

Mis siete libros de arquitectura

Joaquín Arnau Amo





**Colegio Oficial de Arquitectos
de Castilla La Mancha COACM**

**DEMARCACIÓN DE
ALBACETE**

© Joaquín Arnau Amo

© Demarcación en Albacete del
Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha
Martínez Villena, 7
02001 Albacete

EDITORA LITERARIA
María Elia Gutiérrez Mozo

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
David Fontcuberta Rubio

ISBN: 978-84-09-41470-3
Depósito legal: AB 280-2022

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

Mis siete libros de arquitectura

Joaquín Arnau Amo



Libro cuatro: TIEMPOS Y CONTRATIEMPOS EN EL OFICIO DE EDIFICAR. 09

PRÉAMBULO. 11

LO QUE SE SUPONE. 15

LO QUE SE PONE. 59

LO QUE SE DISPONE. 107

LO QUE SE COMPONE. 153

Libro quinto: TIEMPOS Y CONTRATIEMPOS EN EL OFICIO DE EDIFICAR.

PREÁMBULO.

El paisaje es remoto: el entorno es inmediato. El paisaje es distante y está en frente: el entorno nos rodea y envuelve. Y nos arropa, si ha lugar. El paisaje es un fondo: es como el tapiz que Velázquez pone al fondo de su lienzo de *Las hilanderas*: el que unas damiselas contemplan y medio se confunden con él. El entorno está en el primer plano, en el que las activas y hábiles tejedoras fabrican lo que luego hará las delicias de los desocupados. El paisaje es lujo pasivo: el entorno es necesaria actividad. El genio del pintor oscila entre lo uno y lo otro.

Y la Arquitectura se debe a, y se compromete con, lo uno y lo otro: con la distancia y la vecindad. Por medio de aquélla sube al escenario del mundo. Gracias a ésta provee a los seres humanos y acomoda su habitación. El transeúnte ama el paisaje y, si es sensible, disfruta de él. El habitante se recrea en su entorno y se reconoce en él haciéndolo suyo.

El paisaje es visible, pero intangible. El entorno se obliga a ser tangible: contigo quiere decir que se puede tocar. Con el entorno hay contacto. Está, o puede estar, como diría Gaston Bachelard, *al alcance de la mano*. No se conforma con crear un ambiente, más o menos difuso: se compromete a facilitar un ámbito de encuentros “en primera fase”.

En mi Cuarto Libro de Arquitectura, *Día y noche del paisaje arquitectónico*, partíamos de las largas distancias, conmensurables de día e inconmensurables de noche, para, a través de conceptos morales, como el *decoro*, y equipos técnicos, como las *instalaciones*, ir a parar a ese territorio abstracto, ineludible en todo lenguaje, que son los *símbolos*.

Hubimos de transitar a la fuerza por las grandes escalas: físicas y éticas, industriales y mentales. Un paisaje nunca es pequeño. Y una cualidad que concierne a todo ser humano no puede en ningún caso minusvalorarse. Otro tanto ocurre con los avances del progreso siempre apuntando a las grandes dimensiones: como los símbolos, que aspiran a ser universales.

En contrapartida y en este Quinto Libro vamos a movernos a pequeña escala. Y con la cautela que aconsejan las cosas pequeñas. Nos sabemos capaces de dar la

vuelta al mundo en el recinto de una biblioteca: una propuesta que la Arquitectura compartiría de buen grado con el saber al que hace lugar. Y suscribimos la imagen que el arquitecto Gottfried Semper puso a nuestra disposición en su obra escrita, *Der Stil*, tan voluminosa, a su nivel, como sus edificios: la cual nos compromete a los arquitectos a fabricar *mundos diminutos*.

Partiremos, pues, del ENTORNO: lo que *se supone* que toda arquitectura está llamada a suscitar y proveer. Aun el obelisco, puntual y solitario en su adverbial afirmación, es obvio que crea un entorno propio -aunque solo fuera el que recorre con su sombra- al que cubre con su autoridad. Como símbolo, su radio es inconmensurable: pero, como hito, barre alrededor.

Ese alrededor nos lleva, o nos trae, al adorno: no tanto por el que ponemos en lo que nos rodea, cuanto por el que él nos tributa rodeándonos.

El recinto es ornamento que se otorga al que recibe. El peristilo que rodea a la diosa *Athenea* en el *Parthenon* la adorna con sus atributos. Más allá de que se adorne más o menos, la habitación adorna al habitante. Le honra y rinde homenaje. Y así contribuye al decoro de su anfitrión con la DECORACIÓN que lo manifiesta y es adyacente a su mismo umbral.

A ello contribuyen los OFICIOS, cuyo esmero se traducirá en detalles, asuntos una vez más de pequeña escala, tangibles y cercanos. Y gracias a ellos, los objetos de uso transmiten al usuario MENSAJES tal vez íntimos, tal vez secretos, siempre legibles, que visten de significado el entorno y en los que el “yo” reconoce sus “circunstancias” propias.

El itinerario de Mis Siete Libros quiere ser espiral: de afuera a adentro -al contrario de lo que el maestro Wright nos recomendaba a los arquitectos-. Pero él fue un arquitecto que, si acaso, decía lo que pensaba que hacía: no lo indecible que hacía. Siendo yo de su mismo oficio, aunque no arquitecto de renombre, hablo y escribo, no de mi propia obra, sino de lo que otros arquitectos de pro, hicieron, han hecho y hacen. Paramos mientes en su obra, que supera con creces a sus palabras.

Y rondamos la Arquitectura, tratando de acercarnos a ella por pasos sucesivos. De su geografía a su historia: de la *ciudad* que ella edifica a la *crítica* que ella misma

sustenta. De la topografía en la que se asienta al paisaje en el que se recrea y recrea: del *carácter* que advierte y subraya en él a la *orientación* que le imprime, como el faro en la linde de la tierra y el mar.

La Arquitectura siempre fue fronteriza: entre lo sólido de sus fábricas y lo líquido de la vida. Entre lo conmensurable de los territorios poseídos y lo inconmensurable del océano por poseer. Entre el nuestro y los otros planetas. ¿A qué, si no, la *libido aedificandi* que azuza a los rascacielos a competir con astronautas e internautas? Pero estamos de vuelta: hemos vuelto.

El plan de este Quinto Libro sigue el discurso dialéctico de los otros cuatro. Parto de la HIPÓTESIS que me brinda el entorno. Ineludible si hablamos de la Arquitectura que quiere ser, ella misma, entorno. Y de su restauración: la que ella se propone llevar a cabo, tanto si él es el natural y selvático, que se le ofrece al colono, como si ha sido civilizado y se considera urbano.

Me planteo a continuación una de las posibles TESIS -voz indistinta para el singular y el plural: todo un privilegio-: la que propone que la Arquitectura “adorna” la vida y la decora, y es por consiguiente ornamento y decoración, circunstancia y embellecimiento.

Viene luego la ANTÍTESIS: es decir, el obstáculo que, oponiéndole resistencia, confiere entidad a la acción -como el aire que, frenándolo, posibilita el vuelo-. La antítesis en este caso, la que ofrece resistencia al lujo que supone adornar la vida, está en el trabajo que conlleva el aderezarlo y en el esmero de los oficios que se empeñan en ello.

La SÍNTESIS final será, si el periplo alcanzó la meta, el que la vida se vea rodeada de un entorno saturado de signos y de mensajes, de señales y de recordatorios, en los que recrearse y reconocerse: esos que hacen decir al entrado en años: hogar, dulce hogar.

LO QUE SE SUPONE.

Y volvemos a nuestra ruta de siempre, semejante, pero distinta. Parece un anillo, pero es una espira. Nos acercamos, o así lo creemos, al centro de la cuestión. Volvemos al hogar. Y lo que se supone en esta nueva, de puro vieja, situación en la que ahora nos encontramos es un entorno, el nuestro, inmediato, para el que precisamos de una nueva escala, diminuta, y de una nueva distancia, corta. Ésa es, en este nuevo recorrido alrededor de la habitación, nuestra hipótesis: un suelo que pisamos a diario y una cotidianeidad que conocemos de cerca.

Para ello habremos de controlar las vistas, que se disparan, y confiarnos al resto de nuestros sentidos menos ambiciosos, más de ir por casa. Y habremos de resistir a la seducción del paisaje, que nos enamora, precisamente porque está *al di là*: el que, como en las *vedute* de Antonio Canale, con razón llamado *Il Canaletto*, nos tiene en suspenso. *Noli me tangere*.

Si el paisaje, por su condición pictórica, y pintoresca, se conforma con que le abramos los ojos de par en par, el entorno, menos acomodaticio por más ceñido, nos obliga a poner en vilo nuestros cinco sentidos. Su percepción, deudora en parte de nuestra imaginación, lo que es inevitable, no se entrega a ella: antes la mantiene a raya.

Sería iluso pensar que la del entorno es percepción pura: pero no es menos cierto que ella trata de atenerse a lo que hay y es menos proclive a fantasías. Lo remoto puede ser, como la noche que lo arropa, inverosímil: o sencillamente falso. Vemos encendidas estrellas que hace millones de años que se apagaron. Decimos que sale el sol cuando le salimos nosotros al paso.

En cuanto a la Arquitectura concierne, el paisaje -escribí en mi Cuarto Libro- la remite a los puntos cardinales: su efecto es centrífugo, como lo son las vistas que asoman a través de los pórticos de la *Rotonda*. O como lo es el cosmos desde el observatorio de la *Einsteinturm*. El paisaje nos evade: nos saca de casa. El entorno, por el contrario, si es querido, se nos rebota y devuelve a casa: es centrípeto como la espiral que andamos recorriendo. Es la CIRCUNSTANCIA propia de cada cual: la que ataña a *mi yo*, a lo mío y a los míos.

El entorno es, o no es tal, familiar. Conciérne al *famulus*, del que la *familia* procede, y que no es tanto el *pariente*, cuanto el *siervo* -no el esclavo: el esclavo es otra cosa, la cosa, por desdicha-: el entorno es el fámulo, el que sirve, de grado y no por fuerza. Un entorno hostil no es un entorno. De una cárcel jamás se diría que es un entorno. El entorno abraza: no oprime.

La Arquitectura no conciérne simplemente al entorno: es el entorno. La circunstancia de que hablábamos y que, como dejó dicho Ortega, nos identifica: forma cuerpo con nuestro mismo yo que, en ella y por ella, se reconoce. Sin circunstancias no cabe imaginar que hubiera conocimiento: y menos reconocimiento. El acto de conocer se asemeja al de leer un libro que, solo si se relee, puede decirse que se haya leído. En la circunstancia propia está la relectura del yo y, con ella, el conocimiento: de lo ajeno y de lo propio, en ese orden.

En la Arquitectura, si es cabal, se reconoce, y por ende se conoce, el habitante. Como en el yermo, yendo al límite, se reconoce y conoce el eremita. O en el mercado el mercader. O en el templo el devoto. O en la basílica al *basileos*. O bajo la sombra del árbol el mendigo. Esas son, entre otras, las prerrogativas del entorno.

Toda Arquitectura es, o *peristilo*, que rodea, caracteriza y consagra, o *peripatos*, esto es, deambulatorio dispuesto para el paseo: filosófico -el de los peripatéticos en la plaza-, o discursivo -el de los monjes en el claustro-. O la rodeamos, o nos rodea. Siempre de cerca.

Sin prisa, pero sin pausa. Para ello la urbe dispuso “paseos” y las audiencias antesalas de “pasos perdidos”. Entornos todos ellos inmediatos que regulan, si el viandante o habitante se deja llevar, pues la Arquitectura invita, no obliga, los ritmos de la vida.

Con los de la muerte, que no son tales, sino fatales arritmias, la Arquitectura siempre hizo, desde los tiempos faraónicos, de su capa un sayo: desde la desmesura monumental de la pura geometría al kitsch funerario, ajeno al arte y a toda razón. En los entornos de la vida cabe, y les sienta bien, la medida y proporción: que de los otros se apodere la fantasía es inevitable.

Pero volvamos a los entornos de los vivos, que lo son de ida y vuelta, reversibles, lo que no el tiempo que por ellos se discurre: es decir, que se va y se vuelve. O que se da la vuelta -como en el claustro, o como alrededor del peristilo-. Palladio nos dejó escrito que todo es una cuestión de pórticos, afuera o adentro: de entornos, envolventes o envueltos.

Vecindarios y vecindades.

Vecino viene de *vicus*, nos dicen los etimólogos, que es barrio o cuartel -entiéndase no como recinto militar, sino como porción de algo-, aldea y lugar corto, quinta, granja o hacienda rústica. En todo caso, “lugar corto” en el que no hay distancias y donde el vecindario se conoce y se reconoce. Bachelard concede al barrio un cierto *carisma*.

A su vez, el *vicus* latino deriva de la *oikós* griega: es decir, de la casa. No en el sentido romano de la posesión o de la propiedad, sino en la amplia acepción de un lugar de habitación. Recordemos una vez más que *oikoi* son, amén de las casas, el nido y la madriguera.

El vecino crea vecindario y éste se consolida en la cercanía: acercar sin cercar, agrupar sin apiñar. Es la “unidad de habitación” que invoca, con mayor o menor fortuna, el modelo que nos propuso hace casi un siglo el maestro Le Corbusier, escatimando el suelo y magnificando el vuelo. Confundiendo, deliberadamente, el barrio con el edificio.

Saludable nos parece, sin embargo, dar al barrio lo que es del barrio y al edificio lo que es del edificio. Entornos son ambos, desde luego, e hipótesis de Arquitectura: pero sus escalas, sin llegar a ser incomparables, difieren en el uso y en el propósito.

Siempre en una moderada relación de escalas, que van de lo inmediatamente tangible a lo que, sin llegar a serlo, tampoco reusa el serlo. Y no tanto porque andemos de un lado para otro, salvo inadvertentes, palpando lo que nos rodea, cuanto por el hecho de que, a una mala, nos sabemos con el derecho a reposarnos en uno cualquiera de sus rincones.

Recuerdo una visita a la Acrópolis, cuando todavía el turismo de masas no la había por completo invadido. Pude, sentado en el peldaño superior del estilóbato del

Parthenon, apoyar la espalda en la estría de una de sus colosales (no se sabe hasta que no se visita) columnas. Era como rellanarse en una *chaise longue* no menos cómoda que la ideada por el aludido maestro, al que por supuesto tenía en mente y trataba, con la ingenuidad del alumno, de emular. *Juego sabio y magnífico de masas bajo la luz*: desde luego. Pero también un rincón para el bien estar.

La sabia Arquitectura conoce, y administra, todas las escalas: las humanas, al menos. En el *Pabellón* de Barcelona de Mies, tantas veces citado -sírname de disculpa el que Bruno Zevi lo denomina “evangelio de la arquitectura moderna”- hay varios sillones, diseño célebre del arquitecto, sin los cuales la estatua del *Amanecer* de Kolbe se vería incómoda.

Un *mundo diminuto* (Semper) quiere decir un mundo a escala. Y la escala se acredita en el asiento “anatómico”. Una estatua consiente todas las escalas: del Coloso de Rodas al salero de Benvenuto Cellini. Un sillón, no. Si hubo una época, la de Miguel Ángel, displicente con las escalas, ello se debió sin duda al hecho de que sus arquitectos eran escultores.

La Ciudad acota la Naturaleza: de modo que del paisaje urbano cabría decir que es un “paisaje diminuto”. Por grande que sea, es modesto si se lo compara con el paisaje natural: el del Himalaya, o el del Cañón del Colorado. Comparada con los glaciares, o con las selvas del Amazonas, una ciudad es una miniatura. Como la casa lo es con respecto a la Ciudad: por eso Alberti la considera *civitas minima*. Y es en ésta donde la Arquitectura, no solo manifiesta su proyecto, sino, si los hados le son propicios, cumple su propósito al cien por cien.

Pues bien, entre una y otra, entre la *domus maxima* y la *civitas minima*, se encuentra el barrio, esto es el vecindario: *domus* o *civitas* media -depende de si se es vecino o visitante-. Y a cada escala le corresponde un carácter: urbano, vecinal o doméstico. Lo suscrito por la Viena de la *Secession* acerca del tiempo, podríamos trasladarlo al espacio de la Arquitectura:

Der Zeit ihre Kunst:

Der Kunst ihre Freiheit.

A cada tiempo -o espacio- su arte:

A cada arte su libertad.

Una libertad que crece, paradójicamente, cuando la escala disminuye. De la ciudad al barrio, del barrio a la casa. Un entorno ceñido regala libertad: la del viajero *ligero de equipaje*. Paradigma del nómada es el poeta, que recorre la lengua, su territorio, sin afincarse en alguno de sus lugares comunes. El prosista, en cambio, es sedentario nato.

De ahí que la Arquitectura, poética sin duda en ocasiones memorables, sea prosaica en los más de sus aconteceres: cotidiana, mal que pese al olimpo de los arquitectos singulares. De ir por casa. Que no se nos olvide que, en las descomunales pirámides, hubo cámaras surtidas de tesoros dispuestos para una vida de delicias en el más allá. Adentro de las arquitecturas que nos rodean, como a Keops los astros, o a Monseñor Almerigo las colinas de Vicenza, hay otras de las que nos rodeamos: una cámara sepulcral o una villa de recreo.

En su escuela para niños en el Véneto, Ponzano-Treviso, de 2007, el arquitecto Campo Baeza invierte el sentido de la *Rotonda* del Palladio: en lugar de las cuatro piezas en torno a un círculo -la Sala con su cúpula-, dispone un círculo de servicios en torno a las cuatro piezas de la guardería. La villa antigua es un reclamo: la escuela moderna una reserva.

Calles y plazas.

A ciertos entornos, en el entorno de la Ciudad, se atribuye nombre propio, con acierto o sin él: son sus calles y sus plazas. Entornos de arquitectura y arquitecturas de entorno.

Al pie de una vieja estampa, entre las mil que ilustran la Ciudad de Venecia, popular y sencilla, se lee esta leyenda: *Platea Sancti Pauli privatis aedibus ornata*. Representa una plaza pública, la de San Pablo, “adornada”, esto es rodeada, por edificios privados. Los edificios son el ornamento de la plaza que, en su designación latina (*platea*), evoca el suelo de un teatro.

Cuando en el tránsito de la Edad Media a la Moderna el teatro rompa el angosto cerco del Corral de Comedias y salte a las Plazas Mayores de innumerables pueblos

y ciudades, éstas lucirán los fastos de la fiesta y harán las veces de auténticas plateas teatrales: y los balcones de los edificios en torno serán sus tribunas y sus palcos. La Ciudad-Teatro estará servida.

Las urbes tendrán a gala el que sus edificios, como los que rodean la veneciana Plaza de San Pablo, adornen sus plazas y sean el marco de sus acontecimientos, creando para ellos el entorno apropiado: el que autoriza a concebir la Ciudad (Alberti) como *domus maxima*, o “casa grande”. De ese modo, la arquitectura privada “adorna” la vida pública. Y de su esplendor, que el humanista cifra en el frente de los edificios *-frons aedis-*, se honra ésta. Y viceversa. Y así se corresponden, compartiendo honores y glorias.

El entorno privado se beneficia del entorno público y lo beneficia. El edificio singular se cubre con su “máscara” -no otra cosa es su fachada-, sea de protagonista o de comparsa, y sale a escena. Participa así de lo urbano, en donde actúa, a la vez que le confiere un aire doméstico. La casa *domestica* la ciudad. La ciudad *urbaniza* la casa. Y la plaza celebra ese encuentro.

Pero no todo es, ni mucho menos, encuentro y demora en las ciudades. Aun en las más apacibles y sosegadas, el trasiego de viandantes y el vaivén, que puede llegar a ser frenético, de transeúntes, son inherentes al futuro que imaginó Sant’Elia:

*La calle ya no yacerá como un felpudo al nivel de los umbrales,
sino que se hundirá varios pisos en la tierra.*

Ese futuro es hoy presente. Y sin aparente vuelta atrás. Pese a lo cual, si bien en estado inestable, la calle como *felpudo* subsiste *al nivel de los umbrales* y atiende al viandante aunque solo sea en aras de un comercio a la vieja usanza. E hilvana los edificios que a ella recaen.

Pero los edificios no se deben solo a ella. Como en todo teatro, el urbano no se da sin unos entre bastidores. Como la tienda cuenta con su trastienda. Como anverso con su reverso. Y así, si el edificio burgués sale a escena en la calle, su entorno principal, se parapeta, a su vez, en una retro escena, y forma con sus vecinos la que llamamos, sin saber por qué, *manzana*.

Si no invención original suya, la manzana es un producto genuino y representativo del planeamiento urbano decimonónico. Es, por consiguiente, celoso baluarte de la burguesía en su mejor momento. Cuadrículas viales y manzanas -en ciertos lugares se las llama “cuadras”- trazan el modelo del “ensanche” burgués. Y la manzana es la célula de ese trazado.

De ese modo, el edificio atiende a dos entornos contrapuestos: uno abierto, el de la calle, y otro cerrado, el de la manzana, cerrada o medio cerrada, alrededor de un patio. Es a este respecto significativo el que manzanas que el urbanista ideó no del todo cerradas, sus promotores, de acuerdo con sus clientes, optaron por cerrarlas. Era el modo pertinente de asegurar a sus vecinos una privacidad imprescindible para el normal ejercicio de su inherente hipocresía: la que echaría por tierra -y pagaría su tributo- el Movimiento Moderno.

Durante dos siglos largos, la manzana fue la solución favorita al planeamiento de la ciudad convencional, concebida a semejanza del arquetipo debido a Hipodamo de Mileto.

Sometida a férrea disciplina en sus trazas, alineaciones y rasantes, y al control de sus alturas, autorizaba, sin embargo, en honor al gusto ecléctico, toda suerte de estilos: siempre en el marco de unas superficies definidas, y definidoras a su vez, de los volúmenes prescritos por las ordenanzas y normas urbanísticas. *Der Kunst, ihre Freiheit*: a cada arte su libertad.

De esa libertad hicieron amplio uso, entre otros, los arquitectos catalanes Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch y Gaudí i Cornet, en sendos edificios recayentes al Paseo de Gracia en Barcelona: lo que valió a la manzana en la que se insertan, jugando con la polisemia de esa voz, el título de *manzana de la discordia*: la de oro que, según la mitología inscrita en la Guerra de Troya, Paris hubo de otorgar a la más bella entre las tres diosas, Atenea, Hera y Afrodita. Este episodio inspiró a Rubens varios lienzos, uno de los cuales conserva el Museo del Prado.

Tres bellezas, por supuesto desnudas, posan en poses diversas ante el juez mozo que, con sagaz juicio ecléctico, deberá elegir a cuál de ellas ofrece la manzana que encarna el gusto. Y al ciudadano que cree poseerlo, se supone que los prestigiosos arquitectos citados brindan la oportunidad de ejercer su juicio ecléctico.

Mitologías y metáforas aparte, la manzana posee su haz y su envés: mira y se deja ver, desde las calles que la delimitan, y da la espalda, no sin recato, al patio que encierra y envuelve con sus traseras. En éstas, como entre bastidores, la *función* se impone a la *representación* y la desplaza. La razón gobierna la forma sin concesiones. No nos sorprende el juicio favorable que cierto famoso arquitecto moderno, racionalista por supuesto y devoto de la función, aventuró con respecto a las fachadas interiores a patio de manzana de este modélico Ensanche.

Tal es el contraste entre ambos modelos: el renacentista, barroco o incluso neoclásico, de la plaza, platea o escenario, y el decimonónico burgués, del patio de manzana cerrado. Un espacio reservado en principio, que luego se verá invadido por naves de una planta y diversos usos, de la industria discreta al espectáculo no tan discreto, y elevado, con suerte, a terraza.

