

Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*.



Marta Llorente

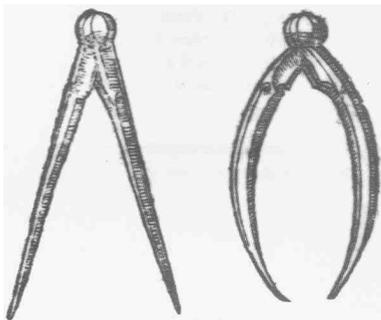
***El saber de la arquitectura y de las artes se aborda desde una perspectiva poco común, más fragmentaria, abarcando múltiples ámbitos artísticos. ¿Qué te ha llevado a construir esta historia de manera diferente de la que conocemos?***

Esto se puede explicar con una anécdota. Hay un momento en que es preciso marcar la propia posición con respecto a la comunidad en que estás inmersa, a veces choques muy puntuales ayudan a ver las diferencias. Cuando hice oposiciones a la plaza que tengo actualmente, que es de titular de universidad, sentí que estaba viendo la escena desde fuera: de repente estaba frente a un tribunal inhóspito, con alguna persona de estilo académico más rancio que lo que de rancio pueda tener nuestro mundo más próximo, como la caricatura de lo que puede éste llegar a ser. Había empezado a explicarles mis primeras ideas para buscar las formas del saber del arte, desplazarme hacia el mundo de los artesanos y comprender qué es lo que está detrás de los resultados acabados. Entonces el tribunal académico se crispó porque había algo de lo que yo no podía dar cuenta, fundamental para ellos: hablar del monumento. Al final un señor de Sevilla, un catedrático muy culto, me

dijo: "...aquí hay una cosa que falta: es el monumento, lo nuestro" y entonces lo entendí. Me di cuenta de que yo buscaba otro punto de vista: el de cómo las cosas se hacen, no el de cómo las cosas son. He pensado en la idea del monumento, ahora ya sé que es justo aquello que combato, me rebota hablar de los monumentos, o sea de los productos. Cuando empecé a dar clases en la escuela me di cuenta que, lo que se hace es historia de los monumentos: las obras de arte, los cuadros, y creo que, en el fondo, es lo que hacemos todos; pero para mí esta historia debe ser el punto de partida hacia otras preguntas acerca del sistema cultural que hace posibles estas obras. También me he preocupado por pensar de qué tradición proviene este concepto que dicta lo que conviene saber: la historia de los monumentos, la clásica metodología de la historia del arte. Es preciso repensarla. De manera que reconocer los productos de la historia pueda ser diferente si, en lugar de la pura descripción formal, sigues otras líneas de interrogación; desde luego, lo fundamental es que son otros los productos que hay que buscar. De aquí se desencadenan muchas ideas que están en plena ebullición ahora para mí. Estoy escribiendo un libro sobre ciudades; además, este año he estudiado el papel de la mujer en la arquitectura, y me he dado cuenta que, para hablar de todo esto, los monumentos no sirven.

**Para hacer *El saber...* habrás tenido que acudir a otros monumentos, tal vez no concretamente a edificios, pero seguramente sí a las grandes figuras del pensamiento, como herramienta para hacer la construcción histórica. ¿No se corre el riesgo de desplazar la atención o de monumentalizar otros objetos?**

Claro. Si se entiende que la crítica a esa historia monumentalista es simplemente vaciar el catálogo y rellenarlo, sustituirlo por otras cosas, sí que se corre ese riesgo. Pero, si lo que te planteas es otra metodología de estudio de la arquitectura, de nuestra historia como historia del pensamiento, entonces no. Además, la discusión acerca de la metodología no la hemos hecho todavía desde la arquitectura, nunca discutimos el método de aproximación a nuestro objeto y eso es una carencia. Lo que inicié en este libro y que después he ido ampliando, fue la progresiva aproximación a las ciencias humanas, sobre todo a la antropología, entendida como la ciencia clave de todas ellas. Es una disciplina que me interesa, no sólo por los métodos, si no porque está en permanente debate con respecto a su metodología.



Vitrubio, *Los diez libros de arquitectura*.

### ¿Cómo se articulan estas dos fuentes -el objeto monumental y aquel que ha pasado más desapercibido- en la construcción histórica?

