

JOAQUÍN ARNAU AMO

ARQUITECTURA

RITOS & RITMOS



CALAMAR EDICIONES

ARQUITECTURA

RITOS & RITMOS

ARQUITECTURA

RITOS & RITMOS

Joaquín Arnau Amo

CALAMAR EDICIONES

© Joaquín Arnau Amo

© De esta edición: Calamar Edición y Diseño S.L.
C/ Gran Vía, 69. 7ª planta
28013 Madrid
www.calamarediciones.com

Editora literaria:
María Elia Gutiérrez Mozo

Colaboradora:
Marta Fernández Guardado

ISBN: 978-84-96235-50-2
Depósito legal: M-11949-2014

Quedan prohibidas, sin la autorización
escrita de los titulares del *copyright*, la reproducción
total o parcial de esta obra por cualquier medio
o procedimiento, comprendidos la reprografía y el
tratamiento informático, y la distribución de ejemplares
de ella mediante alquiler o préstamo público.

Impreso en España – *Printed in Spain*

PRELUDIO	3
PRIMERA PARTE: LOS RITOS.....	19
Primera cuestión: geografía e historia.....	19
Segunda cuestión: historia y ciudad.....	29
Tercera cuestión: topografía y carácter	39
Cuarta cuestión: paisaje y orientación	49
Quinta cuestión: entorno y restauración	59
Sexta cuestión: sitio y solar.....	69
Séptima cuestión: mito y genio	79
Octava cuestión: habitación y oportunidad.....	89
Novena cuestión: programa y diagrama.....	99
Décima cuestión: movimiento e itinerarios.....	109
Undécima cuestión: decencia y decoro	119
Duodécima cuestión: ornamento y decoración.....	129
Décimo-tercera cuestión: escena y escenario	139
Décimo-cuarta cuestión: rito y función	149
SEGUNDA PARTE: LOS RITOS.....	159
Décimo-quinta cuestión: orden y disposición.....	159
Décimo-sexta cuestión: materiales y técnicas	169
Décimo-séptima cuestión: resistencia y estructuras	179
Décimo-octava cuestión: equipos e instalaciones	189
Décimo-novena cuestión: oficios y construcción	199
Vigésima cuestión: razones y proporciones	209
Vigésimo-primera cuestión: tipos y modelos	219
Vigésimo-segunda cuestión: diseño y detalles	229
Vigésimo-tercera cuestión: imitación e iconos.....	239
Vigésimo-cuarta cuestión: teatro y representación.....	249
Vigésimo-quinta cuestión: símbolos y adornos	259
Vigésimo-sexta cuestión: signos y mensajes.....	269
Vigésimo-séptima cuestión: dimensión y escala	279
Vigésimo-octava cuestión: ritmo y luz.....	289
POSLUDIO	299
BIBLIOGRAFÍA.....	301
ILUSTRACIONES.....	307

PRELUDIO

Este libro es una pequeña *summa* o compendio (*précis* dicen los franceses) de lo que, poco o mucho y a propósito de la Arquitectura (así, con mayúscula), enseñándolo he aprehendido. Mi punto de vista es, como propio de aquél que transmite un conocimiento, el de la teoría. Para bien o para mal, me confieso teórico.

Teorizar acerca de la Arquitectura me parece pertinente porque su objeto, en tanto que ella es (o puede llegar a ser) obra de arte, es a su vez teórico. Un edificio o un ámbito construido poseen cualidades archi-tectónicas precisamente cuando, teorizan a propósito de la sociedad, que los promueve y erige, y del entorno urbano, geográfico e histórico, que los sustenta. *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, de C.N. Ledoux, ilustra ese punto crítico.

La poética y la crítica de Arquitectura (hacerla y decir de ella) son operaciones que se implican recíproca y dialécticamente. Cierta crítica subyace a la poética, o modo de hacer, de los arquitectos, en el que consiste la sustancia de su oficio. Y la poética de estos subyace, a su vez, a la crítica de sus intérpretes, que la reciben y juzgan.

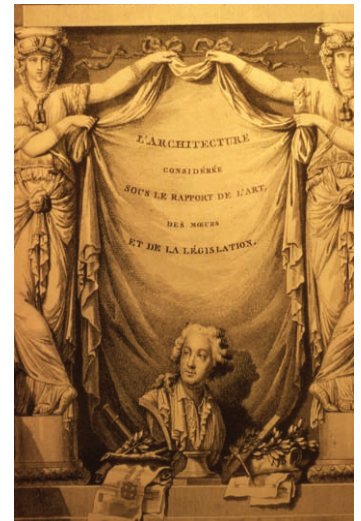
En la poética de una obra edificada, en efecto, el caudal crítico discurre inmanente, como subterráneo. La Rotonda del Palladio remite (nos dice su autor en el segundo de sus *Cuatro Libros de Arquitectura*) al *anfiteatro de colinas* que la rodea. Como Ronchamp (nos dice a su vez el suyo) al *horizonte* que Le Corbusier percibe, dibuja y luego rompe, cuando inserta en él su capilla. Ambos arquitectos nos advierten ellos mismos cómo sus obras son críticas respecto del paisaje que las acoge.

Luego y por medio de nuestro ejercicio crítico, la poética de la obra nos trasciende. Puesto que la arquitectura juzga de su entorno, ella puede y debe (creemos) ser juzgada en su entorno. Y ese juicio corresponde a la que Kant denomina *facultad de juzgar* y es objeto de la tercera de sus críticas: es un *juicio de gusto*.

Describir cómo hacer crítica de Arquitectura, partiendo de su misma poética y bien entendido que ésta constituye el seguro fundamento de aquélla, es uno de los objetos de este libro. Para saber cómo es, sepamos cómo se concibió y llegó a ser, sabiendo que, en arte, *obras son amores* sólo si las asisten *buenas razones*.

Si la obra de arte es *lo que llega a ser* (Adorno), dependiendo por tanto de cómo se recibe y aprecia, nos parece con razón que en ese su *llegar a ser* habrán de colaborar, en apareo fecundo, la inefable poética del autor (el remitente) y la crítica, menos inefable, por declarada y escrita, de sus intérpretes (los destinatarios).

La figura del intérprete-mediador, distinta y profesional en el caso de la música que suena por obra y gracia de él, es imprescindible no menos en todos los demás, adonde cada cual *ejecuta* para sí lo que se ofrece a su aprecio y juicio. Sin el concurso de quien lo habita, el *violín bien afinado* de Kahn es mudo.¹¹⁵



1.



2.

Ciertas lecturas, por ejemplo, han sido escritas para ser leídas en voz alta: sólo si suenan, redondean su efecto las rimas con-sonantes y la cadencia del verso pide que la medida del tiempo se sustancie en son. Del decir sin sentido se decía en tiempos que era hablar *sin ton ni son*: toda poesía requiere en cambio su *ton* y su *son*. Leer por tanto no es tan sólo entender, hay un previo darse a entender, que precede al hojear del tacto, y al ojeo de la vista, de unas páginas y que entra por el oído.

El desdoblamiento del intérprete, sea o no su autor, que la música requiere, otorga a su interpretación condición de paradigma. No hay música que suene sin intérprete que la haga sonar. Quizás la hondura de su misterio aconseja un reparto de cargas y arbitra, por consiguiente, la presencia de ciertos mensajeros.

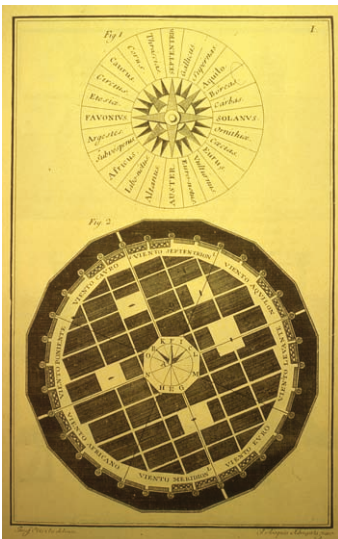
En nuestro caso y en cierta medida, cabe suponer que ese necesario intérprete y mediador, o ejecutante activo, de la Arquitectura, sea su habitante. Dejemos en suspenso ahora, sin embargo, la sugerencia de esa semejanza un tanto insegura. Del juego de habitantes y transeúntes en relación con la Arquitectura discurrirémos más adelante. De momento salgamos a su encuentro, sin más, adonde ella se halla con más probabilidad, esto es en la Ciudad que es, en gran medida, su hechura.

Y digamos, para empezar, cómo entendemos (Vitruvio nos asiste) que a toda Ciudad, en cuanto pertenece por derecho consolidado a la historia de los pueblos, se la supone rango de Arquitectura, aun cuando la mayoría de sus edificios no merecen ese título. Porque la Ciudad no es una simple adición de edificios. Suponemos que la Ciudad es algo más, y en ello sucede un salto cualitativo que eleva lo tectónico de su edificación a la categoría de lo arqui-tectónico de su arte.

Si las vivencias como individuos de sus habitantes no dan la talla de la operación, su convivencia habrá de darla: o no habrá Ciudad. No hay ciudad en el *eo* (*yo voy*), sino en el *co-eo* (*voy con*). La ciudad es un con-voy indefinidamente aparcado, no en un presente efímero, sino en un pasado, consolidado y firme, que mira al futuro.

Es en la segunda persona de este tiempo verbal latino (el *co-ivis*, que quiere decir que *has ido con*) adonde echa raíces la voz *civis*, o ciudadano, que constituye e instituye la *civitas*, o ciudad. Una ciudad cuyos ciudadanos no se sientan tales y en serlo empuñen cierta vocación, aunque tácita, de Arquitectura, más allá de su edificación material, no es con propiedad una Ciudad. La Ciudad es espejo en el que se mira el ciudadano y su proyección, como la niña de sus ojos.

La voluntad de Arquitectura es inherente a la voluntad de Ciudad: e inseparable de la función cívica o re-pública que concierne a los edificios que la constituyen. De ahí que, en la medida en que ciertos edificios urbanos, y muy en especial los considerados públicos (pues todos lo son hasta cierto punto), caracterizan una



Ciudad, su entendimiento cabal pasa por considerarlos, si no como arquitecturas, sí como piezas de una arqui-itectura superior, la Arquitectura de la Ciudad.

Así, la Ciudad se configura por el asiento en un territorio, cuyo *genius loci* interpreta, y por sus monumentos, concebidos como arquitecturas no necesariamente áulicas, pero saturadas de memoria histórica, típicos en el mejor sentido. El asiento es condición necesaria, los monumentos condición suficiente. Y basta uno solo, un simple mojón, para que su voluntad-de-arquitectura redunde en la de su Ciudad, imprimiendo en ella ese carácter. La arquitectura hace Ciudad.

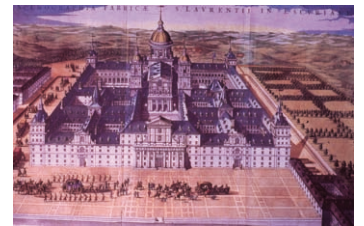
La Arquitectura *crea* Ciudad porque, parodiando a Unamuno, *crea* en ella. Y se cree asimismo parte de ella, cuando no una totalidad por sí. Llama la atención cómo aquellas arquitecturas que lo son en plenitud, cuando no aciertan a formar Ciudad, se erigen ellas mismas en *ciudad pequeña*: son la *civitas minima* de Alberti. El Escorial o el *Campidoglio*, *L'Unité d'Habitation* o la *Einsteinturm* coinciden en ese propósito. Son ejemplos de *mundos diminutos*, ésos de los que habla G. Semper.¹⁵⁵

Es más, en la medida en que ciertas arquitecturas modernas y pos-modernas han sido incapaces de configurar ciudad, su gesto alternativo las ha obligado a erigirse en micro-ciudades autónomas o con pretensiones de serlo. El prurito urbano es connatural a toda arquitectura. Si hay una *Kunstwollen* o *voluntad de arte* (Riegl) para los edificios con *voluntad de arquitectura*, ella consiste en su propósito urbano y puede traducirse, sin más, por *voluntad de ciudad*.

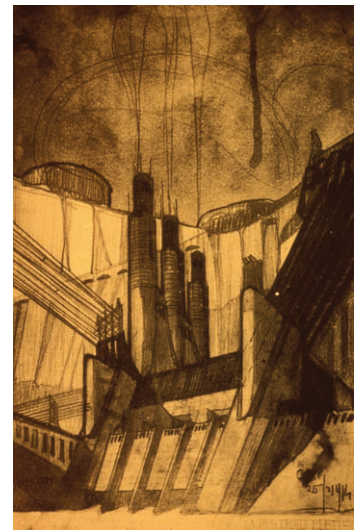
Lo usual (inusual para el Movimiento Moderno) es que las nuevas arquitecturas (toda obra de nueva planta está en trance de serlo) incidan en las viejas ciudades ¿cuál no lo es? como piezas de su rompecabezas. Todo edificio es parcial, sólo la Arquitectura es total. Pero ella pertenece a la Ciudad que es, a su vez, un todo en crisis permanente, una *sinfonía incompleta* a perpetuidad, el *astillero* que Sant'Elia ve en ella. La Ciudad es la que ha *llegado a ser*.

Un modo de ser el suyo que coincide (adviértase) con el de la obra de arte, en nuestro caso de arquitectura, a juicio de Adorno. La Ciudad es un taller permanente de arquitectura abocetada (*rasguño* llamaban los castellanos viejos al esbozo y *sventramenti* llaman los italianos a sus cicatrices), hecha, deshecha y rehecha.

Por donde la Ciudad nos obliga, a nosotros arquitectos y a todo el que, residente o transeúnte, la callejea, a reparar en lo viejo y lo nuevo y a conjugar, en nuestras arquitecturas, tiempos pasados, presentes y futuros, de un mismo verbo. Del *coeo* latino en primera persona, el pretérito en segunda, *coivis*, es la raíz de la voz que designa al ciudadano y su participio perfecto, el *coitum*, nos remite a la unión perfecta, el coito, que otorga a la pareja viviente una dimensión cósmica.



4.



5.

El edificio de hoy, salvo el restaurado, no puede no ser nuevo. Y la Ciudad, aunque sólo sea por su asiento, no puede no ser vieja. Y decimos *salvo el restaurado*, como si de una salvedad se tratara. Pero en el edificio que se restaura se da un paradigma, a escala reducida, de la Ciudad que se edifica o, mejor dicho, se re-edifica.

La restauración es la norma. Lo nuevo opera sobre lo viejo. Y las modernas piezas consolidan y recomponen antiguas estructuras. De modo que el restaurador incide en el monumento como el arquitecto en la Ciudad, o viceversa. Cuando éste edifica la pieza, que es *parte*, restaura aun sin saberlo el *todo* de la Ciudad.

Como arquitectos y no meros edificadores, entiendo que somos restauradores de ciudades. Y por mucho que nos tienten y seduzcan las novedades que fabricamos, el entorno adonde las implantamos es viejo, cuando no ancestral. Y el solar que ha de sustentar nuestro ejercicio *solariego* pertenece a una geología milenaria. Y es bueno que así sea, porque lo antiguo que rodea nuestra obra nos previene del plagio banal inconvenido y, en consecuencia, inconvincente.

Por su carga, y aun sobrecarga, de historia, la Ciudad nos pone en la tesitura de ser originales en un doble sentido (ser original de suyo es conflictivo): el del *origen* que hay en ella y el de lo *auténtico* que se espera de nosotros. Ser fieles a ella sin ser infieles a nosotros mismos es el *quid* de la cuestión. Y el de la respuesta feliz.

La susodicha cuestión no es, a mi juicio, ni ética o práctica, ni lógica o constructiva, sino estética, y dialéctica por tanto. Sólo desde la estética cabe que demos cuenta de cómo una arquitectura llega a serlo *en y con* la Ciudad, por obra y gracia de sus poetas arquitectos y de sus lectores y recitadores ciudadanos, habitantes y transeúntes.



6.

Decimos *dialéctica* y ello requiere una declaración de principios. Pongamos un ejemplo indiscutido de arquitectura: la soberbia pero, por avatares de la historia (la de la Humanidad más parece la de sus guerras), rota Mezquita de Córdoba.

La razón, a grandes rasgos, de su erección puede resumirse en pocas palabras: se concibió como espacio dispuesto para la oración de los fieles musulmanes, en una capital islámica que alcanzaría en su día rango *califal*. Habida cuenta de éste y del supuesto fervor religioso, habría de albergar a toda una muchedumbre de orantes.

Varias sucesivas ampliaciones del recinto primitivo dan cuenta cabal del creciente aforo. Innumerables preces se alzaron, en su época dorada, siglo tras siglo, desde su suelo-oasis plantado de airoas columnas y arcos elegantes.

Sabemos que en toda mezquita-tipo hay dos espacios: un patio a cielo abierto, porticado alrededor, y un recinto, a cubierto y recogido, para la plegaria. Difiere sustancialmente su disposición de la del monasterio (luego convento) cristiano, por

la relación de lo cubierto y lo descubierto ya que, en éste, lo primero está *al rededor* de lo segundo y, en aquél, *al lado*. La matriz claustral del *hortus conclusus* monástico no ha lugar en el palmeral abierto a la oración musulmana.

A cielo raso, la bóveda celeste nos cubre, pero la cosa se complica con el techo o bóveda terrestre. Pues éste ha menester de apoyos, que embarazan los grandes recintos. Y hay dos opciones: o pocos y robustos, o ligeros y muchos.

El arte gótico del norte optó, para sustentar sus audaces bóvedas, por concentrar los esfuerzos en colosales haces (aparentes) de columnas. El arte islámico del sur prefirió, en cambio, multiplicarlas adelgazándolas: *divide y vencerás* fue la astuta práctica de la morería que reza con los ojos *abatidos* y no *elevados*.

Muchas y relativamente frágiles son las columnas de esta Mezquita. La solución sería convincente para un espacio modesto. Pero ¿cómo cubrir uno tan amplio con tantas y tan medianas columnas sin que el techo se nos venga encima? Había que elevarlo razonablemente, duplicando en altura los pies derechos, sin regruesarlos. Pero se los sometía así a un intolerable riesgo de pandeo que había que apuntalar. La idea feliz, genial, sobreviene bajo la forma de arcos intermedios, que *hacen de la necesidad virtud*. (Toda arquitectura que se precia de serlo responde a ese principio).

Lo necesario para la estabilidad y un obstáculo para el buen uso del recinto se transfigura, por obra y gracia de una idea feliz de arquitectura, que puntúa y ritma la armonía de su espacio.

*El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada...*

Los susodichos arcos, verdaderos *contrafuertes* y *tirantes* imprescindibles, crean efectos plásticos sobrenaturales, distraen la presencia del techo que cubre y, usurpando la voz a los superiores, los reducen a la condición de *ecos* en un esbozo de *escala de Jacob*. Y sugieren, a mayor abundamiento, la imagen del *oasis* primigenio.

*

La estructura lógica muda a imagen poética. Y el uso ritual (la plegaria islámica) gana en recogimiento. Porque la multitud se divide en células que favorecen la identidad e intimidad de los orantes. Más cercano al genio hebraico que al cristiano, el creyente del Islam ora en soledad y a resguardo del tumulto, bajo el palmeral edificado.

Entendemos precisamente por *arquitectura funcional* aquélla cuyas formas no nos distraen de sus usos, antes los propician, con la ayuda de unas respuestas bien diseñadas. Pero su propósito último es, en todo caso, el de morar, que lo rodea de

un aura mística, en cuyo entorno las razones, firmes y seguras, de la función práctica pierden pie con nuestros pies levitantes. Nótese que, de siempre, función y razón práctica se comportan como hermanas gemelas.

Cuando Francesco Milizia (1725-98), difundiendo el mensaje de su maestro Lodoli, nos recomienda que la función esté en la base de toda representación, añade: *no ha de hacerse jamás cosa alguna que no pueda darse de ella buena razón*. Pero sólo cuando la utilidad se especifica y contrae, cabe dar de ella una buena razón.

Usos, pues, y razones prácticas se corresponden. Pero la Arquitectura los sobrepasa, a unos y a otras. Su servicio a la vida es inconmensurable con ellos. Pues ¿acaso no es ella testigo de imprevisibles vivencias humanas, enajenaciones místicas incluidas, y escenario de con-vivencias, cuando menos sutiles y misteriosas?

La Arquitectura desborda, en efecto y por un lado, la utilidad menuda del detalle, pertinente sin duda, pero disperso en sí mismo. Y la desborda, por el otro, el espacio de habitación, vivencial y convivencial. El uso práctico la desmenuza. Y el uso vital la desmesura. A ella viene a propósito el canon escolástico que dice: *in medio consistit virtus*. En cualquier caso ella se inscribe (aun en épocas de descrédito) en el tupido discurso de la aventura humana, como *medio* genuino, el medio en sí.

¿Será porque la Arquitectura es medio, por lo que los *media* la malconocen? Como si una oscura rivalidad suscitara en éstos un desconcierto a causa de aquélla. Y ello resulta tanto más diáfano cuando, desde principios del siglo que acabamos de clausurar, los lujos mediáticos rinden tributo a los fastos de la Arquitectura.

Véase la obra de Victor Horta (1861-1947), espléndido arquitecto que el curioso de las estampas cree conocer en la opulencia de sus detalles, desconociendo el espacio mágico de sus arquitecturas vivas. El viejo *peristilo* nos enseña que toda arquitectura que no está *alrededor*, no *está* en modo alguno. Así, la estampa de los detalles *hortianos* es campanada hueca y sin norte, si su *presencia* no constela el universo real y *presente* que los contiene.

*

Una crítica, pues, que atiende sin más a la prosa trivial de sus pequeñas utilidades, minimiza la Arquitectura y la diluye en un catálogo descriptivo (es asombroso y en igual medida banal el que acompaña a los edificios llamados *inteligentes*), a la manera de ciertas *memorias* de proyecto, tan preceptivas como pedestres.

En el polo opuesto, una crítica que abra su gran angular al servicio, de suyo poético, que presta el edificio a la causa de la convivencia humana, nos distraerá de su objeto, y aun de sí misma, puesto que esa *causa*, en el fondo, no ha menester de ella.



Un plano *neorrealista* de Vittorio de Sica muestra una pequeña muchedumbre que se mueve apiñada al compás del rayo de sol que atraviesa, ora aquí, ora allá, el colador voluble de un cielo nublado. Conmovedora convivencia de un colectivo errante que rebaña el calor de un sol deficiente en un descampado inhóspito.

Viendo la vieja película, el espectador sensible tiende a dar la razón a Séneca cuando, en el hosco estoicismo de sus epístolas, escribe a Lucilio: *hubo una edad feliz, créeme, en la cual no había arquitectos.*

*

La convivencia primaria de los hombres no ha menester de arquitecturas. Las vivencias interiores de cada uno de ellos menos aún. Desde la óptica del filósofo cordobés, fracasado preceptor de Nerón e instalado a su pesar en su corte palatina, la arquitectura no es sino un lujo. Y como tal, al estoico le parece superflua.

Por eso, la historia que describe la Arquitectura en virtud de la *utilitas* vitruviana (por ejemplo, la *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, de E. E. Viollet-le-Duc) se confunde con una historia de la civilización, de sus usos y costumbres, progresos y modos de cohabitar, en la cual la arquitectura es una entre las innumerables invenciones humanas, de relativo valor para el bienestar individual y signo eventual de la prosperidad común.

Pues bien, si la *función* nos provee un criterio arbitrario de calidad, cuyo árbitro es el usuario, la *estructura*, por su parte, nos encierra en el discurso, a menudo ensimismado, del artefacto construido. En el primer caso, el campo, de *gran angular*, es demasiado ancho: en el segundo, de *teleobjetivo*, demasiado estrecho.

El prestigio de las estructuras, hoy en alza (el abuso del teleobjetivo no se limita al cine actual) reincide en el narcisismo que caracterizó la juventud clásica de la Arquitectura: el edificio se contempla y habla de sí y de los ingenios que lo sustentan. Vitruvio da la razón a Foster: *la arquitectura es el arte de construir.*

Lo cual es legítimo y ha dado notables invenciones al repertorio de la formas arquitectónicas, enriqueciendo los sistemas y las técnicas de construcción, adonde la lógica, intuida o calculada, ha venido aplicándose con rigor y esplendor, del palafito ancestral a la catedral, del rascacielos a la torre de comunicaciones.

Ese progreso puede ser descrito en los términos que Don Quijote aconseja al Trujamán en el *Retablo de Maese Pedro*: *Seguid vuestra historia línea recta y no os metáis en las curvas y transversales: que para sacar una verdad en limpio, menester son muchas pruebas y repruebas.* La de edificar es historia *lineal*. Y recta. Pero la Arquitectura ¿se consume y consuma en la cerrada lógica de su obra de fábrica? ¿O nos conviene para entenderla andarnos por sus *curvas y transversales*?



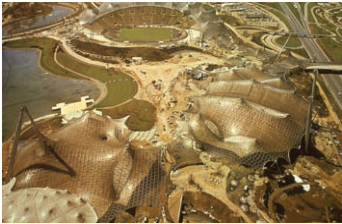
Ni siquiera como ingenio mecánico (léase a Vitruvio) agota el edificio los dominios de la arquitectura. En el pensamiento del arquitecto romano no toda arquitectura se vierte en edificación. Ni toda edificación (la *cabaña primitiva*, por ejemplo) merece el nombre de Arquitectura.

Y es que la Arqui-tectura supone para sí, y literalmente por cierto, un sobre-nombre. Lleva su algo más (*arqui*) en el sustantivo que la designa. Para Vitruvio y su tradición, ese algo más consiste en *simetrías*. Para la modernidad de Berlage y sucesores, es la cualidad del espacio, adentro y alrededor (no sólo adentro), lo que la magnifica. La de *habitar* es pues tan sólo una entre las *máquinas*. Y el espacio es, por un lado, *espacio de habitación* y, por otro, *espacio construido*. Función y estructura.



9.

Ahora bien y dado que *habitar* y *construir* son operaciones diversas, e irreductibles la una a la otra, y por consiguiente susceptibles de recíproco conflicto, el juego dialéctico, y estético por consecuencia, está servido. En la estructura, construcción e instalaciones, de un edificio se verifica sólo el momento *analítico* de la Arquitectura. De ahí el efecto utópico que nos producen ciertos espectáculos estructurales. No son de ningún lugar y se diría que posan, más que asientan, en uno u otro.



10.

El *Chrystal Palace* de Paxton (Londres 1854), por ejemplo, tuvo desde su origen vocación cosmopolita. Y las carpas de Frei Otto para la Olimpiada de Munich (1968-72) magnifican el arquetipo de la tienda, habitáculo de pueblos trashumantes. Uno y otras son artefactos autónomos y, en su medida macro, portátiles.

En el suelo se afincan lo justo (como hacen los *pilotis* de *Ville Savoye*). Y sólo en el caso de que el suelo vacile bajo sus zancas, pierden pie e independencia y se someten al genio del lugar, representándolo: es el caso de las citadas primitivas habitaciones lacustres y de la mismísima y nada primitiva, incomparable, Ciudad de Venecia.

Lo común, sin embargo, es que el edificio, en tanto que estructura, se erija como sistema cerrado, consistente en sí mismo y orgulloso de su propia entidad, que lo distrae, y nos distrae, de sus supuestas utilidades y lo ensimisma, como advierte Le Corbusier, en *el puro placer de la matemática* y de sus *secretas emociones*.

Pero la Arquitectura de ningún modo se reduce a ese sistema lógico. Su naturaleza es abierta, como la de toda obra de arte, y relativa, por cuanto ella *es lo que llega a ser*. Por eso su presencia desafía las razones de la razón.



11.

La Arquitectura está abierta, para empezar, al mundo que la rodea y de él segrega una porción que transforma y humaniza. Espacios adentro y en torno suyos se condecoran así con sus cualidades. Como el agua en la taza de la fuente, contenida o derramada, el espacio incoloro, inodoro e insípido, se deja ver, huele y sabe.

Y está abierta al hombre que la habita o transita, que la curioseosa o recorre, y que, conduciéndose a través de ella y alojando en ella sus hábitos propios, privados y públicos, la completa sin acabarla, la consume sin consumirla. En el ejercicio de habitarla pone el hombre a prueba la *finalidad sin fin* que Kant atribuye al arte.

Está abierta, pues, material y realmente, en cuanto toma una porción de mundo y lo secuestra para los rituales de la convivencia humana. Pero está asimismo abierto su sentido, en virtud de la historia que acomoda y del tiempo que *espacia* y ahorra.

La Arquitectura, antes que sostenible, es asunto que sostiene, pues ahorra tiempo en sus espacios. Ella es la mejor inversión de la Historia. Y sus estructuras, sin duda relevantes en cuanto a la proeza de edificar, no pasan de ser en su caso condición necesaria, pero insuficiente, de sus obras. Por ellas, pero no para ellas, ella está.

La Arquitectura, pues, es mucho menos que una sabiduría de la *vida*, a la que sirve, y algo más que la *ciencia* de edificar, de la que se sirve. Hállase, por tanto, entre una y otra. Entre la *oración* y el *pandeo* (nos remitimos al ejemplo de la mezquita cordobesa arriba aludida) media un abismo, y de él ha de dar cuenta el arquitecto, salvándolo. Por donde su modo de ser no puede ser sino dialéctico, de vaivén. No en vano se la atribuye cualidades de síntesis (que siempre lo es de contrarios).

Esa síntesis ha de entenderse (así la entiende el discurso mental) siempre provisoria. En el caso de la Arquitectura, cada una de sus síntesis sucesivas viene a ser una *estación* (todo edificio es estación con *parada* y *fonda*) en la compleja red de la Historia y sus rutas. En rigor, se acaba el edificio, no la Arquitectura.

Como tal, todo edificio es ejercicio de síntesis, al que le cabe un *final de obra*. Sin embargo, su incidencia en la Ciudad, o en el paisaje, constituye una simple *tesis*. Es un acto de posición, el *pon* en el *quitaipón* del crecimiento urbano, sobre el cual habitantes y transeúntes fabrican síntesis sucesivas, una generación tras otra.

Hay un *Parthenon* original, obra de Ictino y Fidias. Y otro que, ignorante de su matriz sagrada, instala en él un polvorín. Y uno nuevo que Piranesi dibuja y graba a la manera pintoresca. Y otro más, que arqueólogos ilustrados europeos estudian y describen. Otro aún que viajeros románticos imaginan y reconducen a su hipotético principio. O que pintores plasman en sus *paisajes con ruinas*. Y todavía otro que un joven Le Corbusier esboza en apuntes a lápiz grueso. La serie es infinita.

Desde un punto de vista conceptual, la *síntesis* que el monumento proclama en su momento tropieza, a cada nueva reinterpretación, con nuevas e inéditas *antítesis* que la ponen en crisis y obligan a los intérpretes a nuevos equilibrios, en un proceso abierto de reorientación de tensiones y de reposición de los supuestos previos.





13.

Cuando ese trance de reinterpretación permanente reincide sobre el monumento mismo, hablamos de *rehabilitación*, que ejecuta uno de los innumerables proyectos que ha habido y hay en las mentes de sus sucesivos intérpretes.

El arquitecto Piranesi ve e imagina, dibuja y estampa, el monumento antiguo. El arqueólogo Stuart lo observa, mide y especula acerca de él. El viajero Roberts esboza su imagen, la fantasea y recompone, restaurándolo acaso sobre el papel. Y el pintor, colaborador con la naturaleza vengativa, reintegra la arquitectura al paisaje.

¿Y el arquitecto? Pues, si se tercia un encargo, lo consolida, restaura o rehabilita. Sólo éste actúa, pero todos, incluido él mismo, reinterpretan a su modo la obra y fabrican sus síntesis propias, más o menos legítimas.

Entiendo que toda gran arquitectura, como toda obra de arte consistente, está en permanente *crisis* de rehabilitación. La crítica ajena traduce su poética propia y la ilumina (o ensombrece) en un combate recíproco y sin tregua. La pieza suscita pareceres e induce conductas, y vive a través de ellos y ellas.

Este ejercicio de síntesis que la Arquitectura pone en práctica, lo concibieron los clásicos como *composición*. Y al fin y al cabo (y teniendo en cuenta que, en nuestro caso, nadie está al *cabo*) *síntesis* y *composición* son términos castellanos hasta cierto punto equivalentes (difieren sus etimologías: griega y latina respectivamente).

El latín traduce, en efecto, por *positio* la *thesis* griega. Y el *syn* griego se convierte en el *cum* romano. La correspondencia, por tanto, de sín-tesis y com-posición es literal. La composición es, para nosotros arquitectos, una *síntesis de usos y estructuras* que se realiza en el espacio y que en él se hace visible y conmensurable.

A su vez y para el filósofo, toda síntesis es *composición mental*. De modo que, por medio de ella, la síntesis se convierte en imagen tangible, el pensamiento se *evidencia*. Y viceversa, por medio de la síntesis, la imagen se *conceptúa* y abstrae. La síntesis propende a lo abstracto y la composición a lo concreto. Y no es raro que adonde los antiguos, de Vitruvio a Durand y a Guadet, hablaban de composición, hablemos los modernos, con Alexander, de síntesis.

Es claro que lo *abstracto*, no tanto en el arte (que lo fue desde su prehistoria) cuanto en la idea que de él se cultiva, ha ganado puntos recientemente. El punto de vista es otro, no obstante hablamos, si no de lo mismo, de conceptos análogos. Entendemos así el ejercicio de la *composición arquitectónica* (en Música se da uno paralelo) como síntesis a través de una *dialéctica* de oposiciones (el pandeo de columnas en la Mezquita tiene poco que ver con la oración islámica, recuérdese) conducida con un doble ánimo, poético y crítico.

El diálogo socrático, origen de la dialéctica, es asimismo el *quid* de la composición. Si compongo, *pongo-con*, o sea, *dia-logo*. Componer y dialogar son dos modos correlativos de una misma operación, de obra o de palabra. La acción es verbo.

El monumento compone materiales y usos y se las compone con ellos y con su entorno. Habla pues para sus adentros y con la Ciudad, contribuyendo a su composición. La Ciudad es el gran coloquio. La Arquitectura pone los interlocutores. En ese sentido y desde él, ella juzga la Ciudad y se somete al juicio de sus ciudadanos.

La crítica de la obra de arte, o de Arquitectura, parte de ellas mismas, en cuanto lo es de la posición del hombre en el mundo y de la comunicación entre los hombres. El juicio *estético*, de la sensibilidad (*aisthesis*) o del gusto, fundamenta la *crítica*, y media entre ella y la obra, cuya *poética* (Palladio la llama *invenzione*) la precede. Ésta, con su juicio operativo, de hecho, da el primer paso. El juicio verbal, dicho, la sigue luego. Y el juicio del gusto, implícito o declarado, finalmente cabalga entre ambos.

Mediación es ésta justa y necesaria en cuanto contribuye a que la Arquitectura, como obra abierta, persevere en su discurso, a trechos interrumpido, pero jamás (*finalidad sin fin*) zanjado. A menudo el arte, por la voz de sus protagonistas, abomina de crítica y críticos. Pero, abominables o no, a ellos debe su supervivencia.

Ladran, luego cabalgamos. Y si no ladraran (no se dice, pero importa advertirlo) quién sabe si dejaríamos de cabalgar. Tal vez el ladrido alienta y mantiene la cabalgadura. Conceptuando pues lo sensible, la estética asienta una *crítica con fundamento* y dilucida con su discurso el de la Arquitectura. Y así, con discurrir iterativo:

1. averigua sus *supuestos* y establece sus *propósitos*, los ritos,
2. considera sus *disposiciones* y reconoce sus *composiciones*, los ritmos.

En este discurso, el objeto final de la crítica es la composición (que ella entiende como síntesis). Los antiguos (Alberti en la traducción de Lozano) la llamaron *compostura*, porque la imaginaban con hechura humana y por ende con figura. Cuando un hombre o una mujer se componen, en efecto, sus composiciones derivan en composturas.

Toda arquitectura, figurativa o no, se compone con el paisaje, sea natural o urbano, geografía o historia. En realidad es, en distintas proporciones, ambas cosas. Y en la medida en que lo primero cede la vez a lo segundo, lo llamamos Ciudad. La Ciudad es el paisaje de la Arquitectura. Y ella es su pieza, con la cual se compone.

Compone con ella, cuando el entorno está compuesto. La compone, si es caótico. O la recompone, cuando se halla degradado. Porque no hay vuelta de hoja, o la



Arquitectura compone su paisaje, o lo descompone. O es evolución creadora, o involución devastadora. Jamás la Arquitectura es inocua con respecto a su entorno.

*

Pero la composición arquitectónica, en tanto que síntesis, no se da sin unas antítesis previas que Vitruvio llamó *disposiciones* (de suelos y techos, de muros y vanos, de equipamientos e instalaciones varias) y atienden a unos *propósitos* que llamamos funciones y en virtud de los cuales se articula el encargo de edificar.

Esas antítesis son tan viejas como el pensamiento, que no se halla sin ellas. Véase el ejemplo de la *ley mosaica*. Su natural vehículo era la *palabra* o *verbo*. Y sólo a regañadientes consiente Yahveh, por el empeño de Moisés, en su *escritura*. Porque ¿acaso la palabra escrita no es una descarada *antítesis* de la oral?

De ella derivan nuevas antítesis: la piedra que sustenta la escritura (las *tablas de la ley*, soporte adonde se escribe), el *arca* que custodia esa piedra, la *tienda* que alberga esa arca, el *templo* que rodea esa tienda, la *ciudad* que adyace a ese templo, el *monte* adonde asienta esa ciudad... Sión, en definitiva, se debe a la Palabra.

Que la escritura es arma de dos filos se lo barruntaron los egipcios. Platón cuenta en el *Fedro* el mito según el cual Thamos, rey de Egipto, objeta al dios Tot, su inventor, que la escritura hará decaer el ejercicio de la memoria. En ella y por ella, la palabra *vive* y *muere*. Es eterna para bien y para mal.

Porque la escritura es antítesis, necesaria y fatal, de la palabra dicha. Y los libros (adonde el saber ocupa lugar). Y el edificio para la Arquitectura, como intuye Hegel cuando se refiere al recinto, que identifica en el *peristilo* del templo griego.⁸⁷

En Córdoba, el bosque de columnas es la antítesis para la oración musulmana, a la vez que invita a orar, pues una antítesis es también acicate y provocación. Por un lado, la mezquita responde a los usos y costumbres de un pueblo. Por otro, obedece a técnicas de ladrillo y piedra. Entre la plegaria y el artefacto hay una antítesis.

El pueblo pues *propone* sus tesis. Toda edificación entraña un propósito (el de hacer un auditorio, un museo, una universidad, un hotel, etc.). Tal es el argumento que el artífice (alarife, maestro de obras o arquitecto en su caso) hace suyo.

Y a partir de él éste elabora sus disposiciones. No es Dios, sino el arquitecto (que acaso por eso a menudo se cree dios) el que ahora *dispone*. Y sus disposiciones (materiales y formas, tinglados y equipos) son antítesis de réplica a las tesis de sus clientes. El edificio es por eso, en todo caso, una antítesis. Sitúa y sitia.



15.

Con el encargo, tan grato al político de turno, de los llamados *contenedores multi-uso*, se cree eludir esa antítesis, huelga el uso. Pero lo cierto es que se la agudiza. Pues la renuncia a la utilidad menuda y estricta no hace sino remitir (cuando de arquitectura se trata y no de salir del paso) a un ideal bienestar paradisíaco de superior calado. La antítesis entre masa *envolvente* (fronteras, cercos, peristilos, umbrales) y espacio *envuelto* es indiscutible. Y con frecuencia damos a continente y contenido, a sabiendas de que no es lo mismo, el mismo nombre: teatro es drama y recinto.

Y es que una antítesis implica no tanto el que dos cosas se oponen, cuanto el que la una revierte en la otra y viceversa, porque la antítesis no es, en efecto, sino un término dialéctico. Se oponen, luego dialogan. *Contra* implica *con*. Dialoga la *lógica* rigurosa de las estructuras con la *ética* mudable de los pueblos.

Como la escritura, rígida en sus caracteres, dialoga con el verbo hablado (*alado* en la metáfora de Homero). La escritura corta al verbo sus alas y lo domestica en cierto modo. No otra cosa hace la Arquitectura con la vida de los pueblos. Como el senador por Carolina del Sur que interpreta Charles Laughton en una vieja película de Otto Preminger, el edificio notable despierta de vez en cuando en plena sesión del Senado, que es la Ciudad, y repite su estribillo: *me opongo*.

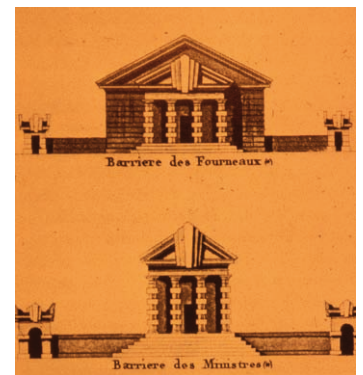
Por si acerca de esta antítesis pudiera cabernos alguna duda, recordaremos que el ideal de toda ética o, mejor aún, su condición *sine qua non*, es la libertad. Pues bien, un edificio es por naturaleza todo un repertorio de obstáculos que la empecen y encarrilan. Es lo que el Diccionario llama *embargo*, obstáculo, y barrera.

Barrières (*propileos* en lenguaje clásico) fueron las que Ledoux diseñó, en número que ronda el medio centenar, para el París de finales del siglo dieciocho. Todo edificio implica un embargo, pone trabas. Y la Arquitectura las administra... y las sublima.

El habitante medio suplica que no haya pilares, que son impedimentos. Y en las Salas Hipóstilas de Luxor, en la Mezquita de Córdoba, en la Lonja de Valencia, en el Parque Güell, etc. hay pilares y más pilares, que son emblemas de su poesía y sus glorias. Cilíndricos o helicoidales, óseos o vegetales, hacen del embargo un *sin embargo*.

Arquitectura magnífica es la que convierte al embargo (antítesis) en sin embargo (síntesis). Es su estado de gracia. Y si, por ausencia de arquitectura, la síntesis no prospera, la Ciudad se pierde en *confuso laberinto* de cercos e impedimentos, barricadas y trincheras. Acumula embargos, sin compasión y sin redención.

A los arquitectos se nos pide milagros. Se nos agobia con *necesidades*, para que devolvamos *virtudes*. Pero lo nuestro, lo propio de la Arquitectura es hacer de la necesidad, que interpone un tropiezo, virtud bendita. De la función y los instrumentos



16.



17.

dispuestos para su servicio, arte entero y verdadero. De sus composiciones, o síntesis, se espera el buen acuerdo de las disposiciones, o antítesis, tomadas para proveer a ciertos propósitos, o tesis.

Pero volvamos al punto de partida, pues una tesis, en cuanto implica una cierta toma de posición, no se da sin previas su-posiciones o supuestos, que llamamos *hipótesis*. De ello procede que hablemos en primer lugar, porque ello es el primer lugar. Si una tesis es *lo que se pone*, hipótesis será lo que (*hypos*) se *su-pone*.

*

Si materialmente lo que se pone, en nuestro caso, es un edificio, lo que se le supone es el suelo (*ground*) que, por ser suyo, llamamos *solar*. El solar es la hipótesis mecánica del edificio. Pero, si la Arquitectura es algo más que un simple edificio, sus hipótesis irán sin duda más allá del solar.

Por de pronto, el suelo sobre el que se afirma lo es de *hecho* (físico) y de *derecho* (jurídico). Hay una *Ley del Suelo* y sus normas constituyen una hipótesis para todo aquél que edifica. Regulan las propiedades de un territorio que está determinado, a su vez, por la geografía que lo describe y por la historia que en él dejó sus huellas.



18.

Tocamos así el fondo, o el firme, de toda Arquitectura, una hipótesis sobre la cual ella misma reincide. El *menhir* o el obelisco, en efecto, marcan el lugar. Lo puesto (el hito) señala e identifica lo supuesto, la tesis verifica la hipótesis.

Con razón dice Adorno que *la historia es el método de la crítica*, puesto que es su guía, como Virgilio lo es del Dante. Pues en la historia concurren hipótesis varias que a su vez sustentan tesis y antítesis de Arquitectura. Pero es una historia, la que nos ocupa, que se decanta en geografía: *la storia diventa geografia*, dice Aldo Rossi.

Y se erige, por obra de la misma arquitectura, en Ciudad. Si hubiéramos de hacer converger en una las hipótesis sobre las que la Arquitectura se asienta, la Ciudad sería el centro de esa convergencia. Pues es lo previo: como dato, método y proyecto. La Ciudad es nuestra hipótesis, o suma de ellas. Un punto de partida homogéneo con su objeto, adonde la arquitectura es hipótesis para la arquitectura y adonde se decanta la historia que nos concierne y se adivina el *mito*.

Hegel da en la diana, a nuestro parecer, cuando intuye que a toda gran arquitectura subyace un mito, o una constelación de ellos. Él es su principal aliento. En las Escuelas de Arquitectura se echa de menos una disciplina que trate de *mitologías* antiguas y modernas. Pues por ellas habremos de empezar.

La hipótesis de las hipótesis y su substrato profundo los condimenta el mito. Sin el arraigo de una mitología *coránica*, la Mezquita de Córdoba, con la pléyade de sus hermanas menores, sencillamente es inconcebible.

Alrededor de tales hipótesis discurriremos a lo largo de las siete primeras cuestiones de la PRIMERA PARTE de este estudio. Las siete siguientes versarán acerca del programa o *propósito* articulado: ¿quién osa a la sazón ponerse a trabajar sin un programa, aunque luego lo trastoque y, si a mano viene, lo de-construya? El programa, sin embargo, no es de suyo sino un escuálido esquema, que reduce a tópicos corrientes los usos y costumbres para los cuales edificamos.

En el fondo (Vitruvio) hay una cuestión de *decoro*. Pero el decoro alcanza su más alta cota cuando la función prevista, por encima de condiciones naturales y hábitos burgueses, se instituye en *rito*, condecorándose con sus símbolos.

A continuación y frente al propósito común, artífices singulares conciben y realizan sus *disposiciones*: a ellas y a cuanto es pertinente a la edificación dedicaremos otras siete cuestiones en la SEGUNDA PARTE de este libro, que habrán de conducirnos a soluciones probadas y comprobadas a lo largo de siglos de progreso paciente.

Como deudoras de la ciencia que son, las varias técnicas de la construcción tienden a una normalización y configuran sus propios sistemas. Por eso constituyen, a pequeña y gran escala, *tipos* determinados y determinantes.

Llegados a este punto, sólo nos resta volver atrás y recapitular, para saber si el proyecto nos condujo a una obra de Arquitectura. Lo que se puede verificar por varios modos, pero cifraremos en uno, el *ritmo*. A él se refieren las siete últimas cuestiones.



19.



20.



21.

PRIMERA CUESTIÓN
GEOGRAFÍA Y CIUDAD

La Ciudad, en cuanto arquitectura y entorno de arquitecturas, es la primera cuestión que nos incumbe enunciar. ¿Grande, mediana o pequeña? ¿Vertical u horizontal? ¿Maciza o dispersa? Sea cual fuere el supuesto, contamos con ella. Y su dorso. Porque lo urbano no se concibe sin lo rural, y viceversa.

De modo que, a través de esas dos caras, la moneda geográfica adquiere un rostro. Por medio de la Ciudad, la Arquitectura describe el territorio (*geografía*) y se inscribe en él. Es uno de sus primeros pasos, desde el prehistórico *menhir*.

Ese *grafiado* no sucede sino a lo largo de décadas, centurias, milenios. La geografía traza fotogramas en la película de la historia que sólo en ella cobran sentido: un montaje de secuencias a menudo convulso que, en el mejor de los casos, se mueve a tenor del relevo de generaciones y, en el peor, por inacabables contiendas.

Digamos para empezar que una ciudad no es una obra de arte. Pero, en su marco, un edificio puede llegar a serlo. Y si así fuere, del edificio en su ciudad (la Basílica palladiana en Vicenza, por ejemplo) decimos que es obra de arquitectura.

¿Quiérese decir entonces que no se concibe un edificio, con rango de arquitectura, afuera de la ciudad: en medio del bosque, o en el desierto? Desde luego: los alrededores de ciertas arquitecturas (de las pirámides a la *Fallingwater* de Wright) no son urbanos. Pero éstas, ayunas en efecto de un entorno urbano, *urbanizan* el entorno salvaje adonde aposentán. Entendemos que la gran Arquitectura, o se *recrea* en la urbe colectiva, parte de un todo, o crea urbe propia, *civitas mínima*.

La Arquitectura urbaniza el paisaje natural, virgen de urbanidad. Y cuando no lo hace, lo mancilla: se nos aparece, por eso, detestable. No es arquitectura (como es el caso de tantos paraísos perdidos), sino edificación intrusa, atropello e impropio. Está (lo peor que puede pasarle) *afuera de lugar*, cuando lo suyo es ser lugar carismático.

Si, por el contrario, la casa está en su lugar (*es de la pradera cuando está en la pradera, o de la cascada cuando junto a la cascada*), *civiliza* el lugar y, al hacerlo, siembra la semilla de una ciudad. Lo salvaje de aquél, o selvático, se domestica. El desorden es llamado al orden. La confusión se esclarece. Lo indefinido se define.

La tierra, conocida por la *geo-logía* y descrita por la *geo-grafía*, pero desmesurada y desmedida todavía, entra en el juego de la mente aritmética y se deja medir (*metron*) bajo la especie de la *geo-metría*.

La horizontal de las terrazas en la celebrada *Casa de la Cascada* contradice, sobrevolándola, la caída vertical del agua en la menguada (en sí insignificante, pero significativa por obra y gracia de la arquitectura) cascada natural que a sus pies le da la réplica, ya convertida en símbolo, en su rumor y vecindad. Wright no ha construido



22.



23.

una ciudad en ese lugar de Pennsylvania, pero ha puesto el germen, propiciando en él un espacio abierto a la convivencia en familia.



24.

Tampoco las pirámides de Keops, Kefrén y Mikerinos, en Gizeh, a las afueras de El Cairo, conforman en su vecindad con la Esfinge e hipogeos cercanos una ciudad al uso. El desierto, alrededor, no ha dejado de serlo. Pero que su especie urbana cualifica una formidable *necrópolis* está afuera de duda. Ocurre que su ciudad, siéndolo de los muertos, obedece a coordenadas cósmicas: los inmortales habitan más allá de la Tierra (*Gea*). Por eso su *geo-metría* aspira a ser *cosmo-metría*.

La ciudad de las pirámides está en el desierto, pero su orden, como de ultratumba, es cósmico. Son piezas de una ciudad celeste.

Ahora bien: los ejemplos aludidos, con ser no pocos, son casos singulares, prologal el americano, por paradoja, y epilodal el egipcio. Lo habitual, de la Acrópolis a Manhattan, es que la Arquitectura se halle en la ciudad, es decir, en un entorno de arquitectura.

Pero ¿en qué medida (aparte ciudades tales, incipientes, o interplanetarias) puede decirse de una ciudad histórica (manifiesta tautología, pues todas lo son) que es Arquitectura? ¿Acaso hay alguna cuyos edificios merezcan, todos y cada uno, ese nombre? De ningún modo.

Arquitecturas en una ciudad de mediana historia son, a decir verdad, las menos: bellos edificios dispersos, acá y allá, públicos los más, arruinados algunos, en uso otros (aunque pocos en el suyo de origen), a los que, a grandes rasgos y sin apurar los matices, llamaremos *monumentos*, pues lo son, no tanto por su grandeza, cuanto por la juventud que conservan, aun siendo vetustos. El hecho es que, para una sensibilidad despierta, ellos están vivos. Y su presencia no nos pasa desapercibida.

En ellos, el pasado se nos hace presente. Y otorgan, con ser pocos y raros, rostro inconfundible a la ciudad que puntúan. En ella apenas suponen unos *rasgos* discontinuos. Y sin embargo son bastantes a diferenciarla de otras, dotándola de carácter e identidad reconocibles, bautizándola con nombre propio.

Algunos resplandecen y saltan a la vista, como el Alcázar en Toledo, ciudad imperial. Otros celan su secreto, como el Pasaje de Lodares en la joven y burguesa ciudad de Albacete. Pero todos cuentan, y su saldo se valora y circula en moneda cívica.



25.

Y es que su arquitectura no se encierra en ellos, sino irradia su entorno. Y si tales entornos de arquitectura no saturan la ciudad, sí la *componen*, no con las rigurosas perspectivas de las ideales dibujadas por Laurana o Martini, sino con pinceladas, acaso aisladas y sin embargo coherentes, como las de un cuadro impresionista.

No de otra suerte vemos en general lo que vemos. Nuestra visión de las cosas nunca agota los detalles. Y no obstante, con mínimos rasgos, pero certeros (véase Gombrich: *Arte e ilusión*), un rostro se nos queda grabado en el imaginario interior y pasa a nuestro archivo de reconocimiento, de modo que la memoria puede, con o sin reencuentro, recomponerlo. Recomponemos la imagen de la ciudad, arquitectónicamente, desde el archivo de sus monumentos.

Son como melodías pegadizas que el corazón recuerda y adonde se apacienta. Y me refiero, sencillamente, a obras de arquitectura, monumentales o no en el sentido usual, casas como la Batlló de Gaudí en Barcelona, o la Tassel de Horta en Bruselas, episodios de una cierta manzana en una calle cualquiera, que ejercen, por ser Arquitectura, como monumentos. Y esparcen su melodía monumental alrededor suyo: pues su genio y su figura son urbanos.

No es el caso (Cáceres antiguo, Barcelona gótica) de barrios enteros, espontánea o deliberadamente y con artificio configurados, que asumen, por la manifiesta densidad de sus monumentos, esa cualidad. Son barrios-museo, que admiramos.

Pero nos interesan menos al hilo de este discurso cuyo fin es el de instrumentar la crítica de una arquitectura viva que acaece ahora, vino nuevo en odre viejo. Tales *ciudades del arte* traicionan (y el turismo las causa a menudo) el ser auténtico de la ciudad. Y la crítica que sobre ellas se practica se ciñe a su conservación.

Su magisterio, por otra parte, es dudoso pues, en la medida en que son *museos*, no son ciudades. Propicias a la estampa que las fija, se convierten en estampas. Les ocurre lo que a la casita de Behrens en Darmstadt: la preciosa postal que la representa es más real que ella misma. Es un vuelco lógico, si tenemos en cuenta que la *Künstlerkolonie* que la alberga es ejemplo preclaro de *ciudad-arte* y, en consecuencia, de ficción pura, semejante a las de los cascos históricos preservados.

La aspiración de *intacto*, inherente al museo convencional, se compadece mal con la ciudad *tangible* (ella ha de serlo, si aspira a ser habitable). Y desde luego limita el ejercicio crítico, pues no consiente *intervención* (la palabra es abominable, pero viene a cuento), como no sea conservadora, a la manera romántica de Ruskin.

Románticas son, y afuera de época, las aludidas *ciudades históricas* adonde se cumple (en el peor sentido) la metáfora que habla de arquitectura como *música congelada*. Y sorprende que, siendo la suya verdadera, la sintamos como ente de novela o simulacro. Su cualidad es, hasta cierto punto, virtual.

Son *mentiras románticas*, en el sentido que René Girard atribuye a confusiones de esa especie: pues nos esconden la mediación operada en su origen para fabricar el



26.



27.

producto que nos ofrecen. Sólo destapándola, podemos reconocer su verdad, y ésta es una *verdad novelesca*, o novelada. Pertenece al reino de la ficción.⁷⁴

Pero demos de lado a la novela de la *ciudad de las musas* (Palladio la concebía como *ciudad de los dioses*) y volvamos al argumento de cuánto importa la ciudad real, aun maltrecha, al propósito de la Arquitectura. Y sepamos cómo ésta, creando y recreando la Ciudad, da respuesta, por su medio, a la geografía física y humana.

El ámbito de la respuesta puede ser (lo hemos visto) una mínima cascada o todo un espacio interestelar. Podemos hablar de primeras y últimas moradas. Pero lo común será una ciudad pequeña, mediana o grande, antigua y moderna a la vez vetusta y renovada, que es asunto y condición, lo uno y lo otro, de la Arquitectura.

Que la arquitectura sature la Ciudad es, salvo en las impolutas perspectivas y finas taraceas del Renacimiento o en las ciudades-museo descritas, impensable.

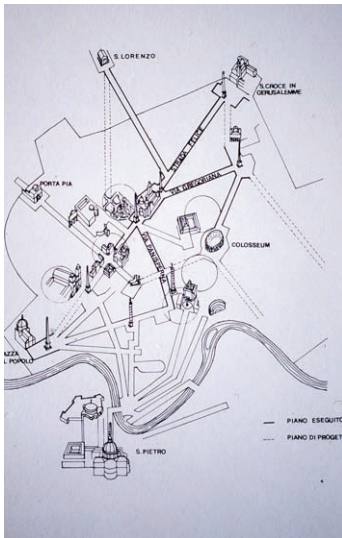
De ordinario la arquitectura escasea en la Ciudad, pero la puntúa y orienta: no otra fue la genial intuición del Papa Sixto V para su Roma *urbi et orbe*, imagen del mundo. Las huellas de esa red, que aun perdura, constituyen lo que el arquitecto Laborda Yneva llama *la Roma horizontal*. Y lo es sin duda, pues concierne a la planificación y es ciencia urbana. Ciudades hechas de *redes* prosaicas con *nudos* poéticos, son las más. Y el sentido de sus redes se debe a las arquitecturas que las *anudan*.

De oca a oca. Pero cabe asimismo que un barrio (la Judería de Córdoba) se conciba como arquitectura, sin serlo con propiedad sus modestos y amables edificios uno por uno. No siempre una ciudad es canonizada como arquitectura por obra de sus edificios. La cualidad del todo en ocasiones cualifica las partes y no a la inversa. Es el estatuto de innumerables pueblos con nombre propio cuyos edificios anónimos componen un conjunto arquitectónico de ley.

A sus ritmos les sucede lo que a la música del antiguo *cantollano*: que sus melismas de notas breves derivan, por subdivisión, de amplios periodos y largos tiempos.

De ahí que en villas tales el tránsito del territorio a la arquitectura sea sin sobresalto. No sabemos adónde termina la geografía y empieza la ciudad: tan intensas son y plásticas, tan bien asentadas, (Albarracín, Alarcón, y tantos otros pueblos pintorescos) las relaciones topográficas de la edificación con el territorio.

En las grandes ciudades, por el contrario, lo topografía ha quedado a menudo desdibujada: las *siete colinas* de Roma, resplandecientes en las representaciones tardo-medievales de la ciudad, apenas se vislumbran cuando el artificio barroco ha culminado en ella sus escenarios, abriendo caminos a la ciudad moderna. Solo el



28.



29.

Tíber, con sus meandros, mantiene sus privilegios planimétricos. Y aunque *todos los caminos llevan a Roma*, no es difícil perderse adentro de Roma.

No obstante lo cual, el río y las siete colinas son matrices geográficas indelebles de la *Ciudad Eterna*. Y asiento perpetuo de sus mitos. Tomemos buena nota de cómo la Ciudad que se nos propone para asiento de arquitecturas es, a su vez, una respuesta de Arquitectura que confiere sentido a la geografía peculiar adonde asienta.

La Arquitectura obra como los pigmentos que alumbran figuras en las paredes de Altamira, representando acontecimientos de la vida que en su tiempo guarecieron.

La Geografía es a la Ciudad lo que ésta al edificio que se erige como arquitectura, un propósito que, en cierta medida, es un deber. Lo que no implica especiales pretensiones: las ínfulas no son buenas. Pero sí un determinado talante, que acaso tenga que ver con la *Obediencia* que Ruskin describe en la última de sus *Lámparas*.

El edificio que está en la Ciudad, se debe a ella, como ella se debe al territorio. Sólo si lo segundo se produce (y en ciudades de vieja estirpe se produce siempre), la civilización del territorio sucede y acredita su voluntad de arquitectura. En sus *prairie houses* Wright elimina esa mediación, pero él es un pionero.

Pues no cabe lo uno sin lo otro, la Ciudad confiere sentido al asentamiento. Y sus medios son los de la Arquitectura. Una vaguada se convierte en una calle, o en un foro. Una ladera pasa a ser un teatro o un *belvedere*. Una colina se erige en *acrópolis*, o la corona una atalaya. Una sima es defensa. Un cauce es canal. Y un canal es vía.

En el principio subyace a la historia un hecho singular que la geografía, descripción de la haz de la tierra, descubre. Puede ser el recodo de un río, o la cresta de un monte, o un estuario, o el claro de un bosque. Pues bien: si el hecho singular fue un oasis, por ejemplo, la arquitectura tratará de recordarlo durante siglos.

Bueno nos es estarnos aquí, se dicen los supuestos primeros pobladores (como la Biblia dice que dijo el apóstol en el Monte Tabor). Y es que, al paradero de las caravanas primitivas contribuye probablemente una inspiración original, la intuición del *genius loci*. La mitología está llena de ellas.

La arquitectura, en todo caso, transfigura el lugar elegido e invoca ese genio. Es el principio. O el principio y el fin. En *Deir-el-Bahari*, la tumba-templo de la reina Hatsepsut dispone rampas, pórticos y plataformas, a los pies de una formidable pared rocosa, colosal accidente en el árido desierto. Y la arquitectura sustenta la geología, en lugar de ser sustentada por ella. El hipogeo se abre a la luz, como si la naturaleza y los arquitectos lo hubieran fabricado mano a mano.



30.



31.

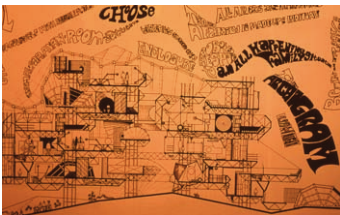
Deir-el-Bahari cumple al pie de la letra la célebre, por desconcertante, sentencia de Goethe: *la realidad imita al arte*. La geología imita a la arquitectura.

Pero los principios, pues las ciudades son frecuentemente milenarias, son remotos y sus señas han palidecido las más de las veces. Por otra parte, la Ciudad, como la Arquitectura, es obra de la voluntad: en el *ir juntos (co-ire)* hay una determinación que procede de una decisión libre. Importa pues saber adónde, o hacia dónde.

Puestos en este trance, numerosas *utopías* nos salen al paso. La cultura moderna y contemporánea las ha cosechado a rachas y con fruición. Y hoy todas o casi todas ellas se nos aparecen rancias, incluidas las más audaces, tanto las de los años 10, como las de los 60 del siglo veinte. Pues la utopía se desacredita cuando, como ahora, no sabemos adónde vamos. Pero el recuerdo de algunas de las más recientes nos convence de sus ciertas cualidades proféticas, formales o de concepto.



32.



33.

La Ciudad Futurista de Sant'Elia, por ejemplo, no ha dejado de estimular fantasías en el siglo que acabamos de despedir, desde la ya lejana *Metropolis* (1926) de Fritz Lang. Y lo que el cine ha figurado por entero, ha venido acaeciéndose, a trozos, en ciudades avanzadas y prósperas, adonde circulaciones a distintos niveles, cortinas de acero y vidrio, ascensores panorámicos, etc. son moneda corriente.

De la herencia *santeliana* hemos aceptado, si es que no estábamos persuadidos de su beneficio, que estuviera a la orden del día una ciudad por completo consumida por la fiebre fabril, superpoblada de inverosímiles grúas, que se rehace a cada instante. La ciudad moderna no es simplemente industrial: es la industria misma.

Medio siglo después de T. Garnier (cuando en los 60 hablamos de neo-vanguardia) la avalancha de la *comunicación* desplaza al orgullo de las fábricas. Robert Venturi pone los ojos en Las Vegas y nos encandila con su paisaje publicitario. Y el grupo *Archigram* dibuja una propuesta, *Control and Choice*, cuya sustancia es el mensaje.

Ironías de la historia: lo que comenzó siendo palabra (Vitruvio describe el mito del origen de la edificación como consecuente a la invención del lenguaje y el primer ensayo de convivencia) se disuelve en ella y vuelve a ser lo que fue en un principio.

Sólo que, si creemos a Derrida, la palabra ahora se ha vaciado de sentido: está, no ya literal sino metafísicamente, hueca. Mallarmé tendría razón: la palabra *rosa* significa tan sólo la *ausencia de toda rosa*. Y Steiner, comentando a ambos, filósofo y poeta, concluye a su vez que nos hallamos en una edad *epi-logal*, después del *logos*.¹⁶⁴

La filosofía de la *de-construcción* ha desmantelado el lenguaje que, a su vez, había desplazado a la fábrica. Si nuestro tiempo es epilogal, con mayor razón desde la decadencia del Movimiento Moderno habrá de ser reputado como *epi-tectónico*.

La ciudad edificada, y con ella la Arquitectura de la Ciudad, pierde peso a pasos de un gigante, de naturaleza *virtual* y vocación *inter-nauta*. ¿Tiene sentido entonces (es decir, ahora) edificar? Los indicios son contundentes y arrasan, el prestigio de la imagen digital crece de suerte que los objetos tangibles a menudo la imitan.

Atributos de la *Re Aedificatoria* tan sensibles y de tanto esmero como el *hueco* en el muro abdican de sus atributos (aire, luz, visión) y ceden el puesto a una *pantalla*, receptora de un caudal informático que viaja por rutas interestelares.

Nadie atraviesa hoy las arcadas del *Coliseo* y sus gradas están vacías. La *Red* está en el cosmos y los espectadores de cara a sus individuales pantallas. A semejanza de los esclavos en la *caverna* platónica, los nuevos *encadenados* contemplan cada uno una pared, la de su caverna privada, enredados todos en una misma red.

Es un ente con rostro de cosmos, pero naturaleza de caos. El *caopolita*, que invocara Heráclito, vuelve a escena. Para el internauta, todo es posible, pero nada es real. Y su ciudad virtual desplaza, desde luego, a la ciudad real, ni más, ni menos. Ahora bien, ¿puede el ser humano desentenderse y prescindir en absoluto de la *re civica*?

El anacoreta obró así en otro tiempo, pero su estirpe era rara y, en todo caso, él no huía de las cosas, sino de sus lujos. Cuando Séneca abomina de los arquitectos, es que nos hace responsables de una civilización decadente que le ofende. Es tal vez un nostálgico del paraíso, soñador como los futuros alarifes de la Alhambra. Es quizá lo que reclama de nosotros la malparada Ciudad, con sus arquitecturas zarandeadas por no pocas incertidumbres. Se impone pues recapitular desde su principio.⁷⁸

Y su principio es la vecindad que crea vecindario. Hasta un poeta como Le Corbusier, cuando se percata de que su villa en Poissy (nótese que *villa* es pequeña ciudad) es incompatible con la ciudad histórica, inventa *unidades de habitación*: el bloque-barrio. Son vecindarios compactos, como las *medinas* islámicas, o la *casbah*.

Y la razón de esa imperiosa necesidad, a la vez que su garantía, está en el cuerpo humano que invocaban como canon los clásicos, de Alberti a Palladio, sin alcanzar acaso al fondo de la analogía. Es el concepto que ilustra Bachelard en su *Poética del espacio*. El cuerpo es más que un modelo, es el principio.

Tanto de la Arquitectura, como de la Ciudad. *El espíritu está pronto, pero la carne es flaca*, dijo un maestro. En el arquitecto, sin embargo, el espíritu vacila, y la carne pone las cosas en su sitio, *al alcance de la mano* (dice Bachelard) o alrededor, como primera providencia. A tiro de piedra o a golpe de ojo, *coup d'oeil* (dicen los franceses).

Pero no, al ojo se le engaña demasiado fácilmente. El internauta habrá de aprender a *aprehender*, que es acariciar y tocar y atrapar y apresar las cosas. Y a recordarlas con



34.



35.

el corazón (Steiner nos recuerda que el recordar viene del latino *cor-cordis*), que es la sede del recuerdo. Desde el cuerpo y en vecindad.

Porque la Ciudad real no se halla en su mejor momento histórico, su marco se nos antoja distante y abstracto, ingrato. Pero la Arquitectura lo reclama: solo la ingeniería, de vocación *global*, puede darla la espalda. La *Tour Eiffel* y *Nôtre-Dame de Paris* denotan bien la diferencia: la primera remite a su autor, la segunda a su Ciudad.

Así es y así ha de ser, salvo que la arquitectura se erija, por sí misma, en Ciudad. Tal es el caso de nuestro Escorial, émulo del Templo de Jerusalén según los jesuitas Prado y Villalpando y *Ciudad de Dios* por consiguiente. Él es templo y panteón, convento y colegio, biblioteca y palacio, que nada debe a nadie... de este mundo.

Por lo común, sin embargo, el edificio de arquitectura se debe a la Arquitectura de la Ciudad que recrea, siendo ambos *intérpretes* del lugar adonde asientan. Nuestra primera cuestión por tanto, frente al edificio que se propone como Arquitectura, se refiere a la Ciudad, su primera *hipótesis*. Podemos enunciarla más o menos así:

Esta arquitectura ¿re-crea la Ciudad adónde asienta y se afirma como parte necesaria de ella (o la constituye por sí misma) poniendo nombre propio a la Geografía de su territorio?

SEGUNDA CUESTIÓN
HISTORIA Y CRÍTICA

En cualquier caso, la Arquitectura no sólo construye la Ciudad: a la vez, brutal o sutilmente, la critica. Todo edificio es, amén de pieza urbana, ejercicio de una *crítica* asimismo urbana. La cual es inherente al proyecto de Arquitectura y argumenta una *historia* de la Ciudad que forma parte de los supuestos que ahora consideramos.

Supongamos que sabemos *adónde* estamos ahora: sí, pero *¿desde cuándo?*

La Geografía es inseparable de la Historia. Es *histórica*, por necesidad, como la Historia es *geográfica*. Y la Ciudad participa de ambas, pues traduce a geografía la historia. La historia crea ciudades y las ciudades recrean la geografía. Rómulo y Remo fundan Roma, y Roma articula el entorno del Tíber y sus Siete Colinas.¹⁵⁰

La división entre Geografía e Historia es mero artificio, pero no sin sentido. Pues, en lo que concierne a la Arquitectura, la primera describe la tierra habitada por el hombre, en tanto la segunda nos cuenta cómo el hombre la habitó y habita. Cuestión de *habitación* y *habitante*: cambia el plano del cuadro, pero la escena es la misma.

Desde la óptica del arte, el geógrafo es como un pintor que pinta mapas. Y en términos poéticos, el historiador es como un poeta épico que narra sucesos.

La Geografía es, pues, delicadamente *plástica*. Y la Historia, en cambio, es inevitablemente *literaria*. Podemos aventurar que la Arquitectura de la Ciudad navega entre esas dos aguas, entre el torrente histórico y los remansos geográficos.

Ut pictura poesis, dejó dicho Horacio en su *Epistola ad Pisones*. Y es que, para el poeta antiguo, las semejanzas eran obvias, pues objetos de una y otra no son otros que el hombre y su mundo. Para el crítico moderno que es Lessing, sin embargo, importan más las *diferencias* y así las subraya en su *Laocoonte*.

El cuadro, nos dice, es sobre todo objeto e *imagen* de un objeto: las acciones que representa en cambio son aludidas. El verbo, por el contrario, se debe a la *acción* y los objetos que describe comparecen por alusiones. El mundo, y la Arquitectura con él, están afuera y alrededor nuestro, *ob-iecti*. Pero la acción es atributo del ser viviente, él es el *sub-iectum* que se rebela. No como *absoluto*, que quiere decir desuncido, sino como absolviéndose y desunciéndose, a la manera del Segismundo calderoniano.

Se libera hasta cierto punto,

*y teniendo yo más vida
¿tengo menos libertad?*

y libera el espacio propicio a su acción. El escenario es la Ciudad. A través de ella, su creación y sede, la Arquitectura hace historia y lugar común. Ella es el *lugar común*.



36.



37.



38.



39.

Pero la hace a su modo, que no es el de la palabra, que narra la acción (y menos por escrito) sino el del ámbito que la dispone y proclama. La escritura pertenece a la Historia. El origen de la Arquitectura, monumento y no documento, es *prehistórico*.

Yerra por eso Victor Hugo cuando opone el libro (escritura impresa) al edificio y proclama el desplazamiento de éste (la *biblia de piedra*) por aquél (la *biblia de papel*) como un avance propio del mundo moderno. Pues si bien la imprenta (y el libro por consiguiente) es moderna, la escritura en tablas y rollos, papiros y pergaminos, es antigua. Es en ella y en sus documentos donde se funda propiamente la historia, que invoca la escritura, sean cuales fueren su soporte, formato y encuadernación.⁹³

Pero hay otra historia, cuyo fundamento no es el documento y que no se escribe. A ella atribuye Michel Foucault los orígenes del conocimiento, en *La arqueología del saber*. El dato en su caso no es el *documento*, sino el *monumento*. No lo dicho, sino lo hecho. Y la Arquitectura entra en escena a este propósito.

A ella debemos, en buena medida, ese *saber arqueológico* y original, mítico y prologal. El cual difiere radicalmente del conocimiento documental. *Esta era otrora la sabiduría* (escribe Horacio en la *Epistola* citada): *separar lo público de lo privado, lo sagrado de lo profano... construir ciudades, oppida moliri*.

Aunque arquitecturas y escrituras, las dos *biblias* del novelista francés, nos hablen de lo mismo, de la humanidad y de sus acontecimientos, no nos cuentan lo mismo. El libro no sustituye al edificio, relegándolo al olvido, porque el relato que pudo antaño depositarse en éste no pasa de ser un préstamo temporal.

La biblia de los iletrados, labrada en imágenes sobre las piedras de la catedral, es más bien un adorno accidental, o ilustración al margen, que no compromete la naturaleza radical de la Arquitectura. Se superpone. El libro arquitectónico no es libro por sus estampas, presentes o ausentes.

La historia que la Arquitectura nos cuenta y que sola ella puede contarnos no está en sus labras o en sus vitrales. Tales iconografías son anecdotarios que la visten y condecoran su verdadera historia, que no es tal, pues no consiste en documentos, sino en *mitologías* inherentes a los pueblos que la han erigido.

Panatheneas y cariátides, parteluces con iconos y capiteles historiados, nos cuentan historias inscritas en su verdadera historia. Son como esas novelas, impertinentes a juicio de Unamuno, que Cervantes inserta en *El Quijote*, no se sabe bien a cuento de qué, y que podría haber omitido quizá sin desdoro de la obra.

Y así como el documento acredita la *historia* que investiga (*historein* significa investigar), conoce y cuenta, verificándolo, el monumento acredita el *mito* y es

acreditado por él. Salta pues a la vista que la suya es otra historia, más en la onda de Homero que en la de Jenofonte, adonde caben dioses (*Pantheon*) y hombres. Y adonde el misterio subyace al acontecimiento. Y el destino al suceso. Y adonde la persona es personaje. Y la vida cotidiana ceremonia.

La Ciudad, pues, de la Arquitectura es historia a su modo, que no es el *documental* de la historia escrita, sino el *monumental*, que convoca y evoca mundos que están más allá del mundo, de sus edificios señalados.

¿Cómo concebir, si no, la Gran Pirámide o el *Taj-Maha*? ¿O la *Einsteinturm*? La Arquitectura pone su historia-mito en la Ciudad y la vierte en geografía. Naturalmente, esa historia constelada de mitos difiere de la historia de la edificación y compone con ella la historia de la arquitectura. Pues hay en ella un doble juego, porque la arquitectura puede ser y es objeto de una historia, pero se comporta, a su vez, como sujeto de ella y es ella misma historiadora (*historikós*, decían los griegos).

De ahí que, cuando se hace historia de la arquitectura, a menudo se hace historia, deliberada o no, de otras muchas cosas a ella inherentes. Dependiendo del diafragma del que se dispone para la observación, observamos historias diferentes. Viollet-le-Duc ensayó en sus libros varias de ellas.¹⁷⁶

Hay en efecto una historia, la menos pretenciosa y más concreta quizá, que se ciñe al hecho construido e indaga en su evidente progreso. En ella se alojan historias de edificios singulares, que poseen sus biografías propias.

Pero aun ésa, en apariencia historia científica y ayuna en principio de mitologías, se nos desvía de propósito al menor descuido. Pues con frecuencia empezamos hablando de prácticas constructivas y acabamos haciéndolo de estilos. ¿No es sintomático que un étimo como el del *estilo* (*stylos* en griego) designara en origen la *columna* y no sus maneras? El edificio es un *hecho que dice*. Y si atendemos a lo que dice, ya no hablamos sólo de él, hablamos de arquitectura.

Su historia completa, que es a la vez historia urbana, comprende así una *prehistoria*, cuya sabiduría es mitológica, y una *historia* propiamente dicha, al hilo de la edificación y su progreso. En este lugar nos referimos, sobre todo, a la primera, en cuanto *hipótesis* de todo edificio, lo que la que *ha llegado a ser* Arquitectura nos cuenta.

Ahora bien, la Ciudad (*tempus*) cambia (*fugit*). Solo sus monumentos permanecen. Y lo que importa a su historia y la nuestra es averiguar cómo ellos se re-colocan en su lugar cuando la Ciudad se renueva. Y siendo los mismos no son lo mismo. Y aunque la *mentira romántica* los aísla, su *verdad novelesca* los rescata.



40.



41.



42.

¿Cuál es entonces el juego histórico del monumento (entendiendo por tal al edificio que, en virtud de su arquitectura, permanece) en la Ciudad de cuya identidad es seña? A nuestro juicio y dadas las cualidades y condiciones que le hemos supuesto, es juego eminentemente *crítico* el suyo con respecto a su entorno.



43.

Puede ser dócil a él y suele serlo la arquitectura *anónima*, modelo ancestral de tradiciones aparentemente ininterrumpidas: la estabilidad de los mitos que las sustentan se transparenta en habitaciones típicas de aire intemporal.

Y a su modo, ha sido dócil la arquitectura que se decanta a partir de la revolución burguesa con una clara vocación *ecléctica*. Su indiferencia, o alta diferenciación si se prefiere, estilística hace de ella un paradigma de lo convencional y académico.



44.

Aun en estos casos, sin embargo, no por secreta y cortés la crítica está ausente. Cuando de noble arquitectura se trata, la crítica es más sutil: eso es todo. Más aún: en tales edificios eclécticos, como en sus homólogos populares, a menudo a la crítica se añade la autocrítica, pues no es raro que ironicen acerca de sí mismos. El cruce de repertorios se presta a ello. Pues, al fin y al cabo, el eclecticismo es heredero de la Ilustración, edad crítica por derecho fundacional.



45.

Como notables ejercicios de fina ironía pueden entenderse las mejores arquitecturas de Soane o de Schinkel, maestros ambos eclécticos. Diríase de ellas que, en lugar de juzgar su entorno urbano (el *sinograma* adonde se insertan), juzgan el estilo mismo y su significado histórico (el sistema al que remiten).

La paradoja de Manfredo Tafuri por la cual el siglo diecinueve, *historicista*, es *anti-histórico* y, en consecuencia, acrítico aconseja algunas reservas. Pues la novedad en el uso de patrones históricos y sus repertorios acaso se halla menos en el estilo que en las intenciones. Son *contradicciones* de las que luego dirá Venturi.¹⁶⁶

En todo caso, tanto la arquitectura popular como la ecléctica, ambas estilísticamente indiferentes (una por de menos y otra por de más) demuestran que una crítica no ha de ser abrupta por necesidad, aunque lo haya sido y lo sea en incontables ocasiones (del pasado y del presente, aunque en las pretéritas, nos es menos evidente).

Que el zigurat babilónico, sustentado en el mito de *Babel*, invierta el sentido de la pirámide, el gran túmulo (*porque es cuna boca arriba lo que boca abajo es tumba*), es algo tan remoto que apenas nos sacude. Y sin embargo la soberbia babilónica que escala los cielos dista infinito de las convicciones faraónicas acerca de la otra vida y su eterno reposo. Las prehistorias mitológicas de uno y otro paradigmas determinan arquitecturas irreductibles, incomparables e incompatibles.



46.

Crítico y ambiguo es el gesto de los arquitectos que construyen para Trajano los *Mercados Romanos* sobre una plantilla de teatro clásico: que *El Gran Mercado del Mundo* se confunda con *El Gran Teatro del Mundo* encierra toda una filosofía de lo mundano. La mitología del Imperio se separa en este punto de la cultura griega.

Crítica asimismo es la actitud de los primeros cristianos que, abandonado su entierro en las *Catacumbas* y desterrada su voluntad original de no-arquitectura, salen a la luz e instalan sus templos, no en sus equivalentes, griegos o romanos, sino en sus *basílicas* judiciales, traducciones a su vez de antiguas y orientales salas *regias*.

Pues la *basílica* romana había llevado antes a cabo, en efecto, la inversión del templo interiorizando su *peristilo* original: en ella, el *alrededor* pasa *adentro*. El *centrífugo* santuario jonio, perpetuado en la *Fortuna Virile* romana y una larga descendencia, se convierte en *centrípeto* y sirve al nuevo culto, que está adentro y no alrededor.

Cuando, transcurrida la Edad Media, Palladio revierta, como él mismo nos cuenta en sus *Quattro Libri*, la *basílica* antigua a *basílica* moderna recuperando, en un nuevo gesto crítico, su *peristilo* ahora en arcadas y a la manera *serliana*, el edificio habrá dejado de ser templo y sede judicial, para convertirse en *cívica aula magna*.

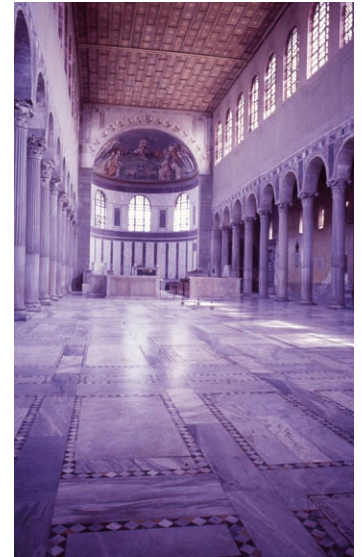
Sólo unas décadas antes, el cabildo catedralicio levantaba en Valencia una *lonja* que a modo de balconada triple envuelve el cuadrante noroeste de la girola de la *Seu*.

El vuelco es radical. Los arbotantes de la catedral gótica, introvertida, desaparecen tras la nueva tribuna que sale a la plaza pública. Ha cambiado el signo de los tiempos: el dominio civil sucede al eclesiástico. Cambia asimismo el ámbito: del espacio *místico* de diáfanas naves pasamos ahora al *mundano* de una plaza, que preside, en el ángulo opuesto, el edificio del Concejo. La soberanía del clero ha dejado de ser absoluta: sin dejar de estar activa en la ciudad burguesa, es ahora relativa.

Y la arquitectura ¿cómo no? sustancia ese cambio dándose la vuelta. Y lo muestra además en rasgos de estilo. Elegantes arcos y dinteles, en un libre juego *serliano*, disimulan los austeros contrafuertes y ocultan la tramoya del templo cristiano que, como todos los de su especie, en este caso severa y cisterciense, conserva labrado en piedra su *andamiaje*. La Lonja del Cabildo valenciano ejerce de ese modo una crítica (que roza la impiedad) del monumento eclesial que gobierna. La historia es así.

Y si es tal cuando los dueños permanecen ¿qué no será cuando son otros? La Reconquista española nos ha dejado huellas a veces atroces más allá de la crítica.

Casos singulares y no por harto conocidos menos dignos de mención son los de Granada y Córdoba: de cómo un palacio (el de Machuca para Carlos V) muere a otro



47.



48.



49.

(la Alhambra nazarí) y lo avasalla con su inmisericorde salto de escala y de cómo una catedral (la cordobesa) perfora y *sventra* sin piedad la más bella de las mezquitas.

Pero adviértase que, con independencia de ser hechos brutales, en ambos casos las que avasallan, y no sólo las avasalladas, son arquitecturas de genio. De suerte que aquéllas llevan a cabo sus respectivos atropellos con clase y guante blanco. Pues en Granada el destrozo es mínimo: sólo la sombra y la dimensión pregonan la arrogancia. Y en Córdoba, adonde en cambio es considerable, la observancia de ciertos ritmos hace de su cirugía una obra de arte en contra del arte.



50.

Sólo si la arquitectura aspira a ciudad ideal y absoluta (la del Vaticano en el proyecto de Bernini, por ejemplo) el estrago o *sventramento* pierde todo control sobre el trauma urbano que inflige. Ésa ya no es propiamente crítica, pues no la inspira un pensamiento dialéctico, sino fanático. Lo cual, en el centro de la Cristiandad, como es la *Piazza di San Pietro*, redunda en su propósito. Estamos hablando de un *fanum*, o santuario, en el más estricto y solemne de sus sentidos. Y eso es punto y aparte.

El fanatismo, de todos modos, se ilustra a menudo con razones varias, estéticas entre otras. Son *razones que la razón no conoce*. Así, el barroco desatado de la Contrarreforma *barroquiza* sin contemplaciones interiores góticas: abundan las iglesias que fueron, y permanecen, *travestidas* y enmascaradas sus ojivas con grutescos.

O bien ocurre al contrario (si de contrarios puede hablarse en materia de gusto) cuando un neoclásico *oficial* y *académico* corrige y redondea las ojivas (adentro de la Catedral Valentina) con la coartada de un presunto ajuste de proporciones.



51.

Curiosa historia, y larga, la de esa catedral tantas veces citada, y magnífica por otra parte, asaltada alrededor y adentro por vaivenes aparentes de estilo, celadores de otros no tan aparentes, de épocas en que las estrategias del poder pasaban aún por discretas en su prudente hipocresía. Renacimiento afuera, neoclásico adentro y barroco a los pies: todo ello haciendo mella en un gótico que, bien mirado, no se merecía tales desacatos. Pero la Historia es maestra en ellos.

Y la Arquitectura está lejos de poder lavarse las manos al respecto.

Son desacatos a veces mansos y de semántica secreta. Pues, si es verdad que Palladio *domestica* el templo antiguo en su Rotonda (el autor hace mención de sus referentes, el *Pantheon* y *San Pietro in Montorio*), no lo es menos que, a cambio, *sacraliza la Villa* (no por casualidad el cliente era un monseñor). La crítica, pues, es doble. Y el cuádruple *pórtico seculariza* en fin, cuadruplicando los frentes, el *hierático* arquetipo (para que nada haya *in maestá*, que todo esté *in maestá*).

Ambivalente es asimismo su juego en el Teatro Olímpico, casi una caricatura (a la que su escala en miniatura contribuye) del modelo greco-romano. Su mismo apellido, que no es otro que el de la rimbombante *Accademia* que lo encargó, rezuma ironía.

Como Goya, mucho antes que él, el arquitecto paduano se ríe para sus adentros de la clientela a la que glorifica, descreyendo por igual de dioses y hombres. En ocasiones (y es el caso) la crítica toma el rumbo de la *parodia*. El que en otro registro y en clave culta asumirán los historicistas románticos.

No en vano son *ilustrados*: la ironía es hija de la razón. ¿Cómo, si no, entender los fantásticos dibujos de Ledoux? Su *Albergue para un guardabosques*, ¿acaso no es todo menos un albergue, tan racional como poco razonable? ¿Y qué decir de la *Casa para el hacedor de círculos* que más parece una broma? ¿O la *del leñador*, que es más bien una leñera? ¿O su cínico *Abrigo del pobre* a la sombra de un árbol y bajo una nube poblada de dioses? ¿O el inefable *Cementerio* para la Ciudad de Chaux?

Arquitecturas críticas hay para todos los gustos pues, si son auténticas, no pueden remediar el serlo. Y a nadie se le oculta que la crítica, que hace historia humana (la natural tiene otros recursos), se afila con la modernidad y sus vanguardias. Crítica es, de arriba a abajo, la *Loos-Haus* frente al Palacio Imperial de Viena (Schönberg frente a los Strauss). La arquitectura como crítica alcanza en el siglo veinte tal descaro que el denuesto revierte sobre ella y su gesto a menudo se diluye.

No es el caso de la *Schröder-Haus* en Utrecht (un *mondrian* en relieve), OVNI urbano y postizo deliberado que remata una hilera de casas de siempre, en una calle cualquiera y, convertida en paradigma de la Modernidad. Son las casas en hilera, de siempre, las que desaparecen en el mutis del escorzo forzoso.

La obra de Rietveld anticipa lo que puede o no hacer un arquitecto adscrito al Movimiento Moderno. Y no puede dejar de ser radical en su crítica, pese a que el serlo le cree conflictos de vecindad con la ciudad tradicional que o no resuelve y celebra la ruptura, o elude dando el salto de la casa al barrio (tales son los paradigmas de la *Bauhaus*). Descubridora de nuevos mundos, la arquitectura de vanguardia se ausenta de la ciudad y *coloniza* el territorio suburbano.¹⁴⁷

Cuando, en la segunda mitad del siglo, decae el impulso de vanguardia, la crisis subsiste no obstante. Y es que las pos-modernidades, pese a gestos dispersos de reconciliación urbana, no aciertan a atenuar la acritud de su crítica, dando la ruptura por irreversible. La nueva arquitectura no se halla en la Ciudad, y la incomoda.

Esa incomodidad, que ofende a la *commoditas albertiana*, oscila entre dos bandas, la de la paz *hipócrita* y la de la guerra *cínica*. O lo pos-moderno cita y hace guiños a



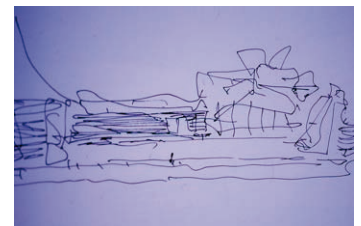
52.



53.



54.



55.



56.

lo antiguo, al amparo de la *complejidad* y de la *contradicción* venturianas. O hace de ello borrón y cuenta nueva, en la confianza de que el final restituya el principio.¹⁷²

El bilbaíno *Guggenheim* de Gehry sigue la segunda opción: su *deconstrucción* apela a un confuso *principio*. El emeritense Museo de Arte Romano de Moneo, por el contrario, nos devuelve a los subterráneos del juicio (*hipocrisis*) con crítica velada, como en la edad del romanticismo ecléctico. Vemos así como ciertas pos-modernidades coinciden con historicismos de vieja cepa, aunque a menudo en aquéllas es trazo grueso lo que en éstas fue trazo fino.

Y la reciente hipertrofia matérica (Herzog/De Meuron) por otra parte ¿no es acaso una crítica, tanto de la modernidad *mondrianesca* como de la impoluta tardo-modernidad de Eisenman o Meier? *Minimal* no es, *menos es más*. Abreviatura no es abstracción. Un edificio puede ser acrítico: la Arquitectura no. Segunda cuestión:

¿De qué manera la arquitectura que contemplamos se inscribe, si no lo crea, en el discurso histórico-crítico de la Ciudad que la sustenta?

TERCERA CUESTIÓN
TOPOGRAFÍA Y CARÁCTER

La crítica que subyace a toda arquitectura de fuste no es, sin embargo, difusa e indiscriminada, sino particular y discreta del lugar (*topos*) adonde asienta. Porque su modo de ser imprime *carácter*, la arquitectura critica el lugar caracterizándolo. Es su respuesta a la *topografía* que le ofrece y sitúa e interpreta en su provecho.

Geografía e Historia son referencias a las cuales remite la Arquitectura en principio: como pieza de ciudad y como crítica de su propio entorno. A ellas nos hemos referido ya: procede ahora que, estrechando el cerco, tomemos nota del lugar propio de la Arquitectura y su topografía. Pues toda Arquitectura es metamorfosis topográfica.

La Topografía en efecto *describe* y aspira a conocer un lugar (*topos*) en el territorio (*gea*): delimita así y detalla el espacio de la Geografía. El campo se reduce y la lente a través de la cual observamos lo restringe. La Fotogrametría, por medio de lentes de foco largo y campo reducido, es precisamente un instrumento de topografía avanzada. La Topografía describe el lugar y la Arquitectura lo *desvela*. El lugar es, por tanto, hipótesis de hecho, literal, para la arquitectura, puesto que subyace a ella.

Pero no es mera hipótesis, que se supone y se descarta. El lugar subyace y yace. Por medio de ella, el lugar se hace arquitectura. Y en él, la arquitectura se hace lugar. La hipótesis es asumida por la síntesis. Pero no adelantemos acontecimientos y volvamos al lugar que es, en nuestro caso, un primer lugar, un principio.

Primero fue la guirnalda, afirma el arquitecto Gottfried Semper en su *Estética práctica: un manual para técnicos, artífices y amigos del arte*. De donde el autor deduce que las del *tejido* precedieron a las demás artes y oficios. Y que la tienda, ligera y portátil, *utópica* en consecuencia, inaugura la dinastía de los abrigos humanos.¹⁶¹

Pero Semper piensa, de acuerdo con su lectura de las artes, en los oficios. Y es verosímil que el de tejer, con su abolengo paradisíaco, pudo ser el primero. Aunque es posible asimismo que, antes de urdir abrigos, el hombre los hallara (*hipogeos* dados por la madre tierra) y los acondicionara para su habitación, decorándolos sin más. En cuyo caso, el oficio de decorador pudo anteceder al de constructor. Y Altamira sería un lugar de habitación transfigurado por obra no de arquitecto sino de pintor.

En la *caverna*, espeleología pura, el lugar primario (la hipótesis) es un don de la naturaleza generosa, un lugar que el habitante inviste de decoro con sus manos hábiles y dóciles a los ojos, concedores éstos de formas, claroscuros y colores. Tintorero antes que tejedor que, como dice Dante, *a l'abito de l'arte e man che tremo*. ¿Acaso el Giotto, su vecino, no es heredero en línea directa de Altamira? Sólo que, en esta época, el constructor ya no le anda a la zaga al tintorero.

Pero reconozcamos que es a éste, y no a aquél, a quien debemos quizá los más antiguos, y augustos por cierto, lugares de habitación. Es evidencia que nos conviene



57.



58.



59.

retener, si queremos hacer justicia a los dones, potencialmente inefables, de los lugares naturales, en tanto que espacios carismáticos de habitación.

En ellos, la naturaleza geológica se muestra hasta tal punto arquitectónica que huelgan los arquitectos. Tal vez a esa *edad feliz* se refiere el estoico Séneca cuando desacredita a los de nuestro oficio. Y no es descabellado suponerlo, si repasamos las tradiciones iconográficas que, de Tirso a Rembrandt, alojan a filósofos en cuevas.

*Dichoso albergue mío,
soledad apacible y deleitosa...*

dice Paulo, el teólogo ermitaño *condenado por desconfiado*.

Porque, a propósito de moradas cuales éstas, huelgan los arquitectos, el arquitecto Semper las ignora, a pesar de que son, sin lugar a dudas, obras de arte (con la cooperación de la naturaleza, como todas ellas) mas no de arquitectos.

Aunque no sería inconveniente quizá que al cazador de Altamira le otorgáramos ese título, no por lo que hizo con sus manos, pero sí por lo que tuvo en su imaginación creadora. Pues, si de arquitecto es la mente que crea un espacio de habitación, no de otra especie fue la suya, que hizo (Le Corbusier) *un drama de las piedras inertes*.

Convengamos en que a ese drama le podemos, sin forzar conceptos, dar el nombre de Arquitectura. Pero habremos de suponer que el hombre de Altamira halló el lugar, que le fue dado. De ahí sus semejanzas con el Paraíso, y sus diferencias. El de Altamira es lo que el aludido Semper llamaría un *mundo diminuto*.

Es un mundo en el cual el hombre se rodea de animales sumisos. No son animales reales, es cierto, sino representados, pero están ahí en virtud del arte. Y le acompañan. Y constituyen su reino, un reino estético, que es y no es de este mundo, adonde el habitante es señor. En él, el cazador se restituye al *paraíso* por medio del arte.

Gracias al poder de su mente visionaria y con la cooperación de sus manos hábiles, la fauna le es propicia y, si Adán la puso nombres, él la modela sobre las rocas y la contempla con fruición. En Altamira se cumple el *séptimo día* de la creación, en el que Yahveh descansa y el hombre trabaja y descansa a la vez. Eso es el arte (Unamuno).

No nos cabe duda de que ese arte ha sido alumbrado en y desde el *fuego*. ¿Cómo, si no, *iluminar* un antro subterráneo? Heráclito, inspirador de Vitruvio, tiene razón. El fuego hace la luz en las entrañas de la tierra y desvela en ellas fantasmas y figuras. El cazador de Altamira ha vislumbrado en la roca, a su luz incierta, formas y colores movedizos. Y ha plasmado esa visión. Los bisontes de sus desvelos depredadores se le representan en las paredes de su gruta, palpitanes al palpito de la llama.



60.



61.

A su luz indecisa, el *drama de las piedras inertes* reproduce su drama cotidiano, el de afuera, combativo y cruento. El fuego lo alumbra y él lo retiene con tinturas. En la cueva el ojo y la mano siguen el dictado del fuego.

No, éste no es el Paraíso, que acaso ignora el fuego. Tampoco la Arcadia que Orfeo suspende con su lira. Ni su hombre posee, como Papageno, un *Glockenspiel* mágico. Los animales de la cueva no son reales y su sumisión es fingida. La soberanía humana no es en ella regalo, sino adquisición. Ni ella es el mundo, que queda afuera.

Éste es un adentro bendito, regido por la *ilusión* del arte (Gombrich). Otro mundo, pero no de otro mundo. En él, el cazador da forma a sus trofeos. Y los contempla, como el hombre de la *caverna platónica*, de cara a sus paredes.

Lo que vemos, dice Platón, no es real: lo real sucede en otra parte, afuera. Lo que vemos es su sombra. Y ¿por qué su sombra? ¿Por qué no su *representación*? La sombra es, al fin y al cabo, una suerte de representación. El hombre de Altamira ve lo que representa, o sea, su arte. Y ¿no es esto toda una teoría del arte?

Crucemos ahora a Platón con Altamira. Entremos en la caverna que es común al *mito* filosófico y al *hito* prehistórico. Hallaremos a unos hombres de cara a sus paredes. Lo que ellos ven, dice el filósofo, es lo que todos vemos. Y lo que vemos son sombras para él pero, para el cazador y para nosotros con él, pinturas. Ésa es nuestra realidad, la de lo que vemos y representamos. Ésa es la coseidad de las cosas, que no es naturaleza (de la que habla Platón), sino arte (el que guarda Altamira).

A la luz de Platón, el hombre de Altamira supone (con anticipada intuición) que *la realidad imita al arte*. Lo que es sucede afuera, pero lo que vale está adentro. Las cosas no son imágenes sin cuerpo, *mentiras románticas*, como quiere el filósofo, sino representaciones corpóreas, *verdades novelescas*, como certifica la cueva.

Pues Altamira es lugar de lugares, *arquitectura* semejante al Paraíso (naturaleza), pero diferente de él (arte). Semejante a la caverna platónica, pues aloja ficciones, pero diferente de ella, porque aquí el hombre no se halla encadenado como Segismundo, no es esclavo, sino libre, y crea sus propias ficciones.

Ha venido el hombre del saco (le decían a un niño para amedrentarle) y llevaba en él a un niño malo. Era yo (contraatacó el niño) pero me he escapado. La *ficción* es apacible cuando el que finge sabe que lo hace. Yo no temo al hombre del saco, si entro y salgo de él: no temo a las sombras de la caverna, si las he pintado yo. Pintando, el cazador *conjura* los fantasmas del encadenado. Y hace de ellos, no supuestas sombras de otro mundo, sino su propio mundo. ¿Acaso no es real lo que *realizo*?



62.



63.



64.