En todo caso, es la medida, y no el estilo, la que crea el entorno que conforman calles y plazas, manzanas y patios de manzana. La “discordia” de gustos, no solo no pone en cuestión su validez, sino la sazona “dentro de un orden”. Cuando el genio -caso de Gaudí- se quiera libre para alzar el vuelo, lejos de someterse a un entorno, calle o plaza, removerá cielo y tierra para crear su propio entorno, reivindicando su espacio propio y anticipando en un siglo la condición de “icono”, vigente hoy en el panorama planetario. *La Sagrada Familia* apela a la *aldea global*.

El templo propiciatorio de Gaudí se sustrae al entorno dado y produce el suyo propio, reventando, no ya la trama urbana, con la que establece un pacto de no agresión, sino la idea misma de la ciudad burguesa. Su ámbito es, como lo fue en la Baja Edad Media, el de las viejas catedrales. Como lo será, una década después, el de la *Einsteinturm* en la colina de Potsdam: el universo astral al que unas y otra, sea por razones físicas, o metafísicas, aspiran. Es el suyo un “entorno distante”: lo que supone una cierta contradicción en los términos.

Los ángeles con trompetas que coronan las torres de la *Fachada del Nacimiento* dan fe del Apocalipsis que pregonan: el cual, a todas luces, no es de este mundo.

El disparate que ha llevado a querer “rematar” tal obra descomunal, cuya fábrica solo cabe concebir bajo la vigilancia, día a día y en vivo y en directo, del incomparable

genio que la iba pergeñando a la par de su erección, denota (secretos motivos aparte) una ingenua osadía.

Algo semejante a lo que supondría acabar de “esculpir” los *esclavos* que Miguel Ángel dejó a media labra, y que montan la guardia a su *David* de cuerpo entero, en la Galería de la Academia florentina. Paradójicamente, a tales obras inacabadas nada se las puede añadir.

En el arte -y en este lugar hablamos de la Arquitectura en tanto que obra de arte- a la obra acabada cabe añadir, con prudencia y tacto, con respeto, aditamentos: nuevas fases que la ocasión tal vez reclama. En otro tiempo fue el modo usual de proceder: sin interferencias de las recíprocas autorías, por otra parte menos individualizadas. Cada autor pone su firma.

Es justamente la obra inacabada la que no admite continuación, ya que, por serlo, ésta se arroga una identidad ajena, cometiendo un acto de usurpación. Ponga usted lo que quiera, bajo su responsabilidad, pero no pretenda adivinar lo que yo hubiera puesto y no cargue sobre mis espaldas la autoría de lo que a usted se le antoja como propósito mío.

Cuantos intentos se han hecho de “acabar” la *Sinfonía Inacabada* de Schubert han sido en vano. Quizá porque ella es la más y mejor acabada de sus sinfonías: es un díptico perfecto al que no le cabe nada más. Lo inacabado, que no deteriorado o ruinoso, es en esta materia y por ese mero hecho, intocable. Como el cuerpo glorioso de un resucitado: *noli me tangere*.

Pero esta divagación nos ha distraído de los entornos que andábamos recorriendo y en los que nos hemos ido demorando. Volvamos a ellos.

La restauración del entorno.

Porque se debe a su entorno -el edificio a la calle o a la plaza- y porque crea su propio entorno -la manzana-, toda arquitectura, en tanto que entorno, es obra inacabada.

Perpetua mudanza: por lo que rodea, la vida, y por lo que la rodea, sea campo o ciudad. Si es el campo, la casa lo urbaniza. Si es la urbe, el edificio contribuye a su arquitectura.

Un edificio en sí mismo acaso no alcance rango de Arquitectura: inserto en la Ciudad, sin embargo, se lo reconoce como tal. Es el argumento que sostiene Aldo Rossi en su libro *La arquitectura de la ciudad*. De los innumerables edificios que pueblan la civilización, solo unos pocos, sus monumentos, merecen por derecho propio el nombre de arquitecturas. La Ciudad que los ampara, sin embargo, y de la que son piezas indispensables, les otorga ese derecho: el entorno que contribuyen a crear puede ser, y a menudo es, Arquitectura de primer orden.

Con razón el susodicho arquitecto de la Escuela de Venecia, apellidada de la *tendenza*, del edificio retiene el “tipo”, consecuencia y ejemplo de una cierta *tipología edilizia*: pero es a la Ciudad a la que subroga la responsabilidad de una peculiar *morfología urbana*. La Forma es prerrogativa de la Ciudad: al edificio le basta con responder a un determinado Tipo.

El estilo, subsidiario de la forma, es indiferente: tanto si nos entretiene con variaciones sobre un mismo tema -soberbia *Grande Place* de Bruselas-, como si mezcla, con aire ecléctico, gustos contemporáneos, pero disidentes -Paseo de Gracia en Barcelona-. Tanto si es histórico, como si es “historicista”. El estilo es accidental si el tipo lo substancia. La responsabilidad de la forma, y por ende de la Arquitectura, recae en la Ciudad, que enhebra su poesía, en ocasiones, a partir de la prosa de sus edificios: y hace de su lenguaje *cotidiano* discurso *estético*.

Sucede en tantas ciudades en las que sus edificios apenas dicen gran cosa, pero ellas lo dicen todo. Si ciertas piezas de arquitectura memorable honran su entorno -la *Fontana di Trevi* en Roma-, a menudo es el entorno el que confiere dignidad a cuanto hospeda -*Piazza Navona*-.

Y es al entorno al que concierne una perpetua mudanza que toda Arquitectura habrá de afrontar, antes o después, y a cada paso del tiempo y sus contratiempos. Él es el objeto de una permanente restauración: la que dio principio el día en que una primitiva cabaña tuvo la osadía de “restaurar” el territorio natural para instalar en él a los seres humanos.

Edificar, en medio del campo o de la Ciudad, no es otra cosa que “instaurar”, en aquél, y “restaurar”, en ésta, los lugares de habitación y las fábricas que los acomodan: los primeros, en primer lugar, y las segundas, en lógica consecuencia.

Se restaura así, y en este orden: el lugar, la ciudad y el edificio. Toda acción de edificar consiste en una de estas operaciones o, mejor dicho, en las tres a la vez: la pieza en el edificio, el edificio en la ciudad y la ciudad en el territorio. Edificar es, pues, restaurar... el entorno, sea el que fuere: a favor del tiempo y a la contra de sus contratiempos.

Si un edificio no restaura el entorno de la Ciudad en la que se asienta, no es digno de ella. *Platea Sancti Pauli, privatis aedibus ornata*: la obra privada es el ornamento de la obra pública: su aderezo que, a su vez, la condecora y la rejuvenece. La Vieja Ciudad se renueva en virtud de la Obra Nueva. Con ese título, justificó en su día el cabildo de la Catedral de Valencia su asalto a la Ciudad, en el tránsito de la Baja Edad Media al Alto Renacimiento: una operación de prestigio privado, a la vez que de renovación pública.

La Arquitectura, o restaura su entorno y lo remoja, lo actualiza y lo pone al día, o lo deteriora y degrada. Cabe el que pase desapercibida -en su momento, porque, en el futuro, lo acabará siendo, aun no siendo anodina-, pero ése no dejara de ser un mal menor que apresura sin necesidad el envejecimiento de la Ciudad que se resiste a él.

Toda ciudad, siendo no más de lo que es, asiento de un cierto número de habitantes que conviven y van juntos -*coivis*- de acá para allá, se quiere un todo: del *urbi et orbi* hizo su lema la de Roma, orgullosa de sí misma. Un orbe que se restaura a cada paso: y se renueva, sin dejar de hacer aprecio de sus ancestros, siendo, como es, heredad y herencia. Nadie, con buen sentido, dilapida su herencia: antes la hace prosperar. Y la Ciudad representa ambas cosas: es herencia y prosperidad. Pasado y futuro... en tiempo presente.

Tanto el pasado congelado -Barrio Gótico de Barcelona, por ejemplo- como el futuro que lo niega -el *astillero* inmisericorde de Sant'Elia-, pertenecen al territorio de la utopía: solo se dan en la imaginación que los acaricia. Pero la Arquitectura no se reconoce, ni en las rancias estampas de la añoranza, ni en los locos bocetos de la fantasía. Ella está y es presente.

No solo en la Ciudad: pero, sobre todo, en la Ciudad. Porque la Ciudad es Arquitectura, edificar en ella es restaurarla: con el respeto y la delicadeza con que nos aplicamos a restaurar una fábrica venerable, en tanto que heredad, no reliquia, que nos ha sido legada en herencia para nuestro provecho y disfrute, laborable y dominical.

Decir que la Arquitectura es ella y su circunstancia es decir poco: pues ella es, toda ella, circunstancia: su *re aedificatoria* recrea la Ciudad, en silencio o con estrépito. Solo cabe, en el segundo caso, desear el que su *fanfare* no arruine el entorno urbano al que se debe. Se puede ser arrogante si, y solo si, la ocasión lo propicia y el producto compensa el gesto: si lo que hay hace olvidar lo que hubo. ¿Quién se acuerda, salvo adictos al pasado por el pasado mismo, de la romana *Spina dei Borghi* que arrasó Bernini para abrir la Plaza de San Pedro?

En ocasiones el juego de tronos decreta un borrón y cuenta nueva. Pero la civilización, aliada de la paz, cuando vence a la barbarie, ariete de la guerra, concibe, edifica y restaura, la Ciudad como un continuo: si destemplado en alguno de sus tramos, con templanza en los más.

En la Ciudad -decir histórica es redundante- percibimos la continuidad en el tiempo a través de la continuidad de su espacio. Si sus murallas pasaron a la historia -salvo reliquias sin duda legítimas-, su actual condición de “ciudad abierta” no la priva de ser espacio íntegro.

Un espacio que el arquitecto sensible y consciente habrá de reconocer como previo a su proyecto. Mirar alrededor, y recorrerlo, será su primer paso. Mirar alrededor para ponerse alrededor: y habilitar un nuevo alrededor, sea público o privado. Es la lección de Ictino en la Acrópolis. O la del Palladio en la Rotonda. O la de Le Corbusier en Ronchamp.

Por eso dibujábamos y seguimos dibujando, por el medio que sea, gráfico o digital, los arquitectos: es nuestro modo de tomar conciencia de lo que hay en torno y trazar un nuevo entorno consecuente: el *lineamento*, como lo llamaba Alberti, es nuestro modo de ver, en el que resaltan los límites, los umbrales, y cuya ciencia se llama Arquitectura. Trazas y medidas: *ver, linear y medir*, para llegar, ver y vencer. La estrategia del arquitecto imita la de César y sus batallas. Saber dónde me hallo es condición para llegar a hallarme donde me sé.

Y el hallarme conllevará en todos los casos una “restauración del lugar”: *dónde*. Sea el campo, la ciudad o un edificio ya edificado. Poner en acto lo que hay en potencia: actualizar, al fin y al cabo, el obsequio conjunto que se me hace por parte de la Naturaleza y de la Historia. Y apropiarlo al uso que procede: reinterpretándolo y rehabilitándolo.

El entorno dado es a modo de “partitura” musical: sea escrita con los signos vagos de una escritura antigua -los *neumas*- como en el campo, sea con las pautas precisas del lenguaje moderno, como es el caso de la ciudad con sus ordenanzas. Y el que lo restaura edificando, es el que lo ejecuta y es su intérprete: como fiel lector, si su obra rehabilita un inmueble, o hábil improvisador, si su cometido es obra nueva. En este caso, su improvisación habrá de ajustarse al modo de *cadenza* de *concerto* que se autoriza improvisar al concertino a título de solista.

Haga lo que quiera, pero sepa en qué lugar está y el espacio que le ha sido asignado. Y apaciente su inspiración en cuanto le ha precedido. Si su acierto es pleno, cabe incluso que su nueva cadencia pase a la Historia. Ese es el caso de la *Schröder Haus* en Utrecht: una cadencia insólita en un barrio histórico y que, a su vez, ha hecho historia.

La lección de Roma.

Si no único -en nuestra civilización lo es en cierto modo- el caso de Roma es, en lo que concierne a la “restauración perpetua” de un entorno dado, cuando menos, singular y, desde luego, modélico. Un ejemplo de esa operación secular es el de la *Columna Trajana*: la limpieza de sus relieves en espiral, llevada a cabo de arriba a abajo, es como el cuento de nunca acabar: cuando los operarios concluyen su faena, habrán de volver a empezar. Mantenerla en forma, a despecho de la intemperie, es una operación sin tregua y sin fin.

Acerca de otros monumentos cabe decir que la ruina los ha consagrado a perpetuidad. En su momento se los desenterró: pues el tiempo los había sepultado. Se rehabilitó algunos de ellos para fines bien distintos de aquellos a los que sirvieron en un principio. Se consolidó quizá lo que se pudo. Y se mantiene, de lo que hubo, lo que queda. Pero la lección está en pie.

Y la lección no es de ahora: se remonta a la época, gloriosa bajo ciertos aspectos, del que se autoproclamó Renacimiento: a otras épocas, como la gótica, no les cupo esa suerte, ya que el nombre se lo pusieron sus detractores, que veían en su origen nórdico un sinónimo de “bárbaro”. *Torniamo a l'antico, e sarà un progresso*, diría Verdi tres siglos después.

Porque mirar siempre hacia delante había sido, al menos en cuanto a la Arquitectura concierne, lo propio del talante constructivo medieval, enterrando si posible, o “encriptando” su pasado: Notre-Dame de París disimula sus fundamentos románicos y el Monasterio de Leyre guarda para sí su preciosa cripta de columnas enanas y capiteles cabezones.

Mirar atrás sería, pues, la novedad que el Humanismo impuso en la cultura occidental. *El crepúsculo* -en frase de Víctor Hugo- *que toda Europa confundió con la aurora*: la paradoja estaba servida. El volver la vista atrás sería la señal de haber entrado en una Tercera Edad: en la cual la Historia empieza a cargar sobre los hombros del Arte. El culto a la Antigüedad se ve como signo de una Edad Moderna. Y no decaerá: al menos, por espacio de medio milenio. Solo la loca aventura del Movimiento Moderno, osará profanarlo, desencadenando una breve crisis.

Breve, pero intensa. De ello hace un siglo: cuando, en el entreacto entre dos guerras, unos pocos maestros abrieron una brecha optimista, limitada pero profunda, en el pesimismo con el que el fervor “historicista” había inducido, a filósofos como Hegel, poetas como Hugo, e historiadores como Ruskin, a levantar acta de defunción por la muerte de la Arquitectura.

Pero la Modernidad, bien a su pesar, pasó a la Historia, cuya lección presumía ignorar, en vano. Y la dialéctica, connatural a la Arquitectura y a la Ciudad, de lo antiguo y lo nuevo, nos obliga a releer la lección, inherente a la vida, de un renacimiento perpetuo: del que Alberti fue el heraldo, con el firme respaldo de Brunelleschi, y Palladio sería, para nosotros, albacea.

En el Cuarto de sus libros, *nel qual si descrivono, e si figurano i Tempii Antichi, che sono in Roma, et alcuni altri, che sono in Italia, e fuori d'Italia*, el arquitecto paduano

hace un repaso de la Antigüedad -su antigüedad-, recorriendo cuanto le viene al paso, observando lo que en su tiempo era visible y dibujando lo que le cupo imaginar, de las ruinas de Roma y sus periferias.

Todavía hoy, en los Foros Romanos, reconocemos el paradigma de una ciudad plural, que se recrea a golpe de emperador: pues cada uno de ellos -cuyas vidas y desmanes nos narra Suetonio- se cree en el deber de apropiarse lo heredado erigiendo una obra nueva que lleve su nombre y lo transmita a la posteridad. Y en su aparente caos tratamos de encontrar una lógica sucesión de eventos que la Historia ha registrado. En ellos se hace visible la sentencia de Aldo Rossi a propósito de la Arquitectura: *la storia diventa geografia*. Más aún: topografía y paisaje.

Al contrario de la quijotesca *razón de la sinrazón*, en los Foros Romanos se nos hace patente la sinrazón topográfica de la razón histórica. Y a su vez la ruina, revertida en paisaje, las reconcilia. La pátina del tiempo, de los siglos, apaga los colores chillones de crónicas a pie de evento: y muestra, en tres dimensiones, el rastro y el rostro de la Arquitectura.

Renacimiento y restauración.

Veamos el caso que el autor describe en el Capítulo IV de su Cuarto Libro: *De i disegni di alcuni tempi che sono in Roma, e prima di quello della Pace*.

Sabemos de la confusión, que comparten Serlio y Palladio, a propósito de la Basílica de Majencio, que ambos identifican con un “Templo de la Paz” citado por Plinio.

Lo que nos importa en este lugar, sin embargo, no es el error en el que, con buena fe, incurren nuestros tratadistas, sino el hecho que le dio ocasión: es decir, la operación por la cual el emperador Constantino, vencedor, altera los planes de Majencio, vencido, y da un giro a la planta del monumento, para reinsertarlo en su nuevo entorno. El nuevo ábside que, como es de rigor, supera al antiguo, es la brújula que señala el nuevo eje, en un giro de 90 grados: e indica, como una brújula, el nuevo norte. La Basílica, longitudinal, pasa a ser transversal.

El nuevo emperador, no pudiendo consentir que la Basílica de su antecesor se abra de costado a la nueva Vía Sacra que celebra su autoridad, la restaura en función de su entorno, a la vez que restaura ese mismo entorno. El monumento restaura la Ciudad y la Ciudad restaura el monumento. Hay un recíproco esfuerzo de acomodación. De *collocatio*, diría Alberti.

El “giro” es radical: pues la metamorfosis viene inducida por una circunstancia no solo política, sino religiosa. Atañe al significante y al significado. Algo semejante llevará a cabo en la misma Roma Miguel Ángel, convirtiendo, las Termas de Diocleciano en Iglesia de Santa María de los Ángeles: un imponente balneario de la Antigüedad pagana, en un no menos imponente templo del Renacimiento cristiano. Y una muestra ejemplar, no tanto por la fábrica cuanto por la función llamada a desempeñar, en un cruce de intereses que caracteriza al Humanismo.

Restaurar el entorno es una operación que concierne al tiempo tanto como al lugar. El edificio, a la vez que restaura el territorio en el que hace asiento, asume y restaura la herencia que recibe de sus antepasados, reinterpretándola. La restauración del entorno hace honor a la Ciudad y a su Historia. No menos que la de sus monumentos.

A diferencia del historicismo nostálgico que más tarde cultivará la época romántica, el Renacimiento se aplica a una libérrima restauración de la Antigüedad: no para devolvernos a ella, sino para atraérnosla, rehabilitando sus usos y propósitos. Con respeto, pero sin sumisión. Con sentido arquitectónico, no arqueológico -dicho sea esto con el mayor respeto-.

Respetuosa cuanto insumisa es la obra de Hernán Ruiz que, en el siglo XVI, corona la torre almohade de la Catedral de Sevilla con un nuevo cuerpo de campanas, que le imprime carácter y la transforma en única en su género y con nombre propio: la incomparable *Giralda*. Sustituye así el *alminar*, suerte de púlpito para el *almuédano* que convoca a los musulmanes a la oración, por un modélico *campanario* cristiano, sonoro cuanto aquél fuera íntimo. A la débil voz espontánea la sucede el sofisticado aparato instrumental.

Lo que fue un podio, o una tribuna, será en adelante espacio para un vuelo de metales: el que los alemanes llaman *Glockenspiel* o juego de campanas.

Como puntilloso caballero cristiano y espectador de su Retablo, don Quijote advierte a Maese Pedro: *porque entre moros no se usan campanas, sino atabales y dulzainas*. El paso del alminar al campanario pasa por la adición de un sólido cuerpo de campanas, que el arquitecto Hernán Ruiz compone a su estilo con talento y gusto irreprochables.

*

Otro caso, menos radical, pero no menos revelador, sería el de la Torre de la Catedral de Murcia. Cristiana desde su base, pero edificada a lo largo de varias centurias y en sus estilos correspondientes, en ella verificamos todo un cumplido resumen de Historia de la Arquitectura española: del Renacimiento a la Ilustración.

Sobre un primer cuerpo plateresco, representativo del genuino renacimiento hispano, se eleva luego un segundo cuerpo que asume las maneras elegantes del manierismo italiano, para dar paso, en un tercero, al consecuente gusto barroco que es su natural heredero. Y todo ello acabará siendo rematado por un depurado templete neoclásico. Cuatro capítulos en uno.

A la terraza que rodea el susodicho templete hacen guardia en las esquinas cuatro edículos, conocidos popularmente con el nombre de *conjuratorios*: una voz que sugiere algún tipo de mágica aspersion y nos trae a la memoria la pintura de Giotto en la que San Francisco ahuyenta a los demonios que sobrevuelan la ciudad de Arezzo sembrando discordias.

A pesar de lo cual, y de los largos plazos habidos en su ejecución centenaria, la Torre no solo no nos confunde, sino que nos parece una e indivisa, coherente en su mensaje y lógica en su hechura. Discurre a través del tiempo: pero el tiempo no pasa para ella. Está flamante. Y no decimos “como en sus mejores tiempos” porque para ella todos han sido inmejorables. Ella cuenta lo mejor de cada una de sus épocas. Y lo cuenta en un discurso continuo y solemne, sin anacronismos, para el que la Arquitectura, de un tiempo a otro, se halla especialmente dotada.

El historiador puntilloso hallará en ella sutiles, pero significativas, diferencias de estilo. Pero el observador sensible e ingenuo verá todo un conjunto armonioso y convincente. Lo que nos hace sospechar que el estilo no es sino sutileza que el

historiador abulta, más para hacerse notar que para hacer notar: *sigue tu canto llano*, dice don Quijote a Trujamán, *y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles*. Tales contrapuntos, que los hay, sin duda, en la Torre de la Catedral de Murcia, no la quiebran: pero pasan felizmente desapercibidos.

Lo que sí se percibe en ellos, si nos paramos a considerarlos, es que, en cada etapa de su edificación, la nueva fábrica “restaura” la que le ha precedido y sustenta. Y restaurar en este caso no es tanto “reparar” el daño causado por la intemperie del tiempo, cuanto “poner al día” el habla de un lenguaje que, siendo el mismo -herencia de lo clásico-, apunta nuevas maneras.

Lo que Summerson llama, en un justamente celebrado opúsculo, *El lenguaje clásico de la arquitectura* facilita el buen entendimiento entre restauración y obra nueva. Hablamos de distintos “dialectos” -plateresco, manierismo, barroco, neoclásico- de una misma lengua. Ellos son como lenguas “romances”, derivadas de una lengua común “romana”.

No siempre fue así, obviamente. Pero del mismo modo que la Edad del Hierro no pudo ignorar, y de hecho no ignoró, la Edad de Piedra, la Arquitectura se debe por igual al presente, al pasado y al futuro: sea cual fuere su época y su lengua, derivada o autóctona. Nos conviene recordar que, si la Historia hace y deshace a merced de los tiempos, la Geografía se obstina en los lugares. No solo por obra de la Arquitectura, como en su vanidad dictamina el arquitecto, “la historia deviene geografía”: aún al margen de ellas, el tiempo se derrama en el espacio.

El planeta es, a la vez, histórico y geográfico. Einstein tiene razón, incluso a la pequeña escala de nuestro breve mundo. El pasado no acaba de pasar: y el futuro está a la vuelta de la esquina. Todo es topografía. Y Arquitectura en ciernes, cuando no ruinoso. Lo que ha sido, es todavía. Y lo que será luego, ya está siendo.

Voluntad de estilo.

