

micos generales y por el aumento y aún por la debilitación de los mismos, ya que no siempre busca el hombre lo bello ideal. Pero aun hay que tener en cuenta para esto el modo como la disposición natural y el medio en general obran con diferente fuerza sobre los individuos, y además la manera como particulares impresiones tienen para unos fuerza muy diferente que para otros. Finalmente, para completar ese estudio habrá que considerar el espíritu particular en relación a su funcionamiento según la serie de sus hechos y la intensidad de los mismos, con arreglo a la energía que gasta en una o en otra operación, y también en vista de la suma total de energía que posea.

Concluye este capítulo con el examen de la *Constitución anímica del artista* en orden a las relaciones morales y sociales, aunque se reserva el autor el ampliar este tema al final de la obra. Según unos, el artista, el genio, es un hombre superior; según otros, y con arreglo a opinión más reciente, es un desequilibrado. Superficialmente considerado, el genio parece hermano de la locura, mas media entre ambas cosas una diferencia: aquél marcha adelante, el enfermo hacia atrás, y como debe llamarse normal, no a lo común, sino a lo que anhela remontarse, el genio, a pesar de sus apariencias enfermizas, es algo verdaderamente normal. Hay hombres que parecen nacidos sólo para la vida fisiológica, otros para mayores empresas, y aquéllos se oponen a éstos como lo negro a lo blanco, aunque haya entre ellos transiciones correspondientes a las del gris. Los primeros, ante todo, ansían mucha salud, los segundos se contentan en ese punto con la puramente necesaria.

La producción artística, cual la natural, se lleva a cabo sólo a costa de perturbaciones de la normalidad, perturbaciones del temperamento y del sistema nervioso que no cesan hasta que la obra está terminada; mas quien por ello renuncia a producir semeja a un niño que por miedo no se deja arreglar una muela. El tránsito de la vida de conserva-

ción a la superior se realiza por medio de mayores impresiones del sistema nervioso. El sufrimiento ha sido elogiado por los más grandes hombres.

El interno que experimentan los más insignes de nuestro tiempo consiste en no poder satisfacer sus ansias y aspiraciones. A diferencia del hombre vulgar, el elevado busca la lucha interna, sin la que no puede desenvolverse. Semejantes padecimientos son cosa buena, porque empujan adelante, y de ahí el error de poner al artista al nivel de los enfermos. Igual error es tenerlo por inferior en sentido moral por su generalmente escasa actividad social. El artista verdadero es un solitario, el valor de su existencia está en sus obras; como tal artista no pertenece al mundo corriente, no es útil en el sentido ordinario; ve pasar ante sí las cosas sin afanarse por ellas. Hay una moralidad que consiste en unir el conocimiento de las propias facultades con el serio propósito de emplearlas en lo que está a su alcance : tal es la escrupulosidad del artista, quien siente remordimientos cuando se entrega a lo que no atañe al cometido de su vida. Hasta ahora se ha tratado aquí del alma del artista aisladamente, pero hay que considerar a éste también en relación con lo que le rodea, lo cual forzosamente ha de influir en él. En cuanto al ambiente artístico, entre la dirección conservadora y progresiva, a ésta se acoge el artista y ésta le lleva a la victoria si es un elegido; mucho pesa en lo que un artista puede llegar a ser el hecho de nacer en época de adelanto.

Unos artistas de los que llegan a grandes y a tener su propio estilo principiaron separándose poco de sus maestros; otros, desde el principio han sido innovadores. El determinar influencias de raza y país es cosa que escapa a la teoría; al tratar de las de la familia, no hay que tomar a ésta en el sentido sólo del apellido, ya que la madre contribuye a eso tanto como el padre. En lo tocante a lo que pueden determinar los rumbos del artista otras cosas como los azares de la vida, las amistades personales, etc., se observa que las cir-

cunstancias exteriores influyen del modo más vario, como se conoce por las biografías de los artistas: no hay regla fija, se dan las mayores contradicciones. En lo que se refiere al éxito, la confianza en sí mismo es una de las convenientes cualidades; el mayor éxito lo logra sólo quien cree con firmeza dominar su vida e imperar sobre sus contemporáneos. Termina Dessoir dedicando algunas líneas a la protección, «que con gusto — dice — llamamos con palabra extranjera», teniendo por incomparable desgracia que el éxito del artista dependa de industriales del arte, como directores de teatros, editores, etc., y, por último, pinta el tipo del afortunado que llega a «especialista» y que gracias a su estrella y al bombo de la prensa atrae la atención del público y da ocasión hasta a lo que puede llamarse «manifestaciones patológicas de la vida social».

Origen y división del arte es el capítulo que sigue, siendo lo primero que se explana en él lo relativo a *El arte de los niños*. En la primera edad de los niños, en que todo se confunde, el yo con el mundo exterior, se percibe ya algo artístico, como es su preferencia por lo indeterminado, que promete, sobre lo determinado, que no nutre así a la fantasía; y como en esa edad realidad y apariencia se entrecruzan, a los productos de la fantasía les exigen los niños los mismos requisitos que a la realidad. El arte de los niños es una de las formas de su propia vida y de su propio placer. En el dibujo, cosa bastante estudiada, se muestran como pintores de ideas, no de imágenes, y en esto y en no relacionar las partes con el conjunto se asemejan sus obras a las de los pueblos primitivos; toman de los objetos lo que son, no su modo de ser; ofrecen, en símbolos lineales, su conocimiento de los objetos: todo eso explica las graciosas incongruencias de sus dibujos. Para el estético dos cosas son aquí capitales: una, que los niños pintan de memoria, de modo que se comprueba con esto lo ya indicado antes de que no es la imitación, sino la fantasía y el instinto de componer, por lo que

comienza el arte, siendo excepcional lo contrario; otra, que su dibujo viene a ser una escritura con que nos comunican algo, de donde se deduce la relación de ambas cosas. El uso del color y el modelar principian en los niños después. En cuanto a la música, opina el autor, contra el sentir corriente, que su origen en los niños debe buscarse, no en los momentos de exaltación, sino en los de tranquilidad.

El arte de los pueblos primitivos. No es sólo la utilidad y el sentimiento social lo que constituye el fondo de las obras llamadas artísticas de los pueblos primitivos; también son arte, y éste no es en ellos un mero amontonamiento de bellezas, sino una forma de la vida espiritual y social. Lo que sucede es que viene a ser difícil determinar el concepto del arte primitivo. Principia Dessoir por lo que se refiere a las artes del diseño, fijándose primero en el ornato personal, donde no encuentra relación con la belleza del cuerpo sino con otros fines, entre ellos cierta aspiración a expresar algo. Fijándose en el hecho de aparecer idénticos motivos ornamentales en pueblos sumamente apartados, y, sobre todo, en el de presentarse por doquiera las formas geométricas, expone las tres teorías que se conocen referentes a este curioso punto de la historia y de la doctrina artísticas, o sea la de creer en el placer originario de la simetría y del ritmo, en un sentido primitivo natural al hombre para las figuras geométricas, de las cuales se ha pasado a las demás; la de pensar, por el contrario, que las naturales, al estilizarse, han dado lugar a las geométricas, teoría a la cual opone reparos; y, finalmente, la de la influencia de la técnica en la ornamentación. El autor rechaza desde luego la segunda, y juzga más verosímil que ninguna la primera. En cuanto al dibujo representativo primitivo, hace notar el intelectualismo del mismo, el hecho de consistir en «palabras sensibles» de que se pasa al geroglífico, etc. A la poesía épica primitiva la tiene por enlazada con la historia (tradición) y con el conocimiento de la naturaleza, pero con el concepto de ésta propio de los

pueblos primitivos, que tiene el autor por fantástico, personal y enfermizo. Pasando a la lírica, tiene a la ordenación rítmica, más aun que a la simple repetición, como el elemento más primitivo de que puede derivarse. Estudia, pues, el origen del ritmo, explicando la teoría que lo deriva de la facilitación del trabajo, con lo que no está conforme porque no se aviene con el carácter de los pueblos primitivos, ni trabajadores en común, ni ahorradores de fuerza. Además, los primitivos cantan también en el ocio, sin más que para expresar sus sentimientos y huyen de acordarse de la vida de trabajo cuando se divierten. Tampoco la danza la cree derivada del ritmo del trabajo, sino del deseo de imitación, del de expresión y del de hacer impresión en los otros.

La poesía primitiva supone las reuniones de los individuos de la raza; en ellas, de proverbios y otras formas elementales, nace con la repetición de sonidos el verso, luego la estrofa etc. El drama primitivo lo presenta como relacionado, no con el lenguaje, sino por un lado con la vida social y por otro con el ritmo musical. Finalmente, de la música de los primitivos expone, ante todo, ese carácter público, y termina reconociendo lo que se sabe, que no es poco, de la música de estos pueblos, conocedores de la armonía y del acorde menor.

El origen del arte es lo que trata a continuación, tras de haber estudiado los precedentes para investigarlo y en vista de que entre éstos (arte de los niños y arte de los pueblos primitivos) median diferencias. Verdaderas muestras de los primeros pasos del arte sólo las tenemos en el campo de las artes del diseño. Rápidamente enumera los datos principales que ofrece la historia, y pasando a consideraciones generales, hace ver como son dos los problemas de mayor interés en este punto, uno, el modo como se han ido originando las distintas artes, problema que deja para el párrafo siguiente, y otro, que desenvuelve ahora, que investiga cuáles son las condiciones íntimas de la primitiva actividad artística, entre las cuales se han mencionado hasta el día el instinto del juego, la imita-

ción, el anhelo de expresar y de comunicarse, el sentido del orden, el deseo de atraer y su contrario el de asustar.

Censura, en primer lugar, la teoría de que lo artístico se deriva sólo de lo útil, ya que en algunas ocasiones aparece el fin propio antes que la utilidad; y más aun la doctrina de los darwinistas aplicada al arte, pues el pájaro, por ejemplo, en rigor, no canta música, y media un abismo entre la llamada música de los animales y el más inferior grado de la humana; como encuentra también inadmisibles la teoría sexual por no ser aplicable a todos los casos. El valor biológico del arte, idéntico al del juego, forma en que se manifiesta también el deseo de atraer y su contrario, considerado sólo como el dominio de la resistencia, no le convence, por lo mismo que rechazó antes la explicación biológica al hablar de las sensaciones. El arte, a diferencia del juego de los niños, tiende a la comunicación, aparte de que los grandes artistas no siempre han tenido afición al juego cuando eran niños, aunque se hayan dado al arte en cuanto lo han conocido. Al instinto del juego, lo mismo que al placer de la imitación, los tiene por dotes generales humanas, y por aptas, por tanto, para explicar el sentido artístico. También las creencias religiosas han contribuido mucho a desarrollar éste, y más aun que todo la utilidad, que si no explica el arte por sí solo, influye en él (la música en su relación con la guerra, etc.). En fin, muchas son las raíces del arte, no una sola.

Al llegar al último punto, *El sistema de las artes*, comienza por estudiar los ensayos que pretenden derivarlos todos de una primitiva, como la danza según Adam Smith, y discrepando de quienes tienen a la ornamentación como derivada del deseo de eternizar los gestos de la mímica, cosa que no halla propia de los hombres primitivos. Pasando luego a las opiniones que aceptan el desenvolvimiento de las artes principales con mayor independencia entre sí, va estudiando sucesivamente la de Spencer, que señala dos grupos origina-

rios; la reciente de Schmarsow, que tiende a hacer compatibles las diferencias y las transiciones; y la de Conrado Lange, hecha desde el punto de vista de los juegos de los animales y los de los niños, y que no le convence. Especialmente trata de la intimidad de relación de la música con el lenguaje, cuestión debatida de antiguo y que de ningún modo tiene por aceptable como cosa probada, entre otras razones, por faltar totalmente el recitativo en tiempos remotos y aparecer sólo en mayor grado de cultura; como tampoco acepta que la poesía se derive de la prosa, sino de la música. Finalmente, entrando en la clasificación de las artes, expresa multitud de ellas, la de artes del tiempo y del espacio, subjetivas y objetivas, la de Wagner en humanas y naturales (unidas a la naturaleza), la fundada en la diversa clase de asociaciones que producen, la de Max Schasler como oposición de forma y materia; etc., y a todas les encuentra defectos, concluyendo que no hay hasta el presente ninguna clasificación que satisfaga por completo. Tras de explicar la doctrina del conjunto en varias artes, y no admitir como grupo de artes separadas las decorativas, divide las más grandes artes, principalmente desde el punto de vista de los medios de expresión, en dos grupos, los cuales separan también, a la vez, las artes del espacio y del reposo de las del tiempo y del movimiento (escultura, pintura, arquitectura un grupo; mímica, poesía, música, otro), división que coexiste además con otra que abraza por un lado las dos primeras artes de cada uno de aquellos grupos, que son las cuatro imitativas, las que producen asociaciones determinadas y usan formas de la realidad, y luego por otro lado la última de cada uno de aquéllos, que son las artes libres, de asociaciones indeterminada y de formas que no pertenecen a la realidad. Así abarca Dessoir en su clasificación los más importantes puntos de vista de todas las otras.

Como tras lo expuesto vienen los capítulos consagrados a las artes particulares, que no cumple extractar aquí, pa-

saré ya al último de la obra titulada *La función del arte*. El primer punto es la *Función espiritual*, o sea la relación del arte con la ciencia. Para discurrir sobre él juzga conveniente ver el modo como los escritores, principalmente los historiadores del arte, han pretendido explicar cuadros por medio de palabras. Valiéndose de citas de numerosos escritores, hace constar la dificultad que generalmente entraña el asunto, y como, en todo caso, mejor que describir, es tratar de producir con las palabras impresión análoga a la de la obra artística, procedimiento que Dessoir estima más adecuado que para otra cosa para dar idea de una obra musical. Comparando dos descripciones de un mismo cuadro debidas a otras tantas personas, se nota que no convienen, aparte de que ninguna es suficiente; y, viendo lo que sobre distintos autores o sobre diferentes obras dice un mismo escritor, se conoce lo insuficiente del lenguaje de los historiadores y críticos para expresar con palabras lo que es una obra de las artes del diseño. Para medir hasta donde pueden las palabras reemplazan a las imágenes vivas, relata el autor una experiencia hecha por él, entre otras análogas, consistente en leer la descripción de la *Madonna* de Miguel Angel de la Galería Nacional de Londres, y ver luego lo que los oyentes habfan podido representar con el lápiz, guiados por la descripción literaria; en semejante experiencia, casi la mitad de los oyentes se declararon impotentes para dibujar algo, y los que algo hicieron demostraron que una descripción oral exacta de lo principal de un cuadro puede despertar una representación tolerablemente suficiente, pero nada más. Depende de la índole de las obras su mayor o menor capacidad para ser traducidas con palabras; hay algunas que se prestan bastante a ello, verbigracia las que pretenden despertar ideas; pero en aquellas en que se unen estrechamente el objeto representado y las cualidades formales, la cosa es más difícil, y hay algo en ellas, como el colorido, que escapa a las palabras: lo que el poeta hace al traducir la obra

con palabras es tratar de despertar análogos sentimientos que el pintor.