La historia de *El saber...* la hice justamente para buscar la historicidad del propio oficio. El progresivo definirse del oficio y su inscripción en la sociedad; su forma de sabiduría y los objetos de producción son inseparables como idea. Por otro lado, creo que todas las cosas son susceptibles de ser interrogadas históricamente. Lo cual quiere decir que la historia no está caduca, como muchos piensan, y que lo fundamental es enseñarnos a contemplar el proceso temporal que cada cosa lleva detrás de sí, como un regalo recibido por haber contemplado un asunto históricamente. Lo que intentaba en *El saber...* era bastante modesto: no dar por supuesto que siempre ha existido una idéntica relación entre el sujeto y la producción. Porque creo que en la idea de monumentalidad se da por supuesta esta linealidad, una relación simple y única entre sujeto y objeto. Fue asombroso descubrir la absoluta, radical diferencia de esa relación entre objeto, producción y sujeto en el mundo antiguo; donde la arquitectura no interesa tanto al pensamiento, al filósofo, y no tiene apenas prestigio intelectual, por otro lado, me parece un mundo relajante. Es muy difícil no mentir, o exagerar, cuando te encuentras algo que aparece como una idea reveladora de un sentido distinto. Cuando estuve buscando la idea de Astucia en el mundo antiguo, su representación como única virtud del sujeto creador, descubrí que las artes ingeniosas -entre ellas la arquitectura- tienen que ver antes con la astucia que con la sabiduría. Poder situar como otra forma de aproximación a su objeto el saber de los artesanos es una forma de revancha contra ese mundo elitista y hierático que ha interpretado que la genialidad es la productora de los objetos de arte de todos los tiempos. A partir de aquí, debo comprender históricamente esta forma distinta de conocimiento, ver cómo se va alzando el saber artesanal hacia la genialidad del artista tras un largo camino. Lo que se nos ha dado como concepto de artista se estabiliza en el romanticismo y ahora más bien está en decadencia, deberíamos asumir críticamente que actualmente el concepto romántico de arte ya no puede seguir idéntico.



W. Gilbert. *Fabricación de un imán*.

**Sin embargo, debe haber un punto intermedio entre esa tendencia a continuar con el método tradicional, apoyado en lo ya aprobado y estandarizado, y la otra en que el objeto que se extrae es revelador de una información valiosa en sí misma, que permite construir una historia de la cotidianidad.**

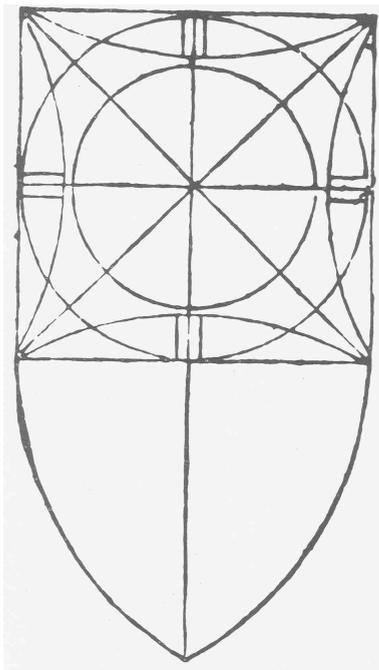


Galileo Galilei, *Dialogo supra i due massimi sistemi del mondo*.

No, me parece que no voy por ahí. Eso sería la reforma o la revisión que se hizo en el movimiento de los rossianos, con la idea de tipología, donde la tipificación está por encima de la singularidad de lo monumental, en el orden de su valor significativo. Eso es una historia vivida ya, yo no voy por ahí, porque me parece, en cierto modo, lo mismo.

**Da la impresión que la tendencia a interrelacionar, a mirar la arquitectura desde fuera, se debe a que la nuestra es una disciplina con un campo de acción claramente delimitado. ¿Existe tal delimitación? ¿Cuáles serían esos ámbitos idóneos para combinar con la arquitectura?**

A mí me han interesado mucho las metodologías de las ciencias humanas, de cada una de ellas y cómo se han ido configurando. Por ejemplo, la historia es la primera ciencia llamada humana y su impacto fue muy grande -la filosofía quedó totalmente transmutada después de su aparición-; además se fundamentó pretendidamente en la metodología de las ciencias naturales y es curioso ver cómo se adapta a este modelo: empirismo, comprobación, sujeto colectivo... Influyendo en la transformación del ámbito estético y artístico. Después de este suceso, el yo artístico -sujeto individual y único-, queda definido como antítesis del sujeto de las ciencias -colectivo-. Es preciso abrir la arquitectura a estas interrogantes. Abrirnos a otras disciplinas forma parte de un problema que no tiene que ver con la discusión de la historia, sino que tiene que ver con la ética, con la dirección hacia la que queremos llevar nuestro pensamiento como arquitectos. Es evidente que necesitamos pensamiento para dirigir lo que hacemos. La cuestión es romper el marco confortable de la disciplina a secas, que dicta que la arquitectura se acaba donde los grandes proyectos culminan su construcción, para luego llegar a espacios con más capacidad de respuesta a las necesidades de la vida. Esto implica una capacidad de crítica mayor porque comprende un análisis antropológico de la realidad, del espacio, de los usos. Estoy convencida de que la pregunta que debemos hacernos debe ser por el espacio construido y vivido, y ya no sólo por la configuración intencionada que termina cuando se concluye su construcción. Por eso el curso optativo y el de doctorado que hago ahora los he llamado "La inscripción y la huella", el título también del libro que estoy escribiendo, que quiere expresar la confrontación entre lo que se decidió que fueran las cosas formalmente y la experiencia: lo que las cosas acabaron siendo después de ser transformadas por la sociedad. Lo que he aprendido del enfoque antropológico es lo que se revela entre esos dos polos: entre nuestra capacidad de imponer formas y de vivirlas como seres humanos.



Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*.

**Al relacionar la música y la arquitectura, en elementos concretos como una ópera o un cuadro, ¿Se pierde la capacidad de abstracción que la historia de las ideas ha planteado, o es posible mantener la misma metodología para estas relaciones?**

El intento por comparar distintos ámbitos del arte es una historia anterior en mi trabajo. Antes de buscar un enfoque antropológico, había sentido ya una insatisfacción por la metodología propia del mundo disciplinar de la arquitectura. Fue en la época en que estudié música y arquitectura; hice mi tesis sobre la pintura abstracta y encontré que había muchos saltos de campo entre las artes, como si fuera preciso recurrir a distintas formas expresivas para establecer grandes transformaciones de sentido. La relación entre las artes, al abrir un campo en que se cruzan cosas distintas en relación horizontal, quizá propone un estilo de pensar que para mí es más interesante. Observar medios tan diferentes ayuda a preguntar sobre lo que es el arte, justamente porque se circula así entre las maneras distintas de construir objetos de significación y de belleza. Se trata de no estar tan limitado a un punto de vista fijo, contemplando un objeto único, dentro de una disciplina concreta. A mí me gustaría volver algún día a la revisión de este tema, que tengo abierto desde hace unos diez años, para intentar repensarlo desde puntos de vista venidos después.

**¿Cómo aplicas una metodología para establecer estas relaciones entre disciplinas tan disímiles?**

Yo siempre estoy pensando las cosas desde fuera. Casi todo lo he hecho intentando salir del gueto. Cuando voy al renacimiento -un lugar, por cierto, bien sembrado de monumentos- no puedo remediar verlo desde otras ópticas, he querido destapar los pozos ocultos que hay detrás de las fachadas: un mundo de cosas insólitas, y de horrores, por decirlo así, que en un cierto momento yo tengo que poder ver. También me gusta mucho pensar en las artes plásticas después de pensar en la música, para no ver los tópicos: la Edad Media la entendí cuando pude entender su música y con ella el lenguaje musical, la escritura, la transmisión de los modelos y de los modos litúrgicos antiguos al entrar la música en un proceso de escritura y de representación nuevo... este sistema de estudio que se puede llamar ahora "comparado", como hace la literatura, me ha resultado muy satisfactorio. Me parecen admirables quienes no tienen ese tipo de curiosidad, de inquietud, las personas que están tan encantadas en lo disciplinar y no quieren conocer lo que se hace fuera de su espacio. La arquitectura es un mundo muy gremialista todavía, es una herencia



Pedro Berruguete, *Auto de fe*.

del pasado y es asfixiante. Como aquel señor que me criticaba por no hablar de los monumentos: se explicaba de él que era capaz de dibujar la sección de la Catedral de Sevilla de memoria, con todos sus elementos... yo nunca podré hacerlo, es cierto. Pero después le preguntaría si pudieras ¿y tú, sabes las palabras que se dijeron, y todo lo que ocurrió allí dentro? Porque todo esto también es la catedral. Poco después de este incidente académico organicé un curso de conferencias sobre arquitectura y política, en el departamento, a la mía la llamé "Un monumento español: Los fastos de la inquisición" y me puse a estudiar la inquisición, sus escenarios efímeros y sus rituales que transforman el espacio urbano... eso sí que es un monumento español. Intercambiar la catedral por la inquisición sí puede llegar a ser sustituir unos monumentos por otros, un poco de juego sucio... pero al menos desplaza la mirada hacia otras cosas.

**Por ejemplo, una catedral gótica con una fachada renacentista, ¿no condensa un estado de cosas que es mucho más fácil explicar desde esa fachada, o crees que es sólo una máscara de lo que hay detrás?**

Tampoco se trata de no utilizarla, ni de sustituirla. Yo creo que el problema no es lo que estudiamos, sino cómo lo estudiamos. A mí lo que me fastidia más es la idea de conseguir hacer un Catálogo Histórico Artístico, es una idea rancia. Evidentemente, esas obras condensan el sentido de una época -así como la inquisición condensa todos los horrores de la sociedad moderna- y tienen un gran poder de representación, de simbolización, por tanto no nos vamos a deshacer de ellas. Pero yo creo que el método descriptivo, como metodología de análisis, es lo que se debería discutir. Porque es casi únicamente un protocolo de descripción física acompañada de anécdotas y fuentes que legalizan cada uno de los hallazgos; culminando en el objeto acabado, no en el objeto vivido. Entonces vuelves a mirar esta fachada con los papeles de los edictos de la inquisición pegados en sus puertas... yo la veo diferente, o con los "sambenitos" colgados en su interior durante décadas, como harapos malolientes, envejecidos, para crear la memoria infamante entre la sociedad, por generaciones... Igual que revivir el sonar de la liturgia en una catedral gótica, supone devolverle la plenitud. La historia que conviene la veo como un esfuerzo de reconstrucción más integral, de ver tan lejos como se pueda llegar a alcanzar.

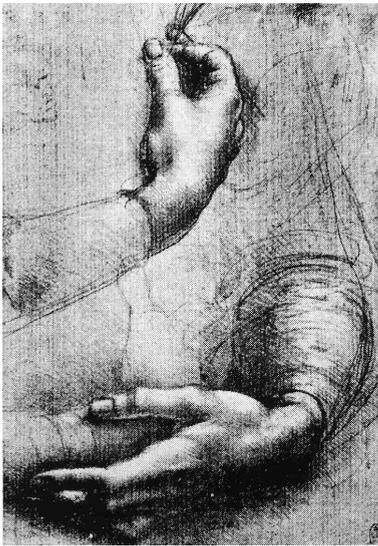
**Este rigor tendría que estar en todos los estudios históricos, esa capacidad de reconstruir, de dar una mirada histórica integral...**

Eso sería una buena historia, de hecho, ha tenido esas versiones: la historia social, Duby, por ejemplo. En nuestro mundo académico es donde más se ve esa caricatura de la historia, por conformarnos con el interés por la descripción física de las cosas. Pero incluso la forma de una cosa, si la contempláramos en un campo de fuerzas más complejo, la podríamos llegar a transformar. Esa manía, esa especie de hábito de ver solo la parte estructural y física -en el sentido más racional de la palabra- de la arquitectura, nos ha hecho juzgar de manera insuficiente. Una reproducción más orbital de la vida se aproximaría un poco más a estas otras tradiciones de pensamiento que configuran las llamadas ciencias humanas.

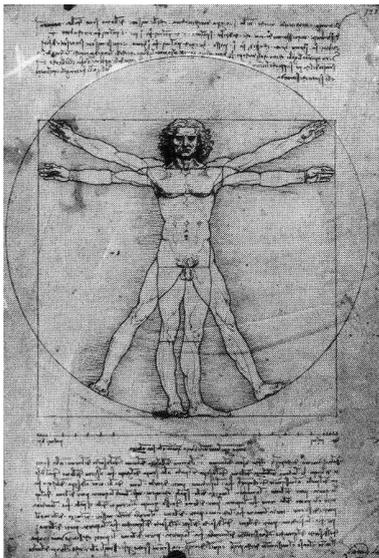
**Se trataría entonces de la reconstrucción, no sólo de los edificios, sino también de las ideas, desde un punto de vista más simbólico...**

Supongo. Por ejemplo, nadie nos ha hablado nunca de los gestos de las manos y la relación con las formas... es cuestión de buscar caminos nuevos y de preguntar. Esto se aprende mirando la arquitectura menos triunfalista, alejándose de la historia occidental: por ejemplo, dejando de lado el catálogo de monumentos un momento y yendo a ver la arquitectura africana, entonces se comprueba que los arcos tienen la dimensión del brazo, o que una bóveda tiene que ver con la dimensión del cuerpo, o que los dedos de la mano marcan los surcos del agua (estoy dirigiendo una tesis doctoral, de Ana Vicens, que me ha mostrado aspectos increíbles de la arquitectura de los Gurunsi del Sudán). Y en una catedral gótica no lo veo tan claramente. Lo que quiere decir que hay objetos que no pueden hablar del mismo modo, o que están llenos de revelaciones ocultas, que pueden abrirse a la luz al ser vistos justo después de otro tipo de arquitectura. A lo mejor bajo esta idea de la relación del cuerpo con la arquitectura se puede volver a las catedrales y descubrir que allí también hay gestos grabados en el suelo y en las paredes, y que la historia occidental, que ha sido progresivamente racional y abstracta, no ha borrado del todo algunos de estos indicios. Es la idea de huella, llevo tiempo empeñada en descubrir el sentido detrás de estas huellas que ha dejado el azar, que mantienen vivos los gestos. En la catedral de Barcelona, por ejemplo, he ido buscando y encontrando un gran número de huellas de este orden.

**La forma tradicional de hacer Historia se apoya, generalmente, en datos documentales. En este ejemplo de la arquitectura africana, que no tiene un documento que la respalde, ¿Cómo se organiza una información que no es tangible?**



Leonardo da Vinci, *Estudio de manos*. Biblioteca Real de Windsor.



Leonardo da Vinci, *Estudio de las proporciones del cuerpo humano*. Galleria dell'Accademia de Venecia.

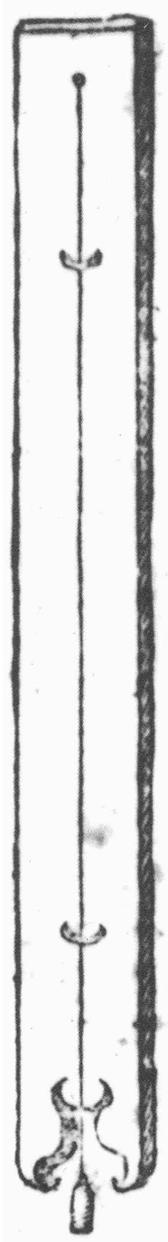
Los antropólogos rechazan el documento histórico, como información, cuando se enfrentan a sociedades que no pueden contactar directamente. Admiten otros modelos de proyección de sentido para conocer el pasado, cosa que también está muy discutida, como que para un estudio antropológico de las sociedades neolíticas se utilicen los modelos de sociedades contemporáneas en paralelismo. En un campo científico tenemos la obligación de saber cuáles son los límites de nuestras afirmaciones, cuáles son las fuentes y comprenderlas a fondo. Dentro del campo de la arqueología, que se ocupa de reconstruir el pasado a partir de restos objetuales, junto a la Historia que utiliza los documentos textuales, principalmente, este examen hacia la interpretación de las fuentes es constante. Los arquitectos estamos obligados a conocer estas distintas formas de utilizar las fuentes para aclarar nuestra propia historia. A mí me parece una buena actitud ser capaz de clarificar el método, la verosimilitud de las conjeturas. Cuando encuentras algo que te fascina y quedas atrapado en la fascinación: entonces es preciso saber decir hasta qué punto se puede afirmar algo a partir de este mismo dato que parece revelar un sentido fascinante. Por ejemplo, el uso de textos literarios formaría parte de esta voluntad de estudiar otras disciplinas, como la literatura, para comprender cosas incluso más próximas a la arquitectura. Yo suelo utilizarlos: tienes que mantenerte en una cuerda floja, caminar como sobre una maroma, entre la posibilidad de afirmar y la de deformar la realidad, como fuente que revela y recrea al mismo tiempo la experiencia del espacio y de la arquitectura.

**El quehacer artístico implica la intermediación de la sensibilidad; incluso hay monumentos erigidos en su nombre. Por ejemplo, se escoge una pieza de Beethoven porque es "mejor" que otra. ¿En qué medida interviene este factor en la decisión de relacionar dos obras particulares, ésas y no otras, para explicar un fenómeno histórico?**

Beethoven es otra cosa. Si reconstruimos la producción de la *Novena Sinfonía*, por ejemplo, nos encontramos en un campo de fuerzas con una realidad histórica en la que existe el Genio, porque además él es El Genio; él mismo vivió así su experiencia creativa. La primera biografía que se escribió tratando de excepcionalidad y de genio a un artesano fue la de Miguel Ángel, antes incluso de que muriera, lo hizo Vasari en sus *Vidas*<sup>1</sup> a mediados del siglo XVI. Además, su época y las generaciones que lo siguieron detectaron en él rasgos de comportamiento y de carácter vinculados a un cierto tipo de locura, de manía, que se

---

<sup>1</sup> Vasari, Giorgio *Le vite di piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, 1550



Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*.

denominó genialidad. De igual forma para Beethoven: su sordera, su misantropía, todas las cualidades que están ensalzadas en el relato histórico de su vida. *La Novena Sinfonía* es una obra que se convierte en un rasgo ejemplar de su época, la máxima expresión de la música romántica, y su creador un ser único y genial. El templo de Poseidón en Posidonia no es igual, eso es lo que yo he intentado diferenciar radicalmente. Primero, porque no sabemos cuántos de esos templos se hicieron, pero fueron muchos y todos similares: por decirlo a lo bruto, eso era artesanía en el sentido elemental de la palabra, la obra no era fruto de la inteligencia individual, no era de nadie, le daba forma el tiempo. Eso es lo que a mí me interesa descubrir... o conocer: la verdadera función de la obra concreta en su época. Los modos musicales antiguos, armonías y melodías utilizadas en las fiestas, eran igual que los órdenes -nombrados después así- tradiciones vinculadas a los distintos pueblos de Grecia, en eso se parecían mucho más a una sociedad africana en su producción cultural. Nos sorprende todavía, pero no se había construido aún ese sujeto singular, el artista, que hará singular cada momento de su creación, como ocurre con Beethoven. En este sentido, Beethoven es diferente porque vive la experiencia de la creación de su obra como una singularidad y su tiempo lo recibió como tal, ha proyectado sobre él ese valor, es lo que llamamos el "momento romántico". El problema es alargar la sombra de este momento característico del arte occidental del siglo XIX hacia atrás y hasta el presente, fuera de su tiempo, sin posiciones críticas. Siempre hablo de los románticos por habernos mostrado el valor de este sentido radical del arte, esa singular relación entre las cosas que se producen y las fuerzas creadoras, y la prueba de hasta qué punto lo creyeron ellos mismos es que dieron su vida por sus obras.

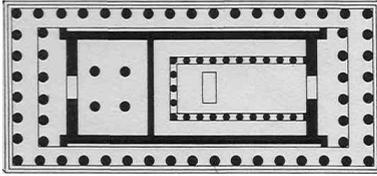
### **Pero se ha concedido una condición de belleza superior al Partenón...**

El Partenón lo hemos embellecido nosotros. Retrospectivamente, el supuesto romántico proyecta hacia el pasado esa condición de obra genial: rescata ciertas cosas, las envuelve en un aura... Lo hemos valorado así porque somos parte de una tradición cultural que ha proyectado ese tipo de prestigio sobre las obras singulares. La singularidad de su permanencia también distorsiona la realidad y lo hace único. Esto tiene mucho que ver con el nacimiento del arte, en el sentido contemporáneo, romántico y posromántico, con la idea de obra única, fruto del genio, fruto de la inteligencia. Desde luego, esta experiencia

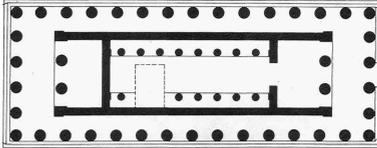


Antonio Averlino, *Filarete*. 1457-1464. Construcción de la cabaña originaria. *Tratatto d'architettura*, Libro I.

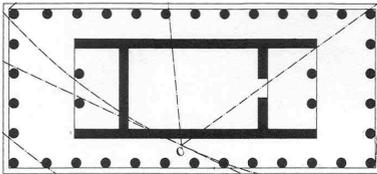
de la emoción artística la podemos utilizar también, porque se vive cuando la emoción alcanza el cenit y está producida precisamente por la belleza, que no es una emoción cualquiera; estamos en condiciones muy peculiares de sensibilidad para producir un análisis de nuestro yo como seres humanos. Sólo hay que ir a Sicilia: por ejemplo, hay necrópolis de templos: en ese cementerio de piedras, nos sentamos en un tambor caído y podemos meditar sobre esas innumerables piedras... todas idénticas. Hemos poetizado también sus medidas, suponiendo que eran áureas, proporciones cósmicas, pero la utilidad de la constancia de las medidas, era que permitía repetir las experiencias constructivas, mantener la estabilidad comprobada para los edificios. La modulación de las piedras explica muy bien la inteligencia práctica de los artesanos griegos, al igual que en la Edad Media: experiencia, éxito y fracaso, es el sistema mientras no hay un cálculo de estructuras. El templo de Poseidón en Posidonia, en el contexto griego del s.V a.C, era fruto de la rutina; esto puede devolverle la realidad, eso es lo que debe hacer el historiador. Cuando digo rutina no estoy menospreciando al objeto que es fruto de ella, es el hábito creer que eso es menospreciar. Al contrario, nos está descubriendo una de las cualidades del arte, que es también rutina y oficio. El templo se mantenía en esta rutina para cumplir sus funciones sagradas, rituales, y acaso otras que hemos perdido, que conocemos mal. La función artística es un pensamiento que se ubica mal en el contexto constructivo griego; acaso sólo la comprendían en el ámbito literario, de la tragedia especialmente. Es importante saber que los primeros nombres que recogieron los griegos fueron los de los poetas épicos y después de los trágicos, de igual modo sus héroes, sus tiranos, sus filósofos. Despreciaron,



Partenón Acrópolis, Atenas



Templo de Apolo, Delfos



Doxiadis, C. A. *Architectural space in ancient Greece.*

en cambio, el nombre de los artesanos. Es muy significativo que en la civilización que construye formas arquitectónicas semejantes durante más de cuatrocientos años, no se produzca esa crisis a la que nos ha habituado el movimiento romántico y posromántico, el pensamiento que reflexiona sobre el estilo personal. Esta irrelevancia del sujeto creador en las artes constructivas niega el hecho de una belleza singular a la que estamos acostumbrados.

**¿Cuál sería la vigencia de la disciplina histórica en el mundo del arte y la arquitectura, tan diverso y polémico actualmente? ¿Ver hacia atrás puede llegar a ser un método para entender el momento actual?**

Yo creo que sí, que lo que buscamos es aclarar lo que está aún presente del pasado, lo que fuimos y lo que somos a través de ello.

Estamos tratando de entender-nos. En el proceso de reconstruir la historia ocurre con frecuencia que se dispara una especie de punto de fuga, se abre un horizonte de preguntas y entonces, si eres obsesivo, que es mi caso, puede también ocurrir que te quedes eternamente haciendo preguntas... Hay quien a lo mejor sabe desencallarse, liberarse y entonces empieza a proponer nuevas cosas, que supongo que es lo bueno, como por ejemplo interpretar el presente, pero creo que yo tengo todavía muchas preguntas para hacer a la Historia...