Riegl la llamó en su lengua *Kunstwollen*. Y a ella consagraría su libro “Problemas de estilo”: *Stilfragen*. Todo un emblema en el tránsito europeo del siglo XIX al XX.

Era la época del furor “modernista”, a la que se había adelantado el arquitecto Semper en su monumental libro *Der Stil*. Los puntos de vista de Semper y Riegl eran opuestos, pero su objeto de atención uno mismo. Un par de décadas después, Le Corbusier la distraería, con sus reconocidas dotes de persuasión, advirtiéndonos:

El estilo es una mentira... El estilo es la unidad de principio de las obras de una época... Nuestros ojos no saben verlo.

Pertenece a los historiadores del pasado: no a los arquitectos del presente. No hay, en rigor, una “voluntad de estilo”, ya que éste no es deliberado. No obedece a un acto consciente: escapa a la percepción del momento presente. Es ajeno a las crónicas contemporáneas. De ahí que la Modernidad le dé la espalda y se recoja en la celda de la geometría abstracta. Donde no hay figuras -piensan los modernos- no hay estilo: al menos, ninguno de aquellos que con tanto afán han descrito y catalogado los historiadores. Hoy sabemos que ese no-estilo es estilo.

Una y otra postura, en todo caso, de cara o de espaldas a los iconos de la Historia, que no a la Historia misma, fundamentan dos hipótesis para la restauración, inevitables: una es la que podríamos llamar *arqueológica* o romántica, figurativa e historicista, y la otra, en cambio, *arquitectónica*, moderna, abstracta y, deliberadamente o no, clásica.

¿Qué es, a fin de cuentas, el estilo? ¿Acaso supo el cantero de la catedral medieval que su fábrica iba a ser etiquetada como “gótica” -sambenito que el altivo Humanismo cargó sobre sus espaldas-? Desde luego que no. Pero el historiador, descartada la connotación despectiva, la dio por buena, ahorrándose el inventar lo que ya había sido inventado. Y rehabilitado.

El estilo no es tanto un rasgo, o un gesto, de lo observado, como una mirada, sesgada probablemente, del observador. Es lo que Wölfflin llamaría un *modo de ver*. Pero no el de sus autores, que puede ser ingenuo y en ocasiones genial, sino el de sus observadores. El estilo se perfila en la recreación, no en la creación. No está en la visión que guía la pincelada, sino en la mirada que ésta atrae y concierta -o sacude-. Su administrador, en definitiva, no es el artífice, sino el crítico, que habita, tanto en el historiador, como en el público.

El espectador, no el autor, “estiliza” la obra. El estilo se debe a la mirada, no a la musa. Y como la mirada es, por naturaleza, superficial: se desliza sobre la superficie de lo observado, cuando no se pierde en el detalle. Y a menudo peca de frívolo: pruebas sobradas de ello dio la *belle époque*, tan refinadas como intrascendentes.

La Arquitectura, históricamente alérgica a sus frivolidades -que los faraones escondían en sus cámaras funerarias-, lo confió por lo común a sus detalles: en su ausencia, sería difícil reconocerlo. Por eso, la Torre de la Catedral de Murcia, fiel a una sola cultura cristiana, como la Giralda de Sevilla, capaz de acomodarse a dos credos, reconcilian sus estilos, con la misma elegancia de la que hizo gala el emperador Adriano congregando a los varios dioses de su vasto imperio. Sus obras respectivas conceden al estilo lo que es del estilo: el detalle, y poco más.

Por el estilo, la Arquitectura no solo se “rehabilita” -una voz que suena a terapia-, sino se “restaura” y se pone al día.

Ponerse y ponerla al día, propiamente, ha sido, desde el Renacimiento, hasta nuestros días, vocación tanto de la Arquitectura como de los arquitectos. Una vocación que responde al espíritu socrático del pensamiento dialéctico que inspira, desde la Antigua Grecia, la cultura de Occidente y que alienta, a partes iguales, la *restauración* y la *voluntad de estilo*.

Y, pues hablamos de Occidente, recordemos que en Oriente, y tanto más cuanto más remoto, no fue, ni ha sido, ni es así. Como si la fijación del espacio y la garantía del sol naciente aseguraran la validez y perseverancia de lo habido, sin que la inquietud de lo por haber pueda hacerlas zozobrar. La *pagoda* china fue y es, ahora y siempre, semejante a sí misma.

Recordemos que el modelo Oriente-Occidente, a todas luces relativo, obedece a ese complejo de ombligo del mundo que ha caracterizado nuestra cultura propia: la que osó llamar *Mediterráneo* -medio de la tierra- al mar que circunvalan las civilizaciones de Egipto, Grecia y Roma, con sus respectivas arquitecturas, cuyos arquetipos no han decaído en sus horizontes.

Según ello, Occidente, volcado al Atlántico y ajeno al Pacífico -los dos grandes océanos, cuyos nombres acusan trasfondos mitológicos- se siente aquejado de decadencia. La celebrada *decadencia de occidente* sería, en consecuencia, una tautología. Fanático de Cronos, el dios del tiempo, Occidente se reconoce en su Historia, en sus edades y épocas. Y esa dependencia del tiempo favorece la noción de estilo, que es como su santo y seña: su sello de antigüedad -los estilos, como los vinos, se acreditan por sus añadas-.

Otra es, a nuestro parecer, la filosofía de Oriente: como de un mundo recién nacido. Y que no cesa de nacer. Un mundo en el que el espacio aprehende el tiempo y la Geografía a la Historia. Y su arquitectura da fe de ello. La pregunta sobre de *cuándo* es este lugar carece de sentido: habría que saber de *dónde* es este tiempo. El Buda desafía al tiempo.

La conservación, y no la restauración, es lo que preocupa al gusto oriental. En esto, da la razón a John Ruskin, en cuyo pensamiento el espíritu colonial vence al metropolitano: como más afín a su alma romántica. Ese gusto oriental se trasluce en su libro *The Stones of Venice*, de 1851: Venecia es tal vez la ventana a Oriente más aireada del mundo occidental.

Poco después, a finales del siglo XIX, el atractivo de Oriente se hará, si no palpable, al menos visible, y audible, en Occidente. Josef Olbrich y Claude Debussy, entre otros, coquetean con sus estampas y sus modos. Cuestión de detalle, más bien, sin embargo. Y de aires nuevos, tal vez. Porque lo que el genio europeo apetece no es tanto los aires de apacible inmanencia que se respiran en la filosofía oriental -la que Schopenhauer y Nietzsche ya habían olfateado- cuanto la ruptura de unos códigos, los occidentales, consumidos hasta el agotamiento.

Occidente no por ese efecto se “orientaliza”... de momento. No se puede decir que la deriva hacia lo abstracto sea consecuencia del influjo oriental. Habrán de transcurrir décadas para que esa influencia, la del espacio “intemporal” en Arquitectura, cale en el “desorientado” panorama del arte del siglo XX. Y cuando ocurra, si ocurre, será en aras de la *aldea global*.

En la que no hay Oriente y Occidente: la idea del “globo” desautoriza por igual ambos conceptos radicalmente territoriales. En este nuevo estado de cosas -a nadie se le escapa que la denominación de “aldea” es sustancialmente irónica- el entorno, ni se afirma, ni se niega. Su restauración carece de sentido. Y su conservación, ni se concibe. Ambas carecen de objeto.

A pesar de lo cual, ni es oro todo lo que reluce, ni es Arquitectura cuanto sus imágenes mediáticas airean a los cuatro vientos. Al margen de ellas, la dialéctica de tradición y progreso no ha decaído, por mucho que Occidente haya sucumbido, o creído sucumbir, a la decadencia. La vida continúa. Y si sus modos son efímeros, ella es perdurable. Y la Arquitectura se mueve a su manera entre una y otra instancias suyas: asistiendo al presente y restaurando el pasado. A tiempo y a contratiempo. Ella está, ha de estar, “a las crudas y a las maduras”.

Decía Juan del Encina, poeta y músico del Renacimiento:

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

Pues bien: la Arquitectura no desdeña *los bienes del mundo*: pero tampoco renuncia a *la fama y la gloria*. Quiere ser, y a veces lo logra, *morada y museo*. Y si se tercia, *mausoleo* -A. Campo Baeza-. Ser de ahora y de siempre: villa de recreo y monumento para la posteridad.

Lleva en su médula el espíritu de la restauración: el ser de ahora y de siempre. Tanto si lo nuevo se impone a lo viejo, prurito occidental, como si lo viejo desconfía de lo nuevo, como es propio del pensamiento oriental. Ella es por igual “inmanente” -está donde está y es de este mundo- y “transcendente” -mira a un universo en perpetua fuga: de Keops a Einstein.

El Universo mismo se restaura a cada instante en su ir y venir de órbitas y cuerpos a través del espacio sideral. Es significativo que ése sea el nombre, *Universum*, que lleva la sala de cine proyectado por el autor de la *Einsteinturm*.

Puntos y contrapuntos.

Decía Leonard Bernstein (1918-1990) en uno de sus *Conciertos para jóvenes* al frente de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, que un sonido solitario no es *aún* música: dos, *ya* lo son. A ese par los músicos lo llaman *intervalo*: el intervalo -decía el maestro- es el átomo de la música. No basta el *punto* -voz con la que designaban los cantores de la Edad Media cada nota-hace falta un *contrapunto*. Es necesaria esa relación para que haya, o bien melodía “consecutiva” o bien armonía “simultánea”. La música es contrapunto.

Y la Arquitectura es, a la vez, simultánea y sucesiva. “Masa bajo la luz” -dijo el maestro- y *promenade*. Estancia y pasillo. Armonía y contrapunto: coral y fuga. Redundancia y sorpresa.

Lo cual nos hace ver que restaurar un entorno dado -y lo dado en Arquitectura es, en cualquier caso, sustantivo: sin *suelo*, no hay *vuelo*... arquitectónico) no implica necesariamente redundar con él. Cabe, y será decisiva en algunos lugares y ciertos momentos, la sorpresa: esto es, el contrapunto. Lo que no cabe, pues ello augura el fracaso, es la indiferencia. Y menos aún la ignorancia. Sea cual sea la situación, el pasado está y se hace presente. El suelo permanece y sus estratos se acumulan. Y el paisaje, aun el abominable:

*Una voz como Lázaro espera
que le diga: levántate y anda.*

Esa voz acaso sea la del arquitecto. Restaurar es, al fin y al cabo, reanimar: y quizás, en el límite, resucitar. Es decir, infundir “nueva vida”: una tautología, porque la vida siempre es nueva y “arquitectura viva” es la que está con ella. No sería un disparate sostener que la casa *Schröder* de Rietveld en Utrecht vino a restaurar el barrio tradicional en el que aterrizó.

Durante siglos de tradición clásica en Occidente, directa o indirecta, puede decirse que prevaleció la armonía como patrón espontáneo, no buscado, ni menos rebuscado, de continua restauración. Los monumentos que hemos comentado ponen de manifiesto ése que, más que criterio, fue un hábito de continuidad transmitido con

total honestidad de maestros a oficiales y aprendices, de generación en generación: de los canteros románicos aprendieron los góticos. Y sus fábricas se enriquecieron con nuevos saberes y ardidés.

Fue la Edad de la Razón la que quizá, alentada por las liberalidades del Humanismo del Renacimiento, cortó ese hilo continuo y armonioso, y optó por ejercitar el “contrapunto” como réplica a los códigos de la restauración. Provocando de paso y sin proponérselo la reacción del *revival* obstinado y sus anatemas -esos que Ruskin enarbolaría con denuedo y pasión-.

Que toda arquitectura se debe a su entorno es obvio. Como que ella misma a su vez es entorno: hija de la ciudad y madre de la casa. Como hija, se somete al entorno: como madre, crea su propio entorno. Un deber y un derecho en modo alguno banales: pues uno y otro se refieren al lugar. El *locus* latino remite al *lojos* griego, cuyo sentido belicoso original apacigua: en efecto, si la voz griega quiere decir “emboscada, escondite o pelotón”, la romana dice “sitio, posición, disposición, oportunidad, sazón... sepultura”. Guerra y paz.

El lugar es signo de paz. No en vano Vitrubio espera el momento de la “paz augusta” para publicar sus Libros de Arquitectura, dedicados al emperador que se atribuye el haberla llevado a cabo. En el lugar, el vecindario hace asiento y vive en paz. La ciudad recibe la casa. Y la casa recibe al habitante que en ella se “demora” y “mora”, elevándola a la condición de “morada”.

No sería de recibo el desacuerdo de uno y otro entorno. La ciudad es anfitriona de la casa: la *civitas* de la *domus*. Y el asiento que ésta hace responde a la invitación que de aquélla recibe. “Tome asiento”, dice el que recibe a aquél a quien recibe. “Señores claustrales -decía el rector de Universidad en la solemne apertura de curso- sentaos y cubríos”. Esto dice la Ciudad a sus arquitecturas: que tomen asiento en su *suelo* y se cubran, cubriendo así a sus habitantes con su *vuelo* -es curioso que a lo que sobresale de un paramento se lo llame “voladizo”-.

Y es justo que, por cortesía, el edificio haga honor al honor que la ciudad le dispensa al recibirlo: el que proclama el grabado antes citado de la *Platea Sancti Pauli*. Cuando

esto acaece -y ha acontecido y sigue aconteciendo en, si no tan frecuentes como sería deseable, ocasiones- el lugar se crece y el dialogo de la Arquitectura esplende.

Y, si sobre la ciudad feudal pesaba aún la idea del lugar como *emboscada*, *escondite o pelotón*, en nuestro reciente pasado, todavía presente en no pocos ejemplos, dominan el sitio y la *posición, disposición, oportunidad, sazón*, etcétera. Del etcétera trataremos en otro lugar. De momento nos referimos al entorno de los vivos y a sus lugares de habitación. A sus puntos y contrapuntos: y entendemos por contrapuntos las obras que dan respuesta a sus respectivos entornos con invenciones de la mente, en lugar de hacerse deudoras de viejos arquetipos.

Adiós -aunque la añoranza histórica no dejará de sembrar sus huellas- al templo griego y a la cabaña primitiva, modelo de toda edificación. Y bienvenidos los cuerpos platónicos y sus geometrías, símbolos de la razón ilustrada y del conocimiento que de ella se deriva. La idea ha de preceder a la fábrica: el proyecto a la obra.

Tomemos como ejemplo la estampa (1783) de E. L. Boullée en la que el autor dibuja la sección y proyección del alzado interior de su Teatro de la Ópera. Y observemos para empezar como esa sección es doble: una se debe adentro y crea el ámbito para la representación y sus espectadores y otra hace acto de presencia, con su imagen, en la ciudad.

Dos entornos y una respuesta para cada uno de ellos. El artificio de la doble cúpula no es nuevo, por otra parte: se remonta a la época y al talento de Brunelleschi. Lo que adentro conviene no es afuera lo más bello y vistoso. Al humanista le inspira la forma elegante, amén del ingenio constructivo que ahorra andamio: al ilustrado le guía el contenido simbólico.

Pero uno y otro resuelven el dilema “desdoblado” el artefacto para que se avenga a cada una de las partes en conflicto. En la estampa de Boullée, el lado izquierdo de la sección describe un graderío de teatro romano, que el Renacimiento había rescatado bajo el nombre de *teatro olímpico*: rodeado de columnas y cubierto por una media cúpula digna del *Pantheon*. El lado derecho, en cambio, se pone al servicio de la tramoya de un escenario barroco, con sus bastidores dispuestos para “engañar al ojo” con falsas, pero espectaculares, perspectivas.

Es como si, en el modelo consagrado por el teatro romano, al solemne *frons scenae* se lo hubiera hecho desaparecer, reventando sus tres *valvae* o puertas, *regia* y *hospitalariae*, para abrir lo que, a través de ellas, se insinuaba en el modelo olímpico a un espacio conjunto con un punto de fuga común, necesariamente seductor.

Boullée juega a ser, en este interior teatral, mitad antiguo mitad moderno, sin que esa esquizofrenia formal le incomode. Sin prestar atención al hecho de que espectadores sentados en semicírculo difícilmente podrán gozar en plenitud de una perspectiva centrada en un punto de vista único y privilegiado. Feliz es la ironía del cineasta Losey cuando, en el *Sexteto* del *Don Giovanni* mozartiano, rodado en el *Teatro Olímpico* de Vicenza, pone en el centro geométrico del hemiciclo a un cardenal anónimo como espectador de élite y destinatario de la función.

En el modelo versallesco, efectivamente, todo se concibe en función del espectador único que, a su vez, se ofrece en espectáculo a quienes, a corta o larga distancia, lo agasajan. Lo que un ilustrado que se preciara de serlo no podía asumir. Volver al modelo romano y a lo que éste toma del griego era de rigor. Y el arquitecto lo tiene en cuenta: si bien “a medias”.

Su elección es un indicador, entre cientos, del desconcierto que la Historia introduce en la Arquitectura: dando carta de naturaleza al pasado e insertándolo en el presente. Lo que en época antigua o medieval fueron simples “contrapuntos de estilo”, romano contra griego, gótico contra románico, etc., de ahora en adelante serán auténticos “contratiempos”.

Las pirámides de los iluministas y sus pórticos desquiciados son las muestras de una arquitectura que juega con su tiempo y sus contratiempos. Que atiende a sus ideales, pero no puede desprenderse de sus memorias. Que se impacienta por su futuro a la vez que apacienta su pasado. Que, para acreditarse de intemporal, se embarca en cualesquiera tiempos.

Pasado, presente y futuro, entran en inevitable colisión. Así por ejemplo, si en el citado interior del *Teatro de la Ópera* de Boullée, un pasado remoto -teatro a la antigua- se encara al pasado inmediato y todavía presente -la escena barroca-, como cara y cruz de una moneda, el salto de adentro a afuera es todavía más llamativo. Un monumental peristilo circular coronado por una cúpula rebajada, a la manera de un

tolos griego, o de una *rotonda* del Renacimiento, y amojonado por cuatro podios en sus diagonales, proclama a los cuatro vientos el futuro.

Es a esa vocación de futuro a la que apunta el título de *visionarios* que la Historia ha otorgado a estos arquitectos de finales del dieciocho, dedicados, en sus horas de meditación y reposo profesional, a dar a la estampa proyectos de futuro que todavía hoy nos asombran. La *razón pura* más allá de la *razón práctica*: un anticipo más que evidente de la *realidad virtual*.

Paisaje y geometría.

Más radical, si cabe, aunque menos monumental, se nos muestra C. N. Ledoux en sus propuestas, no pocas de ellas puestas en obra y llevadas a cabo, si bien las más desaparecidas.

Tomemos como referencia la más llamativa y popular de sus estampas: la que lleva el título de *Albergue para guardas rurales* (1804). Un proyecto, básico si no de ejecución, que no solo se ubica en un medio rural, sino está destinado a aquellos cuya labor es, precisamente, el cuidado y salvaguarda de ese mismo medio. Lo suyo es un artificio al servicio de la naturaleza.

La tradición clásica en el más amplio sentido, del *Erecteion*, en la Acrópolis, a la *Villa Barbaro*, en Maser, del Templo de la reina Hat-Shepsut al *Escorial* del rey Felipe, tuvo siempre a gala una inserción atenta a su topografía y acorde con ella. Ledoux se recrea por el contrario en un “aterrizaje” que haga aparecer su *uno intiero e ben finito corpo* -el que Palladio no pudo ni soñar- como un OVNI caído del cielo, especie de asteroide o nave espacial. Si la Arquitectura es símbolo, que lo sea. Y lo parezca además: sin concesiones.

No es verosímil que el autor augurara a su idea una consecuente ejecución: ni a corto, ni a largo plazo. La idea debería permanecer impoluta: en el imaginario de todos aquellos que practicamos su mismo oficio y de cuantos se avienen a elucubrar a propósito de él. No sólo es un símbolo, sino que solo es un símbolo. Punto y aparte. El contrapunto está en el paisaje.

La esfera de Ledoux, poco más que una bola de billar sobre el tapete de la naturaleza, es, si cabe, más desconcertante y agresiva que el Cenotafio de Boullée, precisamente porque éste se asume como irrealizable, en tanto que aquélla sería, aunque no lo sea, asequible: por sus dimensiones y corto alcance real, que no filosófico. Desafía a la mente: no a la técnica.

Si no ha sido puesta en obra y realizada (que sepamos) no es porque sea irrealizable, que no lo es, sino porque en la estampa se cumple con creces su mensaje. No es una proeza del arte de edificar, sino una imagen de lo que éste significa. Su provocación corresponde al lenguaje y es ajena a su fábrica. En cuanto a su obra, Ledoux tuvo numerosas oportunidades para dar curso a sus imágenes: de las *barrières* de París a la Ciudad de las Salinas de Chaux en las inmediaciones de Bezançon, no acabada, pero de sobra insinuada y establecido el patrón.

A Ledoux le basta la estampa, que dará la vuelta al mundo con su “pequeño mundo”: muestra la imagen y representa la idea. Es el *mundo diminuto* de Semper, anticipado. Con ella, él ha creado su “módulo lunar”. La nueva arquitectura no se debe a la tierra, como la “cabaña de Vitrubio”, sino acaba de “aterrizar” en ella. Viene de otro mundo: el de las ideas.

Pura creación del espíritu, dirá de ella Le Corbusier. Geometría pura que contradice a la geometría convencional que es, como su propio nombre indica, *medida de la tierra*. La esfera, a diferencia de los llamados “cuerpos platónicos” -tetraedro y cubo, octaedro, dodecaedro e icosaedro-, poliedros de caras contadas, apunta a lo infinito e inconmensurable. La esfera no se conforma con lo conocido: por algo es el símbolo favorito de la Razón. Y la de Ledoux, como cualquiera otra, siendo modesta, no por ello deja de ser símbolo de lo inmenso.

El símbolo puro, en efecto, carece de dimensión. El del *Albergue* ni desafía al paisaje, ni se “mide” con él. Es infinito por naturaleza. Y sus moradores, de profesión guardas rurales, son parientes de los *Geharnischten*, hombres armados que, en la fábula de *Die Zauberflöte* a la que Mozart puso música, vigilan el acceso a las pruebas que conducen al Templo de la Sabiduría.

Como la esfera, el saber es inconmensurable. Pero la Razón no desiste. Y así, planta sus reales en medio de la Naturaleza, dispuesta, si no a abarcarla, sí a hacerse su

propio lugar en ella. Esa es la voluntad del arquitecto ilustrado que deja caer su pequeño mundo en el gran mundo del Universo. No lo comprende, pero lo simboliza: lo abstrae y lo formula, dibujándolo.

Esa voluntad de abstracción se verá cumplida en el actual lenguaje digital, o numérico, basado en el sistema binario, que reduce a dos sus cifras: el uno y el cero. Y cuyo principio es, simplemente, que “uno es distinto de cero”. Simbólicamente, el todo y la nada. Sí y no. En las esferas de Boullée y Ledoux se adivina un futuro de realidades virtuales.

Pero no adelantemos acontecimientos. De momento, el *Albergue* semeja un meteorito caído del cielo en medio del campo: la casa está en la pradera pero no es de la pradera. Augura la *Odisea del espacio* del filme de Stanley Kubrick, de la que parece estar de vuelta, como nave recién aterrizada en el planeta. Nada sabe de tradiciones constructivas. En nada mimetiza la naturaleza en torno. Su hechura debe su Forma a la Razón, y solo a ella. Su ley es la Geometría pura. Responde a una Idea. Es un Símbolo. Señal del ser racional que habita la Tierra.