La ciencia y el arte convienen en transformar la realidad y hacerla así más asequible. La ciencia le da nueva forma en cuanto, en vez de repetir la variedad del ser, la falsea en cierto modo, reduciéndola a un conjunto racional, interpolando en él división, hipótesis y leyes. De cada experiencia brotan numerosas posibilidades de divisiones y ordenaciones mentales, cuyo lógico carácter se manifiesta en los llamados análisis elementales, y el término de toda ciencia está en la ordenación y enlace de los elementos que la constituyen. Los medios y los resultados de la ciencia no son intuitivos; un defecto de los tiempos modernos es el abuso de pretender ofrecer lo científico a la intuición; sólo por la abstracción se alcanzan los conceptos generales y las leyes cuyo ordenamiento sistemático constituye el cometido de la ciencia; el método es lo característico de ésta. Que el arte transforma la realidad, dice el autor, ya se ha mostrado anteriormente; mas, en oposición a la ciencia, afirma el mundo de la experiencia, elabora libremente la materia sensible; la necesidad intuitiva es un *a priori* característico; el objeto artístico obra por sí solo. No van arte y ciencia siempre, unidos como de la mano al mismo fin: unas veces van en dirección opuesta y otras se abrazan estrechamente. La historia es conjunto en las dos cosas. Otra unión de ambas se ve también en la literatura de asunto científico; mas, aun allí, el arte aparece con su función especial junto a la de la ciencia.

La función social es lo que sigue. Habiendo pasado revista a los fines sociales que llenan las obras de arte, cabe preguntar: ¿dónde está la diferencia entre el arte y los demás hechos sociales? A esto se contesta: en lo estético, pero no de cualquier modo, sino en la fusión de lo útil etc. con lo estético. La tendencia moderna de democratizar el arte, de hacerlo para todos, ha servido para hacer adelantar a las

artes industriales, mas puede ser dañoso para el arte eso de considerar todo como sujeto de cualidades artísticas, pues quien encuentra arte suficiente en una corbata no sentirá deseos de visitar los museos. El arte, como la ciencia y la religión, dice Dessoir, es una fuerza que no puede reinar sino en determinados límites en la sociedad, y que debe estar en justo equilibrio con las otras, y hoy, no sólo a todos los objetos, sino a todos los individuos trata de extenderse, de donde surgen multitud de cuestiones referentes a su función social. Según algunos, el goce y la producción estéticas son fruto de cierta excesiva potencia vital, el arte es una forma de comunicación y de ahí su valor social ; las artes todas, y en especial algunas, v. gr., la música, sirven de lazo entre los hombres. Semejantes ideas suponen demasiado elevado el nivel de las masas sociales, pues sientan por admisible que éstas puedan decidir del valor de las obras de arte, viniendo a ser esa teoría democrática una reacción contra la que considera a esas mismas masas como un baño inconsciente. En realidad, la inmensa mayoría de los artistas distan muchísimo de tenerse por servidores de las masas, son orgullosos en cierto modo. Además, cuando se habla de arte humano a que se atribuye esa universalidad, se alude a obras de escaso fuste o se atiende en ellas a valores ajenos al estético, v. gr., al de los artistas, pues el valor propiamente artístico suele estar oculto a la masa del vulgo. Por otro lado, no hay que dudarlo, en el terreno del arte, como en todo, lo bueno es caro, y es, por tanto, inaccesible a los pobres. Para popularizar el arte se echa mano hoy de los más variados procedimientos. Mucho bien se haría en verdad con desterrar lecturas dañosas, pero no hay que hacerse ilusiones ni pensar que la más alta poesía pueda llegar a ser patrimonio de todos. El libro popular no puede poseer sino un valor estético mediano. Para popularizar las artes del diseño, y sobre todo el arte contemporáneo, que es el que se puede apreciar mejor, recomienda el autor las litografías en

colores. En cuanto al teatro, es sabido que el público bajo, en todas partes y en todos los tiempos, ha pedido y pide manjares fuertes, y que para las clases elevadas, aquéllo es mero centro de sociedad y de ostentación : de lo primero se desprende la necesidad de la censura. El Estado presta apoyo al arte en variadísimas formas, cosa de que tan fácil como absurdo es burlarse. En lo referente a la relación del arte con la educación, hay que distinguir entre la educación para y por el arte. Por lo que afecta a lo primero, conviene que el maestro dirija al alumno a lo más importante del arte, pero ¡cuán pocos lo hacen! Por lo que se refiere a lo segundo, señala Dessoir, entre los errores de los sistemas usuales, el de dar como modelos de lectura las obras poéticas más elevadas, que no son precisamente por eso lo mejor para los niños, y censura, además, la oposición a que las aprendan éstos de memoria. Finalmente pondera la utilidad que para la comunicación, en general, para el estudio de investigación, para concretar las representaciones, etc., tiene el dibujo, y hace punto notando el absurdo que lleva consigo la pretendida educación en vista sólo del arte.

La función moral del arte es el título del párrafo con que se termina la obra. El *homo æstheticus*, de que algunos hablan, es un absurdo: las obras de arte se producen con toda la energía del hombre y a toda su energía armónica se dirigen también. De ahí que el Estado, el padre y el maestro tengan derecho a legislar en arte como en todo lo demás, cada cual en su esfera, pues eso de que para el puro todo es puro es una locura. Ciertamente que algunos pueden contemplar las obras artísticas de modo que nada influya esta contemplación en los demás órdenes de su vida, pero a la mayoría eso es imposible, porque aunque el arte es algo distinto de la realidad, se nutre de los elementos de ésta. La isla del arte está en activo comercio con el continente de nuestro ser ordinario; cuando el arte se enlaza con lo bueno, entonces el éxito es permanente y la sana influencia recí-

proca. Junto a este problema de lo moral o inmoral como fondo del arte, está el de la importancia ética de la producción artística y del goce del arte. Puesto que el artista transforma la realidad y al hacerlo se entrega con afán al trabajo, no puede influir en él lo malo que la realidad le ofrezca: los hombres y las cosas son para él sólo objetos, no de otro modo que para el médico los enfermos sólo son enfermos. En cuanto al contemplador, ya es cosa distinta, debe precaverse contra obras licenciosas: el verdadero goce estético es puro, es desinteresado. Así como la disposición interior del artista es moral, también debe llamarse religiosa: arte y religión, dice el autor, se asemejan en que lo uno y lo otro son cosas ajenas a la ciencia, y en que ambos radican en el dominio de lo externo por lo interno: de ahí lo mucho que el sentimiento religioso ha influido en el arte de todos los tiempos. Finalmente, Max Dessoir concluye su tratado entrando en el terreno de la metafísica, mas sólo en cuanto cree que esto puede servirle para acabar de dar a conocer la función moral del arte, y viene a argüir así: La metafísica es filosofía del más allá; luego, su propia dirección es el idealismo, y su forma más aceptable la del idealismo objetivo. Como fin último moral del hombre, pregona este sistema la perfección de la vida del espíritu, pues quien más profundamente vive para su espíritu vive también para los demás, y una vida perfecta es lo que hace brotar el espíritu objetivo. Y ¿qué puede hacer el arte para esto? Entre lo anormal y lo divino de nuestro ser, sólo la fuerza moral del arte puede establecer armonía, haciendo sensible lo superior y espiritualizando lo sensible; el arte no borra la oposición entre lo bajo y lo alto de nuestro ser, no endulza todo lo amargo de la vida, como hace lo bello, pero es lo que nos da ánimos para ejercitar nuestras energías y poder hacer cosas grandes.

Tal es, presentado en extracto y en la parte que interesa a nuestro tema, el contenido de la *Estética* de Max Dessoir, tratado que, a diferencia del de Lipps, fundado en una teoría

especial, la de la *Einführung*, cumple perfectamente la promesa que al comenzar hace su autor de no atenerse a ninguna doctrina determinada y puede, por tanto, considerarse, cual alguna vez he apuntado, como verdaderamente ecléctico. Por lo mismo, sin embargo, su estudio es muy recomendable, en especial para quienes deseen orientarse en esta ciencia, pues en cada una de las cuestiones encontrarán en él las diversas opiniones que sobre las mismas han obtenido hasta ahora mayor aprecio, con lo que alcanzarán suficiente idea de los diversos puntos de vista de semejante disciplina, así como hallarán en las soluciones a que en todas ellas se inclina el autor, tras de atinada crítica, una suma de doctrina estética por lo general razonable, y libre, por eso, de determinados prejuicios que suelen perjudicar a tantas otras.

*
* *

Al lado de obras como las examinadas, la mayor parte de las otras tienen que parecer insignificantes, y más lo habrá de parecer, por tanto, un manualito publicado en la colección Göschen (en 1906), titulado *Estética General* y debido a *Max Diez*, libro que precisamente ha sido presentado en una revista como el polo opuesto del de Max Dessoir que acabo de exponer, por encontrar el autor (Emilio Utitz) que la obrita en cuestión carece de claridad, abunda en atrevidas hipótesis y ayuda más a propagar prejuicios que verdades. Ajeno yo aquí a toda polémica, ni defenderé al autor ni le acusaré como el crítico citado, sino que me limitaré a extractar esa *Estética* en pocas páginas.

Tras de una corta introducción, principia la primera parte de la obra estudiando el concepto de lo bello y sus problemas, doctrina que resume en cortas líneas, diferenciando aquello de lo útil y de lo agradable así como de lo bueno y lo verdadero, de lo uno por ser su efecto espiritual, de lo otro por su ser subjetivo, indicando que no se refiere a

algo interno, espiritual, sino a una realidad aparente, aunque sólo subjetiva, es decir que obra en el sentimiento y hace impresión de realidad, y apuntando que su impresión descansa en la representación de las cosas, y, sin embargo, llega a nosotros sólo por el sentimiento. De ahí los tres problemas de la Estética; el *lógico*, cómo puede pretender valor universal un juicio que descansa sólo en un sentimiento; el *psicológico*, cómo un sentimiento de placer puede estribar sólo en la representación como tal; el *empírico*, cómo se conoce en la apariencia de las cosas esa perfección subjetiva.

En cuanto al primero, la idea del autor es la siguiente: La diferencia de gustos se explica por el hecho de que lo bello es un *ideal*, y, por tanto, lo es el juicio estético, que sólo puede darse aproximadamente, y aun, además, como ideal, se presenta en diferentes fases; no es un ideal abstracto, sino concreto; también es la idealidad de lo bello la razón de su pretensión de universalidad, pues siendo ideal, es decir, no proporcionándolo la experiencia, tiene que ser la idea de lo bello concepto *a priori*. El lado estético de la apariencia, el lado subjetivo consiste en obrar en el sentimiento; en éste, la apariencia puede extenderse en más amplio campo que en el pensamiento. El proceso estético es la elevación del sentimiento de la apariencia a propio sentimiento, a sentimiento del propio espíritu, de la propia libertad; el ideal estético consiste en lograr que el espíritu se sienta espíritu con el efecto del sentimiento de la apariencia.

Con esto último se enlaza el problema segundo, el psicológico, que resume como sigue el autor. El tener sentimientos pertenece, lo mismo que el tener intuiciones, a las condiciones del conocimiento; sino que el espíritu encuentra en el sentimiento, no su objeto, como en las intuiciones, sino a sí mismo, a su propio ser. Existe, pues, un impulso de sentir en la naturaleza del espíritu, y testimonio auténtico de ello es que hasta los sentimientos de dolor, en cuanto no son sólo de naturaleza corporal y dejan campo para la liber-

tad espiritual, reciben un tinte de agrado; mas, como es natural, los sentimientos agradables son el objeto propio del espíritu. Los sentimientos placenteros sensibles no permiten al espíritu la quietud; le imponen la tarea de evolucionar con ellos hacia su esfera más alta, y esto es posible cuando se unen a una intuición que sea capaz de animación por medio del espíritu. Así tenemos que considerar dos momentos para entender el proceso estético: el agrado, unido con una apariencia, con que comienza el proceso, y la actividad, por medio de la cual ese agrado se trueca en sentimiento propio, es decir, por medio de la cual el espíritu se halla a sí mismo en la apariencia. Lo estético se manifiesta puramente por un atractivo que afecta a nuestra parte individual y con relación al cual somos meramente pasivos y en cierto grado patológicos; mas ese atractivo se cambia por la actividad animadora de la fantasía en una expresión de estado anímico. Aparece entonces como producto del espíritu y despierta en el estado anímico el sentimiento del juego, tornándose así la pasividad en actividad, lo individual en general. El proceso teórico es el siguiente: lo sensible se modifica por el juego de la imaginación, que viste de nuevas galas las impresiones, y después por obra de la fantasía, que anima a éstas y que presenta aquello como producto o apariencia del espíritu. Su definición es esta: el proceso estético es el cambio del atractivo que la apariencia sensible ejerce sobre nuestra individualidad en un producto de la actividad de la fantasía: bello es la atrayente apariencia del espíritu.

Al principiar a exponer el tercer problema, el empírico, comienza por sentar tres postulados, que son los siguientes: lo bello es cosa humana; los grados estéticos de la naturaleza son los mismos grados del espíritu, y la duplicidad de sexos en el hombre arguye los dos aspectos estéticos de la naturaleza. Tras ellos, pasa a explicar los tres grados del espíritu: el primero tal como aparece en toda la naturaleza como poder y estado anímico general; el segundo tal como

se manifiesta en lo orgánico y especialmente en el hombre, formando la personalidad y objetivándose, y el tercero tal como se muestra en las aspiraciones ideales del hombre, haciéndose principio del obrar y manifestándose como espíritu ilimitado. No es posible extractar convenientemente todo esto sin ocupar muchas páginas, y así me limitaré a esbozar el plan que sigue el autor en esta parte, que creo la más provechosa de todas. En el primer reino del espíritu, en la naturaleza en general, estudia primero el atractivo armonioso de las sensaciones (sonidos y colores) y el de las intuiciones (líneas), y emprende luego el análisis de lo característico en aquéllo y en esto. En el reino segundo, el del espíritu objetivo, examina el agrado de lo orgánico o plástico, el de la vida concreta de la naturaleza (como cosa distinta del valor anteriormente estudiado), parándose a cantar la preeminencia en la figura humana, y haciendo resaltar lo característico de ella o sean sus dos momentos de lo masculino y lo femenino. En la exposición del tercer punto, del reino del espíritu infinito o ideal, hace notar al comienzo la mezcla de lo individual y lo general que en él se ofrece (v. g. la pasión, irracional particular, pero al mismo tiempo racional o general en cuanto comprensible por nosotros); indica luego como las artes del diseño tienen en esta esfera mucho menor campo que la poesía, el arte de las acciones y de la fantasía por excelencia, presentando a continuación el estudio de lo poético, es decir, de los elementos líricos en sus diferentes clases y de los épicos y dramáticos. Termina con un resumen en que hace notar la importancia de lo poético, y explicando la transición a la segunda parte de la obra poco más o menos del modo siguiente: Este último reino de que se ha hablado es donde la animación de la apariencia por la fantasía llega a más alto punto. En nada nos sentimos a nosotros mismos tan fuertemente como en un hombre que obra. Pero para que el obrar humano lo podamos ver estéticamente, requiere determinadas condiciones, y de ahí la necesidad del arte, es decir, la

necesidad de presentar la vida sólo en apariencia, en imagen; en él reina completa libertad estética, ya que el arte debe ser sentido como tal, ya que es un mundo aparte por sí.

El estudio de *La realización de lo bello*, que es lo que constituye esa segunda parte, se abre con el capítulo de *La esencia del arte*, que es el que aquí más nos interesa. Puesto que, ante la naturaleza, la contemplación estética reclama determinadas abstracciones, y por otro lado el fenómeno natural no puede ser duradero, surge el arte como actividad ideal humana para conducir el espíritu al sentimiento de sí propio, facilitando su propia contemplación en el fenómeno. Así que no sólo es cierto que el arte no ofrece sino apariencia, sino que en esto precisamente es en lo que aventaja a la naturaleza; mas los medios de que echa mano el artista no son todos los que ofrece la apariencia, sino sólo algunos, y de ahí que lo que debe expresar en cada caso es sólo lo que con un determinado motivo se puede expresar, y por esto cada arte tiene sus propias limitaciones que reportan sus correspondientes ventajas.

Por eso todo arte tiene que cumplir dos requisitos distintos, el que le corresponde como arte y el que le compete como tal arte determinado. El primero es el de idealizar, separar de lo que le brinda la apariencia todo lo que no puede consolidar el efecto del conjunto; el segundo el de estilizar, función gracias a la cual el artista hace valer el carácter particular de su material, y esto no sólo en cuanto a diferenciar unas artes de otras, sino también unos estilos de otros en cada cual (lo gráfico y lo pictórico, v. gr.) Las direcciones artísticas tienen que ser también dos, pues dos son los modos como el artista puede relacionar la realidad y el espíritu. Si parte de aquéllo, el artista será realista, objetivo; si de éste, será idealista, subjetivo.

Dejando a un lado el análisis de las categorías del ideal estético que incluye luego el autor como *problema metafísico de la estética*, pasaré al apartado siguiente: *Los grados*

del arte o el arte en su relación con la vida, donde se va pasando revista sucesivamente a las artes industriales, en que lo bello no se separa de lo útil y en que lo estético, el adorno, tiene que subordinarse a la forma útil del objeto; después a las artes libres, a la entrada de las cuales figura la arquitectura, a pesar de su utilidad, ya que en una obra arquitectónica se puede sentir el hombre y se manifiesta el espíritu, lo que no se da en un producto de las artes anteriores, siguiendo a la arquitectura las otras grandes artes en que el carácter aparente y de juego se acrecienta más; y donde finalmente se habla de lo que se llama el arte vivo, denominación bajo la cual trata Díez de cosas tan heterogéneas como la jardinería, el canto, la danza, el cuadro vivo, la recitación y la representación escénica.

Finalmente, en el último capítulo, *El sistema de las artes*, tras de señalar y criticar algunas conocidas clasificaciones, se decide a aceptar una fundada en los tres grados del espíritu, que corresponden a los tres reinos de éste antes estudiados, llamando rama primera del arte (que comprende arquitectura y música), aquella en que el espíritu aparece impersonalmente como estado anímico; segunda (a que pertenecen la escultura y la pintura), donde se muestra como espíritu real en su cuerpo, y tercera (la poesía), en que se manifiesta en la marcha del mundo y en las acciones humanas. Uno tras otro considera estos tres miembros de la clasificación, y luego las clases particulares en que se divide cada cual, mas nada de ello he de apuntar aquí, pues no cumple al propósito que persigo en este artículo.

*
* *

El Dr. E. Meumann tiene anunciado un *Sistema de Estética* que no sé si se habrá impreso ya; pero como preparación a él lleva publicada, desde 1908, una *Introducción a la Estética actual*, obra, cual la de Dessoir, también útil para co-

nocer el estado presente de esta ciencia, especialmente por la bibliografía que la enriquece. Brevemente la daré a conocer sin extenderme en pormenores ya que no cae en absoluto dentro del tema que me he propuesto.

Tras una corta reseña estético-histórica, dedica el primer capítulo a la *Estética* de Fechner, fundador de la dirección empírica, y ya en el segundo, expone el efecto inmediato de dicho innovador en la estética actual, exponiendo en primer lugar los estudios experimentales que han seguido a los de aquél, relativos especialmente a los colores, y luego lo que se ha pensado sobre el factor directo y el asociativo en la impresión estética, concluyendo con que hoy se tienen en general como representaciones extraestéticas las que sólo se refieren al fondo de la obra de arte, las de carácter puramente práctico, las que desvían la atención de la obra y las que llevan en sí recuerdos individuales. En el capítulo siguiente estudia *Las direcciones capitales y los problemas fundamentales de la estética actual*. Se fija primero en las dos direcciones de la estética normativa y la descriptiva, dando ligera idea de la *Estética* de Cohn como ejemplo de aquélla e indicando la escasa importancia de semejante escuela. Analiza luego la división de la descriptiva en psicológica y objetiva, subdividiendo la primera en el grupo que toma como base la observación interna (el que más ilustres partidarios cuenta), el de los que siguen direcciones experimentales, y el de los que hacen ya propiamente estética fisiológica; y a continuación habla de la dirección objetiva, haciendo notar cuanto más atiende hoy al arte que a la naturaleza y examinando sus diferentes tendencias: genética comparativa (Semper), de influencias circundantes (Taine) y etnológica comparativa (Grosse). En el capítulo siguiente expone la *Unidad del campo de la investigación estética*, diciéndonos que esa unidad se la presta el sentar como su problema fundamental la relación estética del hombre en el mundo; que su método debe ser el empírico, y que los cuatro puntos en

que se divide el problema fundamental y cuyo estado en la actualidad va a reseñar luego en los cuatro siguientes capítulos son: 1.º el del placer estético; 2.º, el de la creación artística; 3.º, el relativo al arte y al sistema de las artes; 4.º, el de la cultura estética.

La psicología del placer estético es el primero de los puntos que desarrolla. Estudia ante todo la dirección del intelectualismo, rechazando la opinión de un innato sentido estético lo mismo que la *aprioridad* de la idea de belleza, y censura también la aceptación de diversos sentimientos estéticos (de lo bello, de lo sublime), tras de lo cual expone la doctrina que considera la contemplación estética como término medio entre el conocimiento teórico y el obrar práctico. A continuación entra en el examen de la teoría de la *Einfühlung*, principiando por detallar su historia y pretendiendo dilucidar si se ha llegado actualmente a descubrir de modo recto su proceso, si se ha probado que en ese fenómeno radica lo fundamental del hecho estético, si se han explicado bien los requisitos para que se produzca así por lo que se refiere al sujeto como al objeto, y, finalmente, si se ha conocido cabalmente el alcance de dicho principio para la Estética en general. La *Einfühlung*, según F. Th. Vischer, es una interpretación simbólica de las cosas; según Lotze, consiste en un recuerdo. La teoría de la *Einfühlung* entraña multitud de problemas, v. g., si es algo innato o adquirido, y en opinión de Meumann nadie ha respondido satisfactoriamente a todos. El carácter inmediato de ese fenómeno lo ha entendido bien R. Vischer, lo mismo que Volkelt, a quien reconoce que se debe el haberse fijado en las diversas clases de sus procesos, pero de quien no admite la opinión de que la *Einfühlung* estética se diferencia de la común sólo por la mayor intensidad. A continuación trata largamente de Lipps, a quien saluda como el más egregio representante de esa doctrina, pero de quien opina que en parte la explica por momentos extraestéticos, además de remontarse alguna vez (la

«inconsciente» concepción de «la unidad en la variedad») a alturas metafísicas, bien a pesar del empirismo. Después examina la *Einfühlung* según Witasek, como sólo *representación de sentimiento*, como sentimientos representados, que también admite Lange, y de los que dice nuestro autor que no existen, y concluye exponiendo una sucinta explicación psicológica de la *Einfühlung* debida a Wundt, por fusión de sentimientos, que Meumann encuentra aplicable exclusivamente a determinados casos (combinación armónica de colores, acordes).

A otras teorías para la explicación psicológica del placer estético pasa revista el autor: a la de la *contemplación estética*, ya algo antigua (Kant, Schopenhauer), representada ahora por Külpe y por la señora Landman-Kalischer; a la teoría de la *imitación interior*, profesada por Carlos Gros, que rechaza Meumann creyendo que la palabra imitación ni se aviene con la creación artística ni con el placer estético pues no significa sino *imitar realmente con gestos* los de otro hombre, y, finalmente, a la teoría de la ilusión, de Conrado Lange, a quien pone como digan dueñas. A la doctrina del danés Carlos Lange, según la cual los sentimientos ideales y los efectos del placer del alcohol, etc., no son esencialmente diferentes, opone el autor oportunos reparos. Declara Meumann que una sola fórmula no basta para explicar la percepción estética, entre otras cosas por las diversas fases que presenta, para lo cual habla de las observaciones de Max Dessoir sobre semejante punto. Finalmente, nuestro autor *se digna echar una ojeada* a la estética no alemana referente al punto en cuestión, recorriendo brevemente la inglesa, v. g., Bosanquet, la yanqui (H. Puffer, etc.); la francesa, en que predomina el método comparativo y genitivo, v. g., Guyau, y la italiana, donde cita juntos (¡cual si tuvieran idéntica importancia!) a Mario Pilo y a Benedetto Croce, y en que estudia en pocas líneas la obra de Porena *Che cosa è il bello?* Como final del capítulo dice que el problema del pla-

cer estético quedará resuelto unificando todos los elementos que se ha visto que están en él, y esto se obtendrá: 1.º distinguiendo sus grados y sus casos. 2.º distinguiendo también la diferente educación del sujeto, y 3.º teniendo igualmente en cuenta todos los hechos psíquicos parciales de dicho placer.

El segundo punto, o sea *La psicología de la creación artística*, lo emprende notando las dificultades que lleva consigo, y mostrando que junto con la parte subjetiva, puramente psicológica, de propia observación, entraña una parte objetiva (reflexiones de los propios artistas, consideraciones sobre las clases de artes, etc.) Por eso piensa que los ensayos para resolver ese problema se reducen a tres clases: 1.º consideraciones de los filósofos, que suelen pecar de generales y abstractas; 2.º lo que se puede llamar «Estética de los artistas», o sea escritos de éstos relativos al arte, que hay que aceptar con las debidas reservas, y de los cuales pone el autor como prototipo (a mi juicio con notable injusticia, pues es muy superior al nivel ordinario) el conocido libro de Hildebrand; y, finalmente, la misma investigación referente a las obras de arte y sus deducciones relativas a dicho problema. Entre los del primer grupo examina la obra de Fiedler *Origen de la actividad artística*, contra la cual arguye que lo que éste pregona (el modo particular de ver y de observar del artista) es, ciertamente condición de la creación artística, pero no basta si no le acompaña la facultad de representar; entre los que analizan los diferentes estados de la producción, hace particular mención de Dessoir y de su obra, ya examinada aquí; y de las opiniones referentes de modo especial a la cuestión del genio artístico, compulsas las dos concepciones que le presentan respectivamente como anormal y como normal. De la abundante literatura debida a artistas cita colecciones, cual la de Popp, *Estética de los pintores*, y como *Palabras de artistas* del conocido escritor en revistas artísticas C. E. Schmidt. La psicología debe recono-

cer que las dotes artísticas significan tres clases de perfecciones: una de percibir, otra de componer interiormente, otra, finalmente, de representar. En cuanto a la clase de actividad en que viene a consistir la creación artística, juzga las doctrinas de la imitación, la del instinto de juego, la de la expresión de sentimientos y la de considerarla como determinada manera de representar y formar. La primera opinión la combate Meumann con varias razones, ya que de ningún modo tiene por imitación el trabajo de artistas que no sean actores dramáticos, y aun a éstos no los tiene por imitadores en rigor; no con menos bríos contradice la segunda opinión, pues no le satisfacen las *analogías* en la Estética; y de igual modo pone reparos a la tercera, que no encuentra aplicación completa sino a algunas especies artísticas (v. g., la lírica); concluyendo por afirmar que en la Estética moderna cada vez se acentúa más el considerar a la actividad artística como la de representar y formar (*darstellen und bilden*), reduciéndose la cuestión a determinar la clase de esa representación y formación; y tras distinguirla de la actividad científica y de la del artista industrial, la define diciendo que es la representación o manifestación exterior (*Darstellung*) en una obra de una realidad elaborada individualmente por una personalidad, valiéndose de medios intuitivos que tienen comprensibilidad estética y que son distintos en cada especie de arte, en una obra, además, cuyo fin es el fin personal del artista, o sea la perfecta expresión de su vida interna.

En el capítulo titulado *Consideración estética del arte (esencia del arte y teoría artística)*, tras de exponer cierta clase de trabajos puramente especulativos, habla, entrando ya en otro terreno, del método genético comparado de Semper, a cuya teoría opone dos reparos: que no es preciso para la apreciación estética el conocimiento del origen y fin de los objetos artísticos que aquélla supone, y que su método no tiene valor propio, pues depende de la consideración estético-

psicológica (no puramente estética) de las obras de arte. A continuación trata de la investigación etnológica del arte, dividiendo los estudios en especiales y generales, y examinando con detenimiento las obras de E. Grosse (una de las cuales analicé yo en un número anterior de este ANUARIO). Además de esta consideración individual del arte, se fija en la social (v. g. Guyau), luego en las teorías evolucionistas y después en la conocida de Taine. Finalmente incluye un resumen de la teoría actual del arte. Por lo que atañe a la definición del arte, tras rápida excursión histórico-estética, hace notar la diferencia entre la tendencia individual y la social, declarándose el autor por un justo medio, y afirmando que lo social pesa sólo en aquellos problemas del arte que sean sociales y nada más; y hace punto reseñando diferentes criterios sobre la división del arte en sistema de artes particulares y reservando su propia opinión sobre esta materia para la segunda parte de su obra, para la Estética anunciada.

Del último punto que ventila, *La cultura artística*, dice que por ahora sólo cuenta la Estética con materiales, pero con nada más. En vista del mal gusto reinante en general, se trata de educar al pueblo estéticamente, no ya sólo al individuo. Uno de los medios es la propagación del *dilettantismo*, cosa poco práctica, pues sólo en la medida que puede ejercitarse un arte se puede entender de él, dice el autor; otro es el embellecer los objetos de uso corriente; otro, y de lo más importante, es la propagación de las reproducciones artísticas en colores o sin ellos, aunque no se pueda esperar de esta popularización tanto como de la literaria por ser la literatura más asequible a toda clase de personas. Pero ¡cuánto se tiene que reformar el arte industrial si ha de contribuir a ello! ¡Nada de baratijas de fábrica que sean imitaciones de grandes obras artísticas! Trabajos como algunos de Schultze Naumburg, que extracta el autor, pueden contribuir a la cultura artística. Cierto es que no tenemos estilo moderno, pero como poseemos gran conocimiento de los anteriores, no

hay que censurar que tengamos buenas copias (¡no imitaciones!) de objetos de épocas pasadas, y mejor es eso que modernizar lo antiguo. Las causas de nuestra pobreza de estilo, dice Meumann refiriéndose en particular a Alemania, aunque bien pudiera decirse de todas partes, son muchas: causas sociales y económicas, como la vida en casas de alquiler, en pisos, el frecuente cambio de domicilio, y el cambio no menor de fortunas, etc., etc., contribuyen a ello. Finalmente, el problema de la cultura estética se puede extender aún al traje y a la acomodación de éste con el mueblaje, y en ello la sencillez es lo que debe imperar.

*
* *

Aparte de las Estéticas, entre los libros que tratan exclusivamente de teoría artística, se impone citar a la cabeza la obra de Broder Christiansen, titulada *Filosofía del Arte* (1909). Es un trabajo notable en que se expone razonadamente una doctrina completa sobre la materia, original, por lo menos hasta cierto punto, en lo principal y perfectamente relacionada en todos los detalles. Se lee con gusto, y agrada ver el modo como las diversas cuestiones que allí se ventilan conducen poco a poco a las ideas capitales del autor; pero la carencia de sumario detallado y ciertas particularidades de estilo y lenguaje, que hasta un extranjero puede notar, v. g., excesiva copia de latinismos, proporcionan al libro un sello especial que no lo hace muy apto para que en él aprenda teoría artística quien no esté ya iniciado en semejante disciplina; y esas y otras condiciones dificultan no poco al extractar lo que allí está contenido, pues, si bien las ideas dominantes en el tratado se pueden expresar en pocas palabras, en cuanto se trata de razonarlas, siguiendo las huellas del autor, se ve que no es fácil prescindir acaso ni de una de las que sucesivamente desarrolla. No sé, por tanto, si podré dotar a mi exposición de suficiente claridad, a pesar de hacerla con más extensión de la que hubiera deseado.

En su primer capítulo, que lleva por título *Autonomía de los valores estéticos*, discurre así. La discrepancia en los juicios estéticos es muy grande, y de ahí que ansiemos encontrar en la Estética solución para esa dificultad. Se cree que las leyes de lo bello están en las obras maestras, pero en rigor están en uno mismo, pues para considerar a alguno como maestro se ha requerido emplear ya alguna medida de valoración, y en realidad o se siente la belleza, y en ese caso no se necesita medida ninguna, o no se siente, y entonces tampoco se necesita porque para el que no la siente no existe belleza: así el problema de la autonomía es de importancia capital. Pero no todo lo que es subjetivo es verdaderamente propio de uno, sino que aquel concepto se extiende más que este. Hay que considerar de dos modos lo subjetivo: uno bajo la categoría de la causalidad, es decir, en cuanto el hombre es un mecanismo, donde el sujeto no es principio ni fin y donde lo que se da viene a ser producto de herencia, de educación, etc.; otro, que en opinión del autor es compatible con el anterior, el de considerar al hombre desde el punto de vista de su actividad, en sus obras y en sus creaciones, con un fin con relación al cual el sujeto es principio; y la doctrina de la autonomía claro es que se refiere al sujeto de este segundo modo considerado. El placer y el dolor no son decisivos en cuestión de valores, sirven sólo de criterios provisionales; en cambio, los valores fundados en lo esencial del hombre son como parte de él mismo: en cuanto los siente, no pueden escapar a su conocimiento. Así el hombre es la medida de los valores, mas hay que distinguir entre verdaderas y falsas valoraciones: verdaderas son aquellas que corresponden a lo sentido, falsas las que no corresponden. Con los valores heterónomos sucede lo contrario: nunca se sienten como tales, siempre se refieren a algo fuera del sujeto, y no suponen para éste ninguna necesidad. ¿Qué acontece en los valores estéticos? Los mismos de ellos que tienen base heterónoma prueban que la

autonomía es lo que compete propiamente a todo valor estético, pues todo juicio estético heterónimo reniega de su carácter de tal y pretende estar fundado en base autónoma. Otra prueba de ello es la necesidad que pretende tener cualquiera apreciación estética: la pretensión de originalidad y la de necesidad son, pues, lo que nos convence del carácter autónomo de la valoración estética. Pero siendo autónoma no puede ser, o no tiene que ser, general, no cabe medida común intersubjetiva para ella: cada apreciación estética es necesaria para su sujeto, pero no general a todos. En cambio, en los valores heterónomos impera la universalidad porque su medida es o la autoridad o la opinión pública o la moda, etc. Mas, a pesar de esto, en la valoración estética pretendemos adhesión a nuestro juicio, anhelamos que los demás lo confirmen, y cuando el artista crea, como no crea sólo para él, parece que ansía claramente que lo que a él le gusta agrade también a los demás. Mas esa comunidad de apreciación que todo esto supone puede provenir de dos cosas, de *educación* y de *cultura*, y de éstas, la primera está fundada en heteronomía, y sólo la segunda es comparable con la autónoma, pues no presupone sino que libre y espontáneamente le parezca a todo semejante mío, ajeno a prejuicios, lo mismo que me parece a mí. Cultura y educación son así cosas contrarias, como lo son autonomía y heteronomía, originalidad o rutina, y, sin embargo, ninguna de las dos puede pasarse sin la otra; el artista crea para los autónomos, pero los heterónomos pagan los gastos; son cosas contrarias y sin embargo pueden estar en un mismo individuo, y aun esto reporta sus ventajas. Toda obra de arte reclama cierta síntesis especial para ser entendida antes que pueda ser juzgada, viniendo así a ser dos cosas distintas el entender y el juzgar las obras. Entender una obra es dar con el *objeto estético*, que es sobre lo que luego se emite el juicio, y el diverso modo de entenderlas, la diferencia de interpretaciones es cosa más corriente que la dispa-

ridad de juicios: cuando nos gusta un arte nuevo es porque hemos llegado a entenderlo, no porque nuestro gusto haya cambiado.

El capítulo segundo estudia *El objeto estético*. Puesto que las obras de arte pueden agradar o desagradar desde muchos puntos de vista, se impone el examinar donde radica lo artístico, es decir, qué es el arte y cuál es el objeto artístico. Dejando para el capítulo siguiente el primero de estos problemas, explica aquí el autor el segundo, y, para lograrlo, divide la materia en tres partes: el análisis de los elementos de la obra, las formas de coordinación de los mismos y las categorías estéticas que así se manifiestan. Lo primero que se detiene a considerar son las cualidades sensibles, lo que percibimos por la vista y el oído, aunque no debemos tomarlo, desde luego, como los elementos que buscamos, ya que puede tener valor puramente transitorio; y se fija, ante todo, en el material, elemento que directa o indirectamente (por sus consecuencias), entra en la síntesis del objeto estético; tras de detenida exposición de las doctrinas del fondo y de la forma, declara que una cosa y otra, independientemente entre sí, contribuye también al objeto estético, aunque teniendo por indispensable sólo la segunda. Estos tres elementos, material, asunto, forma, deben estar unidos, armonizados y diferenciados a la vez en el objeto estético; el carácter de los tres debe avenirse, mas el punto de unión de esos tres factores en el objeto estético no lo proporciona, no puede darlo la intuición sensible (no todo el que tiene ojos ve la forma estética) y debe, por tanto, hallarse en otra cosa. Ahora bien, las sensaciones nos causan impresiones secundarias que el autor llama impresiones de temple o de estado de ánimo (*Stimmungsimpresionen*), las cuales influyen, verbigracia, en el efecto de los colores, haciéndonos, por ejemplo, alegre el amarillo, frío el azul, y que no llegan a ser estados de ánimo propiamente, aunque se les asemejan. No sólo los datos de los sentidos, sino sus combinaciones produ-

cen particulares impresiones, dándose entre ellas relación dinámica como la que hay entre el anhelo y su satisfacción; todo esto lo explica el autor con ejemplos de efectos claros de impresiones de las líneas, del ritmo y de la rima y curiosa explicación de los fines de la simetría, que no puedo detallar aquí. Las impresiones de estado anímico son, pues, algo no visible que está tras lo visible, algo que no se oye y se oculta tras lo que se oye; diferentes cualidades sensibles pueden proporcionar impresión análoga, y cualidades sensibles semejantes impresiones muy diversas. Y lo mismo que los colores, que las formas, etc., todo objeto real, y, por consiguiente, todo fondo artístico, produce sus propias características impresiones de estado anímico. Trata de probar el autor que en la representación de un asunto por medio del arte, no es lo principal la imagen sensible del objeto, sino la impresión ajena a imagen. Comienza para ello por la poesía, valiéndose de ejemplos alemanes y sigue luego extendiendo la consideración a las artes del diseño, en las cuales, aunque el vulgo puede creer que el fin es la representación de lo sensible, no es en rigor sino medio, lo que prueba fijándose en el efecto de los grabados de Rembrandt, quien nos da en ellos lo esencial, no en el sentido de lo esencial para la visión encomendando a la fantasía que lo complete, sino de lo esencial para la impresión. Así esa impresión sin forma es el fin de la representación del asunto y entra éste en el objeto artístico sólo de aquel modo; y como la forma entra sólo también así, ambas cosas se coordinan, dándose entre asunto y forma una relación de igualdad en la impresión, o de constante o de otra clase; pero en el arte siempre son cosa de naturaleza relacionada el fondo y la forma, y aquél no debe juntarse con ésta sino en vista de la consideración del carácter de sus respectivas impresiones. La diferencia que media entre las impresiones de la forma y las del asunto es que éstas son dobles, unas propias, es decir motivadas por su peculiar cualidad, y

otras prestadas o debidas a determinadas relaciones; en unas obras, dominan unas, y en otras, otras; así, v. gr., las primeras en la lírica, en la épica y dramática las segundas. Con lo dicho queda probado que forma y asunto están en el objeto artístico como impresiones, y como el otro elemento, el material, es forma (el bronce tiene distinto clarooscuro que el mármol), las tres cosas entran sólo como impresiones, y así los tres elementos de impresión de forma, de asunto y de material, son los componentes propios del objeto artístico.

A esto añade el autor lo que llama impresiones diferenciales, o sean todas aquellas que se producen con la novedad, con salirse de lo normal. A su influencia se debe que no apreciemos completamente bien la lírica extranjera, aunque conozcamos la lengua en que está escrita, pues nunca dominamos sino la propia hasta el extremo de notarlas. La estilización también pertenece a este campo, pues es siempre desviación de lo natural, de lo acostumbrado, con lo cual no pocas veces se aumenta la impresión. Lo que sucede es que si por desviación de lo normal se entiende sólo no sujetarse a lo corriente de una época, la diferencia desaparece con el tiempo, y obras así son en cuanto a eso flor de un día. Sólo cuando las cualidades diferenciales se refieren a lo general humano son imperecederas. Así como en lo que afecta a las cualidades sensibles de las obras el tiempo quita y da a la vez (destruyendo, v. g., los tejidos artísticos y procurando al bronce la patina), así también quita y da en lo referente a lo no sensible, y con él desaparecen unas diferencias y surgen otras, cuyas impresiones se unen al objeto estético: esto último es el fundamento del atractivo de buena parte de las antigüedades. El haber mostrado que el sensualismo artístico es rechazable, es decir, que el objeto artístico no está ni en lo que se ve ni en lo que se oye, sino que lo sensible es mero vehículo de lo no sensible, no ha de empujarnos al extremo opuesto que supone al arte como algo abstracto: el objeto artístico es cosa concreta, ni sensible ni

conceptual; es cosa intuible, pero extrasensiblemente. Lo cual tampoco borra la diferencia entre unas y otras artes, pues aunque en todas el objeto artístico consista en impresiones, el modo como entran o producen en las artes de lo simultáneo es diverso de aquel en que aparecen en las de lo sucesivo.

Resumamos: ¿cuáles son los elementos del objeto artístico? Las impresiones de estado anímico; material, fondo y forma, no entran directamente en aquél, sino por medio o en forma de estas impresiones a las cuales se pueden sumar las impresiones diferenciales; no son aquellas impresiones sentimientos, pues nada común tienen con el placer y el dolor, y se relacionan lo más posible con los estados del alma. ¿En qué forma se coordinan esos elementos? En forma sucesiva, de modo que el hecho estético es un proceso con principio y fin. Esto aun en las artes del diseño, donde la fuerza de la acentuación que hace notar lo dinámico de los elementos ordena lo coexistente como sucesivo; y cuando en una larga contemplación ese proceso parece que se prolonga, es que ha nacido de nuevo. Hay que distinguir entre lo integral de los elementos y lo diferencial que viene a modificar aquéllo. Con la visión diaria en una obra de arte ésta pierde para nosotros su efecto, pues no se da la necesaria sucesión de elementos en su contemplación, sino que prescindimos del proceso.

Últimamente, ¿cuáles son las categorías del objeto estético? Para contestar, resume Broder Christiansen las tres clases de relaciones que se ofrecen entre las impresiones de estado anímico. En primer lugar, unas se asemejan entre sí cualitativamente y otras, por el contrario, contrastan; mas en parte, esto es cosa independiente de la semejanza o semejanza de los datos sensibles, pudiendo producir cualidades de impresión análoga los datos más opuestos sensiblemente, y en cambio estar en armonía la impresión del fondo con las del material y las de las formas; en segundo lugar, las impresiones del fondo pueden además referirse a algo exclu-

sivo de la realidad; y, finalmente, ante las impresiones se dan relaciones dinámicas, ordenándose con ello en unidades teleológicas, que a su vez se comprenden en otras cada vez más altas. Aun hay que notar que estas tres clases de relaciones no son independientes entre sí, y que en rigor la última es la dominante, pudiéndose concluir diciendo que lo esencial para el objeto estético es esa estructura teleológica.

El tercer capítulo se titula *La esencia del arte*. ¿Qué buscamos en el arte? Actualmente se contesta: el placer, y se habla de *arte para todos*, ya que a todos se reconoce derecho al goce. La tradicional división de los fenómenos psíquicos en entendimiento, voluntad y sentimiento y la relación del último al placer refiere el arte a éste; así parece también reconocerlo la misma psicología al investigar con repetidos experimentos el placer de la contemplación de determinados objetos y relaciones, y así aparenta probarlo además el hecho indiscutible de que el momento hedonístico entra en toda obra de arte. Pero aquí está la cuestión; entra, pero no es lo decisivo, no puede ser criterio de valor, ya que no hay proporción entre el *quantum* de valor estético y el de placer, aparte de que otras cosas proporcionan mayor placer que el arte, y si se dice que el de éste es más noble, es decir, de otra clase, se indica con ello que no es el placer lo decisivo en el arte y si se dice que es placer de que disfrutaran todos se viene a decir que no es placer, pues lo que es placer en el arte nunca es así general. Prescindiendo de lo que se refiere al fondo, hay en la obra de arte dos cosas referentes a la forma: una, la belleza de la forma, la belleza sensible, otra el alma, la enjundia en la misma (*Formgehalt*); unos artistas y unos pueblos son más dados a lo primero, otros a lo segundo, y es difícil hallar verdadero equilibrio, pero una obra que no sea meramente decorativa no puede limitarse a tener lo primero: lo que da el tono es lo segundo. Por eso hay que admitir el placer al explicar el arte, pero no atribuirle excesiva importancia. Eso

mismo se confirma con cierta parte sería que entraña la obra artística. El placer, pues, no es fin, sino medio; el que encontramos en la obra nos incita a la contemplación de ésta y motiva el que el alma de la misma entre en nosotros. Y de igual modo queda fuera del valor estético lo que se suele llamar belleza del asunto, que sólo puede entrar en consideración o como impresión puramente del objeto real o, lo mismo que la belleza sensible de la forma, como excitante para llamar la atención sobre la obra. Y finalmente, tampoco constituye el valor estético, y bien hacen los artistas en rebelarse contra ello, la congruencia con la belleza clásica, con el tipo de formas de determinado período floreciente del arte, pues semejante ley es heterónoma; y así como la primera de estas cosas excluidas, el placer, conduciría al arte al hedonismo, y la segunda a considerarlo como valor de la vida real, esta última le privaría de autonomía. El arte no debe darnos la impresión de la realidad, sino mostrarse sólo como apariencia; su contemplación debe ser desinteresada, y no debe mover la voluntad. Pero ¿por qué esto último? Tres hipótesis hay sobre ello: primero porque la quietud de la voluntad es por sí ya valor como opina el pesimismo, que sólo en aquietar la voluntad, en librar al hombre de ella pone el fin del arte; segundo, por lo que el movimiento voluntario pueda perjudicar a la contemplación estética, pero esto sólo puede ser razón en el caso de que se ansie lo representado; y tercero, en cuanto el arte pretende despertar en nosotros la apariencia de un impulso volitivo riquísimo, de modo que no por librarnos del tormento de querer es por lo que debemos ser pasivos al contemplar el arte, sino por el contrario, para trasladarnos a una más amplia y rica esfera de voluntad.

Aceptando esta última hipótesis resulta que el valor estético no corresponde a ningún instinto determinado, sino que lo estético debe unirse a los demás instintos humanos, y de ahí que para la explicación del valor estético se imponga

considerar el sistema de los instintos o apetitos fundamentales del hombre. Largamente discurre Broder Christiansen sobre el asunto, diciendo que junto con el apetito de la vida, el egoísmo, y el instinto moral social, el altruismo, el cual es heteónomo y que sólo tiene valor en cuanto se une al anterior con el castigo y la recompensa, hay otro instinto moral al que corresponde una realidad metafísica, lo mismo que al apetito de la vida una empírica, realidad aquélla que no se prueba, sino que se experimenta, análogamente a la otra. Así vive el hombre en dos mundos a la vez y actualmente, uno empírico y otro superempírico; y lo que para el apetito de la vida es fin, es sólo medio para el instinto moral. La satisfacción de aquél es afirmación del sujeto; la de éste, por el contrario, va unida a cierto anonadamiento del mismo aunque manifestando este instinto moral una duplicidad en cuanto al sujeto, ya que a la vez éste se somete y vence. De modo que el hecho estético es apariencia de desarrollo de un instinto, y por otro lado, el objeto estético tiene estructura teleológica, condición que entra en la valoración estética. Según eso, ¿qué objetos tienen valor positivo? Requisito indispensable será que el instinto se satisfaga, y, como por un lado se trata de dos mundos diversos, el inferior y el superior, y aquí, en el arte, que no versa sobre realidades, sino sobre apariencias, no tiene que corresponder a cada uno de aquéllos una determinada forma de dicha satisfacción, sino que puede producirse ésta con armonía o con conflicto, resulta que son cuatro los grupos que aparecen en los valores estéticos. En el primero, tanto el objeto como la satisfacción pertenecen ambos a la esfera inferior; en el segundo, cual acontece en lo cómico, el objeto es inferior pero la forma de la satisfacción es elevada, habiendo así desproporción; en el tercero, el campo de lo propiamente bello, el objeto es del mundo superior y la satisfacción se armoniza con él sin conflicto; en el cuarto, en el de lo sublime, a diferencia del anterior, se da conflicto en la satisfacción, a pesar de pertenecer

el objeto a la esfera elevada. Mas ¿todos estos modos son arte o sólo lo es alguno? El arte, se dice, es un juego, un pasatiempo; mas semejante contestación no satisface: el arte es algo más alto y algo que tiene en sí su fin propio, ya que ni de la religión ni de la moral debe ser siervo el arte. Lo que impulsa al artista no es el mero placer de formar, que también es propio del *dilettantismo*, y que no constituye la creación artística, como no constituye las matemáticas el jugar con figuras geométricas. El arte es manifestación de algo que hay en el hombre y que requiere exteriorizarse. Ahora bien, hemos visto la doble naturaleza del hombre, y hemos apuntado también que el arte proporciona apariencia. Por esto último, lo único verdad que uno puede percibir en el arte es a sí mismo; y puesto que ya se manifiesta la parte inferior de la naturaleza humana en el concepto vulgar del arte, éste, en su concepto elevado, es la manifestación de lo absoluto en el hombre. De ahí se ve que los diferentes grados examinados sean grados diversos, de los cuales sólo los dos superiores responden a este concepto. El arte es inagotable porque sólo se vale de semejanzas, no de realidad, y en todas esas semejanzas se halla uno mismo.

Menos interés tienen para nosotros los dos capítulos que siguen. El cuarto trata de *El estilo*. No cree Broder Christiansen que el tener uno propio de la época sea condición necesaria para apreciar las obras, ya que juzgamos admirablemente las antiguas. ¿Es ese estilo de época necesario para el productor? ¿Lleva marca de autonomía o de heteronomía? El estilo de época entraña cierta uniformidad, y además cierta novedad; mas esto no basta para definirlo, siendo la nueva nota que hay que añadir a ello, y la decisiva, que el estilo lo determine el modo de ser de la época. Mas ¿debe ser espejo de su época o algo complementario y en armonía con ésta? Aun con esto no quedaría analizado tal concepto, pues ante todo faltaría saber qué es el estilo, ya que se habla de estilo individual, etc. Que la obra tenga estilo es indispen-

sable para que valga, pero el tenerlo no asegura su valor. Estilo significa el conjunto de los diferentes factores de la obra, de modo que ninguno estorbe, sino que todos mutuamente se realcen, y su fin es, pues, doble, quitar estorbos y aumentar el efecto del conjunto; se define el estilo por cierta regularidad de las formas sensibles. Del sentimiento del estilo se habla en sentido activo y pasivo; de aquél en cuanto capacidad del artista para usar esa unidad, de éste en cuanto sensibilidad del contemplador para percibir disonancias. En este último sentido estamos modernamente mejor dotados, y por eso somos más exigentes en cuanto a la música que en cuanto a las artes del diseño; y prueba de ello es que nos agradan las fotografías y reproducciones en pequeño, que no cambian menos el efecto de la obra que el apresuramiento del tiempo en la música, y que sólo pueden servir para *conocer*, pero no para *sentir* las obras. La unidad de estilo lleva consigo el que el artista cuente sólo con los medios propiamente artísticos y no abandone el efecto al azar, y que el contemplador prescinda de todas las asociaciones que ese azar puede procurarle. De ahí que no deba contarse con el efecto del título de un cuadro sino dentro de justos límites, y que haya que cuidar que la ejecución musical y dramática se acomoden al carácter de la obra. También el material es de importancia considerarlo en esto de la unidad de estilo, y habrá que acomodarlo al conjunto, o proceder a la inversa si el material está prescrito de antemano; y de igual modo que el material, la técnica, que o ha de acomodarse a lo demás o habrá que procurar que los demás factores se acomoden a ella. Así, a unas obras, a las que realizan lo *bello*, les conviene la claridad de los contornos; a otras, a algunas del cuarto grupo, lo contrario.

De este modo, todos los elementos artísticos, como eslabones de una cadena, tienen que relacionarse para la unidad de estilo. De ellos, el más movedido es el elemento formal, donde cabe mayor número de matices, y por eso semejante

elemento no puede servir con facilidad de punto de partida para acomodar a él los otros: sólo lo específico, no lo individual de las formas, puede servir en ocasiones, v. g. cuando se completa un edificio. Y aun cuando el asunto sea lo prescrito, como acontece de ordinario, también es sólo la especie, no lo individual, lo que se prescribe y lo que sirve de punto de partida; el artista es quien tiene que inventar lo individual en que lo específico se manifieste con fuerza, cambiar el tema general en un tipo estético, ya que el tipo es lo individual que de tal modo produce las impresiones de lo específico que hace olvidar la individualización. El asunto que se le encargó a Leonardo fué simplemente *La Cena*; lo que él hizo fué hacer típico ese asunto, es decir, equilibrar lo individual con lo específico.

Junto con lo que las generaciones artísticas, no por reglas, sino con las mismas obras, donde se han ido allanando dificultades, contribuyen a facilitar la consecución del estilo, aporta a esto cada artista su contribución personal y eso le da su nota propia. Se exageran hoy día ciertas diferencias subjetivas, suponiendo que existen mayores de las que existen en lo que atañe a la percepción sensible, y que «el arte, según se ha dicho, es la naturaleza vista por un temperamento», siendo así que todos, artistas y no artistas, vemos y sentimos de distinto modo. Originalidad significa que el artista ha logrado su estilo propio, es decir, que ha armonizado con sus particularidades subjetivas los demás factores; no estriba sólo en separarse de los demás, sino en armonizar todo al modo explicado, tanto, que sólo al propio artista debe interesar la originalidad, no al público que, contra lo que hoy se cree, únicamente debe buscar estilo en la obra; ante una obra clásica olvidamos al artista. Suele creerse que el estilo de una época es el de un artista sobresaliente a quien se imita; pero esto es declarar decisivo un factor heterónimo, y creer que el estilo de época puede vivir después que ésta ha pasado, siendo así que entonces ya está muerto, y ese

es el error de la época llamada histórica. No, el estilo de una época lo forman en cierto modo todos los artistas de la misma, pues proviene de las naturales semejanzas que todos tienen, debidas a sus semejanzas mismas como rodeados que están del mismo ambiente: lo que hay de común en los estilos particulares, eso es el estilo de la época, entendiendo estas palabras de modo autónomo.

Las artes útiles son las que más reclaman el estilo de la época, pues son las que más se relacionan con el hombre, y por ende han de ser las que más se avengan con el hombre de cada tiempo; no se trata de una cosa común sólo a los artistas, sino que se extiende a todas las clases. Mas ese estilo de época en dichas artes ha de tener condiciones que lo hagan asequible a ser propagado, y por eso debe ser de fácil imitación y comprensión, de donde resulta que en él tiene que haber algo de heterónimo, aunque lo autónomo predomine. Finalmente, esa relación de una época con un estilo en las artes útiles ¿se ha de entender como acomodación o como complemento y oposición armónica? ¿Ha de ser como rojo con rojo, o como rojo con verde? El autor se inclina más a esto, deseando que el estilo moderno nos ofrezca reposo en nuestro movimiento constante; pero confiesa que es difícil de decidir semejante cuestión. Y, para acabar, en las grandes artes ¿cómo debe resolverse este mismo dilema? El autor cree que en los artistas se da una cosa y otra: la mayor parte se acomodan a la corriente de la época, (el impresionismo hoy día); una minoría, sin embargo, sigue caminos más personales.

El capítulo último de los que nos interesan (pues los tres postreros del libro se refieren sólo a problemas de las artes del diseño) es el quinto, que versa sobre *Inteligencia y crítica del arte*. Principia el autor por recapitular su doctrina fundamental de que el objeto artístico no es, como piensan los sensualistas, puramente lo sensible, sino las impresiones suprasensibles que antes ha explicado, y dejando para la

psicología los múltiples problemas que se ofrecen sobre la generación de las mismas, aunque reconociendo que la explicación positivista no le satisface, pasa a su asunto propio. La contemplación sensible de la obra es el camino o la condición para que se produzcan aquellas impresiones, pero hay dos maneras de contemplar: la estética es diferente de la empírica. Se diferencian, en cuanto al fondo de la obra, en que en ésta entra en consideración más que en aquélla, pues en la primera sólo interesa el fondo hasta que produce sus correspondientes impresiones, y en que se tienen más en cuenta los detalles en la segunda y se examina la obra de más cerca, siendo así el impresionismo, por exigir mayor distancia, lo que más pretende huir de lo empírico en este punto; se diferencian, en cuanto a la forma, en que ésta influye más en la estética que en la otra, y en que en ella es lo principal. El ejercicio es lo que enseña a ver en las artes del diseño, donde no escasean menos los *antimusicales* que en la música, aunque se conozcan menos a sí mismos, pues les engaña aquí el conocimiento del fondo. El desarrollo de las artes decorativas (pura forma) es lo que más habilita a saber contemplar ésta para derivar de la misma sus impresiones; mas en general el gran medio de apreciar los valores formales es libertarse el contemplador de todo lo que para él tenga valor práctico y abandonarse a lo estético. Pero aun sabiendo contemplar se puede no entender la obra cuando se ha introducido en ella algo *nuevo*. Esto puede acontecer o cuando se haya elegido en ella nueva *dominante*, sea ésta elemento formal u objetivo, que por sí no tiene valor *a priori*, cosa que indica alientos en el artista, y que suele ser obra del instinto, no de la voluntad, pues hay quien cree que su nueva dominante es una, siendo otra; o cuando la obra exige una nueva manera de *abstracción*, v. g. el prescindir del color de un paisaje, que es precisamente donde radica la dificultad de entender a muchos primitivos; o cuando en la obra se tiene que limitar la síntesis a solos determinados elementos. Todas

estas cosas vienen a reunirse en que para entender la obra no basta verla bien, sino saber formar la síntesis en que se compendia, lo cual es distinto de aquéllo. Pero ¿qué norma nos ha de dirigir en esa síntesis? Ciertamente que hay muchas obras en que esto no es difícil, porque en ellas dominante, abstracción y limitación son las corrientes de una época; mas en los que aspiran a mayor valor que ese puramente temporal debe el artista echar mano de dos medios para provocar la conveniente síntesis: de claridad y de severa unidad de estilo. Lo primero se refiere principalmente al modo como ha de sobresalir la dominante, y no entra en su consideración el asunto sino en cuanto a que éste debe fácilmente proporcionar sus impresiones correspondientes; lo segundo dice relación a todas las otras cosas. De lo dicho últimamente se deriva que se requiere buena voluntad, optimismo estético, para descubrir esos secretos si se ha de entender una nueva obra de arte: de ahí que los jóvenes las entiendan mejor que los críticos, que no suelen parar mientes en el progreso. En semejante norma que ofrece la obra artística para su síntesis se diferencia el arte de la naturaleza, que carece de normas. Estéticamente la naturaleza es indiferente: el que la contempla puede hacerla bella. En cierto modo, el arte nos enseña a contemplar estéticamente la naturaleza, pues nos libra del empirismo y amplía nuestro poder sintético; pero, por otro lado, nos incita a que la apreciemos sólo con un sentido, privándonos así de percibir multitud de sus riquezas. Que el arte no es su imitación, se sigue de la indiferencia estética que ella posee, y, sin embargo, es la mejor maestra para el arte. ¿Cómo es esto? ¿Cómo puede dar, en cierto modo, lo que no tiene? Ni la naturaleza, ni la fantasía, proporcionan valor estético: sólo materia. El problema propuesto se resuelve diciendo que no aprendemos *de* la naturaleza, sino *en* la naturaleza; es así ella, y no pueden serlo los museos, escuela para la *propia* creación: contemplándola se aprende a crear. Para encontrar lo bello en la naturaleza se requiere

aquel optimismo de que antes se ha hablado; con él, y precisamente gracias a la indiferencia estética de la naturaleza, es como el artista aprende a ser original. De todo lo anterior viene a deducirse que la obra del crítico artístico debe ser simplemente facilitar la síntesis del objeto artístico, o sea preparar la comprensión de la obra. Pero, para esto, ¿de qué debe hablar? Hacerlo del asunto lleva consigo el escollo de dirigir al contemplador al conocimiento empírico; hacerlo de la técnica es perjudicar o disminuir el efecto; mejor es tratar de la forma, mas ofrecer una síntesis formal es substituir lo sensible por una fórmula conceptual y esterilizar también el efecto de la misma forma; explicar la génesis de la obra es salirse del terreno estético, pues el interés genético es muy otro; descubrirla y clasificarla es tratar también de substituir la contemplación directa con un concepto. Así el autor cree que dos cosas son sólo las que puede hacer el crítico: primero, procurar poner al público en disposición optimista, ya que esto puede facilitar la comprensión de la obra; segundo, despertar por medio de las palabras impresiones análogas a las que ha de provocar la contemplación, y de ahí que deba el crítico tener algo de poeta.

*
* *

Fuera de las estéticas y de la obra últimamente extractada, que pretende ser una teoría completa del arte, hay que mencionar los trabajos que sobre diferentes puntos de esta teoría o sobre modos especiales de considerar su estudio han aparecido en Alemania en estos últimos diez años. Su número es grande, y no hay sino repasar las notas bibliográficas de las revistas para saberlo. Yo no pretendo haberlos conocido todos, ni mucho menos, y no son pocos aun los que no he pretendido siquiera conocer directamente por bastarme ya con el juicio desfavorable que de los mismos había leído en publicaciones periódicas; pero, para completar este

artículo y como muestra de la gran actividad que en todo lo que se refiere a la teoría artística despliegan los alemanes, voy a decir aquí cuatro palabras sobre algunos de los varios libros o folletos de esa materia, que he leído últimamente, entre los cuales hay por cierto poco bueno, algo malo y la mayor parte no merece más calificativo que el de mediano. Seré muy rápido en esta exposición.

La obra de arte como organismo es un corto estudio del Dr. W. Waetzoldt (Leipzig, 1905), en que presume presentar el producto artístico como análogo a uno natural orgánico, haciendo ver sus semejanzas y explicando de ese modo un pensamiento de Goethe. Así encuentra en ambas cosas ante todo la ley de la simetría, una relación funcional, y una reciprocidad de las diferentes partes. Del mismo modo, halla analogías entre la evolución artística y la orgánica ya que ambas proceden de lo más elemental a lo más perfecto, y cree también que ambas cosas se asemejan en que en las dos se da como móvil el instinto procreador, a cuya satisfacción acompaña el placer, y en que así como en la escala orgánica superior con la manifestación de la propia actividad y con el placer que a éste va unido se endulza la vida, así también el arte viene a proporcionar, tanto a quien lo ejercita como a quien lo contempla, la satisfacción de anhelos que no puede saciar la vida ordinaria. La creación artística es producción de formas naturales según leyes también propias de la naturaleza; los diferentes estilos de las distintas artes, de sus especies y de sus períodos de desarrollo, pueden compararse a las diferentes clases de organismos. Si el modo de ser del organismo individual depende en buena parte del mundo que le rodea, no es menor la dependencia que la obra de arte tiene con el medio en que se produce; y así como las mutaciones de la vida en general obligan al organismo a una nueva acomodación, así acontece también algo semejante en el arte, que revelan los cambios de estilo. De análogo modo a como el ejercicio perfecciona el organismo en

sus funciones y hasta la misma estructura orgánica se aviene cada vez mejor a ellas, así también el ejercicio hace maestros en el arte y durante la ejecución de la obra se suele perfeccionar el artista; y también sucede lo contrario en ambas esferas: la inactividad entorpece los organismos y a los artistas. La eliminación de lo perjudicial, ley del desarrollo de los organismos, preside también en el trabajo artístico, y citas de varios artistas introduce el autor para probarlo. La influencia recíproca del conjunto al individuo y del individuo al conjunto, se da en el arte como en la naturaleza; y lo mismo que en la lucha por la vida aparece la selección, se presenta también ésta en la que se realiza entre el cúmulo de las obras de arte: los que se llaman clásicos, los que tienen más «forma», son los vencedores del tiempo; mas téngase presente que no sólo es la importancia formal, sino sobre todo la «típica», no meramente la individual, lo que adapta a la forma para triunfar en la selección, cosa análoga a lo que acontece en los organismos. La ley de equilibrio que se da en la naturaleza se ve en el arte en la contraposición o reacción de los estilos; y, para que nada falte a la semejanza que piensa haber encontrado entre el organismo y el arte, trata por fin el autor de la herencia que en ambas cosas aparece, en el arte en forma de tradición, especialmente técnica.

Con el pretencioso título de *Las leyes del arte*, ha publicado hace poco el Dr. Otto Krack un libro que bien puede servir de ejemplo de como también en Alemania ven la luz pública obras que no merecen ese honor. Está en forma de discursos o conferencias, ya que, según el autor, la «palabra viva» es la forma más oportuna para la exposición doctrinal, cosa tan opuesta al común sentir, pero lleva índice que viene a equiparar esa forma a otra cualquiera. Los dos tercios posteriores del libro los dedica a la teoría particular de las distintas artes, no pasando en esa materia, que a nuestro propósito aquí no interesa, de lo más elemen-

tal y corriente. El primer tercio, que tampoco tiene nada de notable, comprende tres conferencias: la primera de generalidades, y las dos siguientes de la materia a que obedece el título de todo el trabajo, es decir, de las leyes del arte. Las generalidades se refieren al concepto de la teoría artística, al del arte en general, donde cita opiniones de autores ya bien poco modernos, y a la relación del arte con la naturaleza, en que analiza la división del arte desde ese punto de vista, es decir, en artes imitativas y no imitativas: ¿qué le parecerá a Meumann esa opinión de su paisano? Las leyes del arte que el autor va exponiendo luego en pocas páginas (unas 30) son las de la evolución, del medio, de la herencia y de la raza, y con su exposición une el autor además el examen de las particularidades del genio artístico, del conjunto de las artes y, finalmente, de la independencia de las mismas. Repito que todo vale muy poco, pero como prueba de lo que da de sí el Dr. Krack cuando pretende tener alguna originalidad, no quiero dejar de insertar aquí una muestra. Sea, v. g., lo que dice, al tratar de lo que llama la escala del arte, sobre el que juzga primer grado del mismo, o sea el arte familiar, donde se entretiene en citar como tal arte los versos y los dibujos que con motivo de fiestas de familia se producen. Por más que el autor reconoce que en general nada tienen que ver con el arte semejantes niñerías, mejor sería que no las mencionara en un libro que pretende ser serio, y expone, como he dicho al principio, nada menos que las leyes del arte.

Poca novedad entraña un trabajo titulado *Del tipo en el arte* que ha publicado en Viena Hans von Hollenhaag, en que éste pretende ver un bosquejo de teoría estética y al que sigue, por vía de confirmación de la doctrina, una colección de poemas alemanes, entre los cuales hay algunos del propio autor. En resumen, su teoría viene a ser lo siguiente. Ciertas obras artísticas producen un efecto general en todos los que las contemplan, mientras que en otras el

efecto no alcanza esa universalidad. De las primeras es el *Fausto*, que el autor analiza, y que disfruta de aquella dote porque Fausto es el conjunto de la psiquis de todos los espectadores, porque es el tipo del género «hombre». La cumbre del arte, es decir, el arte entendido en el modo más verdadero y profundo, sólo está donde se nos proporciona un tipo, pues sólo el tipo es objetivo, sólo la obra de arte típico significa arte objetivo. De ahí la inferioridad de determinadas corrientes artísticas modernas puramente subjetivas y, por tanto, de valor sólo para pocos. Con ejemplos de maestros de las artes del diseño, trata de probar ese mismo tema, aunque confesando de antemano su escasa competencia en ese terreno, y pasa luego a estudiarlo en su objeto propio, en las formas de la poesía lírica. Toda poesía lírica que pretenda larga vida tiene que despertar un sentimiento que palpite en todas las partes de la sociedad. De ahí que ni el soneto ni la canción italiana puedan lograr esa prerrogativa, sino sólo la canción (el *lied*), forma la más apta para el sentir del pueblo; y tanto mayor y fuerte será su vida cuanto más se aproxima a esta forma, ya que sólo una poesía así es objetiva, según los fundamentos que se han explicado, sólo ella posee carácter típico. Todo lo grande es simple, aunque no se dé la recíproca, y también todo lo grande es típico. Por otra parte, lo ideal es algo completamente real, y así lo es lo típico también.

Consideraciones sobre la ciencia del arte llama J. v. Schubert-Soldern a un corto folleto suyo, al cual me parece que se le ha tributado excesivo honor dedicándole un juicio, de casi tanta extensión como el mismo folleto, en la *Revista de Estética*. He aquí en síntesis su pensamiento. Dos caminos hay para investigar la ciencia del arte: el histórico y el filosófico; y entre las muchas teorías modernas de estas direcciones conviene considerar la de Conrado Lange y la de Wundt. Como la primera ya es conocida de los lectores de este ANUARIO, por haberla expuesto yo en el de 1807-1808,

me limito a indicar que en opinión del autor del folleto, la misma teoría de la *ilusión* la viene a negar Lange con su teoría auxiliar de los elementos que dificultan aquélla y que admite. Con mejor acuerdo, Wundt tiene a la fantasía, comprendiendo bajo ese nombre todas aquellas manifestaciones anímicas en que se revela una actividad formativa, como la fuerza impulsiva del arte, que crea formas eternas por medio de asociaciones. Cuatro grados reconoce Wundt en el arte: el arte momentáneo, v. gr., los dibujos en la arena; el arte en que interviene el recuerdo y comienza la estilización, pues la fantasía modifica, por asociación, lo que se recuerda; el arte imitativo, que se ciñe a las formas efectivas, y, finalmente, el ideal, en que el artista da vida plástica a sus ideas. En opinión de Schubert, la separación de estos dos últimos grados no está autorizada por los monumentos que nos restan. No todas las ideas de las distintas épocas alcanzan igual eco en el arte, ni todas las épocas son igualmente dadas a expresar sus ideas artísticamente. Por otro lado, no se explica la ciencia del arte con decir que la fantasía se apodera de las ideas y las da forma, ni esa es piedra de toque para aquilatar las obras de arte. Además, la historia no demuestra que haya existido período ninguno en que la imitación ha dominado exclusivamente, como dice Wundt, sino que prueba que unas veces ha seguido el arte un camino de deducción y otras de inducción, procediendo repetidas veces de lo individual a lo general y viceversa, y predominando ya lo uno ya lo otro, sin que eso sirva como criterio de su valía. Siguiendo por este camino, la exposición de las ideas de Lange y Wundt ofrecen pretexto al autor para emitir las suyas, las cuales resume al final diciendo, poco más o menos, así: El arte tiene su fuente en la fantasía; su objeto es expresar asociaciones de representaciones artísticamente en forma de asimilaciones, y causar así placer. La unión entre sí de las representaciones produce sentimientos intelectuales. Cuanto más variadas y ricas sean

las representaciones que se reduzcan a unidad, mayor será el agrado; así que la cualidad y valor de la obra de arte están determinadas por la armonía íntima que ella ofrezca. De establecer esta armonía tratan los sistemas artísticos. De análogo modo tiene que aunarse la obra con su fondo, y por eso, con resumen, la armonía interna y la correspondencia con el fondo son las tendencias fundamentales en la evolución del arte, dependiendo de condiciones genéticas las formas en que se manifiesta, ya que cada obra de éste es eslabón en una cadena que une los comienzos del arte con nuestro tiempo. En esa cadena rige la ley de la causalidad para todos los elementos artísticos, aunque quedando a la fantasía amplio espacio para su actividad, y dependiendo, en parte, de esta nota individual el lugar que a la obra ha de reconocérsele. Ese encadenamiento causal lleva consigo el parecido de las obras contemporáneas, siendo la suma de las cualidades análogas lo que constituye el estilo. Así, la importancia de una obra de arte está determinada por la clara manifestación de ésta de pertenecer a un grupo por medio de su estilo, pero dentro de él según el grado de libertad individual de la fantasía que revela.

Con el título de *El arte del artista* y el subtítulo de *Prolegómenos a una estética práctica*, ha publicado Kurt Münzer (Dresde, 1905) un libro cuya lectura es recomendable. Se refiere casi en absoluto a las artes del diseño, como comprueban las ilustraciones que lo acompañan, y está hecho casi todo él por medio de la recopilación de ideas de artistas de varias épocas, aun corriendo, por eso mismo, el riesgo de que no siempre alcanza a librarse de incurrir en algunas contradicciones. Cree el autor que no sólo hay que excluir de las consideraciones del arte otras ajenas a él, como las de moral y las de metafísica, sino que de igual modo hay que prescindir, al estudiarlo, de todo lo que se entiende ordinariamente por Estética. Para hablar de arte, sólo los artistas son competentes; de ahí que sólo sobre sus ideas se pueda

edificar una Estética práctica; el problema de semejante Estética es propiamente explicar cómo de las impresiones de la naturaleza se forma una obra artística. Difícil es reducir a extracto las ideas de Münzer, o mejor dicho, las que éste va apuntando y son debidas, como he dicho, a artistas antiguos y modernos, ya que carece el libro de orden riguroso, y así me limitaré a mencionar aquellas que más me han llamado la atención durante la lectura, y formaré así como un ramillete, asemejando más con ello mi exposición al mismo libro, que por su estilo parece una colección de sentencias sobre materias de arte. El modo de ver del artista no es mecánico, objetivo, sino el más subjetivo de todos, pues el modo de ver es lo que le hace artista. No hay que considerar lo que éste piensa en su obra, sino lo que hace. Lo bello es lo que con claridad se ofrece a nuestra vista; el problema artístico no es copiar, no es representar lo bello, sino representar bellamente, y sólo en el modo de representar se nota el espíritu artístico. El arte es sólo para la vista y el sentimiento; su reino es sólo el reino de la vista, sin que huir así del idealismo quiera significar caer en el formalismo. El efecto estético ha de provenir, no del asunto, sino de la apariencia; el tema propio del arte es la congruencia entre las representaciones y la actividad de los sentidos; lo divino que en él se da es la unión del nómeno con el fenómeno. El motivo solo no es nada, la formación es todo. No hay más libro para aprender arte que la naturaleza; no basta estudiar los grandes maestros, pues así resulta uno nieto y no hijo de aquélla. Mas eso no hay que entenderlo de un modo falso; ni aun en el retrato se ha de ceñir el artista al modelo; su empresa es estudiar la naturaleza hasta poseerla, y luego de poseída, sacar la obra a la vez de sí y de su maestra. Parece a primera vista que el ejercicio del arte es cosa que no lleva consigo trabajo, pero lo lleva y muy grande. El material en ella fuerza al artista a acomodarse a él: pero, por otro lado, permite determinadas licencias: el artista hace en esto de la

necesidad virtud. Pero quien domine los materiales y la mano no por eso es ya artista; el arte tiene que someterse aún a más alta esfera espiritual. No brota el arte de altas ideas determinadas, sino del caos del mundo, por medio de la formación artística. Lo curioso es que el resultado de esta formación, obtenido por medio de la naturaleza y del material, no es simplemente ninguna de estas dos cosas, sino un todo, la obra de arte. La naturaleza y el material son la base; el sentimiento, el pensamiento produce la obra artística. El arte no es cosa divina, sobrehumana, sino humana exclusivamente. La idea artística no es una percepción, una intuición inmediata, sino una representación interna obtenida por medio de la intuición; el artista debe tener en su mente la obra tan concluída que la ejecución semeje improvisación. A continuación truena el autor contra el impresionismo, diciendo sobre él más de una verdad, como que no puede pretender ser sino medio para mayores empresas y que es un modo de contemplar la naturaleza, no de hacer arte. Nuevamente vuelve al tema de la relación del arte con la naturaleza, que es el que casi no abandona, diciendo que una obra de arte no es ni naturaleza, ni idea, sino la unión de impresiones naturales con representaciones de la fantasía; que el eternizar lo perecedero es el cometido del arte, en oposición a la naturaleza, y que las producciones de aquél son más claras que las de ésta. Y a propósito de todo lo que va diciendo, vuelve los ojos a lo típico, afirmando que la absoluta fidelidad a la naturaleza no es lo propio del arte, sino que lo es la representación de lo típico, y que tan caprichosa es aquélla como típico debe ser éste: de ahí el trabajo de eliminación y depuración. El objetivo fotográfico ve todo, pero el artista sólo ve lo interesante, lo que contribuye al efecto; la reproducción de detalles no debe de ningún modo estorbar el efecto del conjunto; el gran arte es sumamente económico, al contrario de la naturaleza. Por otro lado, al arte sólo le interesa la apariencia; el arte es un mundo fuera del mundo, y puesto

que no es naturaleza tiene que tener sus leyes propias: un cuadro es sólo para la vista, no para el entendimiento. No consiste el arte en la reproducción de una percepción, sino en la poetización de innumerables percepciones en representaciones figurativas. En el último párrafo o capítulo, deduce, de una frase de Leonardo, que las artes del diseño son las más superiores de todas. No hay que extrañar eso de autor tan enamorado de ellas; pero por esa afirmación misma puede conocerse que su libro, si no muy útil para el estudio, por lo menos entretenido para la lectura y más propio para leerse a ratos que de una sentada, no corresponde al título que lo encabeza sino tomando la palabra arte en aquel sentido restrictivo de arte del diseño con que la toman frecuentemente muchos alemanes.

La razón y la moda en el arte. Tal es, finalmente, como se titula una obra de A. Nothnagel (Leipzig, 1905), que, como su autor confiesa en el prólogo, viene a estar constituida en su mayor parte por conferencias dadas en una sociedad artística de Berlín y por artículos de varias revistas profesionales. Mucha razón tiene Nothnagel al decir que no pretende hacer un libro de lectura amena, porque el suyo resulta enojoso en extremo, y más bien parece un centón que un libro didáctico según la multitud y poca homogeneidad de las cosas que pretende abarcar. Lo divide en dos partes, en la primera de las cuales, bajo el epígrafe de *El fin del verdadero arte*, presume encerrar una teoría artística completa, y en la segunda, que titula *La moda y la razón*, cree ver aplicaciones de esa teoría al arte de nuestros días. Junto a cuestiones de carácter general vemos en este libro multitud de ideas referentes a detalles los más mínimos, y del mismo modo, al lado de aciertos, comprende una porción de opiniones poco o nada aceptables. Gracias al índice con que se encabeza el trabajo es posible dar idea de su plan, lo cual de otro modo sería imposible por la rapidez con que se pasa en él de una cuestión a otra, muchas veces a la más diversa.

Dicho plan se reduce a lo siguiente : en la primera parte, tras una introducción en que hace notar la necesidad y la posibilidad de las leyes artísticas, estudia el autor lo primero la esencia del arte, fijándose en la impresión estética, la esfera del arte y los conceptos estéticos ; trata luego del cometido del arte, relacionándolo con la belleza, lo que le lleva a estudiar a continuación este concepto ; fija la diferencia entre la naturaleza y el arte ; pasa a continuación a hablar de la creación artística analizando los factores que entran en ella, la elección, organización y medida que suponen, y, luego, la expresión, por medio de forma, del fin, de la materia y de la técnica, y la correspondencia de las partes entre sí ; se detiene luego en la división de las artes ; toca después la cuestión de si el arte tiene finalidad propia ; saliendo ya de este terreno más general, estudia el gusto y la moda, indicando el origen de ésta y citando a continuación los medios de perfeccionarse aquél ; entra en el tema de la genialidad, y pone como último capítulo un estudio sobre el modo de llegar a ser maestro en el arte por medio de la aplicación y del ejercicio, de la cultura general, de la teoría y del completo dominio del material. La segunda parte comprende al principio el desarrollo de los estilos y luego el estudio de las tendencias modernas en la pintura (plenaerismo, impresionismo, etc.), como modas del día ; examina después la enseñanza artística actual, señalando también lo que allí influye la moda, y el camino que debe seguir una recta enseñanza ; introduce un capítulo sobre la influencia en el arte moderno europeo del japonés, y pasando ya a terreno más particular, estudia las formas en arquitectura y en mueblaje, aboga por mayor abundancia de color en la decoración, explica las diferencias entre la pintura decorativa y la de caballete, analiza el gusto en las artes textiles, y antes de la conclusión, en que hace predicciones sobre el porvenir del arte, incluye un capítulo muy singular sobre el modo de conservar bellos ejemplos de arte, así en estampas como en la realidad, ha-

blando de la conservación de monumentos y de su restauración. Tal es el cúmulo de cosas que con escasísimo orden se compendian en las páginas de ese libro.

Lo que a nosotros interesa más son los primeros capítulos referentes al concepto general del arte, y con el examen de los mismos que voy a hacer se podrá conocer la no muy alta importancia de esta publicación. La Estética es la doctrina de la impresión de las apariencias en el hombre, impresión que se manifiesta en nosotros como sensación y excita nuestra imaginativa. Las sensaciones se producen por procesos químicos y físicos y se convierten luego en representaciones de las cuales se derivan conceptos. La dote artística indispensable es la fantasía. El arte es la más alta capacidad humana; nos proporciona ideas en forma sensible, ennoblece lo particular, da forma a la materia de manera racional, al contrario que la naturaleza, y lo hace del modo más perfecto para el agrado humano. El hombre une partes tomadas de la naturaleza o reproducidas por él mismo para las formas artísticas; en cuanto nuevas, éstas son producto de la fantasía; en cuanto sensibles, deben su origen a la técnica. El arte se origina del juego.

Mientras el hombre atiende sólo a la necesidad material hace obra industrial, en cuando atiende a los anhelos estéticos la hace estética. Si la obra del artista no expresa ideas, es sólo producto de la técnica artística, pura reproducción de la naturaleza: la elevación artística le alcanza la obra cuando expresa ideas. El cometido más alto del arte es crear y representar belleza, no siéndolo ni la reproducción fiel de la naturaleza, ni la manifestación de habilidad de virtuoso, ni siquiera el ocasionar a los contempladores determinados estados de ánimo como dice que pretenden los impresionistas. Para el autor lo bello es lo que produce de todos modos satisfacción al hombre, es decir, lo irrefutable, lo comprensible por sí, lo perfecto en cuanto se percibe sensiblemente, lo que no permite que se le añada ni se le quite nada.

sin que se enturbie el sentimiento de esa satisfacción. Puesto que el arte representa lo espiritual en forma sensible, ninguna esfera de la humana actividad le está cerrada y puede expresar pensamientos morales, combatir el mal, despertar la piedad, etc.; y aun cuando el hombre se dedique a él desinteresadamente, puede considerarlo o como teniendo en sí su propio fin o como puesto al servicio de ideas. Pero su fin peculiar, o sea la creación de lo bello, lo logra ante todo el arte cuando no mueve al artista ningún interés especial, ni aun el propio, y desde luego se envilece el arte en cuanto se sacrifica el fin peculiar suyo a otro cualquiera. Así, vuelvo a repetirlo, el verdadero artista, cuando domina sus medios, que son la naturaleza, el material y la técnica, debe considerar siempre como su verdadero cometido el crear belleza.

LA ENSEÑANZA DE LA CONSTRUCCIÓN
EN LAS ESCUELAS DE INGENIEROS

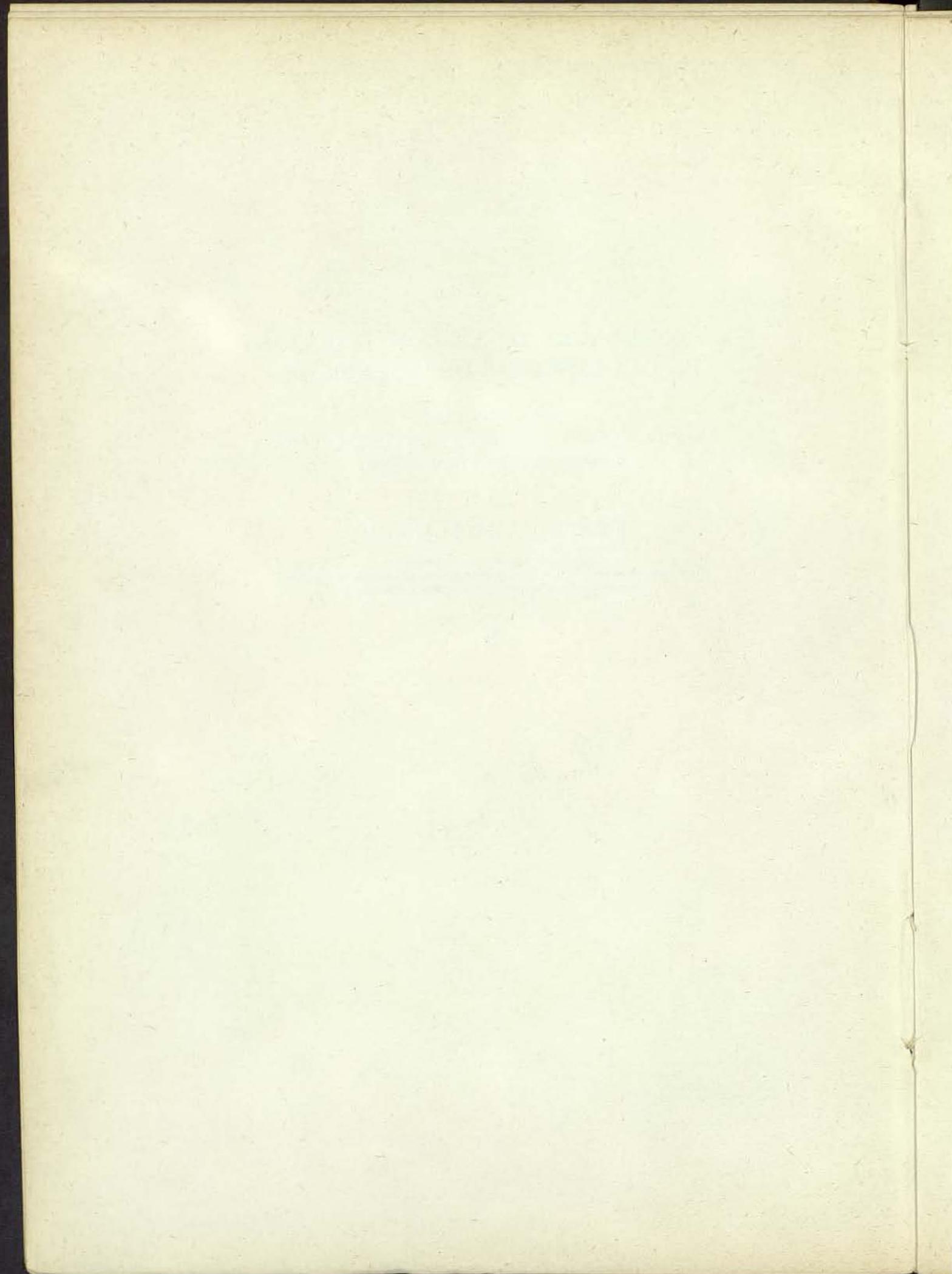
DISQUISICIONES
SOBRE LA NUEVA ASIGNATURA DE CONSTRUCCIÓN
Y ARQUITECTURA INDUSTRIAL

POR

FÉLIX CARDELLACH

Ingeniero : Arquitecto : Constructor
Catedrático por oposición de la Escuela de Ingenieros industriales de Barcelona
Ex pensionado del Gobierno en Francia é Inglaterra, &





PROLEGÓMENO

I

Definición de la asignatura

APARICIÓN DE ESTA ASIGNATURA EN LA CARRERA DE INGENIERO
INDUSTRIAL, EN ESPAÑA

POR consecuencia natural de la constante evolución en los conocimientos y prácticas de la Ingeniería, los planes de estudio de tal carrera están experimentando una cierta movilidad. De aquí los dos cambios de plan que en el pequeño espacio de cinco años hemos visto sucederse en nuestras Escuelas de Ingenieros industriales.

Aun las mismas doctrinas que forman cada una de las materias clásicas de la carrera, van á su vez extendiéndose por nuevos horizontes engendrando asignaturas nuevas y señalando nuevos puntos de vista para el estudio; díganlo, si no, las fases por que va pasando la enseñanza relativa á la construcción y edificación.

En un principio (plan de 1868) esta enseñanza se concentraba enteramente en una sola asignatura, titulada «Construcciones industriales». Por virtud del plan de estudios de 14 septiembre de 1902, vemos disgregarse los conocimien-

tos de tal asignatura, pasando unos, los de grafostática, á involucrarse en la «Mecánica industrial», y viniendo otros, los de resistencia de materiales, á formar asignatura independiente, la «Mecánica aplicada á la construcción», quedando, en fin, los Procedimientos de la construcción formando parte de la asignatura nueva, nacida en el citado plan, y calificada entonces con el nombre de «Arquitectura industrial y organización de talleres».

Por este hecho queda implantada, en la carrera de Ingeniero industrial, una asignatura especialmente destinada á la enseñanza de la construcción, por completo emancipada de las teorías matemáticas de resistencia y estabilidad, y permitiendo, por consiguiente, exponer una mayor amplitud de conocimientos en la práctica de la construcción propiamente dicha, empero con la particularidad de que el título de «Arquitectura» que se da á esta materia tiende á imprimir un rumbo especial á aquellos conocimientos ó al menos á alguno de los que integran la construcción. Pero hay más, y es, que esta especialización y nuevo rumbo que acabamos de descubrir en la materia de que tratamos, vienen aún más significados en el plan vigente de estudios (de 6 agosto 1907) por cuanto en dicho plan encontramos taxativamente esta asignatura: «Mecánica aplicada á la construcción, comprendiendo el conocimiento de los materiales de construcción, teoría de la resistencia de los mismos y estática gráfica», lo cual equivale á desglosar de la construcción propiamente dicha, todo lo que atañe al conocimiento de sus materiales, dejando, naturalmente, más espacio aun para exponer las aplicaciones constructivas de los mismos.

Por otra parte, es preciso no perder de vista que algunas interesantísimas cuestiones, especialmente pertenecientes al arte de la construcción, se tratan en diferentes asignaturas; en efecto, así vemos como en todos los planes de la carrera ha correspondido á la «Estereotomía» el fundamental problema del despieceo en cantería, y también el de talla y

ensamblajes en obras de madera y de metal, además del correspondiente á la representación de los cuerpos, y como se explican en Física las cuestiones de creciente importancia relativas á la calefacción y ventilación de edificios, así como á sus sistemas de iluminación, pudiendo finalmente observar como en la asignatura de Topografía se tratan también problemas cuya analogía con la construcción es evidente. De hecho, pues, se deduce que en las Escuelas de Ingenieros industriales tenemos tres asignaturas especialísimamente destinadas á la construcción (la Estereotomía, la Mecánica aplicada y la Construcción propiamente dicha), y otras, dos por lo menos, íntimamente ligadas con ella (la Física y la Topografía), lo que palmariamente afirma la importancia que hoy se concede á las doctrinas de construcción.

Si á estas observaciones unimos la del nuevo título con que en el vigente plan figura la asignatura de Construcción, cual es, «Construcción y Arquitectura industrial», decididamente convendremos en que no sólo se han especializado más sus conocimientos, sino que presentan éstos un doble carácter, cual es el de construcción y *arquitectura*, siendo precisamente este segundo, el de arquitectura, el que claramente nos afirma la nueva orientación que hay que dar á los estudios de la construcción industrial. Vamos á explicar ahora cuál es esta nueva orientación.

INTERPRETACIÓN DE LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL

La arquitectura en su sentido más general ha existido siempre, no significa lujo ni decoración alguna, sino puramente un exterior resultado del arte de construir propio de cada época.

La comprensión y sentimiento perfectos del verdadero objetivo de un edificio, á la par que el profundo conocimiento de los materiales empleados en su construcción y, por tanto, la racional utilización de las propiedades de los

mismos, originan espontáneamente la arquitectura propiamente dicha.

Ciertas construcciones, por su especial decoración ó por el simbolismo de sus detalles, producen en nuestro espíritu

determinado sentimiento, por ejemplo, una impresión perfumada de religiosidad ó misticismo, al paso que en otras ocasiones (fig. 1 y 2) la ausencia absoluta de toda decoración y el estricto núme-

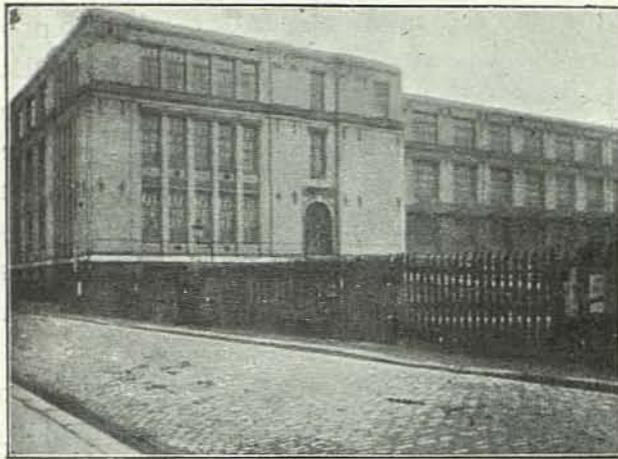


Fig. 1.—Nuevo edificio de la «Imprimerie Nationale», Paris — Ingeniero, Ribaut; Arquitecto, Didelot

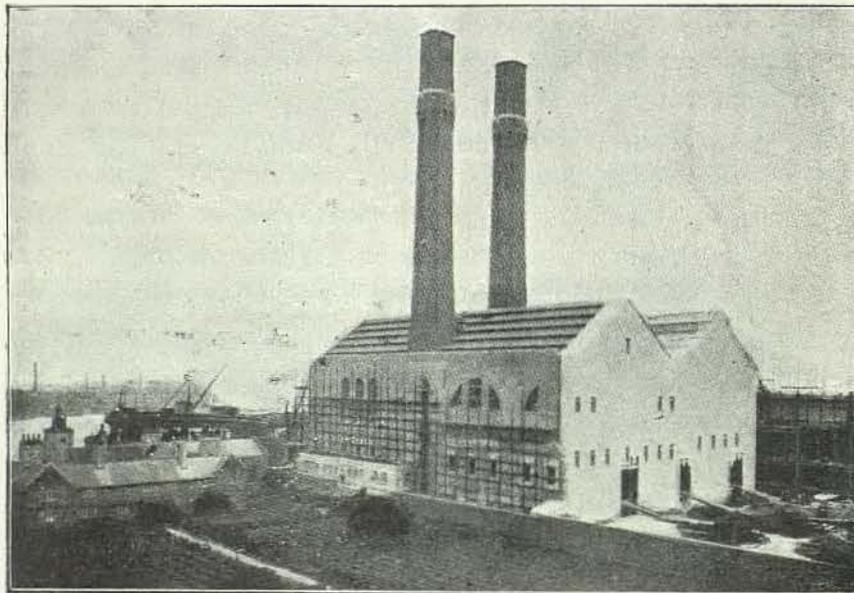


Fig. 2.—Edificio de la «London County Council Tramway Power Station». Greenwich

ro de elementos en el edificio nos evoca un sentimiento distinto, el de la explotación material de la vida, ó sea el sentimiento industrial. La observación simultánea de una florida catedral del siglo xiv y una moderna fábrica americana de cemento armado, nos producirían dichas impresiones. En ambos géneros de construcción hay ciertamente arquitectura.

El arte no es patrimonio de profesiones determinadas ni de precisadas obras, es sencillamente una expresión de la verdad y ésta puede con toda intensidad manifestarse así en ricas como en humildes composiciones, en paláceas estructuras y en edificios fabriles, en grandes urbanizaciones y en disposiciones industriales. Toda obra de Ingeniería que por la justicia de su expresión, por la adaptación de su estructura á las cualidades de la materia empleada, por la precisa relación de dimensiones, etc., inspire en nosotros una sensación de unidad y perfección, será indudablemente una obra de arte. Una rotonda de locomotoras, con estas máquinas en línea circular, prestas á salir por sus radiales vías que empalman con el puente giratorio central, constituye una obra de arte. Toda construcción erigida con aquella completa racionalidad, tendrá arte por consecuencia.

Para que resplandezcan perfección las obras del Ingeniero, no deberá éste tratarlas precisamente con elementos decorativos ó arquitecturales de ninguna especie, bastará que las componga con los principios fundamentales que originan aquella racionalidad. Ahora bien, justamente estos principios constituyen la doctrina de la Arquitectura industrial, completamente independiente y en absoluto desligada de la Arquitectura monumental.

La Arquitectura monumental es una pétrea manifestación de las Bellas Artes, al paso que la Industrial es la viva y actual expresión del Comercio, manifestada en hierro y demás materiales fabricados. Realmente, esta compleja arquitectura, presentida ya por Gautier, en 1850, al decir que

«la fundición daría lugar á nuevas arquitecturas no comprendidas en el Vitrubio», tiene, como á uno de sus factores de propulsión á los modernos materiales que para construir nos libra hoy la industria con abrumadora abundancia. La fabricación de los materiales de construcción, habiendo seguido, como todas las demás fabricaciones, la ley natural del progreso, nos proporciona ya infinidad de elementos constructivos de elaboración y economía enteramente industriales y de cuyo completo conocimiento y buena aplicación, pende decididamente el éxito á que en todos conceptos pueda aspirar una obra industrial del día.

Del conocimiento de la marcha administrativa y organización de un taller, fábrica ó explotación en general, así como de los métodos de fabricación, necesidades y demás circunstancias higiénicas y económicas de ésta, se deduce á su vez el número y condiciones de todas las dependencias ó servicios en que radica la explotación en cuestión, es decir, se deduce el *Programa* del edificio. La forma general, composición, líneas, y absolutamente todos los detalles de la construc-



Fig. 3.— Fábrica de electricidad del «Quai de la Rappé», París.—Arquitecto, Friésé

ción obedecen por entero á dicho programa. El Ingeniero, autor de las obras industriales, no tendrá, pues, que componer ordenancias arquitectónicas según formas y modelos codificados, sino sencillamente traducir, con los usuales elementos de construcción, las exigencias y requisitos de aquel programa, con lo que espontánea y racionalmente se irán exteriorizando las distribuciones y servicios del edificio, cuyas justas divisiones, cuerpos y aberturas, caracterizarán enérgicamente su industrial fisonomía (fig. 3).

Por otra parte, el Ingeniero, inducido por la naturaleza de los materiales de que dispone, por el programa de la construcción y por los distintos procedimientos de ésta, presentará, encontrando, por tanto, fácilmente, las formas resistentes generales que constituyen la *Estructura* interna y externa del edificio. Estas formas, así sugeridas, podrán, después, si se cree necesario, ser verificadas por el cálculo.

El resultado del Programa y la Estructura de una obra ó edificio fabril, es lo que da lugar á la *Composición industrial*. Si entre aquellas dos partes existe perfecta armonía, se obtendrá composición perfecta. De la perfección de dicha composición dependen los factores de utilidad, economía, solidez y racionalidad que debe reunir la obra industrial proyectada por el Ingeniero. La concurrencia de todos estos factores evoca la aparición del arte en la construcción fabril, surgiendo, de necesidad, la Arquitectura industrial.

Vemos, pues, nacer á esta arquitectura de la verdadera esencia industrial, resultando ser su belleza ó su arte, puramente un factor de consecuencia, mientras que la arquitectura propiamente dicha, ó Arquitectura monumental, tiene una finalidad artística constantemente inquirida por el Arquitecto ya en los primeros trazos de todas sus concepciones.

EXISTENCIA DE UN SENTIMIENTO ARTÍSTICO EN LA CONSTRUCCIÓN
INDUSTRIAL Y NECESIDAD DE ESTUDIARLO

El arte es una expresión con que nos ha hablado siempre la naturaleza y que el hombre, que tiene el don de concebir una ideal perfección, inadvertidamente tiende á alcanzar con

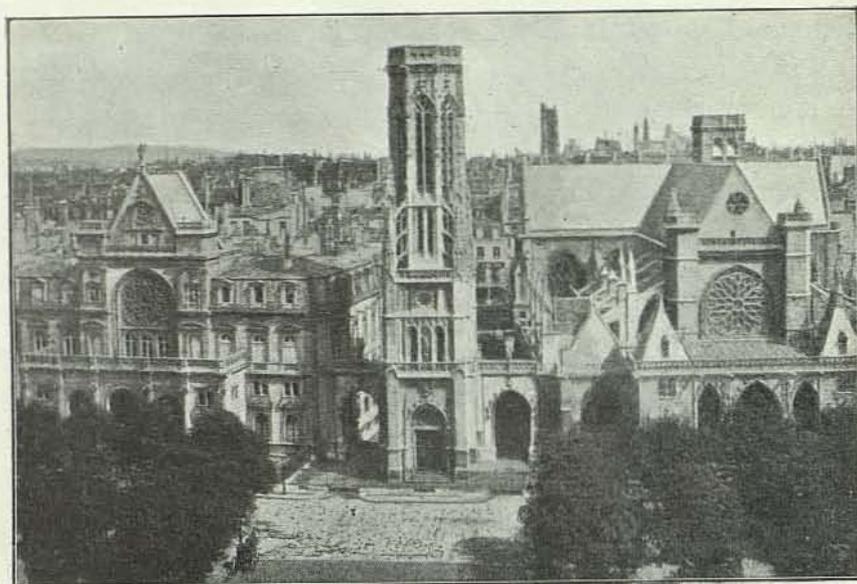


Fig. 4.—Iglesia de Saint-Germain l'Auxerrois. París

todas sus energías. Este esfuerzo se ve ostensiblemente marcado en las grandes producciones humanas de toda clase y en toda época. En el siglo presente, cuya intensidad comercial y fabril nos absorbe casi por completo, encontramos la ley del arte fuertemente impresa en nuestras fábricas, manufacturas y demás construcciones de industria.

Naturalmente, esta ley viene timbrada en la construcción actual por la arquitectura, pero no por la austera y definitiva arquitectura inspirada por ideas superiores en la beatitud y recogimiento de nuestros pasados tiempos (fig. 4),

sino por una arquitectura más pasajera, exclusivamente utilitaria é hija de las evolutivas exigencias de nuestra industria, mas no por esto menos racional.

Esta arquitectura, esencialmente ingenieril, tiene una filosofía especial, aun no bien definida y menos divulgada. Sus composiciones no están codificadas como las de la Arquitectura monumental, y para su metódica y rápida evolución se hace absolutamente preciso canalizar y dar forma doctrinal á todos sus principios hoy dispersos. Y por tanto más se hace este estudio indispensable, por cuanto la Construcción industrial hemos de convenir que tiende en muchos casos á algo más que á una estricta racionalidad, ya que llega á alcanzar á veces un cierto carácter monumental digno de la concepción de un artista, pero debiendo notar, aun á costa de repetirlo, que pues no es el arte la finalidad de esta construcción, ya que su belleza resulta ser un factor de consecuencia industrial, requiere forzosamente la intervención técnica, y que solamente cuando esta intervención corre parejas con un justo sentimiento del arte se producirán los *chef d'œuvre* de la actual arquitectura, los monumentos de nuestra ciencia (fig. 5) y nuestros templos industriales.

Esta armonía completa de la técnica con el arte, no se obtiene siempre con la doble cooperación en la realización de una obra, es decir, no basta ordinariamente la reunión de un Ingeniero y de un Arquitecto para lograrla, es preciso fundir ambos sentimientos en un solo espíritu, y sólo entonces resulta el perfecto acuerdo entre la Ciencia y el Arte; díganlo, si no, las hermosas composiciones arquitectónicoindustriales en cuya concepción ha intervenido un solo hombre, como son, por ejemplo, las de Paul Friésé, en Francia, y de Charles Stanley-Peach en Inglaterra, etc., de cuyo comparado estudio con otras en que la arquitectura se ha querido resolver con cierta independencia, resulta una evidente superioridad por parte de las primeras en expresión y en unidad. Y este fenómeno se comprende de un modo claro por



Fig. 5.—Moselbrücke bei Trarbach

cuanto la tutela de un artista indefectiblemente traba la iniciativa del Ingeniero perturbando sus concepciones y quitándole la libertad necesaria á toda creación. Débese, pues, evocar el sentimiento artístico en el Ingeniero para llegar á la unidad y completa perfección de las obras industriales.

Realmente, esta perfección es difícil de alcanzar si no imposible en algunos casos, pero precisamente en estas dificultades debemos encontrar el estímulo de nuestros esfuerzos y ver la necesidad del estudio de la Arquitectura industrial, naciente manifestación Artística de la actual vida y sociedad de los hombres.

II

Las escuelas (Fig. 6)

NOTICIAS Y COMENTARIOS SOBRE ALGUNAS ESCUELAS
EXTRANJERAS DONDE SE DAN ENSEÑANZAS RELACIONADAS CON LA ARQUITECTURA
INDUSTRIAL.

La atenta lectura de las precedentes páginas arroja una conclusión, y es que un curso de Arquitectura industrial debe ser algo más que una serie de lecciones que nos enseñen á fabricar morteros, echar cimientos y construir prácticamente los muros, techos y órganos de una fábrica. La definición completa de este *algo* resulta difícil por estar aún en intenso período de formación; no obstante, una general ojeada á algunas escuelas extranjeras contribuirá á modelarnos, en esbozo siquiera, el curso que estamos analizando y justificará el plan que más adelante presentamos.

Detendremos nuestra mirada exclusivamente en los programas íntimamente relacionados con la Arquitectura industrial en el carácter que la hemos asignado, pasando por alto las materias concernientes á las reglas de la construcción propiamente dicha, pues si bien éstas son interesantísimas, resultaría interminable nuestra revista por la extensión con que se dan tales enseñanzas y el elevadísimo número de escuelas de este género existentes en todo el extranjero y principalmente en Francia.

En la «Ecole Nationale des Ponts et Chaussées», de París, además de los cursos destinados exclusivamente á construcción, como son los de M. Launay (*Procedés généraux de construction*), de M. Mesuager (*Matériaux de construction*), y los de MM. Rabut, Resal y Séjourné, que versan, respectivamente, sobre el cemento armado, la construcción metá-