En Altamira, la parábola metafísica de Platón adquiere dimensiones físicas. Es propio del arte que la *metafísica* se haga *física*. Que la sombra sea tangible, que *creamos* porque *vemos* y *tocamos*. En Altamira, vemos y tocamos. Pero el lugar *transciende* el lugar, el mundo de la caverna desborda la caverna. Es Arquitectura.

¿Arquitectura? Habrá quien diga que no, que la arquitectura es artefacto. Que uno ha de ganársela, que no se la topa cualquiera sin más (*topar* es una buena palabra, tópica y ceñida al lugar). Por eso Semper, alemán y emprendedor, desestima la caverna y empieza por la tienda, habitáculo nómada y ganadero.

Es éste un pensamiento al que no podemos dejar de presumir un trasfondo bíblico: la *guirnalda* es atuendo sacado del ropero paradisiaco. Pues el tejido, que de ella deriva, socorre a Adán y Eva en el trance de sus vergüenzas, síntomas del *paraíso perdido*, que no conoce la vergüenza. Ella viene con el destierro. Y el tejido la ampara.

O sea, que el arte es ajeno al Paraíso en la intuición de Semper, un alemán tardoromántico, que a su vez hace suya la de *Il Filarete*, un italiano proto-renacentista. El Edén es naturaleza (sobre-naturaleza incluso) en estado puro.²⁷

El tejido, primicia semperiana del arte (y de la *utopía*, pues se desentiende del lugar y ciñe al cuerpo errante), sucede con la pérdida del Paraíso y el principio del destierro. Los *desterrados hijos de Eva* se visten para empezar. Y el vestido les acompaña en el destierro (en la Biblia la *ropa de vestir* es símbolo recurrente de lo efímero y caduco).

Comienza así un peregrinaje, del cual Israel hará historia y mito, carácter e identidad. Comienza así el trasiego del nómada como modo de vida y de religión. El marco es el desierto sin fin y la meta una Jerusalén celeste, morada de un Dios invisible.

En esa epopeya singular, el prestigio de la *tienda* como habitación idónea, ligera y desarraigada, cumple todos los requisitos de fe y esperanza. Dios mismo, dice Israel, habita en ella y se reúne con él: es la *Tienda de la Reunión*, que prefigura el templo inconcebible y afuera de lugar en la pureza del mandamiento primigenio.

La tienda es *utópica*, para todos los lugares y de ningún lugar. Y es efímera, para todos los tiempos y de ningún tiempo. Denota un *estar de paso*. No representa el mundo que desdeña, ni figura siquiera el paraíso perdido o el oasis accidental. Se somete a la brevedad de la vida. Y su tejido es deleznable, como *ropa de vestir*.

Es el habitáculo ancestral del *pastor*, emblema de Israel, que articula una de sus fiestas mayores, la de los *Tabernáculos*, evoca sus tiempos heroicos y es el símbolo de su epopeya. Pastores son los adelantados que adoran al Mesías recién nacido, y la que se llama Iglesia suya invoca esa imagen y se presenta como *pastoral*. Con



65.



66.

este historial en su haber no nos puede sorprender que Semper vea en la tienda el *arquetipo* de habitación de los pueblos pastores.

No es irrelevante que en la colisión, que la Biblia registra con todo detalle, entre los pueblos egipcio y hebreo, la fe en el *otro mundo* se manifieste tan rotundamente diferente. Para el faraón privilegiado, la inmortalidad a título individual continúa en el otro el régimen de este mundo, con sus atributos, lujos y ornamentos. Para el esclavo hebreo liberado, por el contrario, sólo lo *invisible* permanece, de modo que el otro mundo desmantela literalmente los apartamentos de éste.

La *idea*, como elucubra Schönberg en su *Moses und Aron*, es inconmensurable con el ídolo y se revela en la nuda palabra. Ni la música puede valerla, dice el músico.

Por eso, la arquitectura del antiguo pueblo hebreo es mínima en su sustancia. Pasa con los cielos y la tierra, cuando sólo las palabras permanecen. El Edificio no puede con el Libro. Y cuando al fin da Yahveh su brazo todopoderoso a torcer, el Templo de Salomón, de Zorobabel, de Herodes, construido, destruido y reconstruido, se erige, en la visión de Ezequiel, como un fantasma de la *Ciudad Celeste*. Jerusalén, símbolo sin simulacro, no es de este mundo.

No nos cogerá de improviso, por tanto, la interpretación que Prado y Villalpando, jesuitas, hacen de ese Templo nunca visto, cuyo trasunto sería el Escorial filipino.¹⁷⁴

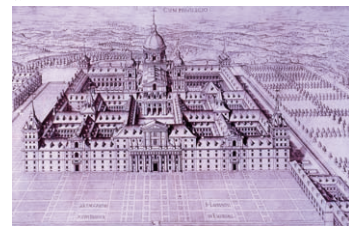
La *Roca*, que la Mezquita de Omar usurpó y adonde asienta todavía, consagrando ¿o profanando? el lugar, es todo lo que queda. De la fábrica sagrada, nada de nada. Por eso quizás el dibujo de los jesuitas representa un edificio apaisado y sin relieve sobre una plataforma egregia, como corresponde a un altar. El lugar (*topos*) es todo.

La cultura hebrea de la tienda, mínima arquitectura, desmerece el orgullo arquitectónico que Babel representa. Las murallas de Jericó son alabadas por cuanto fueron abatidas. La descendencia de Abel (pastor por supuesto) da la razón a Séneca cuando dice: arquitectura ¿para qué? ¿Para desafiar a lo alto como el impío pueblo babilonio? ¿Para confundir las lenguas? ¿Para no culminar lo que se cimentó? ¿Para que, al fin, como auguran sus profetas, no quede *pedra sobre piedra*?

Que el Templo jerosolimitano es una concesión lo declara el Cristo, pastor y nómada como Abel, cuando incita a sus enemigos a demolerlo y añade: *yo lo reedificaré en tres días*. *Hablaba de su cuerpo*, anota el narrador: él mismo es el templo. En la tradición hebraica la arquitectura no es *uno intiero e ben finito corpo* como en su día dirá Palladio sino, al contrario, el cuerpo es arquitectura. Pues bien: abolido el templo ¿qué queda de la arquitectura hebrea? ¿El lugar?



67.



68.



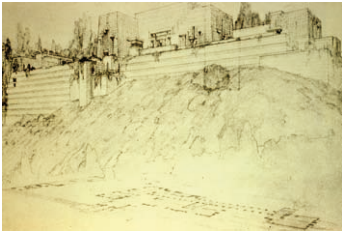
69.

Para los hebreos antiguos desde luego el lugar lo es todo, pues en él hace asiento el mito. Para el Cristo evangélico, sin embargo, el lugar es ubicuo y se niega a sí mismo. Así dice el maestro a una samaritana junto al pozo de Siquem, lugar carismático: *ni en Garizim, ni en Jerusalén, sino en espíritu y en verdad.*



70.

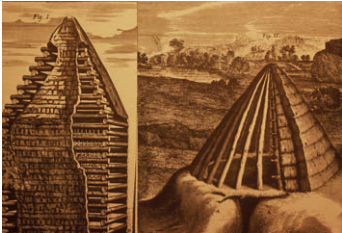
El lugar es por tanto el adorador. Es decir, que no importa, no ha lugar. La dinastía de los pastores, desde Abel, consagra el espíritu nómada de aquél que está de paso. La vida es *una mala noche en una mala posada*, dirá Teresa de Ávila. La posada niega la *morada, castillo interior*. Éste es valle de lágrimas, no de arquitecturas.



71.

Como mucho, habrá tiendas. La tienda se pliega y despliega en cualquier parte. Es autónoma. Por eso con frecuencia el ingeniero la toma como modelo, porque es artefacto universalmente ubicado. Como el globo, o el helicóptero, ella se posa adonde conviene. Así lo interpreta Michelucci en su *Chiesa de l'autostrada*...

Que Frei Otto la magnificara en Munich con ocasión de la Olimpiada era de sentido común, cuando el mecanismo es lo que cuenta. Como que otro Christo, en los 80, llamara la atención del mundo con sus *sombrillas* azules y amarillas, de Arizona a Japón. O Tange, deportivo y religioso, en Tokio. Los casos son innumerables.



72.

Pero Abel, como que es de otro mundo, muere víctima de su hermano Caín. Y Caín es agricultor (como los egipcios). Ama la tierra y aspira a afincarse en ella y echar raíces, como las echan sus cultivos. Para él, la tierra es fecundidad y abundancia, prosperidad y riqueza. Si por acaso imagina el *más allá*, lo hace, como faraón, a imagen y semejanza del más acá. ¿Cabe algo mejor? El Paraíso está en la tierra. Y la opulencia es signo (e ilusión) de perpetuidad. Caín, por eso, *edifica*.

Plantó una viña y edificó una torre: son acciones que se siguen la una a la otra. El agricultor es arquitecto, porque ama el lugar. Y de ese amor único derivan y corren parejas sendas culturas, la del *cultivo* y la del *asentamiento*, suelo y vuelo. La *arquitectura* es una forma de *agricultura*: *la casa es de la pradera*, dirá Wright.

Porque el agricultor es sedentario y busca para su asiento una *sede*, es arquitecto. No se equivoca Vitruvio, cuando hace de la *cabaña primitiva* principio de la edificación y *arquetipo* para la arquitectura. Quizá yerran sus traductores, que la reducen a un solo modelo, el *clásico*, que antecede al templo griego y que todavía en el dieciocho evoca Laugier. De hecho, es un anti-clásico como Viollet el que, en el diecinueve y fiel a su *revival*, dibuja una cabaña *gótica*: ¿acaso no las hubo y las hay?²⁵



73.

Probablemente Vitruvio, si anduvo con César como él mismo nos dice, en sus correrías europeas conoció y guardó en su memoria (que acredita tenerla bien pertrechada) cabañas de todas las especies, variopintas. La cabaña no es un modelo, sino una casuística. Es, si acaso, el *tipo* decantado de muchos *casos*.

Y entendemos por tipo lo que permanece (como en la música el *tema* a través de una *variaciones*), lo común, por tanto, a muchos y diversos artefactos. Y es común a la cabaña, amén de su precariedad, hallarse aparejada con materiales inmediatos de su propio territorio y estar afincada en él. La cabaña *sella* el lugar, es *topográfica*.

Ni se le da aquél de balde, ni lo toma de prestado. La cabaña es fruto de un *contrato* de la arquitectura con el lugar. En ella se cumple la *metamorfosis topográfica* antes referida, material y formalmente. Materialmente porque, en su modestia, toma de la tierra lo que hay alrededor, barro, paja, madera, piedra... Formalmente porque se adapta y saca partido de sus accidentes. Por eso jamás ofende al paisaje, deudora de él y dependiente. Y se le somete con reverencia. *Es de la pradera*.

Y caracteriza la pradera, esto es, la *imprime carácter* (como de ciertos ritos dicen sus liturgias propias). Pues hay un gesto sacro y que sacraliza, segregándolo, en ese acto de implantación que confiere al lugar un carácter propio. El carácter (*genius*) está en el lugar implícito, pero la arquitectura lo desvela y magnifica.

Desvelad -nos recomienda Wright- *la naturaleza de los materiales*. Por medio de ellos, la Arquitectura acentúa y ratifica el lugar, lo señala sellándolo. Desde ese momento y congeniando sus caracteres individuales, *genio y figura hasta la sepultura*.

Y en la sepultura. Porque la arquitectura, siendo cuando procede sepultura, mal puede quedar sepultada. A lo sumo, se verá arruinada. Pero su *ruina*, que lo pierde casi todo, deja de ser habitable, y devuelve a la naturaleza los atributos usurpados, conserva a pesar de todo su carácter. Genio, pues, y figura *más allá* de la sepultura.

El carácter *procede* del lugar (por eso es una hipótesis en nuestro caso). Y subyace a él. Pero corresponde a la arquitectura el desvelarlo: ella lo acredita y refrenda. Ella *certifica* sus señas propias, urbanas y rústicas, en el campo y en la Ciudad.

Acaso pueda parecer (Wright) que una arquitectura de carácter se da tan sólo en el medio rural y en el anonimato de tantas construcciones *rústicas* que lo denotan y son emblemas vivos en la abigarrada geografía del planeta. Y es que, en ese medio rústico y no tanto primitivo cuanto *primario*, las casas rezuman carácter.

Éste es más acusado en ellas, como los modos y maneras vernáculos de las gentes campesinas y sin pulir, que llaman al pan pan y al vino vino. Pero hay asimismo un carácter urbano, no por civilizado y tocado de urbanidad menos bravo y enérgico.

Y en cada ciudad ese carácter da respuesta fidedigna a los reclamos topográficos que la han hecho ser como es, diferente. Y lo aperebimos en ella, no tanto con los ojos, cuanto con los afectos. *Italia no es un país* -dice un personaje de Billy Wilder-: *es una emoción*. Boullée, en su *Architecture: essai sur l'art*, así lo describe.



74.



75.



76.

Nuestra respuesta es afectiva. Y son imágenes las que nos impresionan, rasgos ¿o rasguños? del carácter. La imagen topográfica del lugar nos aprehende con su carácter, que nos atrae o repele, sin que acertemos acaso a saber por qué: ¿no es el carácter, en los seres humanos, el que determina nuestras simpatías y antipatías? Decimos que una arquitectura posee carácter propio cuando es *simpática* con el lugar adonde asienta. Y por simpatía percibimos esa simpatía. De no serlo, su carácter sería impropio. Parece pues oportuno el que nos hagamos ahora esta pregunta.

¿Congenia nuestra arquitectura con la topografía que la sirve de asiento y a la que imprime carácter?

CUARTA CUESTIÓN
PAISAJE Y ORIENTACIÓN

La *topografía* es una ciencia: el *paisaje* es un arte.

Las curvas de nivel, como líneas de secciones horizontales superpuestas, abstraen en estratos y representan el relieve de un terreno, radiografían el lugar. Pero ése no es el lugar que vemos e imaginamos. El lugar como visión e imagen se nos ofrece en el paisaje, que es visión e imagen y, si damos un paso más, cuadro.

Pues el paisaje no sólo es un género pictórico, es además *pintoresco*. Es decir, invita a ser pintado. Lo pide y lo facilita. De manera que se cumple, una vez más, aquello que se atribuye a Goethe acerca de que *la naturaleza imita al arte*. El paisaje implica una visión en efecto *artística* de la naturaleza: en él la vemos a ella como en un cuadro.⁵⁴

Parece un cuadro, decimos cuando celebramos un amanecer con Monet, o unas nubes con Tiepolo, o un bosque con Constable... Y se nos desvanecen en un laberinto de incertidumbres que la luz voluble siembra a su paso. Dice Juan de la Cruz:

*Con sola su figura
vestidos los dejó de su hermosura*

El paisaje no es cosa, sino mirada, una mirada que pone arte en lo que mira. *Saper vedere*, decía Marangoni, crítico de arte: de *saber ver* es el arte del paisaje. Y el lugar es su objeto. Por donde parece inevitable que la Arquitectura, sabia conocedora de lugares de los que ha menester para *llegar a ser* (son sus *hipótesis*) prenda en él.

La Arquitectura ama el paisaje o, dicho de otro modo, ama el lugar en la figura del paisaje. Se inscribe en él y lo recrea. La Arquitectura crea paisaje en el paisaje, cuadro en el cuadro. Y en él permanece y derrama hasta la última gota de su sangre porque, en cuanto es *paisaje con ruinas*, se sobrevive a sí misma. *Amar después de morir*.

El *toque* que ella pone en el paisaje original permanece aún cuando sus glorias han decaído. La marca de una arquitectura en ruinas es indeleble, salvo que la ferocidad de los hombres la allane y, aun en ese caso, la acoge el recuerdo. Por eso pintores competentes del paisaje, del Perugino a Cezanne, representan con tanta frecuencia y fruición sus paisajes de arquitectura y su arquitectura de paisajes. Son paisajes adonde la Arquitectura llegó, vio y venció: históricos y, por ende, humanos.

La ruína arquitectónica pone historia en la geografía del paisaje, de modo que la pintura lo recoge enriquecido con sus marcas, que lo son de identidad de culturas y épocas, de mitos y leyendas. Ese paisaje ya no es naturalmente hermoso, es literario y verbal además, poético y mítico. Dice cosas de nuestros antepasados, nos ilustra.

Parece que la Arquitectura en él haya sucumbido, pues es residuo y escombro, tierra que vuelve a la tierra (*et in pulverem reverteris*). Pero no es así: ha sucumbido el



77.



78.



79.



80.



81.



82.



83.

edificio y con él el orgullo (la *libido*, que decía Tomás de Aquino) de edificar, pero no la traza o sello arquitectónico impreso en el paisaje y hecho paisaje.

El *paisaje con ruinas* es paisaje de arquitectura. O arquitectura del paisaje. Frente a él entendemos cuánto debe la Arquitectura al paisaje y es paisaje y cómo su revelación del lugar lo hace legible y significativo, culto y humano. Y en el crisol de su mirada, la pintura funde arquitectura y paisaje. Son connaturales, pues se conocen por *connacimiento* (diría Claudel) y puesto que los vemos y sentimos en una misma visión y sentimiento. Y no se sabe, benditos sean, adónde termina él y ella empieza.

Como el anciano vuelve a su manera a la infancia, la ruina nos devuelve espontánea a la niñez de la Arquitectura, a sus orígenes y adolescencias. Y nos sugiere cómo fue en un principio. Como en el *Ring* (anillo) wagneriano, el *Rheingold* (oro del Rhin) es restituido a las ondinas que habitan el lecho del río, así la ruina reintegra en su final *Gotterdammerung* (ocaso de los dioses) y tras diversas suertes y oropeles, glorias y grandezas, la arquitectura secular al seno milenario, geológico, de donde procede.

Hace un cierto tiempo, se remozó la Rotonda de Palladio. Y dio gozo verla luego, pulquérrima y resplandeciente, como su autor y su primer habitante, la vieron y gozaron. Algunos años atrás en cambio, se confundía en su deterioro con el paisaje que la vio erigirse y fue su causa (del *anfiteatro* paisajístico que la rodea habla el arquitecto, hemos dicho, en su *Segundo Libro*) inscrita en su cuádruple pórtico. Nos narraba, su orto. Ahora está más bella, pero antes era más locuaz. Y acaso sublime.

No quiere ello decir que hayamos de abandonar las arquitecturas a sus suertes, como querría Ruskin, narrador romántico y espíritu *conservador* a ultranza. Pero es seguro que, a merced de esas adversidades y heridas por el tiempo, las tales arquitecturas rememoran, como los hombres, sus orígenes y nos los cuentan.

Su ancianidad desvela su infancia. Y ambas concurren al paisaje.

Lo que, por otra parte, predicamos del edificio singular, puede predicarse asimismo de la gran arquitectura *simbólica* (la que Hegel tiene por genuina arquitectura). En las salas hipóstilas de Luxor, dice Rykwert, los egipcios recrean y representan el *paisaje-creación*. Su mensaje es cosmogónico, remite a un origen *ab initio et ante saecula*.

Así la Arquitectura, de la antigüedad egipcia al oasis islámico y del claro del bosque gótico a la utópica *ciudad en el aire* de Arata Isozaki, preserva el mito del paisaje originario. Él es el espejo adonde ella se mira y ella lo trasluce.

Sus símbolos, que lo son en el más estricto sentido hegeliano, se deben a lo que simbolizan y nos recuerdan que la Arquitectura es paisaje ancestral: así, el *edén*

bíblico o el *fresno del mundo* ario hacen acto de presencia recurrente en sus imaginarios. El paisaje es hipótesis de arquitecturas varias y en varios sentidos.

Porque es para ellas un *fondo* (dicho con voz pictórica) pero es asimismo a veces un *trasfondo*, el de las leyendas y mitos decantados en ellas a través de sus artificios materiales que crean, a su vez, un paisaje propio. De ese modo, el paisaje propio de la Arquitectura se hace eco de la arquitectura que el paisaje insinúa.

En ocasiones, la misma Arquitectura toma en préstamo de la naturaleza e incorpora a sus personajes a su propio paisaje: es el caso del Patio de los Naranjos en la Catedral de Sevilla, que fue Mezquita. Son árboles, pero la escala y la proporción que ellos determinan son *elementos* de una feliz *composición*: Arquitectura por tanto.

Varios son los paisajes en danza alrededor y adentro de la Arquitectura. Hay un paisaje en primer lugar adonde la fábrica se *inserta* y que con el tiempo (pues el tiempo es lugar) la sepulta. La imagen *pintoresca*, que resulta se sustancia en el *paisaje con ruinas*. El paisaje vuelve a ser *lo que era*, aunque no *el que era*.

Pero hay otro paisaje, primigenio y herencia de algún mito (paraíso u olimpo, oasis o bosque sagrado) que la arquitectura *figura* y perpetúa en la memoria. Este segundo es el *paisaje-creación* descrito por Rykwert en *La casa de Adán en el Paraíso*, evocado y simbólico, que pertenece al significado, no al significante.

Y hay aún un tercero, el que la propia arquitectura compone. Es el *paisaje urbano*, en el cual la naturaleza ha sido domesticada (como los naranjos que vigilan y acompañan con sus sombras redondas de dimensión justa el flanco del templo sevillano).

Un paisaje de esa especie se perfila en la Acrópolis de Atenas (pues en las salas hipóstilas egipcias la evocación sobreabunda a la presencia) que el *Parthenon* culmina, con el *Erekteion* de contrapunto, los *Propileos* avanzan y la *Niké* pregona.

Otro nuevo, menos escultórico y más escénico, esplende en los Foros de Roma, ciudad saturada de convidados de piedra (más poblada de estatuas que de habitantes, dijo de ella un visitante) en sus mejores tiempos.

Y se hace más pictórico si cabe (nunca dejó de serlo) en los sueños del Renacimiento (el de *Polifilo*, que describe Francesco Colonna entre ellos). Y se desborda finalmente acuático en las avenidas y plazas y fuentes de la ciudad-paisaje barroca. Las *vedute*, del Canaletto a Piranesi, dan fe de ello.⁵⁵

No en vano Respighi, pone música a *Pinos y Fuentes de Roma*, siguiendo el rastro impresionista de *La cathedral engloutie* (Debussy): son paisajes inspirados e



84.



85.



86.



87.

inspiradores. Y Monet rebaña sus luces con la misma fruición en las *ninfeas* de un estanque o en las piedras de una catedral.

Tal es la deuda de la Arquitectura con respecto al paisaje que ella salda orientándose en él y orientándolo. Porque en el paisaje, para empezar, ella busca su *oriente*, que no es tanto un punto cardinal, cuanto una *región del cielo* (Vitruvio).

Y su respuesta orienta (de *orientación* se trata en su más pleno sentido) el paisaje, urbano o en trance de serlo, urbanizándolo. Adviértase que, como en toda orientación, imprescindible a toda aventura, su perversión obra como un veneno. (Es el caso de tantos paisajes mancillados por simulacros de arquitectura que los *desorientan*).



88.



89.



90.

Se atribuye a las pirámides los primeros propósitos de orientación cósmica, los de apuntar a las estrellas. Y para observarlas desde el ojo perspicaz del físico Einstein erige Mendelsohn, hacia 1920, su *Torre-Observatorio* en Potsdam.

El conocimiento del mundo recorre así la historia de la Arquitectura al amparo de Urania, la musa de las Ciencias. Y su orientación empieza por responder a dos cuestiones radicales, ambas perspectivas: *en dónde* estoy y *hacia dónde* miro. No basta que yo esté adonde debo: es menester que mire hacia donde me importa.

Un *punto de vista* es, además de una ubicación, una dirección y un sentido. La Arquitectura, nos recuerdan las cariátides del *Erechtheion*, columnas que miran, es como los girasoles: está adonde está y mira hacia donde le conviene. En el paisaje, la Arquitectura pone un oriente. *A ver y a ser vista voy*, dice la *Hermosura* (Calderón).

Pues bien, el paisaje está para ser visto. Y la Arquitectura, como el ojo telescópico de la *Einsteinturm*, o el que encierra en su globo el *Teatro* de Ledoux, está para ver. En ese sentido, ella cumple al completo las condiciones del personaje calderoniano.

Cuando, a las afueras de Vicenza, Palladio no sabe hacia dónde orientar su *Villa* (si una vista es espléndida, las otras no lo son menos), resuelve, duplicando el juicio de Salomón, que los cuatro puntos cardinales le reclaman otros tantos pórticos. La suya será la villa de las cuatro caras, casa de cuatro puertas, no ya malas, sino imposibles de guardar. Su palacete suburbano mirará a todo alrededor y en redondo, por eso se llama la Rotonda, giratoria y voluble como una peonza.

Al contrario de Kéops piramidal, que mira a un cosmos aparentemente inmóvil e impertérrito, la Rotonda gira (como todo lo redondo) y da vueltas, a merced de los encantos del mundo, como don Juan: *chi a una è fedele, verso l'altra è crudele*. Genial fue la decisión de Losey cineasta al rodar en ella la fiesta de *Don Giovanni*.

De la hierática pirámide a la villa coqueta, la arquitectura ha conocido innumerables reclamos que la demandan orientación, ora remota, ora vecina. Pues su paisaje oscila entre la abierta, estelar y mítica, cosmogonía egipcia (gobernada por Osiris, Isis y Horus) y el apacible *hortus conclusus*, bajo un cielo sereno, del monasterio medieval.

Atendiendo precisamente a su orientación, Vitruvio recomienda a los arquitectos algunas nociones de Astrología:

cognoscitur oriens, occidens, meridies, septentrio, etiam coeli ratio, aequinoctium, solsticium, astrorum cursus.

Y concluye que son los *relojes* su principal aplicación. Nótese de qué manera natural la cardinación del espacio nos lleva de la mano a la medida del tiempo.¹⁷⁷

En este punto, el arquitecto romano rinde tributo al mago oriental, conocedor de los cielos (*coeli ratio*) considerado divino y adivino, poseedor de atributos reales: en la *Stanza della Signatura*, Rafael representa a Ptolomeo, frente a Zoroastro, coronado con corona real (lo que no es indiferente a la leyenda mercantil de los *reyes magos*).

Y luego, y ciñéndose a ciertas cualidades domésticas de la Arquitectura y que convienen a su decoro, Vitruvio precisa lo siguiente:

naturae decor erit: si cubiculis et bibliothecis ab oriente lumina capiuntur, balneis et hibernaculis, ab occidente hiberno, pinacothecis et quibus certis luminibus opus est partibus, a septentrione...

Alcobas y bibliotecas a levante, baños e invernaderos a poniente y a septentrión pinacotecas y aquellas piezas que requieren de una luz estable. Son éstas las reglas de orientación todavía en uso que, en la recomendación del autor romano, aseguran el *decoro natural* de las distintas habitaciones a tenor del curso del sol.

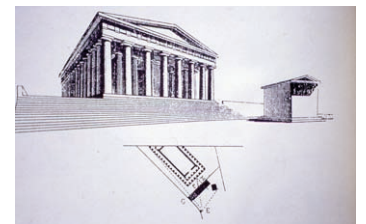
Los microclimas nos proveen otros buenos consejos al respecto. Para propiciar ventilaciones naturales suficientes, la barraca valenciana, siempre apareada, no deja en levante de mirar al mar. La gran vela de hormigón que iza Isozaki para su *Domus* en La Coruña ¿no es una respuesta simbólica a los mandatos del viento y el mar?

La humilde arquitectura anónima, por su parte, está siempre atenta a solicitudes de climas, no siempre contundentes, pero perseverantes. De la arrogante arquitectura culta se espera en cambio que responda a criterios de *orientación* que afectan a menudo ciertas poses que determinan sus *rituales* o su *puesta en escena*.

Cuando el curioso occidental repara en la Acrópolis ateniense, admira la orientación de sus templos y trata de averiguar su porqué: Choisy, traductor competente de



91.



92.

Vitruvio alrededor de 1900, dibuja diversas perspectivas para dar razón de lo que se ha dado en llamar *correcciones ópticas*, a mayor gloria de la euritmia.

Pues el *Parthenon*, visto desde los Propileos, se nos aparece ladeado, ni de frente ni de perfil, insumiso a unos ejes previsible, y su perspectiva oblicua determina, a juicio de Choisy, las distorsiones que sus artífices habrían llevado a cabo en obra para que su figura se nos ofrezca a la vista con *hermosa compostura*.

Pero ¿fue la orientación del *Parthenon* determinada por parámetros *puro-visuales* (utilizando el término de Wölfflin)? ¿No será que una invención antigua se nos representa como resultado de un moderno cálculo perspectivo? ¿O hubo motivos rituales y de función litúrgica para esa posición descentrada del santuario y que nos da la espalda? Aunque la orientación del *Parthenon* se debiera al azar, a quienes la leemos, después de Choisy, como operación deliberada nos sobran razones.¹⁸⁷

Del control del paisaje y sus siluetas el barroco nos proveyó abundantes ejemplos que vinculan la orientación de un monumento a la *visión* del paisaje que compone. El espectador, cuando su punto de vista ha sido encauzado y dirigido, no deja de ser uno entre los posibles *orientes* a los que atiende una arquitectura dada. *A ver y a ser vista voy*. Trátase de una pose, o como dice el habla castiza (la de Lozano, primer traductor de Alberti al castellano) de una *compostura*.

Otras orientaciones, ajenas sin embargo al paisaje visible e inmediato, nos remiten a otro simbólico, pues no señalan, o indican, algo contiguo y al alcance de la vista, sino apuntan en una dirección que se pierde en lontananza. La Meca invisible es el *vértice* que orienta las mezquitas musulmanas. El oriente lo es para las iglesias cristianas.

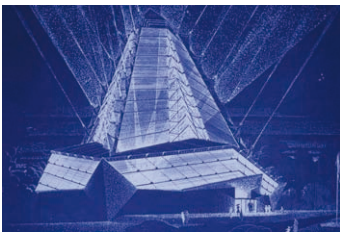
La tercera de las religiones monoteístas implicadas en nuestra cultura, la judía, carece de oriente, pues Sión es un recuerdo y una promesa, y sus sinagogas no son templos, sino hogares de reunión y lectura. Subsiste el rechazo ancestral al asentamiento de la comunidad nómada, en su origen y en sus *mitos*, y por eso *sin oriente*.

O con un oriente versátil. Cuando Wright proyecta *Beth Shalom*, una sinagoga en Philadelphia (1959), la tienda utópica y sin oriente fijo inspira e impone su imagen al proyecto. Es obra póstuma que su autor ha querido materialmente versátil, *de oro al sol, de plata al claro de luna, gris en los días grises*, nos dice él mismo.

No así acontece con cristianos y musulmanes, cuyas huellas (y más que huellas) de arquitectura en nuestras tierras reflejan un vaivén de orientaciones (ciertas e inciertas). Así por ejemplo, cuando el Rey Jaime de Aragón reconquista por segunda vez Valencia, topa en su centro, como era de esperar, una sólida Mezquita Mayor.



93.



94.

¿Cómo desvirtuarla? Menos considerado que lo será Carlos V en la Alhambra (son otros éstos tiempos *bárbaros*), pero prudente y astuto, el monarca aragonés derruye tan sólo el muro de la *qibla*, a oriente, paño que aloja el *mihrab*. Y eleva en su lugar una maciza y muy bella (que se conserva) *portada-arco-de-triunfo*, al ya decadente pero esquisito estilo románico catalán de su real agrado. De ese modo y *desorientándola* con un giro de ciento ochenta grados, muda la mezquita en catedral.

Una operación eficaz, pero no redonda a pesar de todo, pues descarta, a causa de esa magnífica portada oriental, que un historiador decimonónico local por el lujo quizás habido en ella apellidó *bizantina*, que la nueva Catedral halle su canónico *oriente*, con la cabecera en el lugar que ha usurpado la susodicha puerta.

Es caso atípico el de esta *des-orientación* catedralicia, pues en los más, ya sean catedrales, iglesias o ermitas, aun en las más modestas, sus cabeceras miran al oriente, que nace (*oriens*) y re-nace cada día con el sol, emblema que remite a la resurrección de Cristo. Recorriendo el templo *de pies a cabeza* en procesión, el creyente transita así de la muerte (*occidens*) a la vida: camina a contracorriente del sol, como de la noche (*umbra mortis*) al día (*et vita erat lux*).

Por ser más libres en su sencillez y porque su mismo asiento sobre ciertos lugares carismáticos está cargado de significación, suelen ser las incontables ermitas más disciplinadas en sus orientaciones. A través de una angosta ventana en el centro de su macizo ábside, vemos salir el sol cada mañana (de frente en los equinoccios, sesgado en los solsticios) con la precisión reglada de un monje que cuenta las horas por sus rezos. Una ermita es un *reloj* y un *calendario*: Vitruvio no se equivocaba.

Hay ocasiones por fin en que las razones para una determinada orientación, ni son higiénicas, ni estéticas o místicas, sino simplemente *estratégicas*.

En el capítulo dedicado a la Historia y a la Crítica hemos aludido a la *lonja* que los canónigos valencianos promueven, en el primer tercio del siglo dieciséis, rodeando el tramo occidental de la girola alrededor de la catedral gótica, en estilo Renacimiento, para disponer de una tribuna de cara a la Plaza de la Seo, en el centro de la Ciudad.

En virtud de esa re-orientación, el cabildo local sale afuera y hace acto de presencia en el foro civil (*a ver y a ser vista voy*). La dicha lonja es a modo de vistosa balconada que luce estilo recién estrenado y provee a la vez una atalaya para que sus próceres eclesiásticos cumplan con el designio que el étimo asigna a los obispos (*episcopos* es *el que mira por encima* o supervisa). Y esta lonja responde abiertamente a una decidida voluntad de *orientación* cívica y urbana, pública y seglar.

Más abrupto es, si cabe, el giro que, en época barroca y en la misma ciudad, da la vuelta a la iglesia de San Juan del Mercado, de largo historial que se remonta a la Baja





97.

Edad Media y adyacente al contorno de la ciudad árabe, en su costado occidental, y que da frente a la otra Lonja, de salón cerrado, la de los Mercaderes o de la Seda.

Cuando, creciendo la ciudad, la *frontera* urbana de la Valencia islámica se convierte en *itinerario* y *estación* para el desfile y la celebración de lo que hoy llamaríamos eventos lúdicos (justas y torneos, festejos y procesiones), la Lonja sigue en sus trece, fiel a sus fines mercantiles, intemporales de puro temporales. Pero la Iglesia, temporal de puro intemporal, orientada según el dicho canon y dando por ello la espalda al festivo nuevo espacio público, se apresura a subsanar tamaña inconveniencia.

Y así, una nueva fachada fastuosa, peraltada sobre amplia terraza y presidida por el monumental altorrelieve de la Asunción de María, ajena por supuesto al templo y adosada a su ábside con el descaro de un postizo, presidirá en lo sucesivo la nueva Plaza del Mercado y hará los honores a la Lonja vecina como manda el protocolo.

El *reverso* del templo, con su ábside prismático, se ha vuelto así *anverso* urbano, en una operación teatral sin recato, que interpreta las portadas laterales de la falsa fachada (tras ellas, el muro del ábside nos cierra el paso) como forillos de un escenario cabal. Visto todo lo cual, procede que nos preguntemos:

La arquitectura que nos ocupa ¿se orienta en el paisaje adonde se inscribe y lo orienta a su vez de manera eficaz?

QUINTA CUESTIÓN
ENTORNO Y RESTAURACIÓN

Si por *paisaje* entendemos aquello que abarca la vista (*veduta*) en una sola ojeada, cuando hablamos de *entorno*, que es como alrededor, nos ceñimos en cambio a lo contiguo. El entorno de suyo es inmediato. Y es en él adonde la verdadera arquitectura lleva a cabo su acto de *restauración* llenándolo de sentido.

Que la Arquitectura remite a su entorno es de sentido común, pues ella misma es entorno. Los suyos son alrededores de un alrededor, vecindarios de su natural vecindad y cercanías de su imperativa y fundamental cercanía. La arquitectura crea un *mundo diminuto* (Semper) reducido y *al alcance de la mano* (Bachelard).

La naturaleza de ese mundo se nos hace palpable, sobre todo, en la Ciudad. Porque es en ella adonde el vecindario toma cuerpo. El paisaje permanece alejado, sola la vista lo alcanza. Y su noción elemental, espontánea, es *campesina*: el paisaje evoca en nosotros el campo. Hablar, por tanto, de *paisaje urbano*, encierra cierta contradicción, es algo forzado. Pues concebimos la ciudad como otro campo. Decir, por el contrario, que un entorno es *urbano* suena sin estridencia alguna, es lo suyo.

La idea de entorno es de naturaleza arquitectónica y urbana. Trátase de un entorno *creado*, no dado: no es el mundo, sino un *mundo diminuto*. El paisaje nos rodea, del entorno nos rodeamos. Fabricamos nuestro alrededor, somos autores de nuestros particulares *peristilos*. Entorno no es ladera u horizonte, sino calle o plaza.

Entorno es además *adorno*. *Platea Sancti Pauli, privatis aedibus ornata*, reza el pie de una vieja estampa veneciana, que representa una plaza pública (*platea*) rodeada (*ornata*) de edificios privados (*privatis aedibus*). Los edificios en torno la adornan a su vez. Porque el entorno es marco, y adorno. La arquitectura adorna la vida. Y la abundancia de lo privado, con sus esplendores (*frontes aedium*), redunda en honor y gloria de lo público. Los entornos, privados y públicos, se vinculan entre sí.

El entorno privado *se-beneficia-de* y *beneficia-a* el entorno público. El edificio singular es rodeado y rodea. O viceversa. En el primer caso, partimos del espacio público y lo privatizamos, matizándolo y *domesticándolo*. En el segundo y a la inversa, accedemos desde el privado, *urbanizándolo* y *solemnizándolo*, al público.

La casa domestica la ciudad. La ciudad urbaniza la casa.

En la calle y en la plaza, pues, el edificio se abre a su entorno urbano. Pero él cuenta, a su vez, con otro entorno en el cual se inscribe: el de los edificios contiguos, con los que cierra un continuo edificado, bloque o manzana. En el barcelonés Paseo de Gracia, se llamó *manzana de la discordia* (aludiendo al *Juicio de Paris*) a la que en parte componen, con evidente desacuerdo de estilos, sendas fachadas contiguas de tres arquitectos notables: Domenech i Montaner, Puig i Cadafal y Gaudí.



98.



99.

Es la suya discordia que hoy, cuando modernidades y pos-modernidades abanderan las más ásperas disonancias, se nos aparece infinitamente mitigada pues, en la susodicha oronda manzana, aunque los estilos de las aludidas tres piezas no concuerdan, ¿a quién le inquietan, después de Loos, o de Gehry, cuestiones de estilo?

¿No es el espíritu que las anima lo que importa? ¿Y no es éste, en el caso que nos ocupa, el propósito de configurar una ciudad, con el debido respeto a una ordenanza de buen grado asumida? Sus veleidades ¿acaso comprometen su disciplina urbana?

El único tentado de hacerlo en todo caso, Gaudí se supone, se guardaría muy mucho de destapar el frasco de sus fantasías en un entorno tan convenido y comedido. Sólo cuando crea su propio entorno (Sagrada Familia) vuelan libres sus invenciones. Niegan entonces el entorno dado y producen el suyo propio, que no admite réplica.

De ahí el disparate llevado a cabo para rematar (nunca mejor dicho) una fábrica inconcebible sin la vigilancia, día a día y a pie de obra, del incomparable genio arquitectónico que la ideó. Como lo sería querer completar la labra de los *esclavos* miguelangelescos. Un ultraje al talento creador y flaco servicio a la posteridad.

Paradójicamente, a tales obras *inacabadas*, como la adorable *Sinfonía en si menor* de Schubert, nada se las puede añadir: hacerlo es osadía insensata. Es a las acabadas, dadas por acabadas en la decisión del artífice, a las que procede, por el contrario, continuar sin detrimento suyo. Pues por ser acabadas, permanecen abiertas. En el arte, lo acabado está por acabar. Lo inacabado, en cambio, está acabado. Lo primero puede ser reinterpretado. Lo segundo impone un cauteloso respeto.

La arquitectura de los edificios se abre así a su propio entorno urbano. Y en él se inscribe la arquitectura de los nuevos edificios. Puede que por sí, unos y otros sean sólo edificios: en su entorno, en cambio, y como constituyentes de una Ciudad, les reconocemos rango de Arquitectura. Con razón Aldo Rossi habla de *Arquitectura de la Ciudad*. La *edilizia* queda para los tipos edificatorios. Pero la gran forma (de *morfología* habla Aymonino) pertenece a la Ciudad.²

A sus entornos propios aplica el ser humano esos artificios que llamamos edificios, y así compone aquéllos y los recompone. Y al hacerlo, los restaura y renueva: *restaurar* el entorno es *renovar* la Ciudad (es curioso que la voz *restauración* confunde el alimento del cuerpo con la reparación de las fábricas que habitamos).

Por eso y a propósito de una obra nueva, conviene y es del todo pertinente que nos preguntemos si lo edificado, remota o recientemente, *restaura* la Ciudad que lo recibió y aloja. Porque un edificio puede (y debe), amén de ser restaurado, restaurar. Y restaura, si es arquitectura cabal, la Ciudad, o mejor dicho, el entorno urbano.



100.



101.



102.

Cierto, lo restaura o lo deteriora, lo remoja o lo degrada. Esa es la cuestión. Apenas cabe término medio. Está en su lugar (y lo construye) o está afuera de lugar.

Podemos pues ¿por qué no? imaginar la Ciudad, en tanto que heredad y herencia, como un todo (*urbe es orbe*) sometido a permanente proceso de restauración. Proceso que es tanto más delicado cuanto es venerable el entorno adonde se procede y restaura. Edificar en la Ciudad es restaurar la Ciudad.

Se edifica lo uno (el edificio) y se restaura la otra (la Ciudad) en una consecuente y única operación de arquitectura, de la cual puede predicarse, no ya que *ella es ella y su circunstancia*, sino que ella misma es circunstancia firme y sólida. Pues ¿no llamaron los antiguos *peristilo*, o entorno de columnas, a una de sus *circunstancias*?

Cuando decimos que el arquitecto sensible, antes de edificar, ha de mirar *alrededor*, decimos poco. Porque, además de mirar, como Palladio en la Rotonda, como Le Corbusier en *Ronchamp*, ha de estar alrededor y hacer derredor.

Ver, linear y medir.

Así dice Lozano, su traductor, que decía Alberti. Por el *lineamento* los arquitectos levantamos acta de lo *visto* y *medimos* su entorno, una y otra vez restaurado y vivo. Y actual. Pues el que restaura *ejecuta* (musicalmente hablando). Interpreta.

Un entorno restaurado inquiera Palladio en los dibujos de templos romanos antiguos que publica en su *Cuarto Libro de Arquitectura*. Cada una de sus láminas es una interpretación del monumento y una hipótesis (más inventiva que documentada, de arquitecto, no de arqueólogo) para su virtual restauración.²⁸

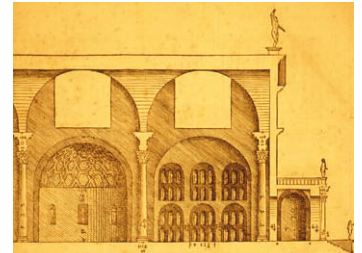
Porque restaurar es interpretar, revivir y recordar. Y *traducir* (Steiner). Obsérvese cómo el arquitecto vicentino convierte, siguiendo a Serlio, la *Basílica de Majencio* en el *Templo de la Paz* del que ha escrito Plinio, porque sólo un templo moderno (piensa) acepta ábsides en dos direcciones.

Es el caso que, habiendo re-orientado Constantino la susodicha Basílica, esa incoherencia des-orientaba a los estudiosos de la *rinascita*, que no dudaron en imaginar el más antiguo y pequeño de aquéllos ábsides como principal, doblando el mayor, añadido, y restituyendo a su planta una simetría de la que nunca gozó.

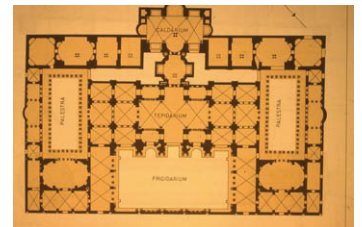
Con tanta osadía como respeto había concebido a su vez Miguel Angel y realizado en parte la Iglesia de *Santa María degli Angeli* sobre la matriz de las antiguas Termas de Diocleciano, reinterpretando y restaurando en el más pleno y fecundo sentido.¹⁷



103.



104.



105.



106.



107.

Reinterpretan y restauran asimismo los arquitectos que componen, sobre la maciza torre islámica sin campanas (*porque entre moros no se usan campanas sino atabales y un género de dulzainas*) el cuerpo de campanas, en elegante y airoso estilo renacimiento, de la Giralda de Sevilla, que resplandece a causa de su mestizaje.

Y restauran y reinterpretan los maestros de la época gótica cuando, como en *Nôtre-Dame* de París y en tantas otras catedrales, fabrican a su manera y la de su tiempo sobre fundamentos románicos de una época anterior.

Cierto es que en tales ejemplos antiguos, que el tiempo, aliado de la naturaleza (¿o es al revés?), homogeneiza y envuelve, la restauración y consiguiente reinterpretación casi pasan desapercibidas. Más aún cuando la tradición que las sustenta procede de una sola fuente, como es lo *clásico* en la cultura mediterránea.



108.

Que la Torre Campanario de la Catedral de Murcia arranque a la manera plateresca del proto-renacimiento hispano, se eleve luego al gusto del refinado manierismo italiano, sígase elevando con aires barrocos de un tercer tiempo y sea coronada por un depurado templete neoclásico, al que hacen guardia sus cuatro *conjuratorios* o templetos satélites, es algo tan natural (si por natural se toma aquéllo a lo que los libros de historia han dado carta de naturaleza) que apenas nos alarma.

La consecuencia de sus episodios superpuestos es tan discreta y los hemos aceptado y creído tan a pies juntillas que nos preguntamos: ¿es que acaso pudo ser de otro modo? Sólo al análisis historiográfico se desvelan tales sutiles diferencias. Cada época *restaura*, de pensamiento, palabra u obra, el legado de sus antepasados.

Si la tradición en la que nos movemos es firme y está bien asentada, la restauración apenas se apercibe en algunos rasgos de estilo, ése que *nuestros ojos* –como nos advierte Le Corbusier- *no saben ver*, porque no es deliberado ni parte de un propósito determinado. La *voluntad de estilo* es un achaque del espíritu moderno.



109.

Lo verán, a su tiempo, los historiadores, por la sencilla razón de que ellos mismos lo fabrican e inventan. El estilo es, en el fondo, una mirada. O, como diría Wölfflin, *un modo de ver*, pero no tanto, como él supone, de sus autores ingenuos, cuanto de sus observadores, que lo son a distancia y no tan ingenuos.

Incumbe al historiador la *lección* de la historia y estilos de la referida Torre murciana, como la de cualquiera otra obra, edificada a lo largo de un largo periodo de tiempo. A los operarios que la erigieron generación tras generación, por el contrario, el prurito estilístico les tuvo sin cuidado: obraban de acuerdo con su leal saber y entender. Eso sí, con el orgullo *dialéctico* (inconsciente herencia socrática de la cultura occidental) según el cual lo adquirido vale más que lo dado.

Es ese orgullo el que restaura, cada siglo, o cada década, el entorno habitado con obras nuevas, ora conformes, cuando la tradición es firme, ora disconformes, cuando ésta vacila o se va a pique. El gusto oriental, sin embargo, parece más propicio a la conservación preciosa o a la fiel reposición, acorde al credo ruskiniano.

Las fantasías orientales del alma romántica eran algo más que un pronto caprichoso. Hubo en ellas ansia de perennidad. Pues al oriental el concepto de época, como el de estilo, referidos al arte, le son ajenos. ¿De cuándo es ello? ¿Qué más da? De siempre.

Por supuesto, cuando nuestras milenarias tradiciones naufragan (la *vitruviana* hace agua a finales del dieciocho), la restauración del entorno por la edificación se vuelve abrupta y hay un cierto desmadre, adentro y alrededor de la Arquitectura.

Es significativa al respecto la esquizofrenia formal que trasluce el proyecto para un *Teatro de Opera* ideal que ilustra Boullée por medio de una serie de láminas bien conocidas y que evidencia sobre todo su sección longitudinal: se tiene la sensación, observándola, de que son dos, y no uno, los teatros representados.

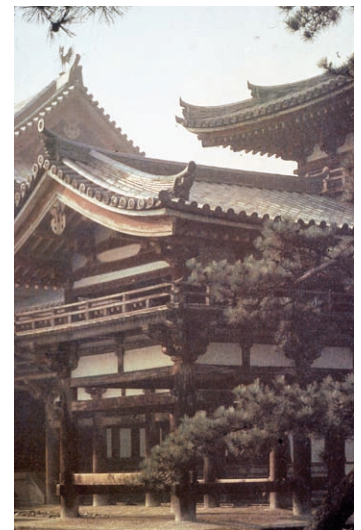
De una parte, la platea sigue el modelo del teatro antiguo, *greco-romano* u *olímpico*. De otra, la escena desarrolla el moderno patrón *barroco*, de bastidores paralelos, frontal y perspectivo. Nada que ver lo uno con lo otro. Pero ese salto se redobla cuando afuera una columnata circular y cupulada enmascara la disyuntiva interior.

Así arguye, en la Edad de la Razón, la Arquitectura que aspira a ser ejecutada. Si a continuación abrimos el capítulo visionario, precedente del pos-moderno virtual, la quiebra es mucho más radical. Ledoux la simboliza en dibujos como el *Albergue para guardabosques*, un meteorito caído del cielo en el claro del bosque. El arquitecto parece como que se adelanta al *2001: una odisea del espacio* en más de doscientos años: su artefacto, nótese, más bien está de vuelta de ella.

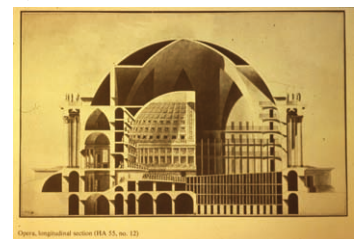
Así restaura el entorno un visionario en el Siglo de las Luces, contrastándolo. Del mismo modo, la crítica inherente a la historia sale ahora al encuentro del entorno construido y lo restaura, no recomponiéndolo, sino acentuando, ásperamente si es preciso, su discurso con *accidentes* de otra especie.

Pues accidente es la esfera que en la estampa sustancia la idea del arquitecto ilustrado. Como lo son las terrazas que talan visualmente, como cizallas, los bosques que rodean la *Fallingwater*. De Ledoux a Wright, la restauración del entorno por sus arquitecturas conoce un nuevo sesgo, despiadadamente crítico a menudo.

Es la réplica del progreso a tantas muestras de historicismo pintoresco, cuyo modelo es el *paisaje con ruinas*, como pueblan las márgenes copiosas de ese mismo caudal. Como tal se vio, o se sintió más bien, durante siglos, el Teatro Romano de Sagunto,



110.



111.



112.



113.



114.



115.

que dibuja el viajero Alexandre de Laborde en su *Viaje pintoresco e histórico*.

De su *escena* apenas emergía el basamento y la poderosa estructura de la *cávea* se alojaba en la ladera, con la *acrópolis* como telón de fondo y la ciudad nueva a modo de gremial cubriéndole los pies. Y así se conservó (con consolidaciones varias que sumaban a las naturales *ruinas artificiales*) hasta época reciente.

Cuando, a finales del siglo veinte, se decide *rehabilitarlo*, la operación llevada a cabo eleva una nueva caja escénica de ladrillo, bien medida y escuetamente materializada, y cubre parcialmente las gradas, aplacándolas. Un magro *antiquarium* viste a duras penas de historia antigua la desnudez de la lacónica escena moderna.

Es éste un caso polémico de entorno milenario que la historia había devuelto al paisaje, decantando en el vecindario que lo tuvo por *suyo* una *estampa romántica*. La reciente restauración, aun audaz e inteligente, invade de la noche a la mañana y desasosiega, con un volumen reedificado (dando por buenas dudosas hipótesis teóricas) que sobreabunda con su aparato a los restos auténticos. A partir de un proyecto sutil e imaginativo, la obra suscita sin embargo no pocas incertidumbres.

Y es que, cuando los arquitectos del nuevo teatro proceden a recomponer el simulacro de lo que hubo, el antiguo ha sucumbido casi dos milenios antes y su *fantasma* (un fantasma, por intangible, carece de entorno) es tan sólo un habitante apacible del paisaje natural que visita de vez en cuando la memoria fantástica de sus paisanos. Toda recuperación de ese entorno desaparecido ha de ser, por tanto y a la fuerza, violenta y de molesta y nada fácil aceptación y recepción.

En Sagunto las nuevas arquitecturas no compiten con otras antiguas, más o menos deterioradas (como en algunos aguafuertes de Piranesi), sino con la presencia de un paisaje ancestral que se ha reabsorbido el entorno urbano que pasó a la historia, y que acaso rememoran catálogos románticos de estampas históricas.

Restaurar el entorno se hace peliagudo cuando el original se nos pierde en la noche de los tiempos y el que le ha sucedido es literario y pintoresco más que tectónico. Cuando el paisaje no ha decaído, soberbio (*Kursaal* en San Sebastián), o desolado (*Guggenheim* en Bilbao), el impacto de lo nuevo no deja de ser convulso.

Por lo demás y en la ciudades llamadas, con redundancia, *históricas*, los hechos de arquitectura suelen suceder de otra suerte. Porque sus tradiciones, aun habida cuenta de las rupturas que la modernidad primero y las sucesivas y simultáneas pos-modernidades luego han practicado en ellas, se hallan en cierta medida vigentes.

Y porque sus entornos, decididamente urbanos, son más maleables. En la Ciudad, el entorno de la arquitectura es la propia arquitectura. De modo que su restauración es *homogénea*, cuestiones estilísticas y de gusto aparte, con aquello que restaura.

Que la Modernidad haya querido desmarcarse del *continuo* que es el proceso de restauración de la Ciudad, para significar su voluntad de ruptura con la Historia, es harina de otro costal. Es (o fue) su cura de reposo, o su periodo de abstinencia.

El gesto real (visiones *futuristas* o *constructivistas* aparte) que se nos aparece como paradigma de esa actitud de vanguardia provocativa inserta en la trama de la ciudad, acaso sea la neoplástica *Casa Schröder* (1924) en Utrecht, que Rietveld implanta sobre el costado de una medianera, tomándola como *fondo* para su composición.

El modo displicente de *adosarse* (literalmente *dar la espalda*) de este ejercicio *De Stijl* pictórico, aunque no ayuno de relieve, a la cola de una hilera de casas anónimas de irreprochable factura tradicional, es todo un manifiesto que niega el entorno urbano.

Pero, a la vez, lo ennoblece. El entorno y la pieza son tan distintos que, aun en su recíproca hostilidad, conviven, son *enemigos íntimos*. Como advirtió Tafuri, el rechazo de la historia es un acto eminentemente histórico. El no de Rietveld al barrio de Utrecht es un sí a su ciudad. O mejor dicho, es un no en cierto modo *afirmativo*.

Pero sabemos que varias inciertas pos-modernidades han sucedido a la certera Modernidad. Y en esa cuerda floja hacen equilibrios obras como la de Moneo en la murciana Plaza de Belluga, frente a la Catedral y a la vera del Palacio Episcopal.

La pomposa portada catedralicia, más que barroca neo-plateresca, preside el espacio trapezoidal de la plaza. Y nos seduce el juego perspectivo complejo de los dos monumentos que la articulan, la catedral y el palacio. Aquélla es tan imperativa que interpretamos la relación oblicua de ambas fachadas como un giro de éste.

La primera está de frente, *in maestá*. El segundo, en cambio, nos mira de reajo. Lo demás es anodino, o lo era. De suerte que la mella del solar que se hallaba en frente de la catedral, el más corto y no paralelo del trapecoide, ni se notaba.

Del edificio que hubo, discreto pero irrelevante, pocos se acuerdan. De modo que una parodia suya, no habiendo de por medio trauma alguno ¿a quién iba a interesar? Por otra parte, perpetuar un solar, cuando es tal y no mero espacio libre, es un sinsentido. Sólo la ausencia de pundonor urbano disimula con jardines el abandono de solares.

Es una práctica viciosa la que recicla como áreas públicas tales residuos anónimos. Si Belluga se concibió plaza cerrada, abrirla sería un despropósito. Se cerró, pues, con un edificio que amplía el Consistorial contiguo, que de la plaza muerde una esquina.

Y lo cierra un *retablo abstracto* (dice su autor), juego sobrio de macizos y huecos, que se conjuga, sin emularlo, con el de la catedral, elevándose a una altura que incumple



116.



117.

la ordenanza pero atiende al buen sentido. Un patio inglés de linde curva, que recae a la plaza, distrae la alineación del edificio, pues oculta su traza y su dirección.

La entrada, por su parte, abre discreta a una calle afluyente, con lo que puede decirse que el edificio *está* y *no está* en la plaza, pues escamotea sus dos credenciales de presencia, su *línea de tierra* y su *entrada*. Una hábil estratagema, cuando menos.

Presente y ausente a la vez, el Ayuntamiento de Moneo juega en Belluga una baza fuerte, pero sutil, como esos inquietantes prismas de Ledoux, abajo *de frente* y arriba de *perfil*, o viceversa. Abajo no está, o está de perfil. Y arriba, en cambio, está de frente, todo menos desapercibido, como lonja de holgados y bien ritmados huecos.

La cuestión, en resumen, puede plantearse, más o menos, en estos términos:

**La arquitectura que nos ocupa ¿restaura, libre y discreta,
el entorno urbano al cual se debe?**

SEXTA CUESTIÓN
SITIO Y SOLAR

Reduciendo el campo, hemos discurrido, con la *historia* al fondo, de la *geografía* a la *topografía*, de ésta al *paisaje* y de éste al *entorno* de vecindad, para llegar al *sitio*, convertido por y para nosotros en *solar*, hipótesis material del edificio.

En nuestro recorrido hemos visitado hasta ahora:

1. La geografía de la Ciudad, que describen las *cartografías* (la de Valencia por el Padre Tosca, por ejemplo) antiguas y modernas.
2. La historia como *crítica* permanente que da vueltas (la Giralda de Sevilla es un símbolo) al sentido de los lugares y sus fábricas.
3. La topografía, en la que imprimen *carácter* arquitecturas notables (llámense Acrópolis, Foros o Rialto).
4. El paisaje y su *orientación* por medio de arquitecturas que en él se orientan (desde el Edén con sus cuatro puntos *cardinales*).
5. El entorno urbano y su *restauración* por obra de arquitecturas viejas y nuevas que lo articulan y conforman.

Pues bien, ese discurso nos conduce, como a su natural destino, a algún *sitio*, que no es un espacio cualquiera, de saldo, sino aquél que *es ocupado o puede serlo por algo*.

El sitio está para ser ocupado, es una *reserva*. Lo que viene a decirnos que su sentido no será pleno sino cuando su ocupación haya sido llevada a cabo. El sitio posee cualidad de recipiente, es acogedor al modo de un anfitrión. Nos espera.

Es además *territorio a propósito* y anticipa así el propósito que sobre él se habrá de desarrollar. Es, por tanto, previamente adecuado. Hay en él un *decoro*, o decencia al menos, del cual las arquitecturas pertinentes sacarán provecho. El decoro del edificio cuenta con el del lugar y ambos sustentan el de la Arquitectura.

El rito para la dedicación de un templo toma de la Biblia el verso que dice *dilexi decorem domus tuae, et locum habitationis gloriae tuae*. El decoro de la casa (*domus*) parte del lugar (*locum*) adonde habita la divinidad. Y si Vitruvio juzga superior el decoro *de statio*, deducimos que ese *stare* tiene su base en el sitio.

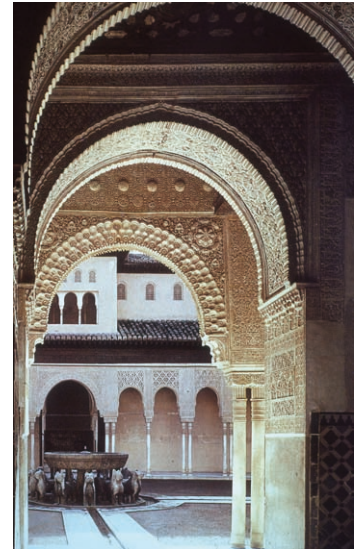
En él se concreta (*decor de natura*) la naturaleza del lugar. No hay decoro natural, ni menos ritual, si un sitio decoroso no lo provee. Durand, más prosaico, dirá *convenable*.



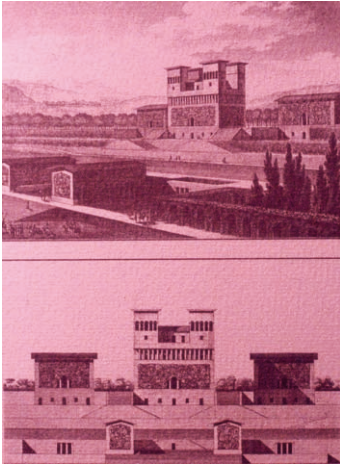
118.



119.



120.



121.

Al fin y al cabo, ambas situaciones primaria y secundaria, física y simbólica, resuenan entre sí. Y el decoro del lugar refleja el *status* social que lo asume y refrenda. Por eso, la noción de sitio (que el mismo *Diccionario* registra) remite a las jerarquías de la escena pública, que *pone*, en sentidos literal y figurado, a *cada uno en su sitio*.

Por otra parte, la entidad del sitio es tal que, allá donde el proceso de urbanización no ha arrasado, lo representa todo. Y así, sitio es también *casa campestre o hacienda de recreo de un personaje*. Y si el personaje, además, es real (en el sentido de *regio*), no hay nada más que hablar. Señalado el sitio, queda dicho todo.

En realidad, cuanto mayor es la relevancia del ocupante, menos signos de ocupación son menester. En la Biblia, el lugar sagrado (el mínimo terreno alrededor de *la zarza que arde sin consumirse* no ha sido delimitado por una frontera) se acredita tan sólo por la Palabra que prohíbe a Moisés hollarlo con su pie: *terribilis est locus iste*.

Porque es terrible este lugar, no estará de más *acotarlo*, reduciéndolo a sitio. De ahí la pertinencia en el templo hebreo de patios separados y separadores (porque sacro quiere decir *segregado*), el *sancta* y el *sancta sanctorum*. El sitio, bien definido con lindes precisos, cerca y precinta el tabú que es inherente al lugar sagrado.

Con lo cual se nos aparece el otro sentido de la voz sitio: es el sitio que sitia frente al sitio que sitúa. El obelisco nos *sitúa*. El peristilo y sobre todo la *cella* que se halla adentro de él, nos *sitia*. Segrega el lugar y, al hacerlo, lo sacraliza o consagra.



122.

Ese doble sentido, como el de *cerca* (que es vecindad y cerco a la vez pues, en la medida en que nos *acerca*, la arquitectura nos *cerca*), atañe a arquitecturas de todo tiempo y lugar. Hegel lo detectó en su día y lo describe en su filosofía del Arte, que es parte de su filosofía de la Historia y, en último término, del Espíritu.

La arquitectura primitiva, genuina en opinión del filósofo, es un símbolo cuya más pura representación ostenta el obelisco egipcio, forma estilizada del tosco *menhir* prehistórico. El obelisco señala el lugar, marca un sitio y en consecuencia nos sitúa.

Ese monumento con cualidades de *hito* constituye, para Hegel, la idea primigenia de Arquitectura, su *tesis*. Pero sucede luego, como corresponde al curso racional y dialéctico de la idea, la *antítesis*. Frente al hito (cuya función cede la arquitectura ahora al ídolo esculpido) o *alrededor* de él, se eleva el recinto: es su *contra-punto*.

Y el recinto, tanto la *naos* maciza como el peristilo poroso que la guarnece, se nos revela en el templo griego y es el patrón de la arquitectura clásica. Sus monumentos, por tanto, no nos *sitúan* sin más, además nos *sitian*. Es un cerco el suyo que reúne adentro de sí a los elegidos y deja afuera a los no iniciados. Si alguien duda de la disposición *inaccesible* de templos como el divino y virginal



123.

Parthenon, que repare en las descomunales contrahuellas de su estilobato, impracticables.

Chichén Itzá nos sale al encuentro en sus templos mayas con ejemplos aun más contundentes. *Terribilis est* (para el circunciso como para el incircunciso) *locus iste*. La historia universal de la arquitectura consiste en un amplio y variado repertorio de toda suerte de *cercos*, murallas y bastiones, barreras y defensas.

Por eso, nos hace sonreír lo ingenuo de ese síndrome político que trata de allanar *barreras arquitectónicas*, sin percatarse de que hacerlo es a menudo allanar la propia arquitectura y sus moradas (*allanamiento de morada* se llama a su asalto).

Pues en alzar barreras se empleó y emplea la Arquitectura de todos los tiempos. Desde las fabulosas murallas de Jericó, o la legendaria china, pasando por las muy nobles de Ávila y otros infinitos feudos que en el mundo han sido, para arribar, en pleno Siglo de las Luces, a las ilustradas *barrières* de Mr. Ledoux.¹⁰⁵

La Arquitectura sostiene de siempre una ancestral vocación *fronteriza*. *¿Arquitectos sin fronteras?* Claro que puede haberlos. Pero sus obras son en cualquier caso *arquitectura de fronteras*. Y si eliminamos éstas, daremos al traste con aquélla. Pues ellas, discerniendo usos y propiedades, ayudan a entender al hombre en el mundo.

La dialéctica de lo *público* y lo *privado*, de lo común y lo propio, es médula de la polifonía arquitectónica que identifica y autentiza las voces de los edificios y crea la ciudad como sinfonía coral, desde la más remota antigüedad. Y es el argumento de tratadistas y ensayistas, de Vitruvio a Durand.

A romper la caja (dice Zevi) aspiró en su momento la Modernidad (el *muro-cortina* era uno de sus gestos). Y la casa *Farnsworth* (años 40) es una caja frágil, transparente, adonde Mies culmina su ideal (dibujado y redibujado desde sus esbozos para la Friedrichstrasse, años 10), de espacio abierto, ilimitado y diáfano, inhabitable sin embargo para una prosa cotidiana. Es la habitación de un sueño y la señora Farnsworth, cliente seducida, quizá nos hablara de su amargo despertar.

Pero el suyo es, además del epílogo de una aventura patética, todo un símbolo. La arquitectura, como el amor, sin barreras se aniquila y anonada cuando el ideal toca fondo y la intemperie, humana y física, hace sus estragos. Lo que queda tal vez sea indeciblemente bello, pero sólo es bello, *morada* mística, una de las *siete* que una monja de Ávila llamada Teresa aloja en su *castillo interior*. En una tal morada sólo cabe habitar en estado de gracia y, como en una aeronave, levitando si viene al caso:

vivo sin vivir en mí.



124.



125.



126.



127.

En ese estado y sólo en él quizá la fraternidad universal (la de los *Brüder* a los que apela Beethoven) es aún hacedera. Pero esa quebrantada fraternidad, la misma que siglos antes había invocado Francisco de Asís, no edifica, antes es selvática y bosquimana y crea al *hermano lobo* en un paraíso que solo cabe en el alma.

Dios hizo al hombre arquitecto (Él mismo acabaría siéndolo a regañadientes: en el Templo de Jerusalén puede decirse que Yahveh ha tirado la toalla, como antes lo hiciera escribiendo en *Tablas* su ágrafa *Ley*) cuando lo echó del Edén. Como observa Gottfried Semper, el origen de la arquitectura edificada se halla en la *hoja de parra*.

La Arquitectura como casi todo lo humano, es hija de la adversidad y consecuencia de una presunta culpa. No hay arquitecturas inmaculadas. Los desterrados hijos de Eva alivian su desnudez *tejiendo* para vestirla. Luego, cuando venga el *diluvio*, nueva calamidad, aprenderán a calafatear sus *arcas*, arquitecturas para navegar. Y así, desdicha tras desdicha, la edificación hará sus primeros pinos y progresará en sus pertrechos, del follaje a la armadura y de la empalizada a la muralla.

La de Jericó es un ancestro y un símbolo, amén de un resto arqueológico milenario. Que Josué la abatiera con sus huestes a toque de trompeta la prestigia además. Era la gesta de un pueblo nómada, sin fronteras y sin arquitectura propiamente dicha, rondando al acecho de otro *asentado*, construido y amurallado. Puso cerco al cerco.

Pues el sitio llama al sitio. Y aquéllos que se sitúan tientan a que se les sitie: se *asedia* a aquél que posee una *sede*. Una muralla, sea ciclópea y física, o emblemática y de vidrio, despierta el apetito de derribarla o quebrarla. Sucedió en Berlín y ha sucedido en Manhattan. Y seguirá sucediendo en tanto las haya: toda arquitectura es, en fondo y forma, una provocación. Porque es gesto de poder vulnerable a la desesperación: lo hemos presenciado al comienzo del tercer milenio de nuestra era.

De ese sitio, señalado y cercado, desde adentro y desde afuera, el hombre hizo y hace *solar*, que es en principio descendencia y linaje, *herencia*. Porque los hijos heredan de los padres esto o aquello, pero la herencia por antonomasia, la heredad sustantiva y sustentante es, sobre cualquiera otra, un trozo de tierra con rango de solar.

De *solar patrio* hablan los retóricos de la emblemática. Porque el solar identifica a los pueblos, a los clanes, a las dinastías. La cualidad solariega significa abolengo, casta y perpetuidad. *Heredarán la tierra*, dice la Biblia *de los que permanecen*.

La tierra o una porción de ella, el solar, es garantía de permanencia, de mansión y mansedumbre, de una progenie. Y en ella cifran los seres humanos la *perpetuidad* que al individuo se le niega. Breve es la vida del hombre sobre la tierra, pero ancha la que le sostuvo y lo sepulta. Los herederos pasan, pero sus heredades permanecen.



128.



129.



130.

De ahí la fuerza y el imperio de los solares que, a contratiempo, resisten por los siglos de los siglos. Que sobre ellos se especule no es sino la prueba de su *carisma* que desorbita su precio y aprecio. Pues desde ellos se conjura el tiempo y su magia desafía todos los cálculos. Cada solar es una historia, biológica y genealógica.

De ahí el apego, punto menos que irracional, que suscitan y atraen. Y su resistencia al cambio y a la transacción. De ahí sus intolerantes rigideces y sus inviolabilidades que a veces rayan en el absurdo.

Y de ahí los a menudo insalvables escollos con que la Ciudad se tropieza en la constitución de su trama (de la que arguye Aldo Rossi en *La Arquitectura de la Ciudad*), que es la de sus solares indómitos. Es un tejido tenso, ejemplo vivo de *tensión superficial*, fosilizado por el paso del tiempo, que pasa y no pasa por él.

Ese tejido parcelario está hecho de cosidos y recosidos, costuras y costurones, remiendos y zurcidos, que atestiguan turbulencias de la convivencia y rivalidades entre los hombres. Lo que no obsta para que, si la ocasión o la codicia lo fuerzan, parcelas ancestrales que son primogenituras se vendan por un plato de lentejas.

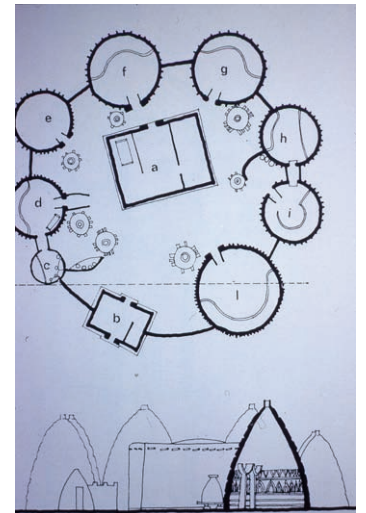
Si los monumentos de una Ciudad representan la leyenda colectiva o la memoria augusta de sus remotos altos vuelos, el abigarrado parcelario de su suelo, revelando acordes y desacuerdos, delata resistencias individuales o de clan, materializadas en las absurdas, pero rigurosamente históricas, quebradas de sus lindes rebeldes.

La ciencia urbana, avalada por leyes del suelo, ha de habérselas, con esos atávicos vericuetos que se aferran, como a clavo ardiendo, a supuestos derechos adquiridos. Así, la vía y la plaza pública hacen su camino y estancia, reventando (*sventrando*) tejidos privados cuyos retales persisten en su vida ácrata y sin ley.

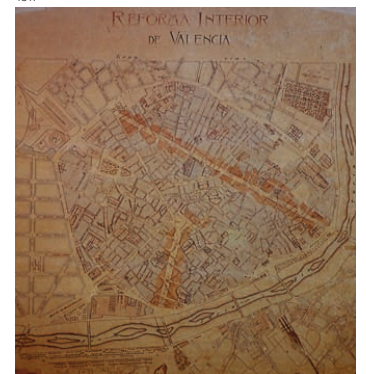
Pero son asuntos *de derecho*. De hecho, el solar vincula al edificio, siendo su hipótesis física, y el edificio consagra el solar, a favor y en contra de la Ciudad: a favor, porque la propiedad cede viales y se atiene a alineaciones, y en contra, porque el laberinto construido perpetúa el desbarajuste de perímetros inconfesables.

La cesión comporta desde luego un sacrificio literalmente hablando, *sacrum facere*. Por algo los antiguos tratadistas (Vitruvio hace preceder la Ciudad a los templos y Alberti discurre en el mismo sentido) convinieron en hacer de ella lugar sagrado. Todo sea por la causa, *in the cause of the City*.²⁶

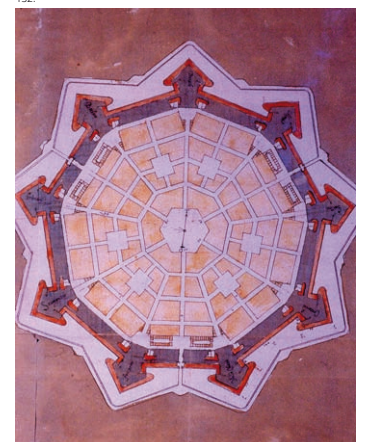
Pero bueno está lo bueno, se dicen los particulares. Y en consecuencia, los solares se atrincheran en sus individuales prerrogativas, resistiéndose cuando no sustrayéndose a acciones de una política (pragmática de la *polis*) cívica y urbana. Frustran así la práctica de una arquitectura social, inviable sin un suelo socializado.



131.



132.



133.

¿Qué es, pues, lo que procede? No incumbe a este discurso el decirlo, pero la polémica está servida. Pues, por un lado, la historia real se compone de genealogías que se *afincan* en un suelo desmenuzado y repartido y, por otro, la civilización y su virtud, el espíritu cívico, aconsejan que al suelo se le otorgue rango de *bien común*. Contemplar (templar lo uno con lo otro) esa dialéctica de contrarios con buen sentido puede ser una clave para resolverla en paz y armonía, concediendo ambas partes en conflicto.



134.

Para los arqueólogos, como historiadores de sedimentos, no hay conflicto, pues su ciencia no atañe al suelo, sino al *subsuelo* adonde ellos entierran su saber, una vez documentado, como en una caja fuerte (hasta cierto punto). El arqueólogo prefiere el documento al monumento: el *conocimiento* documental al *saber* monumental (Foucault), la letra, patrimonio de poetas, al edificio (Victor Hugo). Para él, cada época de la historia posee su *estrato* en el subsuelo.⁶⁷

Si la historia, por medio de la arquitectura, *se vuelve geografía* (Rossi), a través de la arqueología esa misma historia *deviene geología*. Respetemos sus credenciales, se dice el arqueólogo. Pero el arquitecto no puede o no quiere someterse a ese proceso que desentierra y entierra luego, por mucho que sus objetos provean a los fondos de museos y bibliotecas especializados. Para él, es la Ciudad con su suelo, solar y solares, la que se halla en juego.

Si su subsuelo merece documentarse, será no menos digno de verse. Y si aflora, deja de ser subsuelo de Historia para convertirse en suelo de Ciudad. Y así el drama que el arqueólogo orilló se le viene encima al arquitecto, al que hallamos con las manos en la masa. Pues su arquitectura no es sino arqueología (Moneo) a flor de tierra.

Arqueología visible y monumental es en parte la Arquitectura de la Ciudad, cuyas antigüedades enredan (pues forman una auténtica red) el subsuelo adonde afirma su suelo. De modo que sus solares le son, al mismo tiempo, sustento y fundamento (*hipótesis física*) por una parte, y peso y memoria (*carga histórica*) por otra.

Las memorias pesan. Y a menudo sus pesos se convierten en pesar y nostalgia que inspira el canto del poeta.

*Estos, Fabio, ay dolor, que ves agora
campos de soledad, mustio collado,
estos fueron Itálica famosa...*

Y si de esa fama universal, huella del abolengo romano, nos trasladamos ahora a otras locales ¿qué ascendencia no es famosa para sus descendientes? lo mismo puede predicarse, de nuestros solares gravados por recuerdos, pues los estratos de suelo lo son de *memorias*. Y un edificio puede ignorarlas, la Arquitectura no.

Y el arquitecto se goza y crece cuando el entorno y el solar se le resisten. Pues toma conciencia de que el suelo que se le ofrece para edificar ha sido hollado antes. Y a sus huellas pasadas debe su figura actual, absurda a primera vista como lo es la historia en primera noticia, pero cargada de sentido cuando se averigua sus porqués.

Porque el solar posee cualidad de huella, llamó Vitruvio *ichnographia* (del griego *ichnós*) a las trazas que en él se depositan y que traducimos por *planta*, pero que, bien pensado, representa algo más que nuestra escolar proyección horizontal. La icnografía vitruviana, en efecto, está más cerca del *replanteo* en el suelo y a pie de obra que de las trazas sobre una tabla o un papel. Los edificios dejan huella sobre huella, de modo que sus solares han sido sellados sucesivas veces.

Cada edificio pone su sello en el suelo. Y cada nueva fábrica rompe ese sello. Así, en el historial del solar se suceden los de las que él ha sustentado y sustenta. Y no hay (como querría el arqueólogo) un *séptimo sello* que sea último. Cada edificio impone silencio (*sigilo* y *sello* son voces gemelas) a su solar, al que oyó, si obró con nobleza, y habla por él. Libro cerrado es el edificio y libro abierto el solar: en entrambos consiste la Arquitectura, cuya metáfora, que no rival, es el libro.

Imposible nos es entender un edificio sin apurar las condiciones de su solar. Él es su determinante mecánico en materia y forma. Y es además su tesoro oculto, el que esconde, o disimula (las arquitecturas eclécticas ponen a menudo serenos rostros simétricos a convulsos solares deformes), a la vez que, si es sabio, transmite.

Ignorar el solar no es insensato, es imposible. Hay lo que hay y se trasluce lo que hubo. De lo uno y lo otro toma nota el arquitecto, con responsabilidad, que es fundamental cuando de dar *respuesta*, y la arquitectura lo es sobre todo, se trata.

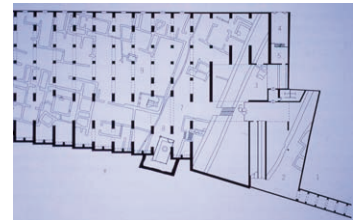
Toda Arquitectura es *responsorial*: por eso a veces se nos antoja recurrente como salmodia. La vanguardia moderna sostuvo, en su efervescencia, una arquitectura *interrogante*. Pero las burbujas son efímeras. Y si la Arquitectura es una gran cuestión, todo edificio construido es una respuesta que implica responsabilidad.

Yo no busco, hallo (se jactaba Picasso). El arquitecto que proyecta busca. Conviene al proyecto la infatigable búsqueda que asume de buen grado. Pero ha de hallar: la fábrica del edificio se lo obliga. El hallazgo, certero o desacertado, se le impone.

La *euresis* (el *eureka* de Arquímedes) es un deber de toda arquitectura, o al menos de aquella que se afinca y erige en un solar dado, que el arquitecto habrá sabido leer (los signos de la Historia no son visibles y requieren una lectura que los descifre) como el compositor lee el poema que le provee el poeta, para ponerlo en solfa.



135.



136.



137.



138.

Cuando el milagro se cumple, el *vuelo* de la Arquitectura sobreabunda a su *suelo*, como el de la Música a su soporte literario. *Prima la musica, poi le parole*. Pero ese *poi* es *después* en el rango, no en el tiempo. El interrogante puede ser éste:

¿Asume el edificio que contemplamos la memoria del sitio y saca partido de las cualidades materiales y formales del solar adonde hace asiento?

SÉPTIMA CUESTIÓN
MITO Y GENIO

Llegados a este *sitio*, que es decantación última del *lugar*, nos conviene recapitular sobre lo andado, para reconocer, como lo hace la gran arquitectura, su *genio*: el que los romanos llamaron con razón poética *genius loci* y no es sino representación de un *mito* (que nunca es uno, entre paréntesis, sino muchos en uno, acumulados).

Lo que un lugar evoca para y por la arquitectura, es algo más que nuda historia, que discurre a través de la palabra escrita, y es *documento* en el sentido en el que lo describe Michel Foucault en su mencionada *Arqueología del saber*. Es una mitología no siempre escrita, pero transmitida por una u otra vía y que asienta en un saber ancestral, *arqueológico*, y toma cuerpo en alguna suerte de monumento. El mito y el monumento se corresponden (si hablamos de Arquitectura con mayúscula).

Hemos divagado a través de las más obvias hipótesis de Arquitectura, yendo de la ancha *geografía*, embebida de *historia*, al estricto *solar* y su *entorno*, a través de la *topografía* y el *paisaje*. Materialmente hablando, hemos llegado adonde íbamos: a la pregunta *adónde* respondemos, sin más, *aquí*. Este es el lugar, nuestro lugar *ad hoc*.

Terribilis est locus iste, sin embargo. Pues de camino hemos averiguado cómo en los lugares, y en este lugar concreto que es nuestro solar, cierta historia se trasluce desde luego, y aun es posible que antiguas huellas de arquitecturas hayan taladrado su suelo y subsuelo. De una y otras nos informan el historiador y el arqueólogo.

Para nosotros, no obstante, arquitectos, esas huellas son *monumentos*, o residuos de ellos, cuya razón de ser no satisface el dato documental. La Historia nos describe lo que hubo, pero no nos revela, o no del todo, por qué lo hubo. Ella cuenta el argumento, pero su poesía concierne al poeta. Y el poeta se inspira en el *mito*. La historia certifica que hubo una Troya y una Ítaca pero, sin un Homero que nos sumerja en el mito y haga revivir a sus criaturas, no habría una *Ilíada* ni tampoco una *Odisea*.

A Hegel debemos esta intuición genial: como las epopeyas homéricas y tantos otros poemas por el estilo, herederos suyos, la Arquitectura se sustenta en el mito. Él es su hipótesis fundamental, el fondo de la cuestión. Otras hipótesis la sustentan materialmente y la condicionan psicológicamente, pero él, y sólo él, la *crea*.

Para empezar, la palabra es mito genuino. Los antiguos griegos no lo dudaron: *mithos* es *palabra*. Pues toda palabra es halo alrededor. Las palabras, como el arte del cual participan, *aureolan* las cosas. Por eso las hubo (y algunas quedan) *de honor*.

Las palabras, nos recuerdan los semiólogos, son signos. Pero el signo, a la vez que significa lo que *designa*, lo hace significativo. Significar es *distinguir*, en el sentido de una distinción, condecoración o medalla. Lo significado, al serlo, adquiere nombre y prestancia. Pues el nombre es brillo, como el anonimato es oscuridad y vida oculta.



139.



140.



141.

Y esa luz, o se propaga, o muere. El signo que no brilla es estrella muerta, porque su vida se debe a su prestigio, con lo que el *praestigium* (decía Unamuno) conlleva de engaño. Pues adonde hay brillo cabe, desde luego, el espejismo.

Pero al mito no le duelen prendas. Y la palabra, veraz o engañosa, mitifica lo que toca con su *toque de distinción*. No lo aprehende del todo. Tampoco sus consecuentes de-finiciones aprehenden su objeto, tan sólo lo rodean y de-limitan. Pero lo destaca y nimba. Por obra y gracia suya, la cosa deja de ser neutra y resplandece.

Suyas son las *alas* que la atribuye Homero. La cosa está quieta, pero el verbo vuela.

*Va pensiero su l'ali dorate:
va, ti posa su i clivi, su i colli...*

cantan los cautivos del *Nabuco* verdiano. Las doradas alas del pensamiento posan adondequiera y llevan consigo esperanza. En todo mito la hay, aliada de la fe que lo eleva. El mito crea porque en él, consciente o inconscientemente, se cree.

En una cultura verbal ¿cabe otra?, el mito es moneda corriente, aunque no se aperciba. De lo que creo a pies juntillas no siempre hablo pero, si hablo, es porque creo. Cada palabra dicha es un acto de fe, como un *a priori* que, cuando halla eco, genera un mito. Cuando digo *el pan nuestro de cada día*, esa ancestral pero sofisticada elaboración de harina de trigo molido, amasada, fermentada y horneada, entra en la historia. Dicho así, el pan es, mucho más que pan, emblema de lo *cotidiano*.

Pero el rastreo del mito a lo largo de la Historia es una operación que desborda con mucho este discurso. Podemos, no obstante, anotar algunas de sus pistas.

La primera de ellas corresponde al mito como Hegel lo conceptúa y sitúa. El filósofo habla de la *arquitectura de los muertos* (que no es de ellos, sino de los vivos en *otra vida*). Sin un *más allá* concebido y argumentado, supuesto y fabricado, la arquitectura de pirámides, mastabas y otros monumentos funerarios de menor rango, no hubiera habido lugar. No hay vuelta de hoja, el que cree, crea. Y el que cree *en* el más allá crea *para* el más allá. Y usa dimensiones cósmicas, por supuesto.



142.

Que la pirámide es un monumento *mitológico* parece más que evidente (como lo es el monumento que Eisenman consagra al *Holocausto*). Su rigurosa geometría se mide con este planeta, pero apunta a otros. Su desmesura es metáfora de lo inmenso: no hay palabras para describirla. Siendo de este mundo, alude a otros mundos.

Pero es a un dios egipcio a quien otro mito, anotado por Platón, atribuye la invención de la escritura, palabra-documento. Con lo cual, la palabra-mito entra en la Historia,

bajo la especie del Libro: la Biblia es por definición el *Libro de los libros* y en ella se dice que lo escrito escrito está, *quod scripsi scripsi*, y ha de cumplirse.⁴⁴

Hoy el Libro, epifanía del *logos*, se halla decaído entre nosotros: *epilogal* es la época que vivimos (Steiner). Y decaídos estamos, o nos sentimos, los bibliófilos, cuando bibliotecas, que fueron hitos de la Antigüedad en Alejandría y Pérgamo, con sus papiros y pergaminos, han dejado de ser los templos del saber que fueron.

Porque que las clásicas fueron templos, ¿quién lo duda? Templo es, y soberbio, la *Laurenziana* de Miguel Ángel en Florencia, con su *ricetto* o vestíbulo a modo de prólogo glorioso, que rememora el atrio a la antigua usanza. O la del Escorial, augusta, que monta en fachada el zaguán principal del monasterio y es su santo y seña.

Como un templo la concibe Boullée en su proyecto, cuando la dibuja a semejanza de la *Escuela de Atenas* de Rafael. Y así las construye (materiales nuevos para imágenes viejas) Labrouste en París: la *Nationale* y la de *Sainte Geneviève*.

Pero si volvemos a los orígenes (Homero es por sí mismo un mito) anotamos cómo de su mitología poética deriva la tragedia griega y con ella entra en escena, a la que basta un simple podio, mínima arquitectura, al que los romanos llamarán *pulpitum*. A decir verdad, el *pulpitum* está dispuesto para los portavoces de la palabra, con sus máscaras altavoces, que vuela y habita en valles y colinas (*su i clivi, su i colli*) y en ellos se reposa y estalla. La arquitectura del teatro griego se debe a la palabra.¹²⁷

Pero el mito, sustancia de la palabra, no lo crea el que la dice, sino aquéllos que la escuchan. No hay mito sin creyentes, y los creyentes son, para empezar, oyentes. *Praestet fides supplementum*, dice Tomás de Aquino, *sensuum defectui*: que la fe supla el defecto de los sentidos. Y lo que se ve, en el teatro griego, es el campo.

Porque lo que se oye (Esquilo, Sófocles, Eurípides) es inaudito: mitos representados por actores, con máscaras que magnifican sus voces y un coro haciéndoles eco. La novedad del teatro griego construido es el *theatron*, hemiciclo que reúne a espectadores-oyentes, como en vasija torneada, en torno al mito hecho palabra.

Y la arquitectura da forma al sonido que propaga el mito como las ondas (Vitruvio) en un estanque adonde ha caído una piedra. El sonido, en efecto, se propaga en círculo (o en esfera), pero la voz lo hace en semicírculo, dirigida y abocinada por la máscara.

Y el hemi-ciclo pasa a la historia: Teatro Romano, Olímpico, Ilustrado... y de las Cortes. Cuando el Teatro decae, la Política toma el relevo: es la hora de *El Gran Teatro del Mundo*. Calderón se apunta al mito. Y la Arquitectura lo respalda. No es casual que, en su auto sacramental, el Autor incoe su parlamento con aquellas palabras:



143.



144.



145.



146.

*Hermosa compostura
desta inferior y varia arquitectura...*

Si el Mundo es Teatro, a la arquitectura concierne servir el escenario a la escena. Y ello es pertinente tanto al teatro (arte *dramática*) como a la re-pública (arte *política*).

¿No adoptan los Mercados de Trajano en Roma el hemiciclo? Y ¿no se configuran las aulas magnas de las universidades con el mismo patrón? Los usos son varios, pero el mito es uno, teatral o mercantil, intelectual, literario o mundano, arquitectónico. Cuando decimos que la Ciudad es teatro de la vida pública, actualizamos, por obra de arquitectura, sus mitos. Como cuando decimos, remontando su origen, fenicio o medieval, burgués o ilustrado, que es *El Gran Mercado del Mundo*.

Si hacemos historia de nuestras ciudades, el mercado va por delante, las *cuentas* preceden a los *cuentos*. Lo atestigua en Valencia una Lonja, paradigma del comercio, mito fenicio asociado a los colonizadores del que Roma luego designaría, con nombre mítico, *Mare Nostrum*, tras haber vertido en él sangre, sudor y lágrimas.

Sucumben fenicios, griegos y cartagineses (*delenda est Cartago*), pero el mito mercantil mediterráneo perdura en lonjas y *loggie*, con variaciones tan rutilantes como el Rialto veneciano, a orillas de un mar que, con sus mares satélites, se proclama, en soberbio alarde mítico, ombligo del mundo, *medio de la tierra*. Mercados pues y teatros, mundanos y urbanos, perviven y se entrecruzan en virtud de sus mitos respectivos, universales en lo que cabe o locales sin el menor desdoro.



147.

Pues no es menos consecuencia de un mito el corral de comedias castellano, que actualiza el foro. Y de tal modo la ciudad se concibe, y en época barroca esplende, como teatro (la Plaza de San Ignacio en Roma rezuma teatralidad), que el *teatro* incorpora a la escena, de Serlio a Galli Bibiena, sus atributos.

Ni siquiera la Modernidad más abrupta, radical y lógica en su poética de ingeniero, da al traste con el mito: fantasías de Pölzig, Taut, Gropius y Mendelsohn, lo sustentan y apacientan. Es verdad que el *Universum* es un cinematógrafo (un nuevo mito, diferente y con atributos propios) y no teatro, porque, siendo joven aún ayuno de acomodo propio (un acomodo que pondrá en crisis la idea misma de Arquitectura), el *séptimo arte* se instala, sin acabar de hallarse cómodo, en el espacio del teatro.



148.

Pero el cinéfilo que visita la sala (*un cine*, decía Alejandro de la Sota, *es una cámara oscura*) es un *nómada* de su asiento que se traslada en solitario, ello es decisivo, al otro lado de la pantalla. En la arquitectura de la sala de cine, previa al imperio del ordenador que es su corolario, el espacio *real* se comporta como *virtual* y viceversa.

En su ámbito nos ocurre lo que con los cascos auriculares, que no estamos adonde estamos. El mito, que convocó a los oyentes en la Grecia legendaria, atrae ahora a los espectadores y les hace cruzar la frontera blanca. El *internauta* está a las puertas: cuando el PC le abre sus rutas virtuales, lleva navegándolas casi cien años.

Pero el espacio virtual, que no conoce distancias ni duraciones, es del todo ajeno a la Arquitectura, cuyos módulos originales son la *distancia* y la *duración* (la *durée*, diría H. Bergson). Toda arquitectura se sustenta en un mito, pero no todo mito sustenta arquitecturas. De hecho, algunos las repelen e invalidan.

Si volvemos ahora al espacio real, físico y psicológico, simbólico y poético, pero real, de la Arquitectura de cada día (cada día menos cotidiana) verificamos que a ella apelan, a pesar de todo, los poderes (visibles e invisibles) para asentar sus mitos.

Un ejemplo: desde la sede del inmemorial *basileos*, rey y juez a la vez (una figura acreditada en la Antigüedad) hasta el moderno tribunal de justicia, pasando a través de las primitivas *ecclesiae* o asambleas cristianas, un mismo patrón de arquitectura, la llamada *basílica*, recorre y enhebra toda nuestra historia.

No por casualidad dibuja Durand, en sus láminas pos-ilustradas, la sede de una *Audiencia* como *basílica de basílicas*, un modelo que aún pende, como de un hilo, de la idea en decadencia del todopoderoso *juste judex*.

El mito consagra cuanto toca. Por eso la Arquitectura, que le es deudora, se sabe *sacra*: toda ella es templo a su manera. No desvaría Ruskin, historiador y erudito conservador, cuando, en el primer lugar de sus *Seven Lamps of the Architecture*, inscribe el *Sacrifice*. Pues el hacer arquitectura, cuando el mito autentiza la fábrica (y es el único que puede hacerlo), es en verdad hacer sagrado (*sacrum facere*), lo que confiere rango de *ritual* o de liturgia al *uso*, ordinario o no, que ha de albergar.

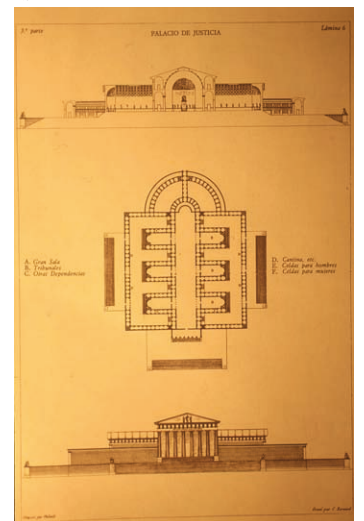
¿Cabe algo más llana y estrictamente cotidiano que una casa de habitación? Y ¿no es verdad que Palladio la eleva a la condición de templo, con su planta de cruz griega y su cúpula, cuando edifica para Monseñor Almerigo, a las afueras de Vicenza, la Rotonda? Y por si nos cupiera duda, el arquitecto cita sus precedentes: el *Pantheon* romano y el templete de *San Pietro in Montorio* (su genealogía cuenta, como *Die Zauberflöte*, con tres templos, uno *cósmico*, otro *votivo* y un tercero *doméstico*).

Los dos primeros templos autentizan y consagran el último. El reverendo humanista se honra por igual con las estirpes de los dioses *paganos* y del apóstol *cristiano*.

Por otro lado y cuando la *divinidad* abstracta de la Razón reemplaza al Dios celoso (sea Yahveh o Alá) de las religiones bíblicas, y el *logos* es destronado, parece que el Arte, antiguo huésped de mecenas varios y asiduo a sus palacios (el *Louvre* y el



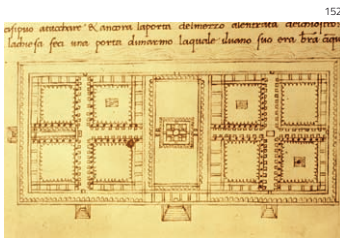
149.



150.



151.



Prado, el *Braccio Nuovo* y tantas otras galerías), se erige ahora en anfitrión ilustrado y reclama, para su acomodo, una mansión propia, a su nombre y al de las Musas sus *secretarias* (nunca ese título estuvo tan en su punto y puesto en razón).

Así Boullée imagina y dibuja un *Museo*, que alaba el Arte y olvida sus obras. Y von Klenze y Schinkel fabrican modelos de sapiencia académica. Las Academias a su vez (en Venecia, en Philadelphia) acomodan el tránsito del antiguo palacio al moderno museo: Wright, Stirling, Moneo, Gehry... Tanta es la fuerza del mito museístico actual que los arquitectos se felicitan de sus continentes sin apenas reparar en sus contenidos (se sobreentiende que no sólo de obras de arte vive el Arte).

Que en estos tiempos la más ínfima bagatela sea materia museística indica óptima salud mitológica. Si el mito creó el museo, hoy el museo crea el mito.

Y si de las nubes del Parnaso descendemos al suelo de los indigentes, observamos cómo, descartada la terapia de *lugares saludables* al amparo de Esculapio (Vitruvio), los nuevos mitos de la salud propician en Milán un *Ospedale*, el de *Il Filarete*, modelo de los españoles del Renacimiento (Toledo, Santiago, Valencia, Granada) y que aun perdura en las *lecciones gráficas* de Durand. El sentido moderno de la *higiene* mudará las estrategias (Steinhof de Wagner, Paimio de Aalto), pero el mito permanece.

Y con él su doble sentido, religioso y laico, pues *salus* es la *salud* del cuerpo y la salvación del alma, y el médico no acaba, en la mitología de las gentes, de desplazar por completo al mago. Y así, de hospitales u hospederías y casas de salud, derivamos ciudades sanitarias, irónicamente *olímpicas*.

Cuando el hospedaje, común a hospitalizados y huéspedes (*hospitalariae* llamaban los romanos a las puertas que la escena dispone para los invitados), deja de ser patético y se hace práctica cotidiana (hoy insólita por paradoja) de hospitalidad, créase el *hotel*, primitivo palacete reducido, o ampliado, a habitación transitoria.

Pues el mito del viajero emprendedor y ejecutivo cosmopolita sostiene el lujo de arquitecturas que, por una vez en la historia, consagran la *utopía* del desarraigo. En el fondo, el gerente u hombre de negocios de la aldea global es un nómada que a costa de un asiduo *jet-lag* se ve en el cielo, en la tierra y en todo lugar.

Otros huéspedes, en cambio, prefieren el *anacronismo* a la utopía. Y se evaden a otras épocas, residiendo a temporadas en monumentos: tal es el mito historicista de los llamados *paradores*, que deparan ambientes feudales o palaciegos.

Y a medio camino entre hostales y hospitales se halla el balneario, que redescubre al dios Esculapio de Vitruvio y recupera la fe en el carisma local, un *genius loci* terapéutico. Es un mito que tiene sus épocas. Pues los mitos pasan (la fe mueve

montañas, pero el tiempo mueve la fe), como advierte Jorge Manrique en sus *Coplas*:

*¿Qué se hizo el rey don Juan?
los infantes de Aragón
¿qué se hicieron?*

*¿qué fue de tanto galán?
¿qué fue de tanta invención
como trujeron?*

Y algunos vuelven. Y otros perduran, aun siendo el hospedaje infame, como es el de las cárceles, ora mazmorras horadadas en el orden feudal (Ledoux las concibe aún como fortalezas), ora monumentales ruinas piranesianas (invención cínica que ha suscrito alguna reciente dictadura), ora panópticos radiales de fácil vigilancia.

Lo que prueba que el mito impone un sentido, oscuro e informe, previo a la forma, en el caos que precede a la creación de la Arquitectura. Y es ciego: la luz y la escena vienen luego, y con retraso que no le perjudica, antes le favorece y ahonda.

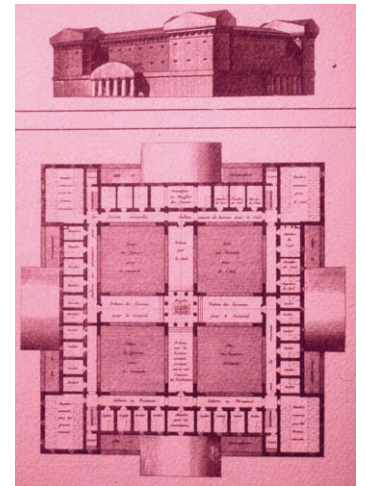
No se juzga despropósito que una factoría parezca un palacio (Tabacos de Sevilla), o una ciudad (Salina de Chaux) o un templo (AEG de Behrens), si avalan la imagen firmes ancestros. Sólo cuando el progreso posea voces propias, podrá su mito declararse (*Cité Industrielle* de Garnier, *Luban* de Pölzig, *Fagus* de Gropius).

A su vez, el mito del negocio sacralizado, *de la ceca a la meca*, se sustancia en bancos y bolsas, santuarios del capital oficiados por sacerdotes-arquitectos egregios, tales como Soane, Wagner o Berlage. Y resplandece en oficinas que fueron glorias del Chicago avanzado, y que cuentan, desde el *Larkin*, con la bendición de Wright.

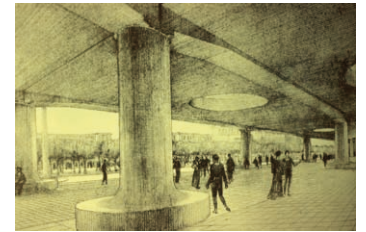
Como se sustancia el mito del comercio, otrora desmenuzado en cubículos y obradores, como los que alojaban las *botege* del *Ponte Vecchio* y del *Rialto*, subsistentes aún en las *gallerie* y pasajes decimonónicos, y contenido más tarde de almacenes, de los *Schöcken* de Mendelsohn a la *Rinascente* de Helg-Albini.

O deslumbra el mito de los transportes en sus estaciones, terrestres (desde las castizas de Aranjuez, Alcázar y Toledo, o los hangares que Turner y Monet subliman en sus *lienzos*, hasta la moderna y elegante *Termini*), marítimas y aéreas. Son inefables a este respecto los minúsculos y gestuales dibujos de Mendelsohn.

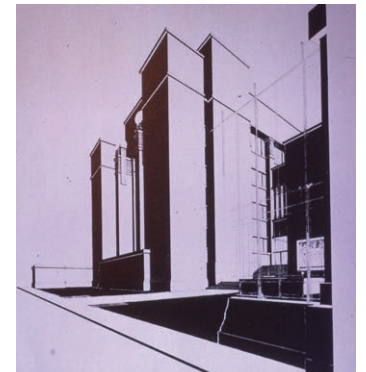
Mitos hay del negocio y del *ocio*. En la saga de estos, el *Chrystal Pallace* engendra, a mediados del diecinueve, la dinastía del invernadero o *jardín de invierno*. Y se suceden escaparates mundiales adonde caben las mejores firmas (Eiffel, Contamin y



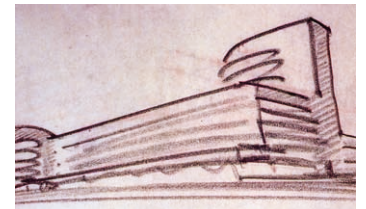
155.



156.



157.



158.



159.

Dutert en París, Fuller en Montreal, Le Corbusier, Xenakis y Varese, en Bruselas, Frei Otto en Munich). Y un mito gemelo ha lugar para el arte (*Künstlerkolonie* de Olbrich, *Esprit-Nouveau* de Le Corbusier, Pabellón de Mies...).

Cuando el mito se hace sedentario bajo la especie de *genius loci*, la Arquitectura está servida. Cuando por el contrario su suerte es nómada (y hoy tiende a serlo, la Red es el ejemplo) la arquitectura o huelga (porque literalmente no ha lugar), o se aligera a modo de aeronave espacial, y se disuelve en utopía. Como a Noé en los días del diluvio, a los congéneres del tercer milenio se nos impele a habitar adentro de nosotros mismos, en medio de un *cosmos* que más parece un *caos*.

Lo cierto es que, sin un mito estimulante, la *libido aedificandi* carece de estímulo. Cuando aquél es plural y cósmico (*Pantheon*), ella lo aprehende y ubica. Cuando remite al origen de la especie humana (*Alhambra*), lo evoca y glosa. Cuando apunta a la ciencia astral (*Eisteinturm*), lo atisba y vigila.

La Arquitectura perpetúa el mito y por él se perpetúa. Así:

¿Qué mito, singular o plural, sustenta esta arquitectura y de qué modo ésta lo aprehende en su genio y sustancia?

OCTAVA CUESTIÓN
HABITACIÓN Y OPORTUNIDAD

De cómo la Arquitectura se apacienta en el mito es la *hipótesis* que sugieren las cuestiones planteadas hasta este momento. Sin esa base, ella no prospera. Pero, para que prospere, el fundamento no es suficiente, es menester un propósito, una *tesis* o toma de *posición*. De ello discurrimos en las cuestiones que siguen.

De hecho, el nombre que se da a los edificios designa su propósito. Y el propósito consiste en un acto, no en una creencia. De suyo el mito pertenece al pasado, cierto que a un pasado no pretérito, no ido, sino presente, pero pasado. El mito, como la palabra que es uno de sus paradigmas, se nutre de memoria, es *conmemorativo*.

Con la memoria duerme el mito en los hondones del subconsciente, pronto a despertar si se lo invoca, rescatándolo de su oscura latencia, sustrayéndolo a ella y dando a la luz sus actos. Pues sólo los actos suceden a la luz del día: el pensamiento es oscuro y no sin razón a su ejercicio concentrado se llama *elucubrar*.

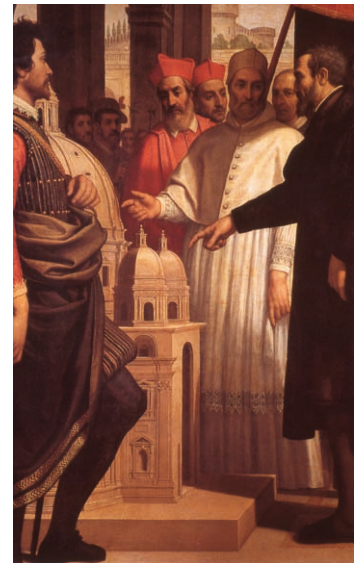
El pensamiento mítico amanece así y resplandece en el acto ritual: el rito pone por obra el mito. La con-memoración vive en el hecho presente que la activa y actúa. Don Quijote pasa, de la noche a la mañana, del mito leído en libros de caballerías al rito actual de la caballería ejercida. Dicho y hecho: el *hecho* asegura el *dicho*. Y si la *razón necesaria* es estirpe de la memoria, la *razón suficiente* es pura voluntad. Para que la arquitectura suceda es imprescindible una decidida *Künstwollen*.

O, si se quiere, una *Baukünstwollen*. Toda *poiesis* es voluntariosa, empezando por la poesía, pero pocas lo son quizás en el grado y medida en que lo es la edificación. Sola la Música (trabajo invisible, a diferencia del suyo vistoso) se la puede equiparar. Ni una ni otra se avienen con el genio indolente o perezoso. Hágase: éste es el lema.

Toda obra de arte es un hecho. Pero pocas lo son con la contundencia con que lo es el *hecho arquitectónico*, que sobrepasa de tal modo las previsiones del proyecto que escapa al dominio de su autor. ¿Decimos acaso de El Escorial que es un *herrera*? De ahí que el propósito sea decisivo y relevantes quienes lo sustentan. No en vano *Il Filarete* otorga al cliente la paternidad del edificio y al arquitecto ser madre de la criatura. Y Palladio escribe *Il signor N. a fabbricato secondo una mia invenzione...*²⁷

Porque lo que nos mueve a edificar, sea cual fuere la naturaleza del edificio, es un principio de habitación. Habitar es el fundamento de cualesquiera *tesis* de arquitectura y la razón de ser de sus diversos edificios que, entre nosotros, se detalla en un *programa de necesidades* que registra cuanto parece ser necesario (*oportet*).

La Arquitectura obedece, según Vitruvio, a uno de estos tres propósitos: *religión*, *defensa* u *oportunidad*. Ellos argumentan sus tres especies: *religiosa*, *militar* y *civil*. Pero hemos observado que los dos primeros argumentos subyacen a todas ellas, pues todo edificio es *templo* y *fortaleza*. Consagra un uso y lo defiende.



160.



161.



162.



163.



164.



165.

Desde ambos puntos de vista (superior ritual e inferior natural) la Arquitectura es género único. *Naturalmente* nos defiende y *culturalmente* (cultura y culto son congénitos) propicia y celebra nuestras ceremonias. Tales propósitos le son connaturales, de suerte que edificar es una acción de suyo defensiva (sea provocativa o encubierta) y sagrada a su manera. Del que *plantó una viña* (y toda siembra entraña una liturgia) dice la Biblia que *la cercó y erigió una torre*.

Lo que resta, la *oportunidad*, es su diferencial y causa específica de la arquitectura civil o, mejor, causa civil (e inmediata) de la arquitectura. La oportunidad es, pues mira a lo que la conviene, la que la especifica. Con buen criterio pone Durand, a la cabeza de las láminas que describen sus distintos modelos de edificación, la *convenance*.

Y *convenance* es, ni más ni menos, oportunidad. Pero habitar es, para el hombre, el asunto de la más recia envergadura: *et verbum caro factum est et habitavit in nobis*. La Palabra (*logos*) habitó entre nosotros. El hombre es, en el ideal helénico-cristiano, no sólo habitante, sino *habitación* de la Idea-Palabra, morada y morador.

Habitar es permanecer o demorarse, lo que no significa retardo o estancamiento, sino perseverancia, identidad consigo mismo. *Tempus fugit*, dice Séneca, pero al hombre es dado, o no sería el que es, remansarlo en memoria (*durée*, dice Bergson). El tiempo pasa, pero dura y perdura, por y a través del hombre. Él lo atrapa ¿a él o a sus huellas? y lo sustancia. Lo demás (insiste Séneca) no es nuestro: solo el tiempo es nuestro, y *habita en nosotros*, sus habitaciones y habitantes. Habitar es *perdurar*.³⁸

Lo que es de la mayor importancia, porque permanecer *en sí mismo* equivale a *ser uno mismo*. El puro transeúnte de sí mismo apenas es uno mismo. No se reconoce, ni se sabe. No ser habitante, ni tan siquiera de uno mismo, es como no ser, o ser otro, es decir, estar *enajenado*. Habitar no es un modo de ser, sino *el modo* de ser.

Es una gesta humana para la cual la Arquitectura provee habitaciones. Y en proveerlas halló su mayor gloria, desde los tiempos fabulosos de Keops, porque ella fabrica estancias, para éste o para *otros* mundos. Si hay un agua, como la del Pozo de Jacob adonde a diario llenan sus cántaros *mujeres samaritanas*, para la sed de inmortal que a todo hombre aqueja, la Arquitectura es esa agua. Pues aunque pueda perecer ¿y qué no? tiene fama (la fama es su cómplice inmemorial) de *imprecedera*.

No por otra razón fabricó desde siempre sólidos sepulcros, que la lengua llama *últimas moradas*, incorruptibles y adonde moran moradores corruptibles. Y es que el hombre, en su ilusión (que es un principio de arte), cree permanecer en su morada si ella permanece. Es y será *mi casa* (se dice a sí mismo) aun cuando yo *no esté*.

No se edifica para una estancia efímera, sino duradera. O acaso nuestra *esencia* se adhiere a nuestra estancia y en ella se afinca y afianza. Dejaré de *ser*, se dice el

faraón, pero no de *estar* y, mientras esté (quiere creer y cree), no habré dejado de ser. De ser al menos para los demás (para nosotros), si es que no para sí mismo.

Pues es dudoso que uno sea para sí más allá de la muerte (en todo caso, no se ha podido corroborar). Pero no nos cabe duda de que, para los demás, se puede *seguir siendo* después de *haber sido*. En virtud de *El Quijote*, Cervantes sigue siendo. Y por obra y gracia de su *Novena Sinfonía*, Beethoven aún es.

Y la memoria de Keops subsiste en su pirámide. El hombre sabe con dolorosa e infalible certeza que su cuerpo envejece. Por eso se provee de otro, se rodea de arquitectura. Siendo *habitación* por naturaleza, se hace *habitante* por artificio. Y prolonga su vida terrena, si no en cuanto vida, al menos en cuanto terrena.

La pirámide dilata a la momia en el tiempo. (De la eternidad dice Borges que es concepto concebido por el hombre y, como tal, ilusión). El habitante de la momia embalsamada ha dejado de ser habitación y pasa a serlo de la pirámide construida. Transfiere así el periodo de vida, de un cómputo *biológico* a otro *geológico*.

Por medio de la Arquitectura dilata el hombre su dimensión y se reintegra en un cosmos, perecedero, pero que parece más despacio. El espacio crea el despacio, y, en la medida en que la Arquitectura lo sustancia, dilata el tiempo. Como en una fotografía *blow up*, magnifica la vida: no es la eternidad, pero apacienta su ilusión.

Nadie puede asegurar, desde luego, la *eternidad del arte*, pero sí fabricar (los genios lo han hecho) un *arte de eternidad* susceptible de historia. Habitar es por eso, para el ser humano, asunto de la mayor trascendencia y que le otorga la más cumplida gloria, ésa de la que Juan del Enzina da cuenta en un admirable madrigal:

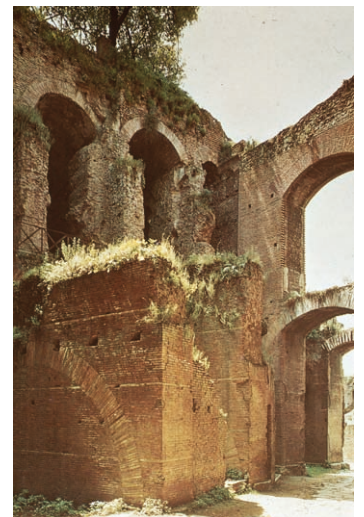
*Todos los bienes del mundo
pasan presto y su memoria,
salvo la fama y la gloria.*

Y ¿qué son fama y gloria, sino ilusiones de eternidad que arquitecturas grandes y pequeñas apacientan? Glorias son que se sustancian en jardines y apelan a la longevidad vegetal. Pues ¿qué es más recio e impercedero, un olmo o una roca? Paradójicamente, la ruína nos persuade de que un impulso vegetal vence a la presunta naturaleza geológica de las arquitecturas. La ruína ¿quién puede negarlo? es un paradigma del poder de la vida sobre la muerte, del árbol sobre la piedra.

Por eso, la Arquitectura no ignora las glorias vegetales, eternidades concebibles, y aun juega con ellas, disminuyéndolas en jardines recoletos que alguien con razón llamó *glorietas*. En sus menudencias inababiles el espíritu humano se dilata y concibe eternidades, creyendo ser el que es (divino), aun cuando no esté adonde está.



166.



167.

De ahí que nada sea tan nefasto al impulso de edificar con nombre de arquitectura como un espíritu enajenado. El que cree ser otro deambula como nómada irredento. El que no habita en parte alguna y en ella está, apenas es. Al menos, en la conciencia de los demás. Se ha ido, se dice del que ha muerto: *descansa en paz*, se añade.

En el lenguaje cotidiano, el hombre que fallece se va (no está), pero descansa (está en otra parte). La conciencia de *estancia* invade la ultratumba. Y al pensamiento le resulta insondable la idea de un ser que no está. De hecho, la filosofía concibe la esencia como *hipostasis* (griego) o *substantia* (latino). Es decir, que *es* lo que *está*. En ambos casos, hablamos de lo que *está-por-debajo* o sub-yace. No podemos (o no sabemos) hablar de otro modo. Estar es, para el hombre, todo un acontecimiento.



168.

En vano la ciencia nos advierte que el estar (lo que entendemos como *real*) es precario e incierto. De un electrón en el átomo no sabemos nunca a ciencia cierta adónde está en un momento dado. Como mucho podemos calcular la *probabilidad* de que esté en uno u otro lugar. La estancia nos es, como el instante, *inasequible*.

Pues lo infinitamente pequeño o grande se nos escapa. Nuestro dominio gobierna la finitud inquieta, la cual nos induce a concebir la eternidad como hermana gemela de la quietud. El infinito nos huye y ahuyenta lo eterno. En este punto Rappaport tiene razón: el infinito nos retrotrae al tiempo, la finitud nos *eterniza*.¹⁴⁵

Acaso no sepamos adónde se halla *ahora* el electrón huidizo. Pero el cálculo de probabilidades nos enseña a ponerle cerco. Y el cerco es finito: la probabilidad es el *cerco*. Y una tesis de Arquitectura. No sabemos adónde está, pero sí adónde puede estar y es probable que esté. Conocemos el *entorno* cuyo arte es la Arquitectura.



169.

Ésa es su función, única y varia. Pues, si hay un *estar de asiento* fundamental y un *saber estar* de humanidad madura, los modos imaginarios de estar son infinitos. Y en sus edificaciones, la Arquitectura provee a los más de ellos. Ella es *modal*, pues acomoda a los seres humanos (la *commoditas* con-modo de la que escribe Alberti).

El error, o la cicatería, de lo que el Movimiento Moderno llamó *funcionalismo*, se debe a que éste minimiza en su prosa, por un prurito pragmático, y trocea los ámbitos de esa función esencial, literalmente *sublime*, que es la habitación humana. Habitar (éste u otros mundos) es el propósito que sustancia la Arquitectura. Los demás (el abrigo y la concurrencia, el ágape y la conversación, la vigilia y el sueño, la lectura y el juego, el retiro y el estudio, el amor y el trabajo) son *accidentales*.

Estos ora convienen, ora no. Y no porque sean de poco fuste, sino porque todos ellos no son sino *modos de habitar*. Se habita durmiendo, comiendo, bebiendo, leyendo, amando, jugando, estudiando, trabajando... Y a cada uno de esos gerundios provee la arquitectura matices que los acomodan supuesta su habitabilidad. El uso específico

determina tan sólo el tono, la *commoditas*. Pero la condición de base *sine qua non* (la *necessitas* de Alberti) es, en todos los casos, la misma.

De *deleitar aprovechando* hablaban nuestros clásicos a propósito de sus escritos. El deleite era lo primero: el provecho, por añadidura. Un deleite que, a su modo, las letras proveen cuando crean mundos imaginarios adonde habitar. Habitando el espacio de los antiguos caballeros andantes hízose Don Quijote caballero en su tiempo. Y creó a su vez para nosotros, lectores de la hora undécima, un nuevo espacio y un nuevo tiempo afuera del espacio y el tiempo, esto es, concebible como eternidad.

El sueño de don Quijote y el espacio literario que crea no es distinto del de Keops y el suyo arquitectónico, ambos esencialmente *habitables*. La habitación es el deleite primordial de la Arquitectura y la forma de su gozo, que depara las más de las veces con provecho, como la mejor poesía o el arte óptimo.

Escala debida y justa proporción son dimensiones propias para el ejercicio de la habitación. Pues, si ciertos provechos subsidiarios reclaman, por su índole dinámica o por la afluencia de grandes colectivos, holguras especiales, hay una medida de base que hace a un cubículo habitable. La *unidad de habitación* es una unidad de medida.

Apurar el espacio, como en su día propiciaron medidas codificados por el *Deutscher Werkbund* (Normas DIN), conduciendo a *raciones* (que no *razones*) denominadas no sin oprobio *Existenzminimum*, indujo el corolario perverso por el cual el mínimo es norma. Si basta, basta y lo demás sobra. Apurarlo, además, lo encarece.

La unidad de medida del espacio humano no es el sarcófago, o el ataúd. Para el faraón antiguo, la unidad fue la pirámide. Y si bien es cierto que todos menos uno, en aquel Egipto, eran no-faraones, en él se miraban éstos como en un espejo y reconocían al *habitante* ejemplar, dueño de un mundo *desmesurado*, pero no *desmedido*.

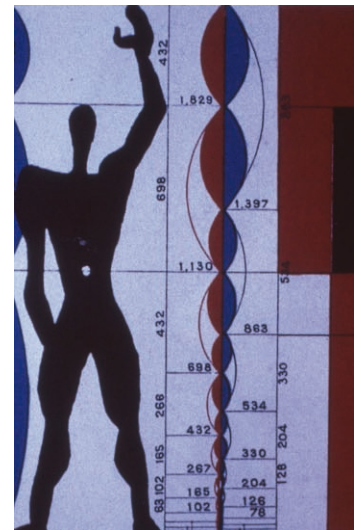
No hay una unidad de medida del espacio humano (mayor que el sarcófago desde luego y razonablemente menor que la pirámide) que recorra nuestra historia y a la que podamos remitirnos. Del *tonel* de Diógenes al *Versalles* del *Rey Sol*, la ración de espacio que necesita un hombre para habitar varía inconmensurablemente.

No hay un canon de medida, pero la medida es imprescindible. Habitar es, en cierta medida, *medirse* con el mundo y *medir* el mundo, pues ambas operaciones se conjugan una con otra. Y no es inhabitual que el habitante *más* ambicioso (el filósofo, no el rey) se conforme con *menos*. El tonel desmonta el palacio.

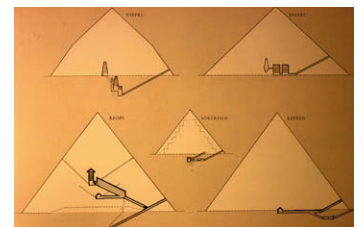
Porque la medida no deja afuera, antes incluye lo que mide. La medida lo es de lo que mide. La casa es medida del mundo. Y es mundo. Un mundo al cual Diógenes no ha renunciado en modo alguno y, para poseerlo entero, ha ideado una unidad diminuta.



170.



171.



172.



173.



174.

El tonel es el *átomo* (como un *microcosmos* perfecto) del pensador cínico. Lo que nos importa es sin embargo saber que *habitar es medir*. Y medida la habitación. Y que, por medio de ella, el habitante se mide con lo que habita.

Por eso en Arquitectura el error escalar es fracaso de habitación, pecado original. Afuera de escala, la Arquitectura es inhabitable. El *Parthenon* sería inhabitable para los usos cotidianos de los hombres, pero fue habitable, y así se concibió en su origen para el decoro ritual de *Athenea Parthenos*, la diosa virgen, y de sus *panatheneas*. Como la Gran Pirámide, inhabitable para Keops, el faraón vivo y *terreno*, pudo ser la habitación consumada, eterna, para Keops difunto y *ultraterreno*.

Por otra parte, tengamos en cuenta que la pirámide, con ser enorme y geológica, no es inmensa, pues es pirámide: su geometría conjura su inmensidad, midiéndola. Es eterna (lo que quiere decir no *más allá* del tiempo, sino *afuera* del tiempo), pero no infinita. Su *finitud* esencial es un logro que la geometría plasma en su figura.

Pues la inquieta infinitud (acaso los egipcios ¿o seguro? lo intuyeran) no conduce a la sosegada eternidad. Aquélla dilata el tiempo, ésta lo congela, como la Arquitectura (al decir del poeta) congela la Música. La Música sabe de *infinitudes* inconmensurables: la Arquitectura empero se decanta más bien en *eternidades* conmensurables.

Eternidades *métricas*: pues ¿acaso la *figura cúbica*, de la que discurre Herrera, no es eterna? Eternidades son éstas que suspenden el ánimo e invitan así a la habitación. La medida del espacio, en efecto, hace de su categoría abstracta, envolvente e inaprehensible, envoltura y abrigo aprehensibles que nos reconcilian con el mundo.

Para toda arquitectura hay una medida justa que la hace fundamentalmente y con toda razón habitable: se llama *escala*. El suyo es nuestro primer acto en la acción de medir por medio de los miembros de nuestro propio cuerpo: la *pulgada* (del pulgar), el *palmo* (de la mano), el *codo* (del brazo), el *pie*, el *paso*, la *estatura*... Medidas.

Pero la medida habitable no sólo se *palpa* y se *recorre*, además se *ve*. Hay una medida visual de las cosas, impalpable e impalpada, que nos las hace *cognoscibles*. Y el conocer, para seres que conocen o están capacitados para ello, es condimento propio del habitar: lo desconocido es sobremanera inhabitable.

La habitación sucede al conocimiento que la incoa. El ojo que intuye se erige así en consejero del cuerpo que habita. De modo que sus medidas (el ojo mide, aunque se equivoca a menudo y le engaña sin dificultad el *trompe d'oeil* o trampantojo) colaboran en la medida y consiguiente habitabilidad del espacio entorno.

El ojo mide, desde luego. Pero antes ha delimitado, ha definido una porción de infinitud. La mirada primaria, dice Wölfflin, es la que pone contorno, por eso la llama



175.

tactil. La secundaria, *puro-visual*, se difumina en el arrobo contemplativo, es menos ingenua. Decidle a un niño que dibuje lo que ve y trazará contornos de lo que toca.

Porque así es en principio, el ojo toca. Por eso no es descabellado el francés *coup d'oeil*: el ojo golpea (preguntádselo al niño). Y pone límites a lo que no los tiene: antes de medir, por tanto, delimita. *Ver, linear y medir* (decía Alberti). Ve lineando y mide. Y delimita el mar o el desierto, panoramas ilimitados, dibujando en ellos un horizonte sin duda irreal. Pues no hay horizontes que no sean ilusiones visuales, juegos del ojo dibujante e invenciones de su insaciable avidez de contornos.

La Arquitectura a su vez pone (y fabrica) horizontes. O sea, que pone por obra las *figuraciones* del ojo. *Traza* lo que el ojo ha soñado (pues éste sueña, aun despierto y abierto) y lo construye. Para que el ojo, realizados sus sueños, pueda encerrarse en ella y soñar dormido en el sosiego eterno de su horizonte edificado.

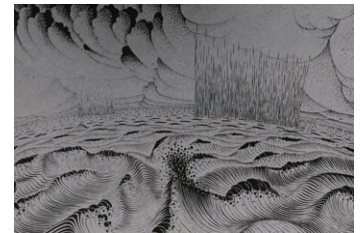
Y el ojo, que ha delimitado antes y puesto contorno al espacio sin fin con voluntad innata de Arquitectura, se aplica después, pese a sus errores de cálculo, a medirlo. Y para ahuyentarlos se esmera en procurarse relaciones, que la razón matemática llama *razones* y nosotros los arquitectos (con Vitruvio) *rationes*.

Pues, si es verdad que la razón humana ¿conocemos otra? se comporta como ente visual en su ejercicio, no lo es menos que la vista se pavonea y hace suyas, cuando se tercián, supuestas aptitudes racionales. Son tal para cual. Así el ojo *razona*, como la razón *ve* (si digo *lo veo*, quiero decir que *lo entiendo*) acerca de la medida de la *cosa edificatoria*, fiando su ejercicio a *razones y proporciones* que la geometría le sirve en bandeja, no ya de plata, sino de oro (*áurea* es una de ellas).

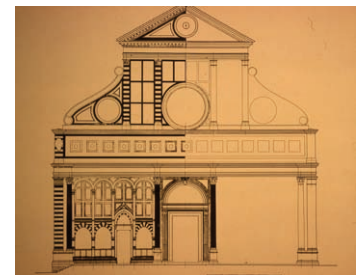
Sus efectos son dos y contradictorios. Porque el espacio bien proporcionado nos distrae de su escala y nos evade de su realidad e infunde en nuestro ánimo la noción de eternidad que se encierra en lo finito y repele lo infinito. La *divina proporción* puede ser inconmensurable, pero es única. Y es la que es *semper et ubique*.

No deja de ser paradójico que Alberti, empeñado en la *re aedificatoria*, cifrara su *concinnitas* en un ideal de proporción matemática que no se compromete con el espacio realmente habitable. Todavía Palladio se somete a cánones de proporción, aunque los encierra en el armario de los símbolos, adonde la escala justa no se deja dañar. En su voluntad de habitación, la proporción es tributo simbólico a la tradición. *A Dios lo que es de Dios, pero al César (el cliente) lo que es del César*.

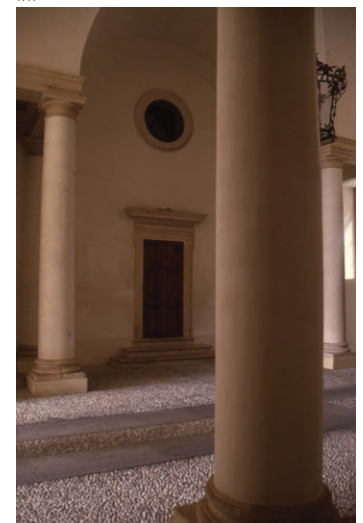
Las perversidades visuales, derivadas de la perspectiva y sus trampas, harán las delicias de sus sucesores, ávidos de ilusiones teatrales y ajenos a vulgares menesteres domésticos. Y de ese *Gran Teatro* no se distanciará la arquitectura, pese al reclamo funcional de los lodolianos, sino bien entrado el siglo veinte.



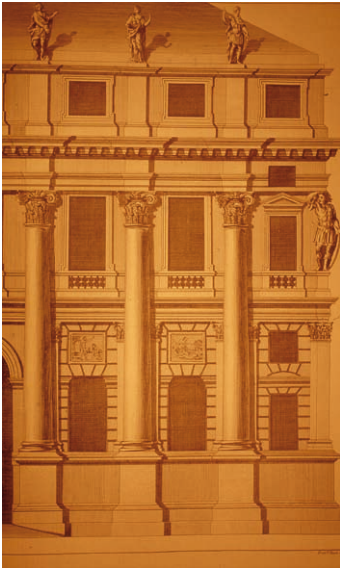
176.



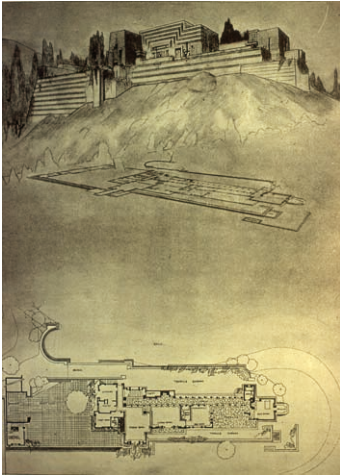
177.



178.



179.



180.

Escala y proporción no obstante, como estrategias de medida que sustentan la habitación, colaboran a ella por caminos distintos pero concurrentes, como cuerpo y alma de una misma aprehensión del espacio: la primera lo acomoda a la dimensión *temporal* humana y la segunda lo sosiega con el sueño de lo *eterno*.

La Arquitectura no es arte meramente *visual*, ni *visual-táctil*, como establece la tradición clásica, de Vitruvio a Palladio. Ni menos es *visual-pura*, como quisieran tanto los inventores barrocos de trampantojos como los dibujantes ilustrados de estampas, o los fotógrafos e informáticos de última hora. Quienes piensan la arquitectura como habitación (*ecológica* en el más amplio sentido) nos lo recuerdan una y otra vez. Es estancia y no visión.¹⁰

Digamos que un invidente puede ser un consumado habitante. Y se merece, por elemental derecho humano, aunque no los agote, los servicios de la noble Arquitectura. Aunque el ver, para quienes vemos, es inseparable del habitar, imaginar y pensar. Las utilidades de la visión contribuyen a los bienes de la habitación.

Trazando horizontes (ilusorios, es cierto, pero calmantes) y sustrayendo (de nuevo a través de la ilusión) el espacio aprehendido y efímero a su connatural y ¿por qué no decirlo? humillante efimereidad, la Arquitectura nos perpetúa.

Un espacio proporcionado es más habitable porque es sencillamente, o lo parece, intemporal y habitar es, siquiera en sueños, eternizarse. Lo supo Keops y obró e hizo obrar en consecuencia. Y ¿en qué hombre no alienta, como nos recordaba Wright hace casi un siglo, un cierto aire, una ráfaga al menos, de faraón?

¿Es habitable y humano, para este u otros mundos, el espacio que nos provee esta arquitectura, que dilata y aquieta nuestro tiempo, breve y fugaz?

NOVENA CUESTIÓN
PROGRAMA Y DIAGRAMA

La habitación que sustancia, real e idealmente, la Arquitectura viene adjetivada sin embargo por las que llamamos *necesidades* (que no lo son tanto, en todo caso creadas) las cuales, enunciadas con aplomo, configuran un *programa*. En el proceso de edificar, el programa da la vez y la voz al cliente, y es la base del *encargo*.

Un programa puede entenderse como un proyecto, no de arquitectura, sino de vida. Pues articula los propósitos del habitante. Describe sus *modos* de habitar. Y apela a la naturaleza *adverbial* de la Arquitectura.

No es un guión todavía, apto para el *rodaje* de una edificación. Pero contiene el argumento, que el arquitecto habrá de poner en escena por medio de su arquitectura. En el programa y pese a su concisión meramente indicativa, hay o puede haber un conato de literatura. Es literatura, sin embargo, escueta, de pura prosa.

De hecho el programa, viejo como las arquitecturas que ha venido suscitando, se halló y se halla, aunque implícito e informulado, en todas partes, presente durante siglos en las mentes de unos y otros, habitantes y edificadores.

En las arquitecturas que llamamos *anónimas* y que han respondido y siguen respondiendo a necesidades no adornadas de caprichos, ni disimuladas detrás de sus veleidades, el programa se ha ido decantando y depurando a lo largo de milenios y a través de tradiciones locales que han hecho de lo *típico* la enseña del oficio.

Desde sus orígenes ancestrales, la Arquitectura ha sido *tópica* y *típica*. Del tópic (la Arquitectura como *lugar común*) hemos discurrido antes, al hacer inventario de sus hipótesis. Del tipo trataremos en la segunda parte (los ritmos) de este ensayo.

Pero parece oportuno (hablando de oportunidades) recordar en este lugar cómo cada solución edificada (típica en el mejor sentido), la que ha sido comúnmente aceptada y reconocida óptima en la tradición constructiva de un territorio dado, oculta a menudo el problema *funcional* resuelto y hace que huelgue su enunciado.

Como advierte Alexander en su *Lenguaje de patrones*, el mundo de las arquitecturas reales, en su variedad étnica, abunda en esos problemas resueltos: formas que sirven a funciones y constituyen los susodichos patrones (*patterns*) o modelos. La función (esto es el propósito y su descripción en un programa) es indiscernible en ellos de la forma (solución adoptada y perpetuada). Hacemos lo que hacemos porque en ese lugar siempre se hizo así y el resultado no dejó nada que desear.

Una serie diacrónica ininterrumpida, que llamamos tradición, de modelos, tocados y retocados a lo largo de siglos, milenios quizá, por el procedimiento empírico de prueba y error, ha dado cuerpo a un programa no enunciado, cuyo origen nos es desconocido, corregido y aumentado, de autoría plural y que se conoce *por sus frutos*.



181.



182.

El programa autóctono por sabido se calla. Su historia no lo es de necesidades o deseos, de propósitos o propuestas (pues la noción de proyecto le es ajena) sino de hechos y, pese al nulo o casi nulo interés formal, paradójicamente de formas.

Pero de formas que nunca se supieron tales. Hablamos de formas que traslucen en voz baja sus intenciones y las evidencian sin alarde. En la *arquitectura sin arquitectos* esplende, como en ninguna otra, el programa inveterado que la ha articulado y perfeccionado con la paciencia de las edades, sin premuras ni apremios.



183.

Y esplende porque las necesidades, cuando lo son e imperiosas, no se andan con remilgos, ni acuden a máscaras de representación. La *función* y la *representación* siempre fueron rivales y así el *Gran Teatro del Mundo* miraba, con el desdén propio del nómada ambulante y aventurero, el instinto sedentario y paisano de habitación.

Y esplende porque las mismas necesidades, puestas a prueba en obra y repasadas con tiempo, han encontrado en esas arquitecturas modestas respuestas cabales que otras, sofisticadas y de más postín, no aciertan a proveer. Su autoría, colectiva y dilatada en el tiempo, las detalla además con puntualidad que el cliente individual en un momento dado no alcanza a imaginar. Y para colmo de sinceridad, el arquitecto, que podría escamotearla para lucir su ingenio, está ausente.

En tales arquitecturas llanas, la función no es todo pese a todo, aunque parece que lo es. Su naturalidad, en el sentido de afinidad con la naturaleza (cualidad que Wright llama *orgánica*), nos lo hace parecer. Y nadie la dice, pero la conocemos, porque se cumple. La casa es el programa, ágrafos (y sin proyecto de por medio) una y otro.¹⁸⁹



184.

La felicidad del acierto describe y a la vez encubre su deseo. Nada está escrito: ni es ostentoso. *Es más interesante, más elegante y más barato lo que no se ve*, lo dice un hombre de cine. El programa, en la arquitectura del pueblo, no se ve. Por eso es más elegante, y más barato (sostenible) además. Y esencial, lo que no quiere decir sin matices. Porque va al grano, como en la *Casa Dogón*, que consiste en un granero, el pueblo sabe cuál es su tesoro y lo custodia como a su vida, pues es su vida.

Cuando el cliente sabe lo que quiere (lo que es raro, porque de ordinario más bien quiere lo que sabe) se organiza, organiza su programa, y lo articula en un *organigrama*. El mero listado de necesidades se vierte así en un discurso coherente.

Pasamos así del índice al relato, del *vocabulario* escueto a la *narrativa* bien pergeñada. En el templo antiguo, ese relato se sustancia en liturgia, de modo que la *materia* (o el *contenido*, si se prefiere) de la Arquitectura ha sido puesta a punto con la mayor delicadeza. Trataremos de esta situación óptima, paradigmática, más adelante.

Discurriremos, también más adelante, pero antes, de la escena y de sus variedades, asimismo programadas y organizadas con toda suerte de acotaciones. Pues los programas y diagramas del teatro y del templo no dejan cabos sueltos: sus poéticas vigilan las arquitecturas que los acomodan como sus más fieles custodios.

Antes, ahora, nos conviene en cambio discernir supuestas necesidades cotidianas, públicas y privadas, que acaso acaben siendo especies rituales singulares pero que, para empezar, no son sino lo que son, *planes* para la vida que, con un poco de suerte (*chance*, dicen los franceses), se decantarán en *planos* de proyecto. Como la vianda en el plato, o el brebaje en la vasija, tales son, por ejemplo, las funciones públicas del *ágora* griega y del *foro* romano.

Consumados, aunque no agotados, los primeros programas transcendentales (para el más allá en la pirámide faraónica y para la escalada del universo en el *zigurat* asirio, cuyo emblema sería la *Torre de Babel*), la re-pública de este mundo requiere luego un espacio de encuentro que, según los humanistas del Renacimiento (véase el *Tercer Libro* de Palladio) los griegos entendieron como un ámbito para el diálogo (*ágora*) y los romanos convirtieron en sede de espectáculos varios (*foro*).

Con deliciosa ingenuidad describe el arquitecto paduano la *espesura* de columnas en el pórtico de *la piazza de i greci*, adonde deambulan y departen filósofos peripatéticos, y lo contrapone al diáfano de *la piazza de i latini*, dispuesto para la audiencia de turno. Aquél es recoleto, éste es panorámico. En el *ágora* palladiana hace asiento sobre todo la cultura, el foro en cambio es un coso eminentemente político (como son los espectáculos y espectaculares las políticas que el poder orquesta en él).

Ágora y foro son suertes de programas básicos, formalizados respectivamente en el cuadrado *democrático* griego, de lados iguales, y en el rectángulo *imperial* romano.

Los conceptos son claros y elementales, pero las respuestas aventuran esquemas que van más allá de los conceptos. El *programa* se ha vertido en *diagrama*, el propósito en geometría. Y ésta llama al arquitecto, que responde con un diagrama *gráfico*, geométrico, al programa *verbal* del cliente.

El organigrama se instala a medio camino de este proceso proyectual, pues es, si no topográfico, al menos topológico. Dibuja con palabras, como Apollinaire con sus *mots en liberté*. Hace lugar a los hábitos y sitúa las palabras, voluntades con vocación de espacio que llaman sin arrogancia a las puertas de la Arquitectura.

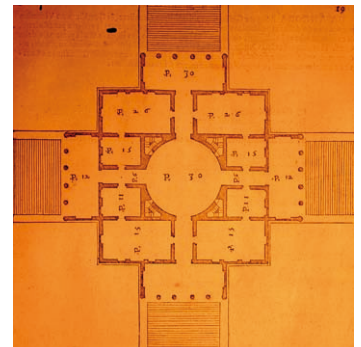
En teoría, el diagrama es la respuesta que da el arquitecto al programa propuesto por el cliente. Pero, si el talento de aquél es potente, el diagrama *transfigura* el programa. Monseñor Almerigo apetecía un lugar de reposo a las afueras de Vicenza, y Palladio fabricó para él, haciéndole creer que era él (pues lo pagaba) el que fabricaba, un



185.



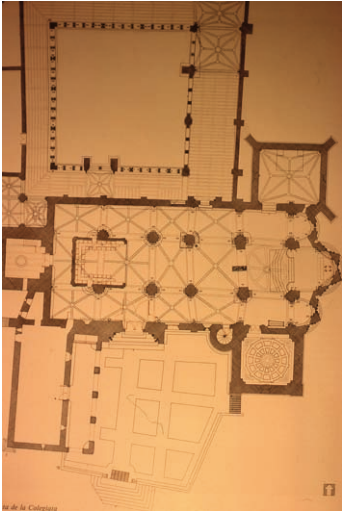
186.



187.



188.



189.



190.



191.

palacete suntuoso, la Rotonda, adonde la poética ritual se superpone a la prosa cotidiana y abre sus cuatro puertas-pórticos a los puntos cardinales.

El arquitecto convertía así en fasto soberbio un sosegado propósito de *vita beata*. El diagrama había dado la vuelta, magnificándolo, a un sencillo programa doméstico y suburbano. El *referendario* ya no añoraría los aposentos vaticanos.

La señora Farnsworth aspiraba quizás, asimismo, a un nido de amor sencillo, puritano a la americana y avaro de todo, intimidad incluida, que perpetuara su aventura con el arquitecto Mies van der Rohe más allá del tiempo consumido en el humo de uno de sus puros. Y se halló con una *urna* sublime, tan bella como inhabitable.

De nuevo el arquitecto derivaba un anhelo devoto de hogar burgués a inefable recreo místico para espíritus cultivados. De nuevo el diagrama radiante rompía la baraja del programa minucioso. Y la Arquitectura asumía un sencillo propósito doméstico.

No siempre fue así, por supuesto. Con frecuencia, programas bien concebidos y parsimoniosamente meditados y rumiados han hallado su respuesta cabal en diagramas justos, y por justos inmarcesibles, cuando de por medio no anduvo (todo hay que decirlo) un arquitecto con nombre ilustre.

Véase cómo, por ejemplo, al *ora et labora* benedictino, fórmula de un programa radical y conciso, imperativo y sin fisuras, da la réplica el *claustro* inmemorial, una de esas formas augustas que, heredera del foro y del *impluvium*, se presta, si no a todo (como quería el maestro de arquitectos Modesto López Otero) sí a casi todo.

Monástico y conventual desde luego, el diagrama del claustro (voz sagrada que alude a segregación, santidad y *cierre*, refiriéndolos a su fin, no a su principio) procede sin embargo de programas laicos, privados y públicos.

Es un diagrama que los tratadistas clásicos aplican indistintamente (plaza o patio) a la ciudad y a la casa, de suerte que Alberti no dudará en concebir la casa como *civitas minima*, a la vez que tiene a la ciudad por *domus maxima*. Ciudad pequeña y casa grande comparten diagramas de espacio abierto alrededor del cual la vida discurre.

El claustro es tan sólo un episodio en la historia ininterrumpida de ese diagrama, como la sístole (por lo cerrado) o el nodo de esa historia, que se perpetúa en el palacio renacentista y vuelve a su origen doméstico, tras haber conocido glorias islámicas. Es un diagrama universal que pone el cielo abierto en su centro.

En las casas *griega* y *latina* dibujadas por los tratadistas hay tantos patios como grados de intimidad ellas arbitran. Y en las *plazas mayores* españolas, por su parte, el modelo romano y festivo del *foro* es puesto al día con franca libertad que se relaja en

sus cómodos y a veces sinuosos soportales. Las formas son varias, pero el diagrama es uno. Así el tipo fija la hechura con independencia de las funciones a desempeñar. El diagrama se impone al programa y lo sobrevive y sobreabunda.

Y una plaza mayor anchurosa se habilita o rehabilita para coso taurino. De manera que una de las más antiguas Plazas de Toros (la de Las Virtudes en Ciudad Real, junto a Santa Cruz de Mudela) es rectangular y no redonda. El recurso al *anfiteatro* vendrá luego de la mano del furor historicista, ilustrado y romántico.

Y si una plaza mayor ha podido dar paso a corridas de toros, no nos sorprende que el corral de vecindad, cuyo diagrama es el mismo reducido, aloje el juego de comedias. Pero dejemos para luego asuntos lúdicos y volvamos al claustro y sus variaciones. Una de ellas, la del hospital proto-renacentista, tanto el antiguo de *Il Filarete* en Milán como los varios que le suceden en España, multiplica el diagrama (cuadruplica u octuplica) en aras de una higiene elemental.

Otra variación, si así se la quiere ver, sería la *cour d'honneur* del palacio francés que, a diferencia del *cortile* italiano, se abre al paisaje en sucesión indefinida que evoca la musical *suite* de danzas, su contemporánea y gemela de estilo.

Semejantes en su diagrama, pero diferentes por concepto y programa, son los *patios de armas* enclavados en las antiguas fortalezas feudales y en los que la defensa prima, como es natural, sobre cualesquiera otras condiciones. En el feudo en efecto, el perímetro, a menudo quebrado, determina y ciñe el recinto y no al revés.

De ello discurre competentemente di Giorgio Martini, tratadista sienés del *quattrocento*, y dibuja diversas formas al dictado de las reglas de la artillería. El feudo se concibe de afuera a adentro, y su patio, antes que rector, es regido.

Y otro tanto ocurre en la ciudad amurallada y por las mismas razones: *Sforzinda*, la ciudad ideal que *Il Filarete* proyecta para el príncipe Sforza, se encierra en un polígono estrellado, que configuran dos cuadrados en un giro de 45°, con criterios de defensa. La ciudad se aloja y organiza adentro del *reducto*. Sólo un acueducto rompe el cerco y asalta desde afuera la *roca* que habita el señor de la plaza, el cual, poseyendo la llave del agua que la vivifica, tiene a sus súbditos en un puño.

En casos tales, el diagrama del recinto como clausura espiritual para monjes que se aíslan del mundo se transforma en el *cerco* que defiende el castillo-fortaleza.

Con buen sentido lo imagina don Quijote en las pacíficas posadas de La Mancha. Pues el orden es otro (el antiguo, que el Caballero leyó en sus libros, es agua pasada que él se apresta a remansar), pero el diagrama es el mismo. Don Quijote, huésped de ideales, deambula por los diagramas con naturalidad y confunde *posada* con *castillo*



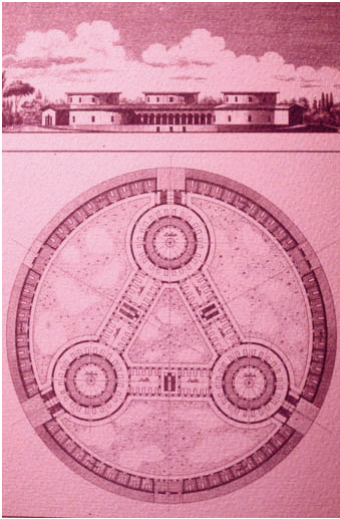
192.



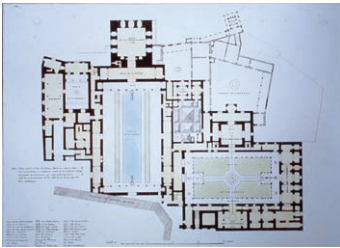
193.



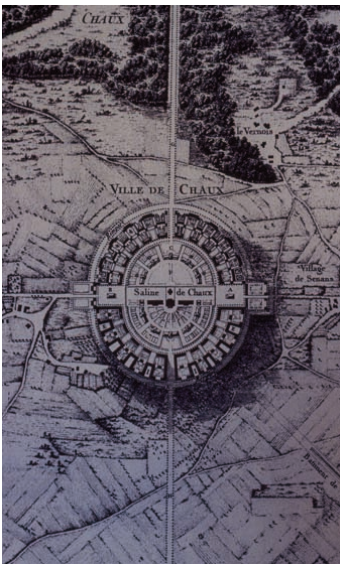
194.



195.



196.



197.

erigiendo en castellano al posadero. Que la lengua castellana sea cerrada ¿cómo habría de sorprendernos, si nació *encastillada*, como su propio nombre indica?

La posada tradicional, en efecto y desde antiguo, se organiza a la manera de un claustro alrededor de un espacio abierto, en donde a cielo raso se reúnen las bestias y bajo los cobertizos aposentan los viajeros. Es la traducción medieval del antiguo *diversorium*. Y si a este diagrama multiuso le seguimos la pista, nos hallamos luego con las posadas ilustradas, lujos de diseño que dibuja Ledoux en su citado libro *L'Architecture sous le rapport de l'art, des moeurs et de la legislation*.

Cuando a la defensa de una plaza fuerte se suma el espacio holgado, cuando el recinto fortificado se convierte en paraíso, cuando la realidad de lo que no se quiere perder recupera la memoria de lo que se ha irremisiblemente perdido, nos instalamos en la arquitectura, poesía y música, de la Alhambra, alcazaba y edén, reducto y gloria.

Pero volvamos a nuestra posada y su variante ilustrada, de la que es ejemplo el Ferial de Albacete, cuyo diagrama combina el *itinerario*, y el *ruedo*, que se duplica y triplica ciñendo anillos alrededor del círculo central. Porque no siempre las propuestas ilustradas quedan en papel mojado: el citado es un caso, como puede serlo la Ciudad de las Salinas de Chaux, edificada en parte, sobre proyecto del mismo Ledoux. Demasiado temprano acaso, pervive esta ciudad industrial, como sigue activa de año en año aquella singular plaza de mercado.

Pero es un ilustrado tardío, Durand, el que a comienzos del diecinueve y en sus ya citados *Precis des leçons d'architecture*, da carta de naturaleza y propone como materia didáctica el diagrama de Arquitectura. Lo que ha sido supuesto hasta ese momento pasa a ser *camino que hay que seguir* en el proyecto de Arquitectura.⁶³

Sabido es que este profesor de *L'École Polytechnique* de París reduce a dos (los dos últimos) los seis principios vitruvianos. *Convenance* y *économie*, en efecto, traducen al francés con mínima desviación el *decoro* y la *economía* de los *Decem Libri*. En cuanto a los principios de *orden*, *disposición*, *euritmia* y *simetría*, estos son subsumidos por Durand en los dos que salva, pues parece obvio que la disposición y la simetría son *convenientes* y el orden y la euritmia *económicos*.

Por esa razón el autor francés, habiendo descartado de entrada los *órdenes* clásicos en tanto que paradigmas de orden y euritmia, los recupera a renglón seguido como factores de racionalidad y coste moderado. El orden que genera la euritmia se incorpora a las enseñanzas de la Politécnica parisina por razón de economía.

Asimismo, la buena disposición que la simetría evidencia garantiza a su vez la conveniencia. Lo peculiar del enfoque *durandiano* es una mera cuestión de acentos. Son los mismos principios obedeciendo a instancias distintas.

Pero esos acentos son determinantes. Y en consecuencia los programas que argumentan los diversos modelos en las láminas de Durand y su traslación del *plan* o propósito al *plano* gráfico en términos de diagramas organizadores son, unos y otros, asuntos de relieve a los que procede que se dedique la mayor atención.

Tampoco escapa al profesor politécnico la pertinencia del organigrama intermedio que cualifica las múltiples funciones como primarias, secundarias, etc. En realidad, Durand parte siempre de un programa previamente *organizado* u organigrama.

Sus supuestos, siendo como son abstractos, están en cualquier caso precocinados. El autor no trabaja en los *Precis* para un cliente real, sino desea transmitir a sus alumnos un *método* racional de trabajo. Sus hipótesis, por tanto, se dan jerarquizadas y articuladas de antemano. Sus casos no son tales, sino modelos ejemplares.

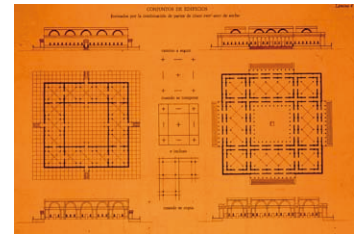
Este asunto nos parece primordial, pues el correcto diseño de un diagrama ha de partir de la certidumbre de *jerarquías* y de sus *vínculos* respectivos. Hemos de saber, para empezar, qué es lo principal y qué lo subordinado y cómo se estima cada uso y en qué medida se supeditan unos a otros por dependencias mutuas.

Sólo entonces el proyectista se reconoce equipado para recorrer el *camino que hay que seguir* y que, bajo este título, describe el autor en una de las primeras láminas de su *Compendio*, partiendo de la determinación de unos *ejes* principales. Son ejes ortogonales, a modo de coordenadas cartesianas, equivalentes en un principio: que no lo sean dependerá de su ulterior desarrollo o, dicho de otro modo, de los ejes *transversales* que en ellos se inserten y de sus categorías respectivas.

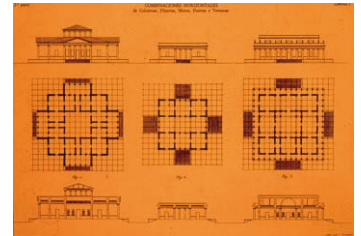
La fortuna del diagrama, simple como vemos (o imaginamos), dependerá pues, no de él, semejante a sí mismo y causa de que los modelos del *Compendio* se parezcan todos entre sí (sean cuales fueren su título y destino), sino de los pormenores y matices, lógicos y sensibles, del organigrama que a ellos subyace.

Pues, en un esquema de esta índole, la importancia de un uso la establecen los usos que de él dependen. Y así las *dependencias* (es curioso que se dé ese nombre a los recintos de un edificio) generan jerarquías: se supone por tanto que importa más aquello que, dependiendo de menos, más depende de ello.

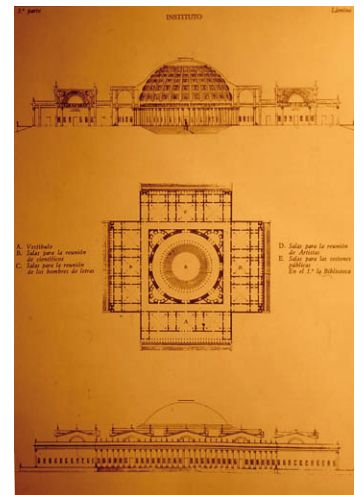
La teoría que se desprende de este sistema es clara, la práctica no lo es tanto. En la práctica el análisis de dependencias no es, ni mucho menos, seguro. Porque ritos y costumbres sociales, amén de rarezas individuales, las hacen relativas. Que el grano sea para ciertas tribus (como en la aludida cabaña *dogón*) lo que de nada depende y de lo que todo depende no autoriza evidentemente a canonizar el granero como asunto primordial de cualesquiera arquitecturas.



198.



199.



200.



201.

La dificultad del diagrama, que Durand pone sobre el papel y cuyos ejes denotan jerarquías, está en lo que supone. Sabido esto, que las funciones principales alojen a lo largo de ejes principales, las secundarias en los secundarios y así sucesivamente, es camino (el que *hay que seguir*) trillado. Pero la procesión va por dentro.

Si Versailles pudiese hablar... reza el título de una vieja película. Es que puede y habla. Más aún, dictamina. Y sienta jurisprudencia de los hechos, a las veces más firme que la de los derechos. Es propia de arquitecturas la estrategia de hechos consumados.

Y todos sabemos que, cuando a un arquitecto se le ofrece edificar un hospital (por ejemplo) más que los detallados propósitos de sus gestores, aun de aquellos cuyo talante es innovador, pesan en su mente otros hospitales, pues la mejor información acerca de usos y jerarquías se halla en los edificios que los han sustentado.¹⁴⁰

A este respecto Alexander da en el clavo: arquitecturas cultas y anónimas no son tan distintas. Un maestro, no obstante, como Durand, se obliga a partir con sus alumnos de cero. Y dice: en el principio fueron los ejes. Y nosotros nos preguntamos:

¿Responde, con claridad y rigor racionales, el diagrama del edificio en cuestión al programa que lo ha suscitado?

DÉCIMA CUESTIÓN
MOVIMIENTO E ITINERARIOS

El diagrama adolece, sin embargo, de una cualidad estática que en modo alguno se compadece con la vida real, de suyo dinámica. Habrá pues que prevenir el *movimiento* que a ésta es inherente y optimizar (lo que no quiere decir necesariamente abreviar) los *itinerarios* a los que invita.

Los arquitectos, contagiados por los ingenieros y sus ingenios móviles, hablamos de *circulaciones*, que son sin duda *pasos* relevantes, tanto que algunas piezas de habitación (*pasajes, pasarelas, pasadizos, pasillos*) deben a ellas sus nombres.

En las láminas de Durand, los ejes lo son siempre de simetría, pero un eje implica de suyo otros conceptos: rige una secuencia, establece una serie y señala una *dirección* cuyo sentido en la Arquitectura (salvo una coacción manifiesta como la que Wright impone en el *Guggenheim Museum* de Nueva York) es reversible, va y viene.

La ida sin retorno, especie de *via-crucis*, a la que fuerzan los recorridos de ciertos bazares muy en boga, es impropia de la Arquitectura, como lo es del espacio (reversible al contrario del tiempo) adonde se puede *desandar lo andado*.

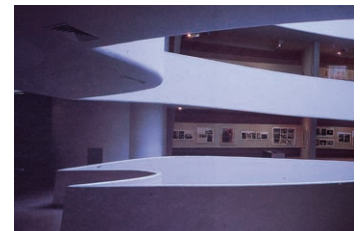
Los ejes por tanto, amén de referencias, autorizan secuencias, precedencias y sucesiones, y generan *itinerarios*: poseen virtudes vectoriales. La Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, por ejemplo, sobremonta el zaguán principal, que precede al Patio de los Reyes, el cual nos conduce al Templo, en cuyo *epistodomo* ubicó Herrera, de acuerdo con el monarca Felipe II y en torno a otro patio, privado éste como el de la Casa Griega, sus habitaciones asimismo privadas.

Todo ello sucede y se sigue a lo largo del eje *principal* (y principesco): saber, orar y reinar, se insertan en el mismo. Y el Templo, que provee buena sombra a quien a buen árbol se arrima, cobija la sepultura. El Monasterio (de los monjes) y los Colegios (de los sabios) adyacen colaterales y se adscriben a un eje transversal.

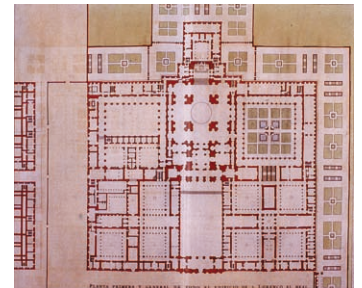
Lo cual indica, en una lectura *durandiana*, que El Escorial es antes Real que Monasterio. Y que lo sagrado redundaba en el saber y en el poder. El Rey piadoso, súbdito en cuanto hombre pero vicario en cuanto rey de lo divino, pone a los monjes adonde corresponde, *dándoles* arquitectónicamente *de lado*.

Otra cosa es que, por estrategia política y finura de tacto, Felipe II comenzara sus obras, con Juan Bautista de Toledo al frente de ellas, por el ala de los monjes que iban a ser *guardianes* de su obra, la que se mira en sus gloriosos jardines. Fue lo primero en el tiempo, pero es lateral en el proyecto. Así lo atestigua el diagrama.

Un diagrama que en cierto modo se trasluce en algunas láminas ¿casualidad? de Durand. Tomemos un ejemplo adonde éste aplica, como en todos ellos con todo rigor,



202.



203.

el camino a seguir: su *Palacio de Justicia*. Para el autor, el modelo basilical romano es a propósito, representativo y práctico, impecable e insuperable.

Lo que la iglesia cristiana en su día usurpó con fortuna (la basílica) para sus ritos, recupera, a ojos del ilustrado, la función judicial romana y cumple de manera que no deja nada que desear. Que el origen de su nombre (*basileos*) remita al poder real, no repugna en modo alguno al espíritu republicano y pos-revolucionario del profesor politécnico de 1800, en plena era napoleónica. Si la justicia ha dejado de ser *regia*, el regirse por la justicia se impone ahora (entonces) con más fuerza que nunca.

En consecuencia, Durand adopta el diagrama basilical para su modelo de *Palacio de Justicia*. Pero lo hace, con sutileza jerárquica, a dos niveles. Porque una cosa es a su juicio la *justicia*, abstracta e insobornable y principio inmovible, y otra los *juicios*. Uno es el *derecho* constituido y otros los *hechos* de la jurisprudencia.

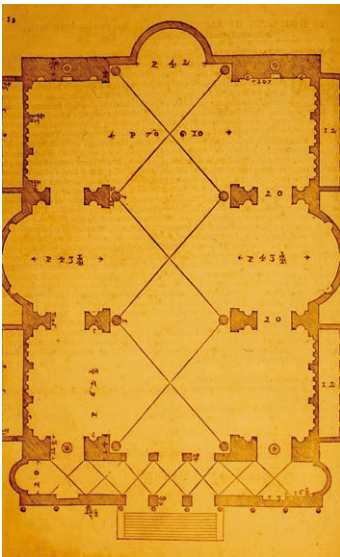
A la idea primordial el arquitecto ajusta el vector principal y *longitudinal* de su composición: el edificio se configura pues en su totalidad como una *gran basílica*. A los juicios en cambio destina dos series de *pequeñas basílicas* sobre ejes *transversales*, como capillas laterales de un templo barroco, que jalonan el eje principal a ambos costados y que funcionan como salas aptas para la judicatura, en tanto aquélla ordena el edificio en su conjunto y lo eleva a símbolo representativo.

En este caso, la dinámica de la representación es longitudinal, pero sus funciones son transversales. Se cumple en este modelo durandiano el de la Basílica de Majencio tal como la imaginaron y dibujaron, creyéndola el *Tempio della Pace* que describe Plinio, Serlio y Palladio, longitudinal y transversal a un tiempo (lo que nunca fue).

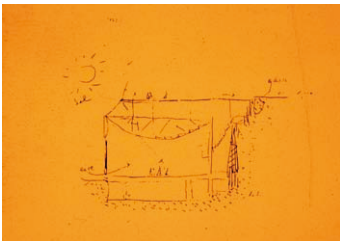
La lección en todo caso pasa a la historia: desde Durand, la doctrina de los ejes-vectores, principales y secundarios, ordenadores de funciones principales y secundarias, sustenta el proyecto de arquitectura que eleva a canon el racionalismo de la Bauhaus y traduce a diagramas programas bien enunciados.

Que la simetría y sus jerarquías hayan decaído en el entusiasmo de los arquitectos no quiere decir que los ejes-vectores, de referencia, secuencia y dirección, hayan desmerecido. Precisamente, la incidencia del arte abstracto, absorbido o rechazado, no ha hecho sino favorecer el sentido del esquema en nuestro oficio.

Algunos esbozos de Le Corbusier para la *Unité d'Habitation*, o de Alejandro de la Sota para el Gimnasio Maravillas ¿acaso no son simples y luminosos esquemas? Las trazas, antes de serlo, han sido trazos o *rasguños* (decían los antiguos). Ahora bien: ¿se ha parado el lector a pensar por qué nos paramos a pensar? ¿Es que el pensamiento nos requiere una *parada*? La antigüedad griega desde luego lo desmiente: Aristóteles y sus discípulos *peripatéticos* pensaban paseando.



204.



205.

O paseaban pensando. Y nosotros sabemos del juego que el paseo sosegado da al ejercicio de pensar. Aun así, cuando en el discurrir discuriendo (pasear y pensar) el discurso de la mente se concentra, no es infrecuente que el pensador aminore la marcha y aun llegue a detenerse. Que se pare a pensar.

Rodin concibió al *Pensador* (sus dantescas razones no eran para menos) en reposo, sentado y acodado con el peso de la cabeza pensante y asombrada (pensar es asombrarse agradecido, *denken ist danken*, dice Heidegger) cargando en mano, codo y rodilla. Y abrumado, pues pensar abruma, acaso por deuda de gratitud.

Y porque abruma y asombra, deja en suspenso y *suspende* el ánimo, con otras suertes de actividad cuyo factor común es el movimiento. Aun el que piensa paseando, a la hora del parto mental que, como el otro, se desea breve, se para a pensar. ¿Por qué?

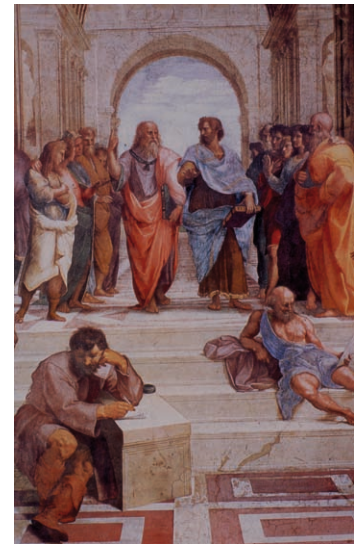
De tal modo apetece el pensamiento la quietud, que otra escuela filosófica de la Antigua Grecia decretó, para acomodar sus razones, la irrealidad del movimiento: aunque no lo parezca, nada se mueve. El movimiento es pura ilusión. Y así, Zenón de Elea nos legó sus *aporías*: la flecha del arquero está quieta y Aquiles no alcanza a la tortuga. El movimiento es una suma de inmovilidades, de las que (y ello induce sospecha) el pensamiento saca provecho a sus anchas.⁴

No sólo *se para* uno a pensar, sino que *para* lo que piensa y, cuando lo aprehende, llega a pensar que jamás se movió. Se piensa con comodidad lo inmóvil y se inmoviliza quizá (achaque propio del pensamiento) lo que se piensa. *E pur si muove*.

Notemos que, de suyo y en cuanto lo percibimos y concebimos, todo movimiento es relativo, de suerte que *pararse a pensar* puede aludir indistintamente *al que* piensa o *a lo que* piensa. Y aunque, pensándolo bien, los eleáticos no nos convencen (más bien creemos lo contrario, que todo se mueve y que toda quietud es ficticia), de hecho discurrimos dándoles la razón. ¿Te has fijado? decimos. Porque así nos conducimos, para mejor entender, nos fijamos y fijamos. Tendemos a la foto fija.

En nuestras representaciones, tanto pictóricas, como fotográficas o mentales, la flecha del arquero eleático no se mueve y Aquiles no atrapa a la tortuga.

La resistencia del pensamiento a la movilidad constituye una pereza ancestral del ser humano. En nuestros conceptos (*concepto* es término estático) nada se mueve, o procuramos que nada se mueva. Y en todo caso, cuando el movimiento se impone, lo atribuimos a lo otro: el sol *sale* y *se pone*, la luna *crece* y *mengua*... Nuestra tierra firme se nos antoja, como a los faraones, mansión eterna. Y Galileo habrá de combatir la fe de sus contemporáneos, contrariando sus atávicas intuiciones.



206.



207.



208.

La quietud es ilusión, pero ilusión que el ojo propicia contemplando.

*Cesó todo y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.*



209.

La visión contemplativa, adonde se consuma el acto de ver, hace que todo *cese*. De ahí la *levitación* de los místicos, pues el peso genera movimiento e ingravidez, por el contrario, equivale a quietud. No es raro que Galileo, físico fiel a la naturaleza de lo real, encontrara resistencia en los modos de pensar de su siglo.

El pensamiento cotidiano es afín a la sustancia estable y aristotélica de las cosas (un *sustantivo* se supone que lo es para siempre). Desmontar ese prejuicio es el objetivo de la filosofía que Henri Bergson da a conocer a comienzos del siglo veinte. En *La pensée et le mouvant* el filósofo nos persuade de cuán refractario ha sido el pensar al movimiento del universo, y de su tendencia a *solidificar* lo pensado, como de su torpeza para aprehender la *vida* y con ella todo cuanto fluye.³⁸

En la idea misma de uni-verso compensamos la inquietud del *versus* vectorial (hacia) y físico con la quietud del *unus* absoluto e inmóvil, metafísico.

En definitiva, el tiempo que implica todo movimiento, desconcierta al pensamiento. *Tempus fugit*. Aprehender lo que huye, atrapar y pensar lo que se va y acaso no vuelva, es ardua tarea. Sabemos que todo pasa. Pero la mente, que asimismo pasa, retiene lo que pasa, valiéndola la memoria, y lo remansa. Advierte Borges cómo, en el tópico del río adonde uno no se baña dos veces, salta a la vista que el agua no es la misma, pero pasa desapercibido que tampoco el que se baña es el mismo.



210.

Perdone que no le haya reconocido, he cambiado mucho. El tiempo trastoca cuanto es y a la conciencia contemplativa le hiere ese trastorno. Pero las artes visuales cicatrizan a su modo esa herida. Y a la cabeza de ellas, obreras incansables de la ilusión inmóvil, impone su presencia la rotunda Arquitectura.

A diferencia de la Música, la más *realista* por paradoja de las artes y la que vela y revela el misterio del tiempo (al que no teme), la Arquitectura, ideal pese a su macizez e ídolo de idealistas irreductibles, nos evade de él en una suerte de sueño eterno. Nos lo advierte el propio Bergson cuando nos llama la atención acerca de su poder *catártico*: la *estancia* nos distrae de la *esencia*. Nos hace olvidar quizá lo que somos, entretenidos adonde estamos. ¿Acaso sus estancias no nos entretienen?

La relación de la Arquitectura con el movimiento es, por la cualidad dramática de su tensión, no muy distinta de la que mantienen, volviendo a Bergson, el *pensamiento* y

la *vida*. Como si, hecha de natural para la vida, su amante incondicional, se demorara en pensamientos ancestrales en una eterna e inveterada contienda.

La Arquitectura así se halla *entre la espada de la vida y la pared* que ella misma fabrica. No podemos ni debemos en rigor hablar de ella sin remitirla y remitirnos al movimiento que es inherente a la vida para la cual ella provee habitación y acomodo. Y sin embargo ella, como el pensamiento y más allá de él, consolida cuanto halla, adentro y alrededor. Por algo la literatura romántica la entiende *música congelada*, tiempo detenido y aprehendido. Eternizado.

En su *Historia de la eternidad* antes citada, arguye Borges que el tiempo es un hecho que no se puede negar, pero del que sabemos poco. Siendo sustento de la Historia, se sustrae por paradoja, o quizá en consecuencia, a la misma Historia. No somos capaces de escribir la historia del tiempo, no cabe que el continente sea a su vez contenido. De la eternidad, por el contrario y como concepto, podemos hacer historia: la hace, breve pero cumplida, e irónica como suele, el escritor argentino.⁴⁰

Quién sabe si no hay una, sino varias eternidades, en alguna de las cuales la Arquitectura, como el pensamiento mítico que las concibe, entiende. Babel y la Gran Pirámide, mito y monumento respectivamente, se deben ambos al concepto de eternidad. Y tantos otros como remansan el curso de la historia, que lo es del tiempo, y lo retienen con artificiales presas. En un ámbito mucho más modesto, las arquitecturas asumen el movimiento de la vida *parándose a pensarlo*.

O mejor, *parándolo al pensarlo*. En pocos trances se advierte con tanta claridad la vecindad de Arquitectura y pensamiento (edificar y filosofar discurren juntos) como en el modo en que ambos encaran el movimiento, *demorándolo*.

De ahí que, si al pensarla, la realidad se nos aparece más sosegada, al edificar esa ilusión crece, de suerte que llegamos a desdeñar hasta qué punto el tiempo incide en su naturaleza. Maestra del recuerdo, la Arquitectura no lo es menos del olvido. Tan solo en época moderna, ha hecho la edificación gala de (aero)dinámica.

Quizás el discurso de lo efímero es efímero a su vez. Pues hubo desde luego y hay arquitecturas efímeras (el barroco las barajó, por ejemplo). Como siempre las ha habido y hay al servicio del movimiento (del calvario al museo).

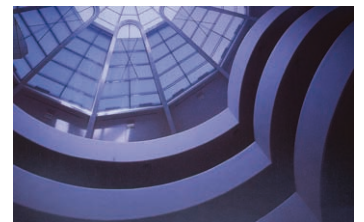
En ellas precipitan consecuentes itinerarios de distintos sentidos: al calvario se sube (es un deber) y del Guggenheim se baja (es un placer). Pero nada impide, salvo coacción ajena al recorrido, que los devotos, de la religión o del arte, bajen por donde han de subir o suban por donde han de bajar. Las liturgias, de las que trataremos luego, son de *sentido único*, las arquitecturas en cambio proveen direcciones de *ida y vuelta*. El edificio es por definición (o indefinición) más libre y ambiguo que el rito.



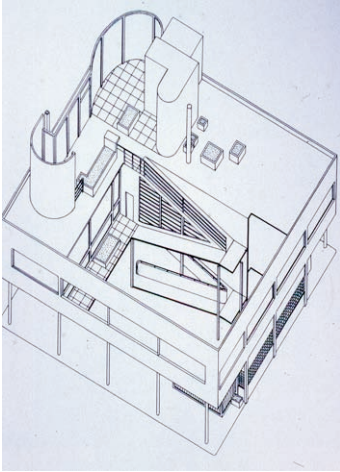
211.



212.



213.



214.



215.



216.

Y sus *suites*, al contrario que las de la música, son reversibles. Hoy se tiende, a cercenar la fruición del espacio, reduciendo los movimientos que suscita, para *encarrilar* obligados itinerarios angostos que degradan la Arquitectura y el goce que ella procura, y aun el libre albedrío de su dueño y señor (pues el que la visita y conoce lo es de pleno derecho). El itinerario (*promenade*) es consustancial al diagrama de la Arquitectura, pero rara vez se plasma en una sola y estricta secuencia.¹⁵¹

La red de *circulaciones* configura en el edificio una malla a veces complicada, adonde se entrecruzan itinerarios varios y son posibles numerosas opciones. Ceñirnos y obligarnos a ellos es propio del *laberinto* (Dédalo era arquitecto), una figura que, por su cualidad lúdica, se inscribe con más comodidad entre los repertorios de la jardinería que en los trazados, generosos y abiertos, de la arquitectura edificada. Si no, el laberinto se pervierte a instrumento de tortura, como acredita el mito antiguo.

O es signo de reserva (tal es el caso de ciertas tumbas, de las pirámides a las catacumbas). O de defensa secreta, como es propio de fortalezas y feudos (la trinchera hereda el laberinto). O de comercio (zocos y bazares se solazan en él). No es común sin embargo (salvo ritos procesionales o rituales museísticos) que el diagrama de arquitectura se sustancie en itinerario. Mejor sus caminos se insinúan con cortesía e invitan a acciones que motiva el tirón de la vida.

Hubo una época, del Werkbund a la Bauhaus, en la cual un prurito de economía de espacio aconsejaba eliminar transiciones de unos a otros. Durante un tiempo se bendijo la ausencia de piezas de paso (las que llamamos *pasillos*). Adoptaba así la arquitectura un escueto y áspero estilo tele-gráfico de sólo sustantivos.

Pero la lengua civilizada no es así, y menos la arquitectónica. De siempre (salvo en casos como el de Chatal Huyuk, un remoto poblado neolítico al sur de Anatolia) las ciudades articularon calles y plazas para su uso. Y de antiguo ágora y foro rodeaban el espacio abierto, para encuentro y solaz de transeúntes, de pórticos para el deambular de los mismos. El discurso *peripatético* tuvo desde el principio su correlato en la Arquitectura de la Ciudad.

Y lo idóneo para ella y sus habitantes lo era asimismo para las casas y sus moradores. En su comentario al *Palazzo Chiericati*, sobre la *Piazza de l'Isola* en Vicenza, Palladio describe con sencillez el pórtico que recorre la fachada, mediador entre la casa y la Ciudad, como un cruce de caminos, el de los transeúntes *urbanos* a lo largo de él y el de los visitantes *domésticos* que lo cruzan a lo ancho. Pares de columnas mellizas amojonan el espacio adonde ambos itinerarios se cruzan y superponen.

Ningún indicador los señala, pero la misma arquitectura invita a deambularlos, de paso o de entrada y salida, con el mayor decoro.

Supongamos ahora que somos huéspedes del palacio. Tras haber atravesado el pórtico y ya adentro de él, el zaguán nos sorprende con su holgura a lo ancho y su escasa profundidad. Sendas curvaturas en los testeros laterales a ambas manos subrayan ese pliegue del recinto que nos da la bienvenida y nos apremia a pasar.

Pues al fondo nos aguardan, discretamente retiradas a los flancos, dos escaleras simétricas y transversales que nos conducirán a la gran sala en el *piano nobile* la cual, avanzando sobre el pórtico cuanto el zaguán retrocede, duplica su superficie.

Tales premuras y holguras, retrocesos y avances, son cualidades dinámicas de una arquitectura que favorece sin imponerle un itinerario majestuoso y reposado, porque al reposo acude la simetría de las escaleras que nos asisten a los costados como mayordomos silenciosos, visibles tan sólo cuando prestan sus servicios.

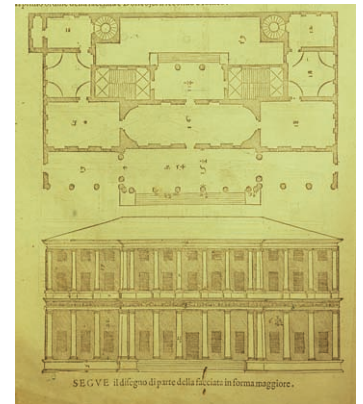
En lugar de enfrentárenos a eje y hacer ostentación de oblicuidades y recodos, como haría un anfitrión ampuloso y avasallador, las escaleras pares nos aguardan discretamente laterales. Palladio no es aún arquitecto barroco, y se nota.

Nada está obligado, todo está servido. Y nos sale al paso cuando, adonde y como procede (*proceder* es verbo dinámico y procesional, pero de *procesiones*, que son ritos, trataremos luego). El cuándo y el adónde son tiempos y lugares que regulan el movimiento sin aspavientos y que, como cosas de palacio, van despacio.

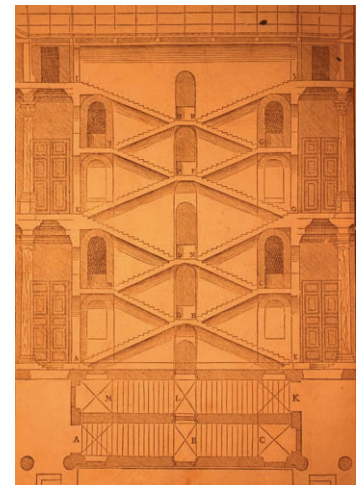
Palladio no hace de las escaleras acontecimientos demasiado destacados o ritmados con los ritmos compulsivos que en su día decidirán los arquitectos en el arrebató de sus composiciones monumentales. Pero sabe cuánto importan y cómo articulan el tránsito del *piano terra* ciudadano al *piano nobile* señorial. Y por eso les presta atención particular en el primero de sus *Quattro Libri*, desmarcándose del maestro Alberti, que siempre fue reacio a sus diagonales *perturbadoras*.

El espíritu hierático y consecuentemente estático del espacio albertiano ve con malos ojos la insidia de lo oblicuo (la misma que hará vibrar de entusiasmo al *futurista* Sant'Elia o al *constructivista* Melnikov) que toda escalera interpone como un intervalo *temporal* en la presunta *eternidad* del espacio puro, aplomado y mayestático.

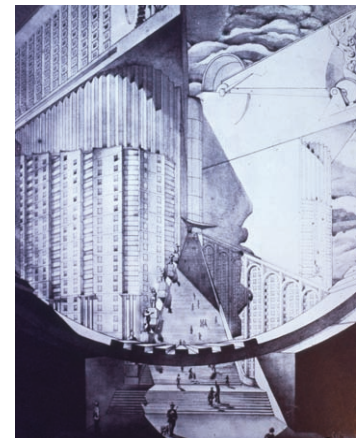
Escaleras no, nos dice el latinista desvelador de huellas antiguas en la Ciudad Eterna y que confunde las que San Agustín había separado, la de Dios y la de los hombres. Pues las escaleras en efecto trastornan la nuda *proportio*, que puede llegar a ser *divina* (Pacioli es contemporáneo de Alberti) y nos imponen la escala (no en vano las voces *escala* y *escalera* comparten étimo). Es decir, que las escaleras *humanizan* la arquitectura, y ello repugna un tanto, por paradoja, a nuestro *humanista*.



217.



218.



219.



220.



221.



222.

Y a la vez la *domesticar*, movilizándola. Las escaleras se someten y nos someten a una *razón práctica* (Kant) e imperativa, mientras Alberti permanece platónico. Como si temiera, anticipándosele en una pesadilla, el terremoto de escaleras que administra el caos *piranesiano*. O el Podio de Lenin, diseñado por El Lissitzky.

Que las escaleras son objetos dinámicos parece evidente. En ellas sucede, no sólo una *secuencia* de peldaños, también la *frecuencia* que determina su inclinación. Las escaleras tienen pulso, que se acelera o calma según conviene. Mueven el espacio y jalonan los itinerarios de la Arquitectura con sus saltos obligados.

Como los puentes levadizos de los viejos castillos feudales, las escaleras son, en la polifonía arquitectónica, los *stretti* que aceleran el movimiento de una fuga. El helicoidal en las de caracol se transfiere a veces (la Lonja de Valencia) al espacio entre columnas y yende surcos, asimismo helicoidales, en ellas.

Pero volvamos ahora, todavía y por un momento, al *Chiericati* palladiano.

En las secuencias simétricas de sus recintos secundarios y colaterales el arquitecto ha dispuesto estancias *grandes* y *pequeñas* (así las llama) de planta oblonga y proporción apaisada y otras *medianas* de planta cuadrada y proporción vertical, porque aquéllas son de aposento y éstas de paso. En éstas se está de pie.

Más contundente es aún el caso de la Biblioteca Laurenziana miguelangelesca, con su sala larga y su esbelto zaguán, sublime y colosal *ricetto* adonde se derrama, no una sino dos veces, la opulenta escalera.

Por sus simples proporciones, sabemos si el arquitecto clásico nos invita a pasar o a quedarnos, si nos mueve o demora. Sístole y diástole del espacio gobiernan sus pulsos. Pero el movimiento se hace tanto más visible y palpable en la Arquitectura cuanto más de cerca concierne a la vida y su trasiego. Todo cuerpo viviente es fábrica que no cesa en su ajeteo. Nada se está quieto, lo parezca o no, pero lo parece sobre todo cuando lo que está alrededor está además cerca de nosotros.

En la vecindad el movimiento adquiere visos de *urgencia*. Porque está más cerca de nosotros, la arquitectura moderna nos parece más sensible al respecto. En cualquier caso no está de más que nos preguntemos:

¿Propicia el movimiento y es vital y apta para la *promenade* la arquitectura que nos rodea, mueble o inmueble?

UNDÉCIMA CUESTIÓN
DECENCIA Y DECORO

Habiendo partido de la oportuna necesidad de habitar (como aconseja Milizia, un adelantado del racionalismo funcional moderno) y trazado el esquema con sus líneas de fuerza, nuestra meta sucesiva consistirá en asegurar a cada uno de los ámbitos de habitación la mínima *decencia* (*decet*: conviene) que les corresponde.¹²⁰

Habitar no es solo sobrevivir, sino hallarse decentemente. Vitruvio designa como *decor de natura* (decoro natural) esa elemental decencia y Durand, como se ha dicho, la traduce por *convenance* (esto es, conveniencia). Estamos en las mismas.

Pero el *decoro* vitruviano va más allá, atiende a los *usos y costumbres* y se hace acólito de *los ritos*: su respuesta es la de una arquitectura que se adecúa al *uso* en todos sus estratos, material, social, psicológico y espiritual. Habitar decorosamente es más que vivir con decencia, es celebrar la habitación misma.

Ésta es una réplica que hace de la Arquitectura, cuando menos, un templo laico, como lo es la *Camera degli Sposi* en el palacio de Mantua, decorada por Mantegna. Es el recinto adonde la pareja humana celebra el ritual de sus esponsales.

Cuando Vitruvio, en el segundo capítulo de su Primer Libro, escribe sobre *ex quibus rebus architectura constet* (de qué consta la arquitectura), toma como referencia el templo y así, en *de aedibus sacris*, se refiere, en el quinto lugar, al *decor*. De donde se deduce que, para el autor, el decoro sumo pertenece al templo:

*Is perficitur statione, quod graece thematismós dicitur.*¹¹⁷

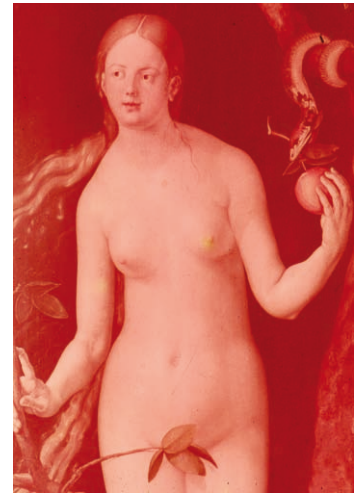
Y cita el ejemplo de los templos *hípetros*, a cielo raso, consagrados a Júpiter:

Cum Jovi Fulguri et Caelo et Soli et Lunae aedificia sub divo, hypaetraque constituuntur...

El rito instituye el decoro. Pero sus grados inferiores se atribuyen a la costumbre y a la naturaleza: *seu consuetudine, aut natura*.

Pues bien, a este decoro ínfimo proponemos llamar *decencia*, que equivale a *decoro natural* y apela, en el imaginario vitruviano, a *regiones salubres, fuentes de agua y lugares idóneos*. El decoro natural, ecológico, nos reinstala en una suerte de paraíso en la tierra: a él atribuye Le Corbusier *les joies essentielles*.⁵⁸

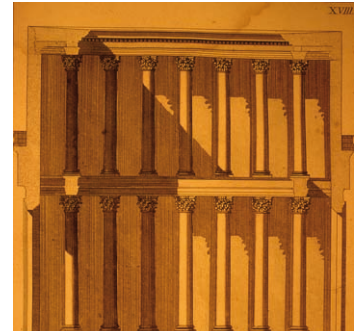
El decoro natural, o decencia, corresponde al cuerpo, de cuya salud es deudor. El gimnasta es su cliente favorito y el que pone las más estrictas condiciones de esmero a sus recintos, sean circos o palestras, termas o baños, estadios o polideportivos.



223.



224.



225.



226.

Por otra parte, el que las especies del decoro se deban a un mismo concepto en grados distintos favorece el cambio de uso y propicia la consecuente rehabilitación. Para Miguelángel, por ejemplo, apenas es problemática la metamorfosis de las termas paganas de Diocleciano en el templo cristiano de *Santa Maria degli Angioli*.

El genial arquitecto traduce con naturalidad la serie profana de los antiguos *frigidarium*, *tepidarium* y *caldarium*, en una secuencia litúrgica cristiana y convierte así el decoro *de natura* de unas termas en decoro *de statione* de un templo.



227.

Lo cual nos sugiere que el rito no es ajeno a la naturaleza. Aunque el Diccionario matice que decencia es *aseo* en primer lugar, en tanto que decoro es *honor* sobre todo, lo cierto es que en el simple aseo corporal hay un punto de honor (lo llamamos *pundonor*) del espíritu humano. Los grados del decoro, sin embargo, hacen su papel. Y el modesto requisito que es la decencia nos lleva a rememorar cualidades de arquitecturas ancestrales que la han servido con generosidad y pundonor.



228.

Así, las fastuosas termas romanas nos encaminan a los recoletos baños árabes, cuyo decoro natural nada tiene que envidiar a la opulencia de los antiguos emperadores. Y unas y otros celebran los beneficios del agua, una *alegría esencial*, que argumentan arquitecturas eminentes. Glorioso es el caso del Generalife granadino.



229.

Y no menos glorioso el de *Villa Barbaro* en Maser (para los dos hermanos de ese nombre, uno de ellos monseñor y traductor de Vitruvio) adonde el programa del agua, minuciosamente descrito por el arquitecto en el segundo de sus *Cuatro Libros*, ordena y gobierna todos y cada uno de los pasos de la edificación.

Cuando Tadao Ando, a su vez, edifica en el Templo del Agua una arquitectura esencial, está invirtiendo el camino miguelangelesco del decoro, pues en su caso la liturgia reclama el concurso de lo natural y condesciende con ello. Y si aquél tradujo el baño a bautismo (lo natural a lo ritual), éste devuelve la liturgia al agua.



230.

Con el arquitecto japonés el rito llama al agua, elemento primigenio, y la incorpora con voluntad de inmersión mística. Y pues hablamos de esencias, recordemos las aludidas *alegrías esenciales* a las que apela Le Corbusier cuando defiende su *Plan para Argel* (luz, agua, aire, verdor...), que ilustra con ingenuos pero certeros dibujos.

Dibujos tales a menudo son signos, o símbolos, de entidades que, por etéreas e incorpóreas, escapan a la línea, que delimita lo tangible. Tal es el aire invisible que el arquitecto suizo señala por el itinerario de su corriente. De la Sota hace otro tanto.

Cuando pensamos en el aire como *alegría esencial* de la Arquitectura, quizá lo concebimos como *ventilación* (las *ventanas* deben al viento su nombre). Pero el aire,

además, es fuente y vehículo de sonido. El aire es música y espíritu, que los griegos se recreaban confundiendo en una misma palabra o mito, *pneuma*.

Pues bien: corresponde al decoro natural de la Arquitectura el que la acústica de un edificio sea la más propicia, y más cuando la Música es su contenido principal, desde el viejo Epidauro, recipiente perfecto para la antigua tragedia griega.

El palacio berlinés de la *Philharmonia*, de Hans Scharoun, saca partido de ese imperativo acústico para forzar la forma y favorecer de paso, cuando las reúne, la emergencia de multitudes. Y actualiza así los vomitoria de antiguos teatros, en cuyas gradas Vitruvio ve reflejadas las ondas que causa en el agua la piedra arrojada.

El decoro sonoro, acústico y acuático, se vierte en decoro pétreo y escalonado para mejor oír. En Berlín y dada la compleja articulación del recinto en virtud del rendimiento acústico, toda una maraña de itinerarios halla su justa definición en un espacio que turba la vista pero, en bendita contrapartida, acaricia el oído.

Y a la vez acoge y devuelve el flujo de auditorios con la precisión de un riego por aspersión. Todo está pensado y forzado para que nada esencial se fuerce ni dé que pensar. Cúmplese un decoro invisible (la figura no es grata) pero *audible* y *viable*.

Si de lo viable, tangible y audible, pasamos ahora a lo visible, no será ocioso que paremos mientes, pues la mente humana la favorece, en la luz, *alegría esencial* y acaso la elegida y predilecta de todas ellas. Volvamos al hilo de Vitruvio:

*Item, natura decor erit:
si cubiculis et bibliothecis ab oriente lumina capiuntur.*

Es curioso que el arquitecto romano reúna en un mismo decoro natural *alcobas* y *bibliotecas*, como que a ambas convienen parejas intimidades. Y para ambas administra el sol de la mañana. Los arquitectos modernos, cuando refieren las mejores orientaciones para las piezas de una casa, retienen de Vitruvio la recomendación del levante para los dormitorios, por las ventajas *higiénicas* del sol purificador que visita de mañana el lecho revuelto por los avatares de la noche.

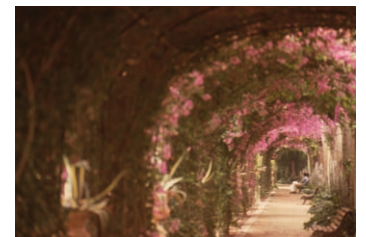
Nada dicen éstos de los libros. ¿Acaso el escritor romano solía, como lo han hecho, antes y después de él, otros muchos, entregarse a la escritura o a la correlativa lectura matutinas y gustaba de hacerlo acompañado de un sol radiante? El despertar es la hora de los poetas, a los que se acusa de soñadores, pero Vitruvio no lo es.

Los libros sin embargo le importan no menos que el sueño. Y dice a continuación:

Balneis et hibernaculis, ab occidente hiberno.



231.



232.



233.

Para *baños e invernaderos* o estancias de invierno procúrese el occidente invernal (que no es cualquiera occidente, sino el suroeste que señala el solsticio de invierno y trata de rebañar los últimos y débiles rayos de un sol caduco). Los cuidados corporales una vez más sustancian el decoro natural.

Y por último, en la casa de Vitruvio toca el turno a los beneficios del septentrión:

Pinacothecis et quibus certis luminibus opus est partibus, a septentrione, quod ea caeli regio neque exclaratur neque obscuratur solis cursu, sed est certa [et] inmutabilis die perpetuo.

Luces *ciertas, inmutables y perpetuas*, como las del norte, convienen a *pinacotecas* y, por la misma razón, a estudios o *talleres* de arte: tal es el decoro de la luz.

No contempla Vitruvio las luces cenitales (salvo en la alusión al templo de Júpiter *hípetro* o a cielo abierto por razón del rito) que desde el *Pantheon* romano que él no llegó a conocer han seducido y seducen a arquitectos de todos los siglos, en especial del de las Luces: Boullée y Ledoux lo certifican con sus dibujos.

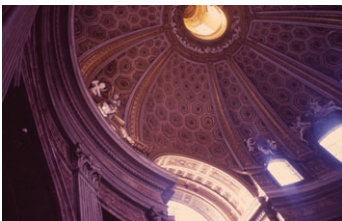
Parece sin embargo que el peculiar decoro de la luz cenital se asocia, desde aquel óculo que gobierna el grandioso templo de Adriano, no tanto a la naturaleza y sus bienes (en contra está la sección carismática que Le Corbusier dibuja para un Hospital en Venecia), cuanto al símbolo que, desde la mística plotiniana, cifra la luz.

A la escultural Santa Teresa de Bernini la transverbera un rayo de luz. Y en ese sentido la emplea Tadao Ando en su Capilla de la Luz, hermana de la Capilla del Agua, adonde, cerrando el ciclo, el decoro ritual revierte sobre el natural y lo sobrenaturaliza.

Pero, entre ambas especies de decoro, que resuenan entre sí como vemos (de cada uno de los cuatro elementos, en efecto, el rito se incauta para sus fines propios: la tierra invoca a la madre, el fuego a la pasión, el agua a la purificación y el aire al espíritu) intercala Vitruvio el de *costumbres*, al que llamaremos decoro *habitual*.

A diferencia del decoro natural, inferior y que coincide con nuestro sentido de la decencia (*indecente* es más áspero que *indecoroso*), y del ritual superior, que se asimila a liturgia, el *de consuetudine*, intermedio, es el decoro por antonomasia.

Es el decoro propiamente dicho. Vitruvio lo supedita a usos y costumbres y el Diccionario castellano lo identifica con el honor. Lo cual nos conduce, sea cual fuere el hilo, a la sociedad que lo fundamenta. El decoro habitual es un decantado social. Tolstoi, autor sensible en todos los sentidos, incluido el doloroso, a la burguesía, rusa y afrancesada, de su tiempo, lo designó, no sin ironía, como aquello que se considera *comm'il faut*. La beatería castellana suele decir *como Dios manda*.



234.

Ni hace falta, ni lo manda Dios, pero la sociedad lo tiene establecido. Es una pauta social a la que sólo con violencia las arquitecturas, sean cuales fueren sus propósitos, se sustraen. De cuanto al arquitecto traslada el cliente, apenas hay cosa que sea de cosecha propia: su estamento social habla por él. Como se lee en el programa para un *Urbanismo Unitario de la Internacional Situacionista* (1961), *se habita alguna parte de la jerarquía*. A la arquitectura se la confía la formalización de la norma.¹¹⁵

Curiosa e inteligentemente Vitruvio toma como ejemplo del óptimo decoro de costumbres el *atrium*, que solemnizará en su día Palladio, de la casa romana. Que los edificios públicos se sometan a los dictados político-sociales nos parece una obviedad. Pero es en el ámbito privado adonde se nos hace notar la condición social:

*Cum, aedificiis interioribus magnificis,
item vestibula convenientia et elegantia erunt facta.*

Choisy traduce *vestibula* por porches, esto es pórticos. Pero entiendo con Palladio que la voz que mejor corresponde al sentido del autor y que comprende aquéllos es la latino-castellana del *atrium/atrio*. Cuando el arquitecto paduano, en efecto, se refiere a él y a propósito de las casas de los antiguos, afirma que:

Di quelle l'atrio era una parte notabilissima.

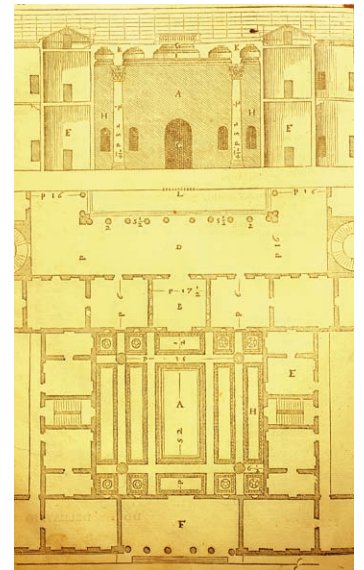
Y puntualiza a su vez las cinco maneras que Vitruvio describe en el Libro VI, a saber: *tuscanicum, corinthium, tetrastylon, displuviatum* y *testudinatum*.

Se trata en cualquier caso del umbral delicado a través del cual el ámbito privado se abre al público: del costado pues *social* de la arquitectura *doméstica*. Y es en él adonde Vitruvio recomienda superior esmero, *conveniente* y *elegante*.

Nadie como Miguelángel ha hecho suyo el espíritu del escritor latino, *disciplinado* y *erudito* como él mismo aconseja que sean sus colegas de oficio, cuando acomete el *Ricetto* que más arriba evocábamos como espacio colosalmente vertical y por ende de vigorosa transición a otro nobilísimo e interior, el de su augusta *Biblioteca*.

Adonde lo privado se asoma a lo público (viene a decirnos Vitruvio) todo honor, ya que honra y es honrado, es poco. Y hablamos de honor, no sólo porque a él remita el Diccionario, sino porque el mismo autor, con un asomo de airada indignación, apela a él en el párrafo que sigue:

Si enim interiora perfectus habuerint elegantes, aditus autem humiles et inhonestos, non erunt cum decore.



235.



236.



237.

Tal vez el Islam piensa de otro modo cuando, invirtiendo el sentido de la ciudad romana, cultiva a la manera judeo-cristiana el paraíso interior, recoleto y reservado. Las costumbres son otras, otros los usos y otro el decoro que procede. El pagano prefiere la transparencia en sus umbrales, regla de su decoro.

Es la regla que Palladio arbitra (como hemos comentado) en el *Chiericati*, hoy convertido con toda propiedad y casi por derecho propio en Museo Civico de Vicenza. La continuidad del pórtico que recorre la fachada principal a lo largo de su *piano terra* en la *Piazza de l'Isola* es el tributo que el *palazzo* rinde al decoro de la *ciudad*. *Palladianamente* hablando, Choisy tiene razón: el pórtico es la clave del decoro, puesto que ennoblece el umbral y embellece la franja pública de la propiedad privada.

En otros casos, el de la Rotonda por ejemplo, es el carácter público el que penetra en el *sancta sanctorum* privado: el huésped domina al anfitrión magnificándolo. La vida privada de éste a su vez se repliega y agazapa cabe el *piano nobile*, resignada a servir de pedestal a la pública, que campea arriba y se abre a los cuatro vientos.

Con ese gesto rotundo, en la *Rotonda* el arquitecto identifica el decoro natural con la función de la vida cotidiana que discurre a pie llano y el decoro social (que eleva a ritual) con la representación que asume la sala homónima de la Villa y derrama (como Leporello su catálogo) en las escalinatas de sus cuatro pórticos.



238.

En el sobrio y magnífico frente del *Palazzo Valmarana* el deslinde de uno y otro decoro se hace más sutil, pero no menos nítido. Sabido es que Palladio juega en él con dos *órdenes*: uno *colosal* y otro *menor*. Pues bien: el menor se debe al decoro natural de la casa, en tanto el colosal juega el decoro social y ritual de la urbe.

Son delicadezas de un manierista que apura y agota en cierta medida y con refinamiento la estirpe de los *órdenes* clásicos, cuya pureza invoca Vitruvio como imperativo del decoro. Por ejemplo y tras haber defendido el honor de los vestíbulos, pórticos o atrios, el autor desautoriza, de acuerdo con las *reglas*, los *dentículos* en la cornisa dórica y los *triglifos* en el entablamento jónico. A los detalles nimios de una tradición académica, la costumbre los ha constituido en imperativo social.

Ante ordinis consuetudinibus institutis.

Una anomalía que los contravenga *offendetur aspectus* (ofende a los ojos), piensa Vitruvio. La observancia pues de un *orden* constituido en todos y cada uno de sus detalles es norma social del decoro de usos y costumbres.

Es éste un decoro que, a lo largo y ancho de la Geografía y de la Historia, conjuga cuanto concierne al ser humano en sociedad, vestuario y aderezo, mueble e inmueble. Es interesante observar cómo el juego recíproco de ambos equipamientos, mueble

e inmueble, es cuestión de decoro. Bien entendido que el prestigio del mobiliario se crece cuando el *consumidor* (cliente) domina el campo, y por el contrario, mengua y se deja regir por el edificio cuando el *productor* (arquitecto) se hace fuerte.

Abunda en ejemplos de la primera situación el *rococó*, enseñoreado por el gusto *mobiliario*, que ve en la ventana una metáfora del espejo y a ambos enmarca con marcos semejantes. Las piezas de su arquitectura son escuetas y a menudo torpemente articuladas. Pero la avalancha de muebles y objetos lo suple todo.

Otro tanto acontece con la arquitectura *modernista*, en el tránsito del diecinueve al veinte: cómodas y coquetas, lámparas y joyeros, *chiffonniers* y *étagères*, aparadores y trinchantes, etcétera, son piezas del decoro de su tiempo. La arquitectura del Movimiento Moderno, por el contrario, es arquitectura apenas amueblada.

Contados son los objetos que interceptan sus inefables vacíos. Porque otro es su decoro. Véase un caso: el *armario*, guarda de armas en su origen y objeto de indecibles filigranas en tiempos de esplendor mobiliario, se *empotra* y es absorbido por paneles en el inmueble moderno, y así desaparece. No hay mueble, sino arquitectura: uno y otra se confunden (Rietveld). El objeto está de más, el recinto lo fagocita. Lo envolvente vence a lo envuelto y el espacio se impone a las masas.

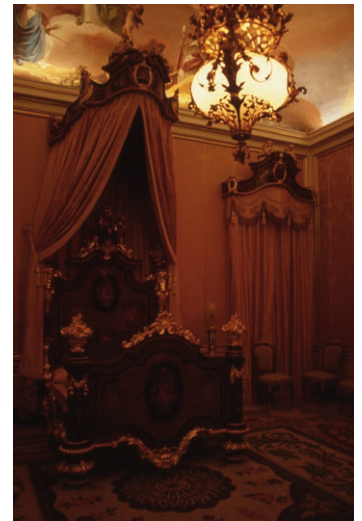
Pero el espacio está sobre todo en la mente del arquitecto y su decoro es poco menos que invisible, es pura dimensión. De ahí que al profano, como suele llamarse al cliente no versado en nuestro oficio, el rigor *inmobiliario* del edificio moderno, uno e indiviso adentro y afuera, fiel a sí mismo y sólo a sí mismo, se le antoje indecoroso.

Por razón del decoro urbano precisamente, la arquitectura burguesa de los tres últimos siglos aparejaba fachadas monumentales, elegantes o ampulosamente eclécticas y a la medida del talento de sus diseñadores, para interiores con frecuencia mezquinos, cuando no poco menos que inhóspitos o miserables.

El decoro social urbano encubría y aún encubre en nuestras ciudades indecencias naturales. Con razón esa misma sociedad, hipócrita a mucha honra y puritana con algún disimulo, llamaba *vergüenzas* a ciertas intimidades. Conservaba sin embargo y conserva, adonde la modernización de la vivienda la ha respetado, sus amplios zaguanes, colectivos e individuales, herederos de los *vestibula* vitruvianos, que el Diccionario identifica con *atrios* o *portales* por un lado y *recibimientos* por otro.

Cuando el recibir, que implica *hospitalidad* (véanse la *casa griega*, o el *teatro romano* con sus *valvae hospitalariae*), entra en crisis, huelgan los recibimientos.

Como huelgan las escaleras, de *encuentro* y no sólo de *asalto*, cuando se rehuye el encuentro y se teme el asalto. Dícese que los ascensores las han desplazado, y en



239.



240.



241.



242.

parte es así. Pero subsisten a pesar de él, las más de ida y vuelta con recovecos oscuros y sin el *hueco* que comunica: el que antaño las iluminaba desde arriba con cúpula, herencia de una tradición tardo-renaciente y barroca que veía en ellas el discurso medular de un espacio dinámico lleno de sorpresas visuales (y otras).

Vale la pena recordar que los primeros ascensores (los últimos son panorámicos, con un sentido turístico que de todo hace panorama), lentos y estampados con filigranas, aposentaban asientos en su recinto para que, en el breve pasaje a las alturas, departieran los vecinos entre sí.

Adiós pues a los viejos zaguanes holgados y a las *rellanadas* escaleras a la gallega (porque no se sabe si el que las deambula sube o baja). Los ascensores-serpiente, fantaseados por Sant'Elia y luego realizados, cumplen la profecía de su matriarca paradisiaca: *seréis como dioses*. La velocidad y el vértigo individúan la vida.

Que el decoro, clásico o manierista, ilustrado o burgués, está hoy en decadencia parece demasiado obvio, como la Ciudad, su asiento natural. Pues todo decoro implica (Palladio en su día lo denunció) prudente preeminencia de lo público sobre lo privado y de la Ciudad sobre el campo. El decoro o es asunto *cívico*, o no es.

En la jungla, que disuelve en laberinto (estamos *cerca* unos de otros, pero no somos *cercanos* unos a otros) todo atisbo de vecindad, al decoro lo sustituye la imagen. No cuenta lo indecoroso, ni aun lo indecente, si una imagen (capa que todo lo tapa) con capacidad de seducción lo cubre.



243.

De ahí esa arquitectura ausente, que pasea su fantasmagoría de una publicación en otra, que vende su imagen y glorifica a sus autores fantasma. No es (porque no está), pero hace mella. Del que fue *El Gran Teatro del Mundo* (romano antiguo, barroco o ecléctico) tan sólo nos resta (global) *El Gran Mercado del Mundo*.

Éste es un mercado nuevo, instantáneo y bursátil, de estrategia fluctuante, y que nada sabe, ni tampoco quiere saber, de aquel otro escénico, dignamente representativo y aún decoroso, cuyas leyes estables están inscritas y a la vista de todos en el friso interior del Salón de Columnas de la Lonja de Valencia.

INCLITA DOMVS SVM... GVSTATE ET VIDETE CONCIVES QVONIAM BONA EST NEGOTIATIO QVAE NON AGIT DOLVM IN LINGVA QVAE IVRAT PROXIMO...

Buen negocio es el que no practica el engaño y guarda la palabra...

¿Cumple, nos preguntamos, la arquitectura que se nos brinda las elementales condiciones de su natural decencia y observa el superior decoro que le es pertinente?

DUODÉCIMA CUESTIÓN
ORNAMENTO Y DECORACIÓN

Al ornamento dedica Alberti casi la mitad de sus Libros de Arquitectura, cuyos títulos son *Ornamentum* (Libro 6), *Sacrorum Ornamentum* (Libro 7), *Publici Profani Ornamentum* (Libro 8) y *Privatorum Ornamentum* (Libro 9). La división de lo público y lo privado (obsérvese) se da en lo profano, lo sagrado es ambas cosas.²⁶

El ornamento pues, en el pensamiento clásico, o es litúrgico (pertenece a un rito y a él se debe) o no tiene razón de ser. Cuando la tiene, la arquitectura responde con una *decoración* que prolonga el *decoro*. El ornamento tiene sentido solo en cuanto conviene al decoro ritual. Ésa es, a criterio del humanista, su razón de ser.

El adorno caprichoso no deja de ser a ese respecto una frivolidad. El adorno es serio, y se toma en serio, cuando contribuye con sus símbolos al sentido de la *ceremonia* que ilustra. Su validez depende de su *significado*, tiene sentido cuando significa. Pues su valor estriba en su escritura, como acreditan las caligrafías que decoran los zócalos de la Alhambra con poemas que evocan el *paraíso* construido por los arquitectos. El adorno es la metáfora que condimenta la poesía de la Arquitectura.

Del *ornamento*, literalmente, Vitruvio apenas habla. En su enunciado del *decoro* (Capítulo Tercero del Libro Primero) y tan sólo a propósito del *corintio*, que se supone el más adornado entre los *géneros* griegos de columnas y adecuado a los templos de Venus, Flora, Proserpina y las Ninfas de las Fuentes, escribe:

*Propter teneritatem graciliora et florida foliisque et volutis ornata opera facta augere videbuntur justum decorem.*¹⁷⁷

Por la *delicadeza* de las susodichas divinidades destinatarias, el *decoro de la obra realizada es justo que se adorne con abundancia de volutas y las más gráciles y floridas hojas*. Solo, pues, el que llamamos *orden* (Vitruvio lo llama *género*) corintio añade a su decoro propio, que lo vincula a diosas del placer, ciertos adornos caprichosos. *Caprice de dieux* llaman los franceses (que confunden el amor con el gusto) a un queso. El corintio vitruviano es una especie de *capricho de dioses*.

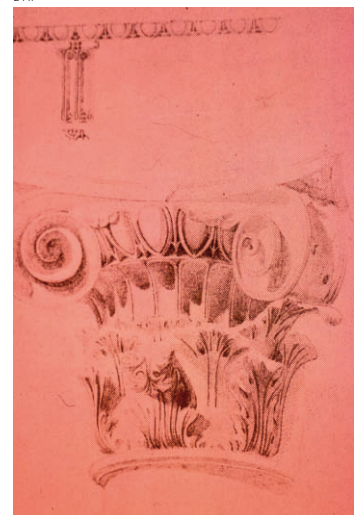
Más adelante, en el Capítulo Segundo del Libro Cuarto, se refiere Vitruvio a los ornamentos (que Choisy traduce por *accessoires*) de las columnas y su origen:

Non alienum mihi videtur hisdem rationibus, de ornamentis eorum, quaemadmodum sunt prognata et quibus principiis et originibus inventa.

Por las mismas razones (lee el traductor francés) *no parece ajeno que se diga de sus ornamentos*. Pero cabe otra lectura, porque las *razones* pueden serlo de la mente (como piensa un moderno) o de las columnas mismas (como piensa un antiguo).



244.



245.

De hecho, Vitruvio escribe primero acerca de las *razones* de los órdenes y de sus *proporciones* (lo principal) y luego acerca de sus ornamentos (lo secundario). La lectura sería: no parece ajeno a las mismas razones que se hable de sus ornamentos. En el pensamiento clásico el ornamento no es ajeno a las razones o *simetrías*.

No es ajeno, pero es distinto: juntos configuran el decoro. Pero el decoro no se agota en el ornamento, ni siquiera éste lo sustancia. Por lo cual no parece de recibo (como se lee en alguna traducción moderna) que se sustituya decoro por ornamento. Tampoco las traducciones históricas, pese a sus incertidumbres, lo autorizan.

Urrea (siglo XVI) en efecto traduce el *decor*, con la vaguedad que le caracteriza, por *hermosura*. Induce así, involuntariamente, el ulterior error romántico que confunde, como hace Ruskin (y tantos historiadores, ajenos al oficio e interesados solo en el estilo), lo bello de la Arquitectura con sus adornos (el gótico con las gárgolas).

Castañeda (siglo XVIII), que traduce a Vitruvio a través de Perrault, ve en el *decor* *propiedad*. Sienta un precedente, como buen francófilo y discípulo de quien es, para la *convenance* de Durand que hemos comentado antes. El decoro dicta lo apropiado y conveniente en cada caso, es como la prudencia en el diseño.

Y en cuanto a Ortiz y Sanz, acreditado por la Academia, opta por la traducción literal, que es en este caso la más clara: *decor* es decoro. ¿A qué darle más vueltas? En ningún caso ornamento que, como mucho, remite a una de sus provincias.

De modo que el ornamento, no ya secundario sino anecdótico en Vitruvio, se erige en deuteragonista (protagonista es la armonía) cuando Alberti lo pone en cabeza de sus Libros VI al IX. Su predicamento se debe por tanto al Humanismo.

Su causa se ilumina a la vista de la Historia. A la arquitectura clásica que describe Vitruvio, y que no es la romana tardía, imperial y lujosa, sino la helenística y temprana, le basta el decoro. Es arquitectura que se cumple en sí misma y apenas entra en competencia con otras artes. Con la estatuaria no porque, siguiendo el modelo griego, se supedita a ella (Hegel) y es su estuche. Con la pintura al fresco tampoco, porque la incorpora a su propio campo como anfitrión más veterano.

La pintura antigua es notable, sin duda, pero pálido vislumbre si se la compara con las glorias del Renacimiento moderno. Pero en el *Quattrocento* de Alberti, cuyo primer tratado, *De Pictura*, la describe, una nueva pintura inédita y pujante, arrebatadora y con vocación de autonomía, ha visto la luz y se crece a pasos de gigante.²⁰

Es la hora, pues, de las artes visuales, huéspedes de honor de la gran Arquitectura, la de la *Camera degli Sposi* de Mantegna en la Mantua de los Gonzaga. Luego serán el *Palazzo del Te*, y las *Stanze* y *Loggie* de Rafael en los Palacios Vaticanos,



246.



247.



248.

la Sixtina, la Farnesina, Villa Barbaro... Esculturas y pinturas son ornamento de arquitecturas.

Pero Alberti opina que el ornamento óptimo de la Arquitectura son sus columnas:

Ad maiestatem templorum.

Y así las considera Palladio un siglo después, cuando abunda en ellas y las *espesa* en razón del decoro creciente de sus monumentos. Pero, en la arquitectura del Renacimiento hay algo más que columnas, honra y prez del decoro vitruviano. Y ese algo más es, en la perspectiva del arquitecto, ornamento genuino.

Ornamentum lo llama Alberti. Y de él discurre como se ha dicho primero en general (VI) y luego en particular, a saber, del *sacro* (VII), del *público profano* (VIII), y del *privado* (IX). Pues el ornamento, que cualifica las arquitecturas, es a su vez diverso y cualificado. Por el adorno el edificio se adecua a su función.

En general la belleza de la Arquitectura, a juicio del autor, consiste en la *concinnitas* y es métrica y dimensional, de razones y proporciones regidas por *mediocridades*. El adorno en cambio es *adjetivo, postizo y aparejado, más que innato*.

Ad-orno, como *or-nato* (un participio latino) u ornamento, proceden del verbo *orno* asimismo latino, y del cual no se conoce origen griego seguro (pues las conjeturas al respecto de los filólogos ¿*órnyx*? son poco convincentes). *Ornamentum* es genuino término romano. Y el castellano que lo traduce al pie de la letra por *ornamento* respeta su retórica. *Ornato* es menos rimbombante. Y *adorno* más llano. Pero las tres voces son hasta cierto punto equivalentes.

Dice el arquitecto genovés que el ornamento es cosa de gusto:

Ornamentorum apparatu et pompa sublata insipidum quid negotii et insulsum fore.

Si le creemos, el desdén de su *pompa* y de su *aparato* vuelve *insípidos e insulsos* cualesquiera *negocios*. En dos siglos y pico anticipa Alberti el *juicio del gusto*. Aunque, si bien se mira, Santo Tomás, con el *quod visum placet*, se le había adelantado a su vez. Antiguos y modernos convienen así en que adornar es un placer.

No es su única razón, pero es una buena razón. Y hemos de reconocer que al rechazo del adorno subyace siempre de Séneca a Loos, una vena estoica y puritana. Se adorna por gusto y gusta. Ahora bien, no debemos confundir, si bien Hume nos tienta a hacerlo, el gusto humanista por el adorno con el gusto ilustrado por lo bello.



249.



250.



251.



252.



253.

Pues Alberti no piensa que lo bello sea sólo y todo ello cosa de gusto. Tal y como él la concibe, como *concinidad*, la belleza es en gran medida un ente de razón. Es más, en el caso canónico de la Arquitectura, ella consiste en razón y proporción. Y con razones se aprehende y goza. No podemos olvidar que Alberti es un platónico.

Para el cuatrocentista, en la bella arquitectura hay mucho de verdad probada, o probable. De suerte que el ornamento, como cosa de gusto, pasa a segundo plano. A pesar de lo cual admite que las diferencias entre belleza y ornamento más *se intuyen en el ánimo* que cabe argumentarlas. Y concede que éste contribuye:

a que lo ingrato ofenda menos y lo ameno deleite más.

Pues, siendo lo bello de naturaleza ideal y gustoso el adorno, a éste toca desvelar y hacer sensible aquello, realzándolo (o disimulando sus deslices).

Cumplido ese primer deber hermenéutico, a los ornamentos corresponde cualificar los diversos ámbitos de la Arquitectura diferenciándolos y, si se nos permite anticipar una voz ilustrada, *caracterizándolos*. Para Alberti, el ornamento imprime carácter.

Tam multis constat res aedificatoria partibus, tamque variis ornamentorum generibus singulae se partes dignari postulant.

A cada parte, su ornamento. Un eco de esta sentencia leemos siglos más tarde en la portada del Pabellón para la *Secession* Vienesa:

*DER ZEIT IHRE KUNST
DER KUNST IHRE FREIHEIT.*

El modernismo lee *tiempo* adonde Alberti escribió *partes*. Y escribe *arte* adonde el humanista puso *ornamento*. El desplazamiento de sentido es obvio. Deudores de los historicismos, y consecuentemente de los historiadores, los entusiastas del *estilo joven* vuelcan en el ornamento sus mejores talentos y desmesuras.

Para Alberti en cambio, desconocedor de futuras vanidades barrocas, éste ha de someterse a una severa medida. Con cinco siglos por delante y aunque no lo diga con las mismas palabras y lo diga de algo tan específico y especificador como es el ornamento arquitectónico, también a su juicio *menos es más*.

Aclaremos: menos ornamento es más digno, colectivo, público y cívico. Ya que el ornamento particulariza y en el límite individúa el ámbito que adorna, su abundancia está tanto más autorizada cuanto más íntimo es el lugar adonde se despliega. (Es notable que aun el rococó más desatado a menudo da la razón a Alberti).

Con ironía abre Alberti las puertas de par en par a licencias ornamentales en los sepulcros, monumentos *singulares* para el individuo *absoluto*. Quizá a las cámaras funerarias faraónicas habría concedido su *nihil obstat* este canonista y erudito arquitecto. En el umbral (parece decirnos) del más allá, pero sólo en él, todo vale.

Que manieristas y barrocos con y sin discreción, sobrepasan los límites de la razón ornamental en los siglos que siguen al suyo es de todos conocido. Sin proponérselo, su teoría del ornamento ha abierto las compuertas del remansado decoro antiguo a las avalanchas de *decorados* y *decoraciones* barrocos y subsiguientes. En ellos, las reglas del teatro suplantán a las de la Arquitectura. Y ésta se presiente (volveremos sobre ello) madre y maestra de las *artes decorativas*.

Tales son los hechos. Pero las ideas que circulan alrededor de ellos oscilan a su vez. Y así el *gusto* ilustrado, desembarazado de la *razón pura*, dilata su dominio, que Alberti había ceñido al ornamento, y gobierna el *juicio* de lo bello. E induce la idea que atribuye al ornamento la cualidad de lo arquitectónico.

Si bello es lo que gusta y lo que gusta es el adorno, sólo él en la arquitectura edificada es bello, ya que en él florece el estilo, tanto si es efecto de la técnica (como sostiene Semper en los volúmenes de su *Der Stil*), como si responde al vuelo del espíritu en su voluntad libre (como argumenta Riegl en las páginas de su *Stilfragen*).¹⁴⁸

Ambos autores, arquitecto e historiador respectivamente, indagan en el origen del estilo y por consiguiente del adorno que lo sustenta. Y ambos dan por supuesto que ese origen es remoto e inherente al de la humanidad. Desde que el hombre es tal se adorna y adorna, poniendo en el empeño un principio, objetivo o subjetivo, de estilo. Y estilo a la sazón es arte: un arte que, sean cuales fueren sus condiciones e impulsos, va más allá del decoro y es, por naturaleza y desde su origen, decorativo.

Primero, dice Semper, fue la *guirnalda*. Aunque antes, se supone, había sido la paradisíaca *hoja de parra*, socorredora de la decencia elemental de nuestros primeros padres pecadores (según el *Génesis*) y de la cual procede la guirnalda, juego y capricho, *arte de tejer* y *voluntad de arte* (Riegl). Adorno en fin.

Es adorno libre que sobrepasa el remedio a la imperiosa necesidad. Y es juego, porque se crea sus reglas originales, si no originarias, ni menos vitales, y las observa con pulcritud. No en vano Gombrich, discípulo de los citados autores, titula su libro acerca de las artes decorativas *El sentido de orden*.

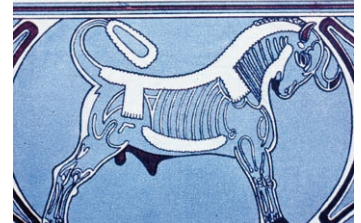
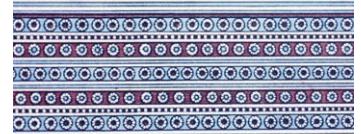
Ello viene a ser un acto de conciliación en la polémica de Riegl y Semper, pues la guirnalda, se deba o no a las condiciones propias de un trenzado vegetal, no se da sin una voluntad de arte (*Kunstwollen*) a la que subyace este *sentido de orden*. Pero en el entretanto, es decir, en las décadas intermedias que transcurren entre las



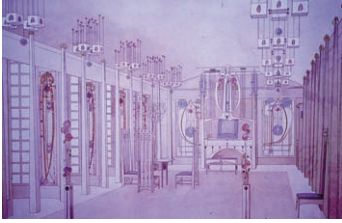
254.



255.



256.



257.



258.

primeras ediciones de Semper y Riegl, el frenesí de la decoración se ha desatado. Y los varios *modernismos* la sirven con toda suerte de lujos y refinamientos.

Porque no se trata tanto de decorar las fábricas, como hiciera en su día el genio del barroco, cuanto de *decorar la vida*, convertida en arte. Con razón se califica de *esteticista* ese talante. Si la vida es arte, que a ninguno de sus aconteceres grandes o pequeños, pompa y circunstancia, le sea ajeno el estilo.

Es un estilo por encima de todo elegante, que no se conforma con el adorno de las cosas y aspira a que todas ellas, sean adorno de una vida naturalmente poco natural (la naturaleza hace resistencia al arte). El estilo de vida se debe al arte y sus artificios. Y si la realidad no es bella (y a menudo no lo es, ni puede serlo) se impone la ficción por medio de *signos* del lenguaje que por serlo llamamos *diseños*. A la composición de elementos sucede ahora, pues, el diseño de objetos.

De ahí que un arquitecto vocacional, quizá resentido (dicen las malas lenguas) y educado en la escuela de Freud, su paisano y coetáneo, denuncie desde la razón la sinrazón de los sueños y proclame a los cuatro vientos que *el ornamento es un delito*. En pleno auge decorativo el ornamento (albertiano) vuelva a ser noticia.¹¹¹

Y es que Adolf Loos, autor de la diatriba histórica contra la *Sezession*, nos retrotrae, sin proponérselo, a la raíz profunda y ancestral, *freudiana*, del ornamento. El arquitecto combate así el imperio de la frivolidad y de los sueños con truenos usurpados no sabemos si a Séneca o al Profeta cuya voz fulmina a Salomé en la ópera contemporánea de Richard Strauss sobre el drama homónimo de Oscar Wilde. Y proclama que el asunto no es un pecado cualquiera, sino el *pecado original*.

El delito ornamental loosiano es en efecto natural e históricamente original. Nótese que Loos identifica al niño con el salvaje y acusa a ambos de delinquir adornándose, pues el que adorna, antes se ha adornado. Y el adorno, concluye Loos, es primitivo, una tara de infancia del ser humano.

Que sea una tara puede ser discutible, pero que lo es de infancia y originaria está fuera de duda. La Psicología Evolutiva y el Arte Expresionista lo corroboran. Por otra parte, que al hombre maduro subyace el niño en cierta medida, así como al civilizado el hombre primitivo, no lo ignora psicólogo alguno o simple observador.

La decoración puede ser una manía irracional, pero el ornamento es un hecho ancestral. Negándole legitimidad moderna, Loos le presta el mejor de los servicios. Pues lo arranca a la frivolidad de la Viena de su tiempo y, con los colegas de Die Brücke, lo restituye a su origen ritual (el que Alberti había intuido).

A su vez, el desvío decorativo de la época tiene mucho que ver (es de cajón) con los avatares de la escena, en todas sus manifestaciones, líricas o no. Pero apuremos todavía algunos comentarios en torno a la decoración que, desgajada del ornamento y su ceremonia, se vierte en ejercicio de gusto o de capricho, mundana y gratuita, ligera y divertida, y como Narciso se recrea en sí misma y en sus tradiciones, las que con esmero describe Riegl en los aludidos *Problemas de estilo*.

Todo empezó, según Vitruvio, con Calímaco, el escultor egregio que observa el cestillo rodeado de hojas de acanto sobre la tumba de la virgen corintia y lo labra en la piedra del capitel. En la leyenda, la *naturaleza* del acanto envuelve al *arte* del cestillo. En la obra de arquitectura, el arte del capitel imita a la naturaleza en las hojas de acanto.²⁵

Y en ese vaivén se ha producido, ha ocurrido, el adorno que *está alrededor*, que *viste* y *reviste*, que *decora* y es *decorativo* más allá del decoro. El duelo por la doncella corintia de su devota nodriza luego será olvidado. Pero la habilidad de Calímaco creará escuela. Y la posteridad adicta a ella se recreará en el capitel y lo copiará ajena (salvo en el breve cenáculo de algunos eruditos) a sus razones de origen. El símbolo primigenio se nos ha convertido en pieza de gusto. Y como tal prospera.

Y así tantos otros detalles constructivos (*triglifos, dentículos, gotas...*), con el tiempo y descartada la técnica que los hizo pertinentes, se tornan hábitos decorativos deudores a sus tradiciones respectivas. Pues la decoración a menudo se siente nostálgica y ajena al progreso de las estructuras. Cuántas veces en Arquitectura (la *Tour Eiffel*) una estructura moderna y audaz se condecora con regustos antiguos, residuos de un pasado perpetuado en las estampas.

La licencia que Alberti otorga al ornamento cuando oculta la desproporción, quizá cuenta con un calado más profundo que el que a primera vista se la atribuye. El aprecio de la *cosa fingida* y *apegada* responde a que lo natural y verdadero, lo genuino e ingenuo, no siempre nos acomoda. La verdad desnuda, séalo de la Arquitectura (la que Alberti cifra en proporción) o del Mundo, a menudo nos incomoda. Y acudimos entonces gozosos a la ficción y al postizo.

El vacío que postula el Movimiento Moderno y que difunde Zevi (*vuoto*) cuando insiste, a la manera de Lope, en un espacio *in nuce* con voluntad heroica:

*cabrán en la voluntad,
que tiene infinito espacio...*

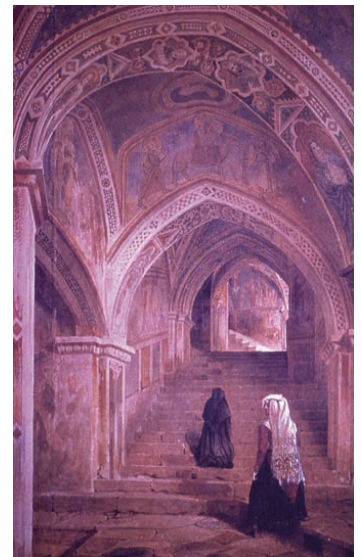
contradice un viejo horror, el *horror vacui*, fértil campo abonado a la fantasía barroca. Pues al ojo nos conviene engañarlo, para que haga lugar a sueños y ensueños.



259.



260.



261.



262.



263.



264.

La verdad hiera. Y si la Arquitectura es verdad, sus heridas cotidianas zahieren más que hieren, nada heroicas y como *moscas de todas las horas* pueden llegar a ser y son de hecho insoportables. El adorno es huida y la decoración paño caliente que contemporiza, lo que irrita al arquitecto que peca de recalitrante.

Con sus *trompe d'oeil* desquicia el pintor Veronés al arquitecto Palladio en Maser, zarandeando sus espacios, como Peruzzi en la *Farnesina*, como Pozzo en *San Ignazio*. Decorándolo, los pintores de-construyen lo que los arquitectos han construido.

Es el eterno conflicto ¿quién no recuerda los frescos de Pompeya? entre unos y otros. Y a río revuelto ganancia de pescadores (los clientes) que, por lo común, descreen del arquitecto y depositan su fe en el decorador. (Pues éste, como *delincuente* loosiano a favor del ornamento, halla en el cliente un cómplice fiel y devoto).

Por eso, porque la decoración no es ajena al encargo, concierne a este discurso (el de los *propósitos*) su mención y comentario. Pues para alivio y regocijo de decoradores y clientes, la decoración rescata a la Arquitectura de los arquitectos y se la arrebatata.

La casa es mía, dice el habitante (más si es egregio). Así Gonzaga y Mantegna, Barbaro y Veronés, Cardenal de Los Ángeles y sus artífices. *Cada uno en su casa y Dios en la de todos*. Puede que en la de todos esté Dios (el Arquitecto en nuestro caso), pero en la de cada uno están uno y su decorador.

Lo que da la razón una vez más a Alberti. Los credenciales de la decoración se crecen en lo íntimo, adonde peculiaridades, manías incluso, del gusto a nadie ofenden. De ahí que la *última morada*, única estrictamente individual, sea el lugar idóneo para que los gustos de uno, aun los más detestables para los demás, se cumplan.

No sabemos qué cachivaches puso la nodriza corintia en el cesto sobre la lápida de la doncella. Obraba en ello como el súbdito de un faraón, pues, con el mismo propósito e idéntico sentido que en las pirámides. Sólo que, de una civilización a otra, el *recinto* eterno se había reducido a *recipiente* efímero.

Sabemos que uno y otro tesoros son incomparables. Pero, en la leyenda griega, la naturaleza proveyó al arte y el escultor hizo de su providencia proeza de labra. Con lo que convirtió el *decoro* de la nodriza en *decoración* de un orden arquitectónico. ¿Con qué razón? Con la del azar y el capricho del artífice. Pero, a fin de cuentas, con la autoridad de lo oculto en el cestillo. No es ello lo que ha prevalecido, sino la obra de Calímaco. Pero fue su estímulo. Toda decoración es misteriosamente íntima.

¿Asiste pues el ornamento puesto en obra y condecora la ceremonia que en ella ha lugar, caracterizándola con los símbolos y señales que la corresponden?

DÉCIMOTERCERA CUESTIÓN
ESCENA Y ESCENARIO

Pero el rito, común e íntimo a la vez, requiere una *puesta en escena* que lo rodea, como a todo *fanum* (lugar de la revelación sagrada) lo rodea un *pro-fanum* (espectáculo profano). La escena deriva así naturalmente (la tragedia griega es el ejemplo) del rito: la liturgia divina deviene teatro mundano. Así fue en la antigüedad. Y así sucede en los autos medievales. La *representación* bascula del misterio al espectáculo, de la *teocracia* (dice Victor Hugo) a la *democracia*. El misterio desvela su secreto.

Y cuando lo hace y se nos revela, decimos que sucede una *epifanía*. Pero epifanía es espectáculo, *apocalipsis*, en sentido literal, y revelación. Es la escena que reclama un escenario a la arquitectura y que ésta depara y adereza de mil amores. No sabemos de una arquitectura que no sea, de algún modo, *mise-en-scène*.

Como los animales, habitamos. Pero, a diferencia de los animales, escenificamos nuestra habitación. Y de la Arquitectura todo el mundo espera que provea a esa *escena* el adecuado *escenario*. Que la representación, en la que consiste la vida en sociedad del ser humano, halle (y se halle en) su circunstancia propia o apropiada.

Dice Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* que quienes alaban la perfecta hermosura, insuperada, de la *estatuaria* griega clásica y cifran en ella el esplendor del genio heleno, conocen tan sólo la mitad de él, visualmente radiante e impoluta. La otra mitad, menos olímpica y más convulsa (aunque, si bien se mira, las vidas de los dioses del Olimpo fueron asaz convulsas) discurre a través de la *tragedia*. Ésta representa el lado oscuro de aquel pueblo y de aquella época inolvidables.

Por debajo (o por encima) de las augustas serenidades atléticas de tantos efebos laureados (*Doríforo, Discóbolo, Diadumeno...*) alienta un trágico destino que el mito sustancia y la tragedia celebra y pone en escena. Porque (hay que recordarlo una vez más) la antigua tragedia griega no se ha emancipado aún, y de ahí su equilibrio, de su matriz *ritual*. El teatro que en ella se sustenta es *ceremonia*. Sus espectadores son *oficiantes*. Sus actores, *profetas*. Y su coro, *pontifical*.

La cristalización de la escena-espectáculo en nuestra cultura ocurrirá en Roma y no antes. Y la Arquitectura dará fe de ello en sus monumentales *frontes scenae*. En ese tránsito habrá desaparecido o se habrá minimizado la *orjestra*: ya no hay pontífices, sino cónsules y procónsules, en sus *sedes senatoriales* o asientos de protocolo. En Roma comienza el espectáculo, pero sus fundamentos literarios y arquitectónicos son de antes. Y nos importa reconocerlos o recordarlos.

Porque que la Arquitectura sea, en general y de suyo, puesta-en-escena de la vida social no es ajeno a su servicio al Teatro propiamente dicho. La *escena política*, en su sentido más amplio, cívico y civilizado, se mira en el espejo de la *escena teatral*. *El Gran Teatro del Mundo* reproduce y amplifica el pequeño teatro del teatro. No tan



265.

pequeño y verdaderamente grande si se mide su alcance espiritual, el teatro griego sienta las bases de nuestra cultura de la escena y sus escenarios.



266.

Y transfiere la liturgia antigua (la de los faraones con sus mitos, hermética y reservada, que sella en las pirámides una tupida red de secretos) al pueblo, invitándolo a participar y poniendo en ello los medios, pues el coro es a la vez *intérprete* de la escena y *portavoz* del público, cuya tutela ejerce como maestro de ceremonias.

Concurren a ello fuentes literarias por supuesto (sin Esquilo, Sófocles y Eurípides, la tragedia griega es inconcebible) y un medio físico, el espacio abierto y articulado con sensibilidad que es, nada más pero nada menos, un *topos* o lugar canonizado por el *culto*, que todavía es rito, y la *cultura* que ya es, además, teatro.



267.

Su podio privilegiado es el lugar de los actores-liturgos que representan y ofician al mismo tiempo, la *skené* que, antes que escena (su traducción castellana literal) ha sido y significa en griego *barraca* y *cabaña*, *choza* y *tienda* (voces arquitectónicas todas ellas, dicho sea de paso), tinglado efímero en fin, pero apto para el reposo.

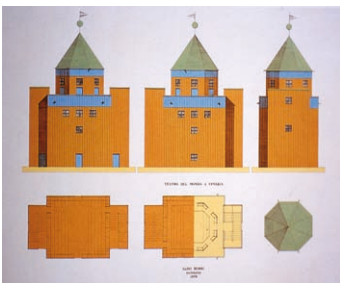
Cuando la Biblia se refiere a que el *verbo se hizo carne* (la palabra toma cuerpo), no escribe *habitó*, sino *acampó* (del *paraskeneo* griego) entre nosotros. La escena en su origen es *campamento* y a él alude la *skenopegia* judía (Fiesta de los Tabernáculos) por la cual el pueblo hebreo rememora su acampada original. Cada pueblo registra, en su cosmogonía, un *paisaje-creación* primigenio, que puede ser paraíso u oasis, laberinto subterráneo o lecho fluvial, freso o... campamento.



268.

Pero es en Roma adonde aquella escena efímera, alto en el camino, deja de serlo y toma asiento en el foro de Ciudad, el cual a su vez preside la escena del Teatro. Política y ficción intercambian papeles. Así la Ciudad sirve al Teatro el escenario, de manera que el foro está en la escena y la escena está en el foro. Pues escenarios son una y otro, Ciudad y Teatro, que a veces se confunden y a veces se interpelan. Forman pareja, como cualquiera otra (des)avenida, con sus altos y bajos.

Esa pareja pone en evidencia la naturaleza *escenográfica* de la Arquitectura como sustancia de la Ciudad. Vitruvio lo supone así cuando, en la descripción de sus *disposiciones*, identifica *scenographia* con perspectiva. Desde el momento en que una *situación* dada (y la Ciudad lo es antes que cualquiera otra cosa) se contempla a distancia y en perspectiva, es asumida como espectáculo de teatro. Con lo cual el consorcio de la urbe con la escena queda instituido para la posteridad.



269.

La escena original ambulante, propiciada por los griegos y actualizada en la Edad Media, ha cedido la plaza a la burguesía que aposenta en la Ciudad y el Teatro. En su *Teatro dal Mondo*, lúdico y flotante, rememora Aldo Rossi aquel origen. Y en su tragedia veronesa, Shakespeare ha simbolizado el amor frenético, a la par de una

guerra sin cuartel que sólo a duras penas mantiene, de una pareja de adolescentes, Romeo y Julieta, cuyos verdaderos nombres son Teatro y Ciudad.

Ellos se aman, pero sus familias se odian. Cuando el Humanismo haga reverdecer los fastos de Roma, la Arquitectura recuperará su condición de escena. Véanse la vignolesca *Villa Giulia* en Roma, sucesión de escenarios y juego de espacios y tiempos, o el palladiano Teatro en Vicenza, encargo de la *Accademia Olímpica* que lo apellida.¹⁶

En la Villa romana verificamos una cualidad que la arquitectura usurpa al teatro: en el tiempo de un breve recorrido, el espacio se transforma. El espectador del teatro se está quieto (en su versión convencional así es) y la escena se mueve, muta. El espectador en cambio de arquitectura se mueve y averigua por sí y a su guisa los varios escenarios. La Arquitectura congela (como se dirá más adelante) la música del Teatro y traduce a *secuencia* de espacios la de tiempos, en una *suite* común.

En Vicenza, por el contrario, el Teatro se comprime, repliega y ensimisma. El arquitecto ha suscrito en él su testamento (pues es obra póstuma) plagado de concesiones ¿qué testamento no lo está? lujoso y distanciado. Su arquitectura es tan suntuosa como afectada. Como si Palladio hubiese querido celebrar en ella, precediendo en tres siglos al wagneriano, su propio *crepúsculo de los dioses*. Es el tributo, insincero como los tales suelen serlo, a su clientela y a la Historia. Y una despedida.

Pues a grandes rasgos sabemos que la arquitectura doméstica privará, a partir de ahora, sobre la olímpica. La *Accademia dei Costanti*, aristocracia desgajada de la *Olimpica*, sólo dura (Ackerman ironiza sobre la inconstancia de los *constantés*) nueve años. Pero ésta sigue en pie: su sueño escénico está al alcance de todos.

No hay teatro que no sea *teatro dal mondo*. Y en Vicenza ambas escenas (la del teatro en falsa perspectiva y la cívica en no menos falsa perspicacia de puntos de vista) se reúnen. El Teatro Olímpico aposenta a la *Accademia Olímpica* creada en 1555. El mundo del teatro aloja al teatro del mundo, ahora y siempre.

Veintiún personajes, eruditos los más, matemáticos algunos, aristócratas avanzados entre ellos y un arquitecto de nombre llano, Andrea, y apellido olímpico, Palladio. A su modo el recinto palladiano juega no sin arrogancia a ser diminuta y desesperada por imposible sede para el *concilio de los dioses*.

Ecos de los *Dogi* y del esplendor de otros tiempos deambulan por sus imaginarias calles abocinadas y bajo sus arcos de triunfo de juguete. Y en Vicenza queda enunciado un irrefutable principio intemporal: el que una arquitectura se entienda como escena dependerá de que sus habitantes se consideren *personajes*.



270.



271.



272.

Skenoma es voz griega que deriva a todas luces de *skené* y significa habitación y cuerpo indistintamente. Los místicos de cualquier tiempo se recrean en el sentido del cuerpo-habitación y así oímos a Unamuno decir de él que *esme estrecho*. No sabemos por tanto con certeza si el *verbo* de San Juan habitó *entre* nosotros o *en* nosotros. Es decir, no sabemos si la habitación del pensamiento (*logos*) es cuerpo o arquitectura. Y nuestros clásicos se recrean con gozo en esa confusión.

Desde antiguo la *per-sona* (voz musical y teatral) tiende al personaje, como el país al paisaje. Y es éste quien instauro la escena y crea el escenario, entre él y el espectador, para bien y para mal. Pues el personaje, presunto hombre de honor, puede serlo también de ludibrio, como nos recuerda el verbo griego *theatrítzo*.

Queriendo o sin querer, a menudo el personaje deriva en bufón, la prosopopeya no está a salvo de la burla. Y es que el *théatron* es espectáculo que al mundo actual le viene como anillo al dedo, cuyo juego (de actores y público) es el ver y el ser visto. *A ver y a ser vista voy*, dice la Hermosura en *El Gran Teatro del Mundo*. La vista, lugar del espectador en el teatro antiguo y punto de vista para nosotros (*thea*), identifica al espectador (*theatés*) dado a ver (*theáomai*) lo visible (*theatós*) que se le ofrece.⁴⁶



273.

Las intuiciones del dramaturgo español (teatro y mercado como figuras del mundo) se juntan ahora en una complicidad de aliento recíproco para decirnos: mira y compra, que todo se vende y a la vista está. La escena es *escaparate* (voz de origen holandés que designaba una *alacena* y que de doméstica se hizo urbana).

Y ocurrió lo que tantas otras veces, que el mueble se volvió inmueble. A la escena del salón privado sucedió la pública y a la luz del día. Y recelando de unas y otros, las alacenas que eran y los escaparates que serían, el clérigo Calderón describe, con el lujo literario de sus sonoros versos, la parábola del Mundo.

Teatro y mercado son servidos ambos por una arquitectura que, tanto en el palacio suntuoso como en la plaza pública, proveen perspectivas escénicas que fabrican ilusiones al amparo de la distancia, privilegio visual, *entre sombras y lejos*.

El discurso del Autor (Dios) al comienzo de *El Gran Teatro del Mundo* es toda una lección de Arquitectura en tanto que escenario. Como platónico ¿caso el *mito de la caverna*, con sus sombras, no es la puesta en escena que hace Platón de su filosofía? el dramaturgo español concibe el escenario mundano y variopinto

desta inferior y varia arquitectura...

como el reflejo de otro soberano e invisible, el de las Ideas que

a la celeste usurpa los reflejos.



274.

El Autor arquitecto deambula entre bastidores. Pero sus Ideas gobiernan el Mundo, cuya arquitectura inferior y no obstante con *hermosa compostura* traza su escenario, poniéndolo a distancia con trampantojos y juegos de claroscuro. Arquitectura, pues, de luces y de sombras, *perspectiva y escenográfica*.

La Arquitectura sin embargo que describe el Autor protagonista de este célebre auto calderoniano quizá no es la del corral de comedias o teatro de vecindad que lo aloja. Está más cerca probablemente de la tramoya que escenifica la naciente y cortesana *opera-ballet* francesa, y conoce y se mira en el espejo de ciertas fantasías urbanas.

Notables son las de los *bernini, borromini* y otros arquitectos. Y más radicales las que, un siglo después y tras haberlas arrasado la erupción del Etna, se fabrica en Noto, Ragusa, Modica y otras ciudades del sureste siciliano, y que dan fe tardía, pero espléndida, de ese pleno barroco urbano que pone en los escenarios de sus plazas y en las perspectivas de sus calles las fantasías literarias del *corral de comedias* español y los inverosímiles golpes de efecto de la *cour d'honneur* francesa.

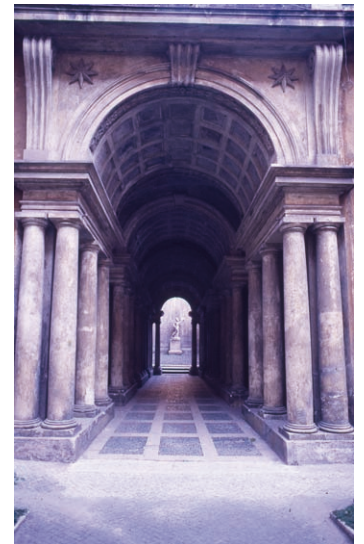
Los homólogos de Calderón y Lully en Italia son arquitectos, amén de urbanistas. Heredan las pompas *forenses* y *olímpicas* del Teatro Romano, el que, habiendo abolido el espacio del coro, abre un foso, invisible pero real, entre espectadores y actores, distanciando a unos de otros en el primer acto *televisivo* de la historia.

El *reality-show* de ningún modo es invención y deshonor de nuestros días: la Roma Imperial lo conoció y cultivó como pan de su circo y circo de su pan. A menudo el actor de aquellos tiempos feroces (el poder absoluto instaurado entra *ipso facto* en irremediable decadencia y hace que lo peor sea pésimo) era el esclavo.

De la antigua farándula correcaminos, que acampa acá o allá a la buena de Dios, en sucesivas acampadas, en el teatro romano sólo subsisten para recordarla las *valvae hospitalariae*, a ambos lados de la *regia* que preside el escenario y es presidida por el emperador (recuérdese el Teatro de Orange, para citar uno que aun se conserva). Pero la farándula vuelve a la carga cuando la barbarie bárbara arrasa a la oficial. Y en el medioevo, carros y carretas la acarrear (ver *El séptimo sello*) de la Ceca a la Meca.

Son éstas arquitecturas móviles, carromatos que apenas si asientan en los lugares adonde montan la escena y que nos advierten cómo ella de suyo es efímera y cómo esa condición, aplicada a la Arquitectura, duda de sus presuntas y presuntuosas eternidades. De hecho y arquitectónicamente hablando, hubo un *barroco efímero*, aderezo de fastos y fiestas. Lo que acredita que, en ocasiones, la escena invade y revienta, desde su temporal intemperancia, los poderes de la Arquitectura.

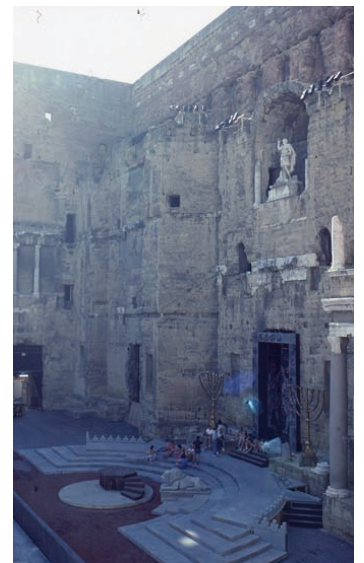
No de otra especie es la libido carnavalesca de ciertas *pos-modernidades*, cuando un Robert Venturi, por ejemplo, reconoce a Las Vegas rango de magisterio.¹⁶⁰



275.



276.



277.



278.

Pero, aun de regreso de esas y otras *mascaradas* (John Hejduk, uno de los *Five Architects*, divaga acerca de ello) el *gran teatro* de la arquitectura barroca, por su mismo esplendor, se distancia con relación a nosotros y agrava el de suyo grave paso del tiempo. Sus galas invocan y nos susurran de nuevo coplas de Jorge Manrique.⁸⁸

¿Qué se hizo el rey Don Juan..?

Sus invenciones perspectivas nos alejan sus hechos en el tiempo. Los *lejos* calderonianos lo son en ambos sentidos. La *utopía* llama al *anacronismo*.

Es curioso al respecto el aire intemporal que aún respiran las estampas de Piranesi (grabadas cuando el impulso teatral de sus colegas de oficio se hallaba todavía en un buen momento). Sus formidables *vedute* escenográficas, y precisamente aquéllas que le son contemporáneas, parecen fantasmas ancestrales.



279.

Como en un juego perverso de dibujante, que lo era y muy fino, el arquitecto y grabador veneciano pone antigüedades *al día* por un lado, y *anticúa* sin piedad los lujos recién estrenados del genio de su época. Moderniza la ruina del Foro y envejece la *Piazza del Popolo*, domestica el Templo de Vesta y mitifica la Columnata de Bernini.

Y es que quizás, y en tanto que escenario activo, la Arquitectura envejece a la par de sus personajes a los que ella se debe como invención y espectáculo. Demasiado mundana en este caso e intrascendente, acaso pesa sobre ella el implacable aforismo latino que proclama un cuadro de la época: *sic transit gloria mundi*.

Pero, contemporáneo del *teatro-urbano* que es la arquitectura barroca de ciertas ciudades, acontece un *teatro-teatro* más modesto que, sin trastocar la Ciudad a su arbitrio, se aloja en ella, llenándola de sentido. Lo atestigua el *corral de comedias* castellano (véase el restaurado de Almagro) invirtiendo el préstamo del *teatro romano*: en lugar de habilitar un foro en el teatro, éste habilita un teatro, ahora minúsculo, en el foro diminuto de un *patio de vecindad*.

Es el reposo de las viejas carretas medievales, *bergmanianas*, que rememoran aún las *Rocas* del Corpus valenciano. Fueron carros de comedias que ostentan un emblema y que crean, con su podio portátil que arrastran las mulas, un escenario. A la más popular, la *Diablera*, la domina un diablo con aire de Dionisos, o de Baco, que pone la nota lúdica, y báquica, en el rito que anualmente celebra el *Cuerpo de Cristo*. Una vez más, y todavía, la ceremonia se derrama en escenarios.

El corral de comedias a su vez, recoleto y de vecindad, se ensancha en la Plaza Mayor:



280.

*Madrid, castillo famoso
que al rey moro alivia el miedo,
arde en fiestas en su coso...*

Por donde volvemos a la vieja Roma sin volver a ella. Pues ahora *foro* y *coso* se confunden, los escenarios se superponen. La plaza es la escena, como reza la inscripción, al pie de una stampa veneciana, *Platea Sancte Pauli, privatis aedibus ornata*. Hagamos caso omiso ahora de la privacidad de unos edificios que adornan, como una orla, la Plaza de San Pablo. Y fijémonos en la voz latina de doble ¿sólo doble? lectura. La *platea* es la plaza, luego la plaza es el seno, y la yema, del teatro.

Creíamos (Roma nos lo hizo creer) que había desaparecido la *orquesta*, aposento del coro griego, en el teatro occidental. Porque éste ya no canta ni baila (en la corte del *Rey Sol* todavía bailaba). Pero el coro sigue ahí, aunque a guisa de público, y no cualquiera, sino *elite* a cuyo son sin estrépito y subterráneo cantan y bailan los demás.

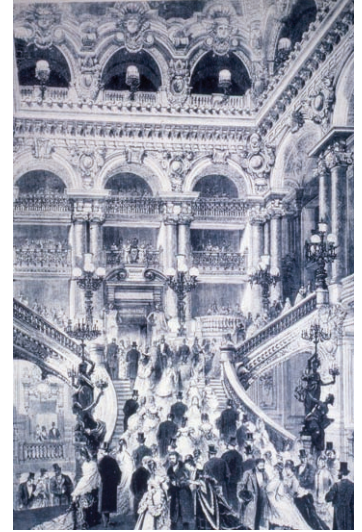
¿Y acaso la platea del teatro burgués no ha usurpado con aspaviento discreto el lugar del coro, orquestando a su manera la fiesta? La platea es el coro (ensanchado). Sin un protocolo escénico, la ciudad burguesa pos-revolucionaria no se concibe. Se ha observado con razón en la *Opera-Garnier* que el *foyer* sobreabunda a la escena y casi se equipara con la sala: es el verdadero escenario, adonde los espectadores se saben y muestran actores. La ciudad *asiste* al teatro y *hace* teatro.

Y Schinkel, pintor y arquitecto alemán, es autor a la par de fábricas magníficas, como el *Altes Museum* que escenifica la Antigüedad, y de escenografías inolvidables, como su colección de diseños para *Die Zauberflöte* de Mozart, adonde se da la paradoja (como en la *Historia de la eternidad*, de Borges) de un efímero eterno.

En su proyecto de teatro para Hamburgo, el arquitecto pone la perspectiva del propio edificio en la ciudad como telón de fondo de su escenario interior y hace coincidir en recíproca ambivalencia la escena *teatral* con la escena *urbana*. El espectáculo cívico se reproduce adentro como espectáculo teatral. La platea del teatro recupera su cualidad de plaza, a cuyo fondo asiste, como ornamento singular, el edificio mismo que aloja este juego perverso: afuera es adentro.

La Historia por su parte favorece este juego, pues es perspectiva en el tiempo. De manera que, así como el paisaje urbano compone un telón de fondo con sus edificios de superior empaque, el paisaje rural hace lo propio y apela a la noche de los tiempos con sus antigüedades y ruinas. Lo *pintoresco* se halla en el campo y en la ciudad.

La ciudad burguesa convoca así a sus edificios-actores, ocultos tras las máscaras que son, sin escrúpulo de hipocresía, sus fachadas, que aun hoy se conservan, al



281.



282.



283.



284.



285.

margen de los edificios que las ostentaban. Una máscara, a despecho de la *sinceridad* moderna, vale por sí y es altavoz del personaje que oculta.

Ese carnaval urbano toca techo cuando el furor ecléctico se adueña de la Historia y conjuga sus repertorios en una suerte de babel que se solaza en lo fácil e inmediato de cada uno, apacentando sus tópicos: lo gótico es *místico*, lo árabe *sensual*, lo renacentista *culto*, lo rococó *coqueto*, lo griego *olímpico*, lo barroco *mundano*... El Casino murciano es un ejemplo radiante de un talante ecléctico que divulga los signos de la Historia, vulgarizándolos, un tópico para cada estilo.

Los modernismos menos indiferentes pero no menos evasivos, afinan el *atrezzo* que completa sus escenarios domésticos y urbanos. Pero es su desvarío, expresionista y cinematográfico, el que vuelve a la *mise-en-scène* de arquitecturas, como el lúdico *Parc Güell* de Gaudí o la fantástica *Alpine Architektur* de Taut. La Modernidad, por el contrario y en cuanto supedita a la razón sus principios, es inevitablemente hostil a los resabios teatrales: ¿acaso el teatro no vive en y de la sinrazón?

Las más recientes, locas y desatadas, escenografías pos-modernas se han cebado precisamente en la, supuesta más que real, liquidación de la Modernidad. Las realidades virtuales ¿qué otra cosa componen sino escenarios surreales? Desafiando a Vitruvio, los presuntos teóricos de última hora persiguen una *umbram, non rem*. Sólo que sus ideas no son las propias de idealistas e ilustrados que *anticipan* las cosas, sino ideologías, amaños que, por serlo, vienen a *remolque* de los hechos.

En todo caso, ayer como hoy y mañana, el cliente nos aporta, con su lista razonada de funciones, una nube de ensueños irracionales y *representaciones* informuladas. La voluntad de representación y el escenario que ha de servirla están ya en el imaginario erótico del presunto habitante e implícitos en su encargo.

Monsignore Almerigo y *Mrs. Farnsworth* se saben *personajes* que aspiran a un espacio de representación, alrededor y adentro de sus casas, tanto en el *Gran Teatro del Mundo* como en el pequeño de sus hogares, adonde entran solo los invitados.

¿Es por consiguiente la arquitectura presente escenario *ad hoc* para la vida, privada y pública, que representa?

DECIMOCUARTA CUESTIÓN
RITO Y FUNCIÓN

La Arquitectura es Teatro. Pero no sólo teatro y no toda teatro. Sirve un escenario, pero lo hace a su modo, a favor de un cliente que es espectador y actor a la vez. Ni sólo lo uno, ni sólo lo otro. Es *skené* de actores y *theatron* de espectadores. Por eso, para entenderla, nos conviene volver a la *orjestra*, que es la charnela.

En el coro griego (toda arquitectura es coral), propietario de la orquesta, acaso hallemos la clave profunda que buscamos. Pues el coro es el intérprete, mensajero como Hermes, padre de la hermenéutica. Y los arquitectos, antes que cualquiera otra cosa, somos *hermeneutas*, nuestro papel es el de intérpretes.

Palladio lo entiende cabalmente cuando en sus fábricas concede al cliente que a *fabricato* el protagonismo y a sí mismo, *secondo una mia invenzione*, el deuteragonismo. Villa Rotonda es el imperio de *Monsignore Almerigo*, pero es su imperio *secondo Palladio*. Ese *secondo* nos pone en segundo lugar. No somos los primeros, como tampoco el corifeo griego lo es. La *prima-donna* o el *primo uomo* son otros, nosotros (y ojalá que modestamente) les secundamos.

El coro es *pontifical* y tiende el puente. Un puente que, perdido o levantado (si es levadizo), incomunica. Y hace que el antiguo rito, comunicador y comunicativo, y luego hendido por un abismo y hundido en un foso, se escinda en lucha de clases, cuando el amo se divierte a costa del esclavo y se ríe de su dolor.

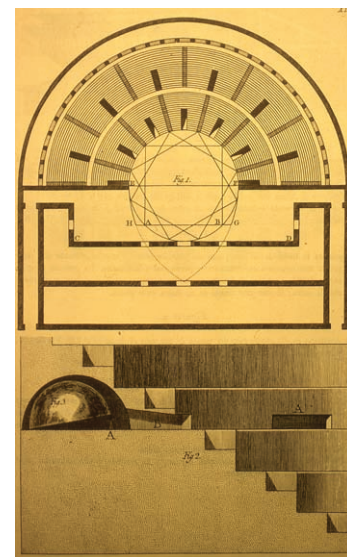
Il teatro e la vita non sono la stessa cosa.

Así arguye y canta el payaso de Leoncavallo. Pues una cosa es que el teatro sea espejo de la vida, y otra y atroz que ambos sean uno. El moderno *reality show* no es novedad: la Roma imperial depravada, modelo de imperios, lo supo y puso en juego.

Por eso y para argumentar una arquitectura saludable y sin bufones, no morbosa y procaz, invocamos el coro de la tragedia griega y su espacio musical, la *orquesta*, adonde evolucionaban, cantando y danzando, hombres y mujeres que eran a la vez *espectadores* atentos a la escena y *actores* portavoces del público. Intérprete interpuesto entre una y otro, el coro los acercaba y alejaba al mismo tiempo, propiciando en éste la *katharsis*, o purificación, de la que escribe Aristóteles.

Es curioso que, en un principio, *orquesta* significó, entre otras acepciones, lugar para el mercado de libros en el ágora. Pero el sentido dominante, y el que la instala en el centro del teatro, es el de la danza o el de la pantomima (*orjesis*) que ejecuta el bailarín (*orjestés*) en el acto de danzar (*orjéomai*). La recitación viene luego.

Y es que la recitación del coro, réplica que se da con palabras a las palabras de los actores en escena, es en cierto modo secundaria. La palabra, portadora del mito está en la escena: redundar en ella o glosarla puede ser oportuno, pero no es necesario.



286.

Al coro en cambio corresponde intensificar el *pathos* de la acción. Su misión y su competencia son sobre todo emocionales: como la gran Arquitectura, inspira sentimientos y afectos. Suscita el llanto o la risa. Aviva la *agoné*, que es combate interior, del auditorio. Dicho en vulgar, pone la carne de gallina o los pelos de punta.

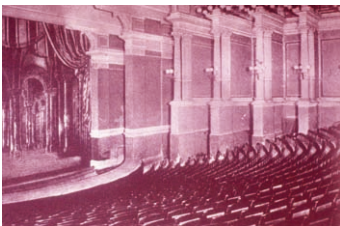
Y éste es efecto que más se activa con gestos y posturas, con mimo y pantomima, con movimiento y reposo, que con palabras, por graves o hirientes que sean. El coro nos mueve por empatía o simpatía. Sus estrategias son arquitectónicas.

En el *discurso*, que discierne pensamiento y sentimiento, de la *catarsis* aristotélica, al coro corresponde elevar la temperatura colectiva en la respuesta del público a los mensajes verbales que emanan de la escena. El coro siente y hace sentir lo que se dice, y hace pensar en la escena. No es raro por eso, que la Música haya hecho suyos, con el tiempo, sus términos y lugares: la orquesta y el coro son, en el habla común y para nosotros, voces y conceptos musicales.



287.

En la *orjestra* se decanta y cuece la emoción *subconsciente* del teatro. No en vano su lugar se halla en lo hondo (*de profundis*) de la *cavea*, que más adelante se convertirá en *foso*. Con astucia de genio y barruntos de erudición griega, desdobra Richard Wagner las funciones de su *drama musical* en dos cotas bien diferenciadas: la profunda e *invisible* de la orquesta, densa, masiva y arrolladora, y la elevada y *visible* de las voces, que dicen y actúan, sobre las tablas, su *recitar cantando* sin fin.



288.

En las óperas del músico alemán (si no el mejor, el más alemán de los músicos), la *melodía infinta* no circula en las voces (como sabemos), sino en los instrumentos. Es la orquesta (habitación) la que canta y canta a fondo: los cantantes (habitantes) recitan. Porque suyas son no las voces (todas lo son) sino las palabras. El pensamiento y símbolos de toda esa abigarrada mitología están a su merced, pero la música (y con ella el mito) discurre y mana desde lo oscuro, a *escuras* y en *celada*...

El espíritu, místico y puro, de Juan de la Cruz no es ajeno al genio, impuro y místico, de Richard Wagner: ¿no es *Tristan* un canto a la noche adonde se encuentran, como en los versos de Leopardi, *amor e morte*? El foso de Bayreuth ahonda la *orjestra* de Epidauro, pues en él lo oscuro de su maniobra subconsciente se oculta de hecho.



289.

Pues bien: si la Arquitectura *orquesta* (y creemos que así es) nuestra mitología del mundo, habremos de tener presentes, para el cabal cumplimiento de sus cometidos, tanto el lugar del coro antiguo (ese círculo inferior del tronco de cono invertido que es el teatro, rotundo y esencial) como la cavidad de la orquesta moderna invisible. Nótese que, en el teatro wagneriano, la orquesta envía su sonido a la escena que lo reenvía a los espectadores de ésta. Y ¿acaso no hace lo propio la Arquitectura?

El mito se vierte en música. Y la música sube a escena, adonde la Arquitectura la recibe e invita a su habitación. Así la edificación pone en escena la vida de los hombres y sus conversaciones (Vitruvio antepone el uso de palabras a la construcción de albergues). Pero la Arquitectura la subyace, como el coro a la tragedia.

La edificación es *skené*, pero la Arquitectura es *orjestra*. Lo que quiere decir que es emoción. Es el *drama de las piedras inertes* (Le Corbusier) que dejan de serlo. La edificación es la punta del iceberg, como la escena es la flor del teatro antiguo. Pero la clave se halla no en lo más alto (como en los arcos), sino en lo profundo, adonde se ejerce su sacerdocio. Porque su servicio es, a la manera del coro griego, *ritual*. Los ritos u oficios que en ella aposentan ponen al día los mitos que la alientan.

Si no cabe gran Arquitectura sin unas mitologías de asiento firme, sin unos rituales asumidos que las actualicen y hagan presentes no hay tesis a propósito que la merezca. El rito es el hecho (suficiente) que pone por obra el mito (necesario). Sólo si concurren ambas condiciones, la Arquitectura se gesta y puede llegar a ser.

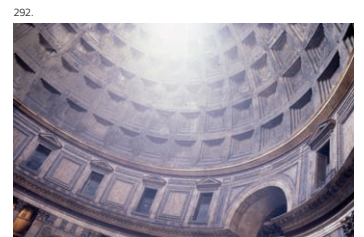
Su puesta en escena redonda en el rito y en su divulgación. El rito no es sino la forma augusta, consumada, de eso que los herederos del Movimiento Moderno llamamos *función*. La funcionalidad moderna traduce y traslada el decoro antiguo. Y a ambos subyace el rito, propósito de toda genuina arquitectura.

Cuando Vitruvio discierne las especies del decoro, está claro que va de más a menos. No de otro modo procede cuando establece (cito en orden inverso) los géneros de arquitecturas: la *defensa* necesaria, la *oportunidad* suficiente, y la *religión* esencial. Y es a ésta a la que corresponde el óptimo decoro, que el autor denomina *de statione*.

Es como una decantación o precipitado, un canon. El castellano recurre aún a un ablativo latino, cuyo étimo coincide con el de Vitruvio: es el *statu quo*. Y los castellanos nos remiten cuando pontifican al *como mandan los cánones*. Pero lo sagrado, en las religiones del Libro, está escrito. Sus escrituras son sagradas y la Palabra, *logos* o *verbum*, es la que habita o acampa. De ahí que sus templos, como la *Tienda de la Reunión*, sean efímeros. El templo es el cuerpo.

El habitante es la habitación. Templo de piedra en cambio, y arquitectura, es el pagano, adonde moran los iconos que representan a los que Vitruvio llama, con respeto e ironía, *dioses inmortales*. Acudiendo a su imprevisible proliferación, el emperador Adriano les consagrará el *Pantheon*, templo para todos los dioses.

Un paso más y el panteísmo oriental, ajeno a la tolerancia occidental adriana, salta de los dioses innumerables al *infinito* plotiniano y sostiene que el Uno está en el Todo y que todo es dios. En casos como éste, o bien la arquitectura calla prudentemente, o bien se entierra y sumerge en una suerte de bautismo oceánico.



Pero el estatuto de una nueva *statio* para el mundo moderno acaso se lo debamos a Beethoven cuando, en el movimiento central de su cuarteto en la menor opus 132, anota: *Heilige Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit in der lydischen Tonart*. Para el genio ilustrado, Dios ya no es Uno, o varios, o Todo. Lo divino (*Gottheit*) se derrama de algún modo sobre todo aquello que eleva las acciones sociales cotidianas a ceremonias universales, las aureola y las dota de sentido cósmico.



294.



295.

Cuando Pevsner publica *A History of building Types*, una selección de monumentos de la Era Moderna entendida en su más amplio sentido, está catalogando, sin proponérselo, los nuevos templos laicos: Bolsas y Bibliotecas, Teatros y Parlamentos, Museos y Estadios, etcétera, todos ellos edificios públicos.

Pero de la casa privada, que nunca lo es del todo, puede decirse otro tanto: y de su decoro por consiguiente. El mismo Beethoven, también en sus postrimerías, ha compuesto una obertura titulada *Die Weihe des Hauses* (*La consagración del hogar*). ¿No está presuponiendo al hacerlo que éste es, o puede llegar a ser, un templo?

Cierto que, como nos advierte con humor Banham cuando se fotografía desnudo adentro de una burbuja, *una casa no es un hogar*. Pero el hogar (desde Vitruvio venimos jugando con el fuego, primigenio y *heraclitiano*) hace la casa. En la lámina que ilustra la edición de Perrault están juntos el *mito* del fuego y el *rito* del hogar. El rito constelado de *símbolos*, reveladores a su vez de viejas y nuevas mitologías, eleva el decoro de la Arquitectura (y su sentido) a la más alta condición.

La Modernidad puso en su día sobre el tapete la baraja de la *función*. No era una novedad, pero el credo funcional, connatural a los primitivos, mantenido por Vitruvio y aireado por los *Iodolianos* del dieciocho, se reanimó bajos sus auspicios. Volver al origen, cuando éste se nos ha desdibujado, casi nunca está de más.

Niente sia in rappresentazione che non sia in funzione, había proclamado Milizia a la vista de los *fastos* de la representación que encubrían, a veces, *nefastos* de la función. Palladio había sido el primero, o uno de los primeros, en deslindar lo uno de lo otro, la *escena* de lo *obsceno*, con evidente menoscabo de lo segundo. Pues así la función pasaba a ser lo vergonzoso, el *underground* de la Arquitectura. Sobre la hoja de parra, sin embargo, erigiría luego su imperio Christian Dior.

No es ocioso recordar que, para las gentes de teatro, una función es una representación, magnífica confusión. Con sus funciones en efecto la farándula refleja ¿o refracta tal vez? las representaciones de la llamada vida real. El actor funciona cuando representa, representar es su función. Y la de la Arquitectura... entre otras.

Pues bien: la proclamación moderna del imperativo funcional era ante todo, desde su prefacio futurista, un manifiesto a favor del impudor. En su fuero interno, nadie

había desdeñado las utilidades, secretas u obvias, de los edificios. No se trataba pues de rescatar lo que nunca había estado cautivo, sino de hacerlo esplender.

No bastó por ello que la función, supuesta entre bastidores, subiera a escena. Se requería que lo hiciera con la nuda decencia que se traduce por *higiene*, y poco más, y atiende a *alegrías esenciales*, y no otras. Racionóse incluso el espacio (*Existenzminimum*) con la coartada de un reparto más justo. Y se trajo a la ciencia económica a colación, pues las razones a menudo invocan *raciones*. Así, razones y funciones sellaron un pacto, bajo el lema del *racionalismo funcional*.

En virtud de él y por su parte, la razón reduciría sus milenarias ínfulas pitagóricas y platónicas, reduciéndose a sus límites pragmáticos y, por la suya, la función se sometería a los mismos, obedeciendo las recomendaciones económicas y estadísticas, en cada caso, a la vista del mercado y de sus recursos. De ese modo, dos bienes irreprochables y de interés para la Humanidad, la razón y la función, se deterioraban recíprocamente a causa de su consorcio.

Pues es de perogrullo que el control de la razón reduce los ámbitos a la función (no siempre controlable si la remitimos a cuanto a la vida conviene) y que ésta constriñe a aquélla con ligaduras pragmáticas que la impiden legítimos vuelos. Lo que hay es solo una porción de lo que puede haber. Y por otra parte, *le coeur à ses raisons...*

¿Adónde echarían raíces los fecundos brotes de pasión en un empedrado a hueso de razones escuadradas? El *moho* de Hundertwasser lo insinuaba. Y ¿quién esperarí­a de la razón que aprobara ciertas funciones que, por su cualidad mística o esotérica, levitan o hacen levitar a quienes se aventuran en su fantástico discurso?

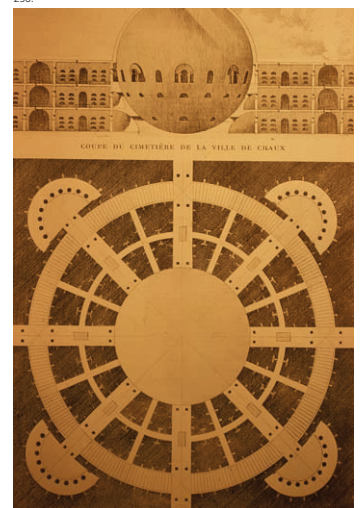
Siendo apareamiento *contra natura*, el racionalismo funcional (o funcionalismo racional, póngase el sustantivo adonde se prefiera) tuvo vida efímera. La *razón práctica*, sobre la cual en su día Kant fundara la moral, hizo pronto agua. Porque la razón, de suyo poco práctica, conduce con facilidad a la sinrazón (véase Don Quijote). Pues sabemos que la práctica puede ser con suerte razonable, pero rara vez o casi nunca es racional. La práctica se acomoda. La razón, si la dejan, acomoda.

La práctica, en todo caso, redujo la función a los límites de hecho que delimitan funciones *naturales*: el buen uso de la luz y el aire, la humedad y la temperatura, etcétera. Son bienes que administra la ecología, susceptibles de descripción pormenorizada y medida rigurosa, científicamente controlados.

Pero nadie niega que haya otra función, de ámbito *social*, que compete a la Arquitectura en su contribución a los *usos y costumbres* de un territorio y una época dados, por lo cual a duras penas la función se deja abstraer, antes se resiste, más bien, a la razón. En usos y costumbres *irracionales* abunda la historia.



296.



297.



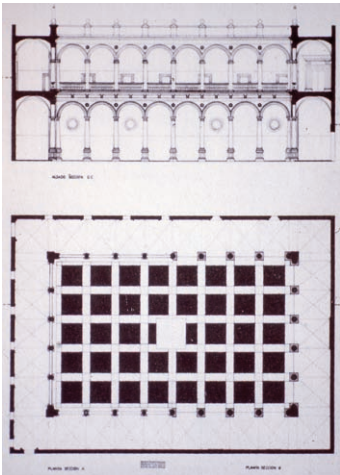
298.



299.



300.



301.

Y aún hay otra tercera función, no siempre evidente, la *litúrgica*, que dispara el decoro y lo lanza afuera de estos mundos, tanto el físico como el social, trasladándolo a otro, simbólico y lingüístico, hecho de signos, y adonde lo que es puede no ser lo que parece, y cuyo entendimiento, por consiguiente, no es inmediato.

Esa función litúrgica atañe al origen mismo de la Arquitectura y su asiento, pues decide ya acerca de la elección del lugar. El *sitio* es asunto litúrgico. Nos lo recuerda Palladio en el capítulo primero de su *Cuarto Libro*, dedicado a la descripción y estudio de los templos antiguos, ubicados *secondo le proprietà che a quelli attribuirono*.

En su *ciudad ideal* Venus (diosa de la lascivia), Marte (dios de la guerra) y Vulcano (dios del fuego), quedan afuera. Júpiter, Juno y Minerva (defensores de la urbe) campan en su fortaleza, céntrica y elevada. Palas a su vez, Mercurio e Isis, presiden las plazas adonde concurren artesanos y comerciantes, pues son dioses gremiales. Mientras Apolo y Baco residen junto al teatro, Hércules vigila el anfiteatro y el circo. Y al dios de la medicina, Esculapio, se reserva el aire del campo.

La ciudad y el campo son sacralizados, en este discurso, por monumentos que imprimen carácter. Cada uno de ellos es un símbolo, objeto de culto declarado o tácito, que organiza la vida urbana. El rito rememora el mito. Éste puede ser tan antiguo como la memoria de la Humanidad alcanza, pero el rito lo actualiza y es actual. *Et antiquum documentum novo cedat ritui*, dice un poeta medieval. Pues bien, la ciudad es lo uno y lo otro, documento antiguo y rito nuevo.

No hace falta decir que la mitología del arquitecto paduano pertenece a otra época y a otro mundo (aunque no a otra cultura). Pero su recordatorio puede sernos útil para la identificación en el mundo de hoy de nuevos ritos que sustentan nuevos (y viejos) mitos (sin ir más lejos, el progreso mismo sería uno de tantos).

La referencia de la tradición clásica de la Arquitectura al templo como paradigma del decoro sumo es inevitable: en él el ritual se cumple al pie de la letra. El Real Colegio del Patriarca en Valencia nos provee un modelo que aún perdura. Su claustro herreriano a cielo abierto (función natural), foro de colegiales para el encuentro, la conversación y el pensamiento peripatético (función social), sirve además a la ceremonia (función litúrgica) de su fiesta anual, que celebra el *Corpus Christi*.

Cada seis pasos contados la procesión se detiene para que subdiáconos y diáconos derramen flores y quemen incienso ante la Custodia bajo el palio. Seis pasos es la medida que define el vano entre columnas y modula la crucería que cubre el pórtico claustral. Así, cada *estación* del rito procesional que conmemora el misterio se enmarca en cada tramo arquitectónico. La medida, funcional y estructural, es además medida ritual que acompaña el ritmo de la ceremonia.

Si a ello añadimos que el claustro se compone de cinco por ocho vanos (números consecutivos de la serie Fibonacci), la presencia en él de la *divina proporción* se nos hace evidente. La *concinnitas* albertiana cumple la armonía pitagórica en perfecto acorde simbólico: nada hay de más, nada de menos, y todo está en su sitio.

Es claro que el aludido claustro, erigido por un adalid de la Contrarreforma y en plena efervescencia tridentina, respira liturgia por sus cuatro costados. Y aneja al mismo, la Biblioteca guarda famosas ediciones en hebreo, griego y latín, de la Biblia, adquiridas por el Patriarca Fundador. Es arquitectura ritual, cuyas horas son horas *canónicas*.

Pero no menos ceremonioso se le revela a quien cree en el don de la Arquitectura el madrileño Gimnasio Maravillas, de Alejandro De la Sota. Como a fieles que penetran en una mezquita, el maestro invitaba a sus alumnos a descalzarse, para que la cancha elástica de triple tablero sobre rastreles contrapeados no padeciera el daño de un calzado impío. Y así la paseaba dichoso el gimnasta improvisado, acariciando el ritmo de su suelo, bajo sus luces curvas y sus ventilaciones sosegadas.

Que el espacio gimnástico responda a un rito ¿acaso sorprendería a los atletas de la Antigua Grecia, inmortalizados por sus paisanos contemporáneos, egregios escultores? No de otro modo se entendió en su día la saludable liturgia de los *baños*, que suscitó en Roma *termas* formidables y proveyó de deliciosas alcobas al Islam.

Porque las termas habían sido recintos litúrgicos, pudo Miguelángel sin violencia obrar la metamorfosis de las romanas de Diocleciano en la Basílica de *Santa Maria degli Angeli*. Bastaba (como vimos) sustituir unas jerarquías por otras y traducir sus procesiones, infundiendo un halo *bautismal* en las abluciones del cuerpo.

¿Acaso la *suite* que ordena el *frigidarium*, el *tepidarium* y el *caldarium*, no nos sugiere, en su itinerario bien temperado, los rasgos esenciales de un rito de iniciación? Y lo que decimos de las termas romanas ¿por qué no decirlo, con fundamento semejante, de los baños árabes o de las saunas nórdicas?

De acuerdo con los clásicos, el rito confiere a la función su sentido pleno. Es su *tercera dimensión*, en ella halla su profundidad. Diríase que la función natural es *lineal*, por ella se empieza. La social, a su vez, es *plana*, una colmena la observa. Pero el rito introduce en ella una *perspectiva* humana que la trasciende.

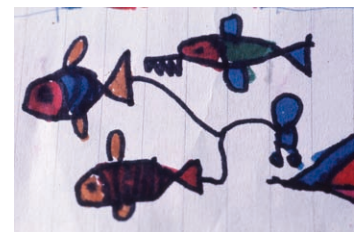
El niño (dice Guardini) *vive en ceremonia*, el ser humano es litúrgico desde la infancia. Se abre a la *liturgia* (que significa *servicio*) en cuanto entra en el lenguaje. Luego las palabras decaen en su naturaleza poética y devienen prosa, sólo los poetas las salvan. Como los arquitectos salvan sus arquitecturas.



302.



303.



304.

Arquitecto es el que indaga y averigua, en la prosa de la vida cotidiana (esto es, en sus necesidades *primarias* y en sus hábitos *secundarios*) la secreta poesía de los ritos que ellas y ellos ocultan a menudo. Poetas y arquitectos son niños que no han naufragado en la rutina, redundante y sin sorpresas, del ser adulto.

En el programa de la escuela para niños fundada por el violinista Yehudi Menuhin, cada jornada comienza con un breve rito en tres momentos, el canto, la meditación y el silencio. Primero es el *canto* en común. Luego viene una *lectura*, o improvisación, a través de palabras. Y el *silencio* reasume ambos y pone punto final.



305.

La Arquitectura acontece en el silencio. Bruno Zevi, corifeo de la Modernidad, abogaba por *il vuoto*, el vacío. No hay tal vacío (creo), hay silencio. La lección, austera en sí misma e ingrata para la vanidad del irreductible cliente burgués, era y es cura de silencio. Los silencios de Mies, de Ando, de De la Sota, están ahí, para provocarnos.

Como la escritura, que la delata a su pesar, la Arquitectura es silenciosa. Delatan a la Alhambra nazarí los poemas inscritos en sus zócalos. Y a la Lonja valenciana el friso que reza una por una sus funciones: natural (*INCLITA DOMUS SUM*), social (*BONA EST NEGOCIATIO*) y litúrgica (*VITA FRUETUR AETERNA*). El rito consuma el decoro.



306.

Para *vivir* (siempre que Alejandro con su sombra imperial no impida el paso a los rayos del sol), e incluso *habitar* (nos enseña Diógenes el Cínico), basta un tonel. La Arquitectura acude y es bien recibida cuando, a las *necesidades* vitales y a las *comodidades* habituales, se añade la voluntad de *representación* que es inherente a la especie humana. Cuando el *símbolo*, que es matriz de todos los lenguajes, incluido el arquitectónico, se suma y entra en el juego.

Entonces, y solo entonces, hay monumento y testamento, memoria y herencia, humanidad y patrimonio, de todo lo cual somos albaceas. Porque se ha cumplido la sentencia de Hölderlin que dice: *poéticamente habita el hombre la tierra*.

Sea cual fuere el propósito de la arquitectura ¿provee al rito que la concierne condición de morada óptima?

DECIMOQUINTA CUESTIÓN
ORDEN Y DISPOSICIONES

Debemos a Hegel la intuición, apacentada en el modelo clásico del recinto, de que la edificación es la antítesis de la Arquitectura. A primera vista, arquitectura es lo que se edifica. El edificio sería entonces lo positivo: su tesis. Y así es cuando lo que se pone en primer lugar, como el obelisco, es un hito con carácter de *símbolo*.

Pero, tan pronto como la Arquitectura, en actitud femenina, se acomoda a la condición de *recinto del símbolo*, cede sus derechos a la estatuaria. El símbolo es el dios esculpido. La Arquitectura rodea lo que se pone, la tesis. Y desde ese momento, y desde esa actitud, ya no es tesis, sino antítesis. Está *alrededor*. El *fanum* reside en el dios. La Arquitectura lo envuelve (*pro-fanum*) y es profana por naturaleza. El *logos* de la Arquitectura está *pros ton theón: apud verbum*.

Apud verbum quiere decir *en casa del verbo*: es arquitectura. La Arquitectura domicilia al verbo, que es palabra de vida y símbolo suyo. La Arquitectura que rodea el símbolo es símbolo a su vez: la edificación que envuelve a la palabra es asimismo palabra. La perífrasis es parte de la frase, el *dis-curso* del curso.

El filósofo alemán cifra la idea en el *peristilo* del templo griego, *circunstancia* literal del ídolo o imagen sagrada. Ésta es la tesis, y su entorno es la antítesis. No se *pone*, como la estatua del dios, en primer lugar, sino se *contra-pone*. La edificación está *contra* la Arquitectura: es su contraria (lo que no quiere decir su enemiga, ni mucho menos, sino su alternativa: *alter-ego*). La Arquitectura nunca es *lo uno*, sino *lo otro*. Es, en el más noble sentido, *secundaria* (que secunda).

Ella es lo ajeno que, cuando se nos lleva, nos enajena. Nos conviene, por lo tanto, tenerla a raya (ella a su vez nos tiene a raya). Ponerla en su sitio (ella a su vez nos pone en nuestro sitio). Nos ubica. Con la Arquitectura nos conviene un ten con ten dialéctico, pues sus hechos nos contrarían a la vez que nos acomodan: están con nosotros y a la vez contra nosotros. Nosotros nos proponemos esto y lo otro y ella dispone cómo y por dónde. Quizá por eso la amamos y odiamos a partes iguales.

Si la damos carta blanca, se nos apodera. Es una *libido*: su impulso dionisiaco nos arrastra (de Reims a Eiffel y otras babeles). El medio usurpa al fin la hegemonía. Porque la edificación es un medio, no un fin: está alrededor del tema, pero no es el tema. Hegel tiene razón: es antítesis, no tesis. Ella sucede a la contra. Pero, si bien edificar no es el quid de la cuestión, no tenemos más remedio, sin arrogancia pero con firmeza, que hacerlo. Arquitectura (Vitruvio) es el *arte de edificar*.

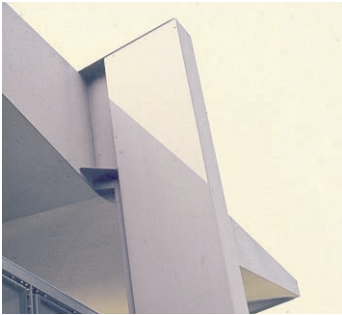
Por eso y tras haber descrito sus hipótesis, cuya sustancia es el mito, y habiendo discurrido sobre sus propósitos, de los cuales el rito es compendio y culminación, procede que afrontemos en esta segunda parte la réplica. Porque, mítica y ritual (o sea de ella lo que fuere), la Arquitectura edificada es, ante todo, un *hecho*. Un hecho



307.



308.



309.

que nos importa conocer y valorar. Es la *re aedificatoria* de la que trata Alberti; y la *máquina de habitar* que sustenta Le Corbusier.

Considerados pues los varios supuestos y circunstancias que soportan y envuelven este hecho y asumido el programa al que habremos de prestar atención y servicio, suena la hora de edificar, a cuyo fin se solicita al técnico competente que trace ciertas *trazas* o, como decimos ahora, redacte el correspondiente *proyecto* de edificación.

Entramos así en el terreno específico y profesional del arquitecto. Se nos equipó para eso: para proyectar y construir edificios. Nuestras hipótesis invocan la Geografía y la Historia de los pueblos. Pero son nuestros clientes, directos o intermediarios, administrados o administradores, quienes nos traen sus propuestas.

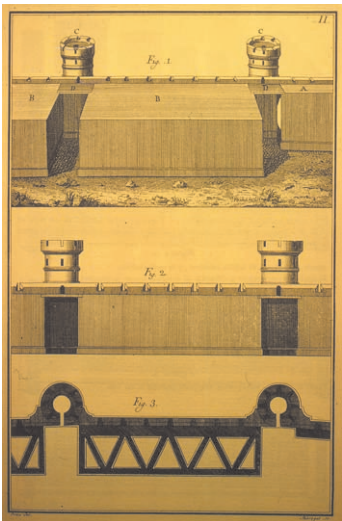
La pelota viene de lejos y de afuera, pero ahora y por fin está en nuestro alero. Tenemos un encargo, y nos aprestamos a cumplirlo. La Arquitectura toma, bajo nuestro arbitrio (de árbitros no arbitrarios), sus *disposiciones*: es el momento del arquitecto que ordena y dispone, que *pone orden* y *da órdenes*.



310.

De ahí que nuestro primer paso sea el orden: crear (y no sólo arquitecturas) es ordenar. Y nuestro modo de hacerlo son las disposiciones que Vitruvio llama *icnografías*, *ortografías* y *escenografías*, y nosotros plantas, alzados y perspectivas.

Es curioso que el primer acto de la *creación* según la Biblia consistiera en una separación: la de los cielos (no se sabe cuántos) y la tierra (que solo de una sabemos). Más adelante se llamará *firmamento* a la membrana que separa uno y otros mundos. Ese firmamento, firme o cimientito que se supone del más allá, a su vez hace las veces para nosotros de *bóveda* celeste. Su suelo es nuestro techo y viceversa. Interesante.



311.

Pero ante todo el Creador bíblico segrega éste de los demás mundos, discerniendo así los espacios de acá y del más allá. De donde deducimos que crear acaso sea discernir y viceversa, un modo de poner orden. No en vano Vitruvio anota, como el antecedente griego de la *ordinatio* u orden, el de *taxis* o clasificación.

Si del *cosmos*, que es ayuntamiento de mundos, descendemos ahora al nuestro con sede en el planeta Tierra, nos tropezamos con el muro arquitectónico que separa y ordena: la *Gran Muralla China* viene a hacer en esta tierra lo que Yahveh entre ella y los cielos. Separa y discierne, y al hacerlo pone orden, imperativo e imperioso.

En el de la creación del mundo, tras el firmamento (una voz *tectónica* que aísla los cielos de la tierra) vendrán luego los *litorales*, que aíslan a su vez los continentes segregándolos de los océanos (bella voz la de *continente* y arquitectónica, que atribuye a los mares, y con razón, cualidades de incontenencia procelosa).

Es una voz corporal, pues el cuerpo, y la Arquitectura a semejanza suya, se alaba a sí mismo de *gentil continente* (Cervantes). Él lo es del alma, dicen los filósofos. Como ella es continente de cuerpos y almas, inseparables en vida. Por eso las comodidades no la satisfacen, funciones continentales que albergan liturgias contenidas.

De modo que una barrera de Arquitectura lo es física y espiritualmente hablando: el *peristilo* griego, barrera porosa que Alberti concibe como un *muro discontinuo*, es más que obstáculo *umbral* que, como el firmamento del Génesis, nos traslada a ras de suelo de lo humano a lo divino, de lo profano a lo sagrado. Los umbrales son estrategias del orden, en las cuales la Arquitectura es maestra. Los traza por doquier, del iconostasio a la muralla, del biombo a la celosía.

El arquitecto rodea (*peri*) el *fanum*. Pero antes ha puesto un *hito* al que referir lo que pone: el primer gesto arquitectónico no es el muro que separa o el recinto que delimita, sino el *mojón* alrededor del cual sucede cuanto sucede. Una cierta mitología, conciencia colectiva de un pueblo, se significa en el *obelisco* egipcio.

Primero es el centro, que se da, o no, por sentado. Luego es el muro que separa. Y en tercer lugar ocurre el recinto, matriz de la arquitectura clásica, que segrega y elige a sus elegidos y genera, literalmente, una élite. La Arquitectura es arte de elección: adentro o afuera. No en vano las logias masónicas rinden culto al *Gran Arquitecto*.

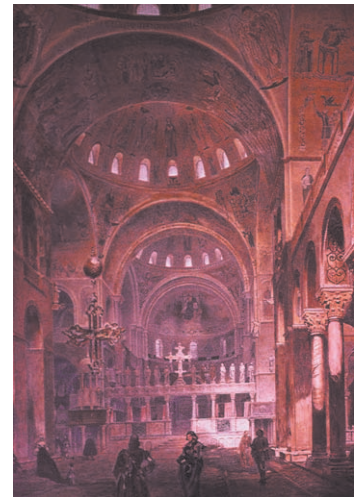
Y administra luces y sombras. Ella no es, aunque la Modernidad haya querido hacérselo creer, *Die Frau ohne Schatten* (la mujer sin sombra, infecunda). Sus claustros son, invirtiendo la metáfora, ancestralmente maternos. Y ¿caso la *Casa del Pobre* de la estampa de Ledoux no es pura sombra?

La sombra es su fuerza (el *power* que invoca Ruskin en la segunda de sus *Seven Lamps*, prendidas en el fuego de la tradición hebrea). La Arquitectura es gravedad fecunda (*embarazo* en italiano es *gravitanza*): *asombra* (al pie de la letra) a quienes la habitan (es su fuerza) y les confiere título de habitantes (es su fecundidad).

En el límite, cuando el encierro atropella la libertad, decimos con razón *estarse a la sombra*. Es la penúltima segregación del recinto, *penitenciario*. El último cerco corresponde a la arquitectura *funeraria*. Una arquitectura cuyo emblema genuino, literalmente enterrado, es el antiguo *hipogeo*.

De la bóveda celeste, que la arquitectura terrena ha envidiado y representado en tantos lugares, hemos descendido, angostando sus cercos sucesivos como en el *Inferno* del Dante, al hoyo que aloja el sarcófago. La disposición creadora se vuelve imposición opresora:

*porque es cuna boca arriba
lo que boca abajo es tumba*



312.



313.



314.



315.



316.



317.

Pero, en todo caso, las disposiciones de la Arquitectura son órdenes. Como lo son las de quienes nos gobiernan y ponen, a la cabecera de sus leyes, el *dispongo* de rigor. Es verdad que la Arquitectura pone orden *en la desesperada confusión de nuestro tiempo*, como diría Mies. Pero no podemos ignorar que pone orden *imponiéndolo* en cierta medida. El muro es imperativo, y el recinto lo es a mayor abundamiento. Sólo el mojón se recata, como puro indicio.¹⁴⁴

Quizá por ello Hegel, desde su estratosfera idealista, ve en el obelisco el único rastro de pura arquitectura: un símbolo que sólo arrastra al que, sabiéndolo leer, se deja seducir por su reclamo. El mojón es tan sólo *vocativo*. La conducta permanece libre.

El mojón es mínimo artefacto. De ahí que sus devotos acudan a los lugares que una mera señal, consagra: sólo una topografía de primera clase asegura gran arquitectura con fábrica breve. Si el lugar lo es todo, nos basta designarlo, como lo haría un topónimo. En el lugar se halla el *genio* de la Arquitectura.

El lugar mágico nos devuelve a la edad de oro de Séneca, en la cual *no había arquitectos*, pero había Arquitectura. Pues al ser humano no le basta con ser: ha de estar. O no puede ser sin estar. Y a su estancia provee la arquitectura.

Antes que tipológica, la Arquitectura es topológica: se debe al lugar y al mito que le da nombre. Pero, a esas hipótesis, ella responde con sus tesis: aventura sus trazas, traza sus disposiciones y crea su propio orden, que puede ser aleatorio (el ordenador hace, por definición, honor a su nombre) pero no por serlo deja de ser orden.

El sentido del orden (Gombrich) no nos abandona. Es un orden que no nos cansa. Pero que no acabamos de aprehender, conveniente si cedemos a la seducción. Lo aleatorio sólo a veces es inspirado, pero siempre seduce. Las *realidades virtuales* de Zaha Hadid lo corroboran: acaso no tengan sentido, pero (nos) atraen.⁷⁶

Tampoco la supuesta *de-construcción* soslaya el orden. Tan sólo lo abre (o lo cierra, como diría Kubrik) *de par en par*. En la de-construcción no hay *horizonte*, en cuanto límite, por eso el término choca tanto con la idea de Arquitectura, creadora de horizontes desde sus primeras ediciones. Pero hablamos de horizontes distintos.

Si en virtud de un propósito *de-constructivo* rompemos el objeto, lo que cuenta no es la fábrica semi-derruida, sino el derrumbe de nuestro concepto de ella. Que esté *rota* es lo de menos: lo de más (y es de lo que se trata) es que *rompe* nuestros esquemas. De ese modo desarticula nuestros prejuicios (y la posibilidad de juzgar). Así, ese orden es orden *sin fin* (como la *finalidad* que Kant predica del arte) y que, como el aleatorio que el ordenador provee, escapa a nuestro horizonte mental.

La diferencia de lo aleatorio de Zaha Hadid a lo de-construido del Grupo *Himmelblau* se nos revela en sus disposiciones. Las primeras son insólitas, pero armoniosas: las segundas se solazan en sus contradicciones. No son contradicciones venturianas, pues el anacronismo les es ajeno. Tan ajeno como el *cronos* al que se sustraen. El sentido de la disciplina, clave de la *complejidad* que sostiene Venturi, no es del caso. Pues el juicio al cual apelan y reclaman no es el de la Arquitectura.

La filosofía, si así puede llamársela, de la *de-construcción*, que no se nos olvide, ni procede de la Arquitectura ni se somete a su dinastía. Conciérne al mundo del signo y opera desde afuera, en un afuera semántico que ni siquiera le es periférico.

De ahí que sus disposiciones sean *in-disposiciones*, no ajenas a un orden abstracto pero indiferentes a las órdenes concretas e incapaces, por decisión propia, de darlas. El ancestral *orden-y-mando* de la *re aedificatoria* se ha venido abajo. Por una vez, *el orden no implica la orden*. En el signo *de-construido* no hay *designio* alguno.

Con un solo paso que demos atrás, en un breve *revoca* histórico, el signo habrá recuperado su voluntad de designio. Y el proyecto, heredero de las antiguas trazas, se nos aparecerá en toda su crudeza decisoria... *disponiendo y gobernando*. Él es una suma de decretos, no menos rigurosos que los del más riguroso de los déspotas. *Estése*, decían los antiguos jueces (y nos lo recuerda el Trujamán en *El Retablo de Maese Pedro*) cuando daban por firme una sentencia.

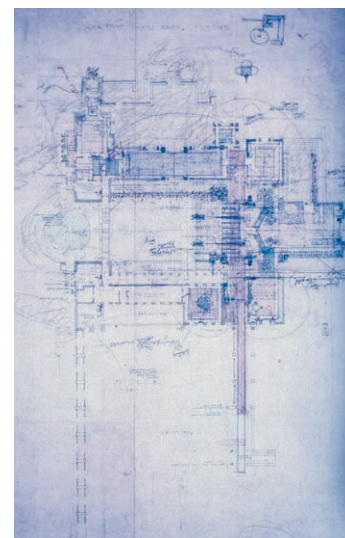
Un proyecto es, o quiere ser, sentencia firme que pone las cosas en su sitio, o que pone sitio a las cosas. Hace que estemos, acá o allá, con este o aquel propósito. Y que nos movamos a través, en un sentido u otro. Entre *usted* (entrada), *suba* (escalera o ascensor) *abríguese* o *desabríguese* (vestíbulo y ropero), *pase* (pasillo), *estése* (estancia), *aséese*, *cocine*, *coma*, *suba*, *estudie*, *duerma*, *asómese*... etcétera. Todo un plan de vida (de moralista), o una agenda (de ejecutivo), que espacian el tiempo.

Los ingleses aposentan en él sus gerundios (*living, dining...*) acciones que, como ha quedado dicho, crean hábitos y, en consecuencia, habitación. El proyecto delimita y ordena los distintos espacios de habitación. No es una tesis (no nos dice qué hacer). Sino una serie de antítesis que señalan *adónde* y *cómo* hacer lo que hay que hacer. Los proyectos *organizan* las vidas de las gentes: ¿será por ello que el maestro Wright predicaba una arquitectura *orgánica*?

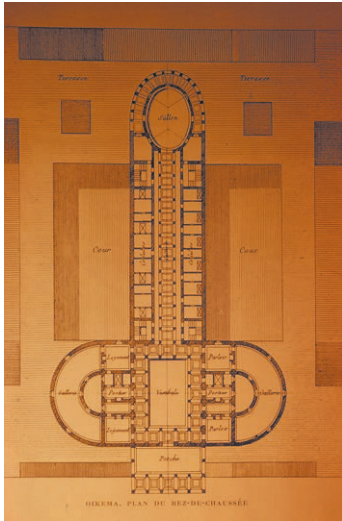
De ahí la inevitable colisión de clientes y arquitectos. Aquéllos aducen sus modos de vida, sus tesis (pues un modo de vida encierra un propósito, consciente o inconsciente). Y éstos les enjaretan sus proyectos, como antítesis, que ordenan y trastornan ¿qué orden no acarrea trastorno? no sin tensiones aquellos modos.



318.



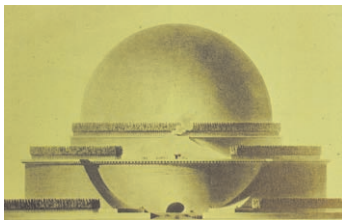
319.



320.



321.



322.

Por esta vía de antítesis se abre camino el proceso de edificación. Es verdad que no todo proyecto se ejecuta. Cabe incluso que un proyecto no aspire a ser ejecutado: las célebres estampas de los arquitectos *visonarios* del dieciocho, de los Boullée y compañía, eran algunas en efecto *visiones* para un futuro sin fecha. Pero el fin natural de un proyecto es su *ejecución*, de la que toma el nombre en su fase final y decisiva. Es un plan: y sus signos son, como hemos anticipado, *designios*.

En cuanto a la Arquitectura, el proyecto es el *prólogo*, pues lo es en un doble sentido: usa de *proyecciones* para la representación sobre planos del edificio a construir y anticipa el plan del edificio construido, sus usos y su contribución al bienestar de los hombres. El proyecto es presente y futuro. Planos y planes.

Limitar su entidad al puro presente, a lo que es y representa, es cortarles las alas. Es conformarnos con una bella (en el mejor de los casos) estampa, forma ilusoria de un ente imaginario: *umbram, non rem*. Algo que pudo satisfacer, y de hecho satisfizo, a los arquitectos del Siglo de las Luces, para los cuales la *causa* de la Arquitectura consistía en una idea y su imagen, siendo la edificación *efecto* suyo prescindible. Privilegiaban así la idea, con desdén de la cosa (*re aedificatoria*) a la que apunta.

No sin razón (o mejor dicho, con un derroche de razones) desautoriza Boullée a Vitruvio y sus acólitos, de los que Alberti es acaso el más autorizado. Si la Arquitectura radica en la idea, nada es más afín a ella y *radical* (en sentido estricto, pues adyace a su semilla) que la imagen que la encarna: el proyecto es su *verbo encarnado*.

El verbo arquitectónico (*logos*) se hace visible en la imagen dibujada y estampada. Pero no *habita* aún entre nosotros sus *habitantes*. Es más, si llegara a ser habitado, desmerecería de su origen platónico. A la luz sin sombras de ese discurso, el edificio se aparta y aleja de su origen ideal, cuyo trasunto es el proyecto. O dicho de otro modo hay más arquitectura esencial y verdadera en los planos y grabados del monumento que en el monumento mismo construido.

En ese sentido, el *Cenotafio a la memoria de Newton* no es un *pro-logos*, sino el *logos* genuino de su arquitectura. Del mismo modo que Platón desdeña la imitación pictórica, porque lo es de una *cosa* que a su vez imita la *idea de la cosa* (es curioso el descuido filológico del filósofo, que pasa por alto cómo la idea de la cosa, con su *genitivo*, pone la idea a merced de la cosa), Boullée pone a la imagen del monumento por encima del monumento que *imita* a su vez esa imagen.

De su herencia no nos hemos desprendido aún, y acaso nunca lleguemos a emanciparnos. Es la de un mundo ilustrado que, con modestia aparente y soberbia solapada, inclina la balanza del lado de la subjetividad y magnifica una *autoría* de la que nos resistimos los arquitectos a ser destronados.

Más humilde sin duda y realista fue el pensamiento a este respecto de los antiguos, para los cuales el *logos* de la Arquitectura (esto es la plenitud de su verbo y su acción) se cumple y realiza cuando *habita entre nosotros*, y así nosotros habitamos en ella en cuerpo y alma, habiéndola fabricado: *ex fabrica et ratiocinatione* (Vitruvio).

Bajo ese prisma, aristotélico y clásico, el proyecto que nos conduce de la mente al papel, o al modelo, o a la realidad virtual, y de ellos a la fábrica, recupera su condición de *pró-logo*. El *logos* pleno, que nos erige en habitantes, sucede al aire libre y es un *hecho* (no un mensaje) y un *lenguaje* (no un meta-lenguaje). La partitura musical es un símil esclarecedor. Parafraseando a Mahler, en el proyecto se halla todo lo que concierne a la Arquitectura: absolutamente todo, menos la Arquitectura.

Todo está escrito, dispuesto y bien dispuesto, al pie de la letra. Pero al proyecto le falta el aire (espíritu) que vivifica. En él está la ley de la Arquitectura, pero ésta es gracia y como todo arte *estado de gracia* que se cumple a cielo abierto, no sobre papel. Cuántas arquitecturas ayunas de proyecto conmueven en sus vacilaciones embebidas de poesía. Su *debilidad proyectual* es su *fuerza arquitectónica*, la que advierte Ruskin (*The Lamp of Power*) en la irregular fachada de la Catedral de Pisa.

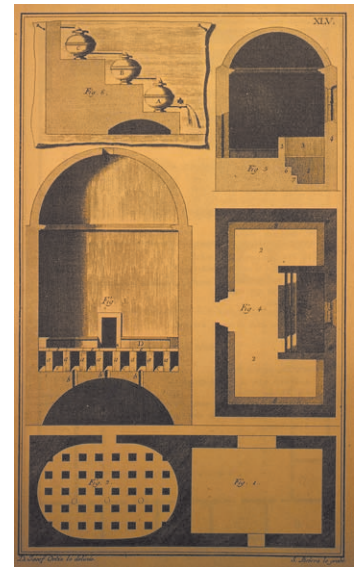
Adonde no hay orden, no hay desde luego arquitectura. Vitruvio no duda en situar el salto *cualitativo* de la edificación a la Arquitectura en la institución de los órdenes, que él llama *géneros de columnas*. Pero el orden no ha de confundirse, ni menos identificarse, con su apariencia. Hay un *orden oculto*, dirá el profesor Ehrenzweig.⁶⁴

A pesar de lo cual, siempre hay proyecto (siempre lo hubo), escrito o no. Se nos ha olvidado el tiempo del proyecto oral, o simplemente mental, que está en la cabeza de los edificadores y en ninguna otra parte. Llevan su idea y la realizan. Como el músico cuando improvisa, sin partitura escrita, pero con un proyecto secreto en su cabeza.

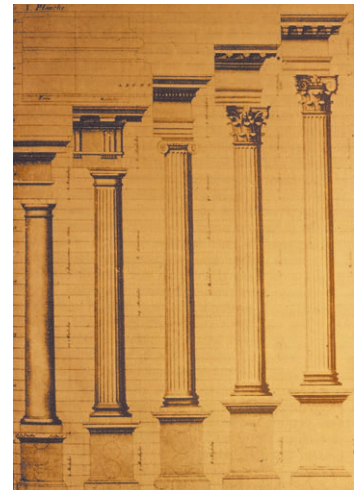
El proyecto es un propósito: a tal fin se ordena y dispone. En él, la antítesis que provee el arquitecto pone a prueba las tesis del habitante para que éste ejerza y luzca su libertad. Obra como la lente que concentra los rayos en un punto y lo pone incandescente. Del orden en Arquitectura se ha dicho casi todo. Es orden en muchos órdenes, la geometría es sólo uno de ellos. Es además disciplina, claridad, rendimiento en el trabajo, hábito, comodidad, economía, salud, inteligibilidad, trance...

El filósofo Henri Bergson atribuye a la Arquitectura la cualidad de una página en blanco: no nos dice nada, pero nos predispone a escuchar. No nos cuenta, pero nos prepara para el cuento. Nos espera e induce esperanza. Lo genuino suyo sería (dice Pallasmaa) ese valor raro, inasequible, que es el silencio.¹³⁵

Ciertas arquitecturas, que como tales ahora se nos venden, son especímenes varios y patéticos del ruido. *Nueces*, y no *ruido*, son las que una arquitectura auténtica



323.



324.



325.



326.

nos regala. Decir con el arquitecto finlandés que ese silencio esencial, cuyo don se atribuye a la Arquitectura, es *expectante* no es añadir nada, todo silencio lo es.

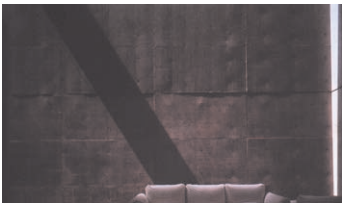
La arquitectura crea silencio. Y con el silencio impaciencia, avidez de oír y de saber. Pues es promesa, y tensión. El estrépito relaja, por eso el mundo actual abusa de él. El silencio por el contrario tensa el ánimo. Y acude la memoria: *se recordó*, dice, Mateo Alemán para decirnos que *se despertó*. Y Jorge Manrique escribe:

*Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte...*

Recordar y despertar son verbos misteriosamente equivalentes. Y la Arquitectura nos recuerda y nos despierta, y nos aviva el seso. Crea así un silencio que, si somos a ella y a él sensibles, nos pone los pelos de punta. Su efecto es el contrario de una anestesia o una adormidera. Hay en la Arquitectura un categórico suspense.

No me mires a mí, parece decirnos (en contra de lo que nos dicen sus sucedáneos: mírame y mira quién es el lucero que me alumbró), sino espera y verás. Deja que, como tu segundo cuerpo que soy, ponga en *orden* y armonía tu vida, y a ti mismo, dejándote llevar de mis discretas y sabias *disposiciones*:

*Cesó todo y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.*



327.

Ciertas obras de Tadao Ando aspiran a esa dejación, que no es dejadez. La prueba del silencio es una grave disciplina, *conditio sine qua non* que la gran arquitectura nos impone como medida previa a su posesión. Como el cartujo *San Bruno* de Ribalta, parece que ella nos mira con el dedo puesto en los labios. Y nos decimos:

¿Nos dispone la arquitectura que vemos y habitamos al orden que nos habilita para conocer nuestro entorno y reconocernos a nosotros mismos en él?

DECIMOSEXTA CUESTIÓN
MATERIALES Y TÉCNICAS

Las disposiciones son geometrías abstractas. A concretarlas concurren los *materiales* en cuyas *técnicas* correspondientes el ingenio humano ha invertido no pocos quebraderos de cabeza. Ello justifica que, mediando técnicas en todas las artes (*tejnái*), sea la Arquitectura paradigma de las *technischen Künsten*.¹⁶¹

En los Tratados clásicos de la Antigüedad (Vitruvio) y del primer Renacimiento (Alberti), la cuestión de los materiales se inscribe en el Segundo Libro, tras el primero, que el autor romano dedica a la *Ciudad* y el genovés a los *Lineamentos*.

Sabemos que, entre los clásicos, los humanistas fueron personajes sobremanera videntes, y los mejores, *clarividentes*. De suerte que trasladaban, dada su inclinación, el juicio de los acontecimientos al campo visual o viceversa, por donde la Arquitectura se les representa como una entre las *artes visuales* y su compendio. Es un modo de llevar las cosas a término para, desde él, volver a empezar inquiriendo. Se juzga primero lo que el ojo ve y discierne, y se averigua luego las causas.

Desde esa óptica (literal), el lineamento constituye una estrategia privilegiada.

Si en su preámbulo Vitruvio había enunciado, con orgullo de ciudadano romano, la Ciudad, Alberti enuncia el Dibujo, *visión* y *medida* de todas las cosas y en especial de la *edificatoria*. La perspectiva en el Renacimiento insta una poética favorable al discurso cartesiano. Al *veo, luego sé, sigue el pienso, luego soy*.

El dibujo, en los artífices del *quattro* y *cinquecento* y a diferencia del de sus descendientes, no está tanto a merced de sus fantasías cuanto al servicio de lo real y su indagación (véase al respecto los admirables bocetos anatómicos de Leonardo o de Miguelángel). Es, como el habla femenina, más *inquisitivo* que *comunicativo*.

Por eso, el autor de la *Cosa Edificatoria* coincide con Vitruvio en el Segundo de sus libros, para poner en claro cuántos y cuáles sean los materiales de la fábrica, que no de la Arquitectura, pues éstos se hallan más bien en repertorios que Le Corbusier llamará en su día *alegrías esenciales*: no la piedra y el ladrillo, la madera y el hierro, el vidrio y el hormigón, sino el aire y el sol, el agua y el verdor, la luz y el espacio. Pero, ahora y aquí, procede que hablemos del *negativo construido*.

A manera de emulsión fotográfica, la edificación pone sombra adonde quiere luz, gravedad adonde busca ingravidez, obstáculos adonde procura libertad, estrecheces que depararán holguras, macizos adonde abrir huecos, techos que romper con trampantojos.

*Hermosa compostura
desta inferior y varia arquitectura
que, entre sombras y lejos,
a la celeste usurpas los reflejos.*



328.



329.



330.

La construcción material es, en el ideal clásico, *inferior y varia architectura* que a la celeste (armonía de las esferas) usurpa los reflejos. De ella y de sus materiales tratamos en este lugar. Y lo hace Vitruvio en sus libros Segundo y Séptimo.

Para el autor romano, los materiales son materias que acompañan el principio de la fábrica y velan por su fin. Porque dos son sus posiciones en obra. Por la primera, a menudo invisibles, aseguran su solidez y estabilidad: constituyen, dice Di Giorgio, su *esqueleto* oculto. Por la segunda, bien visibles, la revisten: *túnicas* según Palladio.²⁷

Una sinceridad más emblemática que sensata quiso, en la época austera y *loosiana* del Movimiento Moderno, que no hubiera materiales ocultos o endoesqueletos. Que, como en los moluscos (Le Corbusier los invoca en la *coquille* que cubre Ronchamp), lo duro de la edificación sucediera al aire y a ojos vistas.

En un monumento de piezas limpias como es el *Parthenon* (no en vano su nombre quiere decir *virginal*), hay lo que hay y todo esplende, aun el cimientto que no es tal, sino un *estilobato* a la luz del día, labrado en el mármol pentélico que comparten la Acrópolis y el Templo. La desnudez es atributo de los dioses, y de sus templos.

Como lo fue, según la Biblia, de Adán y Eva en la edad de su inocencia y antes de la caída. Pero el hombre caído reconoce ciertas vergüenzas que sus habitáculos alojan con pudor: en Villa Rotonda las dependencias de la vida cotidiana como que se *avergüenzan* bajo el podio que eleva y *ennoblece* la fiesta del palacete. Tan pronto pues como abandonamos el paraíso, la desnudez decae y los materiales se dividen: unos ejercen pero no aparentan y otros aparentan pero no ejercen.

Con sentido práctico romano, Vitruvio divide así su discurso de los materiales: unos son los que concurren a la fábrica (Libro II: *de materiae copiis*) y otros los que sirven a su decoro final (Libro VII: *de expolitionibus*). Sustancian los que llamamos nosotros sus *acabados*. La arquitectura tardo-romana, que Vitruvio no llegó a conocer, abunda en notables ejemplos (sus magníficas termas) de fábricas robustas, lujosamente revestidas con ornamentos (propios de un oficiante que ejerce su liturgia).

La ruina por lo común ha desollado el monumento, a lo largo de los siglos de intemperie, de su delicada epidermis, dejándolo como un San Bartolomé, de suerte que la brutal *sinceridad* que en él alabamos lo es *malgré-lui* y contraria a la *hipocresía* de la que probablemente hizo gala en su lozana primavera.

Es obvio que la ruina *esencializa* la fábrica arruinada y sincera lo que hubo en un principio, desvelando lo que originalmente pudo estar oculto: el *Parthenon* que hoy nos subyuga por su ausencia de afeites tuvo, si creemos a historiadores presuntamente bien documentados, acabados que hoy nos serían ingratos.



331.



332.

Hubo y hay, por tanto, materiales para construir y otros, o los mismos pero en otro registro, para *decorar* lo construido: y aun para contarnos, si ha lugar, lo que la discreción constructiva ha celado. Negarse a ese doble juego ha podido tentar el ánimo de no pocos edificadores, atraídos por una voluntad de austeridad (ideal y visual, más que real: el elegante recurso al *material único* no suele reducir costos, pues sus prestaciones nunca serán óptimas en todos los frentes).

Economía es idoneidad y no indiferencia.

La ruina por su parte reintegra la obra construida a la naturaleza que la sustenta, devuelve al olvido el lujo superfluo de aquélla, con las delicadezas, táctiles y visuales, de su vestimenta decorativa, y nos desvela su sustancia íntima, llena si acaso de majestad, pero ayuna de decoro. La tierra vuelve a la tierra y la roca a la roca.

Sólo en casos contados lo que ahora vemos se parece a lo que vieron quienes lo construyeron. El Acueducto de Segovia puede ser hasta cierto punto uno de esos casos. La obra hidráulica de pura estructura nada o casi nada escondía y esconde. Su sillería ejemplar ha desafiado el tiempo y permanece en su magnificencia.

Es el paradigma de un material (la piedra) primorosamente labrado y una técnica (la sillería) sabiamente ejecutada. Pero no podemos ignorar que esta obra pública romana, adonde se cumple al pie de la letra el *drama de las piedras inertes* que invoca Le Corbusier, es una *infraestructura hidráulica*, al margen de la habitación humana y de sus lujos. En ella el acabado se debe a la labra misma y la técnica esplende por sí y desdeña, porque puede, otros esplendores y vanidades.

No siempre es así. Pero el material en todo caso, salvaje o domesticado, pone al edificio a tono con su terreno, o en franca disonancia con él. Porque él es causa, en el sentido aristotélico y, que lo determina desde sus fundamentos, en los que vuelo y suelo firman un pacto, de continuidad (*Propileos*), o de ruptura (*Poisy*).

Por economía recomienda Vitruvio que los materiales sean *autóctonos* (en la *Acrópolis* de Atenas los son) para ahorrar inútiles acarreos. Pero parece que es más bien la arquitectura anónima la que ha venido desde siempre observando ese principio de sentido común y reacio al boato, que lo es de identidad y carácter.

El beneficio inmediato de ese parentesco de materiales es la natural armonía que el maestro Wright alaba como virtud genuina de sus *prairie houses*, y de la que en su rica casuística la arquitectura vernácula provee ejemplos adondequiera que se halle. Son las *cañas* y *barro* (un título de Blasco Ibáñez) que identifican a la barraca pareada a orillas de la Albufera de Valencia. O los pilares de piedra labrada que diferencian al hórreo gallego del asturiano, que se yergue sobre puntales tallados de madera.



333.



334.



335.



336.

La *obediencia* a la tierra que es el material común (piedra sobre piedra, barro sobre barro, leños en el bosque...), es precisamente el objeto de la última de las siete lámparas, *The Lamp of Obedience*, de John Ruskin: *a ella debemos el que la edificación sea para nosotros moneda corriente y lengua compartida.* ¹⁵³

Ahora bien, todo material induce una técnica. Y ésta condiciona el artefacto, por donde el material, aun escondido y secreto, siempre y en todas partes se deja sentir. Y, sobre todo, en edificios primitivos o elementales. Por esa razón los invoca Gottfried Semper cuando sostiene su poderío y fuerza, en las raíces del *estilo*.

El arquitecto del *Burgtheater* de Viena y de la *Ópera* de Dresde es un avanzado entre los modernos que indaga en la *poética* de los materiales (él no usa por supuesto este término mediterráneo) como fundamento de arquitecturas auténticas. En los antiguos tratadistas los materiales *envuelven* el discurso de la obra (*opus* en el latín que comparten Vitruvio y Alberti). Son el *prólogo* y el *epílogo*, pero no participan de su *logos*. Sustentan la fábrica y la adornan, pero no la conforman.

Los ensayistas ilustrados, por el contrario, seducidos, de Piranesi a Boullée, por la fascinación de las imágenes, que negocian por su cuenta y razón los poetas, como Victor Hugo, o los grabadores y pintores como el Canaletto y sus imitadores, desplazan el juicio de la arquitectura a sus estampas *románticas* y *pintorescas*.



337.



338.

Todavía un pintor y arquitecto de genio como Schinkel se solaza y nos embarca en aventuras escénicas adonde, si no llegamos a perder el rumbo, ello se debe quizás a la sólida formación clásica (me atrevería a decir pre-clásica y ante-vitruviana) del autor que, firme en sus disciplinas, se mantiene inmune al oleaje de sus erudiciones. De un equilibrio semejante entre materia y forma, entre fábrica y espectáculo, ha dado testimonio poco antes Soane, otro de los grandes.

Pero la avalancha imaginaria amenaza con remover los principios y fundamentos de la Arquitectura (y sin ellos el edificio se hunde) en una época, como este diecinueve novelesco y pintoresco, en la cual todo *dilettante* mete baza en el juego y pontifica a su guisa: es morbo el que describo del que no nos hemos curado todavía.

Se imponen por eso una delimitación de horizontes y una revisión del objeto que tomen como base la materialidad de la Arquitectura y sus edificios, para teorizar (a la manera *semperiana*) a partir de ella y acerca de ellos. Nótese que en Vitruvio y Alberti de los materiales se hace inventario sin consecuencia teórica.

La teoría, previa en Vitruvio y *post festum* en Alberti, da resueltamente la espalda a la cuestión de los materiales: es estrictamente formal. Todas lo son en alguna medida y es derecho suyo propio. Pero una cosa es argüir sobre la forma desde supuestos

empíricos y otra investirla, sin más, de argumentos mitológicos. Que la teoría sea formal no implica que su objeto lo sea absolutamente. En rigor no debe serlo: el mismo Alberti lo reconoce cuando lo designa como *cosa edificatoria*.

Pero una teoría de la Arquitectura desde sus recursos materiales ha de aguardar a que la sustente y propicie la otra cara de la moneda decimonónica que es el realismo (la primera ha sido el romanticismo literario y pintoresco). Semper asume ese cometido y lo desarrolla a fondo, como cabría esperar de un arquitecto alemán.

No podemos hablar en serio de *estilo* y por consiguiente de *arte*, en arquitectura como en lo demás, sin parar mientes en sus materiales y en las técnicas que se les aplica. En esta *praktische Ästhetik* estos son en orden de su origen: 1) fibra y tejidos, 2) barro y cerámicas, 3) piedra y estereotomía, 4) madera y carpintería.

El progreso ha aumentado sin duda con creces ese repertorio, pero la filosofía de los materiales y de su puesta en la obra de arquitectura sigue siendo la misma. El material induce la técnica, y ésta despliega un abanico de *posibilidades* de entre las cuales, y no otras, la sensibilidad y el gusto eligen.

A la disyuntiva sobre si se hace lo que se puede, o se hace lo que se quiere, el sentido común responde: se hace lo que se quiere, cuando se puede. Un sentido común que, sin embargo, será puesto en crisis cuando, décadas después (en la *belle époque*), se imponga la efímera ilusión de que *querer es poder...*

En todo caso y sin atrevernos a poner coto a la libertad, lo que materialmente se puede hacer parece relevante: lo es y, sobre todo, lo que no se puede. No se puede, por ejemplo, fabricar el dintel del intercolumnio *aeróstilo*, del *orden toscano* (Palladio) sino de madera, pues la piedra parte cuando el vano es amplio. ¿Acaso la materia no se halla en el principio, si no de todas las criaturas, sí al menos de la muy frágil y muy noble criatura humana, *barro de la tierra*?

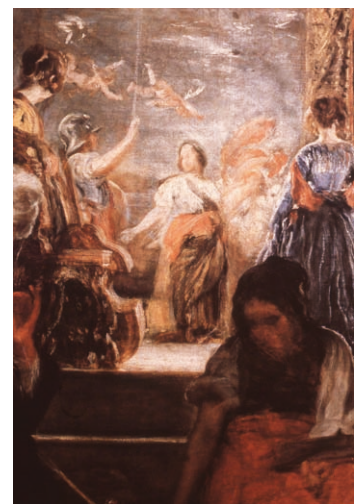
Lo primero (dice Semper) fue el tejido: la hoja de parra edénica y sus derivados, la guirnalda entre ellos. Es una hipótesis atractiva, no ajena desde luego al mito bíblico: de ella deriva el arquitecto la precedencia de la *tienda*, como el artefacto construido más antiguo, arquetipo a su vez ancestral de un habitáculo nómada.

Pero lo cierto es que ésta arquitectura del tejido sucede sobre todo *antes o después de*. Como *abrigo* primario, la tienda del beduino ha menester de otros artilugios y es en sí precaria. Como *revestido* último sin embargo, tapices y alfombras son lujos para un decoro que evoca en nosotros tradiciones persas y flamencas.

Por lo que deducimos que, arquitectónicamente hablando, el tejido es *periférico*, como la moda que a menudo lo sublima. Se viste la casa como se viste el cuerpo,



339.



340.

porque se suponen el cuerpo y la casa: la vestimenta es aderezo. Su papel es adjetivo y la austeridad moderna la mira con desdén, como a cosa frívola y rancia.

La cerámica en cambio nos remite a la tierra y provee a la edificación, desde sus más remotos orígenes y a lo ancho de buena parte de este planeta habitado. ¿Acaso la tierra (Gea griega, Erda aria) no es la *mater*, materia y material? El *Mausoleo* de Augusto, ¿qué es sino un inmenso montón de tierra? Si Adriano consagraría más tarde el *Pantheon*, a todos los dioses, su antepasado se había procurado antes una tumba para todos los hombres, especie de *pananthropon*.

Mucho antes el *hipo-geo* (bajo-tierra), en cuya genealogía figuran las *catacumbas*, había sido modelo de *enterramiento* al pie de la letra. El sobrino y heredero del poder de César simplemente lo magnifica en Roma y a escala imperial (su esquisita y política *Ara Pacis*, Altar de la Paz, no le representa desde luego tan cabalmente).



341.



342.



343.

En Mali o en el Yemen subsisten aún ciudades de pura tierra que entierran, sin enterrarlos, a los vivos. Y el *tapiál* en nuestros pueblos nos recuerda todavía la herencia de una edificación primaria, pero ingeniosa, que hace de la tierra recintos de habitación. La tierra habitada se hace por medio de ellos tierra *habitable*.⁸⁴

Pero el espíritu *prefabricador* del hombre que es inherente a la división del trabajo inventa el *adobe*, la pieza de barro desecado al sol. De ahí a la *terra-cotta* hay sólo un paso (aunque un paso que pasa a través del fuego, botín de Prometeo en la mitología antigua). La cultura cerámica del barro cocido ve la luz en la aurora de la civilización y perdura en nuestros días. De mil maneras y para diez mil usos la edificación se sirve de ella en un principio, ahora y siempre.

Con ladrillos de todos los tamaños, aunque siempre adentro de ciertos límites, y aparejados con ingeniosos infinitos modos, el obrero cimenta, mura, encofra, pavimenta, voltea, tabica, aísla, encamina los humos... e incluso adorna a su gusto. El arte mudéjar, entre otros, obrará maravillas jugando con ellos.

Y no digamos lo que pueden dar de sí esas piezas ligeras, cuando se las vidria o esmalta con cuántos colores posibles y figuras fantásticas. Pues, resistentes al fuego enemigo, no son menos amigos del agua amiga. A ellos debe, para citar un paradigma, el arte *nazarí* algunos de sus milagros de bienestar.

Sepultados otros como esclavos en los macizos muros y bóvedas poderosas de las grandes fábricas tardo-romanas, la ruina les devuelve luego la libertad (véase la *Villa Adriana*) para nuestro asombro, desenterrando sus incombustibles tierras. Y cuando la hora de otras libertades suene para Europa, ellos esplenderán de nuevo: así la *Red House* de Philip Webb, morada de William Morris, señala a los historiadores el alba de la Modernidad con su ladrillo visto.

No conocemos arquitectos de gran fuste (Aalto, Kahn, o el primer Mies, vienen al instante al recuerdo) que no hayan puesto alguna vez sus ojos en ellos.

Pues bien, si el ladrillo ha sido *esclavo* perpetuo de la construcción, la piedra ostentó el papel de *gran dama* en los orígenes de la civilización mediterránea. Egipto y Grecia lo atestiguan. La piedra hace de la Arquitectura en esa edad (¿acaso Fidias no es más famoso que Icthino?) la hermana gemela de la Escultura.

Roma, cuando decae, la reserva para su adorno y revestimientos. Y Bizancio la tritura luego y desmenuza en las teselas de sus mosaicos. Pero el Románico la devuelve su nobleza, tosca y recia. Y el Gótico la sublima y adelgaza, poniéndola a tono con la luz. En su arte, la piedra usurpa cualidades de encaje al *tejido*.

En cuanto al Islam, a menudo éste se conforma con reciclar sus retales (restos de columnas romanas pueblan no pocas mezquitas): propicio al lujo secreto y diestro en el moldeado de los yesos dóciles, su arte es eminentemente cerámico. La piedra se reserva a las tazas de sus fuentes o a los encintados de sus suelos.

Es en el primer Renacimiento cuando, de retorno al espíritu romano, recupera la piedra su cualidad de ornamento: tal es el caso en el *Campanile* de Giotto, o en la *Santa Maria Novella* de Alberti. Pero la creciente pasión de la pintura al fresco pronto desplaza pedrerías materiales y recaba morteros para soporte de sus pigmentos. Y el Barroco luego oscila entre la mística escultórica de Bernini (adonde el poderío se lo consiente) y las escayolas dóciles a sus caprichos y fantasías.

Pero el Neoclásico (por algo es un *neo*) devuelve a la piedra su antiguo *status* de nobleza romana, o tardo-romana, encareciéndola de nuevo. Mientras, los *revivals* luego la arrinconan, para entregarse a sus pintorescas ficciones e insustanciales (*inmateriales* por consiguiente) sueños y quimeras.

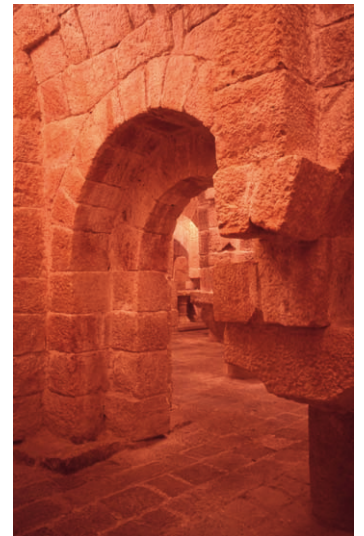
Y aunque sólo sea para contradecirlos, los lujos *loosianos* la requieren (ironías del destino) para ornamento, íntimo sobre todo, de la obra de quien dice detestarlo: véase los preciosos aplacados interiores que luce con empaque la *Loos-Haus*. Reacio al ornamento *formal*, Adolf Loos hace del material *ornamento*.

La piedra, pues, no ha dejado de ser *a touch of class*. Pero, a la vez, remite a una tradición noble, la del monumento clásico, que la voluntad *snob* de las vanguardias, con Sant'Elia a la cabeza, habrá de desterrar por lo que representa: si la piedra es el pasado, sea anatema. Y sean bienvenidos el hierro, el vidrio, el hormigón.

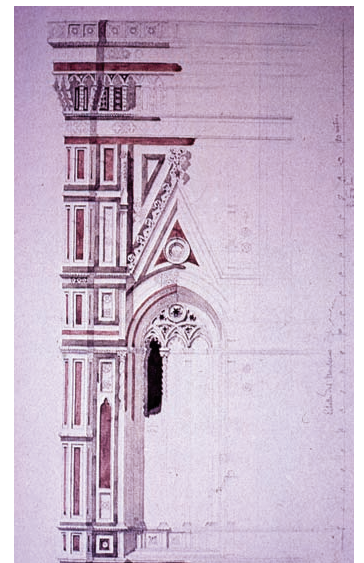
La madera y su cultura son punto y aparte. Ella es un material *geográfico*: adonde abunda está a la orden del día, y adonde escasea es un lujo al servicio de la comodidad de unos pocos. Por eso su ubicuidad no conoce fronteras.



344.



345.



346.

La invoca Vitruvio en la *cabaña primitiva* como arquetipo de Arquitectura y la representa el *palafito* prehistórico. Provee soluciones adonde se la requiere. Y así puede, con sus rollizos *hincados*, afirmar palacios en la laguna veneciana como, con sus *cuchillos* aéreos, resolver cubiertas de toda especie.



347.

Raro es que en un edificio la madera no haga acto de presencia: salvando luces, enmarcando y cerrando huecos, entablado suelos... Pero lo que sobre todo la acredita es que por sí sola puede, lo que otros materiales a duras penas, resolver el edificio entero. La carpintería se basta a sí misma en el proceso de edificar.

Su naturaleza vegetal (viva) congenia además con los avatares de la vida humana, por lo que se la supone más afín a ella y confortable. Una arquitectura sólo mineral se nos aparece hosca. La madera en cambio, con su cualidad mobiliaria, confiere al edificio un tono vital, acogedor, que otros recintos desconocen.

La madera sin embargo, pieza estructural de innumerables arquitecturas anónimas (en soportales o en armazones vistos), cede su lugar al hierro en cuanto éste pone a disposición una capacidad portante sin precedentes. El hierro que, desde la edad que lleva su nombre, no ha dejado de prestar servicios varios a la edificación, adquiere protagonismo tan pronto como, *fundido* primero y *laminado* luego, asume con ventaja el desempeño de funciones estructurales.



348.

Tanto la Escuela de Chicago con sus rascacielos como el *Manifiesto Futurista* con sus fantasías lo imponen. Pero su prestigio viene de atrás: de los hangares y palacios de cristal y de la *Tour Eiffel*. Y a menudo le acompaña el vidrio que, habiendo conocido su edad de oro en el vitral gótico, se despliega ahora en soberbios *muros cortina*.

Materialmente, la Arquitectura, de la Gran Pirámide al sueño de mil metros de una torre (Wright) a punto de realizarse cuando el nuevo milenio apenas ha comenzado, ha adelgazado notablemente, desafiando a la gravedad y otras violencias (de tierra y aire). No es más audaz que antes, pero sus audacias se cumplen.

Y la misma materia (los materiales) que la empuja hacia delante con voluntad de progreso, recaba nuestra atención (Herzog y De Meuron hacen hincapié en ello) e invita a recapacitar sobre uno (si no el que más) de los viejos *oficios* del mundo.

¿Coadyuvan los materiales de esta arquitectura a su inserción y la nuestra, en la naturaleza que compartimos, ella y nosotros?

DECIMOSÉPTIMA CUESTIÓN
RESISTENCIA Y ESTRUCTURAS

Estos materiales, puestos a punto por sus técnicas respectivas, son sometidos, por otra parte, a pruebas de *resistencia*, que habrán de superar para ser considerados idóneos. Y los más capaces asumirán luego la responsabilidad de la *firmitas* edificatoria, sustentando el esqueleto o *estructura* portante de los edificios.

Hasta qué punto las estructuras determinan los tipos edificatorios lo demuestra el que con frecuencia se confunde a unas con otros. De suerte que el concepto de *tipología*, siendo de naturaleza *formal*, revierte sobre la especie *estructural* que lo argumenta. Como en la voz *Gestalt*, forma y estructura coinciden.

En el apartado anterior apenas se ha hecho mención del material que acaso mejor caracteriza la aventura constructora del siglo que acaba de acabar. Nos referimos al *hormigón armado*, material que, como la madera, se presta a casi todo. Es un material que, sin menoscabo de sus remotos antecedentes, debe su razón de ser al cálculo, que advierte la fragilidad en la tracción del *hormigón en masa* y la inconsistencia del hierro que pandeas cuando se lo comprime, a causa de su esbeltez.

Y así los hace cónyuges a perpetuidad. El hormigón armado representa pues el poderío de una edificación que resiste monolítica contra viento y marea. Por la práctica indeformabilidad de sus empotramientos, sus nudos, a diferencia de los de la madera o el hierro (el ladrillo, pieza de muro, es punto y aparte), son rígidos: y construyen, por tanto, estructuras de una pieza, que una grave catástrofe puede abatir desde luego, pero a la que solicitaciones ordinarias apenas afectan.

Enemigos temibles le son tan sólo el seísmo o la dinamita. Como la encina de la fábula, sus monolitos pueden ser arrasados, pero no se doblegan. De ahí que un método idóneo para su cálculo sea el que se llama del *momento-tope*. Si siempre hay un límite, averigüémoslo y sabremos que, si no lo sobrepasamos, estamos seguros.

El hormigón armado desconoce las medias tintas. Sus estructuras son como un *menhir* horadado y habitable. Por eso, si bien la horizontal no le es ajena, la vertical le tienta: una vertical que habrá de ser ponderada pues, como otros gigantes de su hechura y tamaño, es pesado (el suelo lo sufre) y poco esbelto (merma espacio).

A propósito de las estructuras de hormigón armado hemos invocado el *menhir* prehistórico con el que comparte rigidez y monolitismo: el megalito puesto en pie representa el primer signo estructural de pre-civilización. Nada sostiene salvo a sí mismo, lo que no es poco, si contamos que su equilibrio es inestable.

El *menhir* desafía a la estabilidad y es por consiguiente un reto a la gravedad: por eso y salvo accidente singular desencadenado por fuerzas naturales, el menhir atestigua la acción del hombre. Tiene un propósito (señala un lugar y es su *hito*) y lo significa (con el *artificio* de su puesta en pie que contraría su natural durmiente).



349.



350.

El *menhir* se yergue... porque alguien lo ha erguido. Schopenhauer (nada proclive a su elogio pues la considera, como en eco calderoniano, arte inferior y de corto alcance) atribuye al gesto que lo *erige* nada menos que la razón de ser de la Arquitectura. Y es un filósofo (teórico) y no un arquitecto (práctico) el que nos hace observar cómo la esencia de la Arquitectura no consiste en la *armonía* (Alberti) que seduce a los ojos, sino en la burla sistemática de un mundo sometido a *gravedad*.¹⁵⁹



351.

Que no caiga lo que debería caer, que esté en pie lo que verosímilmente habría de sucumbir: ése es el prodigio de toda gran arquitectura, del obelisco egipcio a la catedral de Reims. Schopenhauer no llegará a conocer la Eiffel y menos el *Empire* o las Torres Gemelas. Pero profetiza acerca del sentido profundo del desafío que sustenta el artificio de la *cosa edificatoria*, respondiendo a la *libido aedificandi*, que Santo Tomás denunciara en tiempos góticos y es herencia de Babel.



352.

Según la Biblia, Babel clama al cielo, y así claman las arrogancias de los hombres que el cielo confunde, desbaratando su lenguaje, quintaesencia de su entendimiento. Pues subyace a ese clamor el augurio de la serpiente paradisíaca (*seréis como dioses*) y rebota por fin en la visión romántica, y pesimista, de Schopenhauer.

La *gravedad* es la pena: de hecho al primer pecado de Adán se lo llama *caída*. Y otra más de ellas, la de Eva, se sustancia asimismo en *gravedad*: es el embarazo que los italianos llaman con buen tino *gravitanza*. La *gravedad* ensombrece el mundo sombrío de Schopenhauer, un mundo gobernado por la entropía.

Mecánicamente hablando, hay en la caída de los cuerpos una degradación de la energía universal (una *masificación*) que es signo de entropía y que proclama el deterioro del cosmos y de la *Voluntad* que lo mueve y frente a la cual no cabe sino una *Representación* de la conciencia, cuyo paradigma es el Arte.

El Arte, para Schopenhauer, es esencialmente *redentor*. Y lo es la Arquitectura en parte: no por su *voluntad* de edificar (cuyo fatal designio es la ruina de lo edificado), sino por su *representación* del mundo perdurable que la conjura.

La Arquitectura desafía la gravedad y deja en suspenso sus efectos a los ojos de la conciencia. Y así, por el admirable equilibrio de sus masas, el espacio que ellas adjetivan se desgrava y parece que levita: la esbelta nave gótica es un símbolo para ese estado del alma. La entropía hace en él parada y fonda, y el tiempo se detiene.

El aire se serena...

Fray Luis se lo dice al músico Salinas acerca de su arte, que va derecho al *quid* de la cuestión, el tiempo y su perpetua fuga, embarcándose y embarcándonos en él.

Por eso Schopenhauer conceptúa la Música como arte supremo. La Arquitectura, arte ínfimo, hace lo propio, si bien indirectamente y a través del espacio, pues suspende (en apariencia) la gravedad que causa la decadencia del Mundo. La fábrica gótica representa ese desafío. Pero ese gesto, inherente a ella, viene de antiguo. *Stonehenge* podría ser su paradigma imaginario: grandes piedras, sustentantes y sustentadas, erigen una estructura simple que el azar no ha podido asentar.

Es la *representación* de un símbolo y como tal la contemplamos: y reconocemos a la vez en ella la *voluntad* que la elevó y dispuso. Eso, viene a decirnos Schopenhauer, es Arquitectura: es, por tanto y bajo esa disyuntiva activo-contemplativa, estructura esencial. Cuanto se la venga a incorporar será aderezo superfluo.

Y esa composición no es tanto un obsequio a la vista que se recrea en su armonía cuanto un equilibrio mecánico de fuerzas y resistencias, un pacto entre las solicitaciones del campo gravitatorio y la rigidez del artefacto puesto en pie, *juego sabio* y ponderado de cargas activas y descargas pasivas.

Por donde la proporción así considerada (sobre ella volveremos), nos reconduce a los materiales y artefactos que ellos sustentan. Hay una proporción de la piedra y otra de la madera, una del hierro y otra del hormigón: cada palo aguanta su vela. El ojo dirá lo que quiera y gustará de lo que le plazca, pero las cosas son como son.

Hay una proporción *egipcia*, por ejemplo, en las salas hipóstilas de Luxor. Es verdad que la espesura de sus columnas, irrelevante bajo el sol, evoca el *oasis primigenio* en pleno desierto, pero la piedra impone sus condiciones y dimensiones.

Cuando Vitruvio remite a la *cabaña primitiva*, aventura una hipótesis de estructura ligera. Diez y ocho siglos más tarde, Laugier la reproduce al pie de la letra y teoriza acerca de ella. Es una estructura línea adintelada que se cubre a dos aguas y que en los frentes anterior y posterior aloja sendos frontones. ¹⁰³

Así, de un esquema estructural de pies derechos y arquivoltas horizontales, pares inclinados y correas que los enhebran, derivan uno y otro autor la identidad y el arte del templo pétreo griego. El *material* concreta el *tipo* y éste se abstrae del material. Pero es que sólo el *peristilo* con sus columnas y fragmentos del entablamento esplenden aún a nuestros ojos. Imaginamos la techumbre, pero la columna y el dintel son las únicas piezas supervivientes que admiramos.

El *Parthenon*, como los templos de Paestum, Agrigento, Segesta o Selinunte, vuelve a ser *Stonehenge*, labrado con delicadezas ajenas a los megalitos prehistóricos, pero no diferente en su sistema estructural y sentido tectónico.



353.



354.



355.



356.



357.

Hemos escrito *sistema*, y es que la estructura, aun antes de que en ella incidan cálculos matemáticos, nos conduce a él. De ahí que los tipos sean consecuencia suya. Insistiremos luego en ello.

En paralelo y al margen de las culturas egipcia y griega, la caldeo-asiria practica el arco, que salva grandes luces con pequeñas piezas como son los ladrillos. Es una cultura más modesta de medios, pero más audaz en sus soluciones. Roma sacará provecho de uno y otro sistemas: aprehendiendo de aquellos a quienes aprehende.

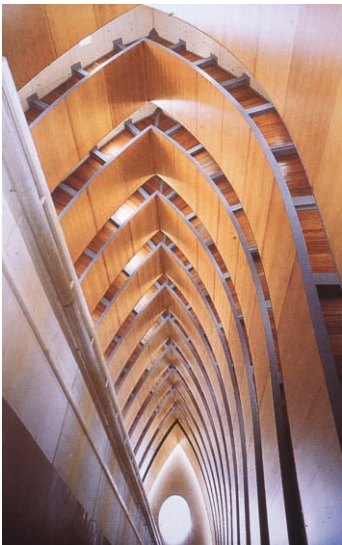


358.

Roma es alumna sin desdoro de sus mismos siervos. El ladrillo ingenioso y todo terreno y la piedra solemne y siempre en su sitio combinan (del Panteón al Coliseo y de la Villa Adriana a las Termas de Caracalla) un compuesto de magnificencia sin límites. Aquél se esconde y resuelve, ésta comparece y representa.

En adelante ladrillo y piedra, piedra y ladrillo, aparejarán estructuras combinadas intercambiando papeles cuando se tercie y colaborando sin reticencias, pues ora el uno rellena y toma la otra la voz cantante, ora sucede lo contrario y el que rellena es el que riges y la que cantaba aristas satura ahora los lienzos que aquél determinó.

El llamado *aparejo toledano* no es sino la puesta al día de una vieja técnica (*opus*) romana que *encofra* piedras con ladrillos. Y viceversa: todavía el neoclásico dieciochesco más autorizado perfila con sillería de piedra sus muros de ladrillo. Como en el juego musical barroco de *concertino* y *ripieno* (voz arquitectónica que la música ha hecho suya y adonde sus actores-ejecutantes intercambian sus papeles), piedras y ladrillos proveen al edificio *materia* y *forma* indistintamente.



359.

La tesitura estructural de la madera es otra. La disyuntiva arco-dintel no la afecta, pues sus estructuras propias poseen y despliegan tales destrezas que, cuando ella abunda, sobreabundan a sus imitaciones y desmarcan a sus imitadores.

De entrada (y la dimensión no es ajena a este juicio de valor), a una estructura de madera se la supone modesta: la *cabaña vitruviana*, como tantas y de tantos tipos, es de madera. Y dado que el autor latino la cita como modelo a imitar y no arteficio mimético, se nos antoja que ella pertenece a la naturaleza y no al arte.

La Ilustración todavía la invoca en ese sentido: es mínimo artefacto, tan sencillo como un nido. Pero a la vista de ciertas estructuras navales, o arquitecturas concebidas en términos semejantes, quizás hayamos de revisar esa primera y precipitada opinión.

En cuanto a los edificios, a menudo estructuras de madera proveen a desempeños accidentales: tales las cimbras que sustentan bóvedas en construcción o los andamios, tan indispensables como efímeros. La belleza de unas y otros, cuando están inteligentemente concebidos e ingeniosamente ejecutados, es notoria.

Más de uno deplorará que siendo tales artificios auténticas obras de arte, hayan de perdurar tan sólo en estampas. Se entiende el hábito italiano que habilita un museo de *l'opera del duomo* que registra la epopeya de su construcción. Por su propia economía estructural, adonde no incide nada superfluo, el andamiaje es bello.

Quizá por su vitalidad misma, derivada de su naturaleza vegetal, la madera en las estructuras edificadas no se acaba de desprender de un cierto aire provisional. Una fábrica de ladrillo, piedra u hormigón, si se la quiere demoler, hay que derribarla o dinamitarla. La de madera se puede, las más de las veces, despiezar y desmontar. Pese a que su durabilidad aventaja con mucho a la de otros materiales, su ser vivo, aun *centenario* como el *olmo viejo* de Machado, la compadece con lo efímero.

Su porte modesto la hace naturalmente convivir con arquitecturas vernáculas, anónimas, de siempre y en todas partes, y sin embargo la tiene al margen del monumento supuestamente imperecedero, dinástico y sepulcral, solemne y sagrado, que se quiere a sí mismo mineral y geológico, entiéndase eterno.

La imagen puede ser línea: el *paisaje-creación* de la sala hipóstila egipcia, la *tienda de la reunión* hebrea, la *cabaña clásica* o el *claro del bosque* gótico. Pero la ejecución del monumento es pétreo.

O cerámica y pétreo, como en el caso del *palmeral* islámico decantado en mezquita. La incomparable de la Córdoba califal merece un comentario en este lugar, el de las estructuras, precisamente, pues es uno de esos raros ejemplos adonde la tesis (el propósito) y la antítesis (la fábrica) se reconcilian, sin padrinos mediadores ni otros testigos ajenos, en un milagro de bendita reciprocidad que consagra para la posteridad su estado de gracia. *Rito* y *ritmo* se funden y confunden.

De la Mezquita cordobesa puede decirse, sin apartarnos un punto de su verdad, que es (dicho con voz griega) *kejaritomene* (es decir, llena-de-gracia). Y esa plenitud se debe, antes que a otras cualidades, al genio de su estructura que, como otras muchas de su misma etnia, rehúye el alarde y responde al desafío desmenuzándolo. Sus arquitectos imaginaron un módulo de oración (recinto para la plegaria) individual e íntimo, y procuraron para él una dimensión moderadamente esbelta.

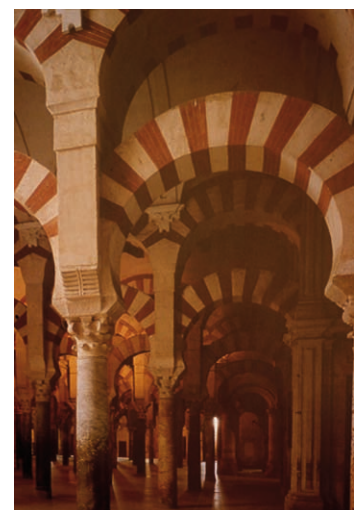
El recinto es airoso, sin parecerlo, y no por la talla, sino por la delgadez, frágil incluso. Para ello, dispone columnas pequeñas y de poca estatura, pero gráciles, y carga sobre ellas recias pilastras de ladrillo (demasiada carga para tan débiles cargadores) que desafían a la razonable estabilidad. Adonde debiera vigilarse el pandeo (en la articulación de columnas y pilastras) la discontinuidad de un material a otro amenaza con romper la estructura por su cintura.



360.



361.



362.



363.

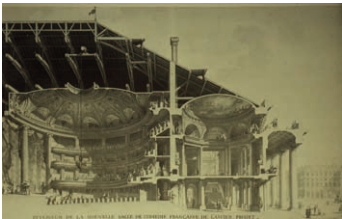
Todo está a punto de romperse, pero nada se rompe. Como el bailarín ciñe el talle de la bailarina y la salva de una caída, un *arco-contrafuerte*, en equilibrio con sus contiguos, asegura el ecuador del sistema, doblando al que le remonta y sustenta la techumbre. Más que música-congelada es ésta danza-suspendida.

Y el prodigio no es tanto el de una estructura estable cuanto el que ella sola, con su ingeniería bicolor de ladrillo y piedra, crea un recinto articulado y continuo, definido e infinito, que el musulmán asume como óptimo para su devoción. La antítesis juega a favor de la tesis, y la síntesis es pura y plena Arquitectura.

Como veremos luego, la idea del *hangar* decimonónico, o la del *plató* siglo XX, son evasiones por la tangente a la dialéctica que venimos describiendo. *Dad al César lo que es del César*, nos dicen ingenieros y arquitectos (los *paxton* y los *foster*). Pero la moneda tiene dos caras, ¿qué hacer entonces con ellas?

Volvamos al hilo de la arquitectura gótica, cuya labra hace de la piedra filigrana y de la intuición estructural una gloria propia que el proto-renacimiento no logra, aunque lo intenta, arrebatarle. Quienes ensalcen, y en parte inventen, la pulcritud y la pureza de la proeza estructural gótica serán, sin embargo, los neo-góticos de los siglos dieciocho y diecinueve (los Viollet-le-Duc y compañía), quienes ven en ella el canto de cisne de una estructura pétreo, visible y sin doblez, que muestra lo que es.

Nótese que, en las soberbias cúpulas del Renacimiento, como la de Brunelleschi ejemplar, hay doblez. La obra es grandiosa, pero lo que vemos no es todo lo que hay: el ardid escondido de la doble cúpula se reserva a los que leen secciones.



364.

Y nos importa tanto lo que vemos o dejamos de ver que el Barroco subsiguiente, como Argan describe admirablemente, pondrá en el espacio y para una posteridad de la que no hemos desertado todavía (quizá, si la informática se nos apodera con sus reclamos virtuales, estemos a punto de hacerlo) la niña de sus ojos.

Hay un intermedio, no obstante, en esa lenta toma de posesión del espacio que los ingleses llaman *revival*. Es una época en la cual, y para desesperación de arquitectos que se saben y sienten constructores, la estructura se convierte en (o se pervierte a) tramoya, de la que se espera que calle y no haga el menor ruido (*noises off*). En la estampa historicista la estructura está, pero es insignificante (de hacerlo la máscara de otra época quedaría desenmascarada).

Significan las estampas (la del Castillo de Ripalda, adyacente a la Alameda de Valencia, que el viento mercantil se llevó en un día no lejano, es un ejemplo). Y representan escenarios múltiples de estilos varios, como en el caleidoscópico Casino de Murcia. Lo demás, la obra de fábrica y su estructura, se tiene por obsceno, no cuenta.

En esta época de apogeo de consumidores sobre productores, las viejas estructuras clásicas están en decadencia y aburren al que las lee (*di imitazione in imitazione*, ha dicho Milizia, *l'arte si snatura*) y las nuevas no acaban de despuntar. Los arquitectos están cansados y los ingenieros empiezan a sacudirse la modorra de la historia.

Suyas son y serán de ahora en adelante las estructuras: el hierro y el vidrio, con sus ingenios propios, el acero y el hormigón. Y los arquitectos reconocerán, sin empacho, sus maravillas. Como Brunelleschi en otro tiempo, ellos son los dioses de éste. Por eso, lo que aquél no hizo, bautizan sus ingenios (*Eiffel*) con su nombre.

Los arquitectos por su parte, aun los nostálgicos como Viollet, leen la arquitectura antigua en clave de ingeniería moderna (véase al respecto el modelo de catedral gótica que éste dibuja en sus *Entretiens* y que se nos antoja una radiografía de las que fueron hace siglos de carne y hueso). El neo-gótico *violletiano* es un gótico abstracto (todos los historicismos lo son a su manera, pero es que el suyo abstrae la fábrica precisamente en el sentido de la estructura, de su ingeniería por tanto).¹⁷⁵

Antes, en efecto, de que la abstracción domine el lenguaje de las artes visuales, su espíritu gobierna la Arquitectura (siempre proclive a él en sus simetrías), como reconocerá en su día Auguste Perret y nos lo dejará dicho en sucintos y lacónicos aforismos. De suyo la Arquitectura es abstracta, siempre lo ha sido.¹¹⁵

Pero sus abstracciones la atraen (*abstraer* es un modo de *atraer*) en dos sentidos divergentes: el de los ojos, que sedujo a humanistas como Alberti, y el de sus estructuras ponderadas y deudoras, al margen de modas, del sentido común.

Cuántas veces admiramos la belleza de una estructura y deploramos su futura e inevitable devaluación a causa de los ornamentos. Como las mujeres hermosas, la Arquitectura parece mejor desnuda que vestida. Lo reconocía Alberti cuando asignaba al ornamento el papel de disimular desproporciones.

Y es que presentimos que, de algún modo, en la estructura se sustancia y reside la *verdad* de la Arquitectura y su consistencia de base, como *arte de construir*. No hay en ella trampa ni cartón. Y los edificios que la proclaman nada tienen que ocultar.

Su aplomo nos desarma, y desautoriza nuestras objeciones. *Inclita domus sum*, dice de sí misma (como hemos dicho e insistiremos en ello) la Lonja de Valencia en el friso de su salón columnario gótico, de impecable factura estructural y pura evidencia sin trastienda. La obra de cantería esplende en ella y lo hace con plena conciencia.

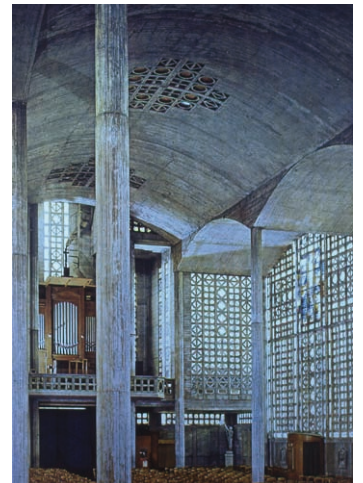
Como el hormigón de Perret en *Notre-Dame* de Raincy. O como el acero de Mies en la *Neuesgalerie* berlinesa. La ciencia y el arte o, lo que es lo mismo, el conocimiento y



365.



366.



367.

su revelación convergen. Y sucede entonces una gozosa epifanía por la cual el saber se hace sabor: sabe bien porque se sabe bien.

Ocurre sin embargo que esa epifanía puede darse con relación a un determinado contenido o al margen de él: puede responder a un propósito ajeno o ser por sí misma el propósito. Y su belleza será en consecuencia *relativa*, o absoluta y en sí (que nunca lo es tanto, pues lo bello no se da sin sujeto que lo perciba).



368.

Pocas piezas ha concebido un arquitecto quizá tan limpiamente bellas como el proyecto de Mies para un *Convention Hall*, paradigma de *continente* y recinto puro. La estructura sublimada hace de la Arquitectura un objeto que escapa al tiempo y al espacio reales, divorciándolos. Está en el límite de la *utopía* y de la *ucronía*.

Si Hegel hubiera conocido este género de fábricas (los contenedores), se habría visto obligado en buena ley a incluir en su *sistema de las artes* una nueva categoría de arquitecturas: las del recinto alrededor de nada. Entorno sin objeto. Templo sin dios. El emperador Adriano había ensayado algo semejante convocando a su *Pantheon* a todos los dioses. Y ¿por qué a todos? ¿Por qué no a ninguno? Mies da ese paso y otros le siguen: el de la arquitectura que sólo es estructura.

¿Como Eiffel? No, porque Eiffel, como un *menhir* prehistórico o un obelisco, sea éste egipcio o áulico, tiene un nombre y se llama París. Eiffel es un pseudónimo en este caso. El símbolo se yergue en todo su esplendor topológico. Sólo la arquitectura sin nombre, o con nombre común, es pura estructura. Porque puede serlo: porque es una antítesis pura, sin tesis, y está contra todo, o contra nada. Es contra y basta. Ésta es, más o menos, la cuestión, por tanto:

¿Convierte la estructura del edificio el embargo pasivo que nos impone su fábrica en un *sin-embargo* activo, espacio idóneo para los quehaceres varios que nos proponemos desempeñar en sus intervalos y estímulo a la vez de esos mismos quehaceres, salvando obstáculos y rentabilizando para el arte sus inevitables accidentes?

DECIMO OCTAVA CUESTIÓN
EQUIPOS E INSTALACIONES

La consistencia, sin embargo, no es lo único que se requiere a un edificio, si bien ello es el sustento de lo demás. Toda una constelación de mecanismos, aparentemente parasitaria pero realmente imprescindible, ha venido a complicarnos la vida (nunca mejor dicho) con la presunción de hacérsela más grata y apacible. Son los llamados *equipos mecánicos* o instalaciones que el progreso industrial ha avanzado notoriamente y puesto a punto desde hace no mucho más de un siglo.

Siempre hubo instalaciones en los edificios. Aun en la cueva primitiva, una salida de humos con buen tiro para el hogar era, y es, un equipo considerado de primera necesidad y gentilmente incorporado al habitáculo. En algunos lugares (Chinchilla de Montearagón) perdura ese ardid y ventila a la vez que cierra el hueco.

Pero esa llana servidumbre, resuelta en un rasgo de sencilla belleza, de los equipos ancestrales ha pasado a ser la que enseñoera, cuando no tiraniza, un espacio que, amén de lo que su negocio escatima, padece hoy la congestión, física y psicológica, de macro-instalaciones que lo entorpecen y hacen estremecer a cada paso.

El drama intuido a principios del siglo pasado por los más lúcidos arquitectos del *Deutscher Werkbund* (Pölzig lo denuncia), ha dejado de serlo bajo el efecto analgésico de los hechos consumados, una vez consolidado el estado de sumisión a la necesidad creada y a los postulados de la industria para el consumo.

Las instalaciones mandan incluso sobre las estructuras. Y sus aparatosos mecanismos ordenan y configuran la *máquina de habitar*, porque la estructura de suyo es abstracta pero, en la instalación, se desata el señuelo de sus figuras.

Allá por los años 60 José Luis Sert, elevado ya a los altares de la fama (a causa en parte de su destierro) y departiendo con un grupo de jóvenes arquitectos, dejaba caer que el motivo de su mayor preocupación en aquel momento eran los espectaculares *equipos mecánicos* que lleva asociados el proyecto actual de arquitectura.

Pues, si bien las instalaciones en los edificios son tan antiguas como la edificación misma, en la actualidad su montante llega a hipertrofiarse de modo que, si se las da juego, devoran el artefacto y éste pasa a ser de su completa incumbencia.

La variedad y complejidad de los equipamientos señala sin duda y desde luego al edificio moderno. Lo previó en términos de *drama* Pölzig a principios de siglo. Y lo asumen, medio siglo después, Helg y Albini cuando confían a ellos su fachada de la *Galleria Rinascente* romana. La instalación es la cara del edificio.

La lógica de las instalaciones, orquestada por una feliz invención estructural de *láminas* de hormigón armado, es el principio que gobierna el edificio en Madrid *Torres Blancas*, de Sáez de Oiza y colaboradores: ella es el tronco (núcleo) y sus ramas. Y en



esa misma lógica funda Arata Isozaki la fantasía arracimada de sus *ciudades-árbol*. El equipo que cupo antaño en una mochila de viaje es ahora, a veces, la razón de ser de lo edificado. Es decir, que el equipo crea el edificio, o la ciudad, y los configura.

El origen, sin embargo, de tantos y tales complicados ingenios nos remite de un modo u otro a algo tan elemental como son los *elementos* del planeta que habitamos: a la *tierra* y al *fuego*, al *agua* y al *aire*, causas comunes del bien y del mal estar, atribuyeron ciertos filósofos antiguos los principios de todo lo creado.

Pasemos por alto la tierra, que no sólo no es hostil al propósito de edificar, sino su *alma mater* (como reconocimos en el apartado dedicado a sus materiales). Sólo cuando un seísmo la mueve, o vacila bajo suelos poco firmes de parajes lacustres, crea problemas que habrá de resolver el diseño de estructuras idóneas. Las instalaciones en los edificios tienen que ver pues, por lo común, con el agua, el aire y el fuego. Ordenaremos el discurso por tanto a tenor de estos tres elementos.

En el primero de los 25 libros de su *Tratado de Arquitectura*, Antonio Averlino, llamado *Il Filarete* (siglo quince), dibuja la figura del Adán bíblico recién desterrado del Paraíso, desnudo (en lo que yerra, pues sabemos que se vistió para encarar su destierro) y llevándose las manos a la cabeza para guarecerse de la lluvia. ²⁷

Da por supuesto el autor (ignoramos con qué fundamento) que, cuando Adán abandona el Paraíso, llueve. La lluvia (¿desconocida en el Edén?) es el primer indicio de la ingrata intemperie que le aguarda. En adelante todo habitáculo habrá de ser un *abrigo* (como diría un cazador) o un *cobertizo* (como dirá un pastor).

Las manos de Adán son para *Il Filarete* el modelo de todas las techumbres a dos aguas. En arquitecturas vernáculas el clima, de acuerdo con los materiales de cubierta, dicta la inclinación: empinada si la lluvia es pertinaz (o el material que la escupe precario, es el caso de la barraca valenciana), suave adonde azota menos.

El constructor anónimo jamás infringirá esa regla, salvo que se le apodere alguna nostalgia (las viviendas de techo plano en las lluviosas Alpujarras rememoran al parecer el África desértica).

Pero un arquitecto culto, como Juan de Herrera, y al servicio de un señor no menos cultivado como Felipe II, puede equivocarnos a sabiendas, rematando *El Escorial* con techumbres flamencas: cuestión de gustos, que *allá van leyes* (y las de la construcción no están a salvo) *do quieren reyes*, nunca mejor dicho.

Adonde el gusto, sin embargo, no se lleva el gato al agua, la arquitectura observa las leyes de la naturaleza: leyes térmicas y físicas que inducen respuestas justas



370.



371.

a la lluvia y a la nieve, la cual en climas muy fríos, se aconseja retener con la poca pendiente, como una manta que defiende al habitáculo de rigores más crudos.

Pero del agua el hombre no sólo huye (pese al refrán que lo aconseja). Y hablando de ríos, anotemos que hay todo un repertorio de arquitecturas hidráulicas que Vitruvio describe en el Octavo de sus *Diez Libros*. Y si echamos un vistazo de paso a la estampa de Claude Nicolas Ledoux que representa el *Puente sobre un río*, vemos que sus pilas, por un cruce de invenciones, figuran *embarcaciones*: ¿acaso una pila de puente no ha de surcar el agua que fluye? Todo movimiento es relativo.

El agua es, ante todo, una bendición. El agua es vida. y gracia. Y la civilización romana, a la que debemos no poco, hace del *impluvium* (instalación) el alma de la *domus*.

Y como todo en la vida cuya es fuente y curso, se la toma y bebe y se la deja y desagua. De modo que el pueblo que ha dispuesto el *impluvium*, fabrica fabulosos *emisarios* (Piranesi dibuja el del Lago Albano) y cloacas. E instala lujosas termas. Y en la cultura cristiana el agua es un sacramental (*agua bendita*) que templos y casas antiguamente alojaban en recipientes conocidos como *benditeras*. Viollet la dibuja en una tierna escena. Pero la vida corre como el agua: *nuestras vidas son los ríos...*

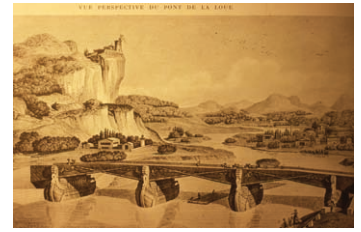
La suya es cultura del agua corriente: de las termas romanas a los baños árabes, instalaciones ejemplares y centros de la vida social. Pues el agua, no menos que el fuego (Vitruvio) convoca a los hombres. Y el fuego socorre al agua y la atempera: *caldarium, tepidarium, frigidarium*.

Y el baño árabe nos acerca a la Alhambra que, con el Generalife, entona un poema al agua, de la alberca al Patio de los Leones. Pues, si la lluvia fue signo de intemperie para Adán, el agua que mana y se divide en cuatro ríos lo es del Paraíso.

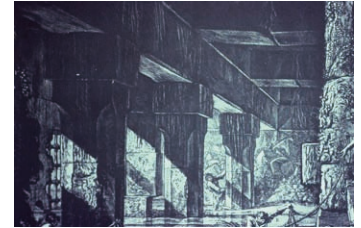
No es verdad que el Edén no conociera la Arquitectura pues, aun sin techos que guarecen, era un jardín, no una selva, ni bosque, ni desierto: felicidad de por vida según un proverbio chino. Naturaleza con orden y concierto, como la que adereza Palladio en *Villa Barbaro*, un poema de agua que describe en su *Segundo Libro*.¹³³

En la villa, el agua *mana* (como en el verso místico) y *fluye* riendo, se remansa y decanta, sacia la sed del cuerpo y refresca el ánimo, espejando a las ninfas del *ninfeo*, recrea con sus saltos espumosos, limpia los cuerpos y las cosas, riega y fertiliza el campo haciéndolo florecer y fructificar... *Agua, agua, agua, agua*.

El agua es energía, además, que mueve molinos y otras maquinarias y presta otros infinitos servicios en este planeta húmedo que por serlo es habitable. Ni la *high-tech* la olvida (recordamos su refrescante cortina en el Pabellón Inglés de Foster para Sevilla 92). Pero vamos con el aire, otra de las *alegrías esenciales*.



372.



373.



374.



375.



376.

En la tierra se halla nuestro *firme*: el que la pisa es reputado hombre de sentido común. Y *claro como el agua*, decimos del pensamiento transparente. El aire en cambio es misterioso, *no sabemos de dónde viene o adónde va*. Sólo sabemos adónde sopla. Por eso tal vez la cultura griega, eminentemente corporal, lo identifica con el espíritu y asigna a ambos la misma voz: *pneuma*. En el medioevo *neuma* suena a música. Y en el barroco italiano el aire da su nombre al *aria*.

Paradigma del espíritu y acreditado en el Pentecostés hebreo junto al fuego, como todo lo que rodea el misterio, es a la vez temible y necesario. Desde la *Odisea*, las gentes de mar le aman y le temen: Eolo, su dios, combate a Ulises y los sicilianos, hijos de un volcán, le han consagrado un archipiélago vecino. Y sopla, desmelenándola, sobre la Venus recién nacida de Botticelli. Pero ¿y las gentes de tierra? Los edificadores ¿cómo lo conciben?

En algunos lugares desérticos del globo, huracanes con nombre propio desatan catástrofes periódicas. Y en ocasiones el hombre conjura el azote del viento dándose por vencido: la tienda del beduino practica la filosofía de la caña frente a la encina, que se dobla pero no se desgaja.

Pese a todo, la tierra resiste al viento con ventaja sobre el mar. Y la edificación pertenece a la tierra.

Así la concibieron los antiguos. Y llama la atención que sus ciudades ideales se orientan como brújulas en virtud de los vientos, esos cuyos nombres se saben de coro los molineros de todas partes, manchegos u holandeses, quijotescos o *vangoghianos*, para acomodar el giro de sus aspas como conviene.

De Vitruvio a Di Giorgio Martini, el modelo de ciudad en suelo llano se acomoda a los vientos (el sienés los dibuja como cabecitas de serafines que soplan hinchando los carrillos en sus respectivas direcciones). La ciudad ideal clásica, por tanto, se corresponde al pie de la letra con la *Rosa de los Vientos*.

Pese a todo, a las arquitecturas autóctonas de moderada estatura los vientos apenas las afectan pues, o los resisten eludiendo aleros, apaisándose o medio-enterrándose, o se encogen de hombros acatándolos. Es en edificios de gran vuelo adonde la acción eólica se hace sentir y la arquitectura *aerodinámica* aprende del *avión*.

Ejemplo egregio de una tal arquitectura contra viento y marea es la *Einsteinturm* de Mendelsohn (1920): una torre-observatorio que, sin ser esbelta, acusa la intemperie de su vocación cósmica y emerge como azotada por un viento simbólico y un oleaje ausente. Es curioso que a la luna, sin una gota de agua, le asignamos mares. La obra de Potsdam, atalaya de un astrofísico, es un punto lunática: el arquitecto la ha modelado inspirándose en sus dibujos de *dunas*, hechuras del viento.



377.



378.



379.

Este laboratorio vecino a Berlín es buque-insignia a cuya sombra sucede la obra entera de este arquitecto singular, de modo que en sus proyectos, sean éstos de cines o almacenes más o menos audaces, más o menos contenidos, el gesto *aerodinámico* hace siempre acto de presencia.

A la vez pero a la contra de *l'esprit nouveau* que hace con Le Corbusier emblema de las matemáticas y la ingeniería, discurre este otro espíritu vigésimosecular que invoca al Dios de Abraham (ambos, físico y arquitecto, eran hebreos) en su arquitectura. Del otro lado del océano Wright articula su réplica en una onda semejante, menos contenida y por ello menos tensa y más aparatosa, pero asimismo de grandes vuelos y de muy evidentes remolinos, y el sello es, en uno y otro caso, el viento.

Los imitadores de este modelo aerodinámico, previo a la forma, son legión. Para citar un ejemplo no lejano véase la Domus coruñesa de Arata Isozaki, en los confines de la Torre de Hércules y su *Non Plus Ultra*. Con su gran vela de hormigón traduce a tierra lenguajes del mar cuya figura y razón de ser es el viento.

No sabemos de dónde viene y adónde va, pero sabemos por dónde sopla. De ahí que las felices orientaciones de tantas arquitecturas vernáculas le salgan al paso para mejor provecho de sus ventilaciones. Cuando esa sapiencia natural decae o se la desestima, la tecnología provee *aires acondicionados*.

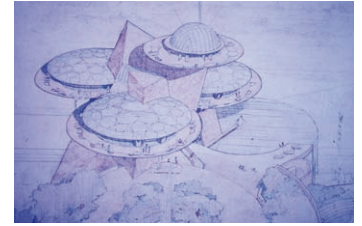
Con sus conductos voluminosos, estas instalaciones se apoderan de los edificios (Pompidou) y los desarticulan y vuelven a articular. Sert tenía razón: todo proyecto que no tenga en cuenta *ab initio* la red de instalaciones está condenado a ser un galimatías. Por donde el accidente (ocurre a menudo) se sustantiva y esplende.

En cuanto al fuego, acontecimiento fortuito y objeto de amor y riesgo, se halla, si creemos a Vitruvio, en el origen de la convivencia humana, en primer lugar, del lenguaje que viene a continuación y, por último, del antojo de edificar (*libido aedificandi*). La casa debe al fuego su cualidad primigenia de hogar, la hoguera instauro el recinto.¹⁸⁰

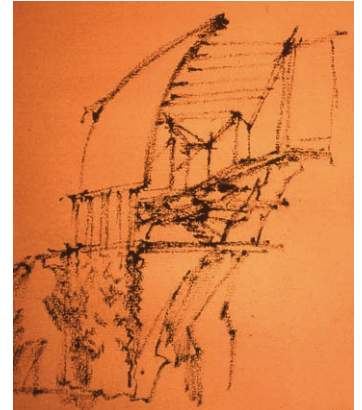
El mito del fuego (un hurto a los dioses que los hombres, sus *criaturas*, debemos a Prometeo) recorre el discurso de nuestras arquitecturas. Lo acreditan tanto las anónimas como las de autor conocido.

Hemos citado, entre las primeras, un prototipo de cueva adonde la chimenea con su hogar, tiro y salida de humos, cierra el abrigo natural y hace de él una casa, recortando a sus costados sendas rendijas justas para el alojamiento de una puerta y una ventana.

La naturaleza obsequia la oquedad en la cueva cinciliana y el artificio de la chimenea rige la fábrica y caldea el ámbito interior, de suyo termoestático como es bien sabido.



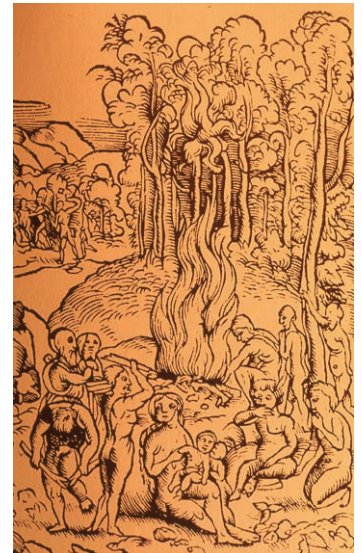
380.



381.



382.



383.



384.



385.



386.

De la preponderancia, por otra parte, de las chimeneas (*camini*) en arquitecturas de autor dan fe, al hilo de sus tratados Serlio y Palladio y en sus estampas Piranesi, que las ilustra con motivos egipcios y pompeyanos. El lugar del hogar (al amor del fuego) en el hogar, es un asunto que reclama de todos ellos el mayor decoro.

Pero, por mucho que los místicos se empeñen en ello, no todo es amor a propósito del fuego. Pues en él hay riesgo grave, que la legislación acude a prevenir con materiales y tratamientos ignífugos, a la vez que previene la evacuación, en casos de incendio, con reglamentos que vienen a alterar plantas, alzados y secciones, en los edificios.

Éstos son tanto menos probables, pero más catastróficos, cuanto aquéllos son más osados. El *coloso en llamas* es un mito moderno, pues sin coloso no hay catástrofe. El de la choza que arde con facilidad, pero sin hecatombe, no pasa de ser un accidente patético sin más. Pero volvamos al origen, porque el fuego es luz además de calor.

El *Candelabro de los Siete Brazos* alumbraba, desde un tiempo mitológico, con sus *Siete Lámparas* (el libro de Ruskin es un testimonio), el santuario, sea de un templo o de una simple casa. Así, cuando visitamos primitivos recintos, centenarios y aun milenarios, olvidamos fácilmente que las luces que en su origen los alumbraron en nada se asemejan a las que ahora los iluminan: el *drama de las piedras inertes* no era en aquel tiempo metáfora poética, sino realidad palpitante y cotidiana.

Luz y calor son efectos dispares y complementarios de la incandescencia: a veces, persiguiendo aquélla tropezamos con éste (como es el caso de la lámpara eléctrica).

Con el astro rey sucede lo contrario: alumbraba el universo y, salvo a míticos *Ícaros* temerarios, no abrasa. Pero de la luz natural no ha lugar a que hablemos en este capítulo, pues sus bendiciones no constituyen instalación alguna. Sí lo es por el contrario la que aprovecha la *energía solar* e introduce parámetros nuevos en el diseño de arquitecturas. Hemos aludido, sin embargo, sobre la marcha a la electricidad cuando ésta es instalación de primera importancia.

Lo intuye el Sant'Elia *futurista*: sus dibujos, con sus cables tendidos y sus torres trianguladas, imaginan la ciudad del futuro como una gran central de alta tensión.

Y el Venturi *pos-moderno*, aconsejándonos *aprehender de Las Vegas*, reivindica un paisaje urbano gobernado por el neón. Que la ciudad actual es eléctrica lo demuestra sin más el desaguisado que le produce un apagón. Y aun sin apagón, ¿acaso el cableado no es a menudo muestra de desidia indecorosa en las escenas urbana y doméstica? Pero la electrónica da un paso más, porque introduce en la vivienda humana mensajes que vienen de lejos (*telós*) y a mano vienen.

El sintagma de la Ciudad, fundado en vecindad, es sustituido por una malla de comunicaciones que niega la distancia y anula el espacio: cerramos ojos y oídos a lo que acaece alrededor y los abrimos a imágenes y voces lejanas, manipuladas por los *medios* y servidas a domicilio como simulacros de la realidad. Y la informática internáutica *de-construye* acto seguido el sentido del espacio, el que consiste en entorno y contigüidad y oscila entre presencia y ausencia.

En virtud de nuevas *realidades virtuales*, la realidad se desvirtúa: lo ausente está presente y lo remoto se deja ver en su lugar. Todo (nada) está (parece estar) al alcance de la mano. No hay distancias; decimos. Y decimos bien, porque no hay espacio.

Aldea global quiere decir a fin de cuentas que el globo cabe en una aldea: hemos vuelto al poblado de *Chatal Huyuk*, de viviendas apelmazadas y sin afuera. Decíase antes: el mundo es un pañuelo. Y habría que decir ahora: el cosmos cabe en un disco (duro). Es la réplica virtual, comprimida en su infinitud, que cifra nuestra mente.

Hace como medio siglo, utopistas urbanos soñaban ciudades-enchufe, la *Plug-in-city* de *Archigram* (suerte de macro-instalación) o la *Instant-City* (que se desplaza) o la *Control and Choice* (cuyos mensajes tejen la tupida red que la mueve), o ciudades *cibernéticas*, automáticas, o *móviles* con viviendas de vaivén, o *meta-ciudades*... Arquitectos por otra parte tan devotos de la ciudad y sus monumentos, como Aldo Rossi, aventuraban diseños de fantásticas torres de comunicaciones, emisoras de un orden aleatorio, cuyo aplauso el político apunta en su haber.

Casi nada, o muy poco, de lo imaginado entonces ha tomado cuerpo en el reducto civilizado de nuestro planeta. Pero la informática ha hecho su camino, y la seducción poco menos que irresistible de las realidades virtuales ha ganado terreno y desplazado a las que, palpables y resistentes, de hecho nos salen al paso.¹²²

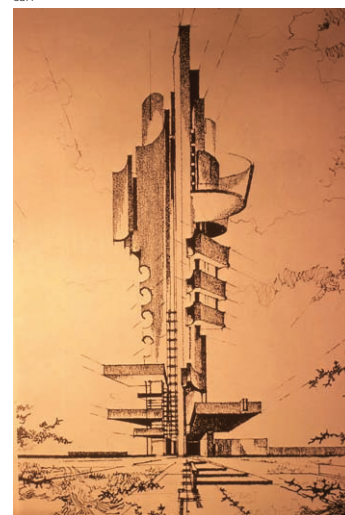
De un lado la *máquina de habitar* se ha granjeado sus puntos, y aun sus puntazos: un edificio emblema sólo es tal si se lo reputa *inteligente*, esto es si sus respuestas a las varias incidencias que la suerte, buena o mala, le puede acarrear son perentorias (porque han sido previstas y programadas) y automáticas. Si se vale por sí mismo.

Más que máquina de habitar, ingeniosa y bien equipada, es arma defensiva que reacciona a acciones hostiles del azar o del medio con el instinto de conservación que es inherente a la *high-tech* más sofisticada y precavida. El edificio inteligente es semejante a una *aeronave espacial*: el entorno hostil se le supone. Pero se supone asimismo que todo está previsto: de las conductas de sus usuarios no se espera ni se tolera sorpresa alguna. Es una empresa sin fisuras y una inversión controlada.

A pesar de lo cual, la edificación se aferra a la tradición de sus oficios para servir a supuestos seres inteligentes (hasta cierto punto al menos) con escasa inteligencia.



387.



388.

Y así acumula y colecciona contrasentidos. Porque le pesa quizá esa tradición (o le retrasa la inercia). Y así reincide en sus tópicos, y abre ventanas convencionales a la calle, cuando ésta tan sólo contamina, y es en cambio algún plató de *alta audiencia* el que asoma a la otra ventana remota, abierta las veinticuatro horas del día.

La pantalla es la ventana. Cierto es que, en la mayoría de los casos, apenas se le hace caso. Pero sus efectos subliminales son indiscutibles, y en todo caso lo que el usuario medio ve, lo ve solo a través de ella y le remite a un espacio remoto que las cámaras han traducido (y traicionado), manipulándolo, a su lenguaje virtual propio. Por donde advertimos que, de las instalaciones en los edificios, equipajes suyos hoy imprescindibles y valiosos viáticos aptos para optimizar el ejercicio de la habitación humana, algunas amenazan con *desvirtuar* su sentido profundo. Pasa que no vemos otra cosa en torno. Y por tanto no estamos *adonde* estamos.



389.

Hubo un tiempo, cuando la nostalgia áulica gobernaba las arquitecturas con su saber ecléctico, en el cual las instalaciones, como advenedizas, se ocultaban. Si acaso y en áreas de civilización avanzada, se las encerraba en *armarios de registro*. Todavía hoy la obra de fábrica acaba cubriendo cables y conductos, como vísceras de un cuerpo que sólo el desahucio hará aparentes: sus imágenes sólo son visibles en las radiografías. El lugar de las instalaciones se halla afuera de escena (*ob-scena*).

Salvo en cierta *poética industrial*, adonde el principio de habitación cede al de *producción* y se confiere a las instalaciones carta blanca de visibilidad, el habitante medio quiere gozar de sus beneficios sin el tributo de contemplar sus artimañas. Su espectáculo se reserva al capítulo de las rarezas profesionales.

Sea como fuere, y aun reconociendo el derecho del habitante profano a ignorar entresijos de sus habitaciones y a no levantar acta diaria de los ingratos artefactos que las hacen placenteras, la contribución de las instalaciones, aun discreta y reservada, altera la forma y hechura de nuestros modernos edificios. Un arquitecto de hoy aceptará con dificultad que una vieja chimenea haya podido esplender en un salón vieja usanza, y que a un moderno aire acondicionado se le niegue el derecho a comparecer con todos sus atributos, todo menos discretos.

Es de todos modos en la arquitectura privada adonde la disonancia de la máquina de habitar se hace más sensible. Acaso porque habitar, que invoca libertad, repele la máquina, mecanismo de suyo fatal y previsible cuando funciona. La vida sorprende, y ¿qué sorpresa, salvo avería, se espera de una máquina?

Sin embargo, ¿son en su caso, o pueden ser, las instalaciones, superado el drama inherente a la condición humana, humildes y eficaces, amén de discretos, mayordomos al servicio de su apacible bienestar?

DECIMONONA CUESTIÓN
OFICIOS Y CONSTRUCCIÓN

Diversos oficios inciden en el proceso de la *Re Aedificatoria*. La Arquitectura sin embargo no es sólo *arte de construir*, como quiere Vitruvio y niega Boullée. Más bien la construcción es condición no necesaria (de hecho, hay arquitecturas no construidas: las de los jardines, por ejemplo), pero sí suficiente de Arquitectura. Posibilita algunos, no todos pero los más, de sus aconteceres. Y los condiciona. Como antítesis, la edificación pone en crisis el propósito de edificar, esto es la tesis ¿cómo no?

La construcción es la vía ordinaria de la Arquitectura, su medio quizá más apropiado, un medio que, como subrayan los empiristas, se adelanta e impone al fin. Vitruvio, empirista *avant la lettre*, opina que la construcción precedió a la Arquitectura en el tiempo.

La cabaña primitiva, mera construcción, es más antigua que las proporciones, que acreditan a la Arquitectura. Así, en buena lógica materialista, primero los hombres edifican (*lo hacen*) y luego ajustan las medidas de lo que van a edificar (*lo saben*) al patrón de proporción que a sus ojos es el cuerpo humano.

Pero cabe otro punto de vista: el que deslinda Arquitectura y construcción. Como hay edificios que no alcanzan el rango de arquitectura, hay arquitecturas no edificadas (no solo las dibujadas) que evocan el mito del *paraíso terrenal*, adonde hay orden, en el espacio y en el tiempo. Son lugares de delicias ayunos de fábricas.

Acaso Séneca las tiene en mente cuando escribe a Lucilio: *hubo una época feliz en la que no había arquitectos*. No dice que no hubiera Arquitectura. Esa época se asimila a la que Choisy, en su *Histoire de l'architecture* (publicada alrededor de 1900), sitúa en la era pre-glaciár, cuando la vida del hombre sobre la tierra es sin artificio alguno, natural y paradisíaca. En su opinión, la arquitectura edificada entra en la historia de la Humanidad cuando los glaciares rompen el equilibrio del hombre sobre la tierra.⁵²

Esta hecatombe es para el historiador lo que la pérdida del paraíso para Adán: por primera vez el hombre se reconoce desterrado hijo del deshielo. Útiles hallados en la Edad de Piedra señalan una proto-cultura de emergencia. En adelante los humanos habrán de fabricar *mundos diminutos* que les rediman del mundo hostil.

Son útiles elementales, aptos para sobrevivir e insuficientes para edificar. La talla y la labra no son concebibles con utillaje tan precario. El abrigo de la caverna, esculpida por las propias avalanchas glaciares, es el recurso gratuito que la geología natural, bruta pero no despiadada, pone a merced del cazador nómada cuyas herramientas proveen a la caza, no a la edificación. Sobrevivir se impone a habitar: la habitación queda aplazada para ocasión más propicia. *Primum vivere*.

Del aquel paraíso pre-glaciár subsiste tan sólo la nostalgia fundamental de un mito, que Altamira y otros lugares han revestido con los ornamentos de un ritual



390.



391.

que desconocemos. *Después de Altamira* (dice Picasso) *el arte es decadencia*. La edificación vendrá luego, no tanto como oficio cuanto suma de ellos.



392.

Así la describe Vitruvio. Sólo a partir de supuestos muy primitivos un solo oficio podría servirnos un habitáculo. Aun la tienda, el primero y más elemental (según Semper), requiere, además del tejido que la cubre, un mínimo tinglado que la sustenta y diferencia del ropaje, adonde el arte de tejer se cumple por sí solo y cumple.

Porque el oficio se debe al material, y es uno sólo cuando éste es uno. E implica por otra parte una especialidad y en consecuencia especialistas. Nuestra época no ha descubierto la especialidad, simplemente la ha multiplicado. El *saberlo casi todo de casi nada*, que lleva en el colmo a *saberlo todo de nada* (Bernard Shaw), es gloria en efecto del ingeniero moderno, especialista desde un principio (montes, minas, caminos...), mermada (en apariencia) por la ciencia informática.

Pero esa misma gloria es en cambio dolor para el arquitecto a la vieja usanza que, si aprieta como aquél, no abarca, y si abarca, como es su propósito y se espera de él, no aprieta. La solución, asequible aunque dificultosa, está en abarcar a los que aprietan, o sea que se cumple en el concurso y coordinación de oficios específicos.



393.

En ese sentido y aunque suene a retórica de otro tiempo, la metáfora del arquitecto como *director de orquesta* que Niemeyer invocaba en los 60 del pasado siglo es del todo pertinente. Él no puede ser un virtuoso de tantos instrumentos.

Pero importa que sepa ejercer su autoridad sobre aquellos que los dominan, que enseñoree, como arguye Vitruvio, desde la teoría a sus auténticos señores, los prácticos de cada oficio. Que los conduzca (*conductor*), a sabiendas de que ellos saben más de lo que hacen, pero convencido de que él sabe mejor lo que hay que hacer.

El arquitecto es, ha de ser, en buena medida constructor. No puede ser todo en uno, carpintero y cantero y tejedor y ceramista y ferralla y encofrador. Y aún menos puede ser fontanero, electricista, calefactor-refrigerador, informático, telecomunicador, ingeniero de sonido y un sinnúmero de habilidades que la edificación reclama.

Pero ha de conocerlo todo para servirse de ello, comprometiendo a sus inmediatos concededores en esa empresa común que llamamos Arquitectura. A este respecto, Vitruvio jerarquiza en su modelo de arquitecto ideal *disciplinas y erudiciones*. Disciplinas imprescindibles son la Matemática, la Geometría y el Dibujo, que ha de dominar. Y de las erudiciones habrá de poseer nociones suficientes para sustentar su autoridad. No sabe lo que otros, pero sabe lo que ellos han de saber.²⁵

Sabe sus posibilidades para ejecutarlas y sus limitaciones para reconocerlas. Como erudiciones cita Vitruvio la Música y el Derecho, la Medicina y la Astronomía, la

Historia y la Filosofía. Pero otros son, y ajenos a la noción misma de erudición (que se supone dada por añadidura), los oficios que concurren a la edificación.

Son como su correlato inverso, a saber: Geotecnia y Mecánica del Suelo, Cimentaciones y Estructuras, Cerramientos y Huecos, Cubiertas e Instalaciones, técnicas todas ellas que hacen del *arte de construir* (Vitruvio) un proceso no menos sofisticado que el de la más avanzada aeronáutica espacial.

Anotamos, sin embargo, que esa alta tecnología se plantea y resuelve situaciones de emergencia. La de habitar el planeta, en cambio, y la máquina que responde a ella no son en principio emergentes (al menos en nuestras latitudes) sino cotidianas. Son aventuras diarias, lo que quiere decir que sus imperativos son menos acuciantes pero se dilatan en el tiempo. Pues no es de *sobrevivir*, sino de *vivir*, que parece menos y es mucho más, de lo que se trata. Y con dignidad, *conviviendo*.

A lo largo de la historia, el concurso de oficios al servicio de la Arquitectura ha abierto cauces estables y afluentes por donde han discurrido sus seguras tradiciones. La arquitectura puede ser *revolucionaria*, y más si sólo se la dibuja (Boullée, Sant'Elia o Finsterlin). La construcción por el contrario es de suyo *tradicional*.

Y así, diversas tradiciones constructivas han prosperado a través de los siglos y progresado, intercambiando aciertos y combinando logros sin prejuicios raciales, en una fértil cooperación que no conoce reticencias de clase, a lo ancho del planeta.

Los *patterns* de Christopher Alexander, por ejemplo, indagan en ellas y apuntan soluciones que, como sensatas y económicas, felices y ajustadas, han permanecido. Pero yerra su autor, y es acaso la grieta en su *lenguaje de patrones*, cuando para coleccionarlas las desnaturaliza en un atropellado anticipo de aldea global.²²

De alguna manera, Alexander inventa el *esperanto* de la arquitectura. Su catálogo de formas-funciones viene a ser (o quiere serlo) el diccionario de una lengua universal común a todos los pueblos. No hay traducción y todo el mundo se entiende.

Pero los lenguajes de patrones son incontables, como los idiomas, sobre la tierra. Y una tupida red de traducciones, y de traductores, embrolla esta maraña. Como tantos idiomas autóctonos vivos y activos, firmes tradiciones constructivas se hallan asentadas en sus lugares propios, con sus materiales y a merced de sus oficios respectivos. Y en cuanto a sus traducciones, a menudo inducidas por la nostalgia que acarrear las migraciones, son tan inevitables como inseguras.

La tradición del ladrillo, por ejemplo, se cuenta entre las más comunes. A los asirios se atribuye su origen, pero hace asiento en los más diversos lugares, condimenta



394.

historias de pueblos dispares e ingresa en nuestro tiempo. Basta con abrir los ojos para reconocer que no ha perdido un ápice de su terca actualidad.



395.

La tradición del adobe o tierra cruda es menos operativa y civilizada y está por tanto menos omnipresente, pero no menos asentada adonde aún se practica. El ladrillo es pues caldeo y romano, islámico y *gaudiniano*, mudéjar y *aaltiano*, presente en la desolada Villa Adriana y en la comfortable *Red House*. Está en todas partes y es de todos los tiempos. Y perdura en pavimentos y muros, encofrados y tabiques, revoltones y bóvedas, roscas y aparejos.



396.

¿Perdura quizá porque es conjunción de dos elementos, tierra y fuego, dado el uno y el otro adquirido, inherentes a la Humanidad en su geografía y en el mito prometeico que hurta el fuego a los dioses? Como símbolo, la *terra-cotta* es a terrena y celeste como el hombre, hecho del barro de la tierra y dotado de espíritu.

Cuando Palladio, que había sido cantero, prefiere para sus columnas el ladrillo estucado a la piedra, argumenta a su favor la resistencia al fuego, que él atribuye a que procede de él: ha pasado ya, se dice y nos dice el arquitecto paduano, la prueba del fuego y está curado en salud. Tradiciones firmes son las de la construcción.

Cada una en su especie, instituye y constituye una herencia arraigada: oficios que pasan de padres a hijos. Pues son prácticas genuinas que sólo heredándolas se transmiten con certeza. Los manuales de construcción son válidos en cuanto registro de hábitos reconocidos, pero insuficientes como vehículo de aprendizaje. El oficio se afianza en vivo y el taller es su marco: otro entorno no procede y sería ineficaz. En el taller la tradición se asegura y lo asegura.



397.

Se perpetúa el saber, mínimamente literario en este caso cuando no iletrado, pues pertenece a una cultura del buen hacer que sabe lo que hace, porque lo hace y haciéndolo, y descrea de la ciencia erudita y de las palabras vanas. *Obras son amores*, sostiene esa cultura del oficio, y a ellas se atiende, con sus destrezas y habilidades.

Es una cultura manual en su más pleno sentido, que ignora el sofisma culto y su corolario celestinesco (el *haz lo que bien digo* de Sempronio, alumno de alcahueta, *e non lo que mal hago*). El buen hacer, y no el bien decir, es sustancia del oficio que el artífice desde el Renacimiento reivindica y mantiene frente al silogismo escolástico.

Paradójicamente la especulación mental aleja al hombre de sí mismo: la tierra y lo terreno lo reconcilian en cambio. Dios crea la luz de la nada con una orden: dice *hágase* y basta. Procede en eso como arquitecto. En la fábrica del hombre por el contrario el Creador dobla su cintura y toma barro de la tierra.

Así lo representa un bello capitel que adorna la Puerta Románica de la Catedral de Valencia. El Creador luego sopla, pero luego: el barro está en el origen del hombre. Y el ladrillo y sus arquitecturas han tomado buena nota de ello. En el *Pantheon* de Adriano o en su Villa en Tívoli, el ladrillo genera arcos y bóvedas.

Son eventos imponentes que el ladrillo protagoniza con autoridad plena y sin el menor desdoro, atributo de una Roma que se atribuye a su vez la herencia del Oriente, caldeo y persa, que comparten luego el Islam, con sus glorias cordobesas y granadinas, o sus epílogos mudéjares, turolenses y toledanos. (La escalera que remonta la Torre del Salvador en Teruel, para citar un caso recóndito, es no ya una lección, sino todo un curso de las delicadas mañas que el ladrillo suscita y consiente.

Pues el ladrillo es relativamente pequeño (no siempre), pero escuadrado que se crece en sus *aparejos*, y por eso es una pieza de *con-strucción* genuina. El latín en efecto deriva su *struere*, que es reunir y juntar, y aparejar por tanto, del *stereos* griego, que es sólido y duro, fuerte y macizo, firme y rígido.

Del mismo *stereos* derivamos la *estereotomía* de la piedra, pero con la diferencia radical de que ésta significa corte y partición. La construcción pues se consolida (el *cum-struere*), ora por acumulación o aparejo de piezas pequeñas (ladrillo), ora por división o estereotomía de grandes piezas (sillares) de piedra.

De ahí que el ladrillo propicie ritmos de *adición*, por medio de los cuales esas pequeñas piezas generan grandes construcciones, mientras que los de la piedra son ritmos de *división*. Arquitectónica y musicalmente aquéllos son orientales. Éstos por el contrario constituyen modos de hacer propios de Occidente.

Unos proceden de la parte al todo, otros del todo a la parte. El *Parthenón* parte del todo y construye desde él en la Acrópolis. En cambio, el palacio nazarí en la Alhambra parte de la parte y suma ritmos menudos con frágiles estructuras que los articulan. Son gramáticas en todo diferentes y músicas distintas. Lo que llamamos clásico pertenece al todo pétreo que se divide y reputa más noble, y poco menos que eterno, tanto que, cuando renuncia a ello, la invoca como ropaje y símbolo.

La piedra nos comunica con los megalitos prehistóricos (gigantes míticos) o con cíclopes homéricos, ejecutores de murallas *ciclópeas*. Pero hay otras piedras domésticas, ni ciclópeas ni gigantescas, sino cotidianas: son los mampuestos que amontonados hacen obra de *mampostería* simple, *careada* o *concertada*, según el esmero. Como hay grava gruesa o menuda en el hormigón, de ordinario oculta, pero que sale a la luz cuando la poética del artífice se lo requiere.

Pero la piedra resplande sobre todo en sus cortes y labras, en la *estereotomía* que la convierte en sillar o dovela, cuando no en alto o bajo relieve o en escultura de bulto.



398.



399.



400.



401.



402.

A la piedra debemos la cualidad escultural de lo arquitectónico, cuyo paradigma es la columna corpórea, y cuyos emblemas son el *atlante* y la *cariátide*.

Es una cualidad que remite a la Grotto troglodita, y que no decae a lo largo de siglos, para culminar en los juegos de masas y luces del gótico flamante que llamamos *flamígero*. Y esplenderá luego en el encuentro insólito, historicista y modernista, del Gaudí de la Sagrada Familia, último vástago de una sabiduría glacial.

En contraste con la piedra, debemos a la carpintería la sabiduría que ha vehiculado una tradición correspondiente que, o bien magnifica su rareza como paradigma del oasis, o bien es el pan de cada día en la abundancia que representa el bosque. En la historia de esos pueblos en efecto carpintero y arquitecto se identifican.

Y aunque es raro que el carpintero provea a todos los menesteres de la edificación, no lo es que sea artífice principal de sus techumbres, que rubrican el edificio y cuya mínima hechura es un cobertizo. // *tetto* (nos recuerda la película neo-realista de Vittorio de Sica) es la clave de la casa y la condición del derecho a poseerla.

Un techo de carpintería, en estructura cuando no en su completa ejecución, es una solución en la que coinciden innumerables arquitecturas, muchas de ellas anónimas, y en latitudes diversas. Que los cerramientos sin embargo sean de madera es menos corriente. Y menos aún que lo sean sus fundamentos, salvo en parajes lacustres.

Su provisión al recercado y cierre de huecos, en marcos y hojas, es corriente. Hay en la madera buena aptitud para lo practicable y ligero. Por eso asume tan a menudo el mobiliario de la casa, conjugando sus herrajes. En estructuras, como en puertas, ventanas y muebles, madera y hierro congenian.

Pues a pesar de su primera Edad, el hierro toma la vez en época reciente. Detalles de hierro con papeles de figurantes, clavos y grapas, complementos visibles e invisibles (cadenas a guisa de zunchos por ejemplo), los hubo desde antiguo en la edificación. Pero que el hierro asuma un papel protagonista es propio de la Era Industrial.

Quizás un emblema sea el *Crystal Palace* de Paxton en Londres: anchuroso hangar para la muestra de los más diversos productos, antiguallas poco acordes con el progreso que aquél proclamaba. Pero, a pesar de sus contenidos nostálgicos, el continente apuntaba a un futuro de hierro y cristal.

A partir de él, toda una saga de hangares, grandes cobertizos diáfanos acogedores de lo que fuere (estaciones terrestres, marítimas y aéreas, muestras y mercados de todo lo habido y por haber), prolifera y enarbola el estandarte de los ingenios constructores. En su orgullosa modestia a disposición de usos varios, esta arquitectura industrial resplandece. Sus estructuras, limpias y sin doblez, a



403.



404.

ningún observador que lo sea ocultan sus entretelas roblonadas, ostentando sus articulaciones.

Antes de que la arquitectura moderna se haya pronunciado a través de *manifiestos* como el *futurista* de 1913 la edificación hace gala de estos artefactos. Las admirables construcciones metálicas del XIX, de Labrouste a Eiffel y Contamin, declinan formalidades preestablecidas por primera vez en la historia.

La *Tour* (es curioso que en francés la misma voz significa *torre* y *rodeo*) parisina de 1889 es nada más y nada menos que un emblema para la historia y su geografía. Como un ejercicio escolar nos dice: esto es lo que cabe hacer y helo aquí, en el centro de París, hecho y derecho. Como símbolo ¿qué más se le puede pedir?

Pero la construcción en hierro va mucho más allá del símbolo, pues la antítesis que provee a la Arquitectura es un continente capaz de albergar cualesquiera contenidos. Es continente puro y geografía intacta propia de un plató. Es un escenario que, como el romano, vale para cualesquiera escenas, trágica, cómica o satírica.

El hierro abre así sus puertas a lo futuro. Se vanagloria de no decir nada y lo dice todo: no está, pero está. Parece decirnos no me mires, pero admírame (*mirare* es admirar, pues la mirada conlleva admiración). Y aunque se lo suponga obsceno, subyuga. Hay una erótica del hierro, nunca visto y digno de verse.

El decimonónico es su capítulo espectacular. Pero hay otro recóndito y revelador: el de los rascacielos, nuevas *babeles* con o sin confusión de lenguas. Pues su lengua única (desde Sullivan y sus colegas de Chicago) la hablan genios como Mies y prácticos como Skidmore y compañía. No hay vuelta de hoja: el hierro surca lo alto.

El hormigón no puede con él por macizo, aunque está más protegido y es más completo. Y más moderno: su partida de nacimiento vigésimosecular nadie la discute. Pero, si de escalar lo alto se trata (como en la Torre de Babel de Brueghel que conserva el Museo de Viena), la masa entorpece la habitación.

El hormigón en efecto, emblema de la edificación de nuestro tiempo, o del pasado inmediato que nos ha precedido, se nos ha convertido en estructura imprescindible. El hormigón armado es la panacea para una edificación media burguesa, ni alta ni baja, ni espectacular ni desfasada, eficiente, resolutiva y fácil de ejecutar.

Por otra parte y desde los puentes de Maillart o Eiffel y las estructuras de Perret, el hormigón armado recorre la arquitectura del siglo veinte como su medio *ad hoc* apto para todo, o casi todo, moldeable en sus masas y recio en sus férreos esqueletos. Alma de acero y cuerpo de mazapán, maleable e irrompible.



405.



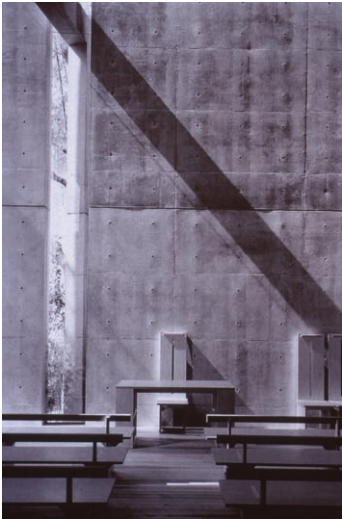
406.



407.



408.



409.



410.

Demagógico y democrático, el hormigón se presta a todo, adentro de un orden: en Chandigarh es representativo, en Ronchamp recoleto y austero en *La Tourette*. Pues a Le Corbusier debe desde luego su poética *art brut*, con su parar, primitivo y rudo. Escenifica, como ningún otro material, el *drama de las piedras inertes*.

Hay en él, como en *Zelig* (Woody Allen), algo de camaleónico, pues se alía con lo que contacta y se hace pasar por el otro, o lo otro que, en su caso, es el *encofrado*, molde que estampa en él su huella. Así, el hormigón de Breuer hace por ejemplo gala de madera y el de Ando muestra los estigmas de su mística desnudez.

Y ¿qué decir de sus bóvedas laminares (Kenzo Tange), telas enrejadas por dentro y petrificadas afuera, superficies de doble curvatura (no desarrollables) cuya rigidez desafía la deformación que su geometría niega? En ellas, forma y esfuerzo aúnan voluntades. Son en ambos sentidos indeformables.

Dicho sea de paso, el bunker defensivo es obra ¿cómo no? de hormigón. Perdura en él el ánimo de las viejas fortificaciones, arquitecturas para la defensa. Asimismo sus láminas plegadas, insensibles al pandeo, erigen esbeltas estructuras verticales (Torres Blancas del arquitecto Sáez de Oíza), que revierten los envoltorios del espacio a la idea antigua del cerramiento que sostiene: muros delgados pero inamovibles, cuya presencia inmutable acongoja al conocedor, pero asegura al usuario.

Responden a la idea de núcleo absoluto, que indujo en el Werkbund de principio del siglo XX el paradigma de la *neues Sachlichkeit*, o nueva objetividad. Representan el dominio rotundo del arquitecto constructor (lo que cuadra absolutamente con el ego de sobra reconocido de Mr. Le Corbusier y otros adalides de la Modernidad).

Y finalmente sus universales y vulgarizadas losas planas, aparentemente neutras, lisas y sin visibles nervios, pero convenientemente armadas como chalecos blindados, bajo su vestimenta cotidiana se acomodan al espíritu burgués (que con frecuencia no se reconoce tal) de nuestros días.

Sus forjados planos, aptos para la propiedad horizontal de una vida plana adonde la procesión va por dentro, que nada dicen y que a todo se someten, son el signo de una *libido aedificandi* desenfrenada, que ni sabe ni contesta.

La cuestión es: la construcción, suma de oficios ¿se ensimisma en su alarde tecnológico, en la estela de Babel, o más bien provee a la habitación un espacio justo y digno de la vida humana, individual y social?

VIGÉSIMA CUESTIÓN
RAZONES Y PROPORCIONES

Para conjurar esa tiranía del progreso, cabe sólo quizás el retiro a la austeridad de los elementos fundacionales del recinto construido (la genuina antítesis hegeliana del peristilo griego), con ponderadas razones y armoniosas *finiciones* o proporciones.

Pues, si bien se mira o, mejor, si se ve más allá de lo que se mira, el control de las medidas en una edificación no es tanto asunto visual (como querían creer los humanistas más perspicaces del Renacimiento), cuanto imperativo lógico de ciertas estructuras materiales. Proporción es estabilidad.

Por donde se cierra el discurso: habíamos partido del orden que separa y discierne y hemos desembocado en la proporción que equilibra y asegura (aunque su seguridad sea una intuición válida sólo en el marco de unas condiciones propicias).

La desproporción es siempre desafío: y ni la naturaleza (o el cosmos) ni las locuras de los hombres (la guerra o el mercado que la imita) se dejan desafiar impunemente. Si por el contrario instalamos al hombre en su condición humana, la proporción, estructural y visual (*Gestalt* en ambos casos), pone las cosas en su sitio. Si la proporción no nos da cuenta del mundo, nos lo acerca al menos y da cuenta de aquello de él que nos es inteligible. Proporción es entendimiento.

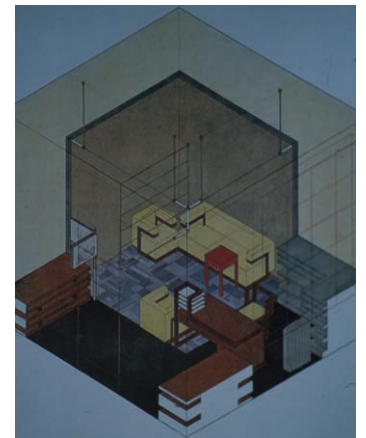
Según el Diccionario, *razón* es, tanto *facultad de discurrir* y *acto de discurrir el entendimiento*, como *cociente de dos números o, en general, de dos cantidades comparables entre sí*. La razón es pues discurso mental (o verbal) que, en el límite de lo abstracto, se resuelve en matemática: razón es *ratio* y ésta es *numerus* (Alberti).

El número compara cantidades mensurables y comparables entre sí, por lo tanto *con-mensurables*. Contamos pues y comparamos, o mejor dicho, comparamos la cuenta. Así el número (abstracto) relaciona entidades (concretas) y es razón matemática. Los elementos de la *construcción* se abstraen a elementos de *composición*.

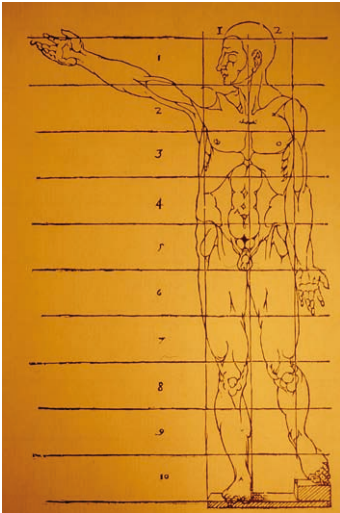
Sus razones lo son de Arquitectura, no porque la Arquitectura sea ente de razón (la razón es abstracta y la Arquitectura concreta), sino porque ella se sustenta en medidas cuya sustancia es el número. Alberti por eso enuncia el *numerus* a la cabeza de sus conceptos de Arquitectura que, como platónico, cifra en la medida.

Pero la medida ha sido, en el origen de nuestra cultura, *medida de la tierra* o geometría e instrumento para su posesión. Y compara al hombre, en sus dimensiones corporales, con la tierra que lo sustenta y de cuyo barro procede. Ésta es su razón: el hombre mide la tierra para poseerla (como mide el Figaro de Mozart el dormitorio que el conde le ha habilitado, contiguo al suyo, para el asedio de su esposa). Medir es controlar, de ahí el descontrol que atribuimos al amor.

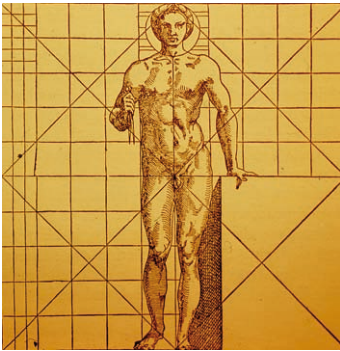
Crear que un cielo en un infierno cabe.



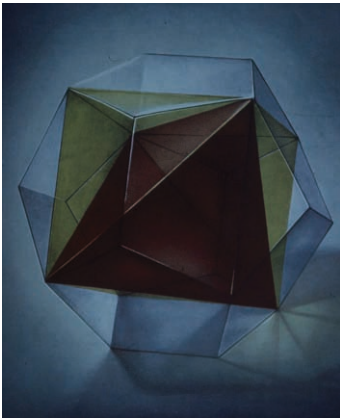
411.



412.



413.



414.

Pero la Arquitectura mide y hace conmensurable (*De varia conmensuración* trata Arfe y Villafañe) lo inconmensurable y hostil (un presunto enemigo asoma en todo lo desmedido) del mundo. La Arquitectura nos compara con el mundo (o a él con nosotros), y al hacerlo lo razona y racionaliza, lo mide y hace entrar en razón.³³

La Arquitectura mide, o no es tal. Vitruvio no duda cuando cifra en la medida la diferencia cualitativa con respecto a la cabaña primitiva del templo griego, cuyo juego es la *symmetria*. Por la simetría, el edificio clásico asume rango de Arquitectura.

Los antiguos entienden la simetría como algo más que la simple correspondencia especular de derecha e izquierda. Para ellos consiste en todo acuerdo de medidas (lo que nosotros designamos por conmensuración). Para lo cual cuenta con sus *razones* propias y las compara en un juego de *proporciones* que, a su vez, generan *escalas*.

La Arquitectura mide para empezar. Mide el suelo con su huella: *ichnographia*. Mide su estatura con la del hombre y su cuerpo: *orthographia*. Y mide y calcula, con las armas precarias pero clarividentes del ojo humano, el espacio que se abre a la vista y es paisaje y panorama: *scenographia*. Éstas son las *dispositiones* que toma Vitruvio.

La primera, que es la del suelo (no tanto la *planta* cuanto el *replanteo*), remite al pie y al paso. Sólo el difunto mide la tierra con el cuerpo entero, por eso la arquitectura de cementerios es la más precisa y geométrica. En ello fundamenta Plotino su reproche a los teóricos de la proporción, que hacen caso omiso de la vida. Y en la crisis de la Modernidad, Häring lo corrobora diciendo *la geometría mata*. La geometría cristaliza y fija lo que mide, pues toda medida es estática.

La medida eterniza. Y la Arquitectura, pese a sus ínfulas de eternidad, pertenece al tiempo. Vacila y mide paso a paso, con codos y pulgadas, pero no con el cuerpo, que es su modelo, pero no su patrón. El cuerpo humano, en efecto, no es medida de arquitectura (como lo es de sastrería), sino razón *orgánica* que sale al encuentro de la suya *inorgánica* en la recíproca equivalencia de la proporción, juego abstracto de razones concretas y armonía del ser humano con su *mundo diminuto*.

La razón en efecto se adhiere todavía a lo real, la proporción no. Ésta es tan sólo número, razón pura. No compara cosas (no es una metáfora) sino sus relaciones: lo que constituye, entre paréntesis, para el enciclopedista Diderot la naturaleza de lo bello. Pocas nociones son tan radicalmente abstractas como ésta de proporción.⁶²

Ella es comparación de comparaciones, de la que se ausenta la entidad de lo que se compara. La base de una columna (el *imoscapo*), por ejemplo, es real. Un pie no lo es menos. Pero la medida de lo uno por lo otro deja de ser *cosa* para ser *número*. La proporción compara las estaturas de la columna y el cuerpo varonil.

Compara por tanto esbelteces de órganos dispares y es pura matemática. La proporción no coteja cuerpos, sino razones: no juega con cosas, sino con números. Y es notable que el ojo humano la detecte tan a sus anchas, porque ello nos certifica lo que advierte Arnheim, en *Arte y percepción visual*, y confirma Gombrich, en *Arte e ilusión*: que el ojo abstrae y no a resultas de, sino como primera providencia. En la misma visión, el esquema es un *a priori*.

Y el juego infantil, de natural abstracto, redundando en ello: se comprueba cómo un niño construye un puzzle con más comodidad desde su reverso neutro y sin figuras, pues capta con más facilidad la forma abstracta de las piezas y su encaje recíproco que las figuras reconocidas que la estampa representa, aun teniendo su modelo a la vista.

De ahí que el sentido de la proporción abstracta se nos aparezca como un genuino logro de la perspicacia visual: la visión sirve razones a la razón y la seduce a la vez que la sustancia. De hecho la teoría de la proporción en Arquitectura es una especulación que nos ha legado la intuición visual de los humanistas del Renacimiento. ⁷¹

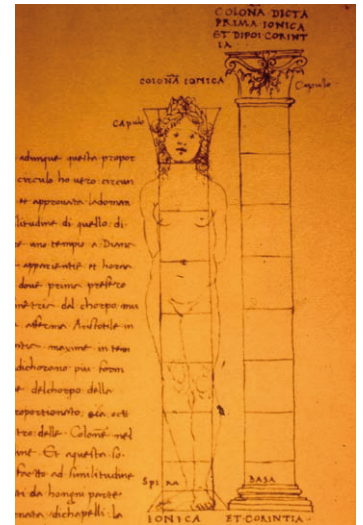
Esas intuiciones visuales nos persuaden de que su juego musical y armonioso es un obsequio a los ojos y una clave además para el sentido de armonía que ellos aperciben, y Alberti anota (*suave decurrat intuitus*), en el universo creado. La armonía de lo visto y oído suspende el ánimo. El veredicto visual lo certifica.

El sabio escepticismo italiano fabricó el aforismo según el cual *se non è vero è ben trovato*: o lo uno o lo otro. Pero los héroes del Renacimiento creían a pies juntillas (con fe creadora como diría Unamuno) que *se è ben trovato è vero*: lo bien hallado, por serlo, es verdad. Si el ojo aprueba nada hay que objetar.

El medioevo había sentenciado en cambio un divorcio de manos y entendimiento con privilegio absoluto para éste: todavía el Dante denuncia en el artífice la disfunción de *l'abito dell'arte e man che trema*, adonde el *habitus* mental, seguro, acude a redimir a la mano temblorosa. Pero el Renacimiento concilia, o reconcilia, a esta pareja en un órgano humano a la vez corporal e inteligente: el ojo. Perspicaz y consciente, el ojo todo lo ve, y aun adivina lo que no ve, pero acabará viendo.

El ojo sabe lo que ve, pues en él alumbra una luz primigenia. Él es el sujeto que intuye por naturaleza: que todo lo escudriña e inquiera, inquisidor que todo lo averigua y desvela los velos de la forma. Un ojo cirujano como el de Miguelángel que, no conforme con desvestirlo, desuella a San Bartolomé.

A ese ojo pues corresponde la gloria de intuir, complaciéndose en ella, la belleza de la proporción, forma sustancial de la armonía, adonde confluyen naturaleza y arte, y evidencia mágica. *Ché bella cosa* (dice, absorto en su pintura y descortés con los reclamos de su bella compañera, Piero della Francesca) *è la prospettiva*. Lo cual, si



415.



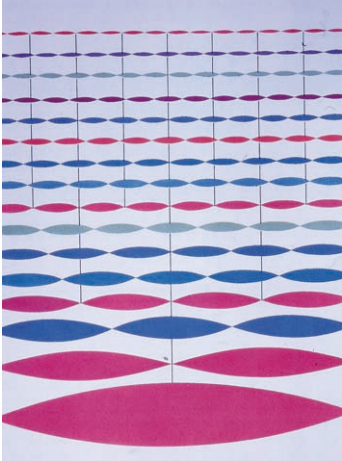
416.



417.



418.



419.



420.



421.

convenimos en que perspectiva es visión, es como decir *qué bello es ver*, corolario estético que ha formulado, poco antes, Santo Tomas: *quod visum placet*.

Se supone que lo que visto agrada, o lo que agrada a la vista (pues ambas lecturas son correctas) es bello sin más. Abre los ojos y basta. ¿Superficial? No, porque ¿acaso no son los ojos *ventanas del alma*? Para un humanista del quince o del dieciséis (y aun en el lenguaje ordinario actual), ver es saber. Todavía más: es gozar.

Y para redundar en esa persuasión, nuestros humanistas retoman una vaga, pero muy pormenorizada, inspiración de Vitruvio y la ponen música en un sentido contrario al de los españoles cuando algo *ponemos en solfa*: la subliman. La proporción (nos dicen) además *consuena*, pues a causa de ella (dice Fray Luis de León)

*el aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada...*

Puede que ello sea así, que el oído apruebe la proporción que *suenan*, como el ojo se complace en la proporción que *se deja ver*. Pero a pesar de tales y tan sonoros argumentos, la proporción en arquitectura viene de antes y responde a instancias reales y objetivas con fundamento, si se quiere, algo prosaico.

La proporción en las piezas que componen un edificio obedece a su resistencia y a su estabilidad. Lo bien proporcionado (y cada material tiene al respecto un código propio) aguanta y es estable. Lo que no, sucumbe tarde o temprano. Pragmático, Palladio dice que la simetría asegura la estabilidad: lo asimétrico se cae.

Y no sólo a la vista, se cae realmente. Una desproporción es como poco causa de grietas: adonde no hay armonía el tinglado se nos viene abajo. Los pecados contra la proporción en los edificios son pecados mortales.

Construir es por consiguiente proporcionar: esto es administrar con realismo los materiales en sus porciones y dimensionar prudentemente cada una de las piezas, lo que Vitruvio llama *distributio* (del gasto, no del espacio), y los griegos habían llamado *oikonomía*. La economía constructiva, en efecto, se vierte en proporción.

La resistencia del material no establece la pauta, pero pone un límite: no menos de un cierto grosor, no más de una cierta holgura. El otro límite viene dado por la economía, pues curarse en salud puede llegar a ser un despilfarro que perjudique a la ética y a la estética del producto. Menos es frágil, más es superfluo.

Así, la historia de la edificación ha decantado, a lo largo de los siglos, estables pautas de proporción en virtud de los materiales puestos en obra. Hay una proporción, por ejemplo, de la piedra que dicta el dintel con su luz y su canto.

Los megalitos de Stonehenge, las salas hipóstilas egipcias y los peristilos de los templos griegos nos hablan de ella: éstos depuran las proporciones de aquéllas y las ajustan. Vitruvio cataloga los diversos intercolumnios, pero es Palladio el que les confiere una regla práctica de acuerdo con los órdenes. ¹³³

El primero de ellos, *aeróstilo*, corresponde (dice el arquitecto) al orden toscano y se resuelve en madera, no en piedra, pues es demasiado holgado y horizontal. Por eso, echa mano de él para sus rústicas *barchese*. Se le supone ayuno de nobleza. Conviene a la edificación, no a la Arquitectura.

La proporción de la piedra inaugura sus credenciales con el orden dórico, cuyo intercolumnio *diástilo* Palladio juzga diáfano y adecuado, por eso, a los foros públicos. Está en el límite de tolerancia de la piedra: es aceptable, pero no es el mejor. El mejor, *éustilo*, remite (según Palladio) al orden jónico, ni más, ni menos. Funciona para unas dimensiones razonables, cómodas y no monumentales. Quiérese decir con ello que, a una escala moderada, permite el paso con elegancia y sin impedimento.

Cuando el edificio aumenta la escala, sus intercolumnios se estrechan. Entramos en la retórica del lujo y el poderío, o en la ostentación de los símbolos. Palladio atribuye intercolumnios *sístilo* y *picnóstilo*, respectivamente, a los órdenes corintio y compuesto, que convienen a palacios señoriales y a monumentos conmemorativos.

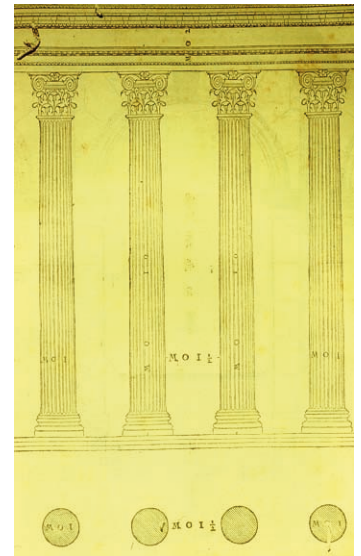
En estos casos, sobra material si hacemos cálculos, pero no está de más habida cuenta de sus significados. La economía cede su puesto a la prepotencia: volvemos a las arrogancias de las espesas salas hipóstilas antiguas.

Pero en cualquier caso la medida del dintel clásico pétreo nos ha acostumbrado al hueco vertical, que es por otra parte el que conviene a la proporción de la figura humana, o de su pareja puestos en pie. Es un marco a la medida de los dos protagonistas de la *Escuela de Atenas* de Rafael, Platón y Aristóteles.

En los hábitos de la arquitectura clásica el hueco horizontal, siempre subsidiario, abre tan sólo en semisótanos o áticos y es de dimensiones modestas. El hueco panorámico es inconcebible en sus composiciones.

El adobe a su vez, tierra apelmazada, apenas contempla el hueco: los suyos son hendiduras. Su filosofía de lo macizo es semejante a la de terraplenes y fortificaciones. El material es a tal punto económico que el volumen puede no serlo. El macizo sobreabunda al vano, pues el hueco es residual y no hay proporción que valga.

Paradójicamente, la moderna arquitectura *neumática* observa una macicez similar: las fábricas hinchables efectivamente no conocen en ocasiones otros huecos que

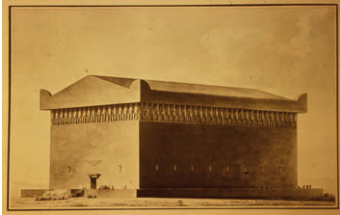


422.



423.

aquéllos que el usuario se abre al paso con su propio cuerpo. Tierra y aire propician así una edificación informal y afuera de proporción, cuando no informe.



424.

Pero no toda arquitectura maciza rehúye la forma y sus razones geométricas: paradigmas suyos fueron las pirámides. Y lo han sido en su diversidad túmulos varios y otras maneras de enterramientos a lo ancho y largo de la geografía y la historia humanas. La Arquitectura siempre coqueteó con la geometría, pero en lo que atañe a usos funerarios su mutua compenetración ha sido plena desde un principio. Loos nos lo recuerda en su artículo de 1910 *Arquitectura*:

Si encontramos un montículo en un bosque, de 6 pies de largo y 3 de ancho, amontonado en forma piramidal, nos pondremos serios y en nuestro interior algo nos dirá: aquí hay alguien enterrado. Esto es arquitectura.

En una arquitectura maciza la proporción no se nos impone: es libre. Está porque la queremos y hemos elegido. Es el sello de nuestra voluntad: como la geometría fue para Aristipo (Vitruvio nos lo cuenta) indicio de la presencia humana. Por el agua se sabe si hay vida en los planetas. Por la geometría, si es inteligente.

Pero volvamos a las proporciones a que nos obligan los materiales con sus razones propias y hallaremos que el ladrillo (terra-cota) invita al salto: el salto es el arco. Frente a la estática proporción pétreo, el ladrillo instauro una dinámica de la proporción.

Los clásicos prefieren el comedido, regular y obediente, arco de *medio punto*: y se aseguran aún más su sumisión enmarcándolo en un dintel riguroso y proporcionado. En la *serliana* el arco es no sólo regular, sino regularizador visual de vanos distintos. Pero el arco conoce otras geometrías y el ladrillo las sustancia de buen grado. Incluso en trance de socorrer dinteles, el ladrillo lo hace a la manera de un arco: es el que llamamos *arco plano*, de base recta pero sardineles radiales y concéntricos.

Si hay una proporción a la vez libre y consecuencia del material y su empleo, ésta es la del ladrillo, cuyos arcos ajustan sus geometrías al comportamiento que la estructura reclama. De la Mezquita cordobesa al barcelonés Colegio Teresiano de Gaudí, el ladrillo organiza su rendimiento resistente y mide el espacio.

Una sola geometría, y una sola proporción por consiguiente, dominan la estructura y el espacio de la Arquitectura con plenitud de poderes. El macizo y el hueco (como el sonido y el silencio musicales) juegan una misma armonía.

Y si grandiosas son desde la Roma antigua las proezas del ladrillo abovedado, con sus roscas imponentes y no menos imponentes arcos de descarga (véase los muros



425.



426.

del *Pantheon*), no son menos atrevidas sus bóvedas tabicadas, género ancestral y moderno en el que fue maestro el arquitecto Luis Moya.

Sea en la solución ingeniosa y rápida para la más humilde escalera, sea en los abovedados interiores de espacios de altos vuelos, el ladrillo es la pieza que genera, como ya advertimos, desde su módulo pequeño, una libertad de ritmos y proporciones inconcebible para otras piezas de mayor abolengo.

Como el ladrillo, la madera practica asimismo una gran libertad de proporciones. Parece decirnos: construye conmigo y haz lo que quieras. Pero, a diferencia de él (pieza pequeña dócil a todo género de curvas), pese a su origen en el rollizo que deriva del tronco, se somete a la *escuadra* y es la primera en la historia de los materiales que salva grandes luces. Todavía en época reciente pre-industrial sus artesonados son la gloria del decoro en techos y techumbres de suma reverencia.

La madera no impone proporción alguna y se aviene a los más varios menesteres: armazón primitivo o andamiaje provisional, ella entiba y encofra (no sin dejar impresa su marca), encepa o apea, es cimbra o andamio. Está adonde se la llama: del palafito lacustre a las delicadezas de Mackintosh o Aalto.

Es puntual, ora como puntal para la estabilidad, ora como poste totémico para el rito. Es apta para luces holgadas, pero se aprieta si lo requieren razones simbólicas (como es el caso de la *toguna* entre los dogones). Y su gesto esencial, desde el que rige sus proporciones, consiste en la diagonal.

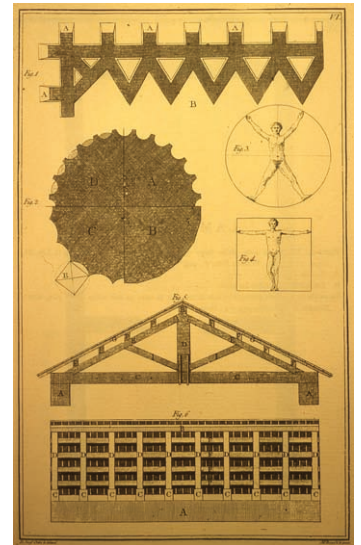
Sus maderos arman los muros de tapial y manifiestan en su inclinación lo ancho y alto de sus vanos, instaurando así un régimen estructural propio cuya geometría de base es el triángulo, polígono único indeformable. Las cerchas, que hemos dado en llamar *cuchillos*, pese a que nada cortan, como no sea el espacio que dividen para cubrirlo con comodidad, lo han venido componiendo y combinando de mil maneras imaginables desde la más remota antigüedad.

Aún hoy, en la era de las más avanzadas tecnologías, una cercha de madera bien realizada es una hermosura disponible de probada eficacia. No en vano el hierro la imita, con la sola ventaja de la dimensión, cuando no colabora con ella sustituyendo sus tirantes para absorber con ventaja sus tracciones.

El triángulo, en efecto, divide los trabajos de las piezas que lo articulan y depura sus esfuerzos para un mejor rendimiento estructural, de suerte que unas tiran y otras empujan. Cuando el hierro luego toma el mando, con la industria y la ingeniería a su favor, las estructuras trianguladas se ponen a la orden del día. De Paxton a Eiffel, de Contamin y Dutert a Foster, la imaginación estructural no hace sino magnificar esa especie de *mecano*, metálico y elástico, articulado e indeformable.



427.



428.



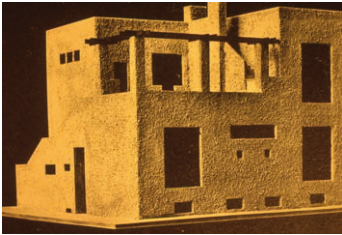
429.

Sin esa imaginación la era de los rascacielos no sería tal, pues el hormigón, aun potente, es voluminoso y pesa demasiado. En un rascacielos apenas queda espacio: su fábrica se parece a la de Babel inacabada, tal como la concibe Brueghel en el cuadro citado, torre magnífica pero maciza, elevada pero troglodítica.

El hierro en cambio y pese a sus inconvenientes (elástico y vulnerable al fuego) es el alma de los rascacielos, que esplende en su transparencia, la que Mies nos reveló y han transcrito con fidelidad los Jacobsen, Roche, Dinkeloo y otros. Tanto el *Convention Hall* como el *Illinois*, proyectos ambos irrealizados, son paradigmas al respecto.

No podemos ignorar sin embargo que el esplendor del hierro es decimonónico y que la cifra de nuestro pasado inmediato (el siglo veinte) es el hormigón, que algunos de habla hispana llaman aún *cemento* y otros *concreto*, armado.

El hormigón no articula, sino se empotra. Se presta (como dijimos) al monolito. Lo que nos devuelve a la cultura del cubo, pétreo pero no de piedras en plural, en la descendencia de Stonehenge, sino de piedra singular y susceptible, no ya de ser labrada, sino moldeada como la arcilla, cuerpo blando endurecido.

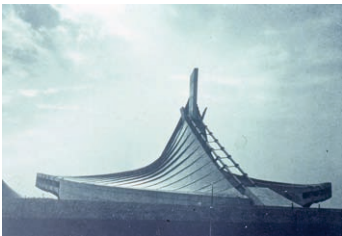


430.

No es raro que, cuando las artes visuales se aplican a un *cubismo* conceptual y abstracto, la arquitectura practique otro en paralelo, real y concreto, como atestiguan modelos de Loos y Le Corbusier sensibles a sus emociones.

El hormigón es cúbico y plástico a la vez, proporcionado y maleable, racional e imprevisible, riguroso y brutal. De sus nuevas razones da cuenta Perret en *Notre-Dame* de Raincy: un Reims de este tiempo, adonde esbeltas columnas zunchadas replazan a las robustas de la catedral gótica.

Su diafaneidad es gótica, pero su aplomo es clásico. Luces y masas cruzan sus papeles en un material de cuya plasticidad dan testimonio Maillart y Le Corbusier, Nervi y Ando, arquitectos que por su medio, cada uno a su modo, hacen un *drama de las piedras inertes*, alabeándolo como el caparazón de un molusco.



431.

El hormigón es fiel a la materia, en la proporción y en la desproporción. Pues ejerce como monolito, o como lámina o cáscara, o se eleva en pantalla airosa, o cubre con sus superficies regladas moradas de dioses y atletas.

Frente a una estructura dada, la cuestión es: ¿evidencia la razón práctica que es causa material, manifiesta o secreta, de fundadas razones y proporciones?

VIGÉSIMO-PRIMERA CUESTIÓN
TIPOS Y MODELOS

La estabilidad que se espera de los edificios es física, en primer lugar, y mental como consecuencia. De ahí que, en tanto que sustento de arquitecturas, decanten *tipos* abstractos, que a su vez reproducen *modelos* concretos. La edificación tiende a ser típica, o tipológica, no así la Arquitectura, pues el *aquí* y el *ahora* son irrepetibles.

La tipología es *edilizia* en cuanto es réplica (antítesis). Para todo hay una respuesta que es o se cree, en cada caso, correcta. Y se codifica por consiguiente en un tipo que es un canon de respuestas. El tipo es la frase hecha que alivia la fatiga de decir.

Arquitectónicamente hablando, el concepto de tipo se presta a varias lecturas, pues ¿hablamos de propósitos, como hace Pevsner en su *A History of building types*, o de las pautas en cualesquiera oficios (la *media madera*, o la *cola de milano*, en los ensambles de carpintería), o de formas que se imponen y son bien halladas?

Podemos discurrir a través de uno u otro argumento, pero, de todos los códigos tipológicos al uso, tan sólo uno se muestra seguro y sin veleidad: es el que nos venden los manuales de construcción, con sus estándares: esto se hace así.

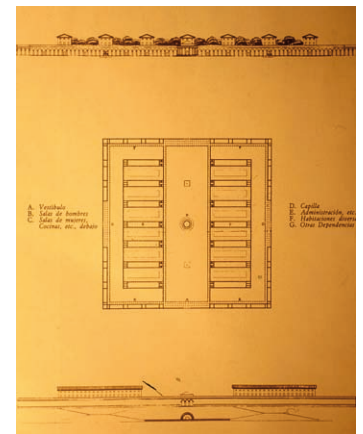
Por todos los caminos, la edificación nos lleva al *tipo*. Es *típica* en el más genuino sentido de esta voz. Porque típico es lo que se da por sabido y equivale a tópico o lugar común. Pero no podría ser de otro modo: si la Arquitectura es *tópica*, afín al lugar, es natural que los edificios constituyan tipos.

Sabemos que la idea del tipo hizo furor no ha mucho en círculos de arquitectura culta, bajo una especie derivada que sus promotores bautizaron con el sobrenombre de *tipología*: fue la enseña de la Escuela de Venecia en los años 60 del siglo veinte, cuando en ella ejercían personajes como Aymonino, Rossi, Quaroni, Fabbri y otros.

Urgía encontrar una fórmula que remediara el divorcio de Arquitectura y Ciudad (o dicho de otro modo: de Arquitectura e Historia) abierto, de hecho y de derecho, por la pragmática del Movimiento Moderno, siendo manifiesto que una Arquitectura ajena a la Historia lo es, por definición, a la Ciudad. Pero no era posible, ni deseable, volver atrás: cuando la Modernidad era ya historia y los historicismos (argumenta Tafuri), se habían evadido de ella (el que se *recrea* en la historia no *crea* historia).

Se trataba en resumen de hacer arquitectura urbana, y por consiguiente *histórica*, no *historicista*. De conjugar la Ciudad sin manierismos. De hacer historia sin mirar atrás. De hallar una inserción lógica en lo antiguo sin remitir a lo antiguo (ver *Rapporti tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia*, Venecia 1966).²

No se hablaba ya de tipo sino de tipología, que no es lo mismo, pues el tipo es una abstracción de la mente y la tipología una *conciencia de clase*. En la tipología, como



432.



433.



434.



435.

en la ideología, diversa de la idea, cabe y aun se insinúa cierta sospecha, porque una y otra son el reflejo de determinados intereses, porque ni una ni otra son ingenuas.

Una *tipología edilizia* es un tipo de edificación decantado por una conciencia de clase, que traduce a términos de estructura física la jerarquía social que afirma y ampara sus derechos adquiridos en un organigrama, el que a su vez instituye y constituye, en abierta dialéctica permanente, la pervivencia de la ciudad. La tipología suministra un instrumento de *análisis* urbano y contribuye a la radiografía de la ciudad y su economía. Es la base para un diagnóstico.

Su aptitud *poética* por el contrario se nos revela incierta. Armado con la doctrina tipológica, el proyectista apenas avanza en su proyecto. Pues es premisa de la susodicha escuela el hacer caso omiso de cuestiones de estilo: se dice el método, pero no se apunta la forma. Como en su día la Bauhaus, la *tendenza* pos-moderna rechaza el estilo. Pero en todo quehacer (y la Arquitectura lo es por encima de todo) lo que se pone se supone. Negar el estilo conlleva estilo.

Averigüe usted (se nos dice) los esquemas de la forma urbana (morfología) y haga libre uso a continuación de sus facultades poéticas, fiel a sí mismo y según su leal saber y entender, *obediente* (la última *lámpara* de Ruskin parece arrojar en este punto su luz, o su sombra) al canon tipológico que aquélla establece.

Puede usted ser atípico, pero que su hacer nunca deje de ser tipológico. Es un principio económico del que la historia se hace eco y que nos involucra. El saber ecléctico (como el hacer anónimo) jamás lo puso en duda. Cuando llegamos a saber lo que procede hacer, tiempo ha que lo llevamos haciendo.

Desde otro frente y en la misma época, un viejo adicto al milagro informático, Christopher Alexander, da a conocer sus *patterns*. Y propone desde ellos configurar un nuevo idioma: su *lenguaje de patrones* es, como vimos, una especie de habla común que reconcilia a los habitantes de este planeta tras la diáspora de Babel.²²

La traducción castellana de *patterns* por *patrones*, soslaya hábilmente el dilema entre tipos y modelos: se sobreentiende que son tipos decantados en modelos. Asumimos el modelo por cuanto optimiza un tipo y lo abstraemos, remontando su origen.

La forma modélica, sostiene Alexander, que responda a una función dada ha sido hallada ya en algún lugar. Lo esencial de la habitación se ha decantado en modelos que están a nuestro alcance. Hagamos su inventario e integremos sus esquemas en un sistema y dispondremos de un *diccionario* y una *gramática* útiles.

Precursor de nuestra aldea global, *el lenguaje de patrones* invoca la naturaleza humana que, a despecho de la historia, se asemeja a sí misma y apela a una



436.

geografía de *arquitectos sin fronteras* de idioma único y hábitos comunes, aldeanos y cosmopolitas. En su idea de universidad, por ejemplo, Alexander cruza patrones tales como *malla de aprendizaje* (sobre cómo y adónde aprehendemos) y *plaza de mercado*, suponiendo que el de las ideas no deja de ser un comercio.

Así, en el último tercio del siglo veinte, dos opciones contrapuestas, una desde la Historia y otra desde la Geografía, coinciden en que el *arte de edificar* es por su propia naturaleza proclive al establecimiento de *tipos*. Es por consiguiente un arte recurrente y reincidente que se imita a sí mismo.

Quizá porque, entre otras razones, tiene no poco de ciencia aplicada, técnica y tecnología. Le pesa, y no es el menor de sus créditos, el *oficio* (que es suma de oficios). Por obra de la Arquitectura el arte vuelve a ser (o sigue siéndolo) la *tejné* que fue para los griegos (o mejor en plural, *tejnai*).

Antes sin embargo, en la primera década del siglo, la cuestión del tipo había saltado a los papeles de la Arquitectura desde una óptica bien distinta. La proclamaba el *Deutscher Werkbund* por boca de su fundador Hermann Muthesius.¹¹⁵

Aquello no fue tanto un reconocimiento de los estándares a los que conduce la práctica de cualesquiera oficios, sino un alegato a favor de su *normalización*, al amparo y en defensa de la industria. De esa convicción derivarían las, imprescindibles a partir de entonces, Normas DIN, de necesaria referencia en procesos de *prefabricación*.

No era pues entonces (y ahora) el tipo asunto que atañe al edificio, sino a la pieza. Es más, frente a quienes auguraban al sistema un futuro de ingrata monotonía, se argüía que, por el efecto de la combinatoria, múltiples piezas semejantes producirían conjuntos harto diferentes, salvaguardando la apetecible diversidad.

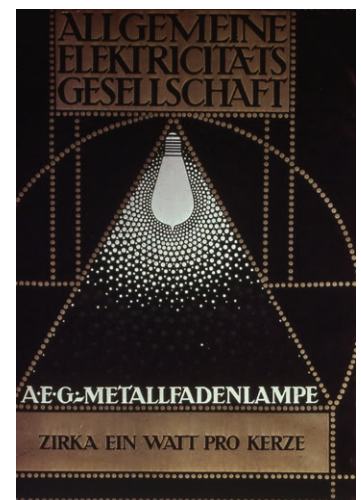
El juego personal del estilo, estandarte que había enarbolado Van de Velde, se aplicaría en adelante a la libre elección de combinaciones entre las numerosas posibles. Siendo las reglas fijas, el juego seguiría libre. Y ciertas jugadas, maestras.

Las razones del *Werkbund*, por otra parte, no eran nuevas (ya que siempre hubo tejas y ladrillos, esto es piezas prefabricadas a tenor de unos tipos). La reivindicación del tipo era más bien una propuesta de retorno a la racionalidad constructiva y a la sensatez. Y desautorizaba tanto las fantasías historicistas como los caprichos modernistas (no es casual que Gaudí denominara *Capricho* a su hotelito en Comillas). Contra ese capricho reacciona la norma, inspirada en el tipo.

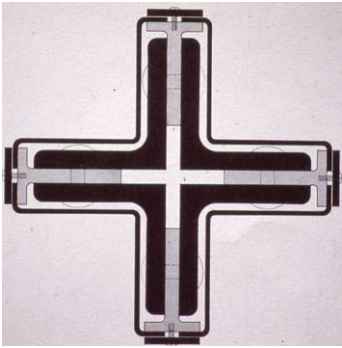
La antología del antojo debe quizá no poco a Freud y a la psicología profunda. Modernismo y psicoanálisis, en efecto, emergen a la par y convienen en lo que



437.



438.



439.



440.



441.

Ehrenzweig llama *el orden oculto del arte*. Frente a él está el otro, visible y práctico, el de la razón que resuelve problemas ancestrales desde el sentido común.

No se niega la invención, pero se la otorga su genuino sentido de hallazgo, que cuenta con los recursos, medios y procedimientos de la industria. El tipo *a posteriori*, decantado espontáneo del artesanado antiguo, pasa a ser un *a priori* del diseño.

No se niega el derecho al diseño, ni se le cortan las alas. Simplemente se espera que se aplique a tipos seriados y no a objetos individuales, sin temor y sin reservas. ¿Acaso las torres mudéjares no aparejaron en su día maravillas de estilo, combinando con imaginación y genio simples ladrillos, de cualquiera tiempo o lugar?

El tipo, sin embargo, no es un concepto reservado a la prefabricación de piezas, pequeñas o grandes, para la edificación. Ésa es tan sólo una de sus provincias. El tipo viene de antaño y jalona todas las rutas, geográficas e históricas, de la edificación. La *cabaña vitruviana* es uno, aunque paradigmático, entre tantos testimonios.

Tal es el tipo, no tipología, que aquí nos interesa: el que Pevsner describe en *A history of building types*, una historia de los tipos de edificios, y que el autor circunscribe a un lugar, y a una época. Los tipos pertenecen a ciertas áreas y periodos. No son de siempre, ni están en todas partes. Tampoco son de aquí y ahora. No serían tipos, sino casos. Dependen de ciertas condiciones y a ellas obedecen: son estables, no eternos.

Cambian con parsimonia, pues sus referentes (la condición humana y el entorno material y físico, casi geológico) no se mudan de la noche a la mañana. Diríase que, para una civilización dada, el tipo permanece. El templo griego dura lo que la Grecia Antigua, la catedral cristiana lo que la cristiandad, la mezquita lo que el Islam.

El tipo pertenece a la civilización y cambia con ella. Con la complicidad de la herramienta informática, la aldea global lo ha enajenado quizás y trastornado, pero subsiste. Está, eso sí, cada vez más pendiente de la historia y el progreso, bajo el emblema *high-tech*, y menos de la geografía. Es más imaginario y menos real.

Sea, pero las alas de Ícaro siguen siendo de cera que se derrite al calor del sol. La realidad nos reclama (o la reclamamos) y la Arquitectura ha sido y sigue siendo porción de realidad. Es lugar y tiempo o, mejor dicho, respuesta a un lugar y a un tiempo que, en la medida en que su tiempo se remansa, por la memoria y la vida, y su lugar perdura como seña de identidad y arraigo, se repite. La Arquitectura que *obedece* (Ruskin) a un territorio y a una época no puede no ser típica.

Típica es por ello la arquitectura vernácula en general, de su lugar y de su tiempo, pese a que conoce, en entornos muy determinados, utopías y anacronismos. Pero

cuando una *arquitectura sin arquitectos* se inspira en otro lugar, o evoca otro tiempo, es que la nostalgia de la migración pesa más que el sentido común.

Tales arquitecturas desplazadas, lejos de ser atípicas, son típicas de sitios remotos. En las Alpujarras, que pueblan las faldas húmedas y frías de Sierra Nevada, nos asombra una arquitectura cuyos rasgos responden al cálido y seco desierto del norte africano. Es una *rareza ecológica*, como es rareza idiomática el castellano cervantino que hablan los sefardíes de la diáspora. Y es que, como la lengua, la arquitectura emigra con el emigrante que, gracias a ellas, no se siente tal.

Esa casuística, lejos de desvirtuar la fuerza del tipo, la robustece y radicaliza. Por atípico, y a veces por anacrónico, el tipo se afirma con más veras cuando desbanca a la razón práctica que fue en su día su *origen primera* (en femenino, como la escribe Fray Luis en la *Oda al músico Salinas*). *Re-cordar* (dice Steiner) es obra del corazón.

Estoy despaisajado, dice un personaje de Rulfo. Razón de más para que, en ese paisaje que no es el mío, mi casa sea la que sería en el paisaje-paraiso perdido, en contra del paisaje hallado. En el Patio de los Leones hace frío. Pero no importa: el paraíso que mana de su fuente atempera el alma y la pone en estado de gracia.

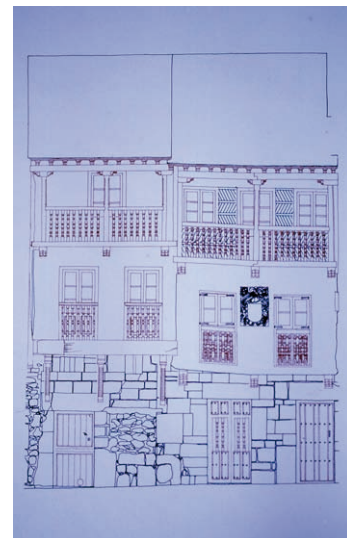
En la bienaventuranza no hay termómetro válido, pues el tipo abriga la memoria. Al fin y al cabo el nómada lleva a cuestas su casa: la tienda es su equipaje. El tipo le acompaña y hace llevadera su vida errante, pues estabiliza, idealmente al menos, su inestabilidad. Obra el milagro que Mahoma no alcanzó: la montaña va con él.

Pues el tipo, una vez constituido, se emancipa y viaja, como baúl atiborrado de símbolos. No es una forma (en ese caso, sería un modelo o *prototipo*), pero sí una *pre-forma*. Cuando viene de antiguo (en *arjê*), como es el caso de la caverna, la tienda o la cabaña, *semperianas* se lo considera *arque-tipo*.

Los arquetipos sobrevuelan el espacio y el tiempo. Así, la caverna subyace a la Sagrada Familia *gaudiana*, o al *Goethaneum* de Steiner. Y el templo griego, que traduce la cabaña vitruviana, es traducido a su vez por la AEG de Behrens, no sin antes haber enmascarado la *Madeleine* y otros episodios áulicos, bolsas y parlamentos, palacios y museos. Y la tienda pervive en las carpas de Frei Otto y Fuller, o dicta láminas alabeadas, litúrgicas u olímpicas, como las de Kenzo Tange en Tokio.

Lo cual nos hace pensar que el tipo no se halla en la forma, si bien subyace a ella.

Tampoco se identifica con la estructura. Una misma en efecto, adintelada o en arco, artesonada o abovedada, provee a muy diversos tipos. A veces la réplica es literal: tal es la de la sala hipóstila del Parque Güell a las de Luxor. Pero en las más la traslación del tipo supone un salto cualitativo: la reinterpretación que hace el edificio burgués



442.



443.



444.



445.



446.



447.

de viviendas del orden clásico es un ejemplo. Y los hay modernos, pues ni la Escuela de Chicago, ni los rascacielos de Mies o Jacobsen, se sustraen a esa ubicua tradición.

¿Hablamos entonces de un patrón universal? De ningún modo. Nuestra tradición occidental ordena sus partes partiendo del todo. Por eso el sistema pierde pie cuando el fragmento se enseñorea, como sucede hoy, de su mundo. Pero el proceso inverso, de las partes al todo, no es menos legítimo. Asunto de *ritmos*.

¿Será, pues, que el tipo se somete a la función? En absoluto. Que un mismo tipo responde con plena eficiencia a distintas funciones es una verdad de perogrullo que la geografía y la historia no se cansan de afirmar y confirmar.⁵³

Nótese al respecto la polivalencia tantas veces consignada de un tipo como la *basílica*, oriunda de Grecia que, *alquilada* a los tribunales de la vieja Roma pagana, es *realquilada* en cómodo traspaso para el culto de la nueva Roma cristiana. Un mismo tipo sirve a dos ritos rivales. Rehabilitar no es práctica nueva. Ni afecta al tipo.

Tal vez porque el tipo de suyo es *neutro*: usa de ciertas *estructuras* a las que debe no poco, provee a diversas *funciones* y está abierto a prudentes *metamorfosis*. Semejante a una *Gestalt*, es condición necesaria e insuficiente. Y en el fondo es un concepto que, como las ideas, no tiene dueño y como ellas es transferible.

Ahora bien: puesto que pertenece a la edificación (argumento de este discurso) y sus disposiciones, habremos de concluir que la idea de tipo corresponde al sustrato de las distintas soluciones que aquélla pone a contribución de la Arquitectura (por eso Pevsner se refiere a *building-types* y no *architectural-types*). La deuda estructural y constructiva del tipo con respecto a materiales y técnicas de cuyo saber es decantado lógico es obvia. Nos conviene insistir sin embargo en su versatilidad funcional.

Pues los tipos son camaleónicos. Tomemos el ejemplo ancestral del claustro. Organiza espacio y edificación invirtiendo, como hemos apuntado en otro lugar, el juego del peristilo griego: en lugar de un *espacio-aledor*, ordena un *aledor-del-espacio*. El espacio es en él la *cella*. El peristilo mira afuera: el claustro mira adentro.

Como esquema, tiene visos de universal. Es un tipo que como el contenedor actual se presta a varios usos pero, a diferencia de éste, se abre al aire libre (la *libertad* y el *aire* son sus dones, de los que descrece el moderno ámbito de recreo, adonde el mercado conserva en aire acondicionado, personas, animales o cosas).

Social desde su origen en el primitivo *claro-del-bosque* o doméstico a partir del *impluvium* romano, el claustro conoce registros varios: es monacal y conventual, cortesano y universitario, vecinal y urbano. Se cierra al entorno, pues implica clausura, y se abre a la naturaleza y sus *alegrías esenciales*. Aísla de este mundo y

navega a otros. Mundo segregado del mundo, refleja al pie de la letra y sustancia a la perfección la idea *semperiana* de un *mundo diminuto*.

El claustro es frontera sin fronteras, tipo con rango de *arque-tipo*.

Reconocido, pues, cómo un tipo sirve a diversas funciones, conozcamos ahora cómo sirven a una función diversos tipos. Tomaremos para nuestro propósito el abanico de funciones en que consiste el que llamamos, con voz adoptada de los griegos, *teatro*. A lo largo de nuestra historia y sin desviarnos de ella, son varios los tipos de teatro.

Pues el *theatron* griego resplandece en primer lugar y nos inspira representaciones de toda índole: aulas magnas, parlamentos y hasta cosas taurinas (en algunos pueblos es el teatro, y no el anfiteatro, su modelo).

La arquitectura del teatro griego es epifanía justa y radiante de la poesía dramática vertida en tragedia, en la que dioses y hombres se confabulan y departen en una lengua común, natural y mitológica (no en vano los griegos llaman *mythos* a las palabras). Y no sin causa sus dioses son *olímpicos* (el Olimpo es un monte). Lo que quiere decir que ellos son montaraces y que su naturaleza se halla divinizada (así los describe Schiller en su poema *Los dioses de la antigua Grecia*).

La naturaleza es en el teatro griego el escenario: la *skené*. Y el lugar de reunión, el *theatron*, reposa frente a ella a media ladera. Y en *la orjestra* adonde ésta vierte como en una cisterna sonora asienta el coro pontifical, que ejerce como puente, porque el teatro todavía es rito que se *oficia* a la vez que se *representa*. Parece que Roma hace lo mismo, pero hace lo contrario (astucia política). Asume el hemiciclo, pero pone coto a la escena. El escenario romano con su *frons scenae*, que representa una porción de foro, no es un paisaje natural sino urbano. En Roma la escena es la ciudad y la ciudad es la escena, una escena que se aleja del gran público y se separa de él por una barrera de *sedes senatoriales*. Ya no hay coro popular y litúrgico, sino capitostes que se dicen portavoces.

El *rito* ha cedido la vez al *espectáculo*: el espectador patricio se divierte a costa del actor plebeyo. En el teatro o en el anfiteatro las suertes (coso partido o entero) son semejantes. Y el tipo refleja esa quiebra social. Pero el cómico, a pesar de su indigencia o a causa de ella, sobrevive.

En la confusión de la convulsa Edad Media, el teatro ha dejado de ser estable. Y ¿por qué habría de serlo, cuando desestabilizar es su vocación primordial? Y deambulan por esos caminos de Dios *cómicos de la legua*, de la Ceca a la Meca (de la moneda a la plegaria). El escenario, sobre un carromato, se desplaza y lleva todo puesto: plataforma con ruedas, actores, símbolos... *Las Rocas del Corpus* rememoran en Valencia tales escenario, presididos por el Diablo, San Miguel o La Fama.



448.



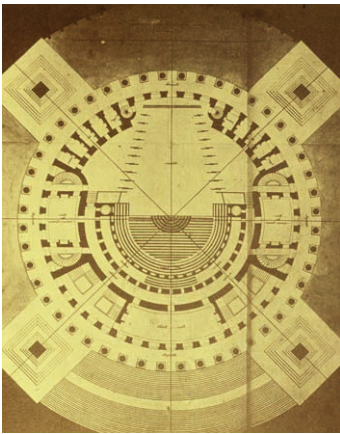
449.

Es un teatro sacramental, onírico y fanático, de evasión en su genuino sentido de transcendencia. Pero al teatro le pide guerra el cuerpo. Como levadura que es se aloja con gusto en la masa. Y aunque a veces peregrine con talante nómada y libre, su vocación de fermento le retiene. Y halla posada buena o mala adonde posar.



450.

El Corral de Comedias es otro tipo, franco reverso del carramato, pues lo que cuenta en él es la corrala o patio de vecindad rodeado de porches y galerías que se reparten en buena compañía actores y público. En él el teatro vuelve a ser urbano, pero nada o casi nada tiene que ver su entorno con el de la antigua *urbs*.

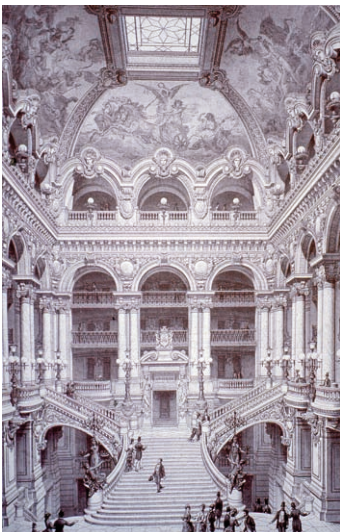


451.

Sin querer agotar (misión imposible) esta historia sin fin añadamos que, cuando la *rinascita* se vuelve *maniera*, el Palladio y otros arquitectos reedifican el modelo romano a escala doméstica y lo etiquetan como *olímpico*. Y arquitectos ilustrados, doscientos años después, *escinden* el modelo (Boullée) dando a la escena perspectivas barrocas y aposentando al público en un hemiciclo clásico, una y otro en flagrante contradicción (pues el trampantojo de la escena se viene a pique cuando el punto de vista se abre en abanico).

El Gran Teatro del Mundo sin embargo, inspirador del genio barroco, ha abierto una brecha, que los sociólogos llaman *movilidad social*, en el talante displicente de la aristocracia, y removido todo con el afán burgués del espectador que quiere ser actor y viceversa. Como dice la *Belleza calderoniana*, *a ver y a ser vista voy*.

La *Opera-Garnier* es un emblema de ese cruce que Schinkel a su vez cultiva a lo largo de toda su obra, arquitectónica y escenográfica. Todos somos espectadores-actores. El *palco-scenico* (como sugiere la voz italiana) es uno de tantos palcos.



452.

Y si saltamos de tiempo, notaremos que la Roca medieval revivió no ha mucho en el *rossiano Teatro dal Mondo*. Sólo que éste no rodaba, navegaba. Y en el entretanto la *ventana indiscreta* que es el cine ha roto todos los esquemas.

Rival nato de la arquitectura, cuanto el espacio virtual se opone al espacio real, pues nos traslada afuera del tiempo (lo que vemos no pasa: pasó) y afuera del espacio (lo que *aparece* en pantalla no *está* y la pantalla, que *está*, desaparece) la cámara oscura nos devuelve al sueño: funde el iceberg y lo sumerge en el océano subconsciente. Ya nada es ni será lo que parece. Tampoco la arquitectura, enredada en la red informática y atípica en su *desaforada* (foro es arquitectura) voluntad de impacto visual y mediático. Pero la razón de edificar no ha dejado de apelar al tipo.

En resumen, la lógica de la edificación conduce al tipo. Cabe, pues, inquirir: ¿es la arquitectura que se nos ofrece típica en consecuencia con su tradición, o crea modelos antecedentes de nuevos tipos todavía no codificados?

VIGÉSIMO-SEGUNDA CUESTIÓN
DISEÑO Y DETALLES

Recapitulemos. Hemos sostenido que el *mito* es la hipótesis radical de toda arquitectura que se precia de serlo. Es su suelo simbólico, inseparable como era de esperar de su suelo físico, geográfico y geológico. Por eso se habló y aún se habla de *genius loci*. El mito es el genio del lugar, y la toponimia uno de sus síntomas.

Pero el mito es propio del ser humano que vive y piensa (por ese orden), De ahí la dificultad de pensar la vida. Porque se vive antes que se piensa, el pensamiento está obligado a ser recordatorio. Su objeto es un ahorro, pero por él somos lo que somos.¹⁰⁸

La Arquitectura, como cualquiera otro lenguaje, es incapaz de traducir la vida. *Al volver la vista atrás* (la Alhambra), *se ve la senda que nunca* (el paraíso perdido) *has de volver a pisar*. La Arquitectura sirve al recuerdo más que a la vida (Ruskin tiene razón). Describe y sustancia el mito. Es leyenda, muda y parlante. Empedra el verbo.

Por ella el verbo se hizo roca, suelo mitológico o, si se prefiere, mito territorial. Y se apresta muy luego a dar servicio a la vida humana. Pero, a la vez y en un mismo acto, fantasea. En todo recuerdo hay voluntad de un futuro que él mismo anticipa.

Lo que no pudo ser quizá pueda ser. Palladio construye, o dibuja al menos, el futuro de la antigua Roma recordándolo. Y redibujándolo. Por eso el recuerdo es cantera de utopías, porque de suyo es utópico. Y mítico. Hízose, pues, la Arquitectura y plantó su tienda (Semper) entre nosotros. ¿Acampada para la vida? No, para la ceremonia.

Afuera del rito la vida es desmesura (de ello especula Terragni en su *Dantheum*, irrealizado). Pero la Arquitectura es fábrica de seres vivientes que aprecian el don de la vida, consciente o inconscientemente.

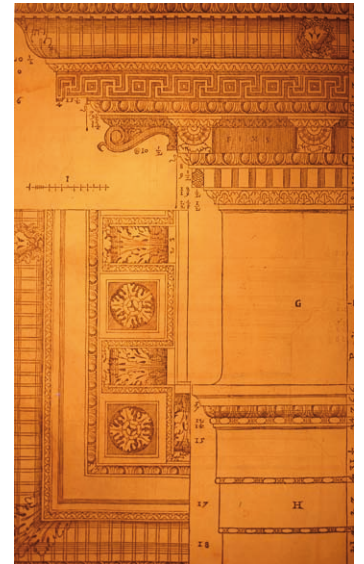
Y el rito la sirve en bandeja de oro una vida a su medida inteligente, constelada de memorias y de símbolos, civilizada y culta, previsible en parte y escrita en consecuencia bajo la especie de rúbricas y protocolos. No hay vida arquitectónica si no es ceremonial y pautada. De ella la Arquitectura da cuenta y la construye.

Liturgias varias son principio y fin de arquitecturas, pues unas y otras comparten el mismo decoro, convienen en las mismas cadencias y habitan las mismas glorias. La ceremonia sustancia el edificio y el edificio ilustra la ceremonia. Son tal para cual.

Por eso el edificio cuenta con dos especies de razones para decantarse en un *tipo*. Por una parte los ritos son recurrentes. Por otra los modos de fabricar subsisten. Hábitos litúrgicos y tecnológicos entrecruzan sus oficios. ¿Acaso no se llama *oficio* a la ceremonia? ¿Y no son oficios los que apacientan el saber constructivo?



453.



454.



455.



456.

Oficios se suman a oficios. Y *oficiantes* de un lado y *oficiales* de otro concurren al ejercicio de la Arquitectura. Y congenian en lo típico. Wright, habiendo invocado lo singular de clientes y sitios, acaba conformando un tipo: las *prairie houses*.

En Arquitectura, el *remake* es de desear. Por él sobrevive el monumento. Y en su práctica consiste el camino a la perfección. Pues *para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y reprobadas*. De esa especie es la Arquitectura: a prueba de errores, probada y comprobada. De la materia al detalle.

Siempre hay un tipo, uno solo que, a pesar de las circunstancias, prospera como óptimo. Las invenciones pasan con los tiempos, pero la verdadera creación arquitectónica atañe a la sustancia, no a los accidentes.

A pesar de todo, que rito y tipo convengan en sus cualidades recurrentes no implica que ellas se avengan sin más. Dar por supuesta esa coincidencia sería como confundir el culo (tipo) con las tómporas (rito). Entre ambos se entabla una *dialéctica* que, si no median concesiones de ambas partes, se nos antoja casi insoluble.

El problema de cómo un tipo se acomoda a un rito está *sobredeterminado*. Es decir que en términos algebraicos, no tiene solución. Son demasiadas ecuaciones conocidas para no tantas incógnitas formuladas. ¿Qué hacer si entre ética y lógica, cerradas ambas en sus sistemas propios, saltan chispas?

Pues bien: si saltan chispas, dejémoslas saltar, que acaso de alguna de ellas surja la inspiración, cuyo *juicio* confiamos a eso que llamamos, de un tiempo ilustrado a esta parte, *gusto*. En la duda, el gusto decide y, si acierta, habrá resuelto lo insoluble. ¿Por la calle de en medio? Claro que sí, ese gesto de libertad nos devuelve la vida. Ni ética, ni lógica: la Arquitectura es ante todo y sobre todo vital. Sigamos pues ahora los pasos del gusto, no derechos sino en zig-zag, por pares como hasta ahora.¹²⁴



457.

Mozart decía que componer era, para él, *ponerse a la escucha*. Que es como si dijera que se empieza por donde el acontecimiento acaba. El fin es el principio. Y la Arquitectura acaba (si no, no acaba de serlo) en el último y más ínfimo de sus detalles. En la obra de algunos arquitectos (Scarpa) ellos son el santo y seña.

Arquitectónicamente hablando, el pensamiento de Mozart se podría traducir como *componer es habitar*. Eso son nuestra escucha y nuestra visión, nuestro tacto y nuestros movimientos: ése el *dios menor* en el cual vivimos, nos movemos y somos.

Es verdad que hay modos y modos de habitar. La cotidianeidad de suyo es obtusa: apenas discierne. Hace del camino poético prosaica senda, de la ruta rutina (que es el camino que no se hace, porque está ya hecho). En lugar de la vereda auroral, es un repaso de lo que ya pasó y sigue pasando sin que sepamos por qué pasa.

Del detalle de uso cotidiano el habitante sólo percibe la ausencia: lo que está mal hecho y por estarlo incomoda y hiera. La cotidianeidad registra tan sólo los fracasos de diseño. Pero nos importa en este lugar hablar de sus triunfos.

Y de sus delicadezas: las que goza el que habita a conciencia, el que es capaz de sorprenderse, el que con alma de niño (que puede ser enterrada, pero no envejece) *vive* -como dice Romano Guardini- *en ceremonia*. El detalle nos remite una vez más a un estilo de vida que es liturgia. La liturgia, en efecto, es detallista.⁸²

Tómese una *rúbrica* o acotación litúrgica cualquiera y se hallará en ella pautas para todo, reglas que aparentemente cohiben la conducta, pero que verdaderamente la condecoran con símbolos de largo alcance. El acto litúrgico está premeditado y porque lo está (como las supuestas palabras mágicas, aunque todas lo son o pueden llegar a serlo) estrecha la acción y, al hacerlo, ensancha su sentido. Es como un paso de danza: riguroso, tiránico casi, pero lleno de gracia en sus ritmos.

En la liturgia un paso, un solo paso, es mucho más que un paso: *pasos* llamaban (aun los llama el pueblo) los imagineros barrocos a los de Cristo en la Semana Santa, tallados para procesiones que proceden por sus pasos y paso a paso. En el rito no hay gesto o postura, ademán o acción, sin un porqué simbólico.

Pero volvamos a la casa de habitación que, cuando queremos sublimar, llamamos *morada*. Morar es más que habitar: es habitar de lleno y con fruición, poseyendo. Por algo la *domus* hace al *dominus*, y lo poseído al poseedor. Es entonces cuando la liturgia *domina* el espacio: y el detalle resplandece. El niño de Guardini es ahora el habitante genuino, porque saca partido, desde su limpia ingenuidad sensible a la sorpresa, de cada detalle y lo dilata, dotándolo de sentido.

El habitante (nuestro cliente) se reconoce en el detalle. El espacio es difuso y su concepto abstracto. El detalle, en cambio, se deja aprehender. Los detalles son habas contadas en Arquitectura, lo que, cuando está bien concebido y realizado, todo el mundo entiende y aprecia. Con el detalle se convive: bien o mal. El espacio...

De ahí el empeño de los mejores arquitectos por aprehender el detalle: sabemos que, si se nos va de las manos, nuestra arquitectura se verá empañada por la mediocridad. El arquitecto provee el detalle, pero llegará a ramos de bendecir y perdurará tan sólo si el consumidor lo asume y hace suyo. Malquerido, es diseño abortado.

El detalle pertenece a la *escucha* mozartiana, cuestión de *gusto* por consiguiente y *educación estética*. Por eso, o hay una sensibilidad compartida, o se anuncia y cumple el inevitable fracaso. Porque el detalle es flor y nata del estilo, y guinda del decoro, que no lo es tanto de objetos cuanto de sujetos (los presuntos implicados).



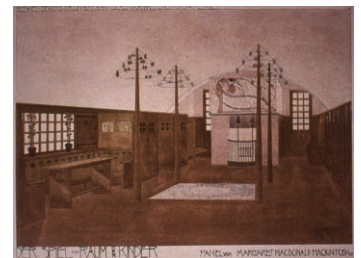
458.



459.



460.



461.



462.



463.



464.

Diseñadores y habitantes, creadores y moradores, resuenan (o chirrían) en el detalle. Si resuenan, es que hay acuerdo de ritmos, pues el detalle es vital, y rítmico en consecuencia. Late, como el corazón, o es dislate. El mal detalle rechina y da grima.

Comete grave error el arquitecto áulico que descuida el detalle. Si la Arquitectura crea, como quiere *Semper*, *mundos diminutos*, es que lo menudo y la menudencia de los detalles se hallan entre sus haberes. La Arquitectura, aun la descomunal y grandiosa, o desciende al detalle y lo mima, o se queda a la mitad de su servicio.

Todos admiramos, y nos sobrecogen, las pirámides. Pero sería desconocer el arte egipcio ignorar las delicias que atesoraban en su vientre, de cuyo espléndido botín hacen gala los museos. Soberbia lección la de los faraones: la geometría del cosmos hecha estuche de minúsculas joyas. Lo macro celando a lo micro.

A la manera del universo astral al que aluden con sus orientaciones y bajo una apariencia austera, esconden las pirámides milagros de puro arte, envueltos en la magia del secreto. El detalle es el secreto: la geometría, su *secrétaire*. El detalle nos introduce en la alcoba del universo, y de paso en la Arquitectura que es su réplica: él desvela lo que aquélla vela y descubre lo que ha cubierto. Sonríe bajo su atuendo, y nos hace guiños seguros, y que nos aseguran cuando aciertan.

Pues el detalle provee certidumbre desde el tacto que es su reino, su poder y su gloria. La Arquitectura traduce el *ponerse a la escucha* por un darse a tocar: es el *toccamì qua* de la seductora Zerlina mozartiana. Lo hosco de su metafísica se humaniza en el detalle que es *tacto* en sus dos acepciones: la que apunta a las yemas de los dedos, y la que señala al espíritu delicado que sabe discernir lo que conviene a cada situación. La *oportunidad* es su regla de oro. Inoportuno denota falta de tacto.

Un sencillo detalle del arquitecto Louis Kahn puede servirnos de ejemplo. En su *Kimbell Museum* de Fort Worth (Texas), recipiente de luz primorosamente calculada, nos llama la atención un fragmento de pasamanos que se nos antoja innecesario: metálico y de sección espiral, se amolda a la mano como un viejo papiro.

La delicadeza del diseño es evidente y responde al espacio inmediato, el que está (Bachelard) *al alcance de la mano*. Pero, ¿no hay sobredosis de celo en ese pasamanos, cuando de descender se trata sólo dos peldaños? Precisamente porque este accidente es apenas visible, el que un pasamanos nos tienda la mano nos parece oportuno. Inesperado y a la altura de nuestro cuadro visual, atrae nuestra atención hacia unos peldaños que, de no ser por él, nos pasarían desapercibidos.

El detalle en cuestión funciona como un semáforo. Es un signo, como conviene a un diseño, cuyo es propio (*di-segno, de-sign...*) designar. Y es todo un gesto de cortesía: denme la mano para no caer. Pone en juego una sabia coreografía

de ritmos: el ojo ve, la mano avanza y el pie no tropieza. El detalle ha salvado el accidente.

De Oriente procede por cierto una cultura del detalle de la que arquitecturas (Wright) y músicas (Stravinski) han aprehendido no poco a lo largo de la última centuria. Unas y otras han comprendido que, en la fabricación del ritmo, puede procederse de lo grande a lo pequeño, *dividiendo* espacios y tiempos (sistema occidental), o de lo pequeño a lo grande, *multiplicándolos* (sistema oriental). O sea, que podemos amueblar las casas... o inmovilizar sus muebles.

¿Acaso una casa japonesa no se parece a un mueble-habitable? Acumular ritmos menudos, es una operación no menos legítima que la de dividir y racionar el tiempo solar y sus estaciones. En el primer caso coincidiremos con Mackintosh en su Biblioteca, o con Messiaen y sus pájaros: en el segundo reconocemos al Palladio de la Villa Rotonda o al Vivaldi de Las Cuatro Estaciones. El detalle puede, en efecto, entenderse como final de un proceso o como su principio.

Así discurre Victor Horta en sus ejercicios, no por fotogénicos menos ambiciosos, de arquitectura. A veces lo que luce en la stampa es indicio de gran aliento. En sus casas en Bruselas el visitante se percató de habérselas con un arquitecto de pies a cabeza. Pues ¿qué impide que la semilla del espacio visible sea el detalle tangible?

La línea, libre y ligera, describe y envuelve amorosa ese espacio: se diría que lo ovilla. Por el hilo del diseño saca Horta el ovillo de sus arquitecturas. Las teje, como dice Semper que hicieron los más antiguos artesanos de la historia. De ahí su vecindad con el vestuario y sus esmeros (y también el riesgo de sucumbir al vaivén de modas efímeras). Horta y sus contemporáneos de la *belle époque* no visten sus casas, nuestras casas: más bien esas casas, tan suyas, tan nuestras, nos visten.

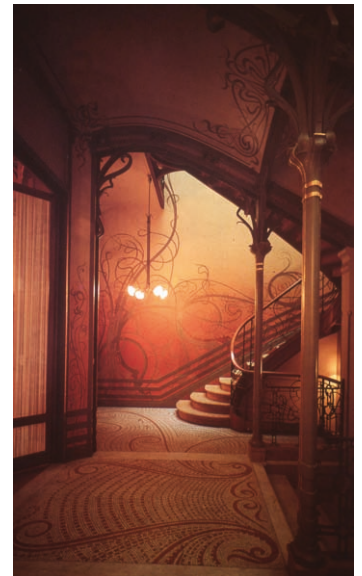
Nada más lejos del proceder *hortiano* que la idea de una *arquitectura-objeto*. Si Mies nos destierra de su *casa-en-sí*, aparentemente abierta por los cuatro costados, pero cerrada y hermética, ensimismada (*l'espace... retenu par la géometrie*, dice Quetglás), Horta por el contrario nos arropa, como con una toquilla blanda. Su recinto no es el útero de Finsterlin, pero sí un socorro bendito para una primera edad. Horta nos recibe como a niños. Por eso su estilo, como la infancia, dura poco.

No cabe imaginar arquitectura más rendida al sujeto, ni más pendiente del diseño sin fin, que recorre, con el mismo tono lírico, suelos y techumbres, paredes y zócalos, alfombras y lámparas, barandillas y cancelas, muebles y mantelerías, vajillas, cristalerías, cuberterías... ajeno a la gravedad e indiferente con la escala.

Ahora bien, el detalle, para bien o para mal, llama a los elegidos. Todo el mundo puede serlo, pero hay que serlo. Horta diseña habitaciones a la medida de sus habitantes y



465.



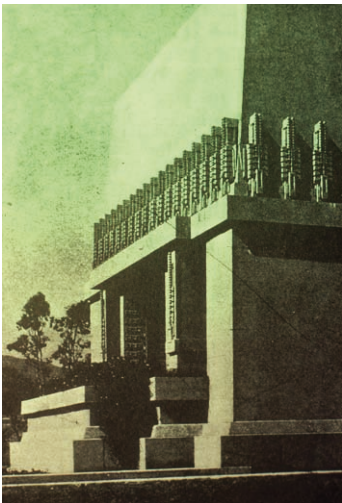
466.



467.



468.



469.

se mide con ellos, a diferencia de Wright, su contemporáneo americano, que se mide y mide a sus clientes consigo mismo.

El diseño no es áulico, sino doméstico. Domestica y se deja con gusto domesticar. Sus sabores son fuertes, como de especias. Pues hay algo de embriaguez, y aun de lujuria, en la euforia del diseño. Y de discurso onírico además. Decía Ruskin que no hay Arquitectura que no lo sea del *recuerdo*. Cabe añadir que, cuando el diseño, lúdico y minúsculo, desmenuza la Arquitectura mayúscula, el ensueño se apodera del habitante.

El territorio onírico es en efecto una región sin escalas, fantástica e ingrávida, capaz de asociar y disociar cuanto incide en su campo, evadiéndolo de la cotidianeidad, refranesca y tópica. Y eso que se nos antoja irreal, pertenece a lo que el subconsciente calla, cohibido por la conciencia, pero emergente y activo cuando ésta duerme.

En el espacio del sueño, imaginario y afuera del tiempo, la dimensión se esfuma. Pero persiste el campo magnético adonde vivimos, nos movemos y somos, real como la vida misma, sólo que invisible y oculto a la conciencia, en el sueño y en la vigilia. En él, sin embargo, el oído está alerta. Buhardilla privada del espíritu, no duerme.

Pues bien, metáfora visual de ese campo magnético invisible, que es fondo de día y figura de noche, son arquitecturas como las de Horta y Guimard. Mackintosh y Hoffmann, más cautos, cuentan, por eso tal vez, con más herederos. Son los arquitectos belga y francés quienes, de manera absoluta y *desatada*, dibujan en el espacio de tres dimensiones las líneas-de-fuerza de este campo adonde nos hallamos inmersos día y noche, aunque nuestros ojos no lo aperciban.

Son líneas de fuerza que dependen todas de todas y reverberan, de modo que no ha lugar a *distinguir... las voces de los ecos*. Lo pensemos o no, lo sepamos o no, vivimos en un mundo *imantado* que Horta y Guimard, entre otros pero más, visualizan. En ese mundo, el juego de líneas es único y magnético.

El diseño rescata y reinventa la Arquitectura para una poesía secreta y no evidente, que sólo un cliente sensible a lo que no se ve sabrá reconocer al verla. La deconstruye y reconstruye, en una operación reservada sólo a los más hábiles. El ejemplo *faraónico* de Wright es contundente: la joya no hace el estuche, pero lo incita.

Desde lo diminuto podemos salir, en efecto, al encuentro del artefacto. ¿No es la convergencia de pequeña y gran escala, del detalle y la geometría, de lo micro y lo macro, lo que argumenta los más convincentes modelos de *high-tech*? Porque el detalle, de natural cotidiano y atento a la buena vida, es a la vez la solución que construye ingenios estructurales y obra maravillas de precisión tecnológica. El detalle es camaleónico, conoce todos los lugares y a todos se acomoda.

Es además políglota, habla lenguas diversas y en cualquier parte y a cualesquiera escalas (pues la suya diminuta, lo es relativamente: los detalles, por ejemplo, soberbios, de la *Galerie des Machines*, París 1889, son delicadas enormidades). Porque el detalle vehicula un signo y es objeto por tanto de diseño.

¿Y el oculto? Éste pertenece al secreto de la Arquitectura, aunque uno se pregunta si acaso lo hay oculto. *Dios lo ve*, decía Lutyens. Y lo ve el diseñador que lo ha dibujado y el industrial que lo fabrica. Ello nos lleva a la arquitectura de terrados, adonde la techumbre plana se nutre de la tierra, tribuna para un manifiesto.¹⁶⁹

Parece que desde antiguo y antes de que Sant'Elia imaginara el futuro que ahora es presente, la Arquitectura tiende al *manifiesto*, es palabra y epifanía. Signos son parientes una y otra, público que deambula por las calles y plazas de la *re-pública*. Pero al habla, aun a voces, se la lleva el viento. Sólo la escritura, de suyo legislativa, la hace pública. En la escritura no cabe el *sotto-voce*, en la Arquitectura tampoco. Por eso el detalle, aun el dicho al oído y en secreto, acaba proclamado desde los terrados.

No hay en rigor detalle oculto y, pues no lo hay, quiere decirse que el signo lo acompaña y que su diseño cumple efectivamente, como se espera de él, su *designación*.

Cuando el detalle que se quería y se creía escondido yerra, el *síntoma* involuntario lo destapa: en la edificación, éste suele ser patológico. Una arquitectura sana es apenas sintomática. En ella el buen detalle pasa desapercibido, como no sea a los especialistas, que lo aprecian y, si a mano les viene, lo copian. Porque un buen detalle es siempre segura lección. Al profano el detalle le sugiere otras cosas. O simplemente, si es sensible, le encandila. Está bien y eso basta.

El entarimado triple sobre listones entrecruzados y contrapeados que sustenta la cancha del Gimnasio Maravillas de Alejandro de la Sota en Madrid es ejemplo de detalle oculto, que se le revela al que, con el calzado adecuado o sencillamente descalzo, tatea en él pasos y saltos al buen tuntún. Un suelo elástico, descrito con precisión caligráfica en la sección correspondiente de proyecto, transmite, a través de las plantas de los pies que acaricia, su mensaje íntegro, deportivo y rítmico.

Estamos en un gimnasio (voz griega que alude al desnudo) cuya razón de ser es corporal, y lo es de pies a cabeza, no al revés. Su detalle-signo, ni lo vemos (se esconde bajo las tablas) ni lo oímos (apenas si cruje). Su significado empero nos recorre el cuerpo (el cerebro lo acusará luego) y se nos sube discretamente a la cabeza.

Tacto pues y movimiento, cuyos sentidos recíprocos atestiguan la práctica erótica, son sus lemas. El detalle oculto ha dejado de serlo por obra del diseño, signo y designio. La función resplandece, práctica, habitual y simbólica. Conviene al ejercicio físico y



470.



471.



472.



473.

a la vez instaure una plenitud corporal que es legítimo orgullo del espíritu humano. Es la gloria olímpica del Doríforo griego. El Olimpo viene a ser el estilo, adonde nos reconocemos, diseñadores y usuarios, arquitectos y clientes.

Pero congeniamos en el subsuelo de ese mundo. El detalle, más que al lenguaje, pertenece al argot. Es un código privado cuyo tono es el susurro. *A touch of class*, en el que hay *toque* (tacto) y *clase* (distinción). Un individualismo rabioso y un punto histérico rebulle en la creación y recreación de detalles, con su cruce de guiños. Lo que fue (y Le Corbusier lo añora) *unidad de principio que anima las obras de una época* ha pasado a ser distintivo de personas con clase.

No se cumple la ley del individuo (porque individuo y ley se repelen), pero se reduce el ámbito de aplicación. Sin sociedad no hay lenguaje, ni por consiguiente asomo de estilo, pero el estilo que ahora (¿hasta cuando?) prospera es dialecto de reducido aforo, idóneo sólo para un segmento de la sociedad parlante.

Si esa secta, es grupo de pro, su escaramuza estilística puede pasar a la historia. Pero acaso nos perdamos (propio es del detalle perderse y perdernos) siguiendo el hilo de un sueño del que habremos de despertar más pronto que tarde. Decir (Calderón) que *la vida es sueño* equivale a decir (Séneca) que *la vida es breve*.

Breve fue la apoteosis del estilo en el diseño que algunas metrópolis europeas conocieron hacia 1900. *Que fue verdad creo yo*, dice el despierto Segismundo calderoniano, *en que todo se acabó / y esto solo no se acaba*. Es el amor al detalle que la Arquitectura cultiva, desde sus orígenes, con primoroso empeño.

El detalle diseñado, en tanto que fragmento, es objeto de devoción pos-moderna, como esas palabras que, recién nacidas, identifican mitos. Mitológico es el sabor, de suyo raro, del neologismo puro, el que saborea por ejemplo el lector de Azorín.

Un detalle original (y el diseño hará que lo sea) es la revelación de un secreto del que jamás se supo, santa palabra por ser la primera. De ahí que el detalle nos lleve de la mano al icono, que la Arquitectura nunca contempló displicente. Por eso y a propósito del diseño, cabe preguntarse:

¿Son los significados que el diseño imprime en el detalle discretos toques de estilo que redundan con el sentido de que la Arquitectura dota a cada uno de los ámbitos de la habitación humana?

VIGÉSIMO-TERCERA CUESTIÓN
IMITACIÓN E ICONOS

Por vía directa el diseño y sus detalles nos llevan al *icono* y sus familias. Sabemos que icono es el signo que se asemeja a lo que designa. Usa la semejanza como vehículo para el mensaje. El antiguo jeroglífico era *icónico*, nuestra escritura no lo es. El lenguaje de los niños es eminentemente icónico, el de los adultos lo es menos.

El icono es una imagen, lo que quiere decir que, amén de signo, es representación. Comparte apariencias con lo que significa, y se beneficia de las confusiones que los ojos, fabricantes de abstracciones, venden al cerebro. Pues abstraer no es tanto una operación mental cuanto una argucia visual. En su *Arte e ilusión* Gombrich nos persuade de cómo las fantasías son astucias de la visión. Ésta nos sirve el icono. La imaginación hace su camino desde la percepción.¹³⁷

De ahí que la imitación se halle en el genoma mismo de toda fantasía. Y que en ella hayan reparado Platón y Aristóteles. En la imitación, o mejor, en el instinto imitativo del ser humano ingenuo, está la fuente de las imágenes (el espejo) y el origen de las representaciones. Por eso el arte es imitación.

Y lo es tanto más a fondo cuanto el que imita se niega a reconocerlo.

En aras de esa intuición atribuyó Platón a todas las cosas todas de este mundo categoría de imitaciones. Puesto que de todo lo que vemos podemos hacernos copia privada, poco nos cuesta inducir que eso que vemos es copia a su vez. Pero ¿copia de qué?, se pregunta el primer académico: de lo que concebimos, responde. Yo, aunque pienso en el último lugar, pongo lo que pienso en el primero, aunque haya de renunciar (como la madre en el juicio salomónico) a la paternidad de mis ideas.

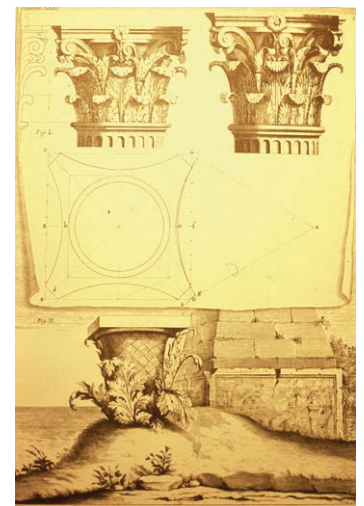
Para que la Idea (con mayúscula) se salve, aceptaré que no es mía. Y si las cosas representan Ideas ¿qué obsta para que nuestras imágenes las representen? Nada, salvo un deterioro inevitable en esas copias de copias.

Pero invirtamos ahora el argumento platónico. Si las cosas son representaciones y el arte es representativo, es que las cosas son artísticas, la creación es obra de arte y la naturaleza pre-figura el arte. Goethe dirá que lo imita porque, para él, todo es designación y las cosas son lo que intuimos acerca de ellas.

El lenguaje es nuestro tesoro, si legítimo o no es lo de menos, siempre y cuando lo demos por válido. Lo creado vale, si su creador lo valida. El lenguaje crea una realidad que, si no es la que es, funciona. La jurisprudencia lo solidifica e instituye la más firme de sus falacias: su presunta absoluta precisión. La poesía, al contrario, lo fluidiza (y lo evapora) de modo que su polisemia es desenmascarada. La poesía *de-construye* el lenguaje y, al hacerlo, lo revitaliza, devolviéndolo a su origen imitativo.



474.



475.

Platón condena la imitación porque palidece *lo que imita*. Aristóteles la aprueba en consideración al esfuerzo *del imitador*. Pero, sea lo que fuere de ello, la imitación es, en el vocabulario de la Antigüedad, principio del arte y de la Arquitectura. Lo que quiere decir que su puerta (y suyas son todas) está abierta a las imágenes.

La *ilusión* que Gombrich refiere a la pintura no es ajena en modo alguno a nuestra Arquitectura, la que él mismo cifra en *el sentido de orden*. Es una cuestión de acentos: la imagen que argumenta la pintura, aun de la abstracta, es a su juicio secundaria en la Arquitectura, que él inscribe en el rango de las *artes decorativas*.

Secundaria, pero presente y operativa, se perfila cuando el símbolo, que es según Hegel congénito al acto de edificar originario (de la pirámide egipcia al hipogeo hindú y de la sala hipóstila al zigurat) y de suyo *críptico* (no en vano ama las criptas) hasta cierto punto, deja caer su máscara, roto el protocolo, y muestra su rostro.

Así la columna, símbolo de pies (*pedes*) a cabeza (*caput*), o lo que es lo mismo, del pedestal al capitel, se *ablanda* como estatua y encarna (petrifica) en *cariátide* o *atlante*. Lo abstracto del símbolo se concreta y detalla en el icono. Cariátides y atlantes no sólo simbolizan, que también, además representan. Dicen y figuran.

Con ello el símbolo no decae, en efecto. La cariátide no es una matrona más como Vitruvio nos recuerda (cuando sostiene que interesa al arquitecto conocer la historia). Ella es una dama reducida a la condición de esclava, como mujer del pueblo vencido. El símbolo (por sus proporciones) femenino que es la columna jónica, enhiesta y arrogante entre suelo y cielo, estilo y patrón de estilos, se torna imagen patética del orgullo vencido que disimula con dignidad la aflicción de su forzada sumisión.

Aparentemente la cariátide *humaniza* la columna, dotándola de perfiles corpóreos pero, atendiendo a la historia que nos cuenta, la cariátide petrifica y congela la estatua. El elegante y trémulo cuerpo femenino, grácil y airoso, es sometido a la hierática condición de una columna, pieza rígida de una fábrica y cosa al fin y al cabo. Como en la Biblia a la mujer de Lot convertida en estatua de sal, a la cariátide se la huela la sangre por lo que ve y así queda hibernada para la posteridad.

Es un paso adelante, o atrás, en ese discurso cruzado: si una mujer, en el Libro, se hizo estatua, la estatua, en la Acrópolis, se hace columna (salvo la que, separada de sus hermanas, vuelve a ser estatua en el British Museum). De humano sólo queda el símbolo que trasluce la represalia de los griegos sobre los carios.

La de la cariátide es historia de esclavitud, como la pinta Modigliani. Y es que, cuando la Arquitectura aprehende una historia, su interpretación no es inocua. En el origen de la *libido aedificandi* tomista subyace, desde los tiempos faraónicos, un acto que avasalla, una operación aterradora que literalmente aterra.



476.



477.



478.

El símbolo de la victoria (*niké*) que la Acrópolis guarda sin alas (*áptera*) en su jónico templete-atalaya, halla su réplica en las imágenes que sustentan la tribuna-apéndice adosada al *Erecteion* asimismo jónico. Es notable cómo el genio griego guarda la victoria propia en un estuche y airea a los cuatro vientos la derrota ajena.

En ambos el juego es femenino. El correspondiente masculino conocerá también, pero más tarde, su versión en arquitectura: será el *persa* antiguo, vencido, que el barroco moderno vierte en el *atlante* vencedor. Tales luces y sombras, símbolos e imágenes, circulan a lo largo de la historia y visitan sus monumentos con asiduidad. Y la imitación da cuenta de ellas con propósitos diferentes, pero siempre de algún modo afines a la historia, en grande o pequeño formato.

A menudo la imagen remite a la anécdota. Por eso su campo suele ser particular. Y así desde antaño la imagen habita la arquitectura en situación sumisa y episódica. De hecho, culturas varias primitivas de la África profunda conocen suertes de cariátides bajo la especie de *tabúes* y *postes totémicos*.

Pero sólo en época reciente, o no tanto, los iconos han tomado el poder. Sucede ello desde la Ilustración, cuando el dibujo y sus arquitecturas de ficción se apoderan del mercado y seducen a sus consumidores a título de *ideas con carácter*. Cuando el *arte-de-construir* se convierte en *arte-de-imaginar* lo que luego se construya.

Cuando Boullée desautoriza a Vitruvio. Hasta ese momento, preámbulo de la Modernidad, el icono ha sido un *accidente* arquitectónico: de la *flor-de-loto* al capitel historiado, de las *panatheneas* a los gigantes en el Palacio de Dos Aguas. La historia, como yedra, trepa a los muros y se adhiere a sus rendijas.⁴³

No obstante ella es tal y tanta que, aun discreta, a Victor Hugo le confunde su presencia. Y hallando tanto que leer en los entresijos del monumento, el poeta vuelve los ojos al libro de donde procede y que él prefiere impreso. La *biblia de papel* (dice) es más breve y elocuente, ligera y provechosa. El genio francés se hace fuerte en el esplendor de las palabras y restituye las imágenes a la imaginación de donde proceden. El jeroglífico, paraíso de iconos, mucho ha que pasó a la historia.

Puestos a imaginar, opina el novelista, edificar nuevos jeroglíficos es anacrónico y superfluo. Escribamos sin más lo que sabemos y, si vale la pena, imprimámoslo. Ya no somos analfabetos. Poseemos un código ajeno a la imagen y que, a pesar de Babel y su confusión de lenguas, nos ayuda a entendernos.

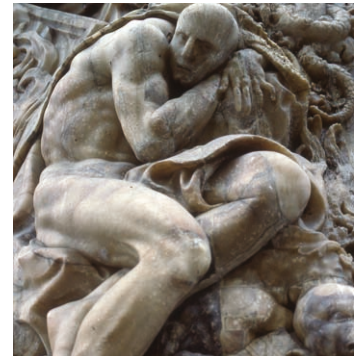
No se percata el escritor romántico de que la historia vertida en los regueros y partes accidentales de la arquitectura pertenece al *ancien régime* y que el nuevo ha optado por el símbolo abstracto.



479.



480.



481.



482.



483.

Así lo ha entendido Hegel filosofando: y así lo ha practicado Boullée dibujando. Los iconos del arquitecto ya no son, a la vieja usanza, estirpe de la cariátide, sino escuetas geometrías (véanse sus *cenotafios*). La esfera cósmica que rinde honores al genio de Newton no reproduce modelo alguno, representa más bien una idea.

Es imagen mediada y meditada, a diferencia de la imagen genuina e inmediata, y lo es de un concepto. Con su geometría Boullée homenajea en Newton a la Ciencia. La *fórmula* del físico subyace a la *forma* del arquitecto.

En la esfera de Boullée, imagen y símbolo, ¿qué prevalece? La imagen nos sale al paso, desde luego, como el corifeo del teatro antiguo, es el heraldo. Pero el símbolo, más reticente, se nos revela a renglón seguido y la absorbe. Una vez más el icono vehicula la anécdota, es el *verbigracia* que ilustra y entretiene. Tras la puerta cóncava, un oscuro pasadizo de *iniciación* nos conduce al interior esférico (la esfera que vemos afuera es puro efecto) adonde Sarastro nos recibe.

Pero el símbolo trasciende la imagen. Va más allá y vuelve. Suscita la idea y la pone rostro, para nuestro regalo y fijación. O acaso lo que parece ir y volver no dejó de estar en lo profundo y somos nosotros los que volvemos a descubrir lo ya descubierto.



484.

En arjé, dicen los griegos: de donde nosotros hemos derivado las voces *arcaico* y *arcano* (primitivo y oculto, primario y escondido, original y secreto). Porque lo uno y lo otro se concuerdan y penetrar en lo recóndito equivale a regresar al principio.

Hegel no *inventa* (halla) la naturaleza simbólica de la Arquitectura, la re-inventa en todo caso. La vuelve a encontrar y la argumenta, pero nunca quizá dejó de ser así. Sólo que el símbolo yacía en los subterráneos de la Arquitectura, como yace lo abstracto (según Mondrian) en los del arte. Y el icono era su tapadera. La *iconografía* ha sido desde antiguo máscara y disfraz de arquitecturas, que componían ornamentos (sobre los que habremos de volver) inseparables de sus liturgias.¹²¹



485.

El rito justifica y demanda el ornamento, y garantiza a la vez ese repertorio de historias, en parte intrusas, pero pertinentes a la celebración (parece que la rúbrica debe su nombre al color rojo con que en los viejos misales se anotaba gestos y movimientos prescritos para el uso de oficiantes y acólitos). Eran como apuntes al cuidado del *apuntador* (la Arquitectura ejerce como tal) que, agazapado en la vieja concha del teatro, vigilaba puntualmente acciones y dicciones.

En el rito arquitectónico, el apuntador ha de ejercer a vista de todos. La Arquitectura maestra de ceremonias. Su puesta en escena parte de ella. Pero en la ejecución de su acto litúrgico no hay espacio entre bastidores. Como en el templo cristiano, la *sacristía* no es un *camerino*, pues la liturgia comienza en ella.

El acto de revestirse un oficiante, en el *vestíbulo* (que por eso se llama así) como en la sacristía, es parte del oficio. Como lo son sus abluciones. En el rito nada queda afuera de escena, nada es *ob-sceno*. Y así parece bien que ella, con sus ornamentos, autorice iconografías que desvelan la esencia simbólica del hecho.

Las imágenes acortan la distancia que los símbolos se toman y arbitran, al modo de jueces de línea, el juego semiótico. Así procede la Antigüedad. Cuando, por el contrario, la imagen ilustrada se apodera de la Arquitectura en su conjunto (pues en el detalle anduvo siempre), el dibujo mediador (porque la maqueta, que fue favorita en el Renacimiento, antes *objetiva* su coseidad que la *imagina* o fantasea) pone distancia en su concepto y la devuelve a su matriz simbólica.

La imagen que ahora percibimos los modernos ya no es la del capitel historiado y cercano, capítulo de un *libro de piedra* (como la ve Victor Hugo) o la del tangible burlete cerámico que orla la arista modernista (como hace Hoffmann en el Stoclet), sino un perfil remoto y estático que sólo se apercebe de ese modo, en lontananza.

La arquitectura real sin embargo se apacienta en la vecindad. Pedirla que renuncie a ella es como negarla el derecho a ser habitada. Y la habitación, como liturgia, se provee de iconos: de hecho, la desnudez icónica de cierta arquitectura moderna es causa del *hermetismo*, que por paradoja, impone su aparente cualidad abierta.

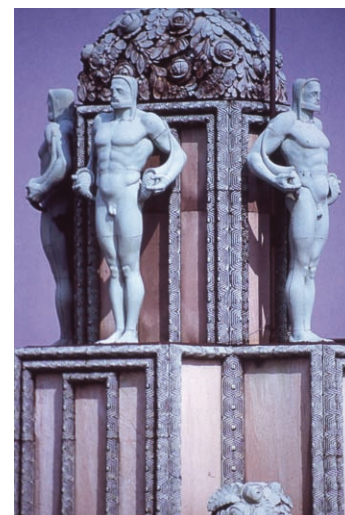
En la casa *Farnsworth* no hay iconos a primera vista: ni sus muebles lo son, en la medida en que se diluyen en el espacio y lo puntúan como mucho. Si la Modernidad hizo gala de su rechazo de la historia (aunque más bien lo era de sus parásitos historicistas), era natural que eludiera las asociadas rentas iconográficas.

Farnsworth repele los iconos, o los absorbe abstrayéndolos desde su geometría radical. Pues la Arquitectura no es sólo abstracta (y de ahí el toque arquitectónico que recorre el arte de las vanguardias vigésimoseculares), abstrae además cuanto se allega a su negociado. El inmueble se engulle al mueble. En la casa *Farnsworth* no hay iconos. Ella es el icono y el símbolo, que nos aleja. Nunca seremos sus habitantes, ni sus visitantes y menos sus huéspedes o comensales.

A lo sumo se nos concede que seamos sus fieles peregrinos. Pero el Movimiento Moderno pasó a la historia, la que había fabricado descreyendo de ella, y los iconos de nuevo vuelven al asalto de arquitecturas. Sólo que ahora siguen siendo distantes, o sea inhóspitos, sin dejar de ser anecdóticos, o sea fragmentarios.

Los nuevos iconos son *globales*, pero de *aldea*, superlativos, pero analfabetos.

El icono pos-moderno se cuele por las ventanas (*windows*) de la informática que arrasa. Dice que abre, pero de hecho cierra, porque nos toma la vez y nos enreda en



486.



487.

una dinámica (que así llamamos al tumulto) de presuntas imágenes globales de un globo que no va más allá de aquellos que lo programan y son no ya de *después de Babel* (Steiner) sino de antes. Son imágenes antediluvianas y previas al mito de la lengua única que Babel habría de-construido, desencadenando el caos.⁶¹

El Diluvio significa el fracaso de la creación, en cuanto al hombre se refiere, a la vez que insta su restauración. Después de él nada es lo que fue y todo (incluida la tribu zoológica puesta a salvo) es *re-hechura*. Es en cierto modo el principio del arte.

Y por otra parte, el entendimiento entre los seres humanos pasa por una crisis. No te entiendo porque no hablas mi lengua, no eres de los míos y no estás conmigo. Pero ¿quién *está conmigo*? ¿Quién sabe lo que yo sé? El que está y sabe entiende, pero ¿qué hay que dar a entender al que ya ha entendido? La lengua pre-babélica ¿no es *con-naissance* (Claudel) para el que huelga la lengua? Hablar por hablar. Lo que se sabe no hay que decirlo y lo que no, de nada sirve decirlo.

No, de algo sirve. Pero habrá que traducir de una lengua a otra o, lo que es más grave, de un habla a otra. Habrá que asumir la *maldición* (mala dicción) de Babel. Lo que implica signos precarios (como lo fueron los *neumas* de la escritura musical en la Edad Media), meros indicios de un significado incierto.

A la postre el símbolo (aristócrata de signos) se reduce a indicio, el más inseguro y problemático de los de su especie. La *de-construcción* tiene motivos para desconfiar de significados que resbalan y se nos deslizan de unos en otros y acaban por zambullirnos en un maremagnum de insolubles perplejidades.

Los mensajes no nos declaran un *qué*, sino un *hacia adonde*, nos señalan como mucho una ruta. Son señales, indicadores que nos trasladan con escaso fundamento de un lugar a otro (como funcionarios desaprensivos de una maquinaria kafkiana).

Siga la flecha: así son las imágenes. La metáfora les es connatural y, siéndolo, el espejo les es familiar y congénito, pues como en él se reflejan. Pero, supuesto el espejo, el espejismo acecha. A la imagen, como a la palabra, la tienta el señuelo. Ella conoce el poder seductor de sus guiños, sabe que, hecha su ley, hecha su trampa.

El *trampantojo* no es sólo un anticuado recurso barroco. Está a la orden del día en revistas del ramo que ordeñan arquitecturas a estrenar y las celebran. Toda fotografía de arquitectura, es a decir verdad, un trampantojo y un señuelo que averigua el icono de turno y lo fija, a la vez que lo distancia y acredita, usando de sus privilegios.

Intercede interceptando. Y sus iconos, globales y fragmentarios, totales (como tales se venden) y parciales (como tales se hicieron), son moneda que cotiza en el mercado y sortea la escala, imperativo categórico del principio de vecindad.



A lo lejos, el juego de escalas es irrelevante. En el dibujo que el grupo *Archigram* edita bajo el título *control and choice*, ondean mensajes sobre un perfil urbano industrial. Es la réplica desorbitada y provocadora a las premoniciones que Robert Venturi nos ha dejado plasmadas en los dibujos de un museo en que flotan visiones proyectadas en un espacio cinematográfico. El ingenio pos-moderno usurpa así la *pura-visibilidad* al viejo arte barroco.

Mas la nueva visibilidad pura, absoluta, ya no es objeto de contemplación, sino aglomerado de furor indicial. No es por ello casual que los macro-letreros de *Archigram* ondeen cual banderas al viento: vehiculan mensajes de arrastre y *marean* conductas. Son reclamos de una pos-modernidad auroral.

Cuando nos adentramos en nuestra era *internauta*, observamos cómo esos rótulos, que involucran idiomas y maniobran con símbolos, han cedido la vez a iconos más simples y *aldeanos*. El jeroglífico cabalga de nuevo. Se ha reducido la indecisión del signo sustituyéndolo por contraseñas de ir por casa, fáciles de recordar.

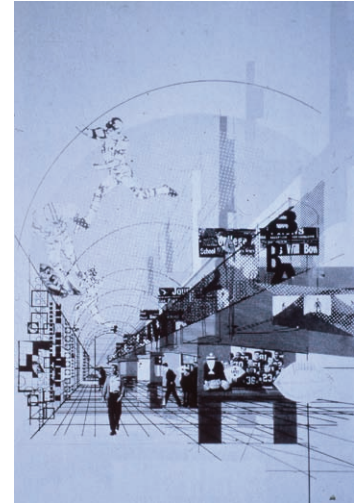
Hemos vuelto a Dédalo (arquitecto por cierto), pero ahora una constelación de semáforos guía nuestros pasos a lo largo del laberinto en un pasaje múltiple, poblado de iconos como un retablo bizantino, todos ellos a la medida de la papelera que los recicla. En él no ya la escala, la dimensión misma ha sido abolida.

Entre tanto, el juego de espejos ha quedado obsoleto. Pues el espacio virtual no duplica modestamente (lo que tanto irritaba a Borges) el espacio real, sino lo multiplica. De suerte que la distancia se abisma y el efecto distanciador de la ilustración fotográfica es mínimo si se lo compara con los parámetros de las *irrealidades virtuales*.

Quienes (como el mercado o la política) viven de iconos, se frotan las manos frente a esta arquitectura que promete más de lo que cumple. Sabemos que la vecindad desmonta los efectos especiales del horizonte lejano. Cuando la vecindad, piedra de toque de la arquitectura, viene a poner las cosas en su sitio, de aquellas cosas (minúsculos iconos) y estos sitios (caóticas inmensidades) ya no queda rastro. Pero es tarde para retroceder. Reciclamos y a otra cosa.

Decía Vitruvio que la Arquitectura, en el trance de imitar, como corresponde a su arte, se imita a sí misma. O mejor, imita su prototipo, un modelo al cual se aplica y aplica sus talentos. El templo griego imita a la cabaña. El Patio de los Leones imita el Paraíso. La *Chiesa dell'Autostrada* imita la *Tienda de Yahveh*.

Una imitación de esa especie, enclaustrada y doméstica (la claustrofobia no suele amenazar al arquitecto, cuyas astucias son las del gato), asimila Arquitectura y Música, desdeñosas ambas de las musas naturales y enamoradas de sí mismas. Han transcurrido milenios de cultura mediterránea para que un compositor como





492.



493.



494.

Messiaen recorriera el mundo para escuchar a los pájaros. El gesto del Beethoven *pastoral* no pasa de ser el capricho inusual de un andarín solitario.

En el mejor de los casos (se dice el arquitecto), la naturaleza es el espejo. Y una imagen no se halla en el espejo, sino tras él, y no la vemos en él, sino a través de él, *al di là*. La imagen trasciende al espejo: y la Arquitectura trasciende a la naturaleza. El espejo desaparece, la naturaleza se ausenta y Narciso sólo ve a Narciso.

Si una portada románica (como la que abre a levante en la Catedral de Valencia) evoca el arco iris que, según el mito, sella el final del Diluvio, antes la difracción de la luz en abanico de colores ha trazado los arcos que aparejan los canteros. Que llamemos *arco* al fenómeno cromático que el sol despliega en la lluvia corrobora la sentencia de Goethe: *la naturaleza imita al arte*. En nuestro caso, el arco iris imitaría al de cantería. Y si éste se mira en aquél ¿acaso no se mira y admira a sí mismo?

Si observamos los capiteles que sustentan el arco en la susodicha portada, advertimos cómo unas delicadas columnillas, rotas o desaparecidas las más, dividen las escenas que ellos representan. La columnilla por tanto es *punto-y-coma*, o *punto-y-seguido*, en la iconografía de un capitel. Sobre ello volveremos.

Quede constancia ahora de la parquedad y parvedad imitativas de nuestro oficio que, vendido a fantasías de imagen, tal vez se desacredita (en las leyes del mercado lo que hoy es negocio mañana puede ser ruina). Por eso la arquitectura, que quiere perdurar, cree en el ocio duradero y descrece del negocio efímero.

El ocio da mucho más de sí: el arte y la Arquitectura lo saben y lo apacientan.

Las imágenes grandes o pequeñas (aquéllas más que éstas) son valores transitorios que la mansión centenaria, o casa solariega, acoge sin embarcarse en ellas. Son huéspedes de la Arquitectura, a quienes abre ésta, como en gesto de teatro, sus *valvae hospitalariae*. Pero ella es el anfitrión (nombre común que viene del propio de un rey de Tebas reputado por la esplendidez de sus banquetes). Vistas así las cosas, el icono es el manjar. Podemos, por tanto, preguntarnos:

¿Observa nuestra arquitectura la regla de oro de una economía iconográfica que subordina la ilustración del mito al espacio presente y a la presencia del habitante?

VIGÉSIMO-CUARTA CUESTIÓN
TEATRO Y REPRESENTACIÓN

El Gran Teatro del Mundo no es sólo el título de un auto de Calderón, dramaturgo y teólogo, es además un argumento de la civilización mediterránea que se consolida en el antiguo Imperio Romano y que el Renacimiento, romano de vocación si no de sede, en su etapa manierista prepara y el Barroco proclama, apelando a la *civitas*.

*Hermosa compostura
desta inferior y varia arquitectura...*⁴⁶

Con esas palabras, ya citadas, introduce el Autor la trama de su obra, alegoría del Mundo. El Mundo es Arquitectura (*inferior*) y la Arquitectura es Mundo (*diminuto*). Y ambos son teatro, incluso Gran Teatro. Componer arquitecturas desde su aptitud para la representación y en su condición de *escenarios* es toda una manera de hacer.

La Arquitectura, se ha dicho, es una *mise-en-scène* de la vida que hace de los hombres y mujeres que la habitan personajes de una comedia o de un drama, incluso de una farsa, o de un esperpento. El teatro de la vida, por una parte, precede al teatro de la arquitectura, pero éste, por otra, consolida y refrenda aquél. Política de suyo es teatro, bueno o malo, elegante o soez. Pero lo es a medias si la arquitectura no pone el teatro para el teatro, el escenario para la escena.

Esto es así, no sólo cuando un régimen autoritario y megalómano lo sustancia y despliega, de las pirámides faraónicas al Capitolio, de la Cancillería del *Reich* alemán al Ministerio del Aire del dictador español. También en democracia, leal o fingida. Pues el poder, venga de donde viniere, legítimo o ilegítimo ¿cuál es la frontera? requiere un escenario *ad hoc* para sus puestas en escena, sean megalitos o claros del bosque, ágora o foro, la torre más alta o la cúpula superior.

El gran poder se procura un gran teatro. Pero otros poderes menores no renuncian, por serlo, a un teatro menor. De suerte que cada una de las parcelas de poder, cada una de las hegemonías en cuyo juego consiste la vida en sociedad, busca su escenario y convoca a arquitecturas grandes o pequeñas para que la representación haga visibles sus actos, sin lo cual éstos decaerían en su prestigio. Si el poderoso quiere que luzca lo que hace, la arquitectura es su lengua más estable.

La Arquitectura es sal de la vida, que la preserva y conserva, porque la sustancia y espacia, ostenta y representa, más allá (o más acá) de las imágenes fungibles. ¿Como un museo, o un mausoleo? Sí y no: las ciudades-museo son ciudades hibernadas. (Como Pompeya o Herculano, lecciones que selló la catástrofe).

Como advierte Huxley en su ensayo *La tragedia y toda la verdad*, adonde invoca el realismo desmitificador de la *Odisea* homérica, en la tragedia no se apacienta toda la verdad de la vida. La tragedia mitifica, en aras de la palabra y el mito que consagra, la



495.



496.



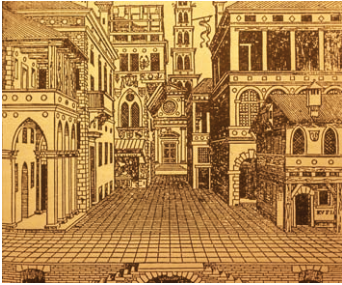
497.



498.

acción real y abstrae de ella lo que conviene a sus propósitos sublimes, desechando bagatelas que son la sal de la vida. Aun sirviendo a la obra de Esquilo, Sófocles y Eurípides, la Arquitectura no se compadece con la tragedia.

La Tragedia sublima la vida. La Arquitectura, en cambio, la acoge toda entera y verdadera y cierra su círculo, dando el breve e imperceptible paso por el que lo sublime roza lo ridículo. El teatro natural y genuino de la Arquitectura (de toda ella, no sólo de sus teatros) es la Comedia que, si creemos al Dante, cuenta con ecos de ultratumba.



499.

Commedia escribe el poeta, y nos reenvía a la *komodía* griega, voz que invoca ciertos *modos* de vivir. Como la Arquitectura, la comedia es cómoda, lo que quiere decir que se acomoda a todo (de este mundo o del otro) y lo acomoda a éste. Observa así la *commoditas* que la atribuye Alberti, transcendida su *necessitas*.

A diferencia de la tragedia, sobrenatural y sublime, fatal y abstracta, la comedia, natural y bella, hace lugar, si se la deja, casi a toda la verdad. No se desmarca de lo cotidiano y tópico, acepta los lugares comunes y las leves anécdotas, platica con el detalle menudo. La arquitectura doméstica ha sido y es el escenario propio de la comedia humana.

Componerla así y a partir de ese compromiso implica por tanto un agudo sentido de la representación y de lo representativo. *Niente sia in rappresentazione che non sia in funzione* proclama Milizia, portavoz de Lodoli. No niega los atributos de la representación, pero los vincula a una razón funcional. La arquitectura asume en sus disposiciones la puesta en escena de las funciones a las que presta servicio.

Pero la función por sí sola no compone, sólo reclama ciertas disposiciones, atrae determinadas *presencias* y se regala con oportunos *presentes*. Componer unas y otros requiere que lo dispuesto adquiera sentido en su representación, con *hermosa compostura*. El *Diccionario de Autoridades* dice de la *composición*:

Orden, modo, regla y forma con que se dispónen, distribuye, colóca y hace alguna cosa, para que estén sus partes en la debida proporción: como la composición de un teatro, Palácio, ramillete, y assi de otras cosas artificiosas.

El *theatro* escrito así (a la griega) es el primer ejemplo de composición que viene a la mente de nuestros patriarcas de la lengua. Ciertamente la Arquitectura es habitáculo y no espectáculo. Pero sucede en la vida, individual y social, que el habitar, por un lado, y el ver y ser visto, por otro, no son acciones fáciles de discernir. Sin incurrir en los *reality-shows*, reconozcamos que la frontera entre la intimidad de la habitación humana y el esplendor de la vida social es frágil e incierta.



500.

Como lo es la linde que separa lo privado y lo público. La arquitectura edificada, dice Vitruvio al principio de sus Libros, es privada y pública. Pero ¿debemos entender lo uno o lo otro, o lo uno y lo otro?

*Aedificatio autem divisa est bipertito: e quibus una est moenium et communium operum in publicis locis conlocatio: altera est privatorum aedificiorum explicatio.*¹⁷⁷

Es curioso que el autor romano habla de *colocación*, sin más, a propósito de las obras públicas y se aviene en cambio a argumentar los edificios privados. Para aquéllas no parece haber vuelta de hoja, estos habrá que razonarlos. Ocurre sin embargo que toda arquitectura posee un costado privado y otro público.

¿Acaso la ciudad, en cuanto es el feudo de sus ciudadanos, no supone para ellos, desde la vieja Roma (paradigma de Ciudad y Civilización) una privanza? Y la fachada de mi casa ¿no es de suyo urbana y patrimonio de la ciudad? Ni lo mío es sólo mío: ni lo de todos es de todos, absolutamente todos.

Cuando Alberti postula un cruce de ideas, de la *civitas minima* (la casa) con la *domus maxima* (la ciudad) ¿no está otorgando estatuto público y privado, a ambas? La casa es *urbana* en cierta medida, como la ciudad es *doméstica* hasta cierto punto. No se puede decir, en un mundo civilizado, que mi casa es sólo y toda mía, como tampoco que mi Ciudad no sea, en parte, mía. De ahí que haya que compaginar las condiciones del habitáculo y el espectáculo en todo género de arquitecturas.

Lo que no obsta para que la casa sea por encima de todo habitáculo y sólo en parte espectáculo y la ciudad sea espectáculo (inevitable, pues sólo si lo es se la reconoce como tal) sin dejar de ser, cuando nos acoge, habitáculo común y apacible. Ahora bien, parece (y así lo entendieron Babilonia y Roma, y las ciudades modernas tan pronto como dejan de ser *castella* para constituirse en burgos adonde cunde la división del trabajo) que a la Ciudad conviene el espectáculo.

La Ciudad es con propiedad *El Gran Teatro del Mundo* porque en ella la división de funciones se ahonda, lo que no en una población doméstica de corte patriarcal. La familia, si tradicional (familia viene de *famulus*, esclavo por consiguiente de origen) o alternativa poco importa (pues hablamos de gentes que conviven bajo un mismo techo al margen de sus relaciones mutuas), es un modelo de colaboración no instituida y, nunca mejor dicho, de ir por casa.

Pero el espectáculo, lo que no el habitáculo, divide: relativamente, pero divide. Unos ven y otros son vistos. Y esto es lo propio del teatro que argumenta una escena y reclama un escenario. La Ciudad, como la Corte de otros tiempos (*villa y corte* se decía de Madrid), algunos de cuyos valores, como la cortesía, ha heredado para bien,



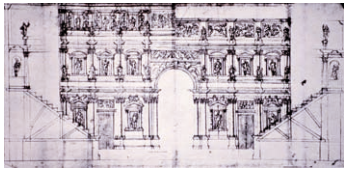
501.



502.

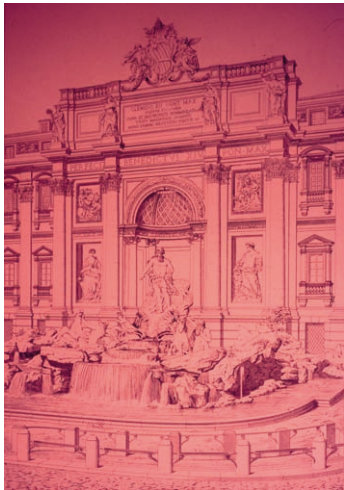
debe su rostro y consecuente identidad al espectáculo que despliega y nos ofrece. Sin él la *vuelta* del transeunte (*tour*) carecería de sentido.

En la Ciudad, como en todo espectáculo, hay distancia además de vecindad. Está abierta, a los demás y al futuro. Pero está enfrente, además de alrededor. En la Ciudad, lo que no en casa, hay una cierta perspectiva (la *scenographia*, una de las tres *dispositiones* vitruvianas, es perspectiva).



503.

Es una perspectiva que la tramoya del teatro romano proyectaba en las ficciones prismáticas alojadas en las *valvae* de su *frons scenae* plano, y que Palladio materializa y construye, a modo de maqueta fugada, en el Teatro Olímpico, donde la escena urbana asoma, en *trompe d'oeil*, a la escena del teatro, su cómplice.



La arquitectura urbana del Barroco romperá luego ese cinturón de castidad propio del manierismo para derramarse en calles y plazas. Las virtuales calles fingidas, de perspectiva *recta* en el centro y *oblicua* a los lados, del teatro vicentino salen a público concurso en los trazados de Bernini y otros artífices de ciudades nuevas.⁴⁹

Mediante un desplazamiento y salto de escala, el recoleto Teatro Olímpico se nos convertirá en la romana *Piazza del Popolo*. Y en la de *San Ignazio* abren forillos de una escena cuyos espectadores son los fieles que abandonan el templo. Un templo es el que en *Piazza Spagna*, sin embargo, pone fondo a la perspectiva *sotto in su* de su escalinata sin fin. Y ¿no es *frons scenae* sin rebozo, el que invade al transeúnte y le zambulle en la *Fontana de Trevi*, al frente de la plaza que desborda?

Noto, Ragusa y Modica, ciudades del sureste siciliano por otra parte, renacidas en época barroca, tras la desolación causada por el Etna, e hijas de su tiempo son, todas y cada una, suma de escenarios urbanos regidos por la geometría del espectáculo. Roma había conocido desde su antigüedad espectáculos similares, como el de los Mercados de Trajano, dispuestos en hemiciclo, a la manera de un *theatron* griego. Y es que teatro y mercado (Calderón de nuevo) tienen mucho en común.



505.

El que ve, compra. Y el que compra, o compra para ver y hacer ver, o compra lo que ha visto. Asimismo, el que vende vende porque es visto y es visto porque algo tiene que vender. Hoy llamamos *marketing* al teatro del mercado y *promoción* al mercado del teatro, pero su parentesco se remonta a los orígenes de las civilizaciones.

No hace más de un siglo y en vísperas de las vanguardias iconoclastas el gusto ecléctico salpicó de *pastiches* las ciudades, convirtiéndolas en enciclopedias para niños ilustradas con estampas como de cuento. Tal fue, para citar un caso pintoresco, la del demolido *chateau* de Ripalda en Valencia, de Arnau Miramón.

No mucho después, en el Paseo de Gracia de la Ciudad Condal se apodararía (en un *juego floral* muy de la época) *de la discordia* (Juicio de Paris) a *la manzana* urbana adonde adyacen sendas fachadas de Domenech i Muntaner, Puig i Cadafal y Gaudí, cada una con su acusado estilo personal y consiguientemente dispares entre ellas.

El historicismo sirve en este caso la metáfora mitológica. Y no es irrelevante que el apodo popular-culto aluda a un mito recurrente en lienzos de Tiziano, Rubens y otros pintores de genio. La supuesta discordia en los susodichos edificios no atañe sino a sus fachadas o antifaces, pues sus fábricas ocultas son acordes. Pero las firmas respectivas no declinan sus derechos de autor. Entre bastidores acaso se confundan, pero delante de las candilejas cada personaje luce con luz propia.

Espectadores de la escena urbana, tales edificios, en su día singulares, inciden a su vez en el *espectáculo*. Hay un intercambio de papeles que viene sucediendo desde los fastos versallescicos. Espectadores y espectáculo alternan, platea y salón de baile son un mismo ámbito y los curiosos, a su vez, visten curiosidades.

Más de un siglo después, el socarrón Rossini encararía el fiasco de la *première* en Roma del *Barbero* haciendo que su *troupe* desde la escena aplaudiera a los alborotadores que, tratando de reventar su estreno, habían dado el gran espectáculo.

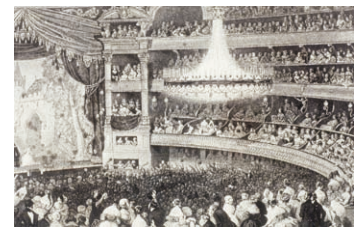
Y es que tales subversiones sazonan la diversión del teatro el cual, a su vez, las propicia. Es un asunto topológico y por ende arquitectónico. Cuando el gran público de la *Opera-Garnier* se traslada de la platea al *foyer*, deja de ser espectador y pasa a ser espectáculo. Todo teatro es en ese sentido *anfi-(doble)-teatro*.

Cuando el juego social alcanza las cotas de degradación que alcanzó en la antigua Roma, el saludable cruce de papeles (espectador-actor) se bloquea y la arquitectura lo acota con cínica lucidez. El actor acata paradójicamente el papel de sujeto paciente para solaz del *voyeur*, sujeto agente del espectáculo.

Algo semejante está sucediendo en la impía metrópoli moderna, adonde la *urbe* segrega primero el *suburbio* y se encierra luego en un tráfico sin alma que pervierte la calle a desecho, o limosna como mucho, para desharrapados.

Quizá, sin embargo, no hemos tocado fondo todavía y algo del teatro de la vida (la ciudad) se preserva, como el del arte (el teatro), permeable en su juego libre, pues la libertad es privilegio del juego, de actores-espectadores que se mueven en un espacio *lúdico* (como el que Gaudí provee en su Parque Güell) de fábula.¹⁵⁷

Como Don Quijote, los niños saltan de espectador a actor, y viceversa, en un abrir y cerrar de ojos. En *El Retablo de Maese Pedro*, Falla crea, a partir de Cervantes, un emblema lúdico, quijotesco e infantil a partes iguales, que hace cantar a Maese



506.

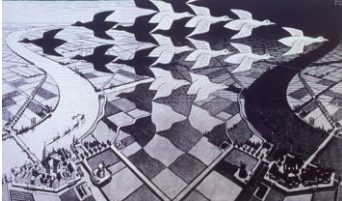


507.



508.

Pedro, Trujamán y Don Quijote (espectadores que actúan) en tanto que Melisendra, Don Roldan, Don Gayferos y el Moro, son figuras del guiñol que actúan sin decir palabra (las dice el narrador) y su dueño, mueve los hilos.



509.

Una sola regla ha de tenerse en cuenta: no se puede ser espectador y actor a la vez. Se es a menudo, ambas cosas, pero una tras otra. Sucede en este menester lo que en la percepción de *fondo y figura*: la figura puede ser fondo y viceversa (Escher ilumina en algunos grabados esa evidencia), pero no simultáneamente. Si algo me figura, relego al fondo lo no figurado (*figurar conlleva profundizar*). Ocurre como con las luces y las sombras, que unas arrojan a las otras.

Por eso no hay confusión en el cambio de papeles: van y vienen, pero cada palo aguanta su vela y una vela no puede hallarse a la vez sobre dos palos. El ciudadano actúa y observa sucesivamente. Cuando actúa, la plaza es el escenario. Cuando observa, está de vuelta (*tour*). La Ciudad, en cada caso le pone en *situación*.



510.

Como el teatro, la Arquitectura sitúa. Y abre perspectivas y crea espectadores. Provee observatorios. Antes de que Mendelsohn modelara su *Einsteinturm* en Potsdam para Einstein, un viajero del espacio interestelar, había Schinkel aposentado atalayas en sus arquitecturas monumentales. La escalinata del *Altes Museum* ¿no es a modo de palco proscenio, inmediato y mediado, vecino y remoto, que nos asoma desde su noble tribuna al Berlín de aquende y allende, *entre sombras y lejos*?



511.

La Ciudad, concebida y compuesta como escenario, vigila sus atalayas (y a sus vigilantes) y regula y conduce los puntos de vista de sus visitantes-transeúntes. Sin un *Piazzale Michelangelo* no hay perfil brunelleschiano de *Santa Maria del Fiore*. Sin la que fue angosta y ahora desencuadrada calle de Zaragoza en Valencia, no se ve ni entiende la Puerta de los Hierros de Conrado Rodulfo a los pies de su Catedral. Para cada perspectiva hay un punto de vista idóneo y feliz.

Pero el teatro a la vieja usanza, foro o corral, plaza o salón, perspectiva o palco, está en decadencia, y la Ciudad, a su imagen y semejanza, le acompaña. No podía ser de otro modo. El *plató* ha desplazado al escenario, la caja negra a los arlequines.

Una sala de cine (decía de la Sota en tiempos en que resabios de teatro, románticos e impertinentes, aun las adornaban) *es una cámara oscura*. No había todavía cundido el modelo del mini-cine, que concentra en un espacio reducido el punto de vista de los espectadores, apiñándolos, y da la razón al maestro. El cual lo comparaba, cambiando de tema, con el paisaje de la autopista nocturna, pura constelación de signos que se ilumina al reflejo de los faros efímero pero suficiente.

Cuando Venturi invoca el modelo *semiológico* de Las Vegas habla de lo mismo en otros términos. Si atamos ahora unos y otros cabos, entenderemos la naturaleza

del nuevo teatro, que está en todas partes, desmenuzado, y redundante en infinitos fragmentos, millonarias palomitas de maíz. Quizá la aldea global por ahí empezó.

Es un teatro efímero, que dura lo que la mirada fugaz que lo ilumina. Es abstracto y nocturno (cuando Kant poetiza acerca de que *la noche es sublime*, nos viene a decir lo mismo, pues sublimar y abstraer son operaciones concomitantes de la mente humana). Es un teatro virtual *avant-la-lettre*. Y cinematográfico. E informático.

El secuestro de las artes por obra y gracia del cinematógrafo caracteriza al siglo que acaba de fenecer. Cinematográfico es, desde luego, el nuevo teatro, pero no lo son menos las artes visuales, atraídas por la acción (*action-painting*), y la arquitectura. La prueba es el plató. *Contenedor* lo llaman los políticos. Ponga usted a mi disposición su oficio, que yo montaré el escenario: la escena es mía. Sírvenme usted el *plató* y sus *estudios*, que yo produciré mis películas a cargo de los contribuyentes.

Fuéronse los días en los que el arte (*ocio digno*) infringía las leyes del mercado (presa del *negocio*) a sus anchas. Había negocio de por medio, por supuesto. Pero era, como su nombre indica, *negación-del-ocio* y su negativo provisional, como el andamio para construir, que hace su papel de momento y luego se abandona.

Hoy el andamio es todo: el astillero de Sant'Elia no cesa de producir. Importa la producción, no el producto. Los arquitectos estamos de capa caída y prosperan los que Di Giorgio llamaba con justa razón *arquitectores*, ingenieros del nuevo, o no tan nuevo, pero ahora absoluto, sistema monoteísta cuyo único dios es el dinero.

Ni siquiera es el capital (de hecho, cuando él fue el jerarca, la arquitectura conoció una era de vacas gruesas, en la que los capitales sustentaban las capitales). El tejemanaje actual es *monetario*, y cunde a escala global la cantilena del sacristán, cuyas moneditas *cantando se vienen, cantando se van*. Sólo nos queda esa canción. De ahí la crisis de una arquitectura cuyos servicios al mercado de siempre (cuando sus plazas eran plazas amén de plateas) se han venido disolviendo a la par de éste.

Hoy la arquitectura (con minúscula) navega el espacio internáutico y virtual ayuna de otra materia que la que cabe en un apéndice de memoria no mayor que un supositorio. ¿Adónde han ido a parar el teatro de la vida social y sus escenarios urbanos? ¿Adónde las vecindades? Vecino viene de *vicus*, voz que denota un lugar.

Es curioso que el árabe, introvertido y doméstico, no habiendo acabado de digerir el asentamiento colectivo que es la ciudad, inventa el *barrio*, cuyo sentido en su lengua es marginal y de donde nos llega esa lectura un tanto inhóspita, como de desecho suburbano, que les aplicamos aún, como a parches puestos al tejido urbano.



512.



513.



514.

La ciudad ya no está en la calle y en la plaza al uso romano. Tampoco en las casas alrededor de un patio a la manera islámica. Ni en Campos Elíseos que auguran triunfos en sus fugas. Ni en estampas que inventan una historia escolar. La ciudad está en el ciberespacio. Desde él se asoma a los hogares convencionales y los desautoriza, como restos de un naufragio que sólo nostálgicos a prueba de novedades perciben y aperciben no sin perplejidad.

Tierra y mar han dejado de ser habitáculo y viático, respectivamente, de la raza humana. Nos quedan las ondas. Embarcados en ellas, estamos en todas partes (*como dioses*) y en ninguna. Informados de todo, no sabemos nada. Nada de lo que para saberlo es menester saborearlo: nuestros saberes son sin sabores.

Hubo un tiempo en el que el arte, rizando el rizo de su artificio, se quiso *realista*. Y hubo otro en el que la realidad se leyó bajo el prisma del arte. Hoy la realidad se nos evapora (como si la Academia de Platón cabalgara de nuevo nuestros pensamientos). De vuelta a su caverna, ya no somos académicos, pero volvemos a ser cavernícolas.

Nos apacentamos en las sombras (*umbram, non rem*, dice Vitruvio del proyecto). De la realidad, sin duda incierta, ni se discute. Teorizamos, mas no a la vieja usanza peripatética que *pasea* alrededor. Somos teóricos de la teoría. El lenguaje nos ha *de-construido*. Yendo tras su fantasma, como el personaje Zelig de Woody Allen, nos hemos vuelto fantasmas. Habiendo traspasado la inteligencia a los edificios, nos entretenemos en el mercado de las ocurrencias.

Pero no todo lo que ocurre, o se nos ocurre, es real. Hay una arquitectura virtual, de pura imagen para la mercadotecnia, que algunos que se alaban de arquitectos sirven a sus comitentes políticos (en el peor sentido). Pero esa arquitectura interestelar se estrella en cuanto impacta con la dureza geológica del lugar (que es el que es).

Cuando ello acontece, cuando lo dicho (digital) es hecho (analógico), las cosas vuelven a ser y la pantalla se reduce a escenario, adonde las gentes actúan y representan, con sus luces y sombras, no de uvas a peras, sino de un día para otro.

¿Es entonces la arquitectura privada y pública adonde habitamos el escenario idóneo para nuestra vida activa y de representación?

VIGÉSIMO-QUINTA CUESTIÓN
SÍMBOLOS Y ADORNOS

La cuestión que antecede (la arquitectura como escenario doméstico y urbano) nos ha abismado en el océano de los internautas. Enredados y atrapados en la Red, como el gladiador romano (*retiarius*) carne de tridente, hemos perdido el norte. Del fatuo teatro cortesano, barroco e ilustrado, hemos regresado a la antigua arena inmisericorde. Pues en la Red no somos pescadores (aunque como a tales se nos brinde), tampoco peces en el agua libre. En ella somos pescados y repescados.

Retrocedamos, pues, al origen. En el origen de la composición arquitectónica que inquirimos presumimos, de acuerdo con Hegel, que hubo símbolos en juego y que ellos suscitaron ciertos ornamentos. Por eso será bueno ahora, para no naufragar, que los invoquemos, empezando por el principio.

Loos tiene razón cuando atribuye al ornamento del que teóricamente abomina una condición *primitiva* o *primaria*. Lo segundo (biológico) nos convence más que lo primero (histórico). Pero Loos discurre a la sombra de Freud, para el cual la historia es *biológica* y la biología *histórica*.¹¹¹

En todo caso, al ornamento no se llega: del ornamento se parte. Obedece a un impulso natural del ser inteligente ¿acaso la inteligencia no es de suyo un ornamento? que la vida vegetativa desconoce, pero practica. La naturaleza se adorna. Es natural por tanto que el ser humano lo haga.

Pero debe de quedar claro que es la persona la que, para empezar, se adorna. El ornamento es así, además de natural, personal. Se adorna el que detenta un poder, y en el adorno cifra las prendas de su propia investidura que sus obras magnifican.

Importa poco si un cierto credo insta a la austeridad. El personaje puede asumirla (y quizá la asuma de hecho), pero su rango no lo consiente. En el Escorial, la morada del monarca viviente puede ser modesta, pero su sepulcro eterno ha de ser soberbio. A la casa sobreabunda el *museo*, y sobre éste esplende la gloria del *mausoleo*.

La mitología del rey ungido, que invocan los jesuitas Prado y Villalpando en su doble parangón (Felipe II es el nuevo Salomón y el Escorial el nuevo Templo de Jerusalén), se derrama en su obra, la cual restituye, en la medida de lo humano, al Todopoderoso la gloria y el decoro que de él mismo ha recibido.

En su primera entrada, el Diccionario de Autoridades dice del ornamento:

Adorno, compostura, atavío que hace vistosa alguna cosa.

De la *compostura* (término albertiano en la traducción de Lozano y sesgado a la manera española y plateresca) hemos hablado y volveremos sobre ella. Lo que



515.



516.



517.

ahora nos importa es el concepto de *atavío* que incluye sin discriminarlas naturaleza y arquitectura. Más adelante y en la última entrada, el mismo Diccionario añade:

Figuradamente se toma por las cualidades y prendas morales del sugeto, que le hacen más recomendable.

Y cita a Lope, en un guiño con su pizca de malicia:

*De la muger hermosa,
Que siempre reverencio,
El mayor ornamento es el silencio.*

Es un silencio que predicará Loos con solicitud digna del taimado Sempronio, el fámulo celestinesco: *haz lo que bien digo e non lo que mal hago.*

Pues, si en las obras del arquitecto vienés no hay molduras u otras frivolidades, ¿no es verdad que sus materiales, supuestamente silenciosos, alzan la voz y cantan? ¿Por qué suponemos en la materia el silencio, reservando el habla (y la lengua que la sustenta) para la forma? ¿Cómo, sin el elocuente lujo de ciertos materiales selectos, el recalcitrante enemigo de la Secession, habría podido aparejar en Viena la deslumbrante joya del *American Bar* a pocos pasos del *Graben*?



518.

El silencio puede ser ornamento. Pero volvamos al hilo que Lope apostilla, para reconocer que el ornamento comienza en (o pasa por) la moral del sujeto, sea príncipe cristiano o dama de poeta. Conciérne a la persona y es privilegio humano que la ética transfiera a la estética y la moral a la Arquitectura.



519.

Como la *muger* ideal de Lope, la Arquitectura puede ser o no silenciosa, pero será merecedora, si lo es, de reverencia, cuando el decoro, y el ornamento que lo evidencia, la inspiran. Lo cual nos encamina al plural, *ornamentos, ciertas piezas, que se ponen para acompañar las obras principales.* Pero el plural contempla otra acepción:

Ornamentos. Se llaman comunmente las vestiduras sagradas que se visten los Sacerdótes y los Obispos cuando celebran, lo que comprehende tambien los adornos del Altár que son de lino ù seda: como los mantéles y el frontal.



520.

El ornamento nos ha conducido a la liturgia y a su vestuario propio. Nos hallamos de nuevo en trance de representación: hemos vuelto al teatro. Pero el teatro de que hablamos ahora es otro, *sagrado* como lo fue quizás en un principio, como lo concebían los faraones, como se transparenta en la tragedia griega.

Su representación involucraba a actores y espectadores, siendo charnela el coro y la *orjestra*, lugar para ese cruce de papeles del cual levantó la arquitectura, acta notarial. Pero de ello hemos hablado ya. Lo que ahora procede es poner en claro la trama ornamental que viste con cabal correspondencia a habitante y habitáculo.

A la acción sagrada (que así se llama porque ha sido segregada) se refiere Ruskin en la primera de sus *Seven Lamps*: la del *Sacrificio*. La acción ritual invoca el ornamento que en ocasiones el artífice, inclinado por astucias de su oficio, no siempre tiene en consideración. Ejemplo de ello da el anónimo autor del *Laocoonte*.¹⁶⁶

En el mármol del Museo Vaticano, en efecto, el escultor ha desnudado a sus personajes para esculpir en sus cuerpos el dolor que les causan las serpientes de Neptuno. Pero si la ira divina ha sorprendido al sacerdote en su ejercicio ritual, habría que suponerle revestido con sus ornamentos. Así le describe Virgilio.

El escultor, sin embargo, hace de su capa un sayo y elude la propiedad del suceso. Un arquitecto no habría debido obrar de ese modo, pues el rito es razón de su obra y ésta es ornamento redundante. Tal es el sentido del aforismo semperiano que otorga prioridad al tejido. Primero *tejer* y luego *techar*.

El ornamento de Arquitectura no es ajeno, antes los magnifica, a los ornamentos ceremoniales, si aceptamos que en ceremonia estriba su argumento principal. El Diccionario de *Autoridades* nos lo hace notar cuando añade:

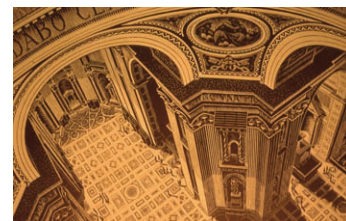
lo que comprende también los adornos del Altár.

El altar es arquitectura, o principio de ella. Porque no es *mueble*, aunque una indigna rutina lo reduzca a veces a tal condición accidental: en todo caso es mueble inmueble. Recuérdese al respecto cómo en el culto cristiano los altares primitivos fueron sepulcros, losas sobre la tierra que entierra.

En el templo románico, la posición del altar marca el oriente al espacio del rito. Se erige como un obelisco o como un *menhir*. Hablamos de piezas todas ellas de arquitectura, cuyos ornamentos inmediatos son vestimenta de *lino ù seda*. Pero hay otros mediados y aun distantes: son los que configuran con sus figuras el recinto. En torno al altar, muros y columnas se revisten asimismo y con atributos semejantes, a la manera del celebrante y del ara adonde celebra.

En su defensa del estuco, Palladio llama *túnicas* a sus capas y arguye que su superior docilidad (él ha sido cantero) permite perfilar el *éntasis* de sus columnas.

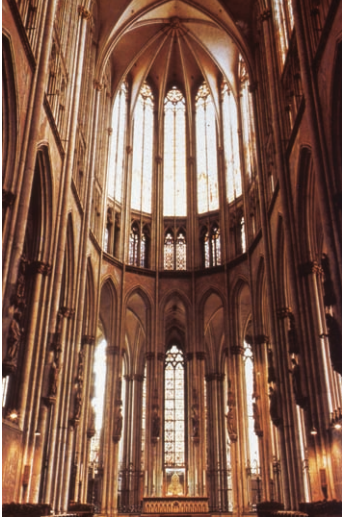
Loos hace otro tanto y, tras haber despotricado del adorno en teoría y por escrito, reviste con materiales nobles, ornamentales, sus interiores. Y Mies en Barcelona usa



521.



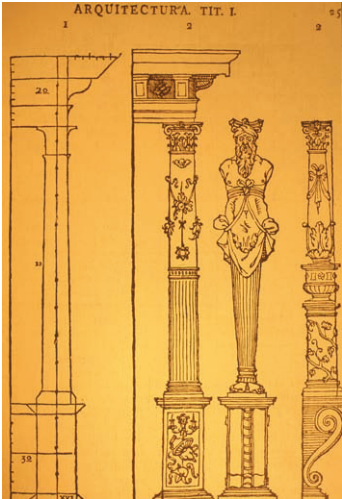
522.



523.



524.



525.

ónices para sus incorpóreos, pero corporales, planos neoplásticos, o elige pesados cortinajes y alfombras, cuya caída de tejido o tersura blanda de apoyo componen (rojo y negro con amarillo) pura gala emblemática. Son ornamentos discretos, reservados, en ausencia de un ornamento declarado y florido.

Y todos ellos ofician bajo el episcopado del símbolo.

El *Sistema hegeliano de las Artes Particulares* nos viene ahora a propósito. Pues, establecido el símbolo, se impone rodearlo de un peristilo o frontera ritual que separe lo propio de lo ajeno, la cual habrá de resonar con él, como resuenan los ecos con las voces. El verbo reverbera y se deja oír en su entorno propio y sólo en él.⁸⁷

Ahora bien, si el verbo es palabra, y por consiguiente símbolo, de ello se sigue que sus ecos habrán de acusar esa naturaleza simbólica. A juicio de Hegel, la catedral gótica es símbolo y recinto a la vez y síntesis de esas especies contrarias. El arbotante se reconcilia con la oración. El tipo pacta con el rito.

Pero ¿cómo un muro o una hilera de columnas pueden dar réplica cabal al símbolo, visible o invisible, pieza o acción, que rodean? ¿Cómo el continente mudo (*las piedras inertes*) conocerá el *drama* del contenido para aprehenderlo y manifestarlo? ¿Qué puede hacer hablar a un muro o a una columna?

La lección se remonta a la Prehistoria, a través de (abreviando) Egipto y Grecia.

Desde Stonehenge, ciertas piedras son capaces de decir ciertas cosas, por medio de sus posiciones, disposiciones y composiciones, que el espíritu ha calculado y cifrado (como adivina el náufrago Aristipo en el proemio de Vitruvio) en geometría. Y nos hablan asimismo el poste totémico, la columna flor de loto o el orden clásico.

En nuestras lenguas, al sustantivo acompaña el adjetivo, su lazarillo. Pues aquél, por la naturaleza secreta y oculta de su misma condición *sustancial*, la que llama al pan pan y al vino vino, a menudo es ciego. De tanto querer decir no sabemos lo que dice, y le socorre un lázaro avisgado, el adjetivo, tramposo pero útil:

Se llaman en la Architectúra, Escultúra y otras cosas, ciertas piezas, que se ponen para acompañar las obras principales.

Si nuestros académicos no han leído a Alberti, su pensamiento en todo caso no les ha sido ajeno. Pues la idea de que es propio de ornamentos arquitectónicos *acompañar las obras principales* parece calcada de la que enuncia el arquitecto genovés:

*Cosa fingida y apegada.*¹⁹

Adonde *fingida* no quiere decir falsa, sino de ficción o artificio, e imitativa si se terciá, como que es signo, icónico o no (depende), de una retórica cuya función en la *Re Aedificatoria* es la de especificar y cualificar, como lo haría un adjetivo oportuno (de los inoportunos Dios nos libre), el artefacto genérico construido.

Edificar es acción a este respecto que discrimina tan sólo cuanto a ella concierne, materiales, estructuras, instalaciones... La *cosa edificatoria* se lo debe todo a sí misma: de ahí que su natural tienda de ordinario a ensimismarla.

Pero la cosa es más de lo que es, pues la Arquitectura *cualifica* la edificación y se sirve (según Alberti) del ornamento que, aun subsidiario y *apegado*, es argumento al hilo del cual discurren sus Libros VI, VII, VIII y IX. El adorno ciertamente adyace a la obra y le es adjetivo, pero la cualifica y la pone apellido. Con lo cual la humaniza.

Así fue en la antigua Grecia, dice Vitruvio y podemos creerlo. Pues los hechos son menos claros que los datos (el dato pone certidumbre, o falsedad, al hecho incierto). ¿Cómo el *Parthenon* por ejemplo, cabe preguntarse, asume el viril estilo dórico cuando su diosa, la *Athenea Parthenos*, se proclama virgen?

Quizás es que los dioses griegos, puesto que hablan, también mienten. Y quizá la diosa- virgen de la *cella* ateniense, hoy desaparecidas una y otra, se revistió de un estilo dórico viril y gigantesco para infundir en sus devotos terror, o cuando menos. reverencia. No sería la última virgen acorazada, de cuya dinastía son las *walkyrias*.

El peristilo del *Parthenon* resuena, no con la *Athenea Parthenos* a la que en su día montó la guardia, sino con la *Athenea Pro-majos* que campeaba afuera, tras los Propileos. Pero las correspondencias suceden y los símbolos van y vienen. La regla del ornamento (Vitruvio no se equivoca: si acaso, se equivoca Hegel) es el símbolo. En virtud de él. los estilos clásicos adquieren y otorgan sentido. El dórico es gloria del *Parthenon* que a su vez consagra el dórico.

Cuando la Arquitectura (que Alberti no llega a conocer y Hegel prefiere ignorar) pasa a manos de escultores (de Miguelángel a Bernini). el espacio se abre camino. Parece que el escultor trabaja la masa, pero su obra está en el espacio y es espacio. De hecho él la vacía cuando la esculpe como un cavernícola, eliminando lo que la sobra.

Y a su vez los símbolos hacen como que se escabullen detrás de las imágenes. Es la hora del adorno barroco *per se* y del *horror vacui*, la que hará que luego se vuelvan las tornas y le sobrevenga el descrédito, cuando sus repertorios se recreen solo en sí mismos y vayan a parar a un inmenso cajón de sastre, a título de repertorio. La voluta será para entonces un *lugar común* que salta de un sitio a otro, en una postura u otra y como remedio a cualquier accidente ubicua y universal.



526.



527.



528.



529.

Repertorio es redundancia. Las decimonónicas arquitecturas de catálogo harán cundir a discreción (o indiscreción) el tópico ornamental. y se ganarán a pulso el anatema de los nuevos arquitectos en las vanguardias del siglo veinte.

El ornamento ¿es delito? Ni el que lo sostiene se lo cree, pues su misma práctica lo desmiente. Y los más puros, o depurados, de sus herederos harán lo propio.

Tomemos como ejemplo el Pabellón de Mies (Barcelona, 1929), obra desornamentada en el espíritu del Movimiento Moderno. En el Pabellón, como hubo en el *Parthenon* y supone Hegel que las hay en toda arquitectura clásica, hay una estatua de Georg Kolbe: *El amanecer*. No está en su centro, porque no hay centro. O mejor dicho, está en su centro, que es un punto impropio, o del infinito, que nosotros llamamos punto de fuga, y a él nos remitimos.

La estatua de Kolbe es el símbolo *hegeliano* alrededor del cual toda una serie de triedros trirectángulos de matriz neoplástica aparejan un recinto abierto, con economía y reverencia virginales dignas de *Athenea Parthenos*. A cielo abierto como se halla, la figura se cubre con sus manos (a la manera del Adán desterrado que dibuja *Il Filarete*) y evoca así a la vez el paraíso-perdido *proustiano* y la intemperie del mundo en *desesperada-confusión*.

Desamparada, la solitaria estatua transmite desamparo en su rincón, que no deja de serlo por mucho que se la vea desde todas partes (en juego *borrominiano*) y se refleje por doquier, en el agua, en el mármol, en las lunas. Está sola y se multiplica, aunque en vano (sabemos que muchos yoes no cumplen una buena compañía).

Pero el recinto la responde. ¿Cómo? Distintos planos la reflejan y redundan con ella, la refractan y filtran deformándola, en un juego de contrapuntos simbólicos... Sólo uno entre todos ellos parece no querer decirnos nada, neutro y mudo.

El techo calla. No cobija a la estatua y a su pequeño estanque. Ni alberga tampoco el grande, adonde el cielo se refleja e invierte en abismo. Nos hallamos suspendidos en un mundo de imágenes que rebotan, como bolas de billar, en tres dimensiones. Para Mies, la arquitectura es el arte, o así parece, de no techar, de no cercar.

Sus arquitecturas han roto paredes y techos. Importa poco que sean rascacielos, imaginarios o reales, o habitáculos como éste a ras de suelo. El Pabellón podría entenderse como el estrato modular, pura planta, de un indefinido rascacielos. Su techo sin techo es como un segundo suelo, segundo o enésimo.

No hay techo y tampoco amparo. Arquitecturas *atectónicas*, sin embargo, otras lo han sido. Pero no ajenas al símbolo, tampoco ésta. Descartado el techo que está



530.



531.

sin estar, la moqueta negra en el suelo, la cortina roja y el ónice amarillo del muro, componen la bandera alemana, emblema que envuelve a los héroes muertos.

Al visitarlo, Mies nos gloria y de paso nos mata, no sin antes habernos dispensado una dramática despedida en el gesto y pantomima de la estatua, que se asoma a la luz y la teme. Como en Atenas, en Barcelona el símbolo se rodea de símbolos, declarado e icónico aquél, discretos y heráldicos éstos. Y todos a merced del espacio. Ornamentos de oro, rojo y negro, para una arquitectura que, como la de Loos o Le Corbusier o Scarpa, dice descreer del ornamento.

El ornamento deja de ser delito (y los arquitectos aludidos lo reconocen aunque no lo digan) cuando es rito, o se implica en él y lo argumenta. Cuando, como las vestiduras que ostentan los celebrantes, remite a un símbolo, o sistema de ellos, bien cifrado y que importa descifrar describiendo sus claves.

Pues *symbolo* es, según el Diccionario de Autoridades:

La nota, señal, ò divisa, que dá à conocer alguna cosa.

Como nota a pie de página, descifra la cifra simbólica y secreta de la arquitectura adonde se inserta y la señala. ¿No miran las cariátides del *Erecteion*, condenadas a sustentar su tribuna, al templo de la virgen ateniense? Y ¿no es divisa que acabamos de reconocer en el espacio del Pabellón *miesiano*?

Y todo ello concurre a darnos a conocer ciertos contenidos. Por donde deducimos que el adorno, o es *epifanía*, o no es nada (y entonces huelga: *menos es más*). Y desde luego lo entiende sólo el que está en el secreto: ¿cómo, sin haber leído la Biblia, descifrar el trasfondo simbólico, que describe un capitel románico?

En la Puerta del Palau de la Catedral de Valencia, veinticuatro sucesivas escenas representan una historia bíblica que remite al arco románico abocinado, símbolo icónico séptuple del arco iris, que es símbolo, a su vez, no icónico de la alianza de Dios con los hombres. El relato icónico se resuelve en discurso simbólico.

El ornamento, pues, nos conduce al enigma que es el símbolo (*breve sentencia... que significa alguna cosa oculta, y escondida, y es particular, ò característica de algun sugeto*, dice el Diccionario) o no lleva a ninguna parte:

Docto symbolo de esta verdad es la saëta: con la pluma vuela el hierro, que ha de herir (escribe Quevedo y cita Autoridades).

Como vemos, la metáfora de *el dardo en la palabra*, que con tantas gallardía y cordura sostuvo el insigne Fernando Lázaro, viene de antaño. La palabra hiera, y la imagen



532.



533.

también. Y ambas, por trayectorias distintas y con velocidades varias, ejecutan símbolos que ha de descifrar el entendimiento.

El acto mismo de edificar constituye, de suyo, un símbolo. Tanto que, en la hora *internáutica* actual, a menudo el símbolo, con cualidades de icono para su lectura fácil, devora al artefacto. Éste subraya la proeza, pero a aquél compete el mensaje *subliminal* (o no tanto), que en serlo asegura su impacto y eficacia.

La organización del espacio inherente a toda arquitectura rodea de indicios el símbolo que la induce. Al ornamento corresponde redondear esos indicios y convertir sus señales en *santo* y *seña* de lo secreto y sagrado que la concierne.

El ornamento es así lo primero y lo último: lo último que se hace y lo primero que se ve. De ahí que visiones superficiales, aunque no superfluas, de la Arquitectura se pierdan a menudo en retahilas de ornamentos (a los que tan acostumbrados nos tienen historiadores e iconógrafos) y de iconos a ellos adheridos.

Yerra por ejemplo Ruskin, historiador y crítico, sensible y elocuente, cuando dice que la Arquitectura es mera conjunción de edificación y ornamento. Le abona el barroco escenográfico y abundarán en ello los más frívolos modernismos decorativos.

Vitruvio, más sagaz, había dejado dicho dos milenios antes que fue la proporción y no el adorno la que dio rango de arquitectura a ciertos edificios de la antigua Jonia, que en sus dimensiones, análogas a las del cuerpo humano, traslucían la ancestral aspiración a poseer el mundo, propia de esta especie nuestra.

Pero pronto advirtieron los nuevos humanistas que la proporción, decisiva para el espíritu clásico, no siempre se cumple con precisión y carece en todo caso de un reclamo inmediato. A corregir sus defectos acude (dice Alberti) el ornamento que la hace visible y pondera y *agracia* sus conmensuraciones.

Los psicólogos nos han hecho ver que dos puntas de flecha, puestas a los cabos de un segmento, lo alargan o acortan a simple vista: para que lo sea de arquitectura, la medida ha de ser *sentida* y *elástica*, como lo es el cuerpo que mide y adorna. Por el adorno justo, que la humaniza, la proporción luce y esplende. En él se concreta y por medio de él se matiza. Ella es abstracta. Él es, por ascendencia y casta, figurativo. Una concesión, si no necesaria, recomendable.

¿Cumple el inevitable ornamento de la arquitectura su función adjetiva y característica y la provee de símbolos afines al ceremonial, sea cual fuere, que en ella ha lugar?



534.



535.

VIGÉSIMO-SEXTA CUESTIÓN
SIGNOS Y MENSAJES

Visto lo visto, que la Semiótica abundara en estudios de arquitectura cuando en los años 60 saltó a la palestra no debe sorprendernos, pues a la *Ciencia y Teoría de los Signos* ella concurre con muchedumbre de ellos.³

Lo acabamos de sugerir: el símbolo se halla en la naturaleza de la Arquitectura (Hegel) por cuanto es instrumento de liturgias a las que ella provee óptimas moradas. (*Morada* es voz con resonancias místicas: de siete dispone Teresa de Ávila en su *Castillo Interior*). Y todavía la retórica funeral alude a la *última morada*.

Pero el símbolo no es la única especie de signo que la Arquitectura baraja. Ella no es, como la palabra (esencia del rito judeo-cristiano), símbolo puro, visto u oído. En ella *el verbo acampa*, y al hacerlo, divide y comparte su herencia simbólica, dispersándola y esparciéndolo como semilla en multitud y diversidad de signos de otras especies.

El efímero *campamento* se sustancia en *habitación* y ahonda en su querencia sedentaria. (Leemos en la Biblia que Yahveh se conforma con una tienda, pero Salomón le edifica un templo, que Zorobabel reconstruye y Herodes adorna). La palabra es nómada, pero los hombres la asientan para hacer historia, que escriben y edifican. Y así, a la erección del símbolo edificado (desde el menhir prehistórico) concurre toda una constelación de indicios, señales y síntomas.

Un edificio es un complejo sistema semiótico, y su coherencia depende del sentido de su arquitectura, adonde oportunas y obvias *señales* indicativas y profundos y sustanciales *síntomas* emotivos corean sus principales *símbolos* cifrados. El símbolo es el móvil, pero la *libido aedificandi* va mucho más allá.

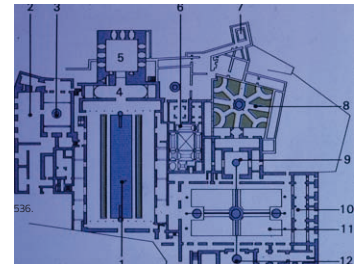
Volvamos al ejemplo de la Alhambra nazarí, cuyos símbolos se condecoran con signos de otras especies, que traducen itinerarios y sensaciones. En una colina a cuyo mediodía el sol disputa el dominio a la nieve, dos ejes (o uno que se quiebra en ángulo recto) disponen la vida toda de palacio alrededor de dos patios principales (los otros son secundarios). El norte-sur se abre a la vida de relación como un atrio romano, público y privado a la vez. El este-oeste guarda la intimidad del soberano.⁷⁸

En la casa griega que dibuja Palladio en su Segundo Libro, el eje es único y los patios correspondientes a invitados y anfitriones se hallan alineados: lo público continúa lo privado y viceversa. No así en la casa islámica, adonde la fractura se sustancia en arquitectura: dos mundos, dos orientaciones.

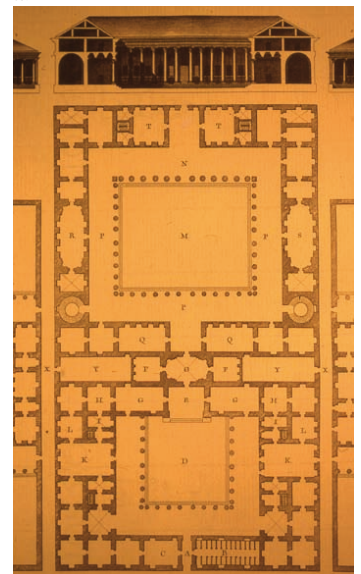
Así, en el *Patio de los Arrayanes*, las luces y las sombras se demoran y permanecen en su sitio y el sol baña, de la mañana a la tarde, el macizo de la *Torre de Embajadores*, delicadamente sombreado a sus pies por el pórtico que lo alfombra, antesala y filtro, de la *Sala de la Barca*, adonde se lee:



536.



537.



538.

*Yo soy la novia en traje de boda,
adornada de hermosura y gracia.*



539.



540.



541.

Que una arquitectura de umbral y penumbra se entienda como novia es poética bendición que precede y anuncia con fina diplomacia la *Sala de Embajadores*, cabecera-norte y apéndice-fortaleza del *Patio de los Mirtos* aromáticos que a su vez hacen guardia, como amigos de la novia, junto al agua quieta de la alberca.

Al sur en cambio sucede una transición, que no se da sin recodo y consiguiente ruptura. Dobla el eje que dispone al patio interior, el *de los Leones*, santuario del alma. La señal indicadora, el quiebro, nos dispone al símbolo: otra dirección y otro eje. Caminamos ahora hacia el orto, como *à la recherche du temps perdu*. Y la cita de Proust no es ociosa si tenemos en cuenta que el paraíso es principio y fin. La señal (itinerario) nos encamina pues al símbolo, aderezada con síntomas.

Las señales componen arquitecturas porque nos orientan, y una orientación es siempre una base para la composición, no tanto de arquitecturas consigo mismas (que también) cuanto de ellas con sus entornos, vecino y remoto (sobre todo remoto). En la Alhambra los cuatro puntos cardinales trazan ejes que rigen la composición.

Pero ¿cuáles son los síntomas? Son rumores y humedades: son bienestar ¿qué otra cosa fue el paraíso? Los síntomas están en la materia y en los materiales, en su tacto. No en vano los médicos, que escrutan sintomatologías, palpan. También los síntomas de la Arquitectura son tangibles, o de visión táctil.

Porque, como nos enseña Wölfflin, hay una visión-táctil distinta de la pura-visión, que toca viendo. Y es ella una de las visiones de la Alhambra que, a diferencia de otras puras visiones que inundan la mente, incubando a menudo fantasmas, sumerge al habitante de cuerpo entero el cual, desde ahora y en ese lugar, oye lo que ve, ve lo que toca, se mueve con lo que se mueve, se mueve viendo y ve cómo todo se mueve, la luz en el agua y en los mocárabes, la luz que suena y salpica...

En la taza de la fuente del *Patio de los Leones* en efecto leemos:

Confundiéndose a los ojos lo líquido con lo sólido, de manera que no sabemos qué es lo que fluye...

¿Cabe una descripción más certera y puntual de esta arquitectura con pulso, viva y adonde la luz va y viene a sus anchas, baila y corre y se sosiega? Si no es éste el paraíso, adonde no hubo arquitectura construida, es su evocación y recuerdo, que vale menos (según se mire) o más, para el habitante, o huésped, o transeúnte.

Porque no está sólo alrededor, sino adentro: la Alhambra es paraíso interior. Pues la mirada, que el *coup d'oeil* describe como proyectil que el ojo lanza, tiene su *feed back*, su retroceso y culatazo, suave si ella es dulce. Y hay un modo de ver con todo el cuerpo, como hay un modo de oír con todo él. Y de cantar.

En la Alhambra, los símbolos dispersos, babélicos, de la palabra escrita se vierten en el espacio musical de sus arquitecturas: la música rapta el poema. Las *aladas palabras* alzan el vuelo musical y llevan consigo el pensamiento *su l'ali dorate*.

Se cumple así el misterio, que significa unión, además de secreto y enigma, de la canción. Si toda arquitectura es música, como quieren los clásicos adictos a la armonía, ésta en particular, y en virtud de la poesía que la habita y recorre, que la adorna e ilustra, que la describe y alaba, es canto. Música y letra.

La Alhambra es un canto de los ojos, corporal como el *Cantar de los Cantares*. Por eso los poemas, sartas de símbolos puros, genuinos, orlan sus zócalos adornándolos. Cuando el poema enmudece, porque no se lo lee, o porque el que lo lee ignora el idioma, el adorno queda, la decoración respira por sí misma.

En las caligrafías que embellecen las paredes de la Alhambra se recrea y goza el ojo sensible, aunque no políglota, porque, amén de grafías, son bellas figuras, sea cual fuere su idioma. El que las lee sin embargo va más allá y es más consciente, porque lo sabe y saborea. Su lectura es como una vigilia entre dos sueños.

Las señales, custodios de la conducta, nos conducen (son disposiciones propias de la Arquitectura). Los síntomas (sensibles en sus materiales) nos templan. Y los símbolos caligrafiados finalmente, vigilantes, nos deletrean el mito ancestral, matriz arquitectónica y no literaria, monumento antes que documento:

¿Acaso este jardín no nos regala una pieza cuya hermosura quiso Dios sin igual?

Le *temps perdu* es el tiempo sin tiempo. Por eso no tiene igual, pues igual sería como otro y no hay otro. El Paraíso es uno e irrecuperable *per se*, pero su nostalgia puede ser edificada y lo ha sido. La Arquitectura está capacitada para recrear lo que fue y ya no es, porque sus mañas son símbolos, y el símbolo se apacienta en la ausencia.

Como la palabra *rosa* es *ausencia de toda rosa* (Mallarmé), esta arquitectura del Paraíso sustancia su ausencia. Es lugar que está en su lugar, lo que no podría ser si lo que fue no hubiera dejado de ser. Si hubiere dudas acerca de la legitimidad de las tesis hegelianas acerca del mito, la Alhambra nazarí las despeja.



542.



543.

Los símbolos escritos constelan el espacio mítico esencial. Los poemas proclaman la Arquitectura. Las maravillas están en su *mundo diminuto*, el cantarlas viene luego. O antes: Salomón dota de sentido a David. La arquitectura acredita la poesía.

Es un discurso mítico adonde concurren entrambas culturas semíticas, la bíblica y la coránica, de voces proféticas y ecos poéticos. Cuando los ecos crecen, la Arquitectura se agiganta, no en dimensión, pero sí en sentido, con ellos, pues la voz es el habitante y el eco es la habitación. Y la Alhambra es paradigma de habitación.

En la cultura hebrea el mito de Babel evoca una catástrofe. En la islámica por el contrario esa herencia ha sido asumida y acomodada. Los nuevos poetas retozan adonde los viejos profetas temblaban y hacían temblar.

En ausencia del *Paraíso Terrenal* bíblico y por consiguiente literario y profético, los reyezuelos del último de los taifas, el de Granada, edifican el suyo arquitectónico y verbal, símbolo de aquél en su ausencia. Y levantan, aderezándola con sus poemas, acta notarial de esa ímproba y magistral operación.



544.



545.



546.

En el polo opuesto de El Escorial, que es emblema de la grandeza de un rey, la Alhambra lo es de su pequeñez (la historia le conoce como Boabdil el Chico).

*El ferido de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón,
dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene.*

El palacio nazarí es quijotesco: nos regala la salud de la que sus monarcas carecen. Y está *ferido de punta de ausencia*, pues su Dulcinea, el Paraíso que Moisés pone al principio de nuestros días y Mahoma al final de ellos, se halla ausente.

Pero el final mahometano corresponde al principio hebraico, al pie de la letra y con todo detalle. En su centro, en efecto, hay una fuente:

*¿No ves cómo rebosa el agua sus bordes y cómo los canales la
ocultan de inmediato? Así el amante, con los párpados llenos de
lágrimas, trata de contenerlas para no ser visto.*

Cumple ese amante moro el mandamiento de la letrilla cristiana:

*Manda amor en su fatiga
Que se sienta y no se diga...*

Y es éste un mandamiento de la arquitectura que quiere ser discreta.

Pese a todo, en el caso de la Alhambra el amor está dicho: lo dice el poema, con ese privilegio de la palabra que, al decir lo que calla, no deja de decirlo. El amante esconde sus lágrimas: y a la arquitectura que lo aloja la corresponde hacer lo propio. Pero el poeta las verbaliza. El amante y el poeta (arquitectura y poesía) hablan lenguas diferentes. No se contradicen: se complementan. El símbolo genuino acontece sin más: es un hecho. Pero la letra lo dice.

Agua que mana

dirá de él el místico Juan de la Cruz (pues el agua es don y carisma):

*A semejanza suya, la mano del Califa derrama desde que amanece
sus dádivas sobre los leones de la guerra.*

Califa, por cierto, quiere decir vicario, un nombre *papal*, el que hace las veces (del Todopoderoso, evidentemente). Y éstas son sus gracias o dádivas, las del agua que aquél derrama *sobre los leones de la guerra* que dan nombre al patio, y son iconos de incierta identidad zoológica, más bien quimeras, pero de claros atributos simbólicos.

La paz está en el centro, como agua que se contiene y no obstante desborda el continente. Y que, apenas declarada, se oculta bajo la custodia de la guerra con nombre de león, pero discurre luego y viaja a los cuatro puntos cardinales. También el agua es un síntoma en la Alhambra, porque su sentido se revela de adentro a afuera, sin mediadores ni mediaciones. Los síntomas son involuntarios e inmediatos, como la vergüenza que colorea las mejillas, la ira que contrae el ceño.

Los ríos que de ella surten, canalizados a norte, sur, este y oeste, señalan las vías principales de una geografía de cuyos principio y fin (religión y arte) es fundamento. Y como tales, nos orientan con sus señales.

Entre el síntoma y la señal, al modo de la diadema, deportiva o regia, el poeta ha escrito sus versos con *caligrafías* que son al mismo tiempo simbólicas (como lo son todos los abecedarios) y ornamentales, por eso las llamamos así. Son como guirnaldas (un paradigma decorativo por el que rivalizan Semper y Riegl) de símbolos ensartados en un discurso rotativo que puede leerse, como el agua, sin principio ni fin, como el refrán de un rondó o como la lectura de la letra impresa.

Pero estos símbolos caligráficos, de pequeño formato y alcance, aunque sin límite limitado, adquieren carta de naturaleza en el seno del gran símbolo que es la Arquitectura del Patio de los Leones, el *sancta sanctorum* de La Alhambra.

Pues es verdad que el significado de las palabras no se agota (de ahí la posibilidad de su de-construcción), pero no lo es menos que las palabras mismas vacilan o se inhiben



547.



548.



549.



550.

(no tengo palabras) cuando se asoman a ciertos abismos, u otean ciertas cumbres, unos y otras inefables. Y la Arquitectura acude a socorrerlas, amparándolas.

La palabra llama a las palabras y su juego, a pesar de que sus piezas, como en el ajedrez, son limitadas, no acaba. Lo limitado en su caso es el tablero, no las jugadas: es el juego sin fin, ni más ni menos. La combinatoria enreda a la mente en un trasunto, con escalofrío, de eternidad.

Pero el Símbolo con mayúscula está más allá de los símbolos minúsculos, o más bien alrededor de ellos. Está en el monumento y no en el documento. Es Arquitectura y no Poesía. O mejor dicho: no es ni lo uno ni lo otro y envuelve lo uno y lo otro. Las voces son distintas pero estrechas, los ecos son difusos pero anchos. El Patio de los Leones es un libro (como tal lo leería Victor Hugo) pero es además (o antes) lo que cuenta el libro. Es la aventura de la que habla el relato, la habitación del verbo.

Toda arquitectura emite una buena nueva: la de la Alhambra está escrita en parte, sólo en parte, en sus decoraciones caligráficas. Pues es obvio y de su peso se cae (o, al revés, no se cae porque no pesa) que lo que nos cuentan sus poemas son simples claves, indicios de lo que su arquitectura guarda y custodia para nuestro regalo. Aun la connotación poética de lo escrito (que no es mera memoria o documento de proyecto) se queda corta con relación al espacio, carismático en sus propósitos.



551.

La epigrafía caligráfica del mensaje inscrito en sus paredes va mucho más allá del manual de uso, pues no nos dice cómo hacer, sino contribuye a su fruición. Aunque no trasciende la frontera del comentario. Con relación a lo sagrado del recinto, toda inscripción es profana. Las *panatheneas*, siendo vírgenes sacerdotisas, permanecen afuera de la *cella*. Y es liminar la contienda de centauros y lapitas que ilustra las metopas del *Parthenon*. El espacio de la arquitectura es reservado y *secreto*.



552.

Y si bien nos está permitido, que para eso se aparejó, penetrarlo y en consecuencia conocerlo, nunca nos será dado saberlo o saborearlo de antemano o por otros conductos virtuales o de ficción. El espacio es el que es. Y está adonde está. Sola la estancia lo sabe. Su lectura es *anécdota*: voz griega que se caracteriza por la brevedad (sus poemas lo son), la curiosidad (que es cuidado y rareza), la condición de argumento (lo es) y su relevancia relativa (como de nota a pie de página).

Claro es que La Alhambra no consiste en sus caligrafías. Ellas la adornan e ilustran. La recorren como nosotros, sus lectores y habitantes, sin que lo primero sea condición de lo segundo. Sí al contrario, pues al lector incapaz de habitar le será de poco momento saber leer (como al que habla un idioma pero ignora su gramática). Acierta Victor Hugo cuando dice que la arquitectura es como un libro, pero olvida que ella es un libro en blanco y su cuerpo legible está por escribir.⁹³

Pues la epigrafía que sobre ella se escribe es sólo paráfrasis y letra pequeña. Pero el acontecimiento (toda gran arquitectura lo es) importa más que su noticia, salvo que se la reduzca y pliegue, como ahora se da, a ella (cuando sólo sucede lo que se cuenta y el suceso se identifica con el cuento).

La noticia nos avisa: eso es todo. Pero el hecho y sólo él se nos impone, o debería imponérsenos si somos cabales. Un hecho que, por otra parte y en los casos acerca de los cuales discurrimos, sustenta y soporta el mensaje (la perífrasis) que, discreto o indiscreto, recaba nuestra atención (secundaria y al margen).

Que sea lo primero (comentario discreto) y no lo segundo (vocerío publicitario) redundará en el porte elegante, dotado de gracia, nobleza y sencillez, de la arquitectura que lo aloja. A fin de cuentas una inscripción no es otra cosa que unos *graffiti* de lujo, más laboriosos y depurados.

Que el mensaje halle el eco correspondiente dependerá de adónde se inscribe y de su oportunidad, efímera o duradera. En La Alhambra el poeta halló gracia sin duda a los ojos del califa y eligió la mejor parte, pues su libro no es uno cualquiera y, si es verdad que *el medio es el mensaje*, mejor no pudo hallarlo.

Como en no pocas composiciones de Bach, unos versos mediocres alcanzan cotas de elevada poesía en alas de la música que los eleva. Así la arquitectura de La Alhambra pone música a las letras del poeta, ennobleciéndolas. Pues, en Arquitectura, el mensaje ilustra el espacio, pero es el espacio el que graba el mensaje y lo dilata y eterniza. El fondo del poema halla en ella su trasfondo. La palabra reverbera en el ámbito que la recibe, acoge y aloja.

Tal sucede, para citar otro ejemplo egregio, en La Lonja de Valencia, poco posterior en el tiempo a La Alhambra y adonde la aludida inscripción que recorre el friso alrededor de su Salón Columnario (sala de contratos) presenta e identifica el sitio:

INCLITA DOMVS SVM ANNIS AEDIFICATA QVINDECIM.

Es su tarjeta de identidad, que calla su época ¿qué más da si se quiere ínclita y por consiguiente eterna? pero da cuenta de su edad: edificada en quince años.¹³¹

Sus quince años se sustancian en quince bóvedas, dispuestas en la proporción áurea de tres por cinco, de modo que lo dicho sea hecho y el espacio *descifre* las cifras escritas. Y tras ellas viene el mensaje, más ético que estético, con aroma de sermón:

*GVSTATE ET VIDETE CONCIVES, QVONIAM BONA EST NEGOCIACIO
QVAE NON AGIT DOLVM IN LINGVA, QVAE IVRAT PROXIMO ET NON
DECIPIT, QVAE PECVNIAM NON DEDIT AD VSVRAM.*



553.



EIVS MERIATORES SIC DEGENS, DIVITIIS REDVNDABIT ET TANDEM VITA FRVETVR ETERNA.

El *negocio* (sin dolo, *perjurio* o *usura*) es doble: terreno, pues el que obra así *abundará en riquezas*, y celeste, porque *gozará la vida eterna*. En la Lonja se negocia, a la par, lucro y salvación (un programa de sabor judaico, pero arraigado a su vez, tras el destierro de los judíos, en el territorio, místico y carnal, del Siglo de Oro español).

A diferencia del mensaje estético, poético y divinamente ocioso, de La Alhambra andaluza, La Lonja de la Seda valenciana enuncia el suyo ético, práctico y negociador. Y lo inscribe en su caso alrededor no de una taza de agua sino de una sala abovedada y no al aire libre sino a cubierto de crucerías delicadamente labradas.

En La Lonja mediterránea el agua es espacio y la celeste bóveda de piedra. Las escrituras son menos caligráficas y más legales: las metáforas huelgan y las sentencias mandan. Ésta no es trasunto de un paraíso perdido, sino palmeral solidificado. Asegura un cómodo tránsito de este mundo al otro. Si La Alhambra es sueño y contemplación, La Lonja es vigilia y acción. Si allá la intemperie ha sido atemperada sin alarde, acá un noble palio nos pone a resguardo de ella.

Y un último ejemplo: en la base de la cúpula miguelangelesca de San Pedro se lee:

TU ES PETRUS ET SUPER HANC PETRAM AEDIFICABO ECCLESIAM MEAM.

Son palabras que recoge el evangelista Mateo y que articulan metáforas varias y reversibles. La *piedra* es Pedro (príncipe de los apóstoles y primero de los papas) y la iglesia es, indistintamente, asamblea de creyentes y edificio para el culto. Y el verbo griego *oikodoméso* juega con la ambigüedad del habitante y su habitación.

Miguelángel y sus continuadores han escrito en letras de oro las credenciales de Pedro sobre su tumba, la que subyace al *altar de la confesión*. Es un mensaje ni estético (como el de La Alhambra) ni ético (como el de La Lonja) sino teo-lógico (y referido al *logos* que es la palabra) y dogmático.

En resolución ¿corroboran los mensajes inscritos en el edificio la escritura sin palabras de su arquitectura, diciendo ellos lo que ella hace y proclama?



VIGÉSIMO-SÉPTIMA CUESTIÓN
DIMENSIÓN Y ESCALA

Del dicho al hecho, pese a todo y como reza el refrán, hay gran trecho. De las palabras, poéticas o prosaicas, edificantes o corrosivas, veraces o mendaces, a las arquitecturas, no siempre líricas y auténticas, pero educadoras en todo caso y conductoras de comportamientos y fiadoras de *composturas* desde sus composiciones, amén de ordenadoras aun en el desorden, transcurre un abismo. Para bien o para mal, la Arquitectura es asunto físico: sus fantasías acaban aterrizando.

A Don Juan, como a todo el que alardea de poder, debemos famosas intuiciones de arquitectura, como cuando fanfarronea y promete a fuer de político seductor:

*Hombre es Don Juan que, a querer,
volverá el palacio a hacer
encima del panteón.*

Arquitecto contra arquitecto. Don Juan (autor de palacios) contra el Comendador (autor de panteones), arquitectos ambos aristócratas y poderosos, soberbios y seductores. Sólo que éste seduce a aquél a la postre (o literalmente a los postres) y se lo lleva consigo a la tumba.

Como la Muerte *schubertiana* (*Der Tod und das Mädchen*) seduce a la Doncella, así sucede, desde tiempos remotos, que la arquitectura de la muerte vence a la de la vida. Y que, en esta partida, como en la de ajedrez de *El Séptimo Sello*, de Ingmar Bergamn, la Muerte gana. Gana por la desmesura, que vence a la medida.

Pero gana, paradójica y terrenalmente hablando, edificando. Ganan las pirámides. Gana El Escorial. ¿Pierde acaso La Alhambra? ¿O ambas en ella, vida y muerte, hacen un pacto? Como Don Juan se promete un palacio encima del panteón, Miguelángel eleva una cúpula encima de la catacumba de Pedro. No hay vuelo sin suelo.

Los visitantes, sin embargo, de La Alhambra de Granada, de La Lonja de Valencia o de San Pedro de Roma, como de tantos hitos arquitectónicos que jalonan el planeta y a los que estos dan que pensar y decir, tal vez no saben latín, ni tampoco árabe. Son *analfabetos* a este respecto y se encuentran todavía en la aurora *monumental* que describe Victor Hugo en *Nuestra Señora de París*. Al igual que sus antepasados del medioevo, ellos son iletrados, pero saben ver y quieren vivir.

En consecuencia, habitan La Lonja y San Pedro y La Alhambra, con fruición y sentimiento. Y se hallan en ellos, o sea que los reconocen y se reconocen. Porque el *mensaje*, su secreto a voces, se puede oír y ver, gustar y tocar, sin lectura ni escritura, *silencioso* en su espacio común y afectuoso.

Todavía y *después de Babel* (Steiner) los hombres nos debatimos, a vueltas con los idiomas y sus alfabetos y a merced de traducciones (tradiciones y traiciones) que



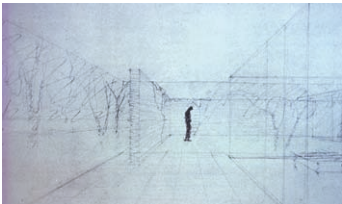
556.



557.

nos confunden y de-construyen desde hace miles de años. Cuando hay un lenguaje común asequible a todos y apto para todo tiempo y lugar: el silencio.

La Música se acerca al silencio y casi lo toca, lo roza (dice Huxley). Pero cede, por fin, al sonido, y con él se abre a cierta algarabía babélica, mínima pero inevitable. A la Arquitectura, en cambio (y no sé si sólo a ella, pero no quisiera caer al respecto en vanas ilusiones) pertenece, por derecho propio y desde antiguo, el silencio. Cállense los surtidores del Generalife. Bórrese la prédica en La Lonja de la Seda. Cicatrice la herida del dardo teresiano y quédese la santa levitando sin drama.⁹⁵



558.

Para que las *piedras inertes* del Maestro vuelvan a serlo, y la *máquina de habitar* se pare y, con ella, los relojes del tiempo, que no haya voces que provoquen ecos. Suspéndase los juegos y el Discóbolo que espere. Auséntense las escaleras, *aedificiorum perturbatrices*. Váyanse las estatuas, huéspedes de Mies o de Borromini.

Y vayámonos (sin acabar de irnos) nosotros también. Que *la-cosa-en-sí* sea lo más *en sí* posible. Heidegger nos tiene advertido que no es posible la *objetividad*, tan sólo la *objetivación*: objetivemos pues cuanto es objetivable y hasta donde lo es. Hablemos de objetos como si los objetos no nos oyeran hablar de ellos.

Hablemos de Arquitectura como si ella no nos debiera nada y nosotros todo se lo debiéramos a ella. *Arquitecto* al fin y al cabo no suena a aquél que algo *hace*, sino al que por algo es *hecho*, como *per-fecto*. Es *sub-yecto* original, sujeto y súbdito. Hablemos de Arquitectura como si ella se hubiese hecho acreedora a los atributos que la Biblia (o es Salomón o el rey Felipe II) atribuye a la Sabiduría (algunas composiciones de Bach comparten ese ser y por eso las concebimos como arquitecturas).

*Ab initio et ante saecula creata sum et usque ad futurum saeculum non desinam.*¹

Nos basta la primera mitad de la copla, *desde el principio y antes del tiempo*, pues el futuro es la cara que devuelve al pasado el espejo del presente. A decir verdad, y en la medida en que ésta se dice o puede decir, verbalmente hablando (no hay otro modo) sólo hay pasado. Si el pensamiento no da para más ¿habría de darlo la palabra?

Ya es mucho que se diga que algo hubo, y aún hay, *ab initio et ante saecula* y, si creemos a la Biblia y atamos cabos, la Sabiduría debió de conocer el caos primigenio que precedió al Primer Día, el de la Luz. Supo (debió de saber) el acontecimiento primordial, que conforma el universo poniendo *orden en el caos*.

Orden en la desesperada confusión de nuestro tiempo.



559.

Como si otros tiempos hubieran sido menos confusos (ingenuo Mies). De ser como el genio moderno dice, la Arquitectura se hallaría en el *día primero de la creación*, conocedora como la Sabiduría del caos y su remedio. Pero la Sabiduría es orden. Luego en el Caos había cierta presunción de orden:

*Hermosa compostura
de esa varia inferior arquitectura
que, entre sombras y lejos,
a esta celeste usurpas los reflejos.*

La Sabiduría *celeste* había sido creada cuando la *compostura inferior* del mundo osó *usurparle*, a la manera del pintor barroco que administra con oficio claroscuros y perspectivas, *los reflejos*. Es una idea de estirpe platónica.

Pues nos insinúa que, si bien la edificación es ajena al Paraíso, la Arquitectura celebra su libido, la de *ser como dioses*, y se instala en él desde el principio. Porque el Edén no es jungla ni selva, sino jardín: antesala por tanto de arquitecturas, en las que ha de cumplirse, tarde o temprano, la profecía de la Serpiente. ¿No había dicho el reptil *seréis como dioses*? Y ¿no era como si dijera *seréis arquitectos*? Si no fue así, los de este oficio a buen seguro que así lo entenderían.

Al contrario que en Vitruvio, positivista *avant la lettre*, en la mitología bíblica la Arquitectura precede a la edificación, el jardín a la casa, así lo argumenta Rykwert en *La Casa de Adán en el Paraíso*. El orden paradisiáco, bajo la especie del jardín, estaba en la mente de nuestro primer padre, pronto para que Eva, nuestra primera madre, introdujera en él, *de-construyendo* su *mundo diminuto* y perfecto, el desorden y, con él, la vida. *Eva* en hebreo es *viva* y, adonde hay madre, habrá desmadre.

Haylo. Tras la caída y pérdida del Paraíso, la arquitectura del jardín cede la vez a la edificación de chozas y tiendas, las de Caín y Abel, éste al cuidado de sus rebaños y aquél huyendo de la ira de los hombres al amparo de la de Dios (es curioso que para el culpable número uno de la historia la pena fuera la vida).

Caín fratricida en efecto morirá de viejo, no sin antes haber construido la primera ciudad de que tenemos noticia por el Libro, llamada Henoc como su propio hijo. De ella nada nos dice, pues sigue su genealogía, en cuya quinta generación figura Yubal *padre de cuantos tocan la cítara y la flauta*. La Música tras la Arquitectura.

El agricultor Caín construye a su vejez centenaria una ciudad *al este del Edén*, casa solariega y herencia para sus herederos, del primero de los cuales ella toma el nombre, y arquetipo rudimentario de *Re Aedificatoria* (Caín no ha conocido el Edén, pues Adán *conoció* a Eva después de su común destierro).



560.



561.



562.

Su arquitectura, por tanto, no le ha sido dada como un don. Y no es descabellado suponer que la nostalgia paradisíaca de su padre Adán haya pesado sobre ella. Pero Caín, como labrador, es hombre práctico. No vive de recuerdos ajenos, sino se defiende, como lo ha venido haciendo desde su mocedad. E increpa a Yahveh:

Hoy me echas de este suelo y he de esconderme de tu presencia, convertido en vagabundo errante por la tierra, y cualquiera que me encuentre me matará.

¿Quién es ese *cualquiera*, siendo Caín el primer primogénito? ¿Acaso alguno de sus hermanos o hermanas? A Caín le aterra un futuro errabundo y Yahveh le asegura su vida. Y hace asiento al este del Edén, y edifica una ciudad y la acomoda, *midiéndola*.

El *Diccionario* moderno propone como primera acepción de dimensión *aspecto o faceta de algo*, reduciéndola así, con optimismo humanista, a lo que se deja ver. Como si el ojo humano midiera con seguridad, cuando el ojo mide (*medimos a ojo de buen cubero*) pero a veces, a menudo incluso, se equivoca.

Autoridades es más cauto, o menos confiado a la sabiduría visual, y establece así:

Medida, tamaño correspondiente à las partes que componen un todo.

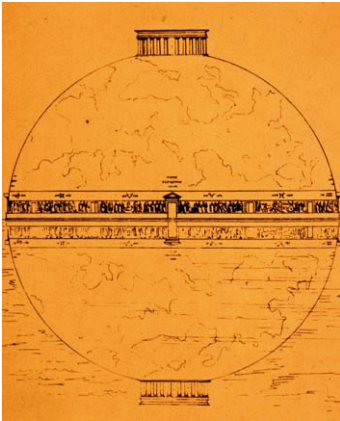
El todo se supone: de no suponerlo, pensamiento y palabra se nos perderían. Pero la medida de suyo es *parcial*. El todo absoluto no tiene dimensión, es *sublime*, en los dos sentidos que Kant otorga a ese concepto, el *matemático* del infinito y el *dinámico* de la libertad. Ni la libertad, ni el infinito, son conmensurables.⁹⁷

Pero la Arquitectura, pese al ideal ilustrado que la eleva a imagen de lo absoluto (tales los *cenotafios* de Boullée), discurre a través de la *finición* (*finitio*) y pone barreras, nos guste o no, recias o sutiles, feudales o invisibles.⁴³

La *Re aedificatoria* boicotea lo sublime y se apacienta en la dimensión con sus límites y trabas. Sabe que no es un todo y defiende a capa y espada, cubriéndolas y cortándolas, a veces coartándolas, sus partes y compartimentos, con las cualidades que a tales partes conciernen. Ella es parcial aunque sus símbolos sean totales.

La Arquitectura no cultiva, antes conjura, la *angustia* que es secuela de lo sublime (Kierkegaard). ¿Acaso el *Pantheon* romano, cuyo nombre invoca el todo, no se somete, cual fidedigno reloj, al sol en su curso aparente? ¿Acaso el concilio romano de los dioses, todos en teoría, no es apenas sino una falange teológica venida a menos?

A menudo arquitecturas que navegan en lo inmenso guardan *proporciones* en su desmesura y, aun siendo grandes, aparentan no serlo, usando aquellas como ardid



563.



564.



565.

que distrae su tamaño y las distancia de nuestro cuerpo, patrón de medida. Del *Parthenon* a San Pedro la proporción juega un doble juego. Por un lado y en virtud del sistema de medidas su arquitectura se nos aleja, no nos pertenece. Pertenece a los dioses: es otro mundo que cabe pensar y ver, pero no recorrer ni tocar.

El de la arquitectura clásica es un mundo de efectos, de *sombras y lejos*. Y, sin embargo, se nos hace asequible e imaginariamente habitable, porque su desmesura pasa desapercibida a nuestros ojos. Visto, lo suyo es tangible, a condición de no tocarlo (*noli me tangere*), como glorioso.

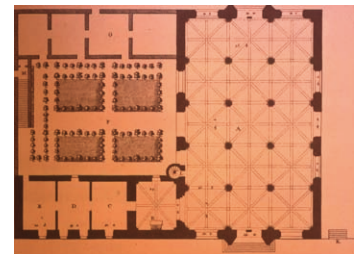
No me toques (como el Resucitado a Magdalena en el lienzo del Correggio), dice la arquitectura de San Pedro (heredera por sus proporciones del *Parthenon* y no del *Pantheon*) al peregrino. Es arquitectura que se deja ver, y esplende, pero no tocar, ni menos aprehender habitándola. Cumple el oráculo de la serpiente: *seréis como dioses*.

Si todo es grande, nada es grande, porque se mide por comparación. En la proporción clásica se sustancia una inmensidad que no es desmesura, sino medida incierta que distrae la dimensión. Pertenece a los dioses *todopoderosos*.

Otra cosa es la sobre-dimensión, el desajuste deliberado de lo justo. En la Lonja de la Seda valenciana arriba descrita juegan lo conmensurable y lo inconmensurable. Los números *áureos* cantan por una parte: son quince años y tres por cinco bóvedas. Como *Sala de Contratos*, sus cláusulas son claras, sus pasos están contados. Pero la *ratio* de sus medidas apunta a una infinitud: tres y cinco son términos consecutivos de la serie Fibonacci que tiende, en el infinito al *número de oro*. Por su parte, el juego de bóvedas, cuyos nervios se cruzan con las columnas sin resolver el encuentro, en un gesto de provocativa discontinuidad, redonda en la aludida infinitud. Las piedras obedecen a las palabras y las hacen suyas.

Así, al *divitiis redundabit* que suena a moneda contante y sonante se suma el *vita fruetur aeterna*. Al tiempo su eternidad y su inmensidad a la conmensuración, de palabra y obra. Los gremios han erigido una arquitectura medida y desmedida a la vez, consciente (las palabras lo sugieren) e intuitiva (la arquitectura lo trasluce), que hace de la sobre-dimensión un gesto de prudente soberbia mercantil: *inclita domus*. Inmensidad y sobre-dimensión son los parámetros de estas arquitecturas.

Pero cabe la simple dimensión. Sucede cuando la humanidad del recinto, refinado pero no arrogante, se apodera de él y vierte en sus zócalos alusiones a mitos ancestrales que rondan la aurora del mundo. La inmensidad entonces se da hacia adentro y hacia lo hondo, y no se quiere, porque no es menester, la desmesura. Volvamos a La Alhambra nazarí, cuyo modelo es el paraíso terrenal, obra terrena por tanto y divina tan sólo en cuanto Dios (Yahveh o Alá) la visita:

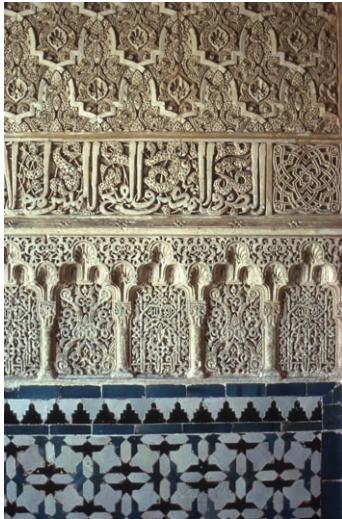


566.



567.

*Con sola su figura
vestidos los dejó de su hermosura.*



568.

Y pues el vestuario nos ha venido al hilo del poeta Juan de la Cruz, recordemos que la Biblia hace de Yahveh el primer sastre de la humanidad, pues confecciona por sí mismo, nos dice el Libro, los atuendos con que habrán de vestir sus desnudeces nuestros primeros padres en el destierro, al este del Edén, trajes a medida. Y a la medida traza luego Caín, el primogénito homicida, los segundos trajes que serán las chozas de Henoc, su ciudad y la de sus hijos.

Y a la medida obrarán, milenios más tarde, los arquitectos del reino de Granada su propio *segundo traje*, con nombre de palacio suntuoso y delicadezas y tacto de ropas de vestir, tan efímeras y sensuales como amorosas.

Y se hará todo ello a *escala humana* (una locución que los arquitectos conocemos y practicamos desde tiempo inmemorial y que los diccionarios castellanos, apenas, reconocen y estiman, entreteniéndonos con sus sinónimos: *escaleras* de índole varia, a las que no estará de más que prestemos luego la debida atención, *escalímetros* o reglas graduadas e instrumentos de nuestro oficio, y las que se dicen *gráficas* y figuran a pie de planos... Y anotan todavía una definición abstracta:

Tamaño o proporción en que se desarrolla un plan o idea.

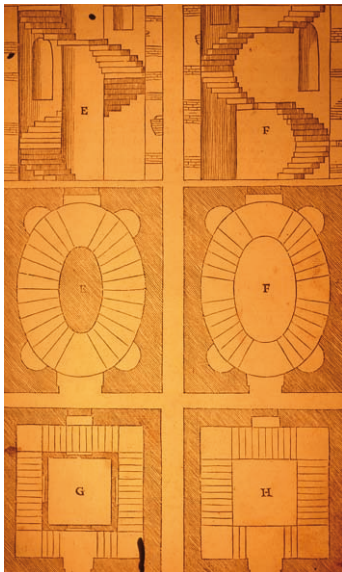
Podemos hacer nuestra esa noción, desde luego, pero puede aplicársele por igual a cualquier estrategia. Lo único que nos parece esencial en ella es que las cosas adquieren escala (*tamaño o proporción*) cuando toman cuerpo. La escala pertenece a la cosa (*re*) y es proporción con relación a nuestro cuerpo.

Por eso a las escaleras, piezas de arquitectura adaptadas al *ritmo* de nuestros andares y deudoras de huellas y contrahuellas (saltos), las confunde el vocabulario con las escalas. Afuera de escala, una escalera es impracticable.

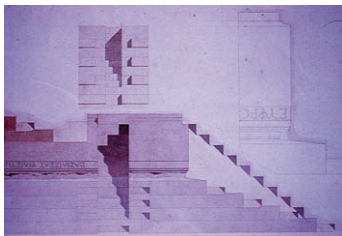
Y por eso los partidarios de los órdenes colosales, como Palladio o Bernini, han de habérselas con sus proporciones en singular batalla para que los simples mortales podamos subirlas y bajarlas: el estilobato del Parthenon y las balaustradas de los balcones del Palacio Vaticano son, entre otros muchos, firmes testigos.

La escalera impone la escala, porque mide nuestra *huella* y nos sale al paso con su *contrahuella*. La pisada, en otros casos difusa como de *pas sur la neige* (un símbolo en la música de Debussy), en escaleras está determinada y es determinante.

Fanáticos de la proporción como Alberti odian las escaleras y las eluden. Prácticos en cambio como Palladio saben que son bueyes con los que hay que arar, y se aplican



569.



570.

a ello como a objeto retórico primordial y de gran vuelo, haciendo de la necesidad virtud, de la inconveniencia gloria y de la *perturbación* acicate.

Y así vertebran sus edificios en torno a ellas y las cubren con cúpulas, como si del *sancta sanctorum* se tratase (El Escorial). Y si a tanto no alcanza, las erigen en rótulas y articulaciones de sus cuerpos (Mendelsohn).

La Modernidad, devota de la escala, aprehendió en su momento la lección y se recreó en ella cuando el ascensor *cinematográfico* venía a usurparla su esplendor *teatral*. Y Wright en su *Guggenheim* resolvía entre tanto la cuestión al modo *salomónico* (sin escaleras, con ascensor y rampa para subir y bajar sucesivamente).

Hoy las escaleras siguen de capa caída. Y las escalas padecen paralelo descuido. La *máquina de habitar* devora la habitación que, a pesar de todo, se obstina en poseer lo que aquélla le escamotea, la escala que la escalera proclama:

a sílabas contadas, ca es gran maestría.

Escaleras y poemas (Berceo) coinciden en sus ritmos. Los peldaños de aquellas traducen pasos, la escalera da la medida. ¿Acaso la poesía no se mide por pies? Pero su número es indefinido. Y su naturaleza serial. Oigamos a Juan de la Cruz:

*Por la secreta escala disfrazada,
¡oh dichosa ventura!
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.*

Unas y otras son cuestiones de ritmo: la escala-escalera vigila lo corporal-humano, del poema y del edificio. Un trapiés en llano es accidente leve: escaleras abajo puede ser grave. Y graves son en Arquitectura los errores escalares.

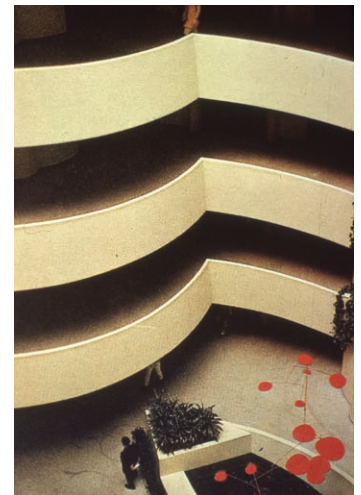
En ella, aseguraba un viejo arquitecto sabio, todo está bien hallado si la medida es justa. Y viceversa, en Arquitectura todo cabe a condición de que su tamaño sea el que corresponde. En el país de Alicia no hay ni puede haber arquitectura (como no sea virtual). Porque en ella el pecado de escala es pecado mortal.

Pero el país de Alicia es el de los niños. A ellos se les resiste el dominio de las escalas, síntesis de objeto y sujeto. No nos basta con reconocer los objetos, tampoco con reconocernos a través de ellos: hemos de medirnos con ellos.

Es una operación cuyo final se cumple con la muerte. De ahí el reproche que hace Plotino a la fría belleza de la proporción: que la vida se la escapa, o mejor dicho, que ni la va ni la viene. Medir el suelo es yacer, haber sucumbido. Y ¿qué



571.



572.



573.



574.



575.



576.

otra cosa es ello, sino geometría? Y medirlo con el propio cuerpo ¿no es medida fúnebre?

¿Acertó Kiesler cuando dijo: *la geometria mata*? De la *sustancia* antropomórfica de la medida se habló ya en su lugar, pero la escala es el *accidente* que responde a ella. Como dice la prudencia, acertarla es acertar. No hay una ley determinante *a priori*, sino determinada, y es decantado de los casos que la determinan.

Que una escalera sea cabal no depende de su arranque o desembarco (curiosa alusión portuaria); tampoco de sus rellanos, descansos o descansillos. Será feliz si lo son sus peldaños uno a uno, regulares y muy semejantes entre sí. ¿Cuántos? No se dice. Divididos en tramos, eso sí, para que su indefinición no ofenda.

La escala es serial: que el Movimiento Moderno la suscribiera y cultivara era coherente con el espíritu de la época. Pues ella es abierta, pero ritmada.

Así son, como el negativo de una escalera de caracol de alma hueca, las aludidas columnas torsas de La Lonja valenciana, cuyo módulo espiral (serial) es su paso de rosca, y que carecen de capitel. No se atienen a proporción canónica alguna, pero giran con giro acompasado, *a sílabas contadas*.

Ellas hacen que (como quiere Alberti, pero con otro fin) *suave decurrat intuitus*: que los ojos, no los pies, suban por ellas. Suben, en efecto, y discurren en un imaginario *travelling* de grata cadencia musical. Y con ellos sube el alma: *salí sin ser notada*.

Es hermoso que el salire italiano signifique *subir* y no *salir*. Es como si sólo se pudiera salir hacia arriba, por la espiral salomónica (secreta escala), que es cifra a la vez de la medida terrena (la pendiente que rige la espira) y de lo inmenso celeste (el círculo que la determina). Así la línea espiral conjuga escala y proporción.

Lo supo y administró Tatlin cuando concibió y proyectó, en espiral no cilíndrica, sino cónica, y a la manera de la Babel mitológica, su descomunal e inédito *Monumento a la Tercera Internacional* (1919-20).

Recapitulando: ¿está la arquitectura a la escala justa tanto de nuestros miembros como de nuestras fantasías?

VIGÉSIMO-OCTAVA CUESTIÓN
RITMO Y LUZ

La *finalidad sin fin* dice Kant que es propia del arte, y la Arquitectura le responde al pie de la letra. Pues su fin supuesto, el uso, remite luego al símbolo, y ése a otro y otros en un sinfín de fines. Así, un uso cede a otros usos y un símbolo llama a otros símbolos. Milenios antes de que Derrida formulara de-construcción, las arquitecturas la vienen practicando. De suerte que a la pregunta ¿para qué sirve? puede responderse: para todo o casi todo. Y a la de ¿qué significa?: pues esto y lo otro.⁹⁸

En algún trance habrá que cortar, sin embargo, este discurso. Hemos seguido un itinerario espiral, recurrente. Hemos tratado, en epígrafes varios, de lo mismo desde puntos de vista distintos. La espira, matriz de los últimos ejemplos, es en planta circular y cerrada. Pero se abre al infinito en su elevación.

No hay (o no lo vemos) un punto final, sólo puntos suspensivos... Antes de cortar y cerrar el libro (un libro debe poder cerrarse), parece prudente (con la prudencia de la escala que acabamos de considerar) recapacitar sobre lo dicho y repasar las cuestiones de este *cuestionario espiral*.

Que no en vano es como un muelle helicoidal, que se tensa y distiende. El don de la espiral, como el de la Arquitectura sobre la que este discurso merodea, es su naturaleza elástica. Toda arquitectura es elástica en parte. Se nos pierde a veces su sentido (o nos lo hace perder), pero se recobra y nos recobramos.

Como el arpa de Becquer,

*de su dueño tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo,*

así la arquitectura antigua, ignorada tal vez, silenciosa y polvorienta, duerme su sueño, breve para su vida larga, y luego se despierta (*se recuerda*, decían los antiguos) más lozana que en sus mejores tiempos, más viva que en sus vidas anteriores.

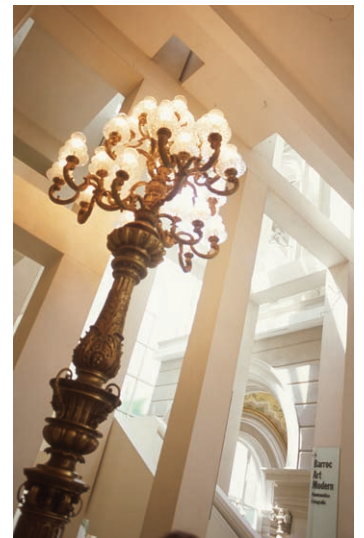
Porque ella es verbo que se encarna y reencarna. Cuando una rehabilitación da en la diana, estamos de enhorabuena: el verbo se ha reencarnado y habita entre nosotros, que somos, si no los primeros (tampoco los postreros), sus legítimos moradores. Porque toda Arquitectura que es es nuestra, patrimonio de la Humanidad.

No es el pan de cada día, ni el apareo:

*Aristóteles lo dijo y es cosa verdadera
que el hombre por dos cosas se mueve, la primera
por el sustentamiento, que la segunda era
por arrejuntamiento con hembra placentera.*



577.



578.



579.

Pero viene luego, pues es, entre otros monumentos, la *Camera degli Sposi* la que da origen a la casa solariega, cuyos fines no tienen fin. Por eso, cuando esplende, suyos son orden y disposiciones, euritmia y simetrías, decoro y economías.

Lo que nos retrotrae a Vitruvio, primera espira de este discurso. La escala nos ha reconducido a las escaleras (algunas, y no de las más anodinas, de traza espiral). Discurso y método se compaginan así, retórica y geometría convienen entre sí y nos proveen el que podamos hablar de arquitectura *arquitectónicamente*:

*por la secreta escala disfrazada...
...estando ya mi casa sosegada.*

Hay una secreta escala que gobierna y acompasa el discurrir de arquitecturas y palabras, ambas viajeras de un mismo discurso mental, físico y metafísico, práctico y poético. Sin traspies, tropiezo o quebranto.

Decíamos que Vitruvio enuncia de la Arquitectura seis nociones o provisiones a su juicio esenciales (pues en ellas consiste) que repetiremos una vez más (y que sea la última). Son sucesivamente y por parejas:

*orden y disposición(es),
euritmia y simetría(s),
decoro y economía(s).*

Para luego resolver que todas ellas se someten a estas tres razones (*rationes*) que pueden serlo de cualquiera objeto verdadero, bueno y bello: *solidez, utilidad y belleza*. Recordemos asimismo que el autor romano las consigna en genitivo:

ratio firmitatis...utilitatis...venustatis.

Pues, siendo razones, dan razón de. No son entidades, sino conceptos.

Hagamos ahora un cambio de parejas y apareemos las seis cualidades antedichas por pares simétricos: orden-economía, disposición-decoro y euritmia-simetría. Estos constituyen el fundamento (obsérvese) o la estrategia, de las tres susodichas razones: pues la solidez dicta el orden y cumple con las economías (Durand responde a Vitruvio), la utilidad se sustancia en disposiciones y sirve al decoro, y la belleza se sigue de la euritmia que matiza y hace sensibles las simetrías o conmensuraciones.

Ambos trípticos, uno doble y otro sencillo (tres por dos cualidades y tres razones), se corresponden. Las cualidades son pares porque cuentan con haz y envés. Las razones en cambio son impares porque cada una de ellas instaura un campo y dominio propio: el de lo verdadero, lo bueno y lo bello.

Pero estas razones se fundan en aquellas cualidades y son su consecuencia final. Y todo el aparato concluye (si puede haber conclusión) en la razón estética (juicio del gusto) que vierte la simetría, con proporción y escala, en euritmia, con sensibilidad y buen pulso. Por eso en nuestra espiral sin fin el ritmo es la espira final.

A todas éstas Vitruvio no nos habla de espacio, ni tampoco de tiempo (que en su lengua usa la misma voz, *spatium*). Ni nos hablarán de ellos los tratadistas que le copian siglos más tarde. El espacio es intangible e invisible, y a autores positivos como el pupilo de Augusto y sus herederos no les afecta lo que no se puede tocar ni ver.

Aunque se pueda medir. Quizá conciben la geometría como *medida-de-la-tierra* (lo que su propio nombre indica).

La otra geometría, pitagórica, es un misterio que los tratadistas apacientan para su prestigio, pero del que se mantienen a cauta distancia. El espacio (precisará el Kant ilustrado cuando los tratadistas hayan decaído) no es un objeto sino su condición y circunstancia: él no sucede, antes es el *ámbito* adonde todo sucede. Y otro tanto cabe decir del tiempo. Nada sucede afuera de ellos.

En la arquitectura antigua el espacio se da por supuesto. No es algo positivo de lo que pueda tratar tratado alguno. Él es más bien un don del que los escritores de otro tiempo tienen la elegancia de no decir nada. Airearlo será lo propio de autores modernos, cuyo manifiesto racionalismo hace sensibles a su naturaleza abstracta.

El espacio está ahí, ha estado siempre (lo suyo es estar). No habría verbo que lo enunciara si en su enunciado no hubiera consistencia. Y el genio latino (Vitruvio) lo concibe tan prácticamente que, sin entrar en disquisiciones de un futuro (Einstein) todavía inconcebible, lo identifica con el tiempo sin cuyo concepto no se sostiene.

Del espacio nos da razón el tiempo, como del estar el ser, y viceversa. El castellano usa el *despacio* (de-espacio) para demorarlo, y la *prisa* (que es estrechez) o la *premura* (que es aprieto) para urgirlo. Todo lo que sabemos del espacio, lo sabemos con tiempo o a falta de él, pues en ambos vivimos, nos movemos y somos.

Que nos movemos es indicio de que vivimos y prueba (más firme que la del *cogito* cartesiano) de que somos. Y moviéndonos medimos, desdoblándolo en espacio y tiempo, cuanto es conmensurable, como enseña el *Pantheon* con su cúpula-reloj. Es peculiar de la Arquitectura el que su espacio desafíe al tiempo, o sea capaz de atraparlo, reduciendo a cuento y contaduría (cantidad) su índole cualitativa y sin vuelta atrás. Repitémoslo: *tempus fugit, architectura autem manet*.

El tiempo pasa, pero el monumento se nos queda...con algo de su tiempo. La Arquitectura *espacia* el tiempo. Lo demora en sus moradas, lo eterniza (es un decir)



580.

o lo retiene al menos y remansa, lo evoca y sirve, lo remienda y restaura. Cuando restauramos un monumento reinventamos su tiempo. Pues algo de él nos queda, de sus usos, tanto más estables cuanto profundamente humanos, y de sus símbolos que, como frágiles, se doblan pero resisten.

Decimos que el amor atrapa el tiempo huidizo y lo imprime en el alma: *quedéme y olvidéme*. Poética y divina paradoja: porque ¿cómo me pude quedar, que es como decir que algo mío se quedó conmigo, y olvidarme a la vez de ello y de mí? Si quedé conmigo es que no olvidé sino lo que no era mío, olvidéme de todo lo demás. Pero de lo mío y de mí guardé recuerdo, demorándome en mis moradas. Porque olvido y recuerdo se conjugan de maravilla, más aún, no suceden el uno sin el otro.

A la Arquitectura se puede objetar lo que el mítico faraón a la escritura recién inventada. La escritura guarda nuestros recuerdos y nos hace olvidadizos. La arquitectura hace lo propio: cuando nos vamos, ella se queda. La lengua usa *quedo* por silencioso: en la gran arquitectura que se queda reina el silencio.



581.

Decantado el verbo (la acción) en sustantivo (el hábito y la habitación), ¿a qué moverlo? Y sin embargo el discurso sigue discurrendo. *E pur si muove*. Pues el tiempo, alojado en arquitectura, encarcelado en ella si se quiere, no deja de ser el que es, prófugo sempiterno. Huye de ella y ella lo acosa y acecha.¹⁴

Alójase *malgré lui* el tiempo en el espacio, y éste da cuenta de él al mismo tiempo pues ¿cómo sin su concurso podríamos haber dicho lo que acabamos de decir, *al mismo tiempo*? ¿Qué es eso del mismo tiempo? ¿Acaso el espacio no llama al orden al tiempo? El pacto, a pesar de todo, es posible y se da: es cuestión de ritmo.



582.

Por el ritmo sabemos del movimiento, de cuya realidad hemos abstraído, para conceptualarlos y acomodarlos a nuestro pensamiento, los conceptos (que otra cosa no son) de espacio y tiempo. La Arquitectura, amén de un reloj (el *Pantheon* es un paradigma), es un despertador: *avive el seso y despierte...*

Y ella nos despierta, como otros despertadores, introduciendo un ritmo intruso en los nuestros cotidianos, una sacudida o aceleración del pulso, un *contra-ritmo* si se quiere. La Arquitectura, más que ritmo, es *contra-ritmo*, *revés* del tiempo.

El tiempo huye, impenable, pero la vida sigue y sus ritmos no decaen. Los de la Arquitectura están ahí: son ritmos de épocas míticas, pero actuales, en tanto que actúan, y vivos, en tanto que viven en nosotros. Ellos son físicos y fisiológicos, están en lo vivo y lo inerte, en el gusano y el cosmos, en la piedra y el ángel.

Un repaso somero a la gran epopeya arquitectónica y una humilde relectura de lo escrito en estas páginas nos los adivina adondequiera que nos asomemos. De lo

menudo a lo grande. El buen detalle de arquitectura (el pasamanos de Kahn), es detalle de buen ritmo: dame la mano para que tu pie no tropiece.

Los iconos nos distraen (y distraen a algunos historiadores) de la que entendemos los arquitectos como verdadera Arquitectura. Porque las imágenes no tienen tamaño y son todas, a su manera, trampantojos, visiones intangibles y frecuentes ilusiones.

Pero el sabio arquitecto moderno, o humilde maestro cantero medieval, nos las colocan (*collocatio*) a la altura de los ojos, sea del peregrino de a pie, sea del caballero a caballo, para que las leamos con comodidad, labradas sobre los capiteles que adornan el abocinado de alguna portada románica.

Se entabla así un diálogo, inteligente y ritmado, que nos introduce (abocinado) y retiene (lectura) a partes iguales. La representación está servida y el ritmo con ella, pues el libro es más que un libro. Todo compositor de fugas sabe que un *estredo* (*stretto*) es como el rápido de un río, que acelera el ritmo, y una holgura lo remansa. Ahora bien, el espectador de arquitecturas es a su vez actor. Lo tuvo en cuenta Garnier y no lo ignoraba Schinkel, en la tradición que cruza ritmos urbanos y teatrales.

Pues el habitante, *rey sol* de su *versalles* privado, propio o común, amo de la casa, toma la vez y pasa de la platea a la escena y viceversa. O mejor, hace escena de la platea y resplandece, si no como sol radiante, como estrella fugaz al menos. Todo el mundo, en su condición de habitante, no mero cliente, aspira a brillar con luz propia.

Del habitante, así instituido y concienciado, al liturgo de pleno derecho no hay más que un paso. El habitante, poseído de su condición, *oficia* cuando vive. Que su oficio sea religioso o laico es lo de menos: es un oficio cuyo *celebrante* se hace *célebre* (a sus ojos). Siendo uno entre millones, como habitante, se sabe único y singular.

Pero un rito no lo sería si, amén de un oficiante consciente de su oficio, y de unos ornamentos adecuados y simbólicos, el que lo oficia no observara unos ritmos pautados, de reverencia y pompa redundantes. En todo andar ritual los pasos están contados y son contantes. Al andar ceremonial, por cierto, llamamos *procesión*.¹⁰⁹

La de las *Panatheneas* que Fidias esculpió se nos ha quedado grabada en nuestro imaginario archivo estético. Y antes de Grecia, Egipto, ritual y rítmico, había abundado en ellas, como acreditan sus pinturas funerarias y festivas. Y después de Grecia, procesiones de plañideras, flagelantes y otras cohortes, recorrerían los caminos del Medioevo. En el uso eclesiástico de la *procesión claustral*, el rito invierte los términos, sin más, y deviene arquitectura bajo la especie del *claustro procesional*.

El claustro monástico da así la vuelta al peristilo de las sacerdotisas griegas. Ambos son *ritmos en torno*, recurrentes (en eso consisten). Su generatriz, centrífuga o





586.



587.



588.

centrípeta, es la misma. Traza un ritmo peripatético, de deambular pensando, susceptible de variaciones: en el monasterio, el convento, o la universidad.

Hay asimismo un ritmo menudo, caligráfico, contenido y no continente, pulso más que gesto, cuyos caracteres nos reenvían al espacio (recordemos que Luca Pacioli es autor de un *alfabeto gráfico*, práctica que Van de Velde o Gaudí harán suya). Pues los ritmos, como las imágenes, consienten todas las escalas pero, a diferencia de ellas ellos se articulan unos con otros, en lo micro y en lo macro, se suman y restan, multiplican y dividen, siempre vitales.

No por casualidad Beethoven, sabio en materia de ritmos, los crea diminutos a veces y presurosos, para luego envolverlos en otros, componiéndolos como se compone, por lo que sabemos, el universo físico. En su Novena Sinfonía leemos: *ritmo de tre o de quattro battute*. Son compases de compases, células de un ritmo superior.

Tal es el cuerpo humano, manajo de ritmos. Y tal la Arquitectura, adonde todo entra en el juego de la dimensión, en el espacio y el tiempo, y danza al son que ellos le marcan: el icono obedece al capitel, la caligrafía al zócalo, la inscripción al friso.

Los dioses se levantan o acuestan a merced del frontón que aloja sus altorrelieves. Y los santos se inclinan en la arquivolta gótica que les hace lugar. Y atlantes, persas y cariátides son esclavos del entablamento que soportan. Y en el barroco de la Catedral de Valencia un obispo baila al compás del muro que lo enmarca.

Los ritmos están en el cielo, en la tierra y en todo lugar. Y la Arquitectura los coordina, porque en ello le va la vida y la razón de ser. Grande es, aunque no desesperada, la confusión de este tiempo. Pero la vida sigue y los vivientes aún vivimos.

Y que vivimos supone que nuestros ritmos, del pulso al salto de pértiga, colaboran a la vida. No es, desde luego, nuestro tiempo, revuelto y fragmentado, *de-construido*, el mejor asiento para una arquitectura digna, ni la aldea global, o *globo aldeano* que puede deshincharse al primer pinchazo, su tierra de promisión.

Puede que algún filósofo en activo, como un nuevo Heráclito, se vaya haciendo a la idea de que su natural, y el nuestro, es ser huéspedes del caos o *caopolitas*. Ya que, sin origen no hay certidumbre y, si no la hay, ¿a qué viene preguntarnos por él?

Pero la Arquitectura quizá nos la reclama pues, a pesar de todo y de todos, y del tiempo y el espacio trastornados y trastocados, ella persiste, recalcitrante en su vocación mitológica, y aunque los viejos mitos tiempo ha que están idos y acabados, y los nuevos informatizados o la eluden, o la llevan por los *cerros virtuales*...

No importa, paremos mientes en los fines. Demos oídos a quienes nos dicen que una obra de arte es *lo que llega a ser*, o lo que acaba siendo, sin acabar de ser. Pues ¿qué va a ser de la Arquitectura, arte que vino a dar en el de concebir y realizar edificios? ¿Y qué de la Ciudad que aquella creó hace milenios, cuando creía en ésta?

No disponemos (y toda disposición es arquitectura en ciernes) de otro asiento, aunque frágil e inconsistente, que nosotros mismos. La cuestión mayor, final, a la que habrá que responder es si el hombre puede seguir siendo, o volver a ser, *humano*. Si la respuesta (acto de fe) es que sí, pulso y aliento no le faltan y resquicios de verdad y lealtad tampoco. De sus esperanzas y fantasías, aún maltratadas y maltrechas, algo queda. Y la voluntad, adonde todo cabe, como dice el poeta:

*cabrán en la voluntad
que tiene infinito espacio.*

Ni siquiera es imprescindible una voluntad de arquitectura (*Baukunstwollen*), pues la voluntad de suyo es arquitectónica, y su espacio infinito, adentro del cual todo cabe.

Pues bien, el espacio se palpa a contraluz. La luz que hace visibles sus contornos es invisible. Pero a contraluz toma cuerpo el espacio. Y las partículas invisibles de ese fluido que llena el vacío se nos hacen visibles y, por consiguiente, visualmente palpables. Huyen al tacto de los dedos, pero no al de los ojos (*coup d'oeil*).

A lo largo de milenios la luz bañó la Arquitectura, como un don (que lo era) o una gracia. Hasta que un día (día de fiesta para los que aman el espacio) la Arquitectura pudo, supo y quiso, aprehenderla, dócil y rebosante, y hacerla suya.

En la Prehistoria megalítica, en el Egipto faraónico y en la Grecia de Pericles, la luz había asediado (como Josué los muros de Jericó) las imponentes primero, geométricas luego y al fin esculpidas, masas de la gran arquitectura. La luz era su novia en régimen de castidad, pues ella no había aún penetrado el recinto.

Así, las nupcias de la arquitectura y la luz se celebraron en Roma, bajo el imperio de Adriano y con la concurrencia de *todos los dioses*. En el *Pantheon* romano (que hemos invocado) la luz desflora la virginidad de la arquitectura antigua y hace de ella la matrona que, con la asistencia de la naturaleza nodriza, siempre quiso ser.

Pero, al mismo tiempo, la luz revienta la fábrica del *Pantheon* y lo convierte en espacio cósmico y levitante, adonde el huésped se siente, por primera vez en su historia y codo con codo de los dioses, *astronauta*. La masa ha sido perforada, se ha hendido, y da paso a una Humanidad que recibe, bajo su óculo, la bendición de la luz. *Diesen Kuss der ganzen Welt*. La luz habita desde entonces la Arquitectura y es el alma del espacio, *überm Sternenzelt* (bajo el manto de estrellas).



589.



590.



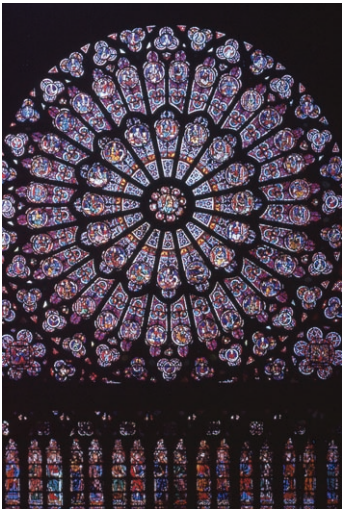
591.



592.



593.



594.



595.

Y, como de toda virginidad, no hay vuelta atrás. La *Frau ohne schatten* (mujer sin sombra), infecunda, es desde ahora mujer *asombrada* que da a luz. Pues no hay luces sin sombras, ni viceversa. El espacio es el fruto de la luz (fruto de su vientre).

Tras el *Pantheon* viene Santa Sofía (o *Santa Sabiduría*, como habríamos de decir en rigor). En Santa Sofía, la luz (que es el gran símbolo plotiniano) se desentiende de la masa (inteligentemente administrada, pero más inteligentemente distraída por el color) y atiende al espacio puro, al ámbito lleno de (su) gracia (*kejaritomenos*).

En Santa Sofía la cúpula no pesa, flota. Pues al óculo, luz de lo alto, que la hace grávida, ha sustituido un anillo de luz alrededor que la vuelve ingrávida. El espacio rompe el contorno y el recinto funde el recipiente. Santa Sofía es espacio puro, pura luz.

La arquitectura medieval releerá esa dialéctica romano-bizantina. Y, o cederá a la masa (románico) con hendiduras de luz, o la conjurará con su magia labrada (gótico). La catedral juega a dos barajas: masas imponentes y luces deslumbrantes. Ni óculo, ni anillo, girones de luz y hebras de fuego adonde el espacio vibra.

El Renacimiento querrá devolver a origen las cosas, para que sean lo que fueron. Pero las bendiciones de la luz, una vez derramadas, son irrevocables. Y el Barroco las reclama: entre sus innumerables ejemplos, la *Sindone* del Guarini es un paradigma.⁸³

Por paradoja, el *Iluminismo*, encerrando la luz en los confines de la mente, de sus visiones y estampas, la hace flaco servicio en su arquitectura construida. Y en los *revivals*, la iluminación desplaza a la luminosidad (*iluminar* se llamaba en tiempos a la labor de *dar color a las figuras y letras de una estampa o libro*).

Es la Modernidad la que rescata la antigua sabiduría, cuyo vástago inmediato, mal que le pese, es el arte barroco (véase Argan), y reintroduce la luz creadora de espacios, de Berlage a Perret, de Le Corbusier a Mendelsohn, de Kahn a Ando.

Y quien dice luz dice color, asuntos ambos de los que, para tratar a fondo, habría que volver a empezar. Luz incolora del *Pantheon* que, una vez recibida, Santa Sofía nos la refleja coloreada en sus mosaicos y las catedrales refractan a gravés de sus vitrales. La misma que se difunde en Ronchamp y en Vence y en... Suma y sigue.

**Si el ser humano no declina el serlo, nos preguntamos:
¿es nuestra arquitectura habitación que con-templa los
ritmos del mundo con los nuestros, al abrigo de luces y
sombras?**

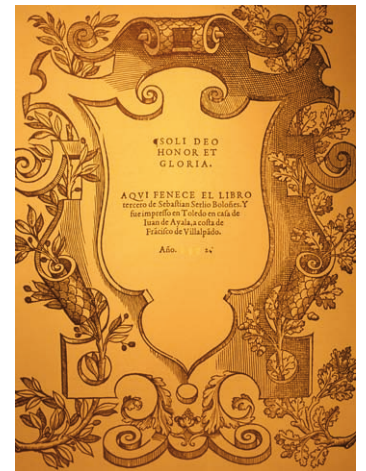
POSLUDIO

Si no fuera porque la vida es breve no habría libros en el mercado. Cuando hablamos de libros en el mercado no nos referimos a libros de mercado, éstos los crea el mismo mercado, como crea otras innumerables mercancías.

Los que, por el contrario, no son hechura suya, sino objetos que, en cierta medida, le son ajenos, como es el caso, son libros que sus autores reescribirían una y otra vez, y que consecuentemente no publicarían jamás si se dejaran llevar de la sensación, no ya de no haberlo completado, sino de hallarse en mejores condiciones para ponerse a escribirlo.

Un consuelo le queda al escritor cuando da por concluido lo que de sobra sabe es inconcluso e inconcluyente: que el lector, al abrir lo que aquél cerró, vuelva a empezar y reescriba, leyéndolo, lo que el autor dejó escrito.

Suponiendo que comparta (o esté dispuesto a hacerlo) no la verdad, quizás en los tiempos que corren inasequible, de la Arquitectura, pero sí cierta fe en ella, asequible y desde cuya fidelidad, a lo largo de varias décadas aplicadas a su estudio y a la transmisión de su conocimiento, esto se ha escrito. Que así sea.



BIBLIOGRAFÍA

1. AAVV: Biblia Vulgata. B. A. C. Madrid 1959.
2. AAVV: Rapporti tra la morfología urbana e la tipología edilizia. Cluva, Venezia 1966.
3. AAVV: Arquitectura, historia y teoría de los signos. El Symposium de Castelldefels. La Gaya Ciencia, Barcelona 1974.
4. AAVV: Los presocráticos. Fondo de Cultura Económica, México 1978.
5. AAVV: Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880). A. Bonet Correa. 2 volúmenes. Turner, Madrid 1980.
6. AAVV: Diccionario de arquitectos. De la Antigüedad a nuestros días. Gustavo Gili, Barcelona 1981.
7. AAVV: Cartografía histórica de la Ciudad de Valencia. 1704-1910. Ayuntamiento de Valencia, 1985.
8. AAVV: Los Tratados de Arquitectura. De Alberti a Ledoux. D. Wiebenson. Blume, Madrid 1988.
9. AAVV: Museo Nacional de Arte Romano. Mérida. Ministerio de Cultura, Madrid 1988.
10. AAVV: Nuevos modos de habitar. Colegio Oficial de Arquitectos, Valencia 1996.
11. AAVV: La Lonja. Un monumento del II para el III milenio. Ajuntament de València 2000.
12. AAVV: Diccionario de Autoridades. Gredos, Madrid 2002. Facsímil del Diccionario de la Lengua Castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la Lengua. Madrid, Real Academia Española 1737.
13. AAVV: Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad. Taschen 2006.
14. AAVV: Las cárceles de Piranesi. (4 escritos breves de M. Yourcenar, H. Focillon, A. Huxley y S. Eisenstein). Casimiro, Madrid 2012.
15. AALTO, Alvar: De palabra y por escrito. El Croquis, El Escorial 2000.
16. ACKERMAN, James S.: Palladio. Xarait, Madrid 1987.
17. -La Arquitectura de Miguel Ángel. Celeste, Madrid 1997.
18. ADORNO, Theodor W.: Teoría estética. Taurus, Madrid 1992.
19. ALBERTI, Leon Battista: De re aedificatoria ó los diez libros de architectura, traducidos del latín por Francisco Lozano. Edición facsímil: Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Oviedo 1975.
20. -Sobre la pintura. Fernando Torres, Valencia 1976.
21. ALEMBERT, Jean d': Discurso preliminar de la enciclopedia. SARPE, Madrid 1985.
22. ALEXANDER, Christopher: Un lenguaje de patrones. Gustavo Gili, Barcelona 1980.
23. ARGAN, Giulio Carlo: El concepto del espacio del barroco a nuestros días. Nueva Visión, Buenos Aires 1984.
24. ARISTÓTELES/HORACIO: Artes poéticas. Ediciones bilingües griego-castellano y latín-castellano. Taurus, Madrid 1987.
25. ARNAU AMO, Joaquín: La Teoría de la Arquitectura en los Tratados. Tébar Flores, Madrid 1988.
26. -Volumen I: Vitruvio.
27. -Volumen II: Alberti.
28. -Volumen III: Filarete. Di Giorgio. Serlio. Palladio.
29. -Palladio y la Antigüedad Clásica. Colegio de Arquitectos, Murcia 1988.
30. -Apuntes para una interpretación de la Puerta Románica de la Catedral de Valencia. Separata de "Academia": Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1995.
31. -72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica. Celeste, Madrid 2000.
32. -Espacios para la música. Nausícaä, Murcia 2005.
33. ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual. Alianza, Madrid 1999.
34. ARPHE Y VILLAFANE, Juan de: Varia commensuración para la escultura y arquitectura. Miguel Escribano, Madrid 1773. Facsímil: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Oviedo 1977.
35. BACHELARD, Gaston: Poética del espacio. Fondo de Cultura Económica, México 1975.
36. BALDELLOU, Miguel Ángel: Gimnasio Maravillas. Madrid 1960-62. Alejandro de la Sota. Colegio de Arquitectos, Almería 1997.
37. BANHAM, Reyner: Theory and Design in the First Machine Age. The Architectural Press, London 1972. Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina. Nueva Visión, Buenos Aires 1965.
38. BARTHES, Roland: El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura. Paidós, Barcelona 1994.
39. BERGSON, Henri: Oeuvres. Presses Universitaires de France, Paris 1959.
40. BOHIGAS, Oriol: Contra una arquitectura adjetivada. Seix Barral, Barcelona 1969.
41. BORGES, Jorge Luis: Historia de la eternidad. Alianza, Madrid 2000.
42. BOUDON, Philippe: Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture. Dunod, Paris 1971.
43. BOULEZ, Pierre: Relevés d'apprenti. Du Seuil, Paris 1966.
44. BOULLÉE, Étienne-Louis: Architettura. Saggio sull'arte. Marsilio, Venezia 1977. Arquitectura. Ensayo sobre el arte. Gustavo Gili, Barcelona 1985.
45. BRISSON, Luc: Platón, las palabras y los mitos. Abada, Madrid 2005.
46. BUSAGLI, Mario: Arquitectura oriental. 1974.
47. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo. Catedra, Madrid 2007.
48. CALDUCH CERVERA, Juan: Textos dispersos. En torno a la Arquitectura. Colegio Oficial de Arquitectos, Valencia 2007.
49. CANO LASSO, Julio: La ciudad y su paisaje. Edición del autor, Madrid 1985.

50. CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan: *Architectura civil Recta y Oblicua considerada y dibujada en el templo de Jerusalén. Vigevano 1678*. Facsímil: Madrid 1984.
51. CARTER, Peter: *Mies van der Rohe at work*. Phaidon, London 1999.
52. CERVERA VERA, Luis: *Iglesia de Arcas (Cuenca)*. Diputación, Cuenca 1984.
53. CHOISY, Auguste: *Histoire de l'Architecture*. Bibliothèque de l'Image 1996.
54. CHUECA GOITIA, Fernando: *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana*. Manifiesto de la Alhambra. Dossat, Madrid 1981.
55. COLLINS, Peter: *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Gustavo Gili, Barcelona 1970.
56. COLONNA, Francesco: *Sueño de Polifilo*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1981.
57. CORBUSIER, Le: *Le modulor. Essai sur une mesure harmonique*. Paris 1950.
58. -*Hacia una arquitectura*. Poseidon, Barcelona 1977.
59. -*Poesía en Argel*. Colegio Oficial de Arquitectos, Murcia 1991.
60. -*Le poème de l'angle droit*. Círculo de Bellas Artes, Madrid 2006.
61. DANTE ALIGHIERI: *La divina comedia*. Mursia, Milano 1976.
62. DERRIDA, Jacques: *La verdad en pintura*. Paidós, Buenos Aires 2001.
63. DIDEROT, Denis: *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*. Aguilar, Buenos Aires 1981.
64. DURAND, J. N. L.: *Compendio de Lecciones de Arquitectura. Parte Gráfica de los Cursos de Arquitectura*. Pronaos, Madrid 1981.
65. EHRENZWEIG, Anton: *El orden oculto del arte*. Labor, Barcelona 1973.
66. ÉPRON, Jean-Pierre: *Comprendre l'éclectisme*. Norma, Paris 1997.
67. FICACCI, Luigi: *Giovanni Battista Piranesi. Prima Parte di Architettura e Prospettiva. Carceri. Le Antichità Romane. Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo. Varie Vedute di Paestum. Vedute di Roma*. Taschen, Köln 2006.
68. FOUCAULT, Michel: *La arqueología del saber. Siglo XXI*, Madrid 1995.
69. FUSCO, Renato de: *La idea de Arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*. Gustavo Gili, Barcelona 1976.
70. GARCÍA FERNÁNDEZ, Efrén y José Luis: *España dibujada*. Asturias y Galicia. Ministerio de la Vivienda, Madrid 1972.
71. GENDROP, Paul y HEYDEN, Doris: *Arquitectura mesoamericana*. Aguilar, Madrid 1975.
72. GHYKA, Matila C.: *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Poseidon, Barcelona 1977.
73. GIEDION, Siegfried: *-La mecanización toma el mando*. Gustavo Gili, Barcelona 1978.
74. -*Espacio, tiempo y arquitectura*. Dossat, Madrid 1982.
75. GIRARD, René: *Mentira romántica y verdad novelesca*. Anagrama, Barcelona 1985.
76. GOMBRICH, Ernst Hans: *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Gustavo Gili, Barcelona 1979.
77. -*El sentido de Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Gustavo Gili, Barcelona 1980.
78. GOSÁLVEZ, Víctor: *La barraca valenciana (1915)*. Ícaro COACV, Valencia 1998.
79. GRABAR, Oleg: *La Alhambra: iconografía, formas y valores*. Alianza, Madrid 1980.
80. GRASSI, Giorgio: *La construcción lógica de la arquitectura*. G. Gili, Barcelona 1973.
81. GRAU, Cristina: *Borges y la arquitectura*. Cátedra, Madrid 1999.
82. GRODECKI, Louis: *Arquitectura gótica*. Aguilar, Madrid 1977.
83. GUARDINI, Romano: *La esencia de la obra de arte*. Guadarrama, Madrid 1960.
84. GUARINI, Guarino: *Architettura Civile. Il Polifilo*, Milano 1968.
85. GUIDONI, Enrico: *Arquitectura primitiva*. Aguilar, Madrid 1977.
86. HAUSER, Arnold: *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Guadarrama, Madrid 1975.
87. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *De lo bello y sus formas*. Espasa-Calpe, Madrid 1947.
88. -*Sistema de las artes*. Espasa-Calpe, Madrid 1947.
89. HEJDUK, John: *Seminario de Arquitectura*. ETSA/UPV, Valencia 2002.
90. HEREU, Pere, MONTANER, Josep Maria y OLIVERAS, Jordi: *Textos de arquitectura de la modernidad*. Nerea, Madrid 1994.
91. HERRERA, Juan de: *Tratado del Cuerpo Cúbico*. Plutarco, Madrid 1935.
92. HESSELGREN, Sven: *Los medios de expresión de la arquitectura*. Eudeba, B. Aires 1964.
93. HOAG, John D.: *Arquitectura islámica*. Aguilar, Madrid 1976.
94. HUGO, Víctor: *Nuestra Señora de París*. Aguilar, Madrid 1963.
95. HUME, David: *La norma del gusto y otros ensayos*. Península, Barcelona 1998.
96. HUXLEY, Aldous: *Música en la noche*. Kairós, Barcelona 2003.
97. ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco: *Acto académico en memoria de...* Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona 1983.
98. KANT, Emmanuel: *Lo bello y lo sublime*. Espasa-Calpe, Madrid 1964.
99. -*Crítica del juicio*. Losada, Buenos Aires 1968.
100. KAUFMANN, Emil: *La arquitectura de la Ilustración*. Gustavo Gili, Barcelona 1974.

101. KUBACH, Hans Erich: *Arquitectura románica*. Aguilar, Madrid 1974.
102. LABORDA YNEVA, José: *Paseos por Roma*. I. Fernando el Católico, Zaragoza 2000.
103. LABORDE, Alexandre de: *Viatge pintoresc i historic. El país valencià i les illes Balears*. Abadía de Montserrat, Barcelona 1975.
104. LAUGIER, Marc-Antoine: *Essai sur l'architecture*. Duchesne, Paris 1753. Facsímil: Farnborough, 1966.
105. LÁZARO CARRETER, Fernando: *El dardo en la palabra*. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona 1998.
106. LEDOUX, Claude Nicolas: *La arquitectura considerada en relación con el arte, las costumbres y la legislación*. Akal, Madrid 1994.
107. LESSING, G. Ephrain: *Laocoonte*. Editora Nacional, Madrid 1977.
108. LETAROUILLY, Paul-Marie: *Les édifices de Rome moderne*. Paris 1823-55.
109. LEVI-STRAUSS, Claude: *Mito y significado*. Alianza, Madrid 1995.
110. LLOBREGAT, E. y JARQUE, F.: *El Corpus de València*. Tres i Quatre, Valencia 1978.
111. LLOYD, Seton, MÜLLER, Hans Wolfgang y MARTIN, Roland: *Arquitectura mediterránea prerromana*. Aguilar, Madrid 1973.
112. LOOS, Adolf: *Ornamento y delito y otros escritos*. Gustavo Gili, Barcelona 1972.
113. LUKÁCS, Georg: *Estética (4 volúmenes)*. Grijalbo, Barcelona 1967.
114. MANGO, Cyril: *Arquitectura bizantina*. Aguilar, Madrid 1975.
115. MARANGONI, Matteo: *Saper vedere*. C. E. S. Firenze 1974.
116. MARCHAN FIZ, Simón: *La arquitectura del siglo XX*. Textos. A. Corazón, Madrid 1974.
117. MARCIANO, Ada Francesca: *Carlo Scarpa*. Gustavo Gili, Barcelona 1985.
118. MENUHIN, Yehudi: *Lecciones de vida. El arte como posibilidad*. Gedisa, Barcelona 1997.
119. MERLEAU-PONTY, Maurice: *El ojo y el espíritu*. Paidós, Buenos Aires 1977.
120. MIDDLETON, Robin y WATKIN, David: *Arquitectura moderna*. Aguilar, Madrid 1979.
121. MILIZIA, Francesco: *Arte de saber ver en las bellas artes del diseño*. Alta Fulla, Barcelona 1987.
122. MONDRIAN, Piet: *Arte plástico y arte plástico puro*. Víctor Lerú, Buenos Aires 1956.
123. MONTANER, Josep María: *Después del movimiento moderno*. G. Gili, Barcelona 1993.
124. *-Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. G. Gili, Barcelona 2008.
125. MONTESQUIEU, Barón de: *Ensayo sobre el gusto*. Espasa-Calpe, Buenos Aires 1948.
126. MORRIS, William: *Arte y Sociedad Industrial*. Antología de escritos. Fernando Torres, Valencia 1977.
127. MURRAY, Peter: *Arquitectura del Renacimiento*. Aguilar, Madrid 1972.
128. NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*. Alianza, Madrid 2006.
129. NORBERG-SCHULZ, Christian: *Arquitectura barroca*. Aguilar, Madrid 1972.
130. *-Arquitectura barroca tardía y rococo*. Aguilar, Madrid 1973.
131. OTTO, Frei: *Conversación con Juan María Songel*. Gustavo Gili, Barcelona 2008.
132. PACIOLI, Luca: *De divina proportione (Venezia 1509)*. Losada, Buenos Aires 1847.
133. PALLADIO, Andrea: *I Quattro Libri dell'architettura*. D. de Franceschi, Venetia 1570.
134. *-Los Cuatro Libros de Arquitectura de Andrés Palladio, Vicentino*. Traducidos e ilustrados con notas por don Joseph Francisco Ortiz y Sanz. Imprenta Real, Madrid 1797. Facsímil: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza 1987.
135. *-Los cuatro libros de arquitectura*. Akal, Madrid 1988.
136. PALLASMAA, Juhani: *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Gustavo Gili, Barcelona 2006.
137. PANOFKY, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets, Barcelona 1973.
138. *-El significado de las artes visuales*. Alianza, Madrid 1979.
139. PATETTA, Luciano: *Storia dell'architettura*. Antología crítica. Etas Libri, Milano 1975.
140. PEVSNER, Nikolaus: *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*. Gustavo Gili, Barcelona 1969.
141. *-A History of building types*. Thames and Hudson, London 1976. Historia de las tipologías arquitectónicas. G. Gili, Barcelona 1980.
142. PIANO, Renzo: *La désobéissance de l'architecte*. Arlea, Paris 2009.
143. PLATÓN: *Obras completas*. Aguilar, Madrid 1974.
144. PLOTINO: *Enéada quinta*. Aguilar, Buenos Aires 1982.
145. QUETGLAS, Josep: *Pasado a limpio I/II*. Pre-Textos, Valencia 2001/02.
146. RAPPAPORT, Roy A.: *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Cambridge University Press, Madrid 2001.
147. RASMUSSEN, Sten Eiler: *La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno*. Mairera/Celeste, Madrid 2000.
148. RICHARD, Lionel: *Comprendre le Bauhaus. Un enseignement d'avant-garde sous la République de Weimar*. Infolio, Paris 2009.
149. RIEGL, Alois: *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Gustavo Gili, Barcelona 1980.
150. ROHMER, Eric: *De Mozart en Beethoven. Ensayo sobre la noción de profundidad en la música*. Ardora, Madrid 2000.
151. ROSSI, Aldo: *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili, Barcelona 1986.
152. ROWE, Colin: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Gustavo Gili, Barcelona 1978.
153. RUBERT DE VENTÓS, Xavier: *Utopías de la sensualidad y métodos del sentido*. Anagrama, Barcelona 1973.
154. RUSKIN, John: *The Seven Lamps Of Architecture*. George Allen 1889. *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*. Alta Fulla, Barcelona 1987.

155. -Las piedras de Venecia. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Murcia 2000.
156. RYKWERT, Joseph: La casa de Adán en el Paraíso. La idea de la cabaña primitiva en la historia de la arquitectura. Gustavo Gili, Barcelona 1974.
157. SAGREDO, Diego de: Medidas del Romano: necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas Columnas, Capiteles, y otras piezas de los edificios antiguos. Remon de Petras, Toledo 1526. Facsímil: Albatros, Valencia 1976.
158. SCHILLER, Friedrich: La educación estética del hombre. Espasa-Calpe, Madrid 1968.
159. SCHÖLFIELD, P. H.: Teoría de la proporción en arquitectura. Labor, Barcelona 1971.
160. SCHOPENHAUER, A.: El mundo como voluntad y representación. Aguilar, Madrid 1927.
161. SCOTT BROWN, Denis y VENTURI, Robert: Aprendiendo de todas las cosas. Tusquets, Barcelona 1971.
162. SEMPER, Gottfried: Der Stil in dem technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Mäander Kunstverlag, Mittenwald 1977.
163. SÉNECA, Lucio Anneo: Cartas morales a Lucilio. Planeta, Barcelona 1985.
164. SERLIO, Sebastián: Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura. Ivan de Ayala, Toledo 1552. Facsímil: Albatros, Valencia 1977.
165. STEINER, George: Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción. Fondo de Cultura Económica, Madrid 1992.
166. SUMMERSON, John: El lenguaje clásico de la arquitectura. De L. B. Alberti a Le Corbusier. Gustavo Gili, Barcelona 1984.
167. TAFURI, Manfredo: Teorías e historia de la arquitectura. Hacia un nuevo concepto del espacio arquitectónico. Laia, Barcelona 1972.
168. -Arquitectura contemporánea (con DAL CO, F.). Aguilar, Madrid 1978.
169. TORROJA, Eduardo: Razón y ser de los tipos estructurales. CSIC, Madrid 2008.
170. TUSQUETS BLANCA, Oscar: Dios lo ve. Anagrama, Barcelona 2000.
171. VALÉRY, Paul: Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza. A. Machado, Madrid 2000.
172. VELDE, Henry van de: Hacia un nuevo estilo. Nueva Visión, Buenos Aires 1959.
173. VENTURI, Robert: Complejidad y contradicción en la arquitectura. Gustavo Gili, Barcelona 1986.
174. VIGNOLA, Giacomo Barozzi da: Regola delli cinque ordini d'architettura. Roma 1562. Regla de las cinco órdenes de Arquitectura. Madrid 1593. Facsímil: Albatros, Valencia 1985.
175. VILLALPANDO, Juan Bautista: El templo de Jerusalén. Siruela, Madrid 1995.
176. VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel: Entretiens sur l'architecture. Pierre Madarga, Liège 1977. Edición príncipe: A. Morel, Paris 1863.
177. -Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours. Paris 1875.
178. VITRUVIO POLIÓ, Marco: De Architectura/Sur l'Architecture. Edición bilingüe latín-francés de Auguste Choisy. F. de Nobele, Paris 1971.
179. -I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentate da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia. Francesco Marcolini, Venezia 1556.
180. -De Architectura, dividido en diez libros, traducidos de Latín en Castellano por Miguel de Urrea Arquitecto. Juan Gracián, Alcalá de Henares 1582. Facsímil: Albatros, Valencia 1978.
181. -Los diez libros de Architectura. Traducidos del latín, y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz. Imprenta Real, Madrid 1787.
182. -Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio. Escrito en francés por Claudio Perrault., traducido al castellano por Don Joseph Castañeda. Gabriel Ramírez, Impresor de la Academia, Madrid 1790. Facsímil: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1981.
183. -Los diez libros de Arquitectura. Alianza, Madrid 1995.
184. WARD-PERKINS, John B.: Arquitectura romana. Aguilar, Madrid 1976.
185. WILDE, Oscar: La decadencia de la mentira. Siruela, Madrid 2009.
186. WINCKELMANN, J. Jakob: Historia del arte en la Antigüedad. Iberia, Barcelona 1967.
187. WITTKOWER, Rudolf: La arquitectura en la edad del humanismo. Nueva Visión, Buenos Aires 1958.
188. WÖLFFLIN, Enrique: Conceptos fundamentales en la Historia del Arte. Espasa-Calpe, Madrid 1976.
189. WÖRRINGER, Wilhelm: Abstracción y Naturaleza. FCE, México 1997.
190. ZEVI, Bruno: Hacia una arquitectura orgánica, Poseidon, Buenos Aires 1957.
191. -Arquitectura e historiografía. V. Lerú, Buenos Aires 1958.
192. -Poética de la arquitectura neo-plástica. V. Lerú, Buenos Aires 1960.
193. -Architettura in nuce. Aguilar, Madrid 1969.
194. -Giuseppe Terragni. Gustavo Gili, Barcelona 1982.
195. -Saber ver la arquitectura. Poseidon, Barcelona 1991.
196. ZUMTHOR, Peter: Atmósferas. Entornos arquitectónicos-Las cosas a mi alrededor. Gustavo Gili, Barcelona 2006.
197. ZURKO, Edward Robert de: La teoría del funcionalismo en la arquitectura. Nueva Visión, Buenos Aires 1970.

ILUSTRACIONES

1. C. N. Ledoux: Portada del libro *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. París 1804.
2. Palladio: Villa Rotonda. Vicenza (Italia) 1565-69.
3. M. Vitruvio P.: Los diez libros de *Architectura*, edición de J. Ortiz y Sanz, Madrid 1787. Planta de la ciudad y rosa de los vientos.
4. J. de Herrera: Lámina del Sumario y breve Declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial. Madrid 1589.
5. Sant'Elia: Manifiesto Futurista, 1913.
6. Córdoba: Mezquita, siglos VIII al X. Interior.
7. V. Horta: Casa Tassel, Bruselas 1893.
8. N. Foster: Liceo A. Camus, Fréjus (Francia) 1993.
9. J. Paxton: Chrystal Palace, Londres 1851.
10. F. Otto: Cubiertas para la Olimpiada, Munich 1972.
11. La Alhambra. Granada siglo XIV. Patio de los Leones.
12. J. D. Leroy: Vista del Parthenon. Atenas 1758.
13. D. Roberts y L. Hague: Las pirámides de Gizeh. El Cairo. Acuarela (1838).
14. Roma: Foros Imperiales (siglos I a. de C. a II d. de C.).
15. Perrot y Chipiez: *Le Temple de Jérusalem et la Maison du Bois-Liban restitués d'après Ezéchiél et le livre des Rois*. París 1889.
16. N. Ledoux: Modelos de Barrières. París 1804.
17. Luxor (Egipto): Segunda Sala Hipóstila (1290-1224 a. de C.).
18. Alarcón (Cuenca).
19. G. Semper: *Der Stil in dem technischen und tektonischen Künsten* (Munich 1860).
20. Pantheon, Roma 118-28. Detalle del muro posterior.
21. Miguel Ángel: Biblioteca Laurenziana, ricetto. Florencia (1523-59).
22. Palladio: Palazzo della Ragione, Basílica, Vicenza (Italia) 1545-80.
23. F. L. Wright: Casa Kaufmann, Bear Run (Pennsylvania) 1936.
24. Esfinge y Pirámide de Kefrén en Gizeh, El Cairo 2570-2450 a. de C.
25. L. Laurana: Perspectiva arquitectónica. Tabla (tercer cuarto del siglo XV).
26. Gaudí: Casa Batlló (1904) Paseo de Gracia, Barcelona.
27. P. Behrens: Casa propia. Darmstadt (Alemania) 1900. Alzado norte.
28. Taracea de Ciudad Ideal. Renacimiento.
29. Albarracín (Teruel): vista aérea.
30. Atenas: Acrópolis (siglo V a. de C.).
31. Templo de la reina Hat-Shepsut, Dehir-el-Bahri (Egipto, siglo XV a. de C.).
32. Sant'Elia: La Ciudad Futurista. 1913.
33. Archigram: Control and Choice. 1967.
34. Z. Hadid: The Peak (proyecto). Hong-Kong 1982.
35. Renoir: La casbah (1881).
36. Loba Capitolina (siglo VI/V a. de C.) Roma, Palazzo dei Conservatori.
37. Menhir prehistórico.
38. Muralla de Jericó. Palestina, VIII milenio a. de C.
39. Iglesia de Santo Domingo. Soria, siglo XIII. El pecado original (capitel).
40. Taj-Mahal. Agra (India), 1632-53.
41. E. Mendelsohn: Einsteinturm, Potsdam (Alemania) 1921. Boceto.
42. F. Choisy: *Histoire de l'Architecture*, París 1899. Despiece axonométrico de la Basílica de Santa Sofía, Constantinopla 532-37.
43. Casas-granero en un poblado dogón (Sudán).
44. Arquitectura del siglo XIX en París.
45. K. F. Schinkel: diseño para un museo (1800).
46. Roma: Mercados de Trajano, siglo II.
47. Roma: Basílica de Santa Sabina, siglo V.
48. Valencia: Catedral, Lonja del Cabildo, 1566.
49. Granada: vista aérea de la Alhambra y del Palacio de Carlos V (siglos XIV y XVI).
50. Valencia: Catedral, ángulo del crucero (repristinación, desde 1972).
51. Palladio-Scamozzi: Teatro Olímpico, Vicenza (Italia) 1580-84. Grabado.
52. F. de Goya: La familia de Carlos IV (1801).
53. N. Ledoux: Estampa que ilustra el Cementerio de la Ciudad de Chaux (1804).
54. G. Rietveld: Casa Schröder, Utrecht (Holanda) 1924.
55. F. O. Gehry: Museo Guggenheim, Bilbao 1997.

56. R. Moneo: Museo de Arte Romano, Mérida (Badajoz) 1984.
57. W. Holzamer: Juego con dibujos de Olbrich, Leipzig 1901.
58. Göreme (Turquía): ciudad troglodita.
59. Chinchilla de Montearagón (Albacete): Cuevas del Agujero (estado actual).
60. H. Rembrandt van Rijn: Estudioso leyendo (1631).
61. H. Rousseau el Aduanero: Selva virgen con mujer y animales (1910).
62. G. Lavater: Máquina para dibujar siluetas (grabado, 1775).
63. M. C. Escher: 6°. Día de la Creación (grabado, 1926).
64. T. Masaccio: La expulsión del Paraíso (1424-28). Florencia, Iglesia del Carmine, Capilla Brancacci.
65. Beato Angelico: Anunciación del Prado (c1430). Detalle.
66. Piero della Francesca: El sueño de Constantino (1457). Arezzo, Iglesia de San Francesco.
67. Perrot y C. Chipiez: Le Temple de Jérusalem et la Maison du Bois-Liban restitués d'après Ezechiel et le livre des Rois. París 1889.
68. J. de Herrera: Lámina 7ª del Sumario y breve Declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial (1589).
69. Beato de Liébana: Comentarios sobre el Apocalipsis. Siglo XI. Babilonia.
70. G. Michelucci: Iglesia de San Juan Bautista, Autopista del Sol. Florencia 1964.
71. F. Ll. Wright: Casa Ennis. Los Ángeles, 1924.
72. M. Vitruvio P.: Cabañas primitivas que ilustran la edición de C. Perrault (París 1684).
73. E. Viollet-le-Duc: Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours. París 1875.
74. E. Viollet-le-Duc: Viaje a Italia, 1836-37. Termas de Caracalla, Roma 212/222-35. Ruinas del Frigidarium (acuarela).
75. Habitaciones lacustres en Dahomey (África Occidental).
76. Venecia: un canal.
77. J. Constable: La Catedral de Salisbury (1823).
78. Perugino: Vida de San Bernardino: Curación de un hombre derribado por un toro. Perugia 1473.
79. P. Pannini: Ruinas romanas (1718).
80. Palladio: Villa Rotonda, Vicenza (Italia) 1565-69 (antes de la última restauración).
81. Id. después de la última restauración.
82. D. Roberts: Karnak, sala hipóstila (1838).
83. Isozaki: Ciudad en el aire (1961). Maqueta.
84. Sevilla: Catedral, Patio de los naranjos.
85. Atenas: Acrópolis (siglo V a. de C.). Hipótesis de reconstrucción (grabado).
86. Canaletto: Venecia, el Gran Canal (1735).
87. C. Monet: La Catedral de Rouen al primer sol (1894).
88. Esfinge y Pirámide de Kefrén. Gizeh (El Cairo). IV dinastía (2570-2450 a. de C.).
89. Atenas: Acrópolis, Erecteion, Tribuna de las Cariátides (420-400 a. de C.).
90. Palladio: Villa Rotonda, Vicenza (Italia) 1565-69. Vista desde uno de los pórticos.
91. Rafael: Stanza della Signatura, Vaticano. La Escuela de Atenas (1511). Detalle: Euclides, Zoroastro y Tolomeo.
92. Vista del Parthenon desde los Propileos: dibujo de A. Choisy que ilustra su *Historie de l'Architecture* (1899).
93. Córdoba: Mezquita. Mihrab (siglo X).
94. Ll. Wright: Sinagoga Beth Sholom. Elkins Park, Pennsylvania 1954.
95. Iglesia de San Pedro de Tejada, Puente Arenas (Burgos) siglo XII.
96. Valencia: Plaza de la Seo (o de la Virgen).
97. Valencia: Iglesia de San Juan del Mercado (fachada posterior, 1702).
98. M. Marieschi: Vista de Venecia, Plaza de S. Juan y S. Pablo (c1735).
99. P. P. Rubens: El juicio de París (c1640).
100. Gaudí: La Sagrada Familia. Detalle de la fachada del Nacimiento (1883-1926).
101. Miguel Ángel: Esclavo (1530-34).
102. Bruselas: Grande Place.
103. Roma: Basílica de Majencio (siglo IV).
104. Palladio: I Quattro Libri dell'Architettura (Venecia 1570). Libro IV: Tempio della Pace.
105. Roma: Termas de Diocleciano, finales del siglo III. Planta.
106. Miguel Ángel: Santa María degli Angeli, Roma 1561.
107. Sevilla: entorno de la Catedral y la Giralda.
108. Murcia: Torre de la Catedral (1519-1793).
109. Murcia: Conjuratorios que jalonan el remate de la Torre de la Catedral (desde 1765).
110. Sala Fenix Byodoin en Kyoto (Japón 1053).

111. E. L. Boullée: Teatro de la Ópera (estampa, 1783).
112. C. N. Ledoux: Albergue para guardas rurales (estampa, 1804).
113. de Laborde: Viaje pintoresco e histórico de España, Madrid 1807. El Teatro Romano de Sagunto. Lámina CII.
114. Grassi y M. Portaceli: Rehabilitación del Teatro Romano de Sagunto (1986). Escena.
115. G. B. Piranesi: Roma, Tempio di Giove Statore. Grabado (1748).
116. Utrecht (Holanda): entorno de la Casa Schröder (G. Rietveld 1924).
117. Murcia: Plaza del Cardenal Belluga (vista desde la Catedral).
118. Valentia Edetanorum. Plano de la ciudad editado por Vicente Tosca (1704).
119. M. Marieschi: Vista del Ponte Rialto (Venecia 1735-37).
120. Granada: La Alhambra (siglo XIV). Patio de los leones.
121. C. N. Ledoux: Proyecto de Retiro de Caza en Sceaux-sur-Saone (1788).
122. D. Roberts: Viaje a Egipto (1838). La aguja de Cleopatra, Alejandría.
123. El Partenon (447-430 a. de C.): sección-perspectiva constructiva.
124. Chichén Itza (Méjico, siglo XII).
125. Ávila: murallas (siglos XI-XIV).
126. C. N. Ledoux: modelo de barrière (1804).
127. L. Mies van der Rohe: Casa Farnsworth, Fox River, Plano (Illinois) 1945-50.
128. Miguel Ángel: Bóveda de la Capilla Sixtina (1508-11). El Diluvio.
129. P. Brueghel, el Viejo: La Torre de Babel (1563).
130. Machu Pichu (Perú, siglos XV-XVI).
131. Musgus: planta de un recinto familiar (Camerún).
132. F. Aymamí: Valencia, Plano de Reforma Interior, 1910.
133. Planta de la Ciudad de Palmanova (Turín, anónimo siglo XVII).
134. Roma: Arco de Constantino, siglo IV.
135. R. Moneo: Museo de Arte Romano, Mérida (Badajoz) 1984. Interior.
136. Id.: planta.
137. Cuenca: la ciudad vista desde la Hoz del Huécar.
138. Siza: Restaurante. Leça da Palmeira (Portugal) 1963.
139. D. Bramante: Tempietto di San Pietro in Montorio. Roma 1502.
140. Granada: La Alhambra (siglo XIV). Caligrafías.
141. T. van Doesburg: Cartel (1920).
142. Pirámide de Kefrén (Egipto). IV dinastía (2570-2450 a. de C.).
143. de Herrera: El Escorial (1584), fachada principal.
144. H. Labrouste: Sala de lectura de la Biblioteca de Sainte Genevieve. París 1850.
145. Teatro de Epidauró (Grecia), c330 a. de C.
146. Valencia: Lonja de la Seda (1483-98). Salón de Columnas.
147. F. Raguzzini: Plaza de Sant'Ignazio, Roma 1728.
148. H. Poelzig: Proyecto para el Festspielhaus de Salzburgo (1919).
149. Z. Hadid: Proyecto para el Art and Media Center, Düsseldorf 1992.
150. N. L. Durand: Précis des Leçons d'architecture (1802). Palacio de Justicia.
151. Palladio: Villa Rotonda (1565-69). Dibujo que ilustra la edición de Ortiz y Sanz (1797), Libro II.
152. F. O. Gehry: Vitra Design Museum. Weil am Rhein (Alemania) 1989.
153. Averlino, il Filarete: Trattato di Architettura (manuscrito, siglo XV). Ospedale Maggiore, Milán. Planta.
154. Santiago de Compostela: Hostal Reyes Católicos (antiguo Hospital, iniciado en 1501).
155. C. N. Ledoux: Prisión en Aix-en-Provence, proyecto (1784).
156. T. Garnier: Proyecto de Cité Industrielle (1904-14). Sala de asambleas.
157. F. L. Wright: Larkin Building. Buffalo 1905.
158. E. Mendelsohn: esbozo.
159. Roma: Pantheon (siglo II). Interior.
160. D. Cresti di Passignano: Miguel Ángel presenta al papa Paulo IV la maqueta de San Pedro (1619).
161. de Herrera: El Escorial (1563-84). Habitaciones privadas de Felipe II.
162. El Escorial: interior del palacio de los borbones (siglo XVIII).
163. Granada: la Alhambra vista desde el Generalife.
164. Vermeer de Delft: La encajera (1665).
165. Tumba de Tutankhamon: cofre (detalle). Valle de los Reyes (Egipto). XVIII dinastía, 1554-1305 a. de C.

166. Sarcófagos egipcios.
167. Villa Adriana, Tívoli (Italia) siglo II.
168. Ch. R. Mackintosh: Casa de la colina (Helensburgh 1903). Interior.
169. Le Corbusier: Villa Savoya (Poisy 1931). Interior.
170. H. Daumier: Sancho Panza y don Quijote. 1865.
171. Le Corbusier: el Modulor (1942-48).
172. Esquemas comparativos de las pirámides de Snefrú, Keops, Kefrén y Mikerinos.
173. C. N. Ledoux: Abrigo del pobre (1804).
174. G. Rietveld: Casa Schröder, Utrecht 1924.
175. B. Peruzzi: Villa Farnesina, Roma 1511.
176. C. Escher: 2º Día de la Creación (1925).
177. B. Alberti: Santa Maria Novella, fachada (Floencia c1470).
178. Palladio: Palazzo Porto Festa, Vicenza (Italia) 1552. Atrio.
179. Palladio: Palazzo Valmarana, Vicenza (Italia) 1571. Ed. Ortiz y Sanz (1797). Libro II.
180. F. Ll. Wright: Casa Ennis, Hollywood (California) 1924.
181. Chinchilla de Montearagón: Interior de una de las Cuevas del Agujero.
182. Ch. Alexander: Un lenguaje de patrones (1977). Lámina que ilustra el patrón malla de aprendizaje.
183. Cabaña bajo la nieve.
184. Hórreo asturiano.
185. Palladio: I Quattro Libri dell'Architettura (Venecia 1570) Libro III, Cap. XVII: Delle piazze de i greci (ágora).
186. Id. Cap. XVIII: Delle piazze de i latini (foro).
187. Id. Libro II, Cap. III: De i disegni delle case della città. Villa Rotonda.
188. L. Mies van der Rohe: Casa Farnsworth. Fox River, Plano (Illinois) 1945-50.
189. Santillana del Mar (Santander): Colegiata (siglos XII-XIII). Planta.
190. Cantavieja (Teruel): Plaza.
191. Bramante: Santa María della Pace. Claustro (Roma 1504).
192. Palladio: San Giorgio Maggiore. Claustro (Venecia 1579-1613).
193. Las Virtudes, Santa Cruz de Mudela (Ciudad Real): Plaza de toros.
194. Aranjuez (Madrid): Palacio Real (siglo XVIII).
195. N. Ledoux: Proyecto de posada para París, Faubourg St. Marceau (1804).
196. Granada. La Alhambra: planta según Owen Jones (1842).
197. N. Ledoux: Ciudad de las salinas de Chaux, Arc et Senans 1774-79. Planta.
198. J. N. L. Durand: Précis des Leçons d'architecture (París 1802). Lámina 4.
199. Id. Lámina 2 de la 2ª parte.
200. Id. Instituto.
201. P. Patel: Versailles a vista de pájaro (1668).
202. F. Ll. Wright: Solomon Guggenheim Museum, N. York 1959. Interior.
203. J. de Herrera: Sumario y breve Declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial (Madrid 1589). Estampa 1ª.
204. Palladio: I Quattro Libri dell'architettura. (Venecia 1570). Libro IV, Cap. VI: De i disegni di alcuni tempii antichi che sono in Roma, e prima di quello della Pace.
205. de la Sota: Gimnasio Maravillas. Madrid 1960-62.
206. Rafael: Stanza della Signatura. La Escuela de Atenas. Vaticano, Roma 1508-11.
207. Rodin: El pensador (1880).
208. Los Hermanos Marx: Una noche en la ópera (1935). Fotograma.
209. L. Mies van der Rohe: Pabellón Alemán, Barcelona 1929. Reconstrucción (1981-86).
210. H. Matisse: La danza (1909). Detalle.
211. Miguel Ángel: Capilla Sixtina, Vaticano, Roma. Bóveda (1508-11): La Creación.
212. Mendelsohn: Terminal aérea (boceto 1920).
213. Ll. Wright: Solomon Guggenheim Museum, N. York 1959. Interior.
214. Le Corbusier: Villa Savoya, Poisy (Francia) 1931. Axonometría.
215. R. Vickrey: The Labyrinth (1951).
216. Palladio: Palazzo Chiericati. Vicenza (Italia) 1548-57. Pórtico abierto a la plaza.
217. Palladio: I Quattro Libri dell'architettura. (Venecia 1570). Libro II, Cap. III: De i disegni delle case della città. Palazzo Chiericati.
218. Id. Libro I, Cap. XXVIII: Dell'escala, e varie maniere di quelle, e del numero, e grandezza de' gradi.

219. K. Melnikov: Proyecto para el Ministerio de la Industria Pesada, Moscú 1954.
220. Piranesi: Grabado de la serie Carceri d'invenzione (1749-61).
221. Lonja de la Seda. Valencia, 1483-98. Escalera.
222. Piranesi: Grabado de la serie Vedute di Roma (1740-78). Piazza di Spagna.
223. Durero: Eva (1507).
224. Mantegna: Camera degli Sposi (bóveda, c1470). Palacio Ducal. Mantua (Italia).
225. Vitruvio P.: Sección del templo hypetros (edición de Ortiz y Sanz, Madrid 1787). Lámina XVIII.
226. de Laborde: Viaje pintoresco e histórico de España, Madrid 1807. Lámina XCVIII: baños árabes (Valencia).
227. E. E. Viollet-le-Duc: Entretiens sur l'architecture (París 1863). 4e. Entretien. Restauración de las Termas de Caracalla, Roma.
228. Granada: Generalife (siglo XIV).
229. Palladio: Villa Barbaro en Maser (Treviso) 1551-58. Ninfeo.
230. T. Ando: Capilla sobre el agua, Hokkaido (Japón) 1988.
231. Scharoun: Palacio de la Philharmonia (interior), Berlín 1963.
232. Jardines de Monforte (Valencia, desde 1849).
233. Vermeer de Delft: El pintor en su taller (c1665).
234. L. Bernini: Sant'Andrea al Quirinale, Roma 1658. Interior.
235. Palladio: I Quattro Libri dell'architettura. Venecia 1570. Libro II Cap. XXVIII: Dell'atrio corinthio.
236. Córdoba: patio.
237. Palladio: Palazzo Chiericati, Vicenza (Italia) 1550. Pórtico.
238. Palladio: Palazzo Valmarana, Vicenza (Italia) 1565. Detalle de fachada.
239. Aranjuez: Palacio Real (siglo XVIII), dormitorio.
240. Ch. R. Mackintosh: Casa de la colina, Helensburgh (Escocia) 1903, dormitorio.
241. G. Rietveld: Casa Schröder, Utrecht (Holanda) 1924, dormitorio.
242. El Escorial (1567-84): Escalera cubierta con cúpula.
243. Lonja de la Seda. Valencia, 1483-98: Salón de Columnas.
244. Granada: La Alhambra (siglo XIV). Bajorrelieve.
245. E. E. Viollet-le-Duc: Viaje a Italia (1836-37). Capitel del tiempo de Augusto (dibujo).
246. Lonja de la Seda. Valencia, 1483-98. Gárgola.
247. B. Fischer von Erlach: Entwurff einer Historischen Architektur (Esbozo de una arquitectura histórica), Viena 1721. Templo de Júpiter en Olimpia.
248. Roma, Vaticano: Logias de Rafael (c1517-19).
249. L. Bernini: Plaza de San Pedro, Roma. Columnata (1656-67).
250. G. Romano: Palazzo del Te (1525-35), Mantua. Sala de los Gigantes. Bóveda: El Olimpo.
251. L. B. Alberti: Santa María Novella. Florencia c1470. Detalle de la fachada.
252. Wagner: Oficina de Telégrafos. Viena 1902.
253. Aranjuez: Palacio Real. Salón de Porcelana (1763).
254. Tebas (Egipto). Tumba de Menna. Procesión de jóvenes sirvientes con ramos.
255. L. Domènech i Montaner: Palau de la Música Catalana (Barcelona 1908). Taquilla.
256. Ornamentación (Louvre) procedente de Jorsabad, Asiria (Iraq), 721-05 a. de C.
257. Ch. R. Mackintosh: Casa de artista (1901). Salón de Música.
258. Hoffmann: piezas de cristalería (1913).
259. R. Fréart de Chambray: Parallèle de l'architecture Antique avec la moderne. París 1650. El descubrimiento del orden corintio por Calímaco, según Vitruvio.
260. V. Horta: Jardín de infancia. Rue Sainte Ghislaine, 40. Bruselas 1897-99. Detalle.
261. E. E. Viollet-le-Duc: Viaje a Italia (1836-7). Convento de San Benito: Capilla inferior. Subiaco.
262. Veronés: Frescos de Villa Barbaro, Maser (Treviso) 1560-62.
263. Pompeya: Casa Lucrezio Frontone. Decoración mural (siglo I).
264. Pectoral. Tumba de Tutankhamon. Valle de los Reyes (Egipto). XVIII dinastía (1554-1305 a. de C.).
265. Palladio/V. Scamozzi: Teatro Olímpico, Vicenza (Italia). Grabado anónimo, 1584.
266. Éfeso (Turquía): Teatro, siglo III a. de C.
267. E. E. Viollet-le-Duc: Viaje a Italia (1836-37). Taormina (Sicilia): Teatro (hipótesis de imaginaria restauración: acuarela).
268. Mérida (Badajoz): Teatro Romano (siglos I a. de C. al II d. de C.).
269. Rossi: Teatro del Mondo. Bienal de Venecia, 1979-80.
270. da Vignola/B. Ammannati: Villa Giulia, Roma 1551.
271. Palladio/V. Scamozzi: Teatro Olímpico, Vicenza (Italia) 1580-84.
272. Máscara, Mwana (Perú), siglo XIX.

273. Renoir: El palco (1874).
274. F. Galli Bibiena: Dibujo de escena (siglo XVIII 1ª. mitad).
275. F. Borromini: Palazzo Spada, Galleria della Statua (1634-36).
276. Noto (Sicilia): Catedral (siglo XVIII).
277. Orange (Francia). Teatro Romano (siglo I a. de C.).
278. G. B. Piranesi: Vedute di Roma (1748-78). Piazza del Popolo.
279. Id. Fontana di Trevi.
280. Roca Diablera (1511). Valencia, Fiesta del Corpus Christi.
281. Opera Garnier (París 1860-75). Grabado (1878).
282. F. Schinkel: Altes Museum (Berlín 1823-30). Vista de la ciudad desde el pórtico.
283. K. F. Schinkel: Proyecto de Teatro de la Ópera en Hamburgo (1825).
284. Cerdán: Casino (Murcia, 1890-1920), Patio Griego.
285. Gaudí: Parque Güell (1900-14).
286. Vitruvio P.: Lámina XLIII de la edición de Ortiz y Sanz (Madrid 1787). Vasos de resonancia en las gradas del teatro romano.
287. E. Dégas: En el ballet de Robert le Diable (1876).
288. Brückwald: Festspielhaus, Bayreuth (Alemania) 1872-76.
289. Epidauró (Grecia): Teatro (c330 a. de C.).
290. K. F. Schinkel: Decorado para Die Zauberflöte de Mozart (1815). Escena de las pruebas.
291. Tumba de Ramsés VI, Tebas XX dinastía (1196-1080). La creación del disco solar.
292. F. L. Wright: Unity Temple, Oak Park (Illinois) 1905.
293. Roma: Pantheon (siglo II).
294. E. L. Boullée: Cenotafio (1783).
295. K. F. Schinkel: Decorado para Die Zauberflöte de Mozart (1815). La Reina de la Noche.
296. N. Ledoux: Casa para un empleado (1804).
297. N. Ledoux: Planta y sección del Cementerio de la Ciudad de Chaux (1804).
298. Gran toguna con pilares tallados. Madougou (Mali).
299. Atenas: la Acrópolis (siglo V a. de C.) vista desde el Teseion.
300. Real Colegio del Corpus Christi, El Patriarca. Valencia, 1586-1615. Claustro.
301. Id. Planta y sección.
302. de la Sota: Gimnasio Maravillas. Madrid 1960-62.
303. Granada: Alhambra (siglo XIV). Baños: Sala de las camas.
304. El pescado y el pez-espada. Dibujo infantil.
305. T. Ando: Museo de los niños Hineji. Hyogo (Japón) 1987-89.
306. Lonja de la Seda. Valencia, 1483-98. Salón de Columnas: friso con inscripción.
307. L. von Klenze: Gliptoteca. Munich 1816-34.
308. Ictino: Parthenon (Atenas, 447-430 a. de C.).
309. Le Corbusier: Centro Le Corbusier, La Maison de l'Homme (Zurich 1967).
310. Miguel Ángel: Capilla Sixtina, bóveda (1508-11). Dios separando la tierra de las aguas.
311. M. Vitruvio P. Lámina II de la edición de Ortiz y Sanz (Madrid 1787).
312. E. Viollet-le-Duc: Viaje a Italia (1836-37). Venecia, interior de San Marcos (acuarela).
313. Roberts: Viaje a Egipto (1838). Luxor: Obelisco.
314. J. Soane: Hall de los francmasones (Londres 1828).
315. Piranesi: Carceri d'invenzione (1749-61).
316. L. Wright: Taliesin West (Arizona 1938).
317. Z. Hadid: The Peak (Hong Kong 1982-83).
318. T. Williams: Casa para W. Tarlo (Sagoonack, N. York 1978).
319. F. L. Wright: Casa Hollyhock (Olive Hill, Los Ángeles 1917-21).
320. N. Ledoux: Oikema (Casa de placer). Planta 1804.
321. Id. Perspectiva.
322. E. L. Boullée: Cenotafio a la memoria de Newton (1785).
323. M. Vitruvio P. Lámina XLV de la edición de Ortiz y Sanz (Madrid 1787).
324. Id. Lámina de la edición de C. Perrault (París 1673).
325. Id. Construcciones primitivas en un grabado de J. Goujon para la misma edición.
326. de la Sota: Casa Arvesú (Madrid). Boceto (1955) y realización de una escalera.
327. T. Ando: Casa Koshino. Hyogo (Japón) 1979-81.

328. Foster: Puente en Millau (Francia) 1996.
329. Miguel Ángel: Dibujos para Los trabajos de Hércules.
330. M. C. Escher: El Templo de Segesta (Sicilia c400 a. de C.). Grabado de 1932.
331. Le Corbusier: Capilla de Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp (Francia) 1954.
332. E. E. Viollet-le-Duc: Análisis constructivo de unas termas romanas.
333. Acueducto romano, Segovia siglos I/II.
334. Atenas: Acrópolis. Mnesicles: Propileos (437-431 a. de C.).
335. Pallozas en El Cebrero (Lugo).
336. F. Ll. Wright: Proyecto para Piedmont (California 1939).
337. Canaletto: Venecia, El Gran Canal (c1740).
338. J. Soane: Proyecto de Vaquería en Hamels Park (1783).
339. L. Moya Blanco: Iglesia de la Virgen Grande. Torrelavega (Santander) 1956-62.
340. Velázquez: Las hilanderas (1657). Detalle.
341. Arquitectura de tierra en Mali (África).
342. Torre mudéjar de San Martín, Teruel, siglo XIII. Detalle.
343. Granada: La Alhambra (siglo XIV). Salón de Embajadores, alcoba norte: detalle del zócalo.
344. Piramide de Keops, IV dinastía. Gizeh, El Cairo 2570-2450 a. de C. Detalle de la base.
345. Monasterio de Leyre (Navarra, siglos XI-XII). Cripta.
346. E. Viollet-le-Duc: Viaje a Italia (1836-37). Florencia: Campanile de Giotto (siglo XIV). Estudio del revestimiento (acuarela).
347. Aalto: Villa Mairea, Noormarkka (Finlandia) 1938-39. Interior.
348. Herzog&De Meuron: Forum Barcelona 2004.
349. Maillart: Puente sobre el Thur (St. Gall 1933).
350. Martin: Mansión n°. 1 (1956-58).
351. Reims (Francia) Catedral (desde 1210).
352. M. van Valckenborgh: La Torre de Babel (siglo XVI).
353. Stonehenge (Gran Bretaña, c2500 a. de C.): Megalitos.
354. Luxor (Egipto): Ramsesum, 1290-1224 a. de C.
355. M. A. Laugier: Essai sur l'architecture (1753).
356. Selinunte (Sicilia): Templo (550-520 a. de C.).
357. Roma: Pantheon (siglo II).
358. Toledo: muro con aparejo toledano.
359. Vázquez Consuegra: Pabellón de la Navegación, Sevilla 1992.
360. Palladio: Ponte Coperto, Bassano del Grappa 1568-70.
361. Santillana del Mar (Santander): Casa en la calle de Juan Infante (dibujo de J. L. García Fernández).
362. Córdoba: Mezquita (siglos VIII- X).
363. V. Schawlinsky: figurines para La vida breve (M. de Falla), Colonia 1946-47.
364. M. J. Peyre y Ch. de Wailly: Comedia Francesa (Odeón), París 1770. Sección.
365. V. Contamin y F. Ch. L. Dutert: Gallerie des Machines, París 1889.
366. E. E. Viollet-le-Duc: modelo de catedral gótica ideal.
367. Perret: N. Dame de Raincy, cerca de París 1922-23.
368. L. Mies van der Rohe: Proyecto para un Convention Hall (1953-54). Maqueta.
369. J. Sáez de Oíza: Torres Blancas, Madrid 1969.
370. Averlino, Il Filarete: Trattato di Architettura (siglo XV). Adán expulsado del Paraíso.
371. Cabaña en Laos (Asia Oriental).
372. N. Ledoux: Puente de la Love (perspectiva), 1804.
373. B. Piranesi: Antichità Romane (1756). Emisario del Lago Albano.
374. Granada: Generalife (siglo XIV).
375. Palladio: Villa Barbaro (Maser, Treviso 1557-58). Ninfeo.
376. Botticelli: El nacimiento de Venus (1482). Detalle.
377. R. Piano: Centro Cultural Jean-Marie Tjibaou. Nouméa (Nueva Caledonia) 1991-98.
378. V. van Gogh: Jardines en la colina de Montmartre (1877).
379. E. Mendelsohn: arquitectura de las dunas (dibujos 1914-18).
380. F. Ll. Wright: Proyecto de club. Hollywood (California) 1947.
381. Isozaki: Domus, Museo del Hombre, A Coruña 1993. Boceto.
382. R. Piano y R. Rogers: Centro G. Pompidou. París 1971-77.

383. M. Vitruvio P.: edición de Fra Giovanni Giocondo, Venecia 1511. Grabado que ilustra La invención del fuego.
384. S Serlio: Tercero y cuarto libro de Architectura (Toledo 1552). Chimenea corintia.
385. Piranesi: Diverse maniere d'adornare i cammini. Roma 1769.
386. Sant'Elia: Manifiesto Futurista (1913).
387. Archigram: Walking-City (1964).
388. Rossi y D. Mazzoleni: Proyecto de Nueva Ciudad Vertical.
389. A. Corrales y R. V. Molezún: Sede del Bankunion (Madrid 1972-73).
390. Rousseau, el Aduanero: Jungla con fuente (1910).
391. Valle de Gorema (Turquía).
392. G. Stözl: cortina. Telar Jacquard, Lübeck 1928.
393. Composición de una orquesta sinfónica.
394. Ch. R. Mackintosh: diseño de comedor para la Casa de un Artista (1901).
395. L. Mies van der Rohe: Villa Lange, Krefeld 1928.
396. Gaudí: Colegio de Santa Teresa de Jesús, Barcelona 1888-90.
397. Valencia: Catedral, Puerta este, del Palau o de la Almoyna (siglo XIII).
398. Villa Adriana: Grandes Termas. Tívoli, siglo II.
399. Atenas: Acrópolis (460-400 a. de C.).
400. Granada: Alhambra (siglo XIV).
401. L. von Hildebrandt: Belvedere, Viena 1721-23. Atlante.
402. Gaudí: Sagrada Familia. Fachada del Nacimiento. Barcelona 1883-1926.
403. Gilliespie, Hidd & Cia. St. Peters College. Cardcross (Escocia) 1966. Detalle de cubierta.
404. F. Ll. Wright: Casa Stevens. Yemassee (Carolina del Sur) 1939.
405. Guardia Vidal y Soler March: Mercado Central (Valencia 1928).
406. Wagner: Puente de Wienzeile. Viena 1893-98.
407. H. Hentrich y H. Petschnigg: Edificio Phoenix-Rheinrohr (Düsseldorf 1955-60).
408. Le Corbusier: Capilla de Notre-Dame-du-Haut. Ronchamp (Francia) 1950-55.
409. Ando: Escuela Dominical (anexo a la Capilla de la Luz). Osaka (Japón) 1987-99.
410. Tange: Catedral, Tokio 1964.
411. H. Bayer: Despacho de W. Gropius. Bauhaus, Weimar 1923.
412. de Arfe: De varia commensuración para la escultura, y Architectura (Sevilla 1585). 2º. Libro: medidas del cuerpo humano.
413. Vitruvio P.: Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en François, avec des notes et des figures. Edición de C. Perrault, París 1673. L'homme de Vitruve.
414. Superposición de los cinco poliedros regulares o cuerpos platónicos.
415. F. di Giorgio Martini: Architettura Civile e Militare (manuscrito, siglo XV). Tratado III, figura 217. Colonna ionica y colonna dicta prima ionica et dipoi corintia.
416. della Francesca: Ciudad Ideal (1475).
417. Miguel Ángel: Capilla Sixtina (Vaticano). Juicio Final (1534-41). San Bartolomé.
418. M. Escher: grabado (1946).
419. Esquema de las longitudes de onda de un sonido y sus armónicos.
420. Palladio: Palazzo Porto-Breganze, Vicenza 1570.
421. Gizeh (El Cairo): complejo funerario, 2545-20 a. de C.
422. Palladio: I Quattro Libri dell'architettura, Venecia 1570. Libro I, Cap. XVIII: Dell'Ordine Composito.
423. Rafael: Stanza della Signatura. Vaticano 1508-11. La Escuela de Atenas.
424. L. Boullée: Cenotafio para un guerrero (1783).
425. Serlio: Tercero y cuarto libro de Architectura, Toledo 1552. Alzado veneciano.
426. M. Escher: La Mezquita de Córdoba. Grabado de 1936.
427. Ll. Wright: Casa Willits. Highland Park (Illinois) 1902. Interior.
428. Vitruvio P.: Los diez libros de Architectura. Edición de Ortiz y Sanz, Madrid 1787. Contrafuertes de una muralla, estrías de una columna, el cuerpo humano referido al círculo y al cuadrado y modelo de cercha de cubierta.
429. Eiffel: Torre (París 1889).
430. Loos: Villa Moissi, Lido-Venecia 1923. Maqueta.
431. Tange: Estadio Olímpico. Tokio 1964.
432. N. L. Durand: Précis de Leçons d'architecture (1802). Lámina 18: Hospital.
433. Albarracín (Teruel): confluencia de dos calles en pendiente contrapuesta.
434. Foster: Carré d'art. Nimes (Francia) 1987-93.

435. Venecia: Gran Canal.
436. Madrid: Carrera de San Jerónimo.
437. Ch. Alexander: Un lenguaje de patrones (1977). Lámina que ilustra el patrón La Universidad como plaza de mercado.
438. Behrens: Póster para la AEG (1910).
439. Mies van der Rohe: Pabellón Alemán, Barcelona 1929. Sección horizontal de soporte metálico.
440. Teruel: Torre mudéjar de San Martín (siglo XIII). Aparejo de ladrillo.
441. Perrault: Abrégé des dix livres d'architecture de Vitruve (París 1674). Portada.
442. Santillana del Mar (Santander): dos casas (dibujo de J. L. García Fernández).
443. Steiner: Goethaneum. Dornach (Alemania) 1924-28.
444. Gaudí: Parque Güell, Barcelona 1900-14. Sala hipóstila.
445. St. Trophime, Arlés (Francia) finales siglo XII. Claustro.
446. Laurana: Palacio Ducal, Urbino (Italia) c1468.
447. San Carlos del Valle (Ciudad Real): Plaza Mayor.
448. E. Viollet-le-Duc: Viaje a Italia (1836-37). Taormina (Sicilia): Teatro (siglo III a. de C.) idealmente restaurado.
449. Teatro Romano (24 a. de C.) Mérida (Badajoz).
450. Palladio y V. Scamozzi: Teatro Olímpico, Vicenza 1580-84. Sección longitudinal.
451. L. Boullée: Dibujo de un Teatro de Ópera (1783). Planta.
452. Opera-Garnier, París 1860-75. Estampa del foyer, 1878.
453. Granada: Alhambra (siglo XIV). Mocárabes en el Patio de los leones.
454. Palladio: I Quattro Libri dell'architettura (Venecia 1570). Libro IV, Cap. XXVIII: Di dve tempii di Nimes, e prima di quello ch'è detto la Mazon Quaree. Detalles.
455. Terragni: Proyecto de Dantheum (Roma 1938).
456. Ll. Wright: Casa Dana. Springfield (Illinois) 1902. Interior.
457. Scarpa: Tienda Gavina. Bolonia (Italia) 1961. Cancela.
458. Dibujo infantil.
459. Schlemmer: El hombre sobre zancos (estudio para la danza de los bastones). Bauhaus 1927.
460. Bétera (Valencia): Calvario.
461. Ch. R. Mackintosh: Proyecto de Casa para un artista (1901). Cuarto de los niños.
462. Lámpara formada por tres flores de loto. Tebas, Valle de los Reyes: tumba de Tutankhamon, XVIII dinastía (1554-1305 a. de C.).
463. Casa para Antonia, Museo Modernista. Novelda (Alicante) 1905. Tocado.
464. L. Kahn: Kimbell Art Museum, Fort Worth (Texas) 1966-72. Pasamanos.
465. Ch. R. Mackintosh: Glasgow School of Art (1897-1909), Biblioteca. Interior.
466. Horta: Casa Tassel, Bruselas 1892-93. Interior.
467. J. Hoffmann: Palacio Stoclet, Bruselas 1905-11. Interior.
468. Guimard. Zaguán.
469. Ll. Wright: Barnsdall Residence. Hollywood (California) 1917.
470. Foster: Estación de ferrocarril. Hong Kong 1995.
471. de la Sota: Gimnasio Maravillas, Madrid 1960-62. Interior.
472. L. Moholy-Nagy: Portada para Die Neue Linie, 1931.
473. Wagner: 2ª. Villa Wagner (1912). Diseño para la puerta de entrada.
474. Luxor (Egipto) 1332-03 a. de C.: el autor ante la inscripción sobre uno de los pilonos.
475. M. Vitruvius P.: Les dix livres d'architecture (edición de C. Perrault, París 1673). La invención por Calímaco del capitel corintio.
476. Gaudí: Cripta de la Capilla de la Colonia Güell, Santa Coloma de Cervelló (Barcelona) 1898-1914.
477. Atenas: Acrópolis. Erecteion (420-c400 a. de C.): Tribuna de las Cariátides.
478. Modigliani: Cariátide (s/f).
479. Atenas: Acrópolis. Propileos y Templo de la Niké Áptera (437-31 y 420 a. de C.).
480. Palacio Real de Ketu, Dahomey (África Oriental), desaparecido: pilares tallados.
481. Vergara: Palacio del Marqués de Dos Aguas (c1740). Detalle de la portada.
482. Iglesia de Santa María de Piasca (Palencia), siglo XII. Capitel.
483. E. L. Boullée: Cenotafio a la memoria de Newton (1785). Sección diurna.
484. Mondrian: Árbol gris (1912).
485. Miguel Ángel: San Lorenzo, Sacristía Nueva (Florencia 1520-34).
486. Hoffmann: Palacio Stoclet, Bruselas 1905-11. Detalle.
487. L. Mies van der Rohe: Casa Farnsworth, Fox River, Plano (Illinois) 1946.
488. Hollein: Haas Haus, Viena 1990.

489. D. Scott Brown y R. Venturi: Hall de la fama (en Aprendiendo de todas las cosas).
490. Pala d'Oro, Venecia, Basílica de San Marcos, altar mayor. Cristo y los Evangelistas. (Siglos V-VI?).
491. Z. Hadid: Proyecto de Ópera para Cardiff (Gales) 1994.
492. F. Curradi: Narciso (1630).
493. Valencia: Catedral. Portada este, del Palau o de la Almoyna, siglo XIII.
494. F. O. Gehry: Chat/Day, Venice (California) 1985-91.
495. F. Galli Bibiena: boceto de decorado (siglo XVIII).
496. G. B. Piranesi: Vedute di Roma (1751). El Campidoglio.
497. Palladio: Villa Rotonda. Vicenza 1565-69.
498. Pompeya (siglo I): Pequeño Teatro. Grabado.
499. Serlio: Libro II (París 1545). Escena cómica.
500. Palladio: Palazzo Chiericati. Vicenza 1548-57. Pórtico.
501. Noto (Sicilia): Palazzo Ducezio, siglo XVIII.
502. Madrid: Plaza Mayor (1619).
503. Palladio: Teatro Olímpico (Vicenza 1580-84). Sección transversal y alzado de la escena.
504. M. Letarouilly: Le édifices de Rome moderne (París 1823-55). Fontana di Trevi.
505. Roma: Mercados de Trajano (siglo II).
506. París: Sala Ventadour (sede del Théâtre Italien, 1815-76).
507. Gaudí: Parque Güell (Barcelona 1900-14).
508. N. Benois: boceto para El retablo de Maese Pedro (1923) de Manuel de Falla.
509. M. C. Escher: Jour et nuit. Grabado de 1938.
510. F. Schinkel: Altes Museum, Berlín 1822-30.
511. E. E. Viollet-le-Duc: Viaje a Italia (1836-37). Florencia desde San Miniato.
512. Z. Hadid: Proyecto de hotel para N. York, 1995.
513. Una calle.
514. Una plaza.
515. Gauguin: Rave te hiti ramu (1898).
516. G. Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Ornamentos de un príncipe asirio.
517. Caramuel: Templum Salomonis. Rectam et obliquam architecturam exhibens (1678). Portada.
518. Loos: American Bar. Viena 1908.
519. Frontal de Aviã, finales siglo XII.
520. Karnak (Egipto, 1508-1365 a. de C.): Avenida de Esfinges.
521. C. Escher: Roma, San Pedro. Crucero (1546-64). Grabado de 1935.
522. Iglesia de San Pedro de Tejada, Puente Arenas (Burgos) siglo XII. Interior.
523. Colonia: Catedral (desde 1248). Interior.
524. Modelos de columnas y capiteles egipcios.
525. de Arfe: De varia conmensuración para la escultura, y Architectura (Sevilla 1585). Libro 4°. Orden Composita.
526. Palacio Doria Pamphili, Roma (siglos XV al XIX). Galería de los Espejos. Representación de Los trabajos de Hércules.
527. F. Schinkel: Palacio Real sobre la Acrópolis (1834). Detalle.
528. Bernini: Scala Regia. Vaticano 1633-66.
529. Ch. L. Clerisseau: Proyecto de estancia en el Monasterio de la Trinità dei Monti (Roma 1765).
530. Mies van der Rohe: Pabellón Alemán, Barcelona 1929 (reconstruido en 1981-86). Interior.
531. Id.
532. B. Alberti: Templo Malatestiano, Rimini c1450. Emblema de los Malatesta en la Cappella dei Planeti.
533. Valencia: Catedral. Portada este, del Palau o de la Almoyna (siglo XIII). Capiteles del flanco derecho.
534. L. B. Alberti: Santa Maria Novella (fachada). Florencia 1456-70.
535. E. Cardeilhac: azucarero (1910).
536. L. Bernini: La transverberación de Santa Teresa (1652). Iglesia de Santa Maria della Vittoria, Roma.
537. Granada: La Alhambra (siglos XIII-XIV). Planta.
538. Palladio: La Casa Griega. Libro Segundo de Arquitectura (versión de Ortiz y Sanz, Madrid 1797).
539. Granada: La Alhambra (siglo XIV). Entre el Patio de los Arrayanes y el Patio de los Leones.
540. Id. zócalo.
541. Id. mocárabes.
542. Id. baño.
543. Id. nicho recayente al Patio de los Arrayanes.

544. Id. vista general.
545. J. de Herrera: Sumario y breve Declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial (1584). Estampa 5ª.
546. Granada: La Alhambra (siglo XIV). Patio de los Leones.
547. Id.
548. Arte Persa, época aqueménide (709-675 a. de C.): León Alado.
549. Botticelli: La Primavera (1477-78). Detalle.
550. J. Hartwig: Juego de ajedrez. Bauhaus, Weimar 1922.
551. Atenas: Acrópolis, Parthenon (447-430 a. de C.). Procesoión de las Panatheneas.
552. Id. metopa sur XXX: un centauro abatiendo a un lapita.
553. Lonja de la Seda, Valencia 1483-98. Bóveda del Salón de Columnas.
554. Id. Salón de Columnas.
555. Miguel Ángel: Basílica de San Pedro, Roma 1546-64. Cúpula.
556. N. Ledoux: Alzado del Cementerio de la Ciudad de Chaux (1804).
557. Miguel Ángel: la cúpula de San Pedro (1546-64) vista desde los jardines del Vaticano.
558. L. Mies van der Rohe: Casa Hubbe (1935).
559. Miguel Ángel: Capilla Sixtina: bóveda(1508-11). Dios separando la luz de las tinieblas.
560. Pozzo: Iglesia de S. Ignazio, Roma. Fresco de la bóveda (1684).
561. Jardín francés.
562. Tañedor de flauta. Tarquinia (siglo IV a. de C.), Tumba de los leopardos.
563. J. N. Sobre: Templo a la Inmortalidad (c1790).
564. L. B. Alberti: Tempietto del Santo Sepolcro (1467). San Pancrazio, Florencia.
565. Pantheon, Roma (118-128). Cúpula.
566. Lonja de la Seda, Valencia (1483-98). Planta según A. de Laborde: Viaje pintoresco e histórico de España (Madrid 1807).
567. Id. Salón de Columnas.
568. Granada: La Alhambra (siglo XIV), Salón de Embajadores. Muro.
569. Palladio: I Quattro Libri dell'architettura. Libro I, Cap. XXVIII: Dell'escala, e varie maniere di quelle, e del numero, e grandezza de' gradi.
570. E. E. Viollet-le-Duc: Viaje a Italia (1836-37). Siracusa: teatro (sección de las gradas).
571. Palladio: Villa Rotonda. Vicenza (Italia) 1565-69. Detalle de escalera y podio.
572. F. Ll. Wright: Solomon R. Guggenheim Museum, N. York 1956-59. Interior.
573. Iglesia de San Pedro de Tejada, Puente Arenas (Burgos) siglo XII. Escalera de caracol.
574. Peruzzi: Villa Farnesina, Roma 1508-11. Escalera.
575. Lonja de la Seda, Valencia, 1483-98. Escalera de caracol.
576. Id. Escorzo de una columna.
577. J. Villon: El espacio (1932).
578. G. Aulenti: Museo Nacional de Cataluña, Barcelona. Rehabilitación (1987-95).
579. F. Borromini: Palazzo Barberini, Roma 1625-34. Escalera.
580. J. de' Barbari: Retrato de Luca Pacioli con alumno (1495).
581. G. B. Piranesi: Carceri d'invenzione, 1749/50-61.
582. Anónimo: Las tres Gracias. Pompeya: pintura mural (siglo I).
583. Miguel Ángel: San Lorenzo, Sacristía Nueva, Tumbas Mediceas (1520-34).
584. Valencia: Catedral, Portada este, del Palau o de la Almoyna (siglo XIII). Detalle.
585. Renoir: Primera salida (1876).
586. Valencia: Catedral, Portada sur o de los Hierros (siglo XVIII). Detalle (Santo Tomás de Villanueva).
587. Esquiadores (un modelo de eurythmia).
588. Le Corbusier: Poème de l'angle droit.
589. Interior de una nave gótica.
590. Templo E, siglo V a. de C., Selinunte (Sicilia).
591. Pantheon: Roma 118-28. Interior.
592. K. F. Schinkel: boceto para La Reina de la Noche (Die Zauberflöte) 1815-16.
593. Basílica de Santa Sofía, Constantinopla 532-37. Interior hacia el ábside.
594. París: Catedral de N. Dame. Crucero norte (c1270). Vitral.
595. L. Kahn: Indian Institute of Management, Ahmedabad (India 1963). Library.
596. Serlio: Tercero y cuarto libro de Architectura (Toledo 1552). Colofón.

Este libro está dedicado a cuantos aún creen en el beneficio de la Arquitectura que a todos y a todas y en todas partes, salvo cuando ocasionalmente navegamos, nos sustenta y envuelve. No es, ni de lejos, un recetario. Es más bien un cuestionario que invita a pensar. Convencido de que la Arquitectura no se enseña, sino más bien ella nos enseña a vivir, el autor ha puesto por escrito aquellos interrogantes que, a lo largo de cuatro décadas, él mismo formuló de palabra, invitando a sus estudiantes y estudiosos a aprender de ella, interrogándola.

Hablamos, pues, de Arquitectura. Hace dos tercios de siglo, Bruno Zevi, arquitecto e historiador vinculado al llamado *Movimiento Moderno*, publicó un libro titulado *Saber ver la arquitectura*. En su época fue un best-seller. Este libro apunta a algo diferente. Pues no trata de saber ver, sino de saber habitar la arquitectura. Lo que podría haber sido su título, porque éste es su propósito: y el que traza su itinerario. Un itinerario que va del *lugar* que habitamos en el planeta (la tierra) a la *luz* que nos remite al sistema (el cosmos) al que pertenecemos.

El trayecto del libro contempla, a lo largo de sus 28 capítulos, otras tantas estaciones, o *cuestiones*, en las que el lector puede a su antojo subirse al tren o apearse de su discurso. Bien entendido que la fe en el poder de la Arquitectura no se discute: se da por supuesta. Ella está presente en cada uno de nuestros pasos sobre la *tierra*, alimenta el *fuego* de nuestros hogares, vehicula y canaliza el *agua* que sacia nuestra sed y ventila el *aire* que respiramos. En ella se dan cita, pues, los *cuatro elementos* de la sabiduría clásica del mundo.

El libro agrupa las dichas 28 *cuestiones* en cuatro paquetes de siete, dos y dos. Los dos primeros atienden a los *ritos*, o protocolos, en los que se ejercita la *voluntad de habitación*. Los cuales, a su vez, suponen una toma de posesión con respecto al territorio, su geografía y su historia, su topografía y su paisaje, sus asentamientos y sus mitos. Y los dos siguientes refieren sus *ritmos*, materiales y formales, a través de los cuales la arquitectura se confabula con la vida y redonda en ella. Por medio del *ritmo* la arquitectura escenifica el *rito* de la habitación.