En su caso, el yo se aísla de su circunstancia y lo proclama. Su contacto con el suelo es mínimo: en teoría, un punto sin superficie. Cero de suelo, por consiguiente, y todo vuelo. Sus accesos, justo por debajo de su ecuador, asaltan el recinto a través de puentes que, más que los levadizos del castillo feudal, anticipan escalerillas de acometida a las aeronaves.

El arquitecto del Siglo de las Luces restaura su entorno, el claro del bosque en su caso, contrastándolo con los ingenios de la Razón: una esfera casi impoluta. La Modernidad se hará eco de ese desapego: *Ville Savoye*, *Fallingwater*, *Farnsworth*... Son obras maestras que hacen alarde de contradecir su circunstancia. Y un símbolo, la *Einsteinturm*, que se evade de ella.

La “villa” de Le Corbusier (1929) se distancia de sus alrededores inmediatos, a los que otea desde sus huecos panorámicos, y se recluye en sus propias *alegrías esenciales*. La casa de Wright (1936) niega con sus vuelos horizontales la caída de las aguas y cizalla el orgullo vegetal del bosque. Y la urna de Mies (1945) lleva al límite el lema del espíritu puro: *noli me tangere*.

Antes, adelantándose a todas ellas, la torre de Mendelsohn (1920) ha estado a punto y dispuesta para viajar al espacio astral. Todas estas fábricas son “accidentes”. Y no lo disimulan: antes tienen a gala el serlo. Son piezas de arquitectura en las que el vuelo poético en el que se embarcan apenas considera el suelo prosaico en el que se posan.

Dando, por vocación, la espalda a la Historia, han de cerrar los ojos, por necesidad, a la Geografía. Para ser de su tiempo, el presente, sus espacios se sustraen al espacio en torno. Si el entorno social no las ha asimilado, habrán hallado al menos un lugar de honor en los anales de la Arquitectura, como paradigmas de su distinguido linaje.

Son, en ese sentido, dignas herederas “de hecho” del *Albergue* ilustrado y su estampa. Algo semejante a lo que, asimismo en dibujo, nos muestra el arquitecto Luis Moya (1904-1990) en su serie de dibujos a propósito de *El sueño del arquitecto*. Ámbitos para soñar: no para vivir. Poesía pura, sin rastro de prosa. Lo que Vitrubio habría llamado *umbram, non rem*.

Pero la “cosa” se acredita y deja ver por la sombra que arroja cuando se la ilumina. Son inseparables luces y sombras. Unas y otras hacen visibles las cosas en general y la Arquitectura en particular. Sobre ella la Historia arroja sus luces y sus sombras: luces de Geometría, radiante y rotunda, y sombras de ruina, romántica y soñadora. Y pone a prueba su ancestral vocación de restauración del entorno. Lo cual constituye, para ella, *el drama de las piedras inertes*. Y en el que la fábrica y el tiempo se interpelan. Y el entorno es testigo que vigila.

Veamos un caso típico, y acaso representativo, por lo común y controvertido.

Vicisitudes de un antiguo teatro.

Uno de los paradigmas del espíritu romántico, que dio lugar al *revival* y se manifiesta en el gusto por lo pintoresco, fue el *paisaje con ruinas*. En él, la Arquitectura se funde con el paisaje y se confunde con él. La naturaleza triunfa y perdura. ¿Restaurarla? ¿Por qué? ¿No es acaso más bella en su ruina, inmersa en el territorio que la acunó? Si en ella hubo desmadre en su momento de gloria, su ruina la devuelve a la madre tierra y la entierra con el honor que se debe a su recuerdo. *The Lamp of Memory* la alumbra por los siglos.

Requiescat in pace: descanse en paz. La guerra de la Arquitectura se resuelve en la paz de la ruina. Se entiende que filósofos, poetas y prosistas, den por cerrado el capítulo de la gran Arquitectura que, como mucho, podrá ser releído cuantas veces el lector lo desee. De la ruina piensa el melancólico lo que Juan Ramón: *no la toquéis ya más, que así es la rosa*.

Conservad lo que hay, amonesta Ruskin. Y, si os decidís a restaurar lo que hay, que sea para devolverlo a su origen, sostiene Viollet: como si el tiempo no hubiera transcurrido. Que nos parezca como recién hecho, como nuevo. Lo que, después de un bombardeo, acaso esté, por razón del sentimiento colectivo herido, justificado: mentir no siempre es ilegítimo.

En los intermedios de paz sin embargo de la Historia, y sin que los hombres la arruinen, la Naturaleza vence, si se la deja a su albur, a la Arquitectura: es cuestión de tiempo. Lo que es, a juicio de aquélla y de sus adláteres, novelistas y arqueólogos, fatalidad que puede ser motivo de inspiración: no a juicio de los arquitectos, dispuestos a rescatarla, rehabilitándola.

La rehabilitación del *Teatro Romano* de Sagunto, en el levante de la Península Ibérica, iniciada en 1986, ilustra con todo detalle esa irresuelta contienda de principios e intereses.

En su *Viaje pintoresco e histórico de España*, publicado a partir de 1806, Alexandre de Laborde dedica una serie de láminas a este Teatro Romano: planchas C a CIV. En la primera se nos ofrece una *Vista general de Sagunto*, en cuyo centro el Teatro se recuesta en la vaguada de la colina, que cierra la panorámica coronada por la ciudadela.

La plancha CI es un *Plano general de la antigua Sagunto*. Y la CII una *Vista general del Teatro y sus ruinas, tal como subsisten todavía hoy* -escribía el viajero hace más de dos siglos-, *graderío, galería y pórtico habitual en los teatros de Roma*. En ella aparece una de las puertas *que debía conducir a la orquesta*, así como *la abertura de uno de los vomitorios dedicados a los caballeros...* el *postscaenium* y *lo poco que queda del scaenium*. Es justamente la ausencia de una escena visible la que reconduce el teatro romano a un imaginario antecedente griego.

Pero volvamos a lo que el viajero Laborde vio, dibujó y describe. *Este grabado -dice- da una idea bastante exacta del efecto de estas ruinas y de su contraste pintoresco con las casas de los habitantes actuales*. Al autor importa sobre todo el efecto de estas ruinas y su contraste pintoresco con la edificación posterior. La imagen es lo que cuenta: y el mito que la sustenta.

La ruina es pintoresca: dos razones para que el genio romántico se recree en ella. Nos remite a la Historia no reciente, remota, y es propicia a la representación pictórica. Transita de la Arqueología a la Pintura: la Arquitectura queda al margen, o en segundo término. Se rinde al viajero transeúnte, hace en él impacto y suscita su emoción.

La plancha CIII, sin embargo, está dedicada a los arquitectos: sendas plantas del Teatro a distintas cotas -se hace hincapié en la *galería excavada en la roca* que subyace al graderío- y dos secciones-alzados, longitudinal y transversal, en las que vemos sus caras interiores.

Finalmente, en la plancha CIV, titulada *Segunda vista del Teatro*, vemos su perfil, con la ciudad a sus pies y a la derecha, tal como lo vieron las generaciones sucesivas, a lo largo de los siglos. Hasta que... un buen día, todavía reciente, los arquitectos, con el indispensable aval de la Administración Pública, decidieron su completa rehabilitación.

Y la llevaron a cabo con criterios de arquitectura, no arqueológicos. Es decir: rehabilitar el espacio del teatro antiguo para ponerlo al servicio del teatro actual, valiéndose de todos los medios de que dispone una fábrica de nuestro tiempo y echando mano de las formas propias, abstractas, de un vocabulario instaurado por la Modernidad y asumido por la Posmodernidad.

Como moderna, esta rehabilitación se atiene al canon del teatro romano descrito por Vitrubio: del que el original probablemente se desvió con no pocas licencias -es en ese sentido más fiel a su modelo teórico- y lo hace desde un código de pura geometría abstracta.

Como posmoderna, en cambio, se permite cuantos guiños a la Historia consiente su condición de patrimonio monumental. Tratando así de congraciarse con los arquitectos, y su arte, y con los arqueólogos, y su ciencia, deja a unos y a otros insatisfechos. Y lo que es peor, se granjea la más escandalosa y unánime impopularidad.

Lo que el pueblo ha visto en su Teatro, hasta la víspera misma de su rehabilitación, no es -sin entrar en cuestiones de detalle y aun desconociéndola- sino la imagen que Laborde dejó en sus grabados: la de una soberbia ruina -si real o ficticia es secundario a estos efectos- con la que el vecindario identificaba el mito de la Sagunto heroica. Es la que el viajero decimonónico resume en su arenga final, adobada con sentencias latinas, al pie de su noticia: *los hijos de la libertad -escribe- están sepultados bajo estas ruinas.*

Entendida la ruina como sepultura, su rehabilitación es un atentado digno del Tenorio que osa decir que *volverá el palacio a hacer / encima del panteón.* En una lectura romántica, la ruina es intocable. No es fábrica para el uso, sino memoria para la nostalgia. *Estos, Fabio, ay dolor, que ves ahora / campos de soledad, mustio collado...* Obrar en ella es profanarla.

No vale decir que, para consolidarla, en otro tiempo, ciertos arquitectos con vocación de arqueólogos, la apuntalaron con prótesis que semejaban *ruinas artificiales.* Aquellos, con su disimulo discreto, no ofendían el sentimiento del pueblo. Al fin y al cabo, el sumar leyenda a la leyenda no menoscaba a la Historia. Querer hacer historia, en cambio, implica otro talante.

Los rehabilitadores del Teatro Romano de Sagunto se propusieron, como herederos de la Modernidad, “hacer historia”. La ocasión les era propicia, puesto que, de lo que fuera teatro antiguo solo permanecía en pie la cávea y uno de los flancos. De su orquesta el patrón romano hace mediano aprecio y la escena había quedado reducida a las bases de su podio: ni rastro del *frons scenae* que la debió en su día respaldar magnificándola. En él, precisamente, cabía que se empleara a fondo la imaginación bien informada de los arquitectos de esta penúltima hora.

Una caja escénica, de dimensiones ajustadas a los cánones dictados por la tratadística clásica, se eleva en el lugar que el vacío histórico había puesto a merced de la fantasía popular a lo largo de dos milenios. Y en ausencia de antecedentes figurativos -el *frons scenae* que, en la Antigüedad, certificaba el vínculo entre la Ciudad y su Teatro- los autores responsables de esta rehabilitación dispusieron, con más erudición que fantasía, hacer de él un *antiquarium* -dice la Memoria de Proyecto- o museo con las piezas conservadas en sus alrededores.

Una operación respetable desde el punto de vista museístico, pero ineficaz para un uso escénico. Éste es un caso que pone a prueba la contradicción entre Arquitectura y Paisaje.

No todo lo que la Historia separa puede la Geografía unirlo: la presencia del entorno, con ser fuerte, no es decisiva. O lo es para la memoria y sus nostalgias: pero no para la acción y sus hábitos. La restauración, pues, del entorno, como tal, tiene sus límites. La línea, sutil, pero marcada, que separa Arqueología y Arquitectura, *conservación y rehabilitación*, subsiste.

Y no hay una ley que la borre: solo caben los pactos. Y ellos habrán de ajustarse a cada lugar y en cada ocasión. Si toda arquitectura es, aunque solo lo sea por su ubicación, única, su restauración no admite criterio alguno que no sea casuístico. En cada caso, el lugar y el tiempo dictan sus condiciones. No es que ellas cuenten: es que ellas son el asunto a dilucidar.

Y circunstancia no es solo alrededor: es además, y esto es lo grave, ahora. La presencia está a merced y se pone a disposición del presente. Para que la ruina de lo que hubo se preste al servicio de lo que hay, ella habrá de ser “rehabilitada”: sí, pero cómo. Y en qué medida. ¿Es el escenario antiguo el que determina la escena actual? ¿O sucede a la inversa?

Bien o mal, se puede restaurar el monumento: de eso no nos cabe la menor duda. Pero ¿se puede restituir su entorno? De eso tampoco nos cabe duda alguna: es imposible. Ejemplo diáfano de ello se nos ofrece en el Pabellón Alemán en Barcelona, obra maestra de Mies van der Rohe y paradigma del Movimiento Moderno, construido en 1929, demolido a continuación y reconstruido en 1989. Lo que hay es una copia fiel de lo que hubo y está adonde estuvo: pero su entorno no es, ni de lejos, el que fue. El espejo es impecable: pero lo espejado desdice.

En toda restauración, problemática por definición, realidad y fantasía entran al trapo. Y la fortuna se cierne sobre su juego: sin que podamos predecir el balance final. ¿Habrà valido la pena? La respuesta queda a merced del gusto, mal o bien que nos pese. Y ese gusto, en el caso de la Arquitectura, depende y es inseparable del uso. Es *vero* lo que es *ben trovato*.

El uso desafía a la memoria: y ésta, ancestral, se resiste a las veleidades, juveniles, del uso. Hay un punto de frivolidad en toda propuesta de rehabilitación. Pero la vida ha menester de ese punto. Sin audacia y cierto abandono al vacío, no hay rehabilitación -y en ella consiste y está empeñada la Arquitectura- posible. Si algo se le puede reprochar al nuevo Teatro Romano de Sagunto, no es tanto su descaro cuanto su timidez: adolece quizá de una prudencia, que no le favorece. Una opción más radical le habría probablemente beneficiado.

Es el peaje que la Posmodernidad tributa a la Historia: el que hace de la caja escénica un simulacro de museo. Con lo que no se satisface ni a uno ni a otro propósito. El compromiso, necesario en cuanto concierne a la ciudad, no siempre favorece a la Arquitectura. Someterse al entorno, sea éste geográfico o histórico, topográfico o tipológico, no asegura la solución.

Como tampoco es sentencia firme la que se sustenta en la teoría. Hacer de un teatro concreto, el de Sagunto, el modelo de teatro romano descrito en los *Diez Libros* de Vitrubio es un anacronismo que desafía el entorno natural de un monumento cuyas ruinas son apenas una sombra de lo que pudo haber en él. El recurso a la tratadística pudo convencer en las estampas de proyecto: pero causa desconcierto en el lugar real en el que aterriza, siendo ellas ajenas por completo al paisaje que lo recibe con reservas e incorpora como un intruso.

Ha de reconocerse que toda restauración es, con relación al tiempo de la arquitectura que se restaura, un contratiempo inevitable que el arquitecto de genio habrá de capear. Y ese contratiempo se agrava cuando el tiempo que media entre la antigüedad del monumento y la modernidad de su restitución se mide en milenios.

Cuando lo que resta es poco más que un fantasma de lo que hubo, que la fantasía urde al margen de su entorno: es decir, una imagen, no un objeto tangible. No

hay fórmula mágica, y mucho menos universal, que avale el procedimiento. Sobre todo, cuando el aludido entorno natural ha reabsorbido la arquitectura, que en su día se le impuso, reintegrando al paisaje su naturaleza propia, y pintoresca, sin otro aditamento. Hágase lo que se haga, en tal estado de cosas, la restauración lo será de una hipótesis de difícil asimilación.

Esa restauración no es, como otras, de arquitectura que se recrea, para acomodarla a un nuevo uso -pensamos en las prótesis descomunales que convierten ruinas monumentales en las *Carceri* que imagina, dibuja y graba Piranesi-. El uso, en este caso, siendo el mismo, dista de ser lo mismo. Teatro e Historia navegan juntos.

De Plauto a Brecht, de Terencio a Ionesco, la distancia nos parece inconmensurable. No vale, pues, decir que el teatro permanece como función perdurable para una fábrica cuya memoria sobreabunda a sus huellas. En tanto que episodio aislado, en el espacio y el tiempo, Sagunto tensa al límite los riesgos de un entorno restaurado.

La continuidad del uso, el teatro, no se sostiene. Solo la topografía resiste, hasta cierto punto, al paso de los siglos. Y en ello la cávea del teatro, y no tanto “a la romana”, cuanto “a la griega”, tiene no poco que decir: porque se recuesta en una vaguada milenaria. Se apoya en el paisaje y lo subraya. Ella está adonde estuvo y es lo que fue. Pero ¿qué se hizo de la escena y sus escenarios? No nos sorprende que, hace algo más de medio siglo, se invirtieran las tornas: y se habilitara las gradas como escenario y, viceversa, la escena como platea improvisada.

Tampoco el salto de escala favorece el propósito de los restauradores. Hay un grabado de Piranesi, que representa el *Tempio di Giove Statore* en Roma (1748), -el mismo que Palladio había dibujado en su Cuarto Libro (1570)- en el que el irónico autor acentúa la desproporción entre las tres columnas que permanecen del antiguo peristilo y el templo barroco que asoma al fondo de la estampa. Es verdad que el dibujante juega con las distancias: pero no es menos cierto que la obra “moderna” se nos aparece como un juguete comparada con la ruina clásica.

En el transcurso de su larga Historia, y por mucho que los rascacielos hayan crecido, es obvio que la Arquitectura, en cuanto tal, ha menguado. De la Pirámide de Keops a la del Louvre la mengua es innegable. Y el restaurador se halla, a este respecto,

entre la agresiva espada de una Modernidad beligerante y la pared resistente de una Antigüedad apabullante.

Conciliarlas es imposible: el Teatro Romano de Sagunto es un ejemplo. Contrastarlas sí cabe en lo posible. Asumiendo, desde luego y entre otros, los saltos de escala. A cuyo remedio contribuye, o debería contribuir, la Ciudad: un continuo menos imperioso y recalcitrante que el paisaje natural y, por ello, propicio a una restauración, permanente y sin estridencias.

Rondando las periferias.

Antes, no obstante, de penetrar en el corazón de la Ciudad, lugar y objeto privilegiado de perpetua restauración, hagamos breve estación en alguna de sus periferias. El suburbio es a la ciudad lo que el peristilo al templo. Su naturaleza fronteriza lo convierte en banco de prueba idóneo para ejercicios de restauración, no tanto de la Arquitectura, cuanto del Paisaje desde el punto de vista de la Arquitectura. Decíamos que la Arquitectura, si no ofende al Paisaje que, de hacerlo, no merecería ese nombre, lo restaura.

Tomemos el caso del *Museo Guggenheim* en Bilbao, la controvertida, o no tanto, obra de Frank O. Gehry, cuyo reclamo parece haberse acabado imponiendo, sin que su arquitectura haya sido determinante en el balance de su popularidad. Pues es lo cierto que del edificio y su fábrica apenas se habla: lo determinante, en su caso, es el “fenómeno”.

Donde hubo un paisaje, en opinión de la mayoría degradado, se alza ahora un capricho configurado por láminas de titanio, especie de papiroflexia a gran escala, que las habilidades de la geometría fractal hicieron posible calcular y en consecuencia poner en pie. Y la novedad cautivó a los usuarios: la Ría de Bilbao, contaminada y cercada por la ruina de una industria en total abandono, recuperó su dignidad y atractivo. La chatarra se recicló en una armadura y los residuos se reconvirtieron en coraza brillante y gloriosa.

Otra era la circunstancia, pero semejante la condición fronteriza, que hizo posible el *Kursaal* de Rafael Moneo, orillas del mar, en San Sebastián. Y ello en un bello paisaje

en modo alguno a la espera de redención. Pero las periferias lo consienten casi todo: y el mar en trance de fondo de perspectiva todo lo anega. La ciudad lo tuvo a bien. Y el mar no sabe, no contesta.

Como oficio de riesgo, a toda pirotecnia se la obliga a hacer sus prácticas afuera de las ciudades. Con esa condición, los dos ejemplos citados, notables ambos sin duda, significan la otra cara de la “restauración del entorno”: con bazas que juegan a su favor y efectos asumidos por la población que parece haberles otorgado su beneplácito.

Pero la Ciudad se debe a la Historia: no tanto hecha cuanto por hacer. Y es justo en ese presente inquieto, deudor a partes, si no iguales, equivalentes, de su pasado y de su futuro, en el que la idea de la restauración cobra entidad y sentido. La Ciudad es perpetua Restauración, que en ella halla su reino, su poder y su gloria. Vayamos, pues, a ella.

Tradición y progreso.

Si hay un lugar en el que la memoria de la tradición y la voluntad de progreso se dan la mano, y un abrazo si la circunstancia lo requiere, la Ciudad es ese lugar. Inconcebible si no se reconoce a sí misma en su pasado: e inviabile si no se compromete con su futuro. Lo uno y lo otro. Como el dios Jano, patriarca del primer mes de cada año, es moneda de dos caras.

Se habla con frecuencia de “ciudades históricas”. Pero ¿cuál no lo es? Su historia será larga o breve, pero el hecho de que subsista, y aun cuando hubiere sucumbido, es inherente a ella: trátase de Brasilia o de Roma, de Babilonia o de Machu Picchu. El tiempo la ampara: y ella ampara, a su vez, el tiempo que, en ella, como que se demora.

La fundación de la Ciudad, *ab urbe condita*, fue la referencia que el calendario romano tomó como base para el cómputo de los años y su cronología. Y ello con relación estable a un lugar marcado por “siete colinas” y ceñido a los meandros de un río, el Tíber: siempre el mismo y nunca lo mismo. Es decir: en perpetuo trance de restauración. Operación que, en cuanto nos incumbe como arquitectos, consiste en la

acomodación del espacio habitado a las necesidades de sus habitantes. Arquitectura que Vitrubio clasifica como al servicio de la “oportunidad”.

A ella se debe la permanente restauración del entorno. Se halla a medio camino entre las urgencias que impone la “defensa” -léase refugios o *bunkers*- y las demoras que consiente la “religión”, pendiente siempre, tanto si lo afirma, como si lo niega, del más allá. La pirámide no es el tema: los antimisiles, tampoco. La Ciudad, aun en crisis, se debe a la “oportunidad”.

Que la urbe atravesase una crisis, por la desafección de sus ciudadanos, “enredados” en redes y realidades virtuales, es razón de más para instar a su restauración, preservando de ella lo que merece serlo y renovando lo que inevitablemente la lastra. En ese sentido, los ejemplos “suburbanos” aludidos en el epígrafe anterior son a tener en cuenta.

No podemos suscribir, a estas alturas, los ideales *futuristas* de Sant’Elia, arrasando el pasado monumental de nuestras ciudades, grandes o pequeñas. Empezar de cero es supuesto siempre falso y en todo caso un mal negocio: apto para un eremita aislado, no para un pueblo civilizado. La *durée*, nos advierte Henri Bergson, filósofo, es consustancial a la especie humana.

Tampoco es de recibo, como quiso una Posmodernidad frívola, jugar al *pastiche* y a la caricatura histórica, para preservar la imagen pintoresca de los llamados centros históricos, en aras de su atractivo turístico y de postal. Hacer historia no consiste en confundirse con ella: de paso confundiéndola y confundiendo a futuros historiadores. La pura *conservación* que Ruskin reclama para el *monumento* venerado es inaplicable a la Ciudad: sería asimilarla a la ciudad de los muertos. Y aun ésta es objeto de restauración a cada paso.

Puede que la Arquitectura sea “música congelada”: en cualquier caso, si así fuere, la Ciudad se compromete a “descongelarla” a diario. Se lo debe: a ella y a sí misma. ¿Cómo?

Con talento y con tacto. Sin “sacar los pies del plato”, pero sin sentirse “atada de pies y manos”. Atendiendo a su entorno -el vecindario merece un respeto- y recreándolo -los nuevos vecinos tienen derecho a ello-. Sin escrúpulos de estilo -¿a quién ofende la *Casa Batlló*, inserta en la *manzana de la discordia* del Paseo de Gracia barcelonés?-,

pero con mesura y discreción: son requisitos que impone la convivencia y administra la escala. Sin desafuero, que es -dice el DRAE- “acción contraria a las buenas costumbres o a los consejos de la sana razón”.

Recordemos que “fuero” viene de “foro” y que toda ciudad es “foro urbano” que hace dignos a sus habitantes y de ellos recibe su misma dignidad. Las fabulosas historias de los *foros romanos*, acreditadas por sus arquitecturas, son una enciclopedia en la que leemos los hechos de la Historia, convulsa en apariencia, pero firme en sus fundamentos.

Es verdad que la Modernidad practicó el fuera de campo para sus osadías -*Fallingwater* o *Villa Savoye*-, o creó su propio entorno -Barrio *Törten*- para desentenderse, alma futurista en un cuerpo intemporal -la Geometría colabora en ese sentido-, de un pasado, no ya histórico, lo que sería un suicidio, sino “historicista” y, por ende, sobrecargado y cargante.

Pero supo, en ciertos casos, “amoldarse” a la Ciudad y al Barrio sin abdicar, ni mucho menos, de sus principios. Radiante es el ejemplo de la Casa *Schröder*, de Joseph Rietveld, en la ciudad de Utrecht. No se puede ser, a la vez, más radical e inofensivo. Para entenderlo hay que visitar el barrio templado y sereno al que se “adosa” su mínimo apéndice.

Las imágenes que reproducen los libros engañan, como de costumbre, al observador: pues magnifican la sorpresa, como si de un OVNI se tratara, de un minúsculo habitáculo que se inscribe “a la cola” de una hilera de casas “de toda la vida”, en un perfecto orden y concierto, silenciosas en su anonimato. Y se suma a ellas, sabiéndose la última, en voz baja.

Inmune a la arrogante visión *futurista*, como a la agresiva proclamación *constructivista*, imaginarias ambas, la modesta fábrica neoplástica de Rietveld, edificada al abrigo de un barrio real y en una ciudad real, da la espalda a la Historia sin aspavientos, y se pone a su espalda. Así, con ese gesto radical y modesto a la vez, la “prolonga”.

Rietveld “adosa”, literalmente, al costado de la hilera de casas, una más en el barrio, su ejercicio, como un *mondrian* en tres dimensiones. Para lo cual se sirve de la medianera ciega como fondo del cuadro: casi como un grafiti, que un espontáneo

hubiera improvisado sobre una pared neutra. Niega el entorno urbano: pero se suma a él. Hace ciudad a su manera. Y nos atrae a cuantos, viajeros curiosos y arquitectos, no desencantados de la Modernidad, la hemos visitado en su barrio, irreprochable por otra parte, atraídos por su “anomalía”.

La pieza y su entorno son tan distintos, incomparables, que su misma incompatibilidad los hace convivir en paz, como “enemigos íntimos”. Es más: se benefician recíprocamente, ya que la novedad “mobiliaria” de la arquitectura *De Stijl* realza la tradición “inmobiliaria” de un barrio, centenario y apacible como tantos otros. La salvedad confirma la regla. Como advirtió en su día el arquitecto e historiador Manfredo Tafuri (1935-1994), el rechazo de la Historia es un acto eminentemente histórico. El no de Rietveld al barrio de Utrecht es un sí a su Ciudad.

El arquitecto pionero de la Modernidad cree en ella y, creyendo, la recrea. Nos la hace ver con ojos nuevos, a la vez que deja ver algo nuevo. Con una certeza que la Posmodernidad echará en falta. Mirar hacia atrás no es menos arriesgado que hacerlo hacia adelante. Con el riesgo añadido de ser infieles a los impulsos propios. La Posmodernidad es de suyo dubitativa.

Tomemos el ejemplo de la obra de Rafael Moneo en Murcia: un edificio para alojar servicios municipales en la Plaza del Cardenal Belluga, frente a la Catedral y al costado de su Palacio Episcopal. Un desafío semejante, el de plantar cara, al que hubo de encarar Adolf Loos en su *Loos Haus* frente al Palacio Imperial de Viena.

Si en el caso holandés, el arquitecto se instalaba en un entorno de tradiciones firmes, pero nada pomposas, en el de la Región de Murcia, los rivales que dominan, avasallan incluso, la plaza, son monumentos con sendas fachadas, en ángulo, de armas tomar: la Catedral, como protagonista indiscutible, y el Palacio, como deuteragonista reconocido. Así las cosas, lo que el arquitecto dispuso, en ángulo con éste y frente por frente de aquélla, habría de asumir, y ello con suerte, el papel de *tritagonista* o “tercero en discordia”. Y lo asume, a nuestro entender.

En opinión de su autor, debería dar la réplica al “retablo” barroco, que es la solemne fachada dieciochesca de la Catedral, con otro retablo: no equivalente, pero equiparable, esta vez abstracto, de grandes macizos y huecos regulares, componiendo

una suerte de tribuna, o serie de palcos abiertos al irregular pero dilatado espacio público. Todo en orden.

El contrapunto, sin embargo, que la obra moderna establece con la antigua, remite más bien, y acierta, a lo que tiene a su lado derecho, el Palacio, que a lo que está en frente, la Catedral. De la cuarta fachada de la plaza, suma ecléctica de edificios anodinos, poco o nada se puede decir: pertenece a la Ciudad más que a la Plaza. El hecho es que la obra del arquitecto navarro, inserta en su lado más corto, cierra un hueco y la “recompone”: a la vez que se gloría de una perspectiva que la aleja, y al mismo tiempo la solemniza. Un acierto.

El que mira y admira el retablo antiguo da la espalda al nuevo retablo: y viceversa. La comparación, favor que les hace, es sucesiva, no simultánea. Y el juego de uno y otro costado, uno con estilo impecable y el otro con aleatoria mezcla de ellos al buen tuntún, hace su papel. Con la peculiaridad perspectiva que hemos apuntado: los costados convergentes nos alejan la fachada moderna, dilatándola -como en la *Galería borrominiana* de la Estatua- y, divergentes, nos acercan la antigua, templándola -como en la *berniniana* de San Pedro-.

El espacio acomoda sus perspectivas a las perspectivas del tiempo. Lo nuevo se crece, paradójicamente, alejándose y lo viejo mengua, acercándose.

Hay un elemento añadido a esta “solución” que no querríamos pasar por alto: es el del “patio inglés” que rodea por delante la obra nueva. Con él se nos oculta la traza del edificio en el suelo de la plaza: lo que en términos de ordenanzas se denomina *alineaciones y rasantes*. Es una sutil estratagema que sustrae visualmente al inmueble del lugar en el que hace asiento. Y lo hace emerger a la manera de un fantasma: lo que favorece su visión como retablo ingrátido, antes que como fábrica firmemente afincada en su sitio. Flota: como un iceberg.

Refuerza esta impresión -no es otra cosa- el que la entrada al edificio no recaiga a la plaza, sino a una de sus calles afluentes. Es decir, que la fábrica recién llegada no ostenta título de domicilio en la vieja y suntuosa Plaza. Más bien está de visita: lo que no deja de ser discreta cortesía por su parte. Y contribución deliberada a la “restauración de su entorno”.

Ese ardid, con su correspondiente reserva, nos recuerda la *Perspectiva de la Casa del Director de las Salinas* de Ledoux, con sus alzados, frontal y laterales. En su planta superior es frente principal lo que en su planta baja es fachada de costado y viceversa. Como si el prisma hubiese girado, en un movimiento de torsión, 90 grados de abajo a arriba. En planta baja no está: o está de perfil. Arriba, en cambio, se alza frontal, con franca presencia: como una lonja, o logia, de holgados huecos bien ritmados. Como un retablo sin tablas.

Es ejemplo -afortunadamente abundan- de arquitectura que, sin abdicar de su época, restaura su entorno con la dignidad que éste reclama. Es, en definitiva, una respuesta actual, una entre las contadas que caben, a la historia, gloriosa en parte e inevitablemente anodina en el resto, que cuenta esta Plaza. Y un nuevo capítulo que no desmerece de ella.

Libre y discreta, toda arquitectura que se precie de serlo, contribuye a la cronología del lugar en el que hace asiento. Ése es su reino, su poder y su gloria. Su libertad se debe al *estilo* que, como dijo Le Corbusier:

Es la unidad de principio en las obras de una época.

Y añadió:

Nuestros ojos no saben verlo.

Serán los historiadores y sus historias quienes lo describan y le den nombre. De hecho, la Modernidad que, en su momento, abominó de él, hoy se nos aparece como una marca de estilo inconfundible y perfectamente definida. *Der Zeit ihre Kunst: der Kunst ihre Freiheit*. A cada tiempo su arte y a cada arte su libertad.

Pero la Arquitectura, para serlo, habrá de conjugar libertad con discreción. No caben en ella el desafuero o el atropello. Ni la provocación a largo plazo, que es el suyo: pues, con el paso del tiempo, ella misma cae en el ridículo. A la larga, ella solo se impone *sotto voce*: en voz baja o, como mucho, a media voz. El alarde, en el mejor de los casos, suscita la sonrisa piadosa.

O sobrecoge: pero esas son palabras mayores, reservadas a obras mayores. Pero ¿son posibles ahora que la aldea global reduce -es el juego perverso de la imagen- a iconos las obras sea cual fuere su escala? ¿Ahora que todo cabe en la pequeña pantalla de un *iPhone*, en la que, por no haber, no hay arriba o abajo, vertical u horizontal? El “mundo diminuto” que Semper en su día designó como atributo de la Arquitectura es hoy atributo de la “aldea global”: un mundo virtual en el que la Arquitectura navega, como *Arca de Noé*, a merced del *diluvio* de imágenes.

LO QUE SE PONE.

Llegados a este punto, en el que las imágenes nos envuelven por los cuatro costados, quizá sea el momento de retrotraernos a su origen en cuanto, siendo oriundas de esa facultad al parecer inagotable que es la imaginación humana, hallaron acogida. como no podía ser de otro modo, en la Arquitectura, como providencia de habitación y morada.

Si en mi Cuarto Libro hablé de DECENCIA Y DECORO, cualidades que Vitrubio predica de la Arquitectura y sus servicios, sea como mínimo albergue, cumplida habitación o mansión suntuosa, procede que hablemos en éste de su ORNAMENTO Y DECORACIÓN que, si pueden a primera vista parecernos superfluos, no lo son en modo alguno si atendemos a *las razones del corazón que la razón no conoce* -Pascal: *Pensamientos*-. En cuanto son emociones las que las mueven, no nos es lícito prescindir de aquellos símbolos que las suscitan, evocan y activan.

Sabemos que aun conocidos detractores del ornamento como el arquitecto Adolf Loos, lejos de verse libres de su embrujo, lo cultivaban en lo secreto de sus interiores más íntimos y elaborados. De acuerdo: el ornamento es un gesto primitivo y primario. Pero ¿acaso no lo es el ser humano en lo recóndito, o no tan recóndito, de sus afectos e inspiraciones?

De hecho, hay una cuerda en las templanzas de la vida social que de tiempo en tiempo se destempla: llámese fiesta, juego, carnaval o acción lúdica. Cuando esto sucede, y es licencia que aun la más estricta cortesía o el más severo protocolo se conceden en ciertas ocasiones, el recurso al ornamento “superfluo” está cantado. “Lo que se añade -reza un aforismo levantino- es lo que hace la fiesta”. Precisamente porque se sale de las normas y ordenanzas establecidas para el trasiego controlado de la vida cotidiana, el instinto halla en ello su necesaria relajación.

El hombre de Altamira hizo de la caverna lugar de habitación adornando sus paredes. La choza prehistórica se erigió en templo labrando en piedra los ornamentos de sus primitivos armazones vegetales. Los faraones convirtieron el paisaje original en salas hipóstilas para sus celebraciones. El Islam hizo del oasis casa de oración. Y la catedral rivalizó con el bosque.

No. La Historia de la Arquitectura no es la de sus ornamentos y decoraciones, postizas a veces y de puro capricho. Pero tampoco es la de sus estructuras, ceñidas al cálculo. O la del nudo espacio, gobernado por las tres dimensiones de su geometría. Si su *solidez* la mantuvo a raya y su *utilidad* la llevó de la Ceca a la Meca, el *gusto* tuvo en ella siempre la última palabra.

Ornamento y rito.

Y el ornamento es cosa de gusto: bueno o malo. Pero su razón de ser es otra. Obedece en primera instancia al *rito*. Para el hombre primitivo es conjuro. Tiene que ver con los hábitos: pero aspira a perpetuarlos, consagrándolos. Resiste al tiempo -véase la secular *hoja de acanto*- pero no se opone a él como contratiempo: prefiere sustraerse al tiempo. Su vocación es, como la del ritual al que sirve, atemporal. Recurre una y otra vez, en uno u otro lugar, fiel a su figura: como un *perpetuum mobile* musical. O como un canon.

Su contrapartida sería la moda: siempre a tiempo. Hoy es hoy: ayer quedó anticuado. Y mañana será otro día. Como Don Juan, la moda es veleidosa: está a la última. No es casual que la *belle époque* se rindiera al ornamento: provocando de paso el anatema de los puritanos. Sin su provocación, acaso la Modernidad no hubiera llegado a ser como fue.

De aquel hartazgo ornamental -principio de siglo- vino luego -años 20- la geometría del punto, la recta y el plano. Pero el ornamento no había sido desterrado: solo se arrebujaba en los interiores o buscaba su asilo en los materiales y en las indecibles fantasías de sus veteados. El tatuaje les venía de origen. De ahí que, en su caso, no hubiera nada que objetar.

Pero no siempre fue así. Más bien al contrario: la Arquitectura arrimó a sus propósitos, desde tiempo inmemorial, el ornamento, tanto de cara a afuera, cediendo a la ostentación, como de cara a adentro, condecorando las ceremonias de la vida privada. Bien entendido que esos adornos, a diferencia de las galas del vestuario, se verían como un tributo a lo ancestral, muy al contrario del día a día que es propio de estas. La moda es pura ostentación, de una sola cara: la Arquitectura, de dos caras como el dios Jano, en tanto que ornamento, puede no serlo.

De ahí que el ornamento arquitectónico sea perdurable: salvo en el revestimiento que lo asimila al vestido, ambos pasajeros. *Ahora y siempre* fue y es lema propio de arquitecturas. Para la moda, por el contrario, la consigna es *ahora o nunca*. Consigna que aquella solo puede hacer suya bajo la especie mobiliaria, no inmobiliaria. Una división, por otra parte, incierta.

Adornos hay para todas las ocasiones. Pero ello no es razón para que confundamos su razón de ser ritual con su mercado fácil. Sus servicios, como los del amor, quizá se compren y se vendan: pero no su sentido. Como repertorio variopinto de formas y abalorios, al adorno se le ve en todos los escaparates. Pero, solo cuando el símbolo lo avala, su dignidad está a salvo.

Por sí solo es frivolidad y capricho: ciertas arquitecturas no han sido inmunes a ella y a él. Pero, cuando se lo toma en serio, y en tanto que portador de símbolos, su contribución a la celebración de la vida y sus ceremonias es inapelable. El ornamento vale y se hace valer por lo que significa. Su naturaleza es lingüística. Y su modo de ser, caligráfico. Lo dicen las caligrafías que recorren los zócalos de la Alhambra y que describen el presunto paraíso que sus artífices tuvieron en mente cuando concibieron sus fábricas y las revistieron.

Son caligrafías, sin duda “decorativas”, que la lengua árabe puso a su disposición: pero que no por serlo se legitiman, sino por los poemas que dan a leer a quienes conocen el idioma. Las metáforas verbales subyacen a sus elegantes rasgos caligráficos. Sus caligrafías atraen las miradas: pero es lo que dicen, y no lo que se ve, lo que acredita su comparecencia.

Embellecen los muros e ilustran el espacio: pero es a la concelebración de la vida a lo que apuntan sus contenidos. Cuando decimos que, en la Alhambra, nos envuelve la poesía, no lo decimos en sentido figurado, sino en el más tangible y visual de sus sentidos. En ella, y en virtud de sus ornamentos, se nos hace legible el espacio en el que nos movemos y demoramos.

El ornamento en los tratados.

De ornamento propiamente dicho Vitrubio nada dice: o apenas. Alude a él a propósito del decoro que conviene al orden corintio de columnas (Libro I, Capítulo III), que se supone el más adornado y florido: como que es el que conviene a templos consagrados a Venus, a Flora, a Proserpina y a las Ninfas de las fuentes. Escribe el autor:

Quod his diis propter teneritatem graciliora et florida foliisque et volutis ornata opera facta augere videbuntur justum decorum.

Y traduce Choisy:

Car, pour ces dieux, des ouvrages faits un peu grêles, et fleuris, et ornés de feuilles et de volutes, paraîtront, à cause de leur légèreté, contribuer à une légitime convenance.

Por la delicadeza de las divinidades mencionadas, parece que el decoro debido -*justum decorum* en latín y *légitime convenance* en francés- aconseja que la fábrica abunde en adornos de hojas, flores y volutas. Es decir que, en tales casos, el decoro llama a la decoración “florida”.

Choisy califica estas obras como *grêles*: es decir, esbeltas. Responde así a la gracilidad y delicadeza que apunta el original y que mira al servicio de un género de columnas apropiado a lugares asociados a diosas del amor, el placer o la fecundidad: figuras, en todo caso, juveniles y a las que se consiente la licencia o el capricho. Al severo Vitrubio ornamento sabe a frivolidad.

Caprice des dieux llaman los franceses, que de buen grado asimilan el amor con el gusto -*aimer*- a un sabroso queso de su despensa. El corintio es para Vitrubio esa suerte de capricho. Y sobre ello vuelve en el Capítulo Segundo de su Cuarto Libro:

Non alienum mihi videtur hisdem rationibus, de ornamentis eorum, quemadmodum sunt prognata et quibus principiis et originibus inventa.

Y Choisy traduce :

Il ne me paraît pas hors de propos de dire de la même manière, au sujet de leurs accessoires, comment ils ont été engendrés, et quels ont été les éléments et origines de leur invention.

El traductor lee *accessoires* -accesorios- en donde el autor ha escrito *ornamentis* -esto es, ornamentos-. Y es curioso que el diccionario francés sugiere, entre sus varias acepciones, la del decorado teatral. Hay una puesta en escena, sea sacra o profana, en todo ornamento. Es decir: que del “decoro” a la “decoración” hay solo un paso y que éste pasa por el “decorado”.

En su viaje a Italia -que le llevó dos años, 1836-37, como es debido-, Viollet-le-Duc nos dejó, entre otros numerosos dibujos, el de un *capitel compuesto*, medio jónico medio corintio por tanto, del tiempo de Augusto. Es un bello dibujo en el que, como es propio de la habilidad que el arquitecto dominaba, todo se resuelve en luces y sombras: pura invención plástica.

No “ajena”, sin embargo, a las razones y proporciones, como dice el romano, ni “fuera de propósito”, como conviene el francés. Es el adjetivo que determina o califica al sustantivo y sin el cual éste se vería indeterminado y no calificado. Hoy se diría que lo “visibiliza”. Decimos que una columna es corintia porque su capitel nos salta a la vista, no porque sus proporciones la acrediten como tal. La figura del capitel es secundaria: de acuerdo. Pero el serlo no significa que esté de más, sino más bien que “secunda” a lo principal y lo pone de manifiesto.

Por eso Vitrubio juzga que, a renglón seguido de las razones y proporciones, procede que se hable de los ornamentos que las adjetivan y dan a conocer.

El discreto ornamento no es ajeno a la debida proporción: pero es distinto de ella. Y, juntos y entre ambos, conciertan el decoro. El ornamento es el intérprete: pero la partitura pertenece a la proporción. Una columna jónica no lo es porque su capitel ostente volutas: pero éstas la señalan y acreditan como tal. Son los signos visibles de una cierta hechura, que atañe a la esbeltez de su masa y a las distancias que mantiene

entorno. Sus proporciones cumplen con el decoro y sus figuras lo proclaman. Pero no son éstas, sino aquéllas, sus responsables.

De ahí que la Modernidad hiciera posible su ideal de un *clasicismo no histórico*, esto es abstracto y sin figuras: de un “jónico” sin volutas, elegante y grácil. De airosas cariátides que nada sostienen: como es el caso de *El Amanecer* en el *Pabellón* de Mies, en el que unos pilares cruciformes de acero, distantes entre sí, sustituyen a las acanaladuras del fuste clásico.

Traducir, como lo han hecho algunos traductores de Vitrubio, decoro por ornamento es lectura grosera que traspasa sin matices la frontera entre decoro y decoración: entre liturgia y vestuario. El rito se mide por sus pasos: no por sus prendas. Lo reconocen, aun a pesar de sus incertidumbres, las traducciones históricas. Hagamos un breve repaso de las castellanas.

La primera de ellas es la *De Architectura, dividido en diez libros, traduzido de latín en castellano por Miguel de Urrea. Juan Gracián. Alcalá de Henares, 1582*. El autor, nacido hacia 1520, alcarreño, había muerto entre 1565 y 1568: la edición, por lo tanto, es póstuma. En ella, el *decoro* de Vitrubio se lee llanamente como *hermosura*. Se ignora, pues, la diferencia entre el decoro, valor moral que el DRAE describe como “honor, respeto, reverencia”, y la decoración, que el mismo apunta como “arte que estudia la combinación de los elementos ornamentales”.

Ello inducirá a que los historiadores románticos del diecinueve, ajenos al oficio de la edificación y solo atentos e interesados en sus estilos, confundan lo bello de la Arquitectura con sus adornos, al punto de juzgarla como una suma o adición de fábrica y ornamentación. El adorno inspirado haría merecedor al edificio vulgar de ser contado entre las obras de arte.

John Ruskin, sin ir más lejos, no duda en definir la Arquitectura como *arte de erigir y decorar los edificios construidos por el hombre, cualquiera que sea su destino*. Y concluye que lo propiamente arquitectónico:

Radica en el ornamento añadido al edificio.

Nótese: “añadido”. El edificio en sí no puede ser bello: el ornamento lo embellece. La *Tour Eiffel*, prodigio de ingeniería estable y noble, debería a los arcos postizos que “embellecen” sus cuatro flancos en la base la consideración de monumento arquitectónico. Es esa concesión del ingeniero la que la autoriza a formar parte de la saga que se remonta a las pirámides.

Desde esa óptica “figurativa”, las arquitecturas se derraman en sus *iconografías*: meros catálogos de imágenes a merced de coleccionistas. Entendemos que un escritor notable, como es el caso de Víctor Hugo, vea en la catedral una *biblia ilustrada*: un libro poblado de imágenes para analfabetos: en sus capiteles, sus tímpanos y sus gárgolas.

En ese juego, un tanto ingenuo, el espacio y la luz, la fábrica y su ingenio, ceden la vez y el protagonismo a los detalles. La catedral gótica se reconoce por sus huéspedes escultóricos. Y los coros renacentistas revelan sus secretos ocultos en las *misericordias* talladas en el trasdós de sus sedes. En efecto: aquellas labras y estas tallas dieron lugar a que el genio de sus artífices alzara el vuelo: convidándonos a un repertorio de iconos y quimeras, macabras u obscenas en su mayoría pero, sobre todo, divertidas y curiosas.

La Lonja de Valencia, por ejemplo, joya de un arte gótico consumado, despliega en sus gárgolas todo un mundo de fantasía cuya lectura es, al mismo tiempo, inmediata y críptica. No se sabe quizás a primera vista lo que sus figuras quieren decirnos, pero es claro como la luz del día a la que se asoman que nos dicen cosas, objetivas o subjetivas poco importa.

La palabra de suyo se las trae: porque la voz se ha transmitido, prácticamente intacta, del griego (*jímaira*) al latín (*chimaera*) y de éste al castellano (quimera), asumiendo, en cada caso, significados bien distintos, pero bajo el denominador común de lo sobrenatural.

Cabrita que se inmolvaba antes de plantar batalla en el mundo griego. Nombre de una montaña de Licia que vomitaba fuego en versos de Virgilio. Y *monstruo* que hace lo propio *con cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón*, en la literatura castellana. Fuente copiosa, en todo caso, de inspiración para canteros de gárgolas y carpinteros de misericordias.

Que la pieza final de un vierteaguas sea esculpida y convertida en gárgola que traduce su fácil lectura erótica es ciertamente un signo que embellece y da que hablar y escribir a los estudiosos o simples admiradores de la arquitectura gótica, religiosa o profana: pero no deja de ser accidente que da la razón a Alberti, cuando juzga el ornamento *cosa fingida y apegada*.

De esa desviación trata de reconducirnos Castañeda, traductor del *Abrégé* de Perrault (París 1674) a *Compendio* (Madrid 1761), devolviendo así al decoro su sentido de propiedad. Decoroso no es lo que adorna, sino lo apropiado. Durand lo llamará, décadas después (1802), *convenance*. Es lo que conviene a cada caso: como una suerte de prudencia en el diseño. Sin ser necesario, el ornamento parece, además de apropiado, conveniente. No corresponde a la *necessitas* de Alberti, pero sí concierne a su *commoditas*. Innecesario, pero cómodo.

En su ejemplar traducción de Vitrubio (1787) y acreditado por la Academia Española, Ortiz y Sanz opta por la versión literal del *decor* latino: es, ni más ni menos, el decoro, asunto que concierne al habitante en primer lugar y que revierte sobre su circunstancia, la habitación. *Amé el decoro de tu casa*, dice David en un salmo. Por ser la casa de Yahveh, entendemos.

El ornamento es punto y aparte. Remite al decoro, personal, doméstico o urbano, pero no lo sustenta. Si acaso, lo representa y visibiliza. Un proceso cuyo desplazamiento la Historia registra. Y así, lo que en Vitrubio es un mero apunte a propósito de un *género* de columnas, el *corintio*, en Alberti se describe a lo largo de cuatro de sus diez libros. Pero pasa a primer plano en cuanto la Historia y sus escritores se erigen en sus portavoces y la difusión de sus imágenes sobreabunda a la transmisión de sus ideas. El ornamento se crece en la estampa.

Véase, por ejemplo, la del *Templo de Júpiter en Olimpia* que Johann Bernhard Fischer von Erlach (Graz 1653-Viena 1723) incluye en su *Entwurff einer Historischen Architektur*, 1721 (Esbozo de una arquitectura histórica). Dibujado en sección y perspectiva frontal, el templo se asemeja a un monumental edículo en el que campea la estatua colosal del dios olímpico: doble peristilo interior, pilastras fajas, bóveda artesonada y toda suerte de ornamentos colaboran al espectáculo, a modo de decorado teatral al que la ruina acompaña.

Es curioso cómo, para describirnos la sección de la fábrica, el dibujante la representa en ruinas, con lo que se ahorra el ardid del corte artificial que practicaría una moderna sección. La ruina, convenientemente amañada, nos regala una sección nítida y saca a la luz la entraña del supuesto templo, con sus ornamentos: como en una radiografía digna del mejor Leonardo.

Cuando el decoro deriva en decoración, los síntomas apuntan a una decadencia que la Historia documenta con todo detalle, y a los que los “historicismos” se adhieren como a clavo ardiendo. De ahí el atractivo de la Roma imperial, tardía y lujosa, que Vitrubio no pudo conocer y la ruina, habiéndola despojada de sus lujos, nos devuelve en la desnudez de sus fábricas.

Imaginarla será, sin embargo, operación de gusto para arquitectos adictos a la Historia, como Viollet-le-Duc, cuando nos sirve, revestida, la reconstrucción de unas lujosas termas.

Ornamento y artes plásticas.

El adorno, al fin y al cabo, como el ornamento litúrgico, es un “revestimiento”: así lo concibe Loos en un artículo que publica en la revista *Neue freie Presse* en 1898. Revestimiento que la Arquitectura asume en dos sentidos: revistiendo y revistiéndose.

En el primer caso, como quiere Hegel, la Arquitectura pone su decoro al servicio de la estatuaria. El templo griego rinde tributo al dios, o a la diosa, que lo habita. La *Galleria della Statua* del romano *Palazzo Spada* magnifica, con su perspectiva, la escultura que asoma a su fondo. El edículo citado de Fischer von Erlach solemniza la imagen del divino Júpiter.

En el segundo, la Arquitectura se reviste, no solo de mármoles, jaspes y estucos, sino de pinturas al fresco que nos hacen olvidar el macizo espesor de sus muros, e incluso los hacen desaparecer a nuestros ojos, ya sea frontalmente (*Villa Farnesina* en Roma), ya sea en lo alto (*Camera degli Sposi* en Mantua o *Chiesa de san Ignazio* en Roma).

La Pintura arrasa fronteras: las mismas que la Arquitectura trazó y erigió. No es raro el que la sed de espacio inherente al genio barroco se rindiera a sus mágicos poderes. Es la hora de lo “visual puro” que se apodera de lo “visual táctil”, como nos enseña Wölfflin.

La Pintura, a gran escala, no solo adorna la Arquitectura: la arrebató a un séptimo cielo como el ángel a la *Santa Teresa* de Bernini en su mística *transverberación*. Porque, en virtud de aquélla, ésta flota. Y se abre: por sus cuatro costados. O hacia lo alto de sus bóvedas. Y, si los pavimentos la reflejan, hacia lo profundo de sus suelos.

De cuantas artes la Arquitectura ha venido siendo anfitrión milenario, la Pintura se nos lleva a la Prehistoria rupestre. Haremos luego escala en Pompeya, cuyas paredes se solazan en arquitecturas fingidas e imposibles: como burlándose de sus fábricas, prosaicas y comunes. O en las basílicas bizantinas del valle de Göreme, en Anatolia. O en los ábsides románicos del Pirineo catalán, hoy desprendidos de su sede original, y trasladados como piezas de museo. O en tantas ocasiones, en las que el revestimiento ha subsistido a la fábrica, el vestido al cuerpo.

En otros casos la rivalidad Arquitectura/Pintura no ha sido resuelta por los críticos del arte: y su secular duelo sigue en pie. Es el caso de *Villa Barbaro* en Maser (Véneto), en el que dos genios en sus respectivos oficios, Andrea Palladio y Paolo Veronese, se disputan el gobierno del espacio: aquél construyéndolo y éste deconstruyéndolo. A ver quién puede más.

Si hubo un momento en el que esta partida quedó en tablas, fue en el Renacimiento a comienzos de XVI con Rafael en su madura juventud. A lo que desde luego contribuyó el que el de Urbino fuera, a la vez, arquitecto competente y pintor genial. Si en las *stanze* vaticanas puso la arquitectura, a la que el curioso acaso hace caso omiso, a los pies de su pintura, en las *loggie* vecinas acomodó ésta al decoro de aquélla, con cortesía que no pasa desapercibida. En tales espacios carismáticos, todo es y no es ornamento.

La Arquitectura embellece la Pintura, recogiendo y privilegiando sus puntos de vista. Y la Pintura embellece la Arquitectura, abriéndola a espacios “visuales” que dilatan y despliegan los suyos, reales y “tangibles”. Tanto monta, monta tanto. Pero ese equilibrio, como es propio de una Edad de Oro, no puede ser duradero. Lo histórico permanece: pero la Historia continúa.

El encuentro en armonía de las tres artes plásticas, Arquitectura, Escultura y Pintura, como el de *Las Tres Gracias* que celebran la *Primavera* de Botticelli y que Rafael representa en miniatura, dura tan solo unos pocos lustros.

Poco más que la *Transfiguración del Salvador* en el monte Tabor: un breve episodio del evangelio que el mismo Rafael representa a lo grande. O la Arquitectura envidia a la Escultura, Miguel Ángel es el ejemplo, o la Pintura envidia a la Arquitectura, Rafael es su paradigma.

Pero, antes de que ambos, con sus genios, hayan hecho sus proezas, Alberti arquitecto ha escrito sus tratados acerca de sus respectivos oficios: el *De Pictura* data de 1435 (3 libros), el *De Statua* de 1451 (1 libro), y el *De Re Aedificatoria* no se publicará sino a título póstumo en 1485 (10 libros de los 14 previstos).

Parece obvio que para Alberti la Arquitectura es el gran tema. A la escultura presta una breve atención -el genio griego dijo al respecto cuanto habría que decir-. Y se demora algo más en la Pintura, puesto que ella mira al futuro, en cuanto constituye el *ornamento* apropiado a lo sagrado y lo profano, a lo público y lo privado (Libros VI, VII, VIII y IX del *De Re Aedificatoria*).

Lo avala la cronología de algunos hitos que citamos a continuación. Entre 1465 y 1474, Andrea Mantegna satura con sus frescos las paredes y la bóveda de la *Camera degli Sposi* en el Palacio Ducal de los Gonzaga en Mantua. La que hubiera sido una más entre tantas suntuosas estancias pasa a ser, en virtud de sus pinturas, un inefable santuario profano.

A partir de 1508 Rafael acomete la pintura interior de las *stanze* vaticanas, en las que arquitecturas ideales compiten con la arquitectura real que las recibe. Vendrán a continuación las *loggie*, de 1517 en adelante, en las que la arquitectura no se deja ver, salvo en la disciplina que las impone. Y en paralelo, nos obsequia la decoración de las bóvedas en la *Villa Farnesina*.

De vuelta a Mantua nos encontramos con el *Palazzo del Te* (1524-1534), el que Giulio Romano edifica y puebla de gigantes y otros héroes mitológicos y hace de ellos sus huéspedes.

Pero la proeza meteórica que lleva a la Pintura a apoderarse de la Arquitectura en su mismo campo, el del espacio real/visual, se debe al genio longevo -cerca de 90 años de hace más de cinco siglos- de Miguel Ángel. Es la peripecia de la Capilla Sixtina, que arranca en sus bóvedas (desde 1508) y culmina en el testero (1534-1537). En ella asistimos al principio y al fin del Mundo: de *La Creación* al *Juicio Final*. Ante un espectáculo de ese calibre, a la Arquitectura solo le está concedido guardar un silencio reverente en aras de su propio ornamento.

En tal estado de cosas, en el que lo puro-visual amenaza con adueñarse del espacio, la Arquitectura no puede sino reivindicar su escultural corporeidad, como lo hizo en tiempos de la Grecia Clásica. Hacerse fuerte en sus columnas que son, a juicio de Alberti, sus ornamentos óptimos: y los que contribuyen *ad maiestatem templorum*.

Así las considera un siglo después el rival del Veronés, el paduano Andrea Palladio, cuando cifra en ellas la calidad corporal del decoro en sus monumentos. En su código propio, en efecto, mayor densidad de columnas significa superior dignidad en la escala jerárquica que va del *toscano*, desnudo y de holgados intercolumnios, al *compuesto*, de volutas y acantos, y *espeso* de columnas. Más juntas y más adornadas: es la fórmula del lujo. Contando siempre, desde luego, con la escala que es, al fin y al cabo, la dimensión principal de la Arquitectura.

Bernini hará lo propio. Así lo muestra en la columnata más célebre de la Historia: la que, ceñida de columnas que, por ser colosales, no llegan a cerrarnos el paso, rodea la planta elíptica de la Plaza de San Pedro en Roma.

La elipse juega el juego, no por sempiterno menos eficaz, de la sístole y diástole que es una propiedad intransferible de esta figura geométrica, tan a menudo visitada por él y por sus imitadores: “acerca” lo que se halla en línea con su eje menor y “aleja” lo que se alinea con su eje mayor. Dilata los costados y comprime los frentes.

Bernini da la razón a Alberti. Las columnas son el *ornamento* propio de la Arquitectura. Lo han sido desde su origen, adornándose para adornar. Lo habían sido en el primitivo Palacio Real de Ketu, en Dahomey (África Oriental), cuyos soportes figuran postes totémicos, puestos para conjurar a los malos espíritus. En la columna siempre hubo cierta vocación de “cariátide”.

Pero ella, a su vez, puebla el espacio y lo desafía: sabemos de ello por las imponentes *salas hipóstilas* del Egipto antiguo. Una invasión que el genio griego pone a raya y acordona en sus disciplinados *peristilos*. Y que más tarde el Islam recuperará a otra escala en sus *mezquitas*.

La columna como ornamento no ha dejado, antes y después de Alberti, de causar a los arquitectos insistentes quebraderos de cabeza. Pues ella, por una parte, se ve a sí misma y sus atributos y, por otra, se debe al intercolumnio que articula el espacio y lo puntúa. Es cuerpo y entorno: ego y circunstancia. Lo que el genio barroco no dejará de tener en cuenta.

Y así se da la curiosa paradoja de que el Barroco, que el imaginario común identifica con el adorno, se entrega, desde sus primeros pasos -como nos advierte Giulio Carlo Argan en un opúsculo memorable- al cultivo y aprecio del espacio. La columna se adorna y condecora: inevitable. Pero, a la vez, pone, si no marco, puntos y comas al espacio. Lo beneficia y lo hace sensible. Muestra de esa emoción es la columna *salomónica*, que el mismo Bernini eligió para el baldaquino de San Pedro y que, en su temblor helicoidal, se entrega a lo que la rodea.

El ornamento favorece el espacio por cuanto, siendo atributo del cuerpo, es a la vez, regalo que éste hace a lo que lo envuelve y envuelve. Se debe, por igual y en la misma medida, a la columna y al intercolumnio. Como el tapiz que reviste el muro viste, y es su razón de ser, a quien se recoge en el interior de sus cuatro paredes. El loto y el acanto nos alojan.

Ornamento y uso.

Por eso, porque el ornamento no honra tanto a los cuerpos que adorna, cuanto a los ámbitos que abriga y acompaña, su idoneidad depende de estos y a estos se rinde. Por eso hay en el discurso de Alberti un ornamento universal (Libro VI), otro específico *sagrado* (Libro VII), un tercero *público profano* (Libro VIII) y, por último, uno individual *privado* (Libro IX).

El ornamento se debe a la función, a la que se supone que “embellece”. La decoración es subsidiaria del decoro: su fiel servidumbre y corte obsequiosa. En el pensamiento clásico, el ornamento *especifica* la función: ilustra lo que conviene a cada fábrica, al modo como hicieron volutas y acantos en los templos griegos consagrados a las distintas divinidades.

Lo que quiere decir que el ornamento reclama una lectura en clave simbólica. Todo ornamento es escritura: los artífices de la Alhambra nos lo recuerdan en sus paredes y techos.

Para Alberti, evangelista de la arquitectura clásica, mediterránea y occidental, lo bello de la Arquitectura está más allá del ornamento: consiste en la armonía, razón y proporción, de sus dimensiones: lo que él llama *conciñitas* y se rige por las mediocridades o términos medios -medias aritmética, geométrica y armónica, a las que se suma la *aurea mediocritas*-.

Lo esencial de la Arquitectura, en el pensamiento humanista, pitagórico, es asunto de números: por ende, de cantidades. Pero ellas, siendo necesarias, son insuficientes. La cualidad no puede ser ignorada: y al ornamento concierne sustentarla y hacerla valer visibilizándola. El espacio vital es una cosa, pura dimensión, y otra los modos de vida y sus usos. En el concepto clásico, el ornamento es funcional: responde al uso. Es adjetivo, *postizo y aparejado, más que innato*, dice Alberti y traduce Lozano. Pero a propósito para un escenario social y cívico.

Ornamento, adorno u ornato, son voces que dicen a las claras su raíz latina y que nos remiten a un verbo común: *orno, ornas, ornare*. El vínculo etimológico es inequívoco. Virgilio, poeta, lo equipara al honor. Cicerón, orador, apela a las armas. El ornamento honra y acoraza. Es obsequio y defensa. Disimula a la vez que condecora. En todo caso, dice más que hace.

El castellano lo traduce, a gusto del consumidor: por ornamento -al pie de la letra y en clave retórica-, ornato -menos rimbombante pero no menos elegante-, y adorno -más común-. Las tres voces son, en el fondo, equivalentes. La primera no puede evitar su sesgo ceremonial. La segunda se percibe más laica, pero no menos culta. Y la tercera está a la orden del día.

Ornamento y gusto.

De la ubicuidad del ornamento da fe el tratadista genovés cuando escribe:

Ornamentorum apparatu et pompa sublata insipidum quid negotii et insulsum fore.

Sea cual fuere el *negocio*, reconoce Alberti, el ornamento es el sabor y la sal de la vida.

Y el de edificar, del faraón a la hora presente, siempre lo fue y lo sigue siendo. Negocio al servicio de los ocios y negocios de la vida: tanto de aquéllos como de éstos, de la ociosa *Villa Rotonda* a la negociosa *Bolsa de Ámsterdam*. Al ornamento compete hacer sabroso y gustoso el negocio de vivir o, mejor dicho, de convivir: pues es en la convivencia en la que él se cuece. Y lo hace con aparato y pompa: es decir, con artefactos y ostentación, estructuras e imágenes. Y, en todo caso, puesto a merced del espectáculo.

Alberti hace suyo el *juicio del gusto* que, dos siglos antes, ha dejado formulado Tomás de Aquino -con el que comparte, dicho sea de paso, aficiones clericales-: *quod visum placet*, es decir, lo que visto agrada, o lo que agrada a la vista, tanto da. Y anticipa la *norma del gusto* a la que dará su visto bueno la Ilustración. Adornar, en definitiva, es un placer.

El placer no es la única razón para el adorno: pero es una buena razón. Su rechazo, de hecho, sugiere una actitud estoica: la que emparenta a Loos -*ornamento y delito*- con Séneca. Se adorna por gusto y los adornos gustan: de ahí el aplauso popular al estilo barroco, contrario a la austeridad, relativa, de la norma neoclásica.

A pesar de lo cual, David Hume nos sale al paso con una *Norma del gusto*: lo que suena a primera vista a contradicción. Pues nadie ignora el tópico que sostiene que “sobre gustos no hay nada escrito”. ¿Cómo puede haber coincidencia en lo que se debe a estimación subjetiva?

Tal vez nos haya confundido el que, tratándose de ciertas voces, el singular y el plural difieren: no quiere decir lo mismo el gusto que los gustos. Estos se deben al placer: y son tan varios como varios son los placeres que suscitan. Aquél fundamenta el sentido de lo bello: es decir, corresponde al arte. Los gustos son dispares: el gusto no.

El gusto “ilustrado” por lo bello difiere, pues, del gusto “humanista” por el adorno. Éste concierne a la vida y sus escenarios: en ese sentido, es específicamente arquitectónico. Aquél, en cambio, conviene al *juicio* de la obra de arte y es una réplica cabal a la tercera de las *críticas* de Kant. Su sentido es filosófico: frente al otro, sensible, funcional y vital.

Del Renacimiento a la Ilustración ha habido un cambio de paradigma. Cabe decir que Hume es más “escolástico” que Alberti, en cuanto que éste no confía por completo al gusto el juicio de lo bello: las “razones” lo fundamentan, aunque sus licencias lo aderecen. Si Hume da la razón al gusto, Alberti supedita el gusto a la razón. El genovés es, si se quiere, más racional, o razonable, que el inglés: pues da a la razón lo que es de razón -la justa proporción- y al gusto lo que es del gusto -el ornamento y la diversidad de sus símbolos-.

En el pensamiento de Alberti, no todo lo que concierne a lo bello es cuestión de gusto. Y menos en Arquitectura, la cual debe a la razón el rigor de sus estructuras y la geometría de sus proporciones. Y es el uso, y no otra causa, el que, precisamente, llama a colación al gusto y, para su administración, se sirve del ornamento. Porque, eso sí: el ornamento es cosa de gusto.

Como devoto platónico, o neoplatónico, Alberti hace suya la doctrina de dos mundos: el de las ideas, en el que el *numerus* y la *finitio* -la razón y la proporción- son protagonistas sin discusión, y el de las cosas, a las que asiste la *collocatio* y en las que participa el *ornamentum*. La belleza de la Arquitectura, que él llama *concinmitas*, o armonía, contempla lo uno y lo otro.

En base a la armonía, la Arquitectura satisface a la razón: por medio del ornamento, complace a los sentimientos. La armonía es una sola: los ornamentos son varios. La armonía sobrenada a las circunstancias: los ornamentos las atienden y se confabulan con ellas cuanto es menester. El adorno no se conforma con el buen gusto: quiere ser oportuno y a propósito. Fuera de lugar, aun siendo bello, disuena. Por algo es, a la vez que or-nato, ad-orno: es decir que, siendo “ajeno” a la fábrica de la obra, se la “adjunta” y hace esplender.

Ejemplo magnífico de ello nos da el propio Alberti en la suntuosa fachada principal de *Santa Maria Novella* en Florencia: un frente renacentista, aplacado de mármol,

superpuesto a una iglesia medieval. La cuestión era: ¿cómo poner orden, razón y proporción, en una fábrica concebida y realizada sin más desde los parámetros del noble oficio constructivo?

Y el arquitecto responde con el propósito de que:

Lo ingrato ofenda menos y lo ameno deleite más.

Ése es el objetivo principal de su ejemplar fachada. Que lo ingrato de la desproporción pase desapercibido y se perciba, en cambio, y se subraye un juego de proporciones, ya que no absoluto y pleno, relativo y parcial al menos. Con la geometría bien marcada de su aplacado en piedra y sus contados y sobrios colores percibimos armonías capaces de deleitarnos.

Si la armonía apela al sentimiento, y no solo a la razón, será de desear que se nos haga visible: por medio de despieces y líneas, de dimensiones y figuras. El ornamento, para Alberti, no es una cuestión de lujo, sino de percepción de las razones y proporciones que hacen de la Arquitectura un trasunto de las ideas en que se recrea la mente humana.

El ornamento, pues, no se añade, ni es principalmente cosa de gusto, sino esclarece y hace evidente la *compostura* que es honra y prez de la mejor Arquitectura. Está al servicio de la armonía, que él no sustenta, nos distrae de sus vicios y manifiesta sus virtudes. En la fachada de *Santa Maria Novella* leemos, ya que no una sola y plena, sí varias y bellas armonías.

Armonías que el ojo “recorre sin sobresaltos”: para que *suave decurrat intuitus*, nos dice. Para ello, nos atrae la mirada al óculo superior, circular, que, para empezar, establece la proporción de los paños que lo enmarcan: de tres por dos en el centro y de tres por uno en los lados, siendo cada pieza del aplacado de proporción dos por uno.

No gozando de la misma libertad en el frente inferior, Alberti lo deslinda del superior por un friso que recorre la fachada de lado a lado, decorado con metopas cuadradas. Su ritmo conjuga el de ambos pisos, por encima y por debajo, y permite un tránsito sin ruptura de uno a otro, “suave a la vista”. Y así, el orden inferior, más complejo, por cuanto se ajusta a la planta del edificio, establece su propia pauta de composición,

en base a un juego de arcos, contiguos y geminados, por los que el autor siente reconocida afición -véase el palacio *Rucellai*-.

En este celebrado templo florentino queda plasmado el concierto que conviene, en el ideal humanista, a la Arquitectura, entre lo sustantivo -que es la armonía- y lo adjetivo -que es el ornamento-: entre la belleza inteligible y el gusto sensible. Así se conciertan ambos mundos platónicos: el de las ideas y el de las cosas. El ornamento está con las cosas.

Y en lo que concierne a sus a veces difíciles relaciones, el mismo Alberti reconoce que *más se intuyen en el ánimo* que se prestan a un frío análisis. La intuición une, o “reúne”, lo que la razón tiende a discernir y separar. A aquélla se suele deber esa capacidad de síntesis que nos es imprescindible a quienes tratamos de desempeñar el oficio de arquitectos.

Intuición es, al fin y al cabo, y el latín de Alberti lo certifica, “visión”: real o imaginaria. Que suma a lo que se ve lo que se entrevé. Que ve los mármoles y sus piezas, y entrevé líneas que definen razones y proporciones: son *números*, en definitiva, capaces de proveer lo que Le Corbusier llamará en su día *las satisfacciones excelsas de la matemática*. Los revestimientos, con sus despieces y colores, seducen a la vista: pero es el espíritu el que, radiografiando sus formas, se complace en su estricta y rigurosa geometría.

El ornamento, sin embargo, no se conforma -y la Historia lo demuestra- con ponerse al servicio de las formas del Arte y de la Arquitectura: lo que sería el ideal clásico. Prefiere, por el contrario, rendir su servidumbre a la vida como arte en sí misma, sin otras mediaciones. ¿Para qué entretenerse en la morada, cuando es el morador el que lo reclama para sí?

Ornamento y vida.

Si el ornamento, como ha descrito minuciosamente Alberti en cuatro de sus *Diez Libros* (del VI al IX), cualifica la Arquitectura en virtud de sus usos, sagrado/profano, público/privado, es porque de algún modo, los caracteriza. El ornamento imprime carácter en la Arquitectura. Y es éste un concepto, el carácter, que la Ilustración pone en portada.

Pero la Edad de la Razón, más racional que razonable, hace del carácter un símbolo de la totalidad: de ahí su entusiasmo por la esfera y la pirámide. Su ambición cósmica es, en cierto sentido, faraónica. El Humanismo había sido a este respecto más templado: tal vez, al carácter, en el lenguaje de Alberti, habría que darle el nombre de *temperamento*.

Tam multis constat res aedificatoria partibus, tamque variis ornamentorum generibus singulae se partes dignari postulant.

En este breve postulado formula el tratadista una serie de convicciones cuya vigencia, creemos, no ha decaído. La primera es que la “cosa edificatoria” es siempre parcial: o dicho de otro modo, se divide en multitud de partes. La globalidad ilustrada, como la iconomanía de la aldea global, son entelequias ajenas al oficio real de edificar.

El *Cenotafio a la memoria de Newton* tiene sentido sobre el papel y solo sobre él. Y lo mismo cabe decir del *Albergue para guardas rurales*. Ni el Universo, ni el bosque, conciernen a la arquitectura real que, en todo caso, observa aquél, o se abre hueco en el claro de éste: con ambos propósitos, por cierto, cumple la paradigmática *Einsteinturm* de Mendelsohn.

Pero salvo casos a todas luces singulares -Keops es irrepetible- la Arquitectura atiende a situaciones “parciales”: es más, en cuanto ella nos sitúa, toma partido, parte, reparte, y hace cuantos apartes la vida humana, social e individual, le requiere. Y a cada una -nos dice Alberti- de esas partes singulares conviene un distinto género de ornamentos.

Más de cinco siglos después, nos encontramos con la réplica a ese principio humanista en el rótulo que, con letras doradas, preside el Pabellón de la *Secession* vienesa, de J. Olbrich:

*DER ZEIT IHRE KUNST
DER KUNST IHRE FREIHEIT.*

A cada tiempo su arte: a cada arte su libertad. Donde Alberti ha escrito partes, esto es lugares, el Modernismo escribe tiempos. Cada arte se debe a su tiempo: y la Arquitectura tanto o más que cualquiera otro. Y, para cumplir con esa deuda, reclama, a su vez, su libertad. Al estar a tono con su uso se suma el estar al día con el tiempo, que lo modifica.

El Modernismo no habla de ornamento, sino de arte, porque, para él, el arte no es otra cosa que ornamento: ornamento, entiéndase, de la vida.

Si los historicismos habían cifrado en el adorno el sello del estilo y, por consiguiente, el atributo decisivo del arte de cada época, los modernismos, con sus herejías, consagran el dogma del que abjurán. Para desterrar los viejos estilos, un nuevo estilo. Eso sí, menos esclavo de los materiales y sus oficios y más entregado a los caprichos del diseño. Tal es la libertad que reclama el lema *vienés*: y tal el arte al que se refiere. Un arte tan celosamente fiel a su tiempo, que el propio tiempo lo hará desvanecerse: si no en el olvido, sí en la práctica.

Esencialmente joven, o mejor juvenil, su misma condición temporal abrevia su edad. Tesoro paradójicamente divino y efímero, quema sus etapas en un par de décadas.

La portada de la *Oficina de Telégrafos*, de Otto Wagner, en Viena (1902) es un precioso ejemplo de este modo de concebir y de obrar: amén de todo un símbolo, tanto por su objeto y función, como por su forma y detalles. El rótulo que la preside, *DIE ZEIT*, es ya de por sí todo un emblema. Su caligrafía es una muestra del refinado arte de la escritura: cada una de sus letras es una figura ornamental. Las cinco lámparas que penden en su frente son como candilejas en posición inversa: una metáfora de las *cinco vírgenes prudentes* que aguardan al esposo.

En el hueco de la puerta, que anticipa el futuro *art déco*, apenas reparamos. Como en el par de sobrias ventanas que la flanquean. Por debajo y por encima de ellas se nos descifra la correspondencia del lema, *DIE ZEIT*, con el uso, *TELEGRAME*, en una gradación de caligrafías de escala descendente. El símbolo se anticipa a la función.

Y todo ello se nos ofrece intacto, y lo admiramos, en la estampa, que aventaja, con mucho, a la arquitectura real. En esta edad de oro -y nunca el oro anduvo más generoso en todos sus rincones- del ornamento, la postal, virgen antes del parto, en el parto y después del parto, se impone absolutamente al edificio, irremediamente mancillado una y otra vez.

Ornamento y discreción.

Pero el estilo no es todo: al menos, en Arquitectura, en cuya hechura la medida, por puras razones mecánicas, se impone. Ella no puede cantar sin contar. Y no solo por lo que ella cuesta: también por lo que cabe en ella. La desmesura no va con ella. Y el despropósito le es ajeno. Es lo que es y está adonde está. Habremos de volver a Alberti.

El humanista genovés, sin saberlo, formula, menos radical, pero no menos diáfano, el principio que Mies nos ha legado como paradigma de la Modernidad: *menos es más*. Solo que, en el discurso de Alberti, la fórmula matiza su validez para lo público y lo privado. Para aquello menos es más: para esto, más no es menos. Depende del propósito.

No se puede legislar a cuenta del ornamento sin discernir el lugar al que se adscribe. Lo que en público repugna, en privado puede ser grato: y viceversa. Si el ornamento es específico, y parece que lo es, habrá de ser contenido de cara a la cosa pública, genérica por definición.

Éste es un asunto de cortesía: o de elegancia, que viene a ser lo mismo. En la intimidad no procede poner trabas al adorno. En la vida pública, por el contrario, se impone hacerlo. Esto es lo que Alberti predica: y en lo que no podemos por menos de darle la razón.

Precisamente porque el ornamento se debe al gusto, la diversidad que éste, con razón o sin ella, invoca habrá de serle concedida: es el refugio de lo íntimo y subjetivo. Cuanto más privado sea, más libre se verá de las condiciones que toda convivencia impone. De ahí el doble sentido del verbo “privar” que implica, indistintamente, ausencia y reserva. Lo que no procede en lo público, se consiente en lo privado. Lo inadecuado a la escena, cabe entre bastidores. Lo obsceno halla su acogida en el camerino. La tienda supone, y legítima, la trastienda.

Es la lección que de ello nos brinda la época -y el estilo que la caracterizó- rococó. La voz proviene del francés *rocaille*, que el Larousse define como “obra ornamental que imita las rocas naturales”. Se la adscribe al reinado de Luis XV. Es el triunfo de una paradoja: naturaleza artificiosa. Y advertimos que su gusto convive con el más depurado neoclásico oficial.

Se cumple, pues, la visión profética de Alberti: cuando en la ciudad domina el código oficial de la tradición clásica, en el interior de palacio se da rienda suelta a la más caprichosa y libre imitación de la naturaleza geológica. Ejemplo deslumbrante de ello puede ser el *Salón de Porcelana* (1763) del *Palacio Real* de Aranjuez. En él, paredes en las que alternan porcelanas y espejos, y que los suelos y techos reverberan, nos envuelven en un ámbito mágico de reflejos y de trampas visuales en el que no sabemos qué es arriba o abajo, derecha o izquierda.

El ornamento nos hace perder la cabeza: como a Margarita las joyas que Fausto, con la ayuda de Mefistófeles, le regala. El ornamento propicia y desliza el tránsito ilusorio de lo real a lo regio. Hace del recinto camerino. Nos convierte en presuntos actores dispuestos a actuar en la escena pública: la que luego, con sus códigos severos, nos repondrá en nuestro sitio.

Ornamento y umbral.

Y puesto que de discreción, según Alberti, entiende el ornamento, todos sabemos del *umbral* decisivo, cuya raya es inconfundible y cuya frontera no se deja borrar: el de la vida y la muerte. Dicho en términos de Arquitectura esencial, el de la pirámide y la cámara funeraria. En la pirámide se honra a la muerte: pero en la cámara funeraria la vida -se supone- sigue.

El paradigma egipcio previene y prefigura el criterio humanista. La geometría pura del monumento encierra tesoros que el ilustre huésped cuenta con llevarse, para gozar de ellos, al más allá. Y las leyes, sus leyes, se lo consienten: que en eso consiste el poder absoluto, es decir libre, aun de los lazos de la vida y la muerte.

Las elegantes y delicadas figuras de jóvenes sirvientes portando ramos que desfilan en procesión adentro de la Tumba de Menna, en la antigua Tebas, con esa ambivalencia deliciosa que nos las deja ver de perfil y de frente al mismo tiempo, son un caso entre innumerables de las libertades que la ultratumba concede al ornamento.

A escala reducida, ridícula si se quiere, la libertad ornamental que el faraón ejercitaba consigo mismo la ejercitan los difuntos de otras épocas y lugares. Y Alberti lo constata a su vez y lo aprueba: en el sepulcro, la libre voluntad del finado, o de los deudos que lo interpretan y son sus albaceas, dará rienda suelta a cuantas fantasías cabe imaginar -incluidas las del *kitsch* más desaforado-. Los que el humanista llama *pusilla templorum exemplaria*, o sea “templetes en miniatura”, no han dejado de poblar, y aún pueblan, camposantos de todas las latitudes.

Alberti concede a la ciudad de los muertos las licencias que niega a la de los vivos. Y es lógico: pues entiende que lo individual halla en aquélla lo que en ésta no ha lugar.

Tal vez la cierta necrofilia que, en algunos casos, se ha podido atribuir al gusto barroco por el ornamento proceda del mismo principio. Las fantasías del ornamento contradicen desde luego los objetivos de la razón. Es lógico por tanto que aquéllas se empleen a fondo en lo que a ésta escapa: por una u otra vía. El ornamento se descifra en “el otro” u otros mundos.

El del teatro, por ejemplo. Es el punto en el que el ornamento se distancia del decoro, al que debería someterse en virtud de las normas establecidas por Vitrubio y reconocidas por Alberti: y se pone al servicio de decorados teatrales y de decoraciones arquitectónicas. Esto es: se desentiende del anfitrión, para atender a los huéspedes. Pasa, pues, el relevo: del actor al espectador, de la acción al espectáculo. De ver a dejarse ver y ser visto. Si el teatro tuvo a gala imitar a la vida, es la vida, ahora, la que imita al teatro. *La realidad imita al arte*, dice Goethe.

A siglos de distancia, milenios incluso, el gusto rococó da la réplica al rito faraónico: en lo secreto de su culto al símbolo y sus ornamentos. De hecho, hay algo necrófilo en el aderezo de los interiores regios de esta época: sean los del Palacio de Aranjuez, sean los aposentos del ala borbónica en el Escorial, con sus evocaciones “pompeyanas”.

Como lo hay en los versos que glosa Góngora en uno de sus poemas consagrados a lo efímero, que es su contrapartida:

*Aprended flores de mí
lo que va de ayer a hoy:*

*que ayer maravilla fui
y hoy sombra mía aún no soy.*

“Flor de un día” se dice de lo que es caduco y hace las delicias de este gusto.

Umbral de la vida equivale a umbral del tiempo. El que, en la época del Modernismo, inspirará *À la recherche du temps perdu*: búsqueda pertinaz y prolija de un tiempo escurridizo y fugaz. *Der Zeit ihre Kunst*: a cada tiempo su arte. No hay arte que no sucumba al tiempo. Sin embargo, la Arquitectura se resiste: las pirámides están ahí. Pero sus tesoros, una vez y otra, han sido saqueados. Despojadas de sus ornamentos secretos, proclaman el símbolo al que se deben. Que no es de este mundo, sino observatorio de otro, que se identifica con los astros.

No es casual el que las divinidades del Antiguo Egipto, Osiris e Isis, reivindicadas por la masonería ilustrada del Siglo de las Luces, fueran el Sol y la Luna: las mismas que invocan los sacerdotes de *La flauta mágica* de Mozart. Ni lo es el que sus cofrades erijan en su patrono y fundador al *Gran Arquitecto*. O que a Schinkel, el pintor-arquitecto, le inspiren sus decorados, mitad egipcios, mitad cósmicos. Las *criptas hipóstilas* de sus dibujos se compaginan en efecto con la *noche estrellada* que gobierna su Reina, la antagonista de la fábula.

El ornamento es símbolo secreto: la geometría, símbolo universal. Más: desde los días de Pitágoras, ella se empeña en contarnos la verdad oculta del Universo.

Una verdad que la Arquitectura ronda desde sus orígenes (desde *Stonehenge*, o no se sabe cuándo). Pero a la que su deuda con el tiempo, es decir, con la época a la que le importa dar acogida, la obliga a revestirse, afuera y adentro, de ornamentos que respondan al gusto, ya que no de todo el mundo, de aquellos que se dicen, con mejor o peor fortuna, sus pontífices.

Y en ello está el dilema: la Arquitectura ¿es de siempre, o de ahora? ¿Eterna, como las pirámides, o efímera, como las guirnaldas? Olbrich hará de éstas portada para sus postales. Y la *Secession* vienesa decorará con ellas sus fachadas. *Aprended flores de mí...* Se cumple así el augurio de Góngora. Y entre una y otra opción, la Arquitectura no sabe a qué carta quedarse.

Del adorno, sin embargo, ni en sus mejores tiempos, en los que alardeó de serle ajeno, pudo desprenderse. Geometría y ornamento son la cara y la cruz de la Arquitectura. Aquélla la gobierna, quiera o no, y éste cae bajo su negociado y administración.

Revelador es, a este respecto, el libro de Gombrich, cuyo título, *El sentido de orden*, se matiza con un subtítulo que sitúa a la Arquitectura, que es su tema, entre las *artes decorativas*. ¿En qué quedamos? Nos preguntamos. La Arquitectura ¿es orden, o decoración?

Ornamento y estilo.

Tal vez una respuesta conciliadora consista en responder a la cuestión: la Arquitectura ¿adorna, o se adorna? ¿A cuál de estos dos propósitos atribuimos su cualidad de arte? ¿En cuál de ellos ciframos la estima de su belleza? Lo bello que hay en ella ¿es el ornamento? ¿O ella es, en sí misma, ornamento de la vida y de sus hábitos, costumbres y ritos, públicos o secretos?

La Historia responde a esta cuestión de modos tan diversos como lo son los gustos que dominan en cada una de sus épocas. En el temprano Renacimiento de Alberti (silgo XV) parece que lo que priva es el *numerus*: esto es, la *ratio*, que Kant, en el siglo XVIII, traducirá por “razón pura”. La ostentación, que seduce al Barroco, conduce a una “razón práctica”: es el gusto de la mayoría, popular y fantasioso, acrítico si se quiere. Pero sobrevendrá luego un convenio entre la sensibilidad y la crítica, en el que ésta concede a aquélla la autoridad del “juicio”.

Este reencuentro permite a David Hume argumentar acerca de la norma del gusto: *Of the Standard of Taste*. Son dos conceptos, norma y gusto, que se contradicen aparentemente.

Es bien sabido que el habla común atribuye al gusto una diversidad que raya en la arbitrariedad, reconociéndole así un carácter eminentemente subjetivo: nada hay escrito.

En esa disyunción, la Arquitectura, lejos de tomar partido, se ve obligada a ejercer de árbitro: dado que ella puede ser, y de hecho es, pública y/o privada, demos a la ley lo que

es de todos y a la trampa lo que es de cada cual. A lo colectivo, la norma: a lo individual, el caso particular que, si las circunstancias le son favorables, derivará en capricho.

Hay una época en la Historia en que el capricho -voz que deriva del italiano *capriccio* y que evoca el genio de Paganini, virtuoso del violín al que se acusó de pactar con el diablo- se apodera de la escena arquitectónica: con ese nombre fabrica Gaudí un “palacete” en Comillas (Cantabria). Y su *Park Güell* en Barcelona despliega todo un repertorio de ellos.

Es el momento en el que el estilo, entregado al ornamento, tras haber apurado, hasta la última gota, la bodega de los historicismos, se instaure como dueño y señor del gusto, en un campo compartido, en copropiedad, por el abanico de las artes visuales. El *quod visum placet* escolástico vuelve a la palestra bajo la supuesta especie del “placer desinteresado” kantiano.

Pero los ritmos de la vida son otros, radicalmente. Y los placeres que a ella conciernen son urgidos por los ojos, ávidos de novedades. *Art Nouveau*, *Liberty*, etc. concurren a esta hora con sus galas, transferibles de un escaparate de modas a una estación de metro, de un jardín a una oficina de teléfonos, de una sala de música a un pabellón de feria. El *visum* medieval, que es lo visto y vuelto a ver, visto y entendido, visto y concluso para sentencia, se lee ahora como portada o primer plana, estampa o postal, caligrafía o diseño.

Todo ello lo hallamos, reunido y condensado, en la diminuta ventanilla del *Palau de la Música* en Barcelona, del arquitecto Domènech i Montaner. Lo que luego, una vez adquirida la localidad, nos vamos a encontrar en la preciosa sala, verdadero delirio de fantasía visual y todo un prodigio increíble de depurada acústica, se nos anticipa alrededor de este pequeño agujero redondo al que asoma la empleada vendedora, como nimbada por la despanpanante diadema de las bacantes. El detalle del marco nos abduce. La Música afina, desde ya, sus instrumentos.

El marco embellece el acontecimiento. Y el marco es, por definición, adorno. Ése es su destino y su oficio: decorar lo que acontece. Lo cual es un ejercicio de estilo.

El estilo, que ha sido el sello por el cual los historiadores han conocido, reconocido y dado a conocer, las etapas del Arte y de la Arquitectura occidentales, se erige en santo y seña del furor modernista que invade a los personajes, dandis y esnobs, que ocupan el proscenio de esta época, que se irroga el título de bella, en el tránsito del siglo diecinueve al veinte.

Ocurre, sin embargo, que el estilo, al que le son suficientes los rasgos de una caligrafía o las pinceladas de una postal, se halla en Arquitectura obligado a respetar las leyes mecánicas de sus fábricas, sea cual fuere su osadía o su modestia. La metopa supo, desde su inserción en el templo dórico de la Antigua Grecia, que su lugar era el relleno y su belleza puesta, e inscrita, entre paréntesis: a tal punto esto es así que el Museo Británico no tiene el menor empacho en separarla de su enclave para mostrarla a sus visitantes. El adjetivo al margen del sustantivo.

Pero el sustantivo pone sus condiciones: no a todo sustantivo le es pertinente un cierto adjetivo. Y solo en abstracto, es decir, como decoración desprendida del decoro al que se debe y emancipada del lugar que le era propio, llegó a hospedarse en el museo donde es degustada, al margen del banquete real, en un aparte, a modo de menú-degustación.

En un museo todo cabe. Pero la Arquitectura se resiste a ser “pieza de museo”, siendo como es, ella misma, museo. Solo desmembrada, se concibe que ella se aloje en otro ámbito que aquél para el que fue concebida y ejecutada. La metopa del *British* ha renunciado a ser lo que fue, ornamento de Arquitectura, para ser pura escultura: genial, pero ensimismada.

En su ejercicio original, el ornamento de Arquitectura juega con sus fábricas un debate dialéctico que, como postula y argumenta Alberti, enriquece a ambas partes. No es otro que el de la técnica y el arte: el que la Antigua Grecia había resuelto confundiendo lo uno y lo otro en una sola voz: *tejnai*. Artes y oficios en un solo concepto y una misma denominación de origen.

Pero la Razón, entronizada por el Siglo de las Luces, no se conforma con esa intuición clásica, que identifica arte y oficio. Y trata de dilucidar si el oficio genera el arte o, a la inversa, el arte crea el oficio. Y en esa polémica son relevantes los argumentos de

Gottfried Semper en *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* -es decir: “El estilo en las artes técnicas y tectónicas” (Múnich 1860)- y Alois Riegl en *Stilfragen* -“Problemas de estilo” (Berlín 1893)-. En el primer caso, el oficio sustenta el arte: en el segundo, el arte inventa el oficio.

Nos conviene observar que el primero es arquitecto y el segundo historiador. La labor de éste empieza donde acaba la de aquél. Al menos, de hecho: porque a los conceptos no es fácil ponerles fecha y siempre cabe que lo primero que se piensa sea lo último que se hace. El fin bien puede ser el principio y el principio el fin: es el juego eterno de las ideas y las cosas.

La “cosa edificatoria”, sin embargo, impone que la fábrica preceda en la ejecución a su ornamento: aunque la idea de éste se haya anticipado al proyecto de aquélla. La muy graciosa espira, que dibuja Alejandro de la Sota en un conocido croquis de pura línea, augura la escalera que luego construirá para el sobrio interior de la Casa Arvesú en Madrid (1955).

El estilo no está en el adorno: o en el diseño que lo anticipa. Pero éste lo caracteriza y pone en evidencia. Incluso en ausencia de elementos propiamente ornamentales. Los números son invisibles, por mucho que líneas y planos contribuyan a su visibilidad. Su contribución a la imagen, en todo caso, es abstracta. El ornamento puede serlo: pero no tiene por qué serlo. El ornamento se recrea en la figuración desde sus orígenes prehistóricos. Y es a ellos adonde nos retrotraen con sus argumentos el arquitecto-historiador Semper y el historiador-crítico Riegl.

Un modo, tan necesario como incierto, de dilucidar causas y efectos: una polémica en la que ambas partes tienen razón y ninguna de ellas toda la razón. Pero ambas coinciden en su convicción de que el instinto ornamental y su impulso se remontan a los orígenes mismos de la especie humana. En ello, incluso Loos, que dice aborrecerlo, les da la razón.

Desde que el hombre es hombre, sea macho o hembra, adorna y se adorna. Viste, y se viste y reviste. Poniendo en ello lo que Riegl llama la *Kunstwollen*: esto es, “voluntad de estilo”. Una voluntad que es, a la vez, subjetiva y objetiva. Subjetiva: porque en ella el individuo se da a conocer. Objetiva; porque el hecho de darse a conocer implica un cierto lenguaje objetivo. El tatuaje afecta a la propia piel: pero su lectura concierne a

la comunidad. Es una declaración: de intenciones y discursos. Un mote que evoca el de los antiguos caballeros en sus viejos escudos.

La decoración -arte- sobreabunda al decoro -moral-. El decoro implica una cierta ética: la decoración remite al gusto estético. Y ambos se remontan al origen de lo humano.

Dice Semper que lo primero fue la guirnalda. La guirnalda que Olbrich pone en portada de sus acuarelas. La guirnalda que es modelo de arte floral y que convierte, en un abrir y cerrar de ojos, la naturaleza en arte. Y con ello consagra el tejido como primicia del arte.

Para Semper, el arte de tejer precede al arte de techar: el tejido a la Arquitectura. Y Loos le dará la razón: alfombras, tapices y doseles, antes que suelos, paredes y techos. El sastre se adelanta al arquitecto. En *Las hilanderas* está la prehistoria de la Arquitectura.

Pero lo que al arquitecto importa subrayar es que la materia vegetal es el origen del estilo ornamental. Como había sido el acanto inspiración del capitel corintio. La Arquitectura es, sin embargo, fiel a sus materiales. Su estilo depende de ellos y a ellos se somete. La voluta responde al pergamino. El triglifio al corte de la viga. La estría a la talla del tronco.

Y el historiador le replica desde el frente contrario que es la fantasía, libre hasta donde puede serlo, del ser humano la que transforma la hoja de parra que cubre la desnudez de Adán y Eva tras el pecado en guirnalda festiva y como tal gratuita: la que hace de la necesidad -ética- virtud -estética-. Del vegetal natural, ornamento artificial. Lo mismo dicho de otra manera.

El arquitecto ve el reverso: con estos bueyes he de arar. El historiador mira el anverso: veo lo que quise ver y acabaré viendo. Tanto poder es querer, como querer es poder. El libre adorno -la guirnalda- trasciende la supuesta necesidad -la hoja de parra-. La linde que separa el vestido del revestido es tan insegura como la frontera en la que la necesidad pasa el testigo al arte: la ética a la estética, el decoro a la decoración, el sentido a la sensibilidad, la función a la forma. Aquélla empuja: ésta atrae. Si la una dice puedo, la otra le responde quiero.

Y viceversa: si la segunda quiere, la primera hará un poder. Cuántas veces es el efecto el que hace las veces de causa. La voluntad de arte (*Kunstwollen*) hace del arte de tejer (*textile Kunst*) arte de techar (*tektonische Kunst*). Es lo que acontece en esta frívola *belle époque*, en la que sastres y arquitectos intercambian recíprocos regalos: prendas y ladrillos.

La invención de tales correspondencias no es, sin embargo ni mucho menos, nueva. El ornamento que cubría el muro procedente de Jorsabad en Asiria (actual Irak) y que conserva el Louvre, datado entre el 721 y 705 antes de Cristo, es una entre innumerables muestras de ese intercambio milenario de materiales y formas, tapices y revestimientos, que la Arquitectura ha venido administrando desde sus más remotos orígenes, en un juego de geometría y figuración, cenefas y escenas, concurrentes a un mismo propósito ornamental.

Y todo ello en virtud de un *sentido de orden* que, como nos advierte Gombrich, hace de la Arquitectura servicio a los rituales de la vida en sociedad. El orden de suyo es “ritual” o, si se quiere, sacerdotal -de hecho, el catecismo cristiano ha hecho de él uno de sus sacramentos-. A la Arquitectura compete -lo dijo Mies- *crear orden*: a tiempo y a contratiempo.

Ornamento y diseño.

Entre la publicación de la obra capital de Semper (1860) y el ensayo de Riegl (1893) se ha desatado en Europa un furor ornamental, no solo en Arquitectura, sino en el resto de las artes visuales -Música y Poesía caminan por otros derroteros-, sin precedentes. El *quod visum placet* tomista llevado al delirio, si no en todas partes, en todo.

Los que genéricamente podemos llamar “modernismos”, en efecto, son fenómenos predominantemente urbanos que, por su declinación elitista, apenas afectan al paisaje rural de los territorios en los que prosperan. Sus sedes son unas pocas, pero significativas, capitales: Bruselas y París, Turín y Mesina, Viena y Glasgow, Barcelona y otras ciudades españolas.

En nuestra península, el sarampión modernista salpica algunos lugares dispersos y se nos aparece como fenómeno, no tanto social cuanto individual y propio de algún cliente -más que de arquitecto- que con su sello quiere hacer gala de estar al tanto de lo que acontece en el continente. Son muestras insólitas que animan numerosas urbes, grandes y pequeñas: Madrid, Valencia, Murcia, Zamora, Teruel, Albacete, Novelda... y un largo etcétera. Episodios urbanos que hicieron ostentación de estar al día y hoy subsisten como piezas de un museo ausente.

Contrario era el propósito, sin embargo, que hizo esplender bajo distintos lemas a las capitales europeas en las que prendió: *Art Nouveau*, belga y francés, *Secession* vienesa, *Liberty* italiano, *Glasgow School* escocesa o *Modernisme* catalán. Porque, lejos de querer hacer de la ciudad un museo -empeño que caracteriza los historicismos-, se trataba de embellecer la vida cotidiana, en todos sus menesteres y detalles, envolviéndola en un aura de gusto y distinción. No tanto de vivir el arte, cuanto de hacer de la vida un arte. Adornándola.

El ornamento, pues, no sería algo superpuesto a la obra de fábrica, como tuvo a gala el genio barroco, sino fantasía adyacente a los usos de la vida, pública y privada. Con particular atención a esta última y al detalle que la dignifica. Los interiores pasan así a primer plano en las poéticas del modernismo. A semejanza del rococó: pero con aires domésticos.

La consigna es que a ninguno de los aconteceres, grandes o pequeños, mínimos incluso de la vida sea ajeno el “toque de clase”, y de gusto, del buen estilo. Cada circunstancia de lugar y tiempo lo merece y lo espera. Pues, para que la vida se conciba como un arte y como tal se la represente, toda acción habrá de comportar un ceremonial propio: el de vivir celebrando.

En esa operación el diseño es el árbitro: árbitro de la elegancia como, en la Roma de la decadencia se llamó a Petronio, consejero de Nerón. No por casualidad la *belle époque* asume su decadencia y se recrea en lo deliciosamente decadente. Eso es lo elegante: al menos en ese momento. *Der Zeit ihre Kunst*: a cada tiempo su arte. Que sea perdurable o no, poco importa. Su condición efímera se da por asumida: la decadencia se reconoce con fecha de caducidad. La Gran Guerra que se avecina asoma al horizonte siniestro de la ilusión modernista.

Como en los últimos días de Pompeya -que inspiran no pocas decoraciones de la época con sus filigranas- hay en las caligrafías modernistas un cierto aroma de testamento. De ahí el que, presumiendo la ausencia de herederos -el apocalipsis inminente los barrerá del mapa- se solace en el recuento de su copiosa y refinada herencia.

Los ejemplos de este “arte por el arte” escapan al más atento de los inventarios. Pero, pues hay donde elegir, elegimos el de uno de los más sensibles arquitectos y diseñadores de la época, a partes iguales en uno y otro oficio, arquitectura y diseño: complementarios, pero no coincidentes. Ni el diseño se limita a la arquitectura, ni la arquitectura se agota en el diseño.

Hay una resistencia por parte de aquélla y un prurito de libertad por parte de éste. El diseño, como la caligrafía que es su portavoz, se quiere individual: sus trazos se saltan todas las reglas. Y la Arquitectura, por mucho que esté dispuesta a ceder al *capricho* -Gaudí nos propone un ejemplo en el suyo de Comillas-, no puede eludir sus compromisos, materiales y sociales. El diseño, en su caso, cuenta con la materia -Semper- y se divierte en la periferia de las formas, o sea, en sus ornamentos. El diseño, que no dibujo, de Arquitectura es ornamento.

Ornamento de la vida: tanto en la mentalidad de Alberti, que lo pone en la órbita de la armonía y al servicio del decoro, como en la de Mackintosh, que lo entiende como diseño de recintos y objetos que disciplinan los espacios y los usos de que dispone la habitación humana.

El Salón de Música para la *Casa de un artista* (1901) del arquitecto escocés (1868-1918) es todo un paradigma de estilo y la réplica justa a aquella metáfora romántica que concibe la arquitectura como *música congelada*: en él, la música se nos da a entender como arquitectura fluida. Nada pesa y nada se está quieto. Todo está, sin embargo, en suspenso. Y nos suspende.

En el ejemplo de Mackintosh, diseño y arquitectura intercambian papeles, para recreo de ambas partes. Detalle y ritmo son sus pautas. Se nos propone un espacio intemporal, ajeno a toda urgencia, de reposo activo: para soñar despiertos.

Todo en él, lámparas y tapices, muebles inmóviles adosados a paredes que están como a punto de moverse, nos absorbe a un mundo, ajeno al mundo, que nos invita a quedarnos y a soñar despiertos. Es del instante: pero de un instante cualquiera. Y es de un recinto, en el cual las lámparas cuelgan de un techo ausente y las sillas apoyan en un suelo asimismo ausente.

El diseño hace milagros: que se cumplan cuando la realidad lo castiga es harina de otro costal. Pero la “voluntad de arte” está ahí. Y será la sensibilidad, el buen gusto, la que lo reciba y sancione. Puede que su embrujo hoy se nos antoje trasnochado, de otros tiempos: pero nos cabrá siempre viajar -la Arquitectura está por esa labor- *à la recherche du temps perdu*.

Cualidad y prerrogativa del diseño es hacer significativos -diseñar no es otra cosa que designar- el entorno y los objetos que lo pueblan. Por medio de signos tales la vida en sociedad hace suyos los atributos del arte: adquiere y ostenta estilo. Finge lo que no es: bella. Hace de la función -sobrevivir a un entorno no siempre benévolo- representación de un mundo feliz.

Y en esa operación de puesta en escena, a menudo el decorado desplaza al plató. La caja escénica, que sería la Arquitectura -Proyecto para un *Convention Hall* de Mies-, cede la voz a los objetos que salpican la escena y que, eficazmente iluminados, la cualifican y aderezan: el atrezo toma el mando. Muebles y luminarias, vajillas, cuberterías y cristalerías -véase las piezas diseñadas por J. Hoffmann en 1913-, alfombras, tapices y tapetes, con otros complementos, hicieron las delicias de una época con sus ornamentos bajo la tiranía efímera del buen gusto.

Y el diseño fue su mayordomo. Personaje indispensable para una vida elegante, lejos de la realidad y entregada al arte: si no artificial, porque la vida no puede serlo, sí artificiosa. La época daba la espalda al aforismo de Pero Grullo formulado por Goethe, según el cual *si el arte fuera la realidad, sería la realidad y no el arte*.

Por un tiempo se quiso creer que el estilo sería capaz de conciliar una y otro. Para lo cual, y dado que la vida lamentablemente no siempre es, ni puede ser, bella, se imponía acudir a las ficciones del arte, poniendo cuanto es aderezo de la vida en las hábiles manos del diseño, cuya magia consiste en hacer significativo lo insignificante.

El concepto de Arquitectura se desplazaba así de la “composición de elementos” al “diseño de objetos”. El mueble desplazaba a un segundo plano al inmueble. El revestimiento a la fábrica. El *textile Kunst* al *tehtonischen Kunst*. De ello un arquitecto notable, y sastre antes que arquitecto, se hizo portavoz... a la contra.

Ornamento y delito.

Del ornamento en Arquitectura tal vez aprendamos más leyendo a Loos, el arquitecto que abominaba de él, que a Ruskin, el escritor que puso en él sus devociones.

Marginado, si de grado o a su pesar poco importa, del efervescente movimiento de la *Secession* vienesa, Adolf Loos (1870-1933) incrimina al ornamento, en su más célebre artículo *Ornament und Verbrechen* (“Ornamento y delito”), al que atribuye el ser propio del primitivo hombre salvaje -el expresionismo se hará eco de ese aborrecimiento/predilección-:

Los salvajes de Polinesia se tatúan, decoran sus botes, sus remos, todo aquello a lo que pueden echar mano.

Y conforme con el maestro Freud (1856-1939), su contemporáneo y paisano, traslada los datos de la Historia Universal a la biografía individual, en un discutible paralelo:

Los niños son amorales y por lo tanto, según nuestras normas, son salvajes polinésicos.

El ornamento es, según esto, salvaje y pueril. Como lo sería el que lo practica:

Pero el hombre moderno que se tatúa el cuerpo es un criminal o un degenerado... Es retrógrado, no es creador... El moderno decorador es un holgazán de la cultura, o bien un caso patológico.

Se entiende que el que había ejercido de sastre aborrezca el tatuaje que, de algún modo, lo suplanta. Y aprecie y valore, en Arquitectura, *el principio del revestimiento*,

que dio lugar a otro de sus artículos, de 1898, en la revista vienesa *Neues freie Presse*. Vestir y revestir hace ocioso tatuar: no obstante, la Arquitectura antigua había optado a menudo por el tatuaje.

Desde la reacción al entorno, deliciosamente decadente y elegantemente decorativo, de lugar y tiempo, Loos anticipa dos principios que habrán de regir la Modernidad: la ausencia de un ornamento que se entiende superfluo y el fundamento ético de la austeridad. Ambos se hallan en el discurso de su gran pontífice, Le Corbusier:

Los elementos de la arquitectura son la luz y la sombra, el muro y el espacio... La casa es máquina de habitar... sana también moralmente.

Ornamento y delito data de 1908. Menos de tres años antes, a finales de 1905, Richard Strauss ha estrenado en Dresde *Salomé*, ópera basada en el drama homónimo de Oscar Wilde. En ella, el profeta Juan Bautista maldice la impudicia de la princesa protagonista, *entregada a los jóvenes egipcios, que visten lino y jacinto y llevan escudos de oro*. Poeta y músico navegan entre uno y otra. Y el arquitecto dice en público estar con él, pero en privado no deja de estar al lado de ella: la vienesa *Loos Haus* es ejemplo de ello. El ornamento es delito... cara a afuera.

En cierto aspecto el argumento de Loos es irrefutable: el ornamento es connatural a la especie humana desde sus orígenes, tanto biológicos como históricos. Solo cabe objetar que, al igual que el niño subyace al adulto, el hombre primitivo perdura en el civilizado. De ahí que el individuo se consienta en privado lo que oculta en público. Y la Arquitectura está con ambos.

El ornamento tiene ciertamente su punto irracional. Pero ¿acaso el ser humano puede verse libre de él? Ni su biografía, ni sus antepasados, se lo autorizan. Considerándolo impropio de una sociedad moderna, Loos le reconoce una herencia ancestral -la que sus coetáneos del grupo *Die Brücke* cultivan en sus imágenes- e insinúa que en el lema *Der Zeit ihre Kunst* -a cada tiempo su arte- hay algo más que el frívolo capricho de una época pagada de sí misma: *Salomé* es una heroína mítica y trágica. Como muestra la catástrofe que le sucede: a ella y a su tiempo.

La realidad imita al arte.

Que Narciso se mire en el espejo del agua y sucumba enamorado de sí mismo parece inevitable. Es el fenómeno de *l'art pour l'art*: literalmente, el arte “para” el arte. Es decir: el adorno al servicio, no de aquello que adorna o a lo que sirve de marco, sino a la medida del gusto que lo administra y pondera. Puro placer estético. ¿Desinteresado?

Tal vez de cuantos intereses pueden atraer y suscitar el placer de los seres inteligentes sea el estético el menos desinteresado: pues halla en sí mismo el centro de todo su interés. A Kant le sedujo sin duda la paradoja de un placer que, siendo subjetivo, como no puede ser de otro modo, se desprende de cualesquiera intereses. Debería haber precisado que se refería a intereses de otra índole, ajenos a la fruición en estado puro. Por eso, tal vez, a su idea de un *placer desinteresado* acopla la de una *finalidad sin fin*. Sin otro fin que ella misma.

A Narciso nada le atrae que no sea él mismo: nada le gusta, solo se gusta. Le sucede lo que al dandi, o al esnob de la época. Gusto de la ficción que es, en parte a menudo, ficción del gusto: por lo que tiene de “toque de distinción”. Con lo que el ornamento redirige a su origen sus propósitos: el adorno adorna. Y no tanto al objeto cuanto al sujeto.

En la época clásica, sin embargo, y mediterránea, todo empezó cuando el ornamento, debido al sujeto e inherente a sus ritos, se trató de plasmar en un objeto. Pasó así del ritual a la Arquitectura: de ser un acto de devoción a serlo del recinto que la reserva y magnifica. Es el paso que describe Vitrubio a propósito de Calímaco, el escultor que copia y esculpe el vegetal que ha crecido espontáneo alrededor del cestillo que contiene el obsequio de una nodriza a la doncella que fue su pupila, fallecida y sepultada.

El gesto de la nodriza es puro rito funerario. La actitud y el oficio del hábil escultor son reconocidas prácticas del arte. El adorno anecdótico, hecho leyenda, da lugar a un ornamento arquitectónico que pasará a la posteridad y que todavía decora innumerables monumentos de nuestro legado histórico. El que Roland Fréart de Cambray, por ejemplo, un noble eclesiástico y coleccionista, ilustra en su libro *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit de cinq ordres*, publicado en París en 1650.

La estampa representa a un joven, apoyado sobre la pieza caída de una cornisa, que se aplica a dibujar, sobre una tabla adosada a la pequeña pirámide que se supone un sepulcro, el cestillo votivo cubierto por una teja, que rodean los brotes de acanto con sus hojas: queda así documentada la “invención del capitel corintio”, figura omnipresente en el código clásico.

En la leyenda, la naturaleza -el acanto- adorna el arte -el cestillo-. En la Arquitectura, el capitel imita al vegetal... en principio. Y evoca a la virgen corintia. Con los siglos, el “orden” que lo hace suyo, lo somete a una regla convencional que solo obedece a sí misma. El significado se disuelve en el significante. Narciso se mira en el espejo de las aguas.

El ornamento cumple así un doble papel: sirve al tiempo -ayuda a estar al día: de ello el Modernismo apura hasta las heces-, y al contratiempo -perpetúa formas y figuras que tan solo se deben a usos y costumbres inveteradas-. Se instala en lo clásico, entendido como “lo que es de siempre”, y fija lo moderno, como “lo nunca visto”: atemporal e instantáneo, conservador y revolucionario, rancio e innovador. Lo que fue fortuita invención en su origen, crea escuela. *Se non è vero, è ben trovato*: tal es la suerte del adorno, lo “bien hallado”.

Del detalle constructivo al hábito decorativo.

En ocasiones, no es el azar natural de un vegetal que crece alrededor de un cesto, sino la fábrica misma de Arquitectura la que echa mano de un artificio que luego se recibirá como cosa de ver, con gusto: tal es la historia, que no leyenda -como la de Calímaco- del *triglifo*: una testa de viga pasa a ser rúbrica en fachada del edificio clásico, o académico.

Pero esa derivación de lo constructivo a decorativo no es ni mucho menos peculiar de lo clásico: subsiste en todas las culturas y en todas las prácticas edificatorias. El ingenio puesto en el artefacto provoca un juego puramente estético que hace, invirtiendo el tópico, del sayo una capa: que el abrigo sea gala. Es uno de tantos modos de hacer de la necesidad estructural virtud estética: del mecano de hierro triangulado, la bella Torre Eiffel. -Aunque, para ello, haya que intercalar “monumentales” arcos fingidos en sus arranques-.

La práctica del historicismo decimonónico condujo al acopio de preciosos catálogos de detalles ornamentales, procedentes precisamente de las soluciones constructivas de distintos lugares y épocas. Y los modernismos se inspiraron luego en ellos para producir sus peculiares e inéditas fantasías decorativas. De Viollet-le-Duc a Hector Guimard, tales detalles esplenden.

“Jabalcón” es una bella palabra castellana que entrecruza dos herencias: la hebrea y la árabe. Y es, según dice el DRAE, *madero ensamblado en uno vertical para apeaar otro horizontal o inclinado*. De donde “jabalconar” se toma por *sostener con jabalcones un vano o voladizo*. El jabalcón es pariente de la “ménsula”, que insinúa la misma función más modestamente.

Una y otra soluciones, la ménsula y el jabalcón, han dado lugar a piezas y artilugios que los impulsos decorativos no han querido desaprovechar. Y así la fantasía ha prendido en ellos con diversas figuras, de la voluta al caulículo, que de algún modo sugieren el vuelo que a su vez sustentan, estilizando su contribución a la estabilidad de la fábrica.

El objetivo de tales diseños es a menudo el de distraernos del servicio a la estructura que desempeñan, para entretenernos con los juegos de sus imágenes. Cultivan el hechizo de la ficción a la que el espíritu elegante difícilmente se sustrae. Siendo en cierta medida objetos de necesidad, se nos ofrecen como obsequios al gusto, en virtud de su diseño. Éste nos los hace aparecer como gratuitos y de puro capricho, rendidos al paladar y ajenos a la razón de edificar. Sirviendo de hecho a la *firmitas*, aparentan obedecer a los dictados de la *venustas*.

Uno entre los innumerables ejemplos de este proceder que ilustran el tránsito del siglo XIX al XX lo hallamos en el *Jardín de infancia* -difícil imaginar lugar más apropiado- que Víctor Horta diseña y construye en Bruselas (1897-99), *Rue Sainte Ghislaine* 40, en el que la ménsula, que sostiene el vuelo de la marquesina de vidrio sobre la entrada, se despliega en una fantasía de lazos y volutas que la pletina metálica resuelve elegantemente. El mero detalle constructivo es, a la vez, un precioso elemento decorativo.

A menudo la verdad desnuda de la Arquitectura nos incomoda: es el momento en el que recurrimos a esa *cosa fingida y apegada* que, según Alberti, es el ornamento.

Del “*horror vacui*” a “*il vuoto*”.

Otro tanto, o algo semejante, ocurre con el espacio, que la Modernidad instituyó como gloria y prez de la mejor Arquitectura: *il vuoto* -el vacío- que invoca su apologista Bruno Zevi.

Sin poner en duda que el espacio, invisible e inasible, sea lo sustantivo en materia de Arquitectura, no es menos cierto que ella lo aprehende definiéndolo, envolviéndolo o, como mínimo, apuntándolo, orientándolo y sustentándolo: y desde luego calificándolo. El espacio es el bien común que la Arquitectura convierte en bien propio: con nombre y apellidos.

Y lo hace adjetivándolo mediante la disposición de suelos, techos y paredes que, sean desnudos o vestidos, nunca serán neutros o indiferentes con respecto al espacio que, antes de cualificarlo, definen y dimensionan. Partimos, pues, de geometrías y luces -nótese que se llama luz al vano que salva una viga- y de cuerpos en torno, que conforman un vacío que sería, en su ausencia, trasunto del caos. La Arquitectura se engendra en el espacio, desde luego, pero no se consume, ni mucho menos, en él. El recinto es su real modo de ser.

Veamos un ejemplo: la capilla inferior del *Convento de San Benito* en Subiaco, que Viollet-le-Duc visita en su viaje a Italia (1836-37) y dibuja y acuarela con todo lujo de preciosos detalles. A la vista está que este recinto privilegiado goza de la privacidad -privilegio es ley de lo privado- que la Arquitectura (se) otorga.

El recinto se nos ofrece enmarcado por ojivas y abovedado, con escalera al frente y rellano al fondo, de donde arranca otra escalera de perfil, no sabemos si real o pintada. Y dos devotas, de espaldas: una, enlutada, sube y la otra, con toca blanca está a punto de subir. Las gradas son esenciales al rito que es, por naturaleza gradual: lo ha sido desde el estilóbato del templo griego, en nuestra cultura, o desde mucho antes, en cualquiera otra. Altar responde a altura: y a la Arquitectura concierne disponerla y graduarla.

Pero lo que nos llama la atención sobre todo en la capilla de Subiaco es que ni un solo palmo cuadrado de sus superficies envolventes, suelos y techos sobre todo -las paredes casi se ausentan-, escaleras y bóvedas, escapa al ornamento. Los artífices

participan del *horror vacui* u horror al vacío que, consagrado por la cultura bizantina se impone, vía Rávena y Venecia, en la península italiana. