de grandes y vistosas perspectivas, realizadas normalmente por un pintor que interpreta con gran libertad los planos. Desgraciadamente, el público decide sobre estos efectos pictóricos, que mediante toda una serie de trucos —falsificación de las proporciones, colores mágicos, atrevimiento en los accesorios, etc.— consiguen evocar realizaciones auténticamente sorprendentes que tienen poco que ver con la eventual realidad.

Quien ha sido lo bastante afortunado para hacerse, con semejantes métodos, con un buen encargo se convierte desde ese momento en autoridad, incluso antes de que la obra hecha realidad pueda cantar las alabanzas de su artífice.

Es curioso ver cómo las condiciones artísticas de Inglaterra se corresponden con las políticas y sociales. Ambas llevan en su seno un poderoso ger-

men que pacíficamente se abre camino a través de una maraña de obstáculos y abusos y que se convertirá en una magnífica planta, pues posee la energía y los medios necesarios. Pero la rama lateral —el arte— está de momento siendo sofocada por el rápido crecimiento del vigoroso tronco.

VI

Han salido a la luz dos factores (particularmente perceptibles en Inglaterra) que explican la desfavorable situación en que se encuentran actualmente las artes. Ninguno es en principio desfavorable a las artes, ni parece tener con ellas una relación esencial. Uno es la jerarquía de la ciencia, si se me permite utilizar, por mor de la brevedad, una expresión que ha sido tratada anteriormente. El segundo es el inalienable derecho de decisión que todo cuerpo, individual o colectivo, posee en cuestiones de gusto sobre las cosas que encarga o compra.

Inalienable es este derecho, y garantía del arte futuro. Por tanto, no queremos saber nada sobre futuros aréopagos de artistas o sobre la institucionalización de la tutela del gusto público; ni tampoco de dualismos bellas artes-artes industriales. ¡Fuera la policía estética y los subrepticios supervisores de la construcción! Debemos actuar para elevar el gusto del pueblo; mejor dicho, es el propio pueblo el que debe actuar para elevar su propio gusto. Es preferible que continúe haciendo despropósitos por algún tiempo antes que permitir que sean otros los que le dicten sus leyes.

Dejemos a Inglaterra seguir aceptando tranquilamente los préstamos de otros pueblos, hasta que pueda pasarse sin su ayuda. Sólo la fuerza de las circunstancias ha podido desviar de la senda del arte a una nación que ha producido a un Iñigo Jones, a un Christopher Wren, a un Flaxman. También los italianos convocaron a griegos y alemanes y, careciendo de academias y profesores, conquistaron las cimas del arte y pronto sobrepasaron a todas las naciones.

Si se cree necesario introducir reformas sistemáticas en la situación actual, téngase en cuenta que éstas deberán pasar por una adecuada y «tan general como sea posible educación pública del gusto». En esto, los precedentes y la instrucción práctica son, por supuesto, esenciales, mientras que la enseñanza teórica es secundaria. Por lo tanto, precisamos ante todo «colecciones» y «talleres», quizá reunidos en torno a un «hogar» o punto central, en donde se repartirían los premios de las competiciones artísticas y en donde el pueblo actuaría como jurado.

1. Colecciones

Las colecciones y los monumentos públicos son los auténticos maestros de un pueblo libre. No son solamente nuestros instructores prácticos, sino, lo que es más importante, la escuela del gusto público.

Hasta cierto punto, esto está admitido hace mucho tiempo, pero en lo que se refiere al problema artístico que nos preocupa hemos tratado el asunto de forma equivocada. Hemos fundado eruditas colecciones artísticas

que el pueblo, en el actual estado de su educación artística no puede comprender y cuyo contenido es a menudo incomprensible incluso para los «connoisseurs», puesto que constan en parte de fragmentos arrancados de su contexto original. Para crear estas colecciones, hemos saqueado monumentos que en su estado original eran los auténticos museos del Gran Arte.

Añádase a esto que la organización y ordenamiento de estos museos y galerías no son en general ni el fruto de un sistema didáctico ni manifiestan tampoco esfuerzo alguno tendente a producir una gran impresión que satisfaga la sensibilidad artística. Mucho más idóneos para semejantes colecciones serían los objetos creados sin pensar en su ubicación precisa. Con ellos debe reconquistar su vigor el gusto artístico del pueblo, puesto que fueron los primeros objetos sobre los que actuó el sentido estético del hombre. Entre estos objetos, hay dos categorías muy distintas que dominan una vasta región del arte y bajo las cuales se agrupan numerosas especies y familias. Pienso en la cerámica y en las artes textiles.

¡Qué necesaria sería la instalación de colecciones de cerámica en los centros neurálgicos de la industria y de la vida del pueblo! Pero no deberían limitarse a los derivados de la arcilla, sino incluir también los derivados del vidrio, la piedra y el metal: de tal forma se pondrían en evidencia las afinidades y diferencias estilísticas entre estas especies, pertenecientes todas a una única y gran familia. La planificación de estas colecciones debería basarse en criterios históricos, etnográficos y tecnológicos.

Conozco dos colecciones de este tipo; ambas contienen sólo grupos particulares del arte cerámico; por lo tanto, sólo en parte cumplen con su propósito: la primera está en Dresde, la otra en Sèvres. Esta última, obra del estimado Mr. Riocreux, puede ser considerada modélica a pesar de sus reducidas dimensiones. Su gran utilidad la ha demostrado al mundo a través de las recientes realizaciones de la factoría de Sèvres³.

La otra gran familia, quizá más importante, de las artes industriales, es la de las alfombras y tejidos. ¡Cuántos subgrupos comprende, y qué poco sabemos de su tratamiento y diferencias estilísticas! No creo que exista en ningún lugar una buena colección de este tipo. Abarcaría un ámbito extraordinariamente vasto, penetrando en el campo de la arquitectura, de la pintura e incluso de la escultura. Todas las artes auténticas están íntimamente relacionadas con la producción de tapices, y su concepción estilística reposa en parte sobre esta base industrial. Mediante la institución, racionalmente ordenada, de una colección de este tipo, cualquier órgano gubernamental conseguiría ilimitados elogios en todo el país. Que yo sepa, no existe aún nada parecido, por lo que la originalidad de una colección textil, dondequiera que naciese, acrecentaría el mérito de su creador. No es preciso decir que las normas para el reconocimiento de las materias primas y de los métodos de elaboración deberían ser una de las características principales de esta empresa.

Además de estos dos grupos, los artesanos de la madera (ebanistas y carpinteros) y los albañiles (así como los técnicos), deberían disponer de museos especiales. Vale para ellos lo dicho en la nota precedente en cuanto a la distinción de los objetos por su motivación básica y su ubicación en las distintas colecciones.

Estas cuatro colecciones serían suficientes para abarcar el ámbito entero

de la industria, incluyendo los principios de la arquitectura y de las otras artes. Deberíamos estudiar sus relaciones recíprocas en las construcciones monumentales, que podrían ser exhibidas en adecuadas colecciones como modelos.

Querriamos tener pronto conocimiento de los efectos que colecciones históricas, etnográficas y tecnológicas de este tipo pudieran tener en la industria, en el crecimiento orgánico de las artes y en el desarrollo general del gusto popular, si esas colecciones fueran lo más completas posible, bien organizadas, cómodas y accesibles para el público. Para no ser malinterpretado, creo necesario volver sobre el problema de las colecciones de bellas artes. De ninguna manera pretendo decir que se les debe prestar menos atención que la hasta ahora recibida. Por el contrario, mediante una organización apropiada, completándolas, conectándolas internamente con las colecciones industriales y mediante una sistematización más liberal, pueden convertirse en aún más útiles.

2. *Cursos*

Los cursos sobre arte e industria deberían ser en cierta forma una ilustración de las colecciones citadas y desarrollarse en los mismos locales en que éstas son expuestas. Uno de los temas más importantes de estos cursos, que hasta el momento ha sido tratado sólo vaga e imperfectamente desde las doctas cátedras de filosofía del arte, como si fuera el aspecto menos importante de la estética, es la teoría del estilo. Toda la tecnología deriva de esta teoría. El ámbito que abarca es muy vasto y no puede ser definido en pocas palabras.

Esta teoría requiere un ciclo especial de lecciones que hasta cierto punto serían el envés de lo hasta ahora admitido en los institutos de educación técnica. En nota a pie de página se relacionan los cursos dictados en el «Conservatoire des arts et métiers» de París⁴. Vemos aquí a la ciencia, con sus numerosas ramas, aplicada a las artes y a la industria. «Este sistema de cursos debería ser mantenido, pero complementado por otro ciclo» —que muestre, para usar una antítesis audaz— «a las artes en su aplicación al conocimiento práctico».

Para este sistema de enseñanza, cuya organización no presenta dificultades, deberían ser instituidas cinco cátedras, correspondientes a las cuatro colecciones de artes industriales y a sus conexiones recíprocas, es decir:

1. El arte aplicado a la cerámica (en sentido amplio).
2. El arte aplicado a la industria textil (en sentido amplio).
3. El arte aplicado a la ebanistería y carpintería (en sentido amplio).
4. El arte aplicado a la albañilería e ingeniería (en sentido amplio).
5. Teoría comparada de la construcción. Cooperación de los cuatro elementos anteriores bajo la égida de la arquitectura⁵.

3. *Talleres*

En muchos países, las llamadas escuelas de dibujo han sido instrumento eficaz para la organización de la enseñanza del arte, pero se ha procedido

inadecuadamente al dividirla en diversos niveles (véase *supra*). La experiencia ha demostrado que esto no ha sido satisfactorio. Creo que cierto tipo de ejercicios en clase no deben ser el principal medio didáctico para la formación de los jóvenes estudiantes y deberían limitarse a los casos en que el coste de instrumentos y equipos los hacen inevitables. Más que otra cosa, deberían ocupar el tiempo libre de los alumnos. Por ejemplo, las prácticas de dibujo con modelos reales o de escayola deberían tener lugar de noche, con luz artificial y en salas especialmente dispuestas. El estudiante debe aprender desde el principio que el dibujo es generalmente un medio para conseguir un fin, no un fin en sí mismo. Para ejercer como dibujante deberá adquirir la necesaria destreza en el tipo de dibujo conveniente en el ámbito que haya elegido.

Creo haber explicado aquí de manera tal vez torpe, pero comprensible, cuál es el que creo motivo principal de la insuficiencia de nuestras escuelas de arte y arte industrial. Ante todo, es importante reunificar lo que antes fue desunido por una teoría errónea. Esta es la universal exigencia de nuestro tiempo, una necesidad obvia también en nuestro examen.

Alcanzaremos esta meta promocionando el trabajo de taller, única instrucción benéfica para el futuro de nuestras artes. Se han echado los cimientos para ello, y afortunadamente esos cimientos existen en Inglaterra en la forma que pedimos y deseamos. Pero dañinas distorsiones, cuyo análisis no es aquí estrictamente necesario, relacionadas con las causas generales ya mencionadas, han sido las responsables de que en un terreno fértil crezca más mala hierba que grano.

4. *Emulación, premios*

Además de las tres medidas arriba mencionadas, colecciones, cursos y talleres, hay una cuarta a considerar: la institución de recompensas a la habilidad y a los progresos del artista. Esta medida puede ser tan efectiva como peligrosa. Hasta ahora ha sido la vía seguida por la jerarquía profesional de otros países para propagar sus sistemas y consolidar su predominio. En toda competición, sobre todo si entran en juego cuestiones de gusto, se presenta siempre una pregunta de difícil respuesta: «¿Quién será el juez?» Sólo el pueblo, es decir, la opinión pública puede ser reconocido como tal, si se trata de decidir sobre cuestiones que afectan a preferencias y opciones públicas. Así ocurría entre los griegos.

Algunos han alegado recientemente que en Inglaterra y Norteamérica la decisión sobre tales problemas debe ser competencia exclusiva de los artistas. Estoy convencido de que es un grave error.

Es preferible —me atrevo a decirlo una vez más— que el juicio público continúe equivocándose por algún tiempo (como ha ocurrido desgraciadamente en muchos e importantes casos), a tener que entregar su soberanía a un colegio de artistas académicos. Estos, una vez confirmados, encontrarían siempre la manera de perpetuarse, de lo que se derivaría que el buen gusto y el arte quedarían totalmente sojuzgados y obligados a tomar un camino prefijado e inmutable. O, más probablemente, muy pronto surgiría un conflicto entre el arte académico y las exigencias de los tiempos, de

resultados siempre desagradables. El carácter vigoroso e independiente de los británicos garantiza contra el peligro de estas influencias, para cuya eliminación los franceses se baten hace tiempo, echen raíces en este país.

Los premios y distinciones públicas tienen también otros aspectos discutibles, que imponen gran cautela en el uso de tan específicos y materiales incentivos a la rivalidad.

Se han avanzado ya muchas propuestas para la utilización del «Palacio de Cristal». De hecho no hay nada más fácil que hacer estas propuestas, porque este vacío cubierto de vidrio se adapta a cualquier cosa que se quiera meter dentro⁶. La parte aún por cubrir de Hyde Park es igual de indulgente en este sentido.

Perdónese, pues, si con mi propuesta pongo una vez más a prueba la paciencia del público. No creo que mi idea sea nueva, pero cuanto he dicho anteriormente puede que la confiera una cierta originalidad.

Las cuatro colecciones tecnológico-artísticas, cuya utilidad para el cultivo del gusto público hemos mostrado más arriba requeriría el amplio espacio que este edificio está en grado de ofrecer. Este tipo de utilización le devolvería en parte a su propósito original.

Allí podría encontrarse amplio espacio no sólo para las colecciones, sino también para los otros cuatro sistemas de apoyo didáctico de los que se ha hablado más arriba. Una parte de las galerías bajas laterales (si son divididas con tabiques a prueba de fuego) podría utilizarse para los talleres de arte e industria, y el resto para las aulas y salas de dibujo. Sin embargo, si el temor a los incendios hace parecer esto arriesgado, no sería difícil construir en los alrededores talleres especiales incombustibles.

En cualquier caso, no sería difícil utilizar el transepto como corazón o punto central en torno al cual podrían disponerse otras actividades didácticas. Aquí estaría el foro en que se seleccionarían los problemas y se tomarían las decisiones. Aquí el lugar para las exposiciones y para el tribunal que concedería los premios.

VII

Una organización de la didáctica artística conforme con los principios en que está basado el plan propuesto para Inglaterra, se podría llevar a cabo y ser más efectivo en países donde no existen viejas tradiciones artísticas por superar y en los que existen las más libres instituciones. Estoy pensando en los libres Estados de Norteamérica.

La convicción de que allí puede prosperar un arte verdaderamente nacional y nuevo puede que sea recibida con irónica incredulidad, pero es un hecho que en la última gran competición entre las naciones este joven estado entró en liza con los países del viejo mundo, obteniendo con sus producciones artísticas un éxito que ha sorprendido y también inquietado al observador atento.

Porque si hay algo capaz de levantar dudas sobre el futuro artístico de Norteamérica, puede ser la influencia académica de este lado del Atlántico, evidente en la muy admirada estatua de Powers, perteneciente por entero a la escuela neo-italiana.

Hay que añadir que los epígonos hasta ahora sin empleo del gran arte europeo llevan algún tiempo haciendo buenos negocios con Nueva York y Boston. Se dice que la intención es exportar al otro lado del Atlántico, junto con otras muchas cosas, gran parte de las esculturas que adornaban el edificio de la Exposición, incluyendo las malsanas producciones austro-italianas. ¡Si el Hermano Jonathan no fuese universalmente conocido por su robusto estómago, esta vez debería sentirse verdaderamente mal!

Cuando me asaltaban los escrúpulos al respecto, me volvía hacia el «Indio herido» de Peter Stephenson, de Boston. Este joven escultor no ha visitado nunca Europa, pero su obra era quizá la única de la Exposición completamente satisfactoria en cuanto al motivo. Revela la máxima tensión física y moral; y también el movimiento, algo que deseáramos ver fijado para siempre, puesto que la calma que ha de seguirlo significa la muerte. Hay una prolongada tragedia tras esta escultura, la tragedia de un pueblo en trance de desaparecer. La realización de la obra era original y no traicionaba la intención del artista.

Yo sabía, puesto que así lo admiten ingleses y franceses, que el arte de la fotografía en ese lado del Océano ha llegado en nuestros días al más alto grado de perfección. Pero lo que más me ha asombrado, mucho más que las desusadas dimensiones y la nitidez de estos daguerrotipos americanos, ha sido el sentido artístico que muchos de ellos demostraban por la disposición de sus elementos y por el estudio de la iluminación. Original es también la utilización de una técnica que por lo que sé no se practica en Europa: los «tableaux vivants». Uno de éstos se distinguía por la belleza plástica de la composición. Rezaba la leyenda: «Pasado, Presente y Futuro». Eran tres jóvenes y frescas jovencitas; sólo la de la derecha parecía más seria y melancólica que las otras dos. ¿Quién era, el pasado o el futuro? No lo sé, pero de buena gana hubiera preguntado al artista por su verdadera motivación.

Un Mr. Langheim, de Filadelfia, alemán a juzgar por su apellido, ha enviado hialotipos para linterna mágica. Encuentro a esta diáfana aplicación del invento tan importante que no puedo comprender el modo frívolo en que fue presentada. Será muy probablemente la más duradera entre las muchas aplicaciones que se han hecho del invento de Daguerre, y tendrá un lugar de relieve en la arquitectura.

La misma superficialidad, diría que la misma y negativa garrulería, estaba presente en toda esta sección y era el motivo (entre otros) de que ignorantes corresponsales la trataran al principio tan despectivamente. Sin embargo, cuando su oculto significado se hizo más evidente durante la parte final de la Exposición, esos mismos escribas a sueldo no hallaban palabras para hacerle justicia. Esto sucedía justamente después de que la goleta «América» triunfara en la célebre regata.

Los americanos han comprendido mejor que muchos otros el significado de la Exposición, si tenemos en cuenta que exhibieron sólo productos que su tierra produce sin necesidad de invernaderos. Pocos, por no decir ninguno, de los productos actuales del arte industrial estaban representados, excepto los que han sido citados. En las cercanías estaba la pomposa Rusia, que había situado por los rincones sus mejores producciones autóctonas para pavonearse con plumas ajenas. Esto ha sido suficientemente criticado

(incluso por el «Kreuzzeitung»). Esta proximidad ha contribuido a subrayar el buen gusto y el sentido de la medida demostrados por los «republicanos».

PROLEGOMENOS

Prolegómenos es la introducción a la obra fundamental de Gottfried Semper; *Der Stil in den technischen und tektonischen künsten, oder praktische Aesthetik*, publicada en dos volúmenes. El primero, donde está incluido este texto, publicado en Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, en 1860; el segundo en Munich: Friedrich Bruckmann, 1863.

Como obra de madurez, se trata de una recapitulación de los temas semperianos:

- La imagen del «ave fénix» como analogía del «nuevo renacimiento», utilizado por Otto Wagner en forma literal, y por Adolf Loos de forma implícita.
- El establecimiento de los *rasgos fundamentales de una teoría empírica del arte*. Su detenido examen resulta primordial para desmontar una calumnia historiográfica, la del «tosco materialismo» de Semper, así como para encontrar los rasgos de una intuición artística plenamente moderna, el desplazamiento del punto de vista del observador (sujeto) hacia la lógica interna del *objeto*, de donde se deriva, entre otra serie de cosas, la teoría constructiva y el respeto a la naturaleza de los materiales en Adolf Loos.
- Como inferencia determinada por el presupuesto anterior, estaría la apreciación de Semper de la práctica artesanal, consciente, una vez más, con la polémica loosiana.

El cielo nocturno muestra, junto a la brillante maravilla de los astros, trémulas nebulosas —viejos sistemas, ya muertos, dispersos por el Universo, o polvo cósmico que se está formando en torno a un núcleo, o también un estado que se encuentra entre la aniquilación y la recreación.

He aquí una analogía aceptable para fenómenos semejantes que se desarrollan en los horizontes de la historia del arte y que indican situaciones de transición del mundo artístico hacia lo informe y, al mismo tiempo, la fase de una regeneración activa.

Estos fenómenos de la decadencia de las artes y del misterioso renacimiento, como del ave fénix, de una nueva vida artística partiendo del proceso de aniquilación de la antigua resultan para nosotros tanto más significativos por cuanto que nos encontramos probablemente en medio de una crisis de ese tipo, según todo lo que nos es permitido juzgar y sospechar prescindiendo del punto de vista y de la perspectiva, ya que vivimos en ella.

Esta creencia encuentra, al menos, muchos adeptos, y en verdad no faltan indicios que la confirmen, si bien lo único que nos falta saber es si se trata de síntomas de una decadencia general debida a causas sociales profundas o si, por el contrario, indican estados de salud que originan, simplemente, confusiones temporales y pasajeras en el ámbito de las

facultades del hombre que se ocupan del descubrimiento y la representación de lo bello y que, tarde o temprano, se orientarán hacia unas condiciones más favorables, hacia la honra y el bienestar de la Humanidad.

La hipótesis primera es desoladora y estéril porque niega al artista que la suscribe todo apoyo a sus esfuerzos, ya que, para sostener un mundo artístico que se derrumba, no bastaría la fuerza de un atlante: limitarse a ayudar a derribar lo caduco no es cosa de aquellos a quienes agrada construir.

Por el contrario, la segunda hipótesis es práctica y fructífera, tanto si está bien fundamentada como si es errónea. Quien la profesa y sólo mantiene lejos de sí la arrogancia de querer ser el fundador y el salvador de un arte para el futuro podrá, sin presunción, concebir la obra que se prepara como un devenir o, más bien, considerar en general el devenir del arte y plantearse esta misión: *Buscar el orden inherente que se manifiesta en los fenómenos artísticos durante el proceso del devenir y deducir de lo hallado unos principios generales, los rasgos fundamentales de una teoría empírica del arte.*

Una doctrina de este tipo no podrá ser un manual para la práctica del arte, ya que no indica la consecución de una forma artística cualquiera, sino su modo de formación; para ella, la obra de arte es el resultado de todos los momentos que actúan en su devenir. Por lo tanto, la técnica constituirá en ella un objeto muy importante de consideraciones, pero sólo en tanto en cuanto contribuya a condicionar la ley del devenir artístico. Tampoco es, ni mucho menos, una mera historia del arte; recorre, ciertamente, el campo de la historia, comprendiendo y explicando las obras de arte de los distintos países y épocas no como hechos, sino desarrollando en ellos, en cierto modo, los valores, necesariamente distintos, de una función que consta de numerosos conocimientos variables y demostrando, principalmente con la intención de resaltar sus leyes intrínsecas, que el mundo de las formas artísticas evoluciona igual que la Naturaleza. En efecto, así como la Naturaleza, cuya plenitud es infinita, es extraordinariamente parca en sus motivos, como se ve en la constante repetición de sus formas fundamentales, pero modificándolas mil veces según las fases de formación de las criaturas y según sus distintas condiciones de existencia, acortando o alargando unas partes, alterando otras, haciendo aparecer otras sólo insinuadas, así como la Naturaleza tiene su historia de la evolución, dentro de la cual vuelven a encontrarse los antiguos motivos con una nueva forma, también en el arte encontramos unas pocas formas y tipos de referencia que proceden de la tradición más primitiva y que aparecen en constante repetición aunque con una infinita variedad y, lo mismo que aquellos tipos de la Naturaleza, tienen también su historia. Nada hay que sea puramente arbitrario, sino que todo está determinado por las circunstancias y por las condiciones.

La teoría empírica del arte (teoría de los estilos) no es tampoco pura estética ni doctrina abstracta de la belleza. Esta última considera la forma como tal y, para ella, la belleza es el resultado de la cooperación de las distintas formas para producir una acción de conjunto que satisface y agrada a nuestro sentido artístico.

Por esta razón, todas las propiedades estéticas de la belleza formal, como la armonía, la euritmia, la proporción, la simetría, etc., tienen también una naturaleza colectiva.

La teoría del estilo, por el contrario, considera lo bello como una unidad, como producto o como resultado, no como suma o sucesión. Busca los componentes de la forma que no son forma en sí mismos, sino idea, fuerza, materia y medio; por así decirlo, busca los componentes primigenios de la forma y sus condiciones fundamentales.

Este camino a través del campo del arte se enfrenta a las mayores dificultades y, en el mejor de los casos, lleva a unos resultados plagados de lagunas, de rúbricas vacías y de errores; pero el método de ordenación y comparación que se necesita en estos esfuerzos por agrupar lo que está emparentado entre sí y atribuir a lo primitivo y simple lo que se haya deducido, podrá facilitar al menos la visión de conjunto sobre un amplio campo de acción, en su mayor parte aún yermo y a la espera de que otros lo trabajen, con lo que no quedaría totalmente desaprovechado.

Nuestra tarea comprende lo que Von Rumohr denominaba el *hogar de las artes*, refiriéndose sólo al papel organizador de la arquitectura en la creación de las artes elevadas, la escultura y la pintura, a las que al mismo tiempo se subordina para servir las. El arte arquitectónico será el objeto principal de nuestras consideraciones, tanto en esta relación suya con las artes plásticas en general, como también por sí misma. Pero aquellas elevadas regiones del arte designan solamente uno de los límites extremos del campo que vamos a tratar, a cuya entrada encontramos aquellas obras más sencillas de que se ocupó primitivamente el arte, como son los adornos, las armas, los tejidos, la cerámica, los utensilios domésticos —en una palabra, la artesanía, o lo que también se denominan artes técnicas—¹. También éstas se incluyen en nuestra tarea, y precisamente en la primera línea; ante todo porque la necesidad estética de que tratamos se presenta de forma más clara y comprensible precisamente en estas invenciones, más antiguas y simples, del ejercicio artístico; en segundo lugar, porque ya en ellas se ha establecido y formulado típicamente un cierto código de leyes de la Estética práctica, antes del descubrimiento del arte monumental que, como se demostrará, dedujo de ellas un lenguaje de las formas ya acabado que obedece también a sus influencias de otra forma totalmente directa; y, en tercer lugar, y de modo preferente, porque la influencia de nuestra actual educación popular y de las tendencias del siglo ataca con la máxima virulencia a aquellas artes a las que la erudición artística califica de menores, y porque, si queremos elevar el sentido artístico en general, y con él el arte, no hay nada tan urgente como oponernos activamente a esas fuerzas, concretamente en el terreno de las artes técnicas. Porque no cabe duda de que el arte, inmerso en una tremenda vorágine de circunstancias, ha perdido el timón, el rumbo, y, lo que es peor, su fuerza motriz. No faltarán ocasiones, a lo largo de este escrito, de volver sobre ello; sin embargo, séame permitido cerrar este prólogo con unas cuantas consideraciones referentes a lo que acabo de decir, porque lo que ya se ha anticipado da información suficiente sobre la tendencia general del arte, y porque el plan general que se sigue en esta obra está ya contenido en su Introducción.

Mientras que la educación popular propiamente dicha es *idealista* en la época en que los pueblos se encuentran en fase de formación artística (que nuestros filósofos consideran ya superada), ahora ocurre todo lo contrario, es decir, es realista desde su base. Las ciencias exactas se han hecho con la

dirección de la educación popular. La planificación de la enseñanza, especialmente para las clases trabajadoras y para aquellos que se dedican a las artes, no se dirige ya a la formación del *hombre* en cuanto tal, sino a la consecución directa del *especialista*, y *este sistema se implanta ya desde la más temprana enseñanza escolar*. Esto equivale a ir matando precisamente el órgano que se ocupa de la sensibilidad artística y, en igual medida, de la creación artística; me refiero al sentido y al impulso ideal, puramente humano, de *ser creativos como fin en sí mismo*, y al don, imprescindible para el artista, y también para el receptor del arte, del *pensamiento intuitivo directo*².

Afortunadamente, las «Realschulen»³, con sus ramificaciones, los institutos técnicos, etc., son recientes y aún no han definido sus propios fundamentos, de modo que las consecuencias del principio de la educación puramente realista se dejan sentir de una manera que hacen vislumbrar a corto plazo una nueva revisión de la enseñanza. Así, por ejemplo, los alumnos de los institutos técnicos, si proceden de las Realschulen, tienen que dedicar una gran parte del tiempo de sus estudios, que, de todos modos, ya se ha previsto muy ajustado, a los conocimientos previos, que se *imparten sin suficiente referencia a su relación con la especialidad de cada alumno*.

Estos, sin embargo, como ahora, debido a las impresiones que se les inculcan sistemáticamente desde su primera juventud, piensan y sienten «prácticamente», desde su primer contacto con su especialidad buscan cualquier relación de la Ciencia con ella. Si no lo hacen así, perderán el interés por la materia que se les enseña y no podrán sustituirlo de ningún modo por el temor a los exámenes; y, hasta cierto punto, está justificado que así sea, porque el programa del sistema de enseñanza no permite el saber por el saber y, por eso, muchas disciplinas (y, sobre todo, las que más apropiadas son para formar y adornar el espíritu) quedan excluidas a causa de su supuesta falta de aplicación a la práctica.

Antaño, cuando florecían las artes, como todo artesano era, a su manera, un artista, o al menos se esforzaba por serlo, y como al mismo tiempo el impulso del espíritu actuaba, al menos tanto como hoy, desde cualquier lado y en cualquier dirección imaginable, la enseñanza en las escuelas (en gran parte religiosa) no tenía nada que ver con la aplicación práctica. Comenzaba por la práctica misma, no por la teoría. El afán creador se inculcaba y formaba en el aprendiz antes que su receptividad al conocimiento científico nuevo. De esta manera, llegaba por sí mismo a las cosas que tenía que saber para seguir creando, el afán de saber tomaba vida en él y le llevaba al estudio científico al que acaso le faltase, en general, sistema pero que, como compensación, adquiriría inmediatamente el *carácter de investigación y creatividad activa*.

Los conocimientos prácticos así adquiridos, con sus fundamentos científicos, son un bien que cada uno conquista para sí y que le proporciona inmediatamente abundantes réditos y beneficios; no es un capital pasivo que se deposita sistemáticamente en el cerebro del escolar menor de edad con vistas a la obtención de un beneficio tardío e incierto. De este tipo era la escuela de la vida por la que pasaron la mayoría de los que se hicieron famosos por sus inventos y en el arte; y de modo muy semejante ocurrían las cosas, antaño, con la educación del pueblo en general, por muchos defectos que tuviera. Aunque la falta de forma de unas situaciones como las que

acabamos de explicar no permite aconsejar que se imiten directamente, en la humilde opinión del autor, sin embargo, las instituciones públicas de enseñanza técnica, para cumplir de alguna manera su misión, deberían atenerse en lo posible a los mismos principios porque esto es lo *natural*. En consecuencia, lo primero de todo serían las *escuelas preparatorias humanistas* que sólo se proponen la formación del hombre como hombre y el desarrollo de sus facultades espirituales y corporales, es decir, *exactamente lo contrario de lo que son las actuales Escuelas Reales y Escuelas Industriales*⁴. En esto tendrían que concordar todas las escuelas primarias para todas las clases sociales, aunque tuviesen que diferir cuanto fuese necesario en el alcance y en el tipo de la enseñanza humanística impartida. Esta enseñanza no consiste exclusivamente en las lenguas antiguas y en la Literatura clásica, sino que se caracteriza principalmente por su *intención*.

Por lo tanto, en primer lugar *escuelas primarias humanistas*; a continuación, y en segundo lugar, *talleres* en los que se enseñe el *saber hacer manual*; por último, en tercer lugar, *una amplia oportunidad para satisfacer sin trabas el afán de saber del aprendiz, estimulado por la creación*; ocasiones como las que se le pueden ofrecer, por ejemplo, en París por medio de conferencias públicas pronunciadas por los primeros hombres de todas las ramas de la Ciencia, por todos los especialistas sin excepción y, en particular, por los alumnos de los distintos talleres de artistas de la Ecole des Beaux-Arts.

A este sistema de enseñanza tan libre le debe Francia más gloria y más bienestar que a las celebradas escuelas profesionales que a los pedagogos de otras naciones les parecen modelos dignos de imitación, mientras que en Francia empiezan a pensar en su reorganización; nos referimos a la gloria y a la ventaja del indiscutible primer puesto en la mayoría de las especialidades de la artesanía y de unas artes plásticas que no van a la zaga de ninguna extranjera; mientras que en la Química, la Ingeniería y la Mecánica le discuten la supremacía al menos Inglaterra y América, donde *no existe ninguna escuela politécnica*.

Sin embargo, aunque las especialidades como las últimas citadas, que exigen exactos conocimientos, muy amplios y fundamentales, necesiten de todos modos de instalaciones especiales, hay que afirmar que no por eso la organización de la enseñanza que pudiere parecer conveniente para ellas ha de servir de norma para todas las ramas y especialidades de la técnica, y mucho menos para las artes, incluyendo el arte arquitectónico y la artesanía.

Esto lo confirman las contrapartidas de que se ha hablado en el sistema francés de enseñanza, que sólo se ha tenido en cuenta e imitado unilateralmente con la nueva división de escuelas en Alemania y en otros países. Es cierto que, en esos países, junto a las llamadas escuelas politécnicas se ha dejado aún que subsistan las antiguas academias artísticas y, junto a éstas, a su vez, muchas de las que se denominan escuelas profesionales, escuelas dominicales, escuelas de arte, etc., para enseñar a los trabajadores y artesanos; pero esto perjudica más que favorece al arte; el cual, con esta enseñanza sistemática en el aula y con la división de su campo de acción no podrá prosperar, sin una fuerza que le impulse desde abajo.

Para no tener que repetirse, el autor, en lo que atañe a estas y a otras circunstancias íntimamente relacionadas con ellas remite a su escrito titulado *Ciencia, Industria y Arte o propuesta para estimular el sentido*

artístico nacional, publicado por la editorial Vieweg en Braunschweig en 1852.

Estas circunstancias serían menos peligrosas si no fuera porque, por desgracia, entra en juego otra necesidad superior, en la que se arraigan al igual que otras percepciones simultáneas en otros terrenos.

Así, por ejemplo, la ciencia exacta interviene aún de otra manera, mucho más decisiva que la explicada, en las circunstancias del presente, como conductora o, mejor, como «*spiritus familiaris*» del siglo especulativo. Alimenta la vida práctica y ensancha el campo de acción del mundo de los negocios, que no piensa más que en sus ventajas, por medio de sus descubrimientos e inventos que, en lugar de ser como lo eran otrora, hijos de la necesidad, contribuyen a crearla artificialmente para encontrar aceptación y reconocimiento. Lo que apenas acaba de introducirse se retira de nuevo de la práctica como anticuado, antes de que se pueda valorar técnicamente, por no decir artísticamente, mientras ocupa su lugar otra cosa siempre nueva, pero no siempre mejor⁵.

El presente no tiene necesidad ni tiempo de acostumbrarse a un buen hacer, que le resulta cuasi impertinente y que es imprescindible para dominar artísticamente estas facultades; la práctica y la especulación industrial como intermediarias entre el consumo y el invento reciben esta valoración, demasiado arbitraria, sin que pueda llegar a formarse un estilo propio por medio del uso popular milenario; y se necesita un sentido artístico mucho mayor que el que se encuentra, en general, en nuestros industriales, para hallar inmediatamente, sin el concurso del tiempo, la forma artística correcta para lo nuevo que apremia, es decir, para darle la impronta que hace que la obra libre del hombre parezca una necesidad natural y se convierta en expresión formal de una idea entendida y sentida por todos.

Ciertamente que la especulación, lo mismo que toma sus medios técnicos de la inteligencia científica, se esfuerza también por utilizar para sí las artes plásticas, pero la división del trabajo que le es imprescindible para influir de un modo tan ambicioso la ha realizado de una forma extraordinariamente desfavorable para alcanzar el éxito de sus propósitos. Así, por ejemplo, separa lo que denomina ornamental de lo técnico-formal de un modo puramente mecánico, que delata inmediatamente la insensibilidad y el desconocimiento de las verdaderas relaciones entre las distintas funciones con las que el artista llega a realizar su obra.

Hay muchos artistas, en parte muy capacitados, que trabajan con empleo fijo para las industrias inglesa y francesa; y los encontramos, ciertamente, con una doble servidumbre; por una parte al patrono, que no les considera sus iguales, sino como consejeros sobre gustos y como decoradores de formas, bastante molestos, y que raras veces les paga bien; por otra a la *moda del momento*, que tiene que organizar la acepción de la mercancía de la que, en definitiva, depende todo: el objeto y la existencia del establecimiento industrial.

De esta manera, la iniciativa en la producción industrial le queda muy lejana al artista; éste es más bien una más de las especialidades que emplea el dueño de la fábrica, lo mismo que la preparación de la masa de arcilla requiere un amasador especial o que la dirección de un horno se le confía a

un maestro calefactor que tiene a sus órdenes un cierto número de fogones. La única diferencia es que el dueño de la fábrica les deja, a estos últimos, las manos libres porque sabe de la insuficiencia de sus propios conocimientos técnicos, mientras que cualquier asno cree entender algo de arte. Las indicaciones del artista se critican, falsean y mutilan sin reparo cuando no coinciden con los gustos del dueño de la fábrica o cuando cualquier maestro de taller expresa sus dudas sobre su viabilidad, productividad, costes de producción o cosas análogas.

Hay que añadir a esto las condiciones vejatorias en que se encuentran estos artistas técnicos, en primer lugar frente a la *jerarquía académica* de las Bellas Artes, que los desprecia, en segundo lugar frente a la *Empresa*, que reclama para ella sola los laureles del éxito y, por celos, nunca cita, o lo hace raras veces, el nombre del artista, que sin embargo es el que ha dado vida a la obra o, al menos, aportó el trabajo intelectual para ella, y en tercer lugar frente al *Público*, que comparte los prejuicios de la Academia y concede escasos honores a las llamadas artes decorativas.

De tarde en tarde se da el caso de que se llama a participar en las artes industriales a quienes se dedican el arte propiamente dicho, pintores, arquitectos y escultores famosos; así, por ejemplo, las famosas mayólicas de Wedgwood han surgido, en parte, de modelos y dibujos de Flaxman. En la manufactura de porcelanas de Sèvres han trabajado también artistas de renombre que, hasta cierto punto, se han mantenido libres de las influencias de la moda y de la preocupación por el volumen de ventas. Lo que ocurre es que, no pocas veces, a esta influencia de las alturas del arte académico le falta pisar el suelo práctico, porque un hábil y genial dibujante o modelador no es fundidor, ni alfarero, ni tejedor de tapices, ni orfebre, como ocurría con mayor frecuencia cuando las Academias no habían aislado aún las artes. Resulta así, con demasiada frecuencia, que los productos realizados según las indicaciones de estos artistas contribuyen muy poco a elevar las artes industriales, pues el resultado queda muy lejos de las intenciones y se violenta a los materiales para cumplir a medias la intención del artista, que el operario tiene por irrealizable, con lo que el producto no corresponde a la intervención de aquél.

Con el arte arquitectónico, como tal, ocurre aproximadamente lo mismo desde que la especulación y la mecánica se apoderaron de él, igual que habían sojuzgado a las artes industriales. Lo más frecuente es que el Arquitecto no sea más que un asesor, sin compromiso, del buen gusto y no deba esperar ni honores ni ventajas de la ejecución de la obra⁶.

Si la influencia indirecta de la Ciencia se revela, así en la configuración de la situación de nuestro arte moderno, al mismo tiempo se ocupa más que nunca del arte, como si fuera su auténtico objetivo. El material que sobre estas cuestiones han recopilado la Ciencia y la Investigación, que se acumula en publicaciones y obras ilustradas sobre arte, cuyo número aumenta día a día, llega ya muy por encima de nuestras cabezas, por lo que, en medio de esta abundancia, es muy difícil orientarse y hallar la buena dirección.

Para facilitar esto último, la cantidad superabundante de materia se ha distribuido entre muchas especialidades, y de cada rúbrica se ha formado una doctrina cerrada en sí misma.

Existe así, sin contar las muchas obras sobre ciencias auxiliares, una abrumadora cantidad de «estéticas del arte» y de «historias del arte»; la plétora de especialidades sobre proyectos y tareas concretas de las artes, especialmente del arte arquitectónico, es inmensa. Nosotros, los alemanes, somos unos infatigables productores de cosas como «arquitectura urbana», «arquitectura rural», «arquitectura religiosa», instrucciones sobre la arquitectura de madera, la construcción de ladrillo, la construcción de sillería, etc. En cambio, los ingleses y los franceses se han ocupado más, con éxito, de la Técnica del arte propiamente dicha.

Estas obras contienen un inapreciable tesoro de Ciencia y de Experiencia cuyo conocimiento exigen los artistas más cultos de nuestro tiempo; pero el hecho de que el principio, más de separación que de unión y comparación, a que se atiene esta escisión de la materia en un sinnúmero de ciencias y de doctrinas sólo contribuya a incrementar la descomponibilidad de nuestras artes o, más bien, esta multiplicidad constituye uno de los síntomas de aquella superior carencia que pende sobre nosotros y sobre nuestros esfuerzos artísticos.

De acuerdo con lo dicho y, para mantenernos dentro del arte arquitectónico, vemos que se pueden seguir, como posibles direcciones, las que constituyen los tres tipos principales de escuelas, que corresponden a las tres formas en que las ciencias se ocupan del arte; son las siguientes:

- a) Las *materialistas*, bajo la influencia de las Ciencias naturales y de las Matemáticas.
- b) Las *historicistas*, bajo la influencia de la Historia del arte y de la investigación de la antigüedad.
- c) Las *esquemáticas*, *puristas*, etc., bajo la influencia de la Filosofía especulativa.

Materialistas

Sin lugar a dudas, las doctrinas que más poderosamente han influido en nuestra situación artística son las que dan instrucciones para dominar la materia con fines constructivos y estructurales.

Corresponden a la dirección más generalizada en la práctica de nuestros tiempos y son apoyadas y favorecidas por las grandes empresas constructoras que surgieron, especialmente, a causa del ferrocarril. Se les puede reprochar, en general, que la Idea está excesivamente acomodada a los materiales, ya que parten del principio erróneo de que el mundo de las formas arquitectónicas ha surgido exclusivamente de las condiciones constructivas de los materiales y sólo se ha dejado desarrollar a partir de ese principio; sin embargo, es más bien la materia la que debe servir a la Idea, y en modo alguno ha de ser aquélla la determinante exclusiva de la aparición de la Idea en el mundo visible. La forma, que es la Idea hecha visible, no debe estar en contradicción con la materia de la que está hecha, pero no es absolutamente necesario que la materia como tal aparezca como factor en la plasmación artística. Ya las primeras partes principales de esta publicación contendrán exposiciones más concretas sobre este importante punto, al

hablar del origen y el desarrollo histórico del principio de la construcción material.

Entre las materialistas hay que incluir también aquellas tendencias que acatan el llamado estilo natural de la ornamentación de los principios estilístico-estructurales de la misma.

Historicistas

La escuela historicista, que se descompone en diversas tendencias enfrentadas entre sí, trata de imitar determinados modelos artísticos de tiempos ya muy lejanos o de pueblos extraños con una fidelidad lo más crítica posible al estilo. Trata así de modelar las condiciones actuales según esos estilos en lugar de desarrollar libremente, como parece natural, la solución del problema a partir de las premisas del presente, teniendo en cuenta las formas tradicionales que se han ido desarrollando y acreditando durante milenios como expresión y arquetipo, irrefutablemente auténticos, de determinadas concepciones formales espaciales y estructurales.

Son, en cierto sentido, las antípodas de las materialistas, aunque ambas tendencias tengan recíprocamente cosas en común, como se acusa en el menosprecio de lo actual y de lo dado por la tradición.

Las numerosas direcciones que toman estas escuelas, que caracterizan muy particularmente a nuestros tiempos, tienen como punto de partida aquellas innumerables obras en que se recogen los descubrimientos y estudios sobre las artes de todos los países del mundo antiguo, medieval y moderno. Todas ellas creen descubrir una garantía de su éxito en la captación y reproducción del modelo con la mayor fidelidad histórica, y es verdad que sus producciones, cuando se consideran como reproducciones crítico-racionales, aventajan a lo que antes se ha intentado en esta línea.

Un método excepcionalmente erudito y fundamentalmente crítico, una recopilación extraordinariamente laboriosa y cuidadosa, una concienzuda búsqueda de todas las fuentes de la investigación, de las bibliotecas y archivos, de los monumentos y cámaras artísticas, por centros de producción, por nombres de artistas, por fechas de fundación, por criterios de estilo, por concepciones estructurales, iconográficas, litúrgicas y cualesquiera otras, con un ánimo y un impulso mental que, aparte de lo dicho, tienen poco que ver con lo que es propiamente artístico y, por lo tanto, casi sin incentivos para el esfuerzo creador, son los rasgos que caracterizan a la más moderna bibliografía sobre historia del arte y arqueología y que se reflejan en la producción artística de la escuela historicista.

El estilo neogótico que actualmente predomina, cuyas formas tienen ya medio siglo aproximadamente, fue promovido en Alemania por Goethe y los poetas de tendencia romántica. Sus primeras muestras fueron pabellones de jardín y pequeñas iglesias rurales que resultaron bastante mezquinas. Sin embargo, también datan de esa época otras obras más ambiciosas como, por ejemplo, las dos ampliaciones góticas de las torres (románicas) del Grossmünster de Zurich. No fue realmente eficaz, sin embargo, hasta el momento en que se despertó el interés por conservar los antiguos monumentos góticos, que halló un amplio apoyo. En las obras de restauración emprendidas como

consecuencia de este movimiento romántico en pro de la antigüedad se formaron una serie de capataces y obreros artesanos que, después, hallaron ocasión de aplicarse a obras de nueva planta, como virtuosos de ese estilo. Este origen histórico nos presenta a la tendencia neogótica, por su nacimiento y por su esencia, como *restauradora*. El número de sus adeptos, entre técnicos y legos, es muy importante; entre los primeros se encuentra la gran masa de los restauradores llamados rutinarios, para quienes la «compendiaría artis» que surgió del estilo gótico constituye un deseado vademécum. A causa de los principios constructivos que este estilo sigue hasta sus últimas consecuencias y a causa de la facilidad con que impulsa la producción para el mercado de sus componentes formales por la vía mecánica, encuentra también numerosos adeptos entre los «materialistas» y los «industriales», por ejemplo en Inglaterra, donde este estilo se había conservado, además en la tradición, aunque ya en forma extraordinariamente esquemática.

Pero también se confiesan adictos a esta escuela *artistas sumamente dotados*, casi todos los cuales volvieron a ella después de haber adquirido su formación artística en otras tendencias y dejado ya muestras de su talento. Así, ocurrió, sobre todo, en Francia, donde el estilo gótico fue adoptado de nuevo por aquellos artistas en un momento temprano, cuando aún es capaz de seguir desarrollándose; en cambio, en Alemania e Inglaterra se sigue un estilo ya petrificado.

Los hombres más significativos entre los neogoticistas se encuentran en íntima relación con un partido político-religioso muy activo, el mismo partido que (valiéndose de la fastuosidad de aquella época como palanca para sus fines propagandísticos) inventó el estilo jesuítico degenerado, contra el cual levanta ahora sus banderas. Donde está más activo es en Francia, probablemente por la influencia que París ha ejercido siempre sobre el gusto de los demás países; no obstante, su suerte parece problemática habida cuenta de la inseguridad y movilidad de los apoyos parisinos. Los fanáticos de aquel partido artístico tendencioso tratan al noroeste y al norte de Europa como un territorio pagano que haya que conquistar para el Cristianismo y proponen los mismos medios de conversión con los que Francia consiguió ya una vez ese objetivo. [Cfr. las indicaciones de Reichensperger.]

La manera intencionada y estudiada que caracteriza a esta tendencia y el principio de falta de libertad, que se expresa con palabras claras y terminantes en su programa, esbozado por sacerdotes y arqueólogos, son las garantías más seguras para las tesis de quienes le niegan futuro, por más que sus realizaciones estén bien entendidas y sus proyectos bien calculados.

Por las razones contrarias, a la llamada escuela clásica le queda siempre la perspectiva de una nueva actividad. Pues la arqueología puede ver con mucha agudeza y buscar la huella con mucha precisión, pero en último término le queda al sentido adivinatorio del artista la reconstrucción de un todo a partir de los restos en ruinas de la antigüedad. Por esa razón, la crítica arqueológica queda por detrás de aquélla en lo más decisivo y pierde su iniciativa; a esta necesidad de inventar, por falta de puntos de apoyo suficiente para una servil restitución, a este procedimiento acrítico es a lo que hay que atribuir, en parte, que todos los renacimientos del arte antiguo hayan puesto en movimiento otro nuevo, y nunca tan malo como los

edificios neogóticos de principios de este siglo. Incluso el gracioso y delicado Renacimiento de la época de Luis XVI y el helenístico más reciente, cuyo corifeo es Schinkel, se hicieron en seguida creativos; lo que ha surgido es propiedad permanente y gloriosa de la época a que pertenece. Sin embargo, las tradiciones antiguas conservarán siempre para nosotros, aunque por razones mucho más profundas, la fuerza que les da vida, y sobrevivirán a todo lo extraño y específico que ha sacado de ellas una época tan abigarrada⁷. Por lo que se refiere a la historia del arte, no se convertirá en una verdadera guía para el arte hasta que abandone sus puntos de vista de hoy, exclusivamente críticos y arqueológicos, para pasar a la comparación y a la síntesis.

Puristas, esquemáticos y futuristas

La filosofía quiere que el concepto de lo bello esté perfectamente delimitado, definido y desglosado claramente en sus subconceptos; y, en segundo lugar, analiza la belleza conforme a sus propiedades. Si además fundiese esos resultados en una teoría del arte auténtica, la parte estética de la filosofía habría cumplido su misión. Habría establecido la unidad de aspiraciones y la armonía de realizaciones en lugar de la confusión y disgregación que reinan en el arte.

Sin embargo, con la aplicación de la filosofía al arte ocurre como con la matemática aplicada a las ciencias naturales; estas últimas pueden, ciertamente, diferenciar cualquier función que se les presente, por complicada que sea, pero raras veces consiguen integrarlas, y menos aún en ámbitos como el de la física, en el que se produce una complicada interacción de fuerzas cuyas leyes es preciso determinar. Pero la matemática *intenta* al menos este tipo de integraciones y las cuenta entre sus más altas tareas, mientras que la estética actual aparta de sí, sin más, tareas y problemas muy semejantes a los de la física del arte (si se me permite emplear esta atrevida expresión por la analogía que existe entre la acción de la naturaleza y la del arte) y *declara felizmente superados ese punto de vista*. Sólo estéticos como Lessing y Rumohr, que realmente sabían algo del arte y de su práctica (cada uno en su esfera), creían que debían adoptar ese punto de vista para enseñar a los artistas (Zeising, *Aesthetische Forschungen*, Introducción, página 2).

A los filósofos del arte les preocupa sólo la resolución de *su* problema, que no tiene nada que ver con el artista, «para quien el punto de partida y el punto de destino de su actividad es el mundo visible, mientras que el estético estima que lo primero y lo último es la idea, a la que considera como el germen y la semilla de todo lo existente, como una fuerza vivificadora a la que todo, incluso lo bello, debe su existencia, etc.»⁸.

Para él, el goce artístico es un ejercicio del entendimiento, un recreo filosófico en el que se extrae lo bello del mundo visible para llevarlo a la idea, en desmembrarlo y en obtener de él el núcleo conceptual⁹.

Por lo tanto, también desde esta perspectiva aparece el arte aislado y relegado a un campo especialmente delimitado. Lo contrario de lo que ocurría antiguamente; entre los antiguos, este campo se encontraba en el

E. I. S. ARG

BIBLIOTECA

mismo reino en que imperaba la filosofía, que también era artista ella misma y servía de guía a las demás artes. Con el tiempo, se ha convertido patéticamente en alquimia, y, en lugar de encontrar analogías llenas de vida, lo que encuentra son categorías muertas. Análogamente, la construcción gótica ha sido la transmisión lapidaria de la filosofía escolástica de los siglos XII y XIII.

Tampoco los estudios de la anatomía han favorecido a las artes, cuyo florecimiento depende de que vuelva a despertarse en el pueblo la capacidad de sentir directamente el arte, sin divisiones, y de gozar con ello.

No obstante, la estética especulativa ha ejercido una importante influencia sobre nuestras condiciones artísticas, tal como son: ante todo, por medio de la intervención de los llamados conocedores y protectores de las artes, que con su ayuda se han hecho con un dominio esquemático-puritano sobre las artes, basado en la pura arbitrariedad. Ese dominio ha dado lugar, en los lugares en que ha logrado penetrar, a un triste empobrecimiento del mundo de las formas artísticas. Así, por ejemplo, cierta escuela de arquitectura del sur de Alemania une el puritanismo estético con la tendencia materialista-estructural. Pese a unos resultados muy laudables en el campo de la construcción utilitaria, muestra la insuficiencia de sus medios en cuanto se trata de verdaderos monumentos. Estos medios, de lo que se ha privado al arte por la moderna manía de los principios, se han considerado erróneamente como invenciones de períodos de decadencia de las artes, como absolutamente contrarios al buen gusto o anticonstructivos; y con estas falsas acusaciones han sido condenados. Entre ellos se encuentran, de hecho, las más antiguas tradiciones del arte arquitectónico que corresponden perfectamente a la lógica de la edificación y, en general, a la de la creación artística y que tienen su valor simbólico, que es más antiguo que la historia y que no puede expresarse por medio de lo nuevo. En este escrito tendremos sobradas ocasiones de demostrarlo.

Otro efecto de la filosofía especulativa sobre las artes se aprecia en el arte tendencioso o futurista iconográfico, en la caza de nuevas ideas, en la ostentación con plétora de pensamientos, en la profundidad y riqueza del significado, etc.

Esta llamada del interés no artístico, esta tendenciosidad (a la que responden el éxtasis artístico y la búsqueda, muchas veces grotesca, de significado por parte de los expertos en arte y de los arqueólogos) son características de la barbarie o de la decadencia; el arte, en su máxima exaltación, aborrece la exégesis; por eso evita intencionadamente la insistencia en el significado, la oculta detrás de motivos mucho más generales y puramente humanos y elige deliberadamente los temas más simples, ya conocidos. Y considera esos temas exactamente igual que la materia, la arcilla o la piedra, con la que crea, simplemente como medios para llegar a un fin que es agradable por sí mismo.

El cielo creé con la tierra,
y un ángel a partir de un rostro de mujer,
¡La materia no alcanza todo su valor
hasta que el arte le da forma!

El autor da por supuesto, para este escrito, que ya se conocen de antemano algunos de los conceptos fundamentales de la estética. Pero, como algunas de las interpretaciones de dichos conceptos le pertenecen a él en propiedad, pide disculpas al lector por una breve digresión en la que, como anexo de un prólogo, tiene que limitarse a explicar algunos de los términos empleados en este tratado.

Lo que denominamos «sentido de la belleza», «deleite en lo bello», «goce artístico», «instinto artístico», etc., es análogo, aunque en una esfera más elevada, a los instintos, goces y satisfacciones que condicionan la conservación de la existencia telúrica común y que, consideradas con más detención, pueden remontarse al dolor y a su momentánea desaparición, adormecimiento u olvido. Así como las dentelladas del hambre impulsan al individuo puramente físico a tratar de acabar con ellas simplemente para sobrevivir, del mismo modo que las heladas y la incomodidad le obligan a buscar cobijo, y así como éstas y otras necesidades del individuo le empujan a contrarrestarlas por medio de todo tipo de invenciones y a asegurar su manutención y existencia para él y para su especie por medio de su trabajo, así se nos han inculcado unos *padecimientos mentales* que condicionan la existencia y el ennoblecimiento del intelecto en el hombre y, en general, del espíritu humano.

Rodeado por un mundo lleno de maravillas y de fuerza cuyas leyes sospecha y que quisiera comprender, pero que jamás descifra, que sólo penetran en él en forma de algunos acordes entrecortados con los que su ánimo se mantiene siempre en un estado de tensión insatisfecha, el hombre evoca en un juego la perfección que le falta. Fabrica un mundo en miniatura en el que las leyes cósmicas se manifiestan dentro de unos límites estrictos, pero completas en sí mismas y, en este sentido, perfectas; en este juego satisface el hombre su instinto cosmogónico.

Si la fuerza de la imaginación crea en él estas imágenes, presentándole distintas escenas de la naturaleza, ampliándolas y adaptándolas a su ánimo, de modo que cree percibir en el detalle la armonía del todo y, mediante esta ilusión se le arranca por un momento de la realidad, eso será el *goce de la naturaleza*, que, en principio, no difiere realmente del goce artístico, del mismo modo que la belleza natural (que nace de la receptividad e incluso de la fantasía del observador, que la complementa) se corresponde, en una categoría inferior, con la belleza general del arte.

Pero este goce artístico de la belleza natural no es en modo alguno la manifestación más ingenua o primitiva del instinto artístico, sino que es más bien un sentido que el hombre simple de la naturaleza tiene sin desarrollar, mientras que sí disfruta ya de las leyes de la naturaleza creadora, leyes que se vislumbran en la realidad mediante la rítmica secuencia de espacios y tiempos, en la guirnalda, en el collar de cuentas, en las volutas y arabescos, en la danza en círculo, en los sonidos rítmicos que acompañan a la danza, en el golpear del remo, etc. De estos principios brotaron la *música* y el *arte de la edificación*, que son las dos artes más elevadas puramente cósmicas (no imitativas) y a cuyo respaldo legislativo no puede escapar ninguna de las demás artes.

Pero a esos fenómenos generales de la naturaleza, con su sublime terror, con su encanto que arrebatara los sentidos, con sus inabarcables leyes, se les

suman también otras fuerzas más activas que ponen en tensión nuestro ánimo y lo hacen receptivo a las ilusiones del arte.

Es cierto que hay una lucha sin fin, una terrible ley del más fuerte, según la cual el uno devora al otro para ser luego devorado a su vez, que impregna toda la naturaleza pero que se manifiesta en toda su crueldad y dureza en el mundo que tenemos más próximo, que es el mundo animal, y forma el contenido de nuestra propia existencia terrestre y el de la historia. Este interminable proceso de exterminio entre los seres vivos carece de final y de propósito; el espíritu, oscilando entre el odio y la compasión, se paraliza ante esta desesperada máxima: *Lo individual sólo ha sido creado para servir de alimento a lo total.*

Hay que añadir a esto lo causal, lo incongruente, lo absurdo que sale a nuestro encuentro a cada paso en nuestra trayectoria terrestre y que nos arroja a la cara las leyes que creíamos haber vislumbrado. Está después nuestro propio mundo de sensaciones, insondable y movido por las tempestades, los coros de las pasiones en lucha entre sí y con el destino, el azar, la costumbre o la ley; la fantasía se opone a la realidad, la locura está en contradicción consigo misma y con el universo, nada más que discordancias y conflictos de los que las artes nos arrancan por un momento, acabando con ellos, encerrándolos en un estrecho marco y utilizándolos como elementos de una expiación final. De estos estados de ánimo surgieron las manifestaciones artísticas lírico-subjetivas y las dramáticas¹⁰.

La magia mediante la que el arte actúa sobre el ánimo, en sus más variadas formas y manifestaciones de modo que aquél es absorbido totalmente por la obra artística, se llama *belleza*. No es tanto una *propiedad* de la obra de arte cuanto un *efecto*, en él que actúan al mismo tiempo los más distintos momentos dentro y fuera del objeto al que se aplica el adjetivo de «bello». Estos momentos, cuando no parten del propio objeto bello, tienen sin embargo que reflejarse en él, condicionando su especial configuración.

Además, estos momentos tienen que derivarse de las leyes de la naturaleza y ser congruentes con ellas, ya que, aunque el arte sólo tiene que ver con la forma y con la apariencia, y no con la esencia de las cosas, no puede por menos de crear sus formas tal como la enseña la naturaleza visible, conforme a la ley general que impera en todos los ámbitos de la naturaleza, donde estas formas aparecen sin desarrollar mientras que en el arte aparecen en forma desarrollada.

Esta analogía entre las leyes generales de configuración de la naturaleza y del arte se muestra de una manera más clara y comprensible en lo que la estética especulativa denomina los elementos formales de la belleza pura.

Un fenómeno sólo puede manifestarse como tal si se *aísla a sí mismo*, como individuo, de lo general.

Pero esta separación de lo general sólo es algo absoluto en las primeras etapas de la configuración; por el contrario, las formas más desarrolladas de las plantas y del reino animal se caracterizan por que la relación con lo general, en lo que radican y se basan, y con lo particular que se confronta con ellas como contrapunto objetivo o subjetivo, se reflejan al mismo tiempo en ellas, de modo que su configuración está condicionada por estas relaciones.

Ahora bien, como al mismo tiempo en cada fenómeno que aspire a la

perfección el *principio de individualización* está simbolizado, nítida y claramente, por una determinada disposición de sus partes componentes, hay tres momentos de la configuración que *pueden* actuar en la generación de las formas. En las formaciones más bajas, esos momentos convergen sin embargo en uno solo, o a veces algunos de ellos permanecen en estado de letargo. Esos momentos de la configuración, cuando están en actividad los tres, corresponden a las tres dimensiones del espacio: altura, anchura y profundidad.

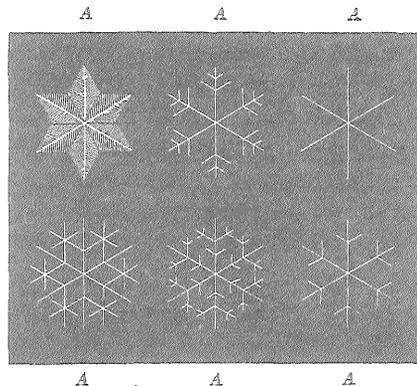
Así pues, en relación con los tres momentos de la configuración, la multiplicidad de la forma tiene que ordenarse de tres maneras para formar una unidad, y aparecen así las tres condiciones necesarias de la belleza:

- 1) Simetría.
- 2) Proporcionalidad.
- 3) Dirección.

Si apenas es posible pensar en una cuarta dimensión en el espacio, tampoco puede agregarse una cuarta condición que sea *homogénea* con las tres propiedades de lo bello que se han citado. Esto se podrá comprender con más claridad por medio de lo siguiente.

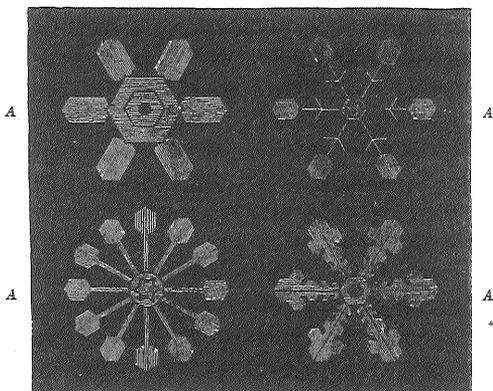
Principio de configuración de las formas completas y cerradas en sí mismas que son indiferentes respecto del exterior

Estas formas no tienen relación directa más que consigo mismas; por esta razón, sus elementos se ordenan en torno a un núcleo o centro que por así decirlo representa la unidad; las partes que lo rodean o irradian formando figuras regulares, o que lo circundan en disposiciones mixtas radiales y periféricas, corresponden de este modo a la multiplicidad de la configuración. Los fenómenos de este tipo se nos presentan, en sus formas planimétricas, como polígonos, estrellas y formas mixtas (en muchos casos con gran riqueza de invención, como por ejemplo en los copos de nieve) y otras como



poliedros, desde el hexaedro regular hasta la esfera. La ley de la atracción molecular —que es la única que domina sin perturbaciones por todos los lados, y al mismo tiempo indiferente hacia el exterior o, más bien, rechazando todas las influencias exteriores— encuentra su expresión más completa en estas formaciones cristalinas: como estricta regularidad y como cuerpo cerrado por todos sus lados. En la circunferencia, considerada como un polígono de infinito número de lados, y en la esfera, como poliedro de infinito número de caras, esta regularidad se convierte en una uniformidad absoluta, y por eso estas formas se han tenido, desde los tiempos más primitivos, por símbolos de lo absoluto y perfecto en sí mismo.

Estas formas regulares y cerradas tiene un único momento de configuración, en el que su núcleo de fuerzas es el centro mismo desde el que la configuración avanza en todas las direcciones.



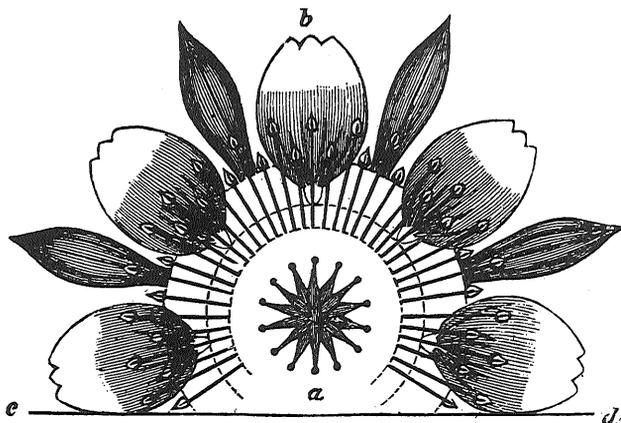
Completas en sí mismas: simetría, proporción y dirección son para ellas lo mismo. Poseen todas direcciones, y por eso carecen de dirección.

La ley de las proporciones sólo se manifiesta en ellas cuando se consideran por separado las partes del todo, especialmente si se trata de formaciones radiales, como por ejemplo los copos de nieve.

Aquí los radios, con sus ramificaciones, muestran ya un desarrollo proporcional; al mismo tiempo, indican ya una tendencia hacia el aislamiento y la segregación del pequeño universo que forma el copo de nieve, casi como una polarización entre dos fuerzas: la fuerza positiva del desarrollo independiente (A en las figuras) y la fuerza negativa de la dependencia del conjunto en los centros de las figuras.

La disposición de los átomos a lo largo de los radios se ajusta a los dos efectos citados y es el *resultado* de ambas fuerzas: los centros de energía que se oponen mutuamente, se reflejan y se concilian al mismo tiempo en la articulación proporcional de los radios. Sin embargo, para el observador, los radios no adquieren existencia formal independiente hasta que

- 1) se los observa de forma completamente independiente (aislada), no como miembros de un todo;
- 2) se sitúan verticalmente, hacia arriba con respecto al plano del horizonte o a una línea que lo represente.



De modo análogo, en esos notables y pequeños mundos, el de los copos de nieve, el de las flores, etc., ya existe en forma latente la ley de la simetría. La simetría se aleja aquí de la regularidad periférica, la *euritmia*, y las moléculas que se alinean ordenadamente en torno a los centros de cristalización, de modo semejante a como, anteriormente, de la regularidad radial de la configuración se ha deducido la proporción.

Si se separa un trozo de una corona regular de este tipo y se considera en sí mismo, el ojo *sólo* se sentirá cómodo con su aspecto si en sus partes existe una igualdad de número y posición, o un equilibrio entre las partes desiguales a la derecha e izquierda de la línea *a-b* (figura 3), que es perpendicular a una horizontal que representa el plano del horizonte terrestre. Si hay plena igualdad de elementos a derecha e izquierda de la vertical *a-b*, tendremos una *simetría* estricta; si sólo hay equilibrio de masas, sólo tendremos *euritmia*.

La disposición simétrica de los átomos se da a lo largo de la línea horizontal *c-d*. Esta línea es, al mismo tiempo, el invisible balancín que da estabilidad estática a la figura. Esta línea se denomina *eje simétrico*, por contraposición a la línea *a-b*, que puede ser el *eje proporcional*, porque la ordenación proporcional de las partes componentes se efectúa a lo largo de esta idea.

Euritmia. Marcos

La *euritmia* es *simetría* cerrada y no está en relación directa con el observador, sino sólo con el centro alrededor del cual se ordenan y alinean, en formas regulares, los elementos periféricos.

Si el observador quiere establecer una relación entre él y la figura eurítmica, tiene que situarse en el centro de las relaciones. Por esa razón, la verticalidad y la horizontalidad no son condiciones básicas de la figura eurítmica; su esencia es la *armonía de lo cerrado*; en efecto, esta figura expresa simbólicamente el concepto absoluto de recinto, con lo que nos reconduce a

lo cerrado como objeto propiamente dicho, como centro del orden eurítmico.

Así, por ejemplo, los marcos de las puertas y los adornos de las ventanas son recintos eurítmicos, exactamente igual que los marcos de los cuadros, sólo que en este caso lo enmarcado es la persona que entra o que se asoma. En estos ejemplos se descubre claramente la diferencia y la separación entre las partes que corresponden al marco como tal, en las que entra en actividad la ley eurítmica, y los demás elementos componentes del marco, que actúan en parte en sentido simétrico y en parte en sentido proporcional, con lo que el marco, junto con su contenido, se le presenta al observador como objeto que incluye los frontones, las ménsulas y otros elementos auxiliares análogos. El marco es una de las formas básicas más importantes del arte: ninguna composición sin marco, ninguna escala de tamaño sin él. Sólo en él se da la *euritmia*, la articulación y ordenación regular concéntrica de los elementos formales que forman una figura cerrada en torno al objeto enmarcado.

Manifestaciones del orden eurítmico

La organización de las figuras eurítmicas se realiza según determinadas leyes de periodicidad, con cadencias y cesuras, con elevaciones y depresiones, de cuyo encadenamiento surge la figura cerrada. A este respecto, tanto las figuras musicales (melodías) como las ópticas están sometidas a las mismas leyes, sólo que el oído puede seguir y discriminar un orden mucho más complicado que el ojo, que, en la contemplación momentánea tiene que intuir de inmediato el todo. Por esta razón, aun tratándose, ciertamente, de órdenes eurítmicos infinitamente diferentes entre sí, en las figuras ópticas la articulación apenas permite más de tres modificaciones. Sin duda, el canon para ello se formó entre los griegos tan artísticamente como en la música o en el arte poético, y lo adivinamos en la poderosa conjunción de las columnas dóricas, en la cadencia del entablamento, en la incesante reiteración de las mismas ornamentaciones en cadena, que estimulan y tranquilizan sin fatigar. Este canon se había olvidado ya en la época romana, pues Vitrubio confunde ya la euritmia con la proporción y entremezcla en general todos los conceptos estético-formales que, probablemente, tomó de un autor griego al que entendió mal, de modo que los pasajes correspondientes de este escritor (lib. I, cap. 2), lejos de informar sobre las leyes de la belleza de los griegos, lo que hacen es contribuir a sembrar la confusión sobre ellas.

La euritmia consiste en una juxtaposición cerrada de segmentos del espacio de igual forma.

Esto puede hacerse, en primer lugar, en intervalos totalmente iguales, de modo que cada elemento es prácticamente igual al otro. Este tipo de alineaciones *sencillas* son, por ejemplo, los denticulos, las acanaladuras, las guirnaldas, las líneas de perlas sencillas (sin discos) y otras parecidas.

En segundo lugar, las series se hacen *alternantes* si en los ejemplos citados separamos los elementos por medio de otros elementos intermedios; por ejemplo, si la guirnalda sencilla, del tipo de las ornamentaciones de hojas en

forma de corazón, se transforma en una serie de dos hojas que se van alternando entre sí, o si entre las perlas se intercalan discos. También la línea de ovas y dardos nos ofrece un ejemplo muy usual de serie alternante. El mismo principio de la alternancia se ve en la sucesión de metopas y triglifos. El contraste en la forma y en el dibujo, así como en el color, es necesario para la expresión clara de las series alternativas. La repetición de partes desiguales en cadencia eurítmica es el principio de la alternancia.

Además de las dos series citadas, la sencilla y la alternante, existe aún otra tercera, que es la más rica. Consiste en la interrupción de las series sencillas, e incluso de las alternantes, por medio de cesuras periódicas. También ésta era conocida por los griegos, aunque intencionadamente no la utilizaron más que en casos muy raros y sólo en edificios secundarios.

Ejemplos: los cordones de perlas con discos dobles y múltiples, que es una alternancia desigual fácilmente inteligible; las cabezas de leones y máscaras en la cornisa de los entablamentos griegos, que interrumpen las ornamentaciones de guirnaldas; las balaustradas del estilo renacentista predominan asimismo en los estilos de construcción bárbaros, en la arquitectura hindú, en la arquitectura árabe, en el gótico¹¹. Esta *intercalación* es propicia al espíritu romántico, actuando de forma más pictórica y musical, mientras que las euritmias *sencilla* y *alternante* corresponden a la belleza plástica.

Por su efecto más pictórico que plástico, la intercalación debe recomendarse especialmente en las representaciones policromas y como decoración de superficies, para alfombras, obras cerámicas, trabajos de incrustaciones metálicas y de madera, y otros análogos.

Los grados aún más altos de elaboración eurítmica no deben aplicarse más que cuando deba aparecer una cierta confusión rica, o una riqueza confusa; por ejemplo, en cortinajes, bordados, tejidos para vestidos, chales, etc., generalmente en los casos en que la euritmia estrictamente arquitectónica pudiera parecer demasiado seca y rígida.

Al principio del capítulo sobre el arte textil se darán más detalles sobre los puntos que se han tocado y que están en relación con esta cuestión. Véanse también los grabados en madera que allí se ofrecen y todas las litografías pertenecientes al primer tomo, donde se pueden encontrar ejemplos de todas las modificaciones de la serie eurítmica.

Simetría

La euritmia está íntimamente vinculada en lo conceptual con la simetría, y no con la proporción, ya que lo simétrico, tomado «*stricto sensu*», no es más que una parte, una fracción de una totalidad eurítmica que vuelve sobre sí misma. Imagínese la Tierra cortada diametralmente; la superficie de la sección formaría un disco circular en cuyo perímetro exterior se alinean los objetos de la superficie terrestre, en configuración radial con respecto al centro del disco. Un trozo de este meridiano terrestre, que la mentalidad arquitectónica se imagina articulado eurítmicamente, es una *serie simétrica* que sólo nos satisface porque descubrimos en ella una relación con lo general tal que permite un apoyo estático a la aparición de lo particular. En

consecuencia, las formas simétricas no tienen existencia suficiente *en sí mismas*, como la que tienen aquellas formas cristalinas regulares, que se excluyen totalmente del todo y son verdaderos microcosmos, sino que en las formas simétricas la posibilidad de su ser se expresa en su forma también fuera del mundo. Por eso no tienen el tipo de perfección formal de orden inferior que es propio de las figuras regularmente cerradas; son en cambio aquellas con la que se viste la naturaleza orgánica, siguiendo así una ley superior de concurrencia unitaria. Por esta razón, para entender las leyes de la simetría no basta ya un cristal de nieve delicado y rígido, que tan revelador es para la ley de la euritmia y su relación la ley de la simetría. La verdadera significación y la máxima diversidad de la simetría aparecen más bien en combinación con la proporcionalidad, y en primer lugar en las *formas vegetales*.

Es notable en esto que el comienzo y el fin de la vida de las plantas se representan de nuevo por medio de microcosmos cerrados en sí mismos, es decir, la simiente —parecida a una esfera—, la flor y el fruto. Sólo la planta, durante su crecimiento, tiene una relación macroscópica, y en ella se desarrolla al mismo tiempo una *vida* que entra en conflicto con esa relación macroscópica, que actúa como *principio de configuración*, es decir, como el *principio de la proporcionalidad*.

Sin embargo, lo mejor es considerar por separado la ley de la *simetría* que domina en la vida de las plantas.

La planta, considerada como individuo y como totalidad, se desarrolla desde su germen en vertical, hacia arriba, en el sentido de un radio terrestre. La conservación de esta dirección depende de la distribución de las masas de las ramas principales y sus ramificaciones, de las hojas, flores y frutos que se distribuyen en torno al tronco o, cuando éste falta, en torno a la vertical en que se encuentra el centro de gravedad, de modo que se consiga un equilibrio por todos los lados. Este orden es, por lo tanto *eurítmico*, cuya ley se deduce de la figura planimétrica del plano fundamental, que se asemeja a una formación cristalina regular. Es en su proyección vertical, es decir, en la retina del observador, donde la imagen de la planta es *simétrica*. La ordenación de los miembros de la configuración en la dirección vertical (en el árbol, la posición de las ramas) se mantiene así independiente de las leyes del equilibrio, pues éste no se ve afectado por el hecho de que un anillo determinado de ramas que mantienen entre sí el equilibrio en relación con el tronco vertical, crezca más arriba o más abajo del tronco según otros sistemas que también mantengan entre sí el equilibrio.

Se deduce de ahí que, en todas las plantas y en todas las figuras de la naturaleza y del arte, que en esto obedecen a idénticas leyes, *no se realiza la simetría en el sentido de la extensión vertical*.

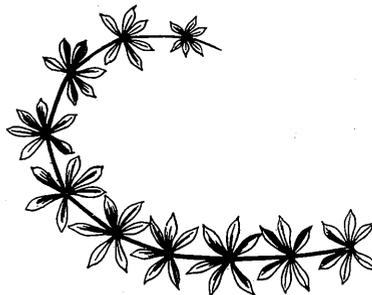
La planta, como *totalidad*, realmente sólo es simétrica para el ojo del observador, pues en realidad es eurítmica; la simetría «*de facto*» aparece, conforme a unas leyes muy reveladoras, aunque difíciles de resolver en detalle, en las distintas partes de la planta.

Una rama principal crece perpendicularmente al tronco (es decir, sin inclinación con respecto a la horizontal), se ramifica, y las ramas secundarias se desbordan en hojas subdivididas como las de los helechos, cuyos

elementos constan, a su vez, de pequeñas hojitas; si se considera cada una de las partes del árbol por separado, como individuo, la relación de dependencia respecto de la totalidad se manifiesta en las distintas partes del árbol mediante la disposición simétrica de sus miembros secundarios.

Para la rama principal, considerada como un todo, el tronco es, en primer término, lo que para el tronco es la tierra, es decir, la primera relación macrocósmica que se aprecia en la distribución uniforme de las ramificaciones y de las masas de hojas de la rama en relación con el tronco. Al mismo tiempo, existe una relación inmediata de la rama principal con el centro de la tierra, al que ella debe servir, al mismo tiempo, de secuencia en la ordenación y distribución de las masas de sus miembros secundarios. En las ramificaciones horizontales, como consecuencia de la satisfacción de esta doble condición, la distribución de masas no tiene ya que ser eurítmica (en torno a la rama), como ocurre en el tronco principal, cuya relación con el centro de la tierra es simple, sino *simétrica*, con un eje de simetría horizontal que corta ortogonalmente a la rama. En las ramas secundarias, en las hojas y en sus partes, si se considera cada uno de estos elementos en sí mismos, en todas partes actúa la misma dinámica; según esto, la relación específica con aquello de donde brota directamente el elemento concreto y la relación general con la tierra determinan la atracción de masas y la gravedad, que son los momentos configurativos de la simetría¹². Cada una de estas partes tiene un *solo* eje de simetría, que es siempre horizontal y perpendicular a la parte de la planta de la que crece. La simetría de las hojas, por ejemplo, se proyecta como una línea sobre el plano de intersección que corta ortogonalmente al vástago y que es paralelo al tronco principal (que es vertical). Del mismo modo, muchas hojas se ordenan de distintas maneras, según el carácter de la planta, pero siempre *simétricamente* alrededor de la rama y, ciertamente, según leyes de equilibrio lineales y en sentido horizontal. Se deduce de ello que las ramas secundarias, con su follaje, tienen que formar unas superficies iguales a la hoja individual.

Todos los árboles que se ramifican horizontalmente, como el cedro, la acacia y el haya, presentan esta ordenación simétrica. Pero la ley de la naturaleza resulta más complicada cuando el principio de radiación de la planta es otro, como por ejemplo las ramas que, como en el álamo y en el ciprés, brotan formando ángulos muy agudos con el tronco.



Aquí la simetría de las ramas principales, con sus ramas secundarias y hojas, se aproxima más a la euritmia planimétrica del tronco principal, aunque sin representarla de una forma totalmente pura. La tendencia al equilibrio de masas y la simetría, con unas relaciones recíprocas tan complicadas, motiva e impulsa a la naturaleza, tan rica en formas, a realizar los infinitos cambios de formas que vemos en el mundo vegetal; en él adivinamos, más que descubrimos, la ley de la simetría al abrirse ésta camino a través de la proporcionalidad. A esto se debe en parte el romántico encanto que el mundo vegetal ejerce sobre el ánimo.

Aunque el reino animal muestra una creatividad infinitamente más libre y rica que el mundo vegetal, sus propiedades formales se manifiestan mucho más claramente en sus elementos que las formaciones del reino vegetal.

La simetría de la que se ha tratado hasta ahora es planimétrica; se da en los pólipos, en los radiolarios, etc., como en las plantas, pero nunca es planimétrica, sino lineal, la simetría de las formas animales superiores. No hay ninguna forma animal, entre las más desarrolladas, que, cortada por cualquiera de los ejes del espacio tridimensional, o proyectada sobre ellos, aparezca como perfectamente regular. El eje de simetría lineal en los animales vertebrados y en el hombre es una línea horizontal que corta ortogonalmente al eje de dirección (del que hablaremos más adelante). Resulta así que las formas animales no están sometidas a las leyes de la simetría ni en el sentido de abajo arriba, ni en el de delante atrás; lo primero por las mismas razones que en las plantas, y lo segundo por causas totalmente análogas.

Incluso en el inmenso universo extraterrestre podría buscarse la ley de la simetría en las relaciones con los distintos grados de interdependencia macrocósmica entre los cuerpos celestes, pero esto nos llevaría demasiado lejos.

Proporcionalidad y dirección (unidad de movimiento)

La ley de proporcionalidad se observa en primer lugar en los cristales proyectados en forma de estrella, donde los rayos aparecen a veces como *articulados*. Esta articulación sigue unas leyes determinadas que pueden manifestarse de distintas maneras según la naturaleza del líquido cristalizado. Esto mismo se aprecia, como ya se ha dicho, en algunos de los cristales de nieve representados en las figuras anteriores.

Pero la ley de proporcionalidad aparece mucho más desarrollada en las formas orgánicas. No puede por menos que admitirse que, en el desarrollo de los organismos vegetales y animales, actúa una fuerza determinada que en cierto modo es independiente, por una parte, de las fuerzas generales de la naturaleza (atracción o repulsión de masas, etc.) y, por otra, de la fuerza de la voluntad de los organismos vivos; aunque esta fuerza entra en conflicto con las otras dos, la existencia de la configuración orgánica se basa, precisamente, en la feliz resolución de estos conflictos.

En esta lucha de la fuerza vital del organismo con la materia, por una parte, y con la fuerza de la voluntad por otra, es donde la naturaleza despliega sus creaciones más magníficas; se muestra en la belleza de la

elástica curva de las palmeras que elevan poderosamente su majestuosa corona de hojas, pero también se somete a las condiciones de la ley general de la gravitación tanto de su totalidad como en sus distintas partes (hojas de la corona).

Esta lucha se encuentra de un modo aún más activo en los organismos dotados de voluntad, por ejemplo en la Artemisa o en el Apolo que creara el arte de la antigüedad; aquí, la libre voluntad y el movimiento están en equilibrio con la condición de masa y con la condición de vida —la más rica diversidad de actuación unificada de fuerzas que puede concebir el ser humano.

La fuerza vital (o, si se quiere, la fuerza psíquica de crecimiento), aunque actúa desde todos los lados, sigue sin embargo preferentemente unas líneas principales que, en la mayoría de las plantas, se dirige hacia arriba, verticalmente, en sentido contrario al de la fuerza de la gravedad, y que en los animales está definida por la columna vertebral, la cual, en la mayoría de ellos, es horizontal y coincide con la dirección de la volición, pero que en el hombre vuelve a ser vertical y no coincide con su dirección volitiva, sino que forma con ella un ángulo recto. Por lo tanto, en la configuración orgánica, según el escalón de desarrollo de los organismos, actúan dos o tres fuerzas a las que (según el procedimiento que se utiliza normalmente en mecánica) podemos asignar centros de fuerzas especiales.

Entre ellas, la que actúa de forma más general es la *acción de masas*, que se manifiesta, en su forma más evidente, en parte como gravedad y en parte como «*vis inertiae*» (fuerza de inercia). A ellas se oponen normalmente las otras dos fuerzas: la *fuerza vital orgánica* y la *fuerza de la voluntad*.

Las plantas arraigan en la tierra y no tienen ninguna fuerza volitiva, sino sólo fuerza vital, cuyo centro puede imaginarse que se encuentra en el zenit, en la prolongación infinita de la vertical que constituye el eje vital de la planta. Con la fuerza de la gravedad, que trasladamos al centro de la tierra, forma un par de fuerzas que actúan sobre la misma vertical, pero en sentido contrario.

Este conflicto (que sigue existiendo aunque se haya satisfecho ya el equilibrio de masas) condiciona, en parte¹³, la *proporción* de la planta, que es independiente de la ley del equilibrio porque, como ya se ha hecho notar anteriormente, para el equilibrio carece totalmente de influencia el que un determinado conjunto de masas que mantienen el equilibrio entre sí se separen del tronco vertical en la parte superior de éste, o en la inferior, o que se encuentren por encima o por debajo de otros sistemas de ramificación también en equilibrio.

Si, de esta manera, en la formación proporcional de la planta no influye directamente el equilibrio estático, la *estabilidad* es en cambio un importante factor en ella. La forma conoidal es la que mejor responde a esta ley de la estabilidad, que procede del principio interno del crecimiento de las plantas y de otras causas muy intrincadas —y en su mayor parte aún no investigadas— y que, al mismo tiempo, es modificada por él. En la realidad, se puede apreciar esto en la infinita variedad de formas que la naturaleza despliega en el reino vegetal, pero que siempre permite deducir esta tendencia a las formas conocidas (flamíferas).

Aún más difícilmente comprensible y más compleja que en los vegetales

se muestra la ley de la proporción en el reino animal. La proporción es aquí doble, porque toda forma animal tiene proporción, en primer lugar de abajo a arriba y, en segundo lugar, desde delante hacia atrás.

La proporción, en el primer sentido, tiene que expresarse también, al igual que en las plantas, como la conciliación de un conflicto entre la fuerza de la gravedad y una tendencia contraria a ella de la vida orgánica hacia la configuración vertical.

La proporción desde delante hacia atrás revela un conflicto análogo y consiste igualmente en la conciliación de dos fuerzas opuestas. Este conflicto se produce entre el *movimiento*, como manifestación de la *libre voluntad*, y la *resistencia de la masa*, como manifestación de la *vis inertiae* (fuerza de inercia) y la resistencia del medio.

Las mismas masas y partes de la configuración que son pesadas, al ser atraídas por la tierra y, por tanto, entrar en conflicto con la fuerza vertical de desarrollo, contrarrestan también, según la ley de la inercia, la dirección volitiva, cuando la voluntad quiere iniciar un movimiento del sistema o quiere detenerlo. Hay que añadir aún otra manifestación de la resistencia material: la resistencia del medio en que se realiza el movimiento, trátase de aire, agua, tierra, madera u otro medio apropiado para contener seres animados capaces de moverse por sí mismos. Estos efectos de la materia se producen siempre en la misma dirección del movimiento, pero en sentido contrario a éste; y la forma animal que, en ciertas condiciones que son independientes de esta cuestión, sea más capaz de debilitar y suavizar las dos potencias telúricas citadas, que se oponen al movimiento, será la mejor dotada.

Se manifiesta aquí una relación del equilibrio simétrico con respecto a la proporción en el sentido del movimiento¹⁴ (adecuación a la dirección), relación que es análoga a la que existe entre la simetría como función de la fuerza de la gravedad y la proporción vertical en los vegetales.

En efecto, los momentos de inercia y de resistencia del medio tienen que compensarse de tal manera en torno al eje del movimiento que no se produzca ninguna desviación involuntaria de la uniformidad de dirección como consecuencia de la irregularidad de distribución de las masas en relación con el eje del movimiento (que, en general, hay que considerar que es horizontal). Esta ley, sin embargo, no afectaría de nuevo a la ordenación de los elementos en el sentido del movimiento, por las mismas razones que anteriormente se han indicado. Sin embargo, aquí, en lugar de estabilidad, aparece otra condición fundamental de la adecuación formal, que es la *movilidad*, o capacidad de movimiento unida a la *velocidad de movimiento*¹⁵.

En muchas formaciones animales de orden inferior, como en los gusanos, el eje vital coincide totalmente con el eje de espontaneidad, por lo que estos animales no tienen, como las plantas, más que dos propiedades de la forma: la *simetría*, que se presenta como simetría plana (euritmia) en las secciones transversales, y la *unidad de movimiento*. Les falta, totalmente o casi, la proporción vertical.

Los animales de organización superior, como los cuadrúpedos o las aves, constituyen una clase muy complicada e intermedia entre este esquema y el humano, en el que aparecen los tres ejes de la configuración, el eje de simetría, el eje proporcional y el eje de dirección, separados en princi-

pio y perpendiculares entre sí, según las coordenadas de la extensión espacial.

Ahora bien, el arte es portador de una variedad de combinaciones análogas a la de la naturaleza, pero no puede sobrepasar ni en una pulgada las barreras de ésta; tiene que guiarse, en los principios de la configuración formal, exactamente por las leyes de la naturaleza.

Del principio de autoridad en la aparición de las formas naturales y artísticas

Autoridad es un término del que Vitrubio se vale varias veces (acaso pensando en un autor griego perdido, cuyas expresiones tradujo lo mejor que pudo al latín) para expresar algo que no tiene equivalente en el idioma alemán y que se refiere al hecho de que determinados componentes formales de un fenómeno visible destaquen entre los demás, con lo que dentro de su campo de acción se convierten en corifeos y, al mismo tiempo, en representantes visibles de un principio unificador. Los demás elementos de la pluralidad unificada en lo bello se comportan, con respecto a la autoridad, como los sonidos armónicos, moduladores y de acompañamiento con respecto a la nota tónica. Según esta teoría, hay tres autoridades formales, que son:

- 1) La autoridad eurítmico-simétrica.
- 2) La autoridad proporcional.
- 3) La autoridad de dirección.

Como cuarta autoridad, de origen superior, hay que añadir aún el *contenido*, que consiste en el predominio de una de las tres modificaciones de lo bello en su acción recíproca.

De la autoridad eurítmica

La euritmia es, como ya se ha explicado, una simetría estereométrica o planimétrica. Entre las formas regulares estereométricas, la esfera y todos los poliedros regulares, hasta el tetraedro, son ciertamente simétricos por todos sus lados, pero sin autoridad de simetría. Esta última se manifiesta ante todo en el elipsoide o en el óvalo, en el hexaedro o en el doble tetraedro unido por las bases, en el prisma, en la pirámide, etc.: en la desigualdad de ciertas dimensiones que está sometida a una ley.

La simetría planimétrica (la euritmia en sentido propio) aparece en los cristales de nieve, en las flores e incluso en las plantas y los árboles. En estas figuras naturales, la ley de la autoridad se manifiesta en la *concentración de los elementos en las inmediaciones del centro* de la figura regular, al que rodean o del que irradian, o en parte rodean y en parte irradian. Este efecto se refuerza por el contraste de colores entre las partes de la forma que están más próximas al centro y las demás.

El hito

La unidad aislada como contraposición de la serie eurítmica que la rodea se tomó, ya desde los primeros y oscuros balbuceos del arte de los primeros hombres, como representación de la *autoridad* y de lo *esencial* y, con admirable instinto, se colocó en el lugar debido.

El más tosco esfuerzo por adoración procede, en parte, de este principio de autoridad confusamente intuido. Lo adornado es el hito del adorno¹⁶.

Es frecuente que un hito de este tipo enlace, de forma material y al mismo tiempo simbólica, con la idea de la *posesión* y de la *cohesión*, como ocurre con los broches.

El hito se utilizó muy pronto, también como monumento, para señalar un lugar sagrado. Originalmente era un túmulo de tierra. Hitos de esta clase, en su mayoría enterramientos de guerreros y caudillos caídos, son los monumentos más antiguos que encontramos por toda la tierra. Ya en forma de edificación, el hito aparece en los sepulcros de Ogiges y de los tantálidas en Sipylos, en Frigia y en obras semejantes a éstas en Grecia, Italia, Cerdeña, etc.; más desarrollado en las pirámides escalonadas de América Central y de Asiria; más rígido en las pirámides egipcias; más refinado en los monumentos funerarios de Mausolo, de Augusto y de Adriano. El hito sirve también para el juego como *signo* y *objetivo*, con el significado correspondiente.

Una interesante manifestación es la coincidencia de ambos elementos, la serie multiforme y el hito uniforme, para formar un efecto monumental de conjunto, rodeando el hito con círculos de piedras rítmicamente ordenadas, como ejemplo evidente de la cooperación de lo multiforme para conseguir una referencia unitaria. El *hito* como reflejo del concepto de unidad frente a la *pluralidad*, la cual, mediante la alineación rítmica periférica se convierte en una en sí misma, y al mismo tiempo contribuye poderosamente a reforzar la autoridad del hito. Ejemplos de ello son los círculos de piedras con el menhir¹⁷ en el centro que se encuentran en Carnac, Abury, Stonehenge y otros muchos lugares.

De la autoridad simétrica

La simetría lineal aparece, como es sabido, en las hojas y en las ramas cuando se las contempla de por sí, en los animales y en el hombre, así como en la mayoría de las obras de arte, especialmente en las monumentales. Consiste en la distribución de los componentes de un todo, regulada por la ley del equilibrio, según una disposición horizontal en torno a un eje vertical, que se piensa perpendicular a la dirección del movimiento. *Este eje es la sede de la autoridad simétrica lineal*. Se la destaca rodeándola de masas, por medio del relieve, realizándola, por medio de la riqueza y la magnificencia ornamental, por medio del contraste de colores, o por todo ello a la vez, de modo que los restantes miembros de la simetría se limiten a acompañar armónicamente a lo que de esa manera se ha destacado. Al mismo tiempo, constituye para estos elementos la representación del centro de atracción de la tierra, en torno al cual gravitan. Es muy frecuente que, en el arte,

mediante la hábil elección de esta autoridad simétrica, se consiga liberar de la simetría estricta a todos los elementos, ya que su realización no es siempre compatible con las condiciones de conveniencia y de carácter de la obra de arte.

La autoridad proporcional

Jamás aparece independientemente, es decir, por sí misma, sino en combinación con la autoridad macrocósmica, o en combinación con ésta y al mismo tiempo con la autoridad de dirección.

Aparece en combinación con la primera en las individualidades radiales del fenómeno visible que brotan directamente del seno de la tierra apoyándose en ella o desplegándose como ramificaciones de un tronco principal.

En estos fenómenos radiales del mundo visible se manifiesta la actividad polarizante de dos fuerzas que actúan en sentidos contrarios sobre un solo eje vertical (o, en general, radial) de la figura. Ambas actividades o potencias entran en conflicto, y este conflicto debe reflejarse en el fenómeno visible de tal manera que se haga evidente el equilibrio dinámico resultante (cfr. *supra*).

Ahora bien, en los fenómenos visibles de este tipo se manifiesta en primer lugar la *base* del sistema proporcional como reflejo y representante de la actividad macrocósmica.

En segundo lugar, en el mismo fenómeno visible proporcional se destaca, ante todo en el vértice, la *parte dominante* del sistema, como reflejo y representación del impulso y de la acción individualistas (por ejemplo, en las plantas). Ambas están compensadas por un miembro intermedio neutro y sustentante que participa de las propiedades de las dos autoridades citadas, conectándolas a ambas de forma uniforme y resolviendo las contraposiciones.

La *base* corresponde al elemento telúrico (en general al macroscópico), del que es un reflejo, bien sea por medio de la masa inerte, la articulación sencilla, la coloración oscura, bien por la multiplicidad estiliforme, la capacidad resistente y la fuerza elástica virtual.

El *miembro dominante* corresponde al elemento microcósmico opuesto, al que representa por medio de la riqueza de la articulación, la ornamentación, la concentración de todo lo característico de la individualidad en ella misma, de colores brillantes y claros. En volumen y, especialmente, en altura, es el miembro menor y tiene siempre un carácter de elemento sustentado y de coronación, de cabeza.

El *miembro intermedio* está caracterizado al mismo tiempo como *sustentante* y como *sustentado* y muestra una actitud y una coloración en las que se mezclan las particularidades formales de los dos miembros de la proporción antes citados, o, más bien, se concilian en dobles reflejos. Constituye, *al menos virtualmente, la media proporcional entre ambos extremos*, de modo que, tomada virtualmente, la base se comporta con respecto al miembro intermedio como éste lo hace con respecto al dominante.

Naturalmente, existen desviaciones de las leyes estrictas, precisamente

en el carácter de la proporción, y ésta es, en su solución, tan infinitamente variada como lo es la naturaleza misma¹⁸.

Otras relaciones más complicadas, totalmente distintas, aparecen donde el eje proporcional no está arraigado, sino que se mueve libremente en un medio, en la dirección de su propio eje, caso éste que ya se ha señalado como la segunda posibilidad. Este caso es el que aparece en la mayoría de los animales que se mueven horizontalmente sobre la tierra, en el agua o en el aire. Los peces nos dan el ejemplo más sencillo de esta combinación. El objetivo que busca el pez cuando nada, tanto si es una presa como cualquier otro objeto, es un punto de atracción que ejerce una fuerza totalmente análoga a la que el centro de la tierra ejerce sobre el árbol o sobre cualquier otra forma dirigida verticalmente hacia arriba. Pero la fuerza de la gravedad se opone a los esfuerzos de crecimiento del árbol, mientras que en el pez la dirección volitiva y la dirección vital (la columna vertebral) no son opuestas, sino que ambas *tienden uniformemente hacia adelante*. Por lo tanto, en esta situación no se produce ningún conflicto de fuerzas, y la ley de división tripartita no tiene ya aplicación (véase *supra*). La autoridad es aquí doble y unitaria: la *cabeza* del pez, que representa el principio microcósmico de unidad de la existencia individual y, al mismo tiempo, el principio unitario de su dirección.

Hasta aquí, la proporción del pez es una proporción binaria indeterminada: podría ser una cabeza que se prolongase hacia atrás con una cola que siguiese indefinidamente hacia atrás, como un carrete.

Pero hay que añadir aún otros momentos de la configuración que imprimen al fenómeno visible inacabado el sello de lo completo en sí mismo y unitario; se trata de la *ley general de la inercia de las masas y la de la resistencia del medio* en que se desarrolla el movimiento. La configuración del pez tiene que someterse a estas influencias macrocósmicas y, al mismo tiempo, reflejarlas. Esto ocurre mediante el crecimiento, desde delante hacia atrás, de unos planos de sección imaginarios de dirección vertical, siguiendo una ley que no puede realizarse con plena exactitud, hasta un punto del eje de dirección en que este crecimiento alcanza su máximo. Pasado este punto, hacia atrás, los planos de sección vuelven a decrecer siguiendo otra ley. El máximo diámetro del pez es, por lo tanto, a diferencia de la cabeza, un reflejo de estas influencias macrocósmicas.

Sin embargo, también la fuerza de la gravedad tiene su influencia sobre la configuración proporcional del pez; porque sus planos de sección, siempre que se tomen perpendiculares al eje longitudinal, son *simétricos* en su extensión latitudinal. En su dimensión en altura, en cambio, y según el *principio de configuración vertical*, están proporcionados de un modo fusiforme o flamígero, de suerte que las influencias macrocósmicas se manifiestan con menos claridad que en los ejemplos de configuración vertical¹⁹.

De la autoridad de dirección

Tampoco actúa por sí sola, sino que, como la autoridad proporcional, lo hace en combinación con la autoridad macrocósmico-simétrica, o en combinación con ésta y al mismo tiempo con la autoridad de proporción.

1900

1900

Este segundo caso se ha tratado ya en el apartado anterior; el primero tiene su manifestación más completa en el hombre.

Lo mismo que la cabeza del pez refleja, clara e inequívocamente, la coincidencia de los dos ejes principales, el eje vital y el eje de dirección, en la cabeza del hombre se expresa, de modo no menos inteligible, la ortogonalidad de ambos ejes principales en su posición normal. La cabeza es el alto símbolo de la voluntad libre y absoluta, independiente a la vez de la autoconservación y de las limitaciones de la materia.

De la autoridad de contenido

Las tres autoridades citadas, como representantes de los tres principios unificadores del orden *inferior*, forman de nuevo tres grupos de un orden *superior* que deben actuar juntos en una unidad más elevada. Se trata de la *unidad de finalidad* o *unidad de contenido*, que, según el grado de perfección que permitan la naturaleza y el arte, se manifiesta como *regularidad*, como *tipo* y como *carácter*, y que en su máxima potencia culmina en la *expresión*.

Al mismo tiempo, para que se active esta uniformidad de potencia de orden superior, rige de nuevo el principio de la subordinación (de la autoridad), que actúa preferentemente en las regiones más bajas de la creatividad.

Ocurre así que, tanto en la naturaleza como en el arte —ya mediante la *regularidad* de los cristales, ya mediante el dominio de la *simetría*, ya por medio de un despliegue preferentemente proporcional, ya, en fin, por medio de la dirección— la idea se manifiesta de una forma claramente expresiva a través del fenómeno visible.

Así pues, en determinadas obras de arquitectura volvemos a encontrar la perfección eurítmica de los cristales y de otras formas perfectamente regulares de la naturaleza.

Son ejemplos de ello los montículos funerarios (túmulos), las pirámides de Egipto y otros monumentos análogos que están desarrollados por todos sus lados sin una articulación proporcional o direccional propiamente dicha; y, precisamente por eso, como microcosmos que existen por sí mismos, son muy expresivos como símbolos de la totalidad que no conoce nada fuera de sí misma —de ahí que se hayan empleado también como monumentos a caudillos famosos que dominaron el mundo.

En otras obras del arte arquitectónico, pertenecientes también a la clase de los monumentos y que ya tienen un delante y un detrás, domina la *simetría*; otros son predominantemente *proporcionales*, como las altas cúpulas y, aún más decisivamente, las torres, en las que la simetría y la dirección son superadas por la proporcionalidad de las formas ascendentes. Por esta razón son significativas como símbolos de la tendencia que aspira hacia lo alto. Del mismo modo, también en muchas obras de las artes técnicas y de la arquitectura se observa como principio destacado la *organización direccional*. Ejemplo de ello es el *navío*, que, por su capacidad de movimiento, es susceptible de una configuración especial y extraordinariamente artística —cosa que ya se sabía entre los antiguos, así como en la Edad Media y en la

E. I. S. ARG.

BIBLIOTECA

época del Renacimiento de las artes. Lo mismo cabe decir de los carros de guerra de la Antigüedad.

Incluso en el arte arquitectónico monumental, el citado principio direccional predomina sobre las otras condiciones de la belleza y perfección de la forma. Ejemplos de esto son el templo procesional egipcio y las basílicas católico-romanas del siglo XIII, que son muy semejantes a aquél.

Pero es en el templo griego donde aparece la *unidad de propósito*, análogamente a como lo hace en el hombre, en su máxima riqueza y en su más completa libertad: ¡en la más pura armonía! El frontón que corona a Atenea es, como el rostro de la diosa, al mismo tiempo la dominante de la proporcionalidad, la encarnación de la simetría y el reflejo del cortejo solemne que se aproxima para el sacrificio.

NOTAS A LOS ANEXOS

Los elementos básicos de la arquitectura

¹ Introducción a *Teoría comparada de la construcción (Vergleichende Baulehre, 1850)*: MS 58, fols. 15-30.

² Vitrubio 2, p. 1.

³ Millin, «Voyage en Colombie». Hüllmann, «Urgeschichte des Staats». (Karl Dietrich Hüllmann, «Urgeschichte des Staats» —Königsberg, 1817—, especialmente, pp. 113, 120. El libro sobre Colombia no se ha podido identificar hasta el momento.)

⁴ Herodoto 2, pp. 99, 147, 151 y 159.

Atributos de la belleza formal

¹ Introducción a *Teoría de la Belleza Formal (Theorie des Formell-Schönen)*, hacia 1856/1859, MS 179, fols. 1-46.

² La noción general de belleza formal está compuesta de tres partes: Belleza sensual, proporcional y moral-intelectual. En cuanto sigue, sólo la *segunda* será considerada, aunque todo lo que tenga que ver con carácter y estilo conducirá automáticamente a la tercera manifestación de la belleza. Véase en este sentido el excelente ensayo de Von Rumohr *Zur Theorie und Geschichte neuerer Kunstbetrachtungen* (Sobre la teoría y la historia de las recientes tendencias artísticas), en la primera parte de su *Italienische Forschungen* (Investigaciones italianas).

³ He hecho un estudio especial de los principios dinámicos que determinan la forma de los cuerpos acuáticos y he llegado a una ecuación que he llamado el Ictíodo. Esta ecuación comprende, creo, el esquema general de acuerdo con el cual están formados estos cuerpos. [Semper da a continuación la ecuación matemática, explica que puede construirse la curva de una línea completa de cuerpos acuáticos, dependiendo de los valores variables que se asignen, y concluye:] Los griegos conocían las leyes que determinan las formas de los objetos voladores, como lo demuestran sus proyectiles para honda. Añado un dibujo de dos de estos proyectiles de plomo que traje conmigo de Atenas [no reproducido]. Su forma recuerda a la de esos huesos de ciruela, alargados y resbaladizos, que los niños usan como proyectil, apretándolos entre los dedos hasta hacerlos salir disparados. El aire produce el mismo efecto: deslizándose tras el proyectil de la honda, aumenta su velocidad.

Ciencia, industria y arte

¹ Los productos indios exhibidos en Londres se presentaban bajo tres tipos muy diferentes: El antiguo arte barroco hindú, representado por algunos cofrecillos de madera de sándalo; el arte indo-persa y, finalmente, ejemplares del arte indo-británico, con ricos motivos renacentistas que nos hacían pensar en Bizancio. Sólo el estilo indo-persa poseía auténtica belleza. Reproducía, tanto en la visión de conjunto como en los detalles antiguos motivos itálicos y griegos, con un parecido asombroso. Es un enigma del que he buscado en vano la clave.

² Es tan fácil encontrar emblemas adecuados que resulta asombrosa la falta de ideas que suele dominar en nuestras artes industriales, con su extravagante uso de la decoración «expresiva». Por ejemplo, muy a menudo vemos en los relojes de péndulo a dos soldaditos que, apoyados en una cornisa, juegan a las cartas o incluso duermen. ¿Qué quiere expresar el artista? ¿«Dejadnos pasar el tiempo, matar el tiempo, dejadnos dormir en paz»? ¡Curiosa y no muy brillante ilustración del virgiliano «Vivite-venio»!

³ Una colección de cerámica debe incluir, en diferentes grupos, todos los objetos originalmente relacionados o pertenecientes a los sistemas complementarios de manufactura como el amasado, el moldeado, el fundido y el batido. Muchos productos industriales obtenidos gracias al fuego pertenecen también a esta categoría. Estas familias se agrupan, por decirlo así, alrededor del hogar, alrededor del fuego como centro común. Pertenecen también a este ámbito palmatorias, lámparas, candelabros y gran parte de los utensilios domésticos, así como la orfebrería y la joyería.

Sin embargo, la metalistería pertenece a esta categoría sólo por su materia prima, no por su motivo; mesas, camas, techos metálicos y demás pertenecen a otra rama, la de la ebanistería y carpintería. Viceversa, algunas manufacturas en madera pertenecen a la familia cerámica por su motivo básico, como los recipientes, barriles, etc.

⁴ Cursos científicos en el «Conservatoire des arts et métiers» de París (invierno de 1851/52).

Géométrie appliquée aux arts	Charles Dupin
Géométrie descriptive	Ollivier
Mécanique appliquée aux arts	Morin
Physique appliquée aux arts	Péligot
Chimie appliquée à l'industrie	Payen
Chimie appliquée aux arts	Péligot
Arts céramiques	Ebelmen
Agriculture	Mohl
Economie industrielle	Blanqui
Legislation industrielle	Wolowsky

⁵ El autor ha trabajado durante bastante tiempo en una teoría comparada de la construcción, basada en principios que en parte se reflejan en este trabajo. La primera entrega se publicará hacia Pascua de 1852 por E. Vieweg e Hijo en Braunschwig. Ver también el folleto «Die Vier Elemente der Baukunst», por G. Semper, publicado por Vieweg e Hijo, 1851.

⁶ No pretendo nada peyorativo con esta expresión: lo que se pidió al arquitecto fue levantar un vacío cubierto de vidrio. Esta construcción encarna en cierta forma la tendencia hacia la que nuestra época parece moverse, y que se ha expresado con tanta propiedad en la Exposición. Si quisiera clarificar este punto de vista tendría que repetir lo dicho en la primera mitad de este trabajo.

El principio de un espacio abierto cubierto de vidrio ha dado un paso adelante significativo con el desarrollo técnico del Palacio de Cristal; tiene un sentido arquitectónico especial en cuanto permitirá en un futuro añadir al tipo de vivienda anglosajón la idea del patio. Quizá la integración de este concepto tenga éxito y veamos agruparse en torno a un centro común a las tradicionales viviendas inglesas. A este tipo de combinaciones debemos, en el pasado, significativos ejemplos de manipulación del espacio arquitectónico.

Prolegómenos

¹ Es una expresión que, al ser un pleonismo, designa con bastante acierto, y por eso la conservo, lo absurdo de la moderna situación de las artes, por la que se abre una ancha brecha, desconocida para los griegos, entre las que llamadas «artes menores» y las que se denominan «artes mayores».

² Se trata de una expresión de Rumohr para designar aquella actividad independiente de la mente gracias a la cual, sin que medie la crítica del entendimiento, es posible la plena captación y asimilación de lo bello y la creación en el arte.

³ *N. del T.*: Las «Realschulen» eran escuelas en las que se daba preferencia a la enseñanza de ciencias naturales e idiomas modernos, como introducción a enseñanzas puramente técnicas. En la traducción se ha empleado la equivalencia literal de «Escuela Real», aunque tal vez sería más correcto decir «Escuela General».

⁴ En Baviera existe una reglamentación, promulgada por el rey Luis, protector de las artes, y de la que no sé si se cumple o no, según la cual no se admitiría al servicio del Estado a ningún ingeniero o arquitecto que no hubiese realizado el examen final en el «Gymnasium» (más orientado hacia las Humanidades).

⁵ ¡Cuánto tiempo tuvo que pasar para que los maestros de los tiempos de grandeza, hacia finales de la Edad media, aprendieran a utilizar el aceite de linaza como aglutinante de los colores en vez de los procesos más antiguos, cuyo limitado alcance ya no les bastaba! ¡Cuánto tiempo tardó el Occidente en reinventar el secreto de los esmaltes opacos que los persas y los sarracenos conocían desde mucho tiempo atrás, probablemente por tradiciones más antiguas! No es ningún honor para el nivel de la ciencia en el Occidente de aquella época, pero Van Eyck, Luca della Robbia y Palissy sabían utilizar lo que ellos mismos habían inventado y sabían aprovecharlo artísticamente.

Qué poco dominan en cambio los refinamientos de la pintura los pintores actuales, a quienes la química ofrece una plétora de medios ya preparados; cosa que se ve por ejemplo, dejando a un lado lo propiamente artístico, en el encogimiento, la pérdida de color y la exfoliación de sus cuadros, mientras que los cuadros de los antiguos maestros italianos y flamencos son inmortales incluso en el sentido puramente técnico, aunque se hayan oscurecido y espesado con el paso de los siglos, pero siempre conservando su carácter hasta el punto de que casi han ganado con la edad.

⁶ La competencia, tal como se ha implantado hoy en todas partes, ha sido lo que ha dado el mayor impulso a la inexorable separación entre la arquitectura como arte y la práctica de la misma, y es (al menos en su actual modalidad) el agente más activo de la degradación.

⁷ El peligro de mantener el arte arquitectónico del Renacimiento, que junto con la pintura y la escultura del «cinquecento», y en el mismo grado que ellas, no ha sido superado, y que no está, como el gótico, acabado en sí mismo, sin ofrecer ningún lado para el ulterior desarrollo, radica en el hecho de que sólo es realizable por manos que sean verdaderamente artistas; puede desvirtuarse hacia la vulgaridad de las formas más triviales por la realización apresurada y descuidada, que es la que actualmente se exige. Por el contrario, el llamado estilo gótico profesa un principio de uniformización en la riqueza que no permite distinguir fácilmente la diferencia entre lo noble y lo vulgar; por otra parte, el gusto estético que es capaz de percibir estas diferencias es aún poco receptivo a este estilo, dada la novedad de su reanudación.

⁸ Zeising, A. F., *Introducción*.

⁹ «La estética especulativa, que es la que se cultiva con preferencia, es casi tan estéril para los artistas plásticos y constructivos como nociva para quienes contemplan las obras de arte. A esta estética le falta una verdadera comprensión de lo bello y, ciertamente, ha difundido mucha retórica sobre el arte, pero poca sensibilidad artística. No logra encontrar el origen de la belleza formal; por regla general, tiene que contentarse con no destilar del racimo lleno de uvas más que el abstracto licor del pensamiento.

Desde que se ha situado el arte bajo este punto de vista especulativo, ni se ha revitalizado el sentido para llenar los espacios de formas bellas, ni se ha hecho a los nervios más sensibles a la «vis superbae formae», la fuerza de la magnificencia de la forma. Esta estética no impulsa en modo alguno a la mente a la contemplación directa. Encuentra un firme apoyo en la incapacidad de tantos hombres para gozar de lo bello como tal, en toda su pureza. Apoya esta incapacidad, convirtiendo lo que está destinado a la vista en algo para el oído, transformando el arte en negación del arte, las formas en conceptos, el goce de lo bello en Dios sabe qué goce y la gracia y el humor del arte en pedante seriedad. Pero si la forma, el color y la cantidad tienen que sublimarse primero en la retorta de las categorías para sentirlos correctamente, si lo sensible deja ya de tener sentido como tal, si lo corporal, como ocurre en esta estética, tiene que descorporeizarse, ¿no se derrumba para el arte la base misma de su existencia independiente?

También podría decirse mucho sobre los periódicos artísticos, que son como el eco de los manuales de la estética especulativa. También en ellos se presta al interés material más atención de la que merece. También aquí domina el «qué» sobre el «cómo», la «opinión» sobre la «percepción».

De esta manera, la estética especulativa recuerda de algún modo a la filosofía de la naturaleza. Lo mismo que ésta ha tenido como sucesora a la investigación exacta, a aquélla la sucederá la estética empírica.»

[Palabras de un poeta y entendido en arte.]

¹⁰ El arte tiene así los mismos fines que la religión, es decir, la elevación desde la imperfección de la existencia, el olvido de los dolores terrenales y la lucha con la mirada puesta en la perfección. Pero ambas se contraponen en que la fe, por medio del misterio de lo milagroso, se sumerge en lo inexplicable y, por lo tanto, carente de forma, mientras que el arte da forma a lo que carece de ella y hace aparecer, necesariamente, lo milagroso en las obras de arte. Precisamente así es como el afán y el deseo del conocimiento por alcanzar la verdad

constituyen la tercera forma de la misma tendencia hacia la perfección. Pero, aquí, el objetivo infinito es algo inalcanzable, el reino de lo desconocido se opone al conjunto de lo investigado; esta oposición no tiene para lo investigado ningún punto de apoyo formal ni una escala de medida cuantitativa, cosas ambas que se le conceden a la obra artística en su aspecto exterior. De esta manera, la ciencia sigue siendo siempre algo incompleto e inacabado como forma; no es el saber lo que satisface, sino el esfuerzo para alcanzarlo. Por el contrario, en el arte lo sublime, mientras delate una falta de destreza y un objetivo inalcanzado, ha de ser inferior a la obra más limitada cuando ésta es congruente con el objetivo, completamente logrado, de la lucha artística por alcanzar la perfección que se encuentra en el núcleo de toda obra de arte. Tanto la religión como la filosofía abandonan su campo, e incluso pierden su esencia auténtica, cuando adoptan la forma artística. Esa unión de las tres manifestaciones del esfuerzo espiritual ofrece sin embargo, las condiciones más favorables para la creación artística, como fue el caso de los griegos.

¹¹ La arquitectura cristiana abandonó muy pronto el sencillo ritmo de las columnas de los edificios antiguos y adoptó en su lugar la *intercalación* de columnas y pilares alternativos, ciertamente por razones tanto estéticas como estructurales y litúrgicas.

¹² Esta ley aparece muy clara en las plantas del mundo primitivo y en sus descendientes aún vivos, como los helechos, las equisetáceas (cola de caballo), las palmeras, etc., mientras que las metamorfosis más tardías de los tipos vegetales, en lugar de simetría presentan equilibrio de masas.

¹³ Sólo en parte, porque los órganos de las plantas y su comportamiento recíproco están condicionados, ante todo, por sus funciones como herramientas de la nutrición y de la reproducción.

¹⁴ Esta proporción en el sentido del movimiento o de la dirección de la voluntad difiere, en principio, de la proporción en el sentido de la configuración vertical, y por eso hay que hacer de ella una categoría especial de la belleza formal. Sin embargo, está claro que existe entre ambas un parentesco mucho más estrecho que entre cada una de ellas y la simetría.

[La nota de Semper continúa aquí con un extenso análisis de la cola de una cometa basado en una ilustración de la *Philosophiae Naturalis* de Newton.]

¹⁵ Sobre esta complicada cuestión, que no es posible desarrollar aquí, véase mi ensayo *Ueber die [bleiern] Schleudergeschosse der Alten*, Suchsland, Francfort del Meno, 1858.

¹⁶ Véase el ensayo del autor sobre el ornamento [*Ueber die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*], Zurich, publicado por Meyer y Zeller, 1856; reproducido suelto, en forma de folleto, y también en el número 3 de *Monatsschrift des wissenschaftlichen Verein* (Zurich).

¹⁷ *Monumentos funerarios* y, al mismo tiempo, *hitos lúdicos*. El círculo de piedras que los rodea es el modelo del circo, del estadio, del anfiteatro y de otros escenarios.

¹⁸ Véase al respecto el trabajo sobre el ornamento, citado *supra*.

¹⁹ Véase la sección sobre animales acuáticos en el ya citado ensayo *Ueber die [bleiern] Schleudergeschosse der Alten*.

LISTA DE ILUSTRACIONES

1. La temporalidad de lo doméstico

1. Maqueta de la Villa Moissi. H. Kulka, *Adolf Loos*, Viena, Löcker Verlag, 1979.
2. Alzados de la Villa Moissi. H. Kulka, *Adolf Loos*, Viena, Löcker Verlag, 1979.
3. Primer proyecto para la Villa Moissi, según Rukschcio-Schachel. Adolf Loos, *Residenz Verlag*, Salzburgo y Viena, 1982.
4. Plantas del proyecto para la Villa Moissi. H. Kulka, *Adolf Loos*, Viena, Löcker Verlag, 1979.
5. Esquema de las circulaciones principales en la Villa Moissi. (Dibujo J. M. Hernández León.)
6. Fachada, restituida en la actualidad, del Kärntner Bar, según el proyecto original de 1907, Viena. (Foto J. M. Hernández León.)
7. Casa Strasser (1919), Viena. Estado actual. (Foto J. M. Hernández León.)
8. Casa Strasser. Detalle del mirador. (Foto J. M. Hernández León.)
9. Casa Rufer (1922), Viena. Estado actual. (Foto J. M. Hernández León.)
10. Esquema de las circulaciones principales en la Casa Rufer. (Dibujo J. M. Hernández León.)
11. Plantas de la Casa Rufer. B. Gravagnuolo, *Adolf Loos*, Madrid, Nerea, 1988.
12. Fragmento de friso clásico sobre la fachada de la Casa Rufer. (Foto J. M. Hernández León.)
13. Esquema de las circulaciones principales en la Casa Strasser. (Dibujo J. M. Hernández León.)
14. Planta principal de la Casa Strasser, Viena. H. Kulka, *Adolf Loos*, Viena, Löcker Verlag, 1979.
15. Casa Steiner (1910), Viena. Fachada a la calle. H. Kulka, *Adolf Loos*, Viena, Löcker Verlag, 1979.
16. Fachada actual, con las modificaciones introducidas, de la casa Steiner. (Foto J. M. Hernández León.)
17. Fachada posterior de la Casa Steiner. (Foto J. M. Hernández León.)
18. Casa Moller (1928), Viena. Estado actual. (Foto J. M. Hernández León.)
19. Detalle de la Casa Moller. (Foto J. M. Hernández León.)
20. Plantas de la Casa Moller. B. Gravagnuolo, *Adolf Loos*, Madrid, Nerea, 1988.
21. Secciones de la Casa Moller. B. Gravagnuolo, *Adolf Loos*, Madrid, Nerea, 1988.
22. Puerta principal de acceso de la Casa Moller. (Foto J. M. Hernández León.)
23. Dibujo de la escalera de acceso de la Casa Moller (1927). *The Architecture of Adolf Loos*, Londres, Arts Council, 1985.
24. Dibujo de fachadas de la Casa Moller (agosto de 1927). *Raumplan versus Plan Libre*, Nueva York, Rizzoli, 1988.
25. Esquema de las circulaciones principales de la Casa Moller. (Dibujo J. M. Hernández León.)
26. Detalle de la fachada lateral de la Casa Moller. Estado actual. (Foto J. M. Hernández León.)
27. Casa Moller. Estado actual de la fachada al jardín. (Foto J. M. Hernández León.)
28. Casa Planeix (1928). *Raumplan versus Plan Libre*, Nueva York, Rizzoli, 1988.

2. Mesa y mantel

29. «La cabaña primitiva», según Laugier. *Essai sur l'architecture*, 1755.
30. Adán cubriéndose de la lluvia, según Filarete.

31. El primer edificio, según Viollet-le-Duc.
32. La cabaña gótica, según James Hall.
33. Los «modelos-origen» de la arquitectura, según Chambers.
34. Cabañas primitivas de La Española, según Caramuel.
35. La cabaña primitiva del Caribe, según Semper. *Der Stil*, Friedrich Bruckmann, Munich, 1863.
36. Cuarto de estar del piso de Adolf Loos, reconstruido en el *Historisches Museum*, Viena.
37. Principio de utilización del material de Adolf Loos. Interior restituído, en la actualidad, del edificio de la Michaelerplatz, Viena. (Fotografía del Autor.)
38. Dibujo para la patente constructiva de Adolf Loos, *Haus mit einer Mauer*, 1921.
39. Estado actual de casas construidas en Viena según la patente de Adolf Loos. (Foto J. M. Hernández León.)
40. Planta de la Villa Karma, Suiza. B. Gravagnuolo, *Adolf Loos*, Madrid, Nerea, 1988.
41. Esquema compositivo de la Villa Karma. (Dibujo J. M. Hernández León.)
42. Villa Karma. Fachada de acceso. B. Gravagnuolo, *Adolf Loos*, Madrid, Nerea, 1988.
43. Casa en la Michaelerplatz. (Foto J. M. Hernández León.)
44. «Loos Haus». Detalle del pórtico de acceso. (Foto J. M. Hernández León.)
45. «Loos Haus». Interior reconstruido de la planta baja. (Foto J. M. Hernández León.)
46. Detalle de la esquina de la Iglesia Steinhof, Viena. Otto Wagner. (Foto J. M. Hernández León.)
47. Detalle de la Postparkassen, Viena. Otto Wagner. (Foto J. M. Hernández León.)
48. Esquina de la estación de Karlsplatz, Viena. Otto Wagner. (Foto J. M. Hernández León.)

3. Interiores privados

49. El revestimiento como «piel» del edificio. Otto Wagner. (Foto J. M. Hernández León.)
50. Casa Müller, Praga. Estado actual. (Foto J. M. Hernández León.)
51. Casa Müller. (Nad Mradnim Vodojemem, n.º 14, Praga. Foto J. M. Hernández León.)
52. Detalle del retranqueo de esquina de la Casa Müller. (Foto J. M. Hernández León.)
53. Fachada principal de la Casa Müller. (Foto J. M. Hernández León.)
54. Acceso lateral de la Casa Müller. (Foto J. M. Hernández León.)
55. Portal de entrada de la Casa Müller. (Foto J. M. Hernández León.)
56. Estado actual del vestíbulo de la Casa Müller. (Foto J. M. Hernández León.)
57. Estado actual del salón principal de la Casa Müller. (Foto J. M. Hernández León.)
58. Acceso al salón principal de la Casa Müller. (Foto J. M. Hernández León.)
59. Estado actual del *Zimmer der Dame*. Casa Müller. (Foto J. M. Hernández León.)
60. Casa Müller. Vista del salón desde la altura del comedor. (Foto J. M. Hernández León.)
61. Estado actual del comedor de la Casa Müller. (Foto J. M. Hernández León.)
62. Detalle del comedor de la Casa Müller. (Foto J. M. Hernández León.)
63. Esquema de las circulaciones principales en la Casa Müller. (Dibujo J. M. Hernández León.)
64. Planta de la Casa Steiner. B. Gravagnuolo, *Adolf Loos*, Madrid, Nerea, 1988.
65. Plantas de la Casa Steiner. B. Gravagnuolo, *Adolf Loos*, Madrid, Nerea, 1988.
66. Fachada lateral de la Casa Müller. (Foto J. M. Hernández León.)
67. Cubierta de la Casa Horner, Viena. (Foto J. M. Hernández León.)
68. Casa Khuner, 1930. B. Gravagnuolo, *Adolf Loos*, Madrid, Nerea, 1988.
69. Esquema de la Casa Tzara, 1926. (Dibujo J. M. Hernández León.)
70. Salón de la Casa Strasser, Viena. (Foto J. M. Hernández León.)
71. Dibujo de interior, H. Tessenow. H. Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, Berlín, 1916.
72. Espejo en la Zentralsparkasse. (Foto J. M. Hernández León.)
73. El mármol «enfermo» de la Casa Müller. (Foto J. M. Hernández León.)
74. Casa Scheu, Viena. (Foto J. M. Hernández León.)
75. Esquema de la Casa Scheu. (Dibujo J. M. Hernández León.)

INDICE ANALITICO

- Adorno, T. W., 43.
Arquitectura doméstica (*véase* doméstico).
Art and Crafts, 23, 93, 107.
Artes aplicadas, 26, 58, 103, 104, 128, 129, 130, 147, 155, 157, 162, 163, 174, 175, 181, 185.
Artes industriales o decorativas (*véase* Artes aplicadas).
Artesanía, artesano, 27, 82, 97, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 128, 129, 161, 164, 173, 179, 182, 183.
- Baker, Josephine, 75.
Beer, T., 26, 70, 71, 73.
Belleza formal, 117, 125, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 145, 151, 180.
Benton, T., 46.
Bernnet, Arnold, 18.
Blondel, 52.
Bötticher, Karl, 79, 80, 81, 83, 84.
- Cabaña del Caribe, 56, 187; fig. 35.
Cabaña gótica, 53.
Cabaña primitiva, 50, 52, 54, 55, 56, 58.
Cacciari, M., 98, 102, 104.
Café Museum, 26.
Cesare, Cesariano, 50.
Chambers, William, 54; fig. 33.
CIAM, 39.
Curtis, W., 46.
- De Quincy, Quatremère, 55, 56.
Deutsche Werkbund, 25, 64, 104, 107.
Disponibilidad, 96, 97, 98, 100, 101.
Doméstico, 13, 21, 26, 34, 35, 54, 56, 60, 61, 65, 84, 85, 86, 93, 95, 98, 109, 117, 119, 128, 129, 149, 160, 165, 181.
Durand, J. N. L., 12, 67.
- Ehrlich, Hugo, 70.
Eje o dirección:
de configuración, 132, 133, 140, 198.
- de movimiento, 132, 133, 202.
de simetría, 135, 136, 195.
vital, 135, 136, 138, 200, 201, 206.
Estación de Karlsplatz, 76; fig. 48.
- Fabiani, Max, 70.
Filarete (Antonio Averlino), 50, 51; fig. 30.
Frampton, Kenneth, 23.
- Garches, villa, 23, 24.
Gärtner, Friedrich von, 12.
Goethe, J. W., 56, 187.
Gravagnuolo, B., 19, 21.
Groag, Jacques, 39.
- Hall, James, 52, 53, 54; fig. 32.
Haus mit einer Mauer, 74, 147; figs. 38, 39.
Herrmann, W., 80, 117.
Hildebrand, Adolf von, 82.
Hito, 204.
Hittorff, 12.
Hogar, 13, 36, 58, 59, 60, 61, 86, 93, 98, 119, 120, 125.
Hoffmann, Josef, 11, 26, 85, 94, 104.
Horner, casa, 75, 94; fig. 67.
- Idoneidad de contenido, 134, 137, 142, 207, 208.
Iglesia Steinhof, 76; fig. 46.
- Juego doméstico, 13, 56, 59, 60, 76, 96, 119.
- Kant, E., 108.
Karma, villa, 26, 70; figs. 40, 41, 42.
Kärntner Bar, 26, 101, 103; fig. 6.
Khuner, casa, 95; fig. 68.
Kokoschka, Oskar, 108.
Kraus, Karl, 15, 17, 39, 71, 85, 102.
Kubin, Alfred, 98.
Kulka, H., 20, 31, 46.
Kunstform, 80, 81.

- Labrouste, H., 66, 67.
 Laugier, M. A., 47, 49, 52, 56; fig. 29.
 Le Corbusier, 23, 24, 25, 46.
 L'Esprit Nouveau, 25.
 Lhota, Karel, 85.
 Lobkowitz, Juan Caramuel de, 57; fig. 34.
 Loos, Adolf, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 43, 45, 46, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 77, 78, 85, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107; fig. 36.
 Loos, Claire, 102.
 Ludwig, Emil, 28.

 Maison Plainex, 26, 28, 46.
 Max Vogt, A., 47.
 Michaelerplatz, casa en, 26, 74, 95; figs. 37, 43, 44, 45.
 Milizia, F., 52.
 Modelo tectónico, 49, 52, 56, 79.
 Moissi, Alexander, 18.
 Moissi, villa, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 32, 36, 37, 40, 89; figs. 1, 2, 3, 4, 5.
 Moller, villa, 26, 29, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 73, 74, 88, 89; figs. 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27.
 Movimiento Moderno, 11, 85, 108.
 Müller, casa, 29, 85, 86, 88, 93, 101, 102; figs. 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 73.
 Muro, 24, 29, 30, 34, 37, 38, 39, 40, 42, 44, 56, 57, 60, 64, 66, 67, 69, 73, 74, 75, 76, 78, 84, 90, 91, 92, 94, 109, 121, 149, 153, 156.
 Muthesius, H., 25.

 Olbrich, 26, 98, 104.
 Origen, 18, 25, 49, 52, 54, 58, 60, 74, 80, 117, 128.

 Paxton, Joseph, 47, 56, 57.
 Perrault, Claude, 52.
 Piranesi, 33, 34.
 Pitágoras, 131.
 Postparkassen, 76; fig. 48.
 Principio de individualización, 83, 193.
 Privado, 14, 21, 26, 27, 28, 36, 59, 65, 98, 101, 102.

 Racionalismo, 23.
 Raumplan, 22, 37, 39, 74, 91, 96, 108.
 Revestimiento, 30, 36, 44, 56, 58, 64, 66, 68, 69, 74, 76, 79, 83, 94, 95, 99, 103; fig. 49.
 Riegl, Alois, 12.
 Roth, Alfred, 46.
 Rowe, Colin, 23, 24.
 Rufer, villa, 28, 31, 32, 37, 45, 89, 91; figs. 9, 10, 11, 12.
 Rukschio/Schachel, 20, 21.
 Rusconi, G., 54.

 Scheu, casa, 75, 99; figs. 74, 75.
 Schinkel, Karl-Friedrich, 12, 189.
 Scott, Geoffrey, 14.
 Semper, Gottfried, 12, 47, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 69, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 94, 96, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 117, 131, 132, 145, 147, 179; fig. 35.
 Shönberg, A., 43, 78, 85.
 Simmel, G., 37, 38.
 Steiner, villa, 26, 36, 75, 91, 94, 99, 101; figs. 15, 16, 17, 64, 65.
 Strasser, casa, 28, 29, 32, 33, 37, 45, 73, 75, 89, 91, 93, 94, 99, 101; figs. 7, 8, 13, 14, 70.

 Tafuri, M., 33.
 Tectónica, 125, 127, 128.
 Temporalidad, 17, 21, 25, 27, 28, 35, 36, 64, 104, 106.
 Tessenow, H., 100; fig. 71.
 Tzará, casa, 39, 74, 95, 99; fig. 69.

 Van de Velde, 98, 104.
 Venturi, Lionello, 12.
 Ver Sacrum, 30.
 Viollet-le-Duc, 51; fig. 31.
 Vitrubio, 50, 52, 54, 131, 137, 196.
 Von Rumohr, 128, 145, 181, 189.

 Wagner, Otto, 25, 76, 77, 78, 85, 94.
 Werkform, 80, 81.
 Wittgenstein, C., 102.

 Zedeknid, Frank, 78.
 Zeising, A., 131, 132, 139, 142, 189.
 Zentralsparkasse, 101; fig. 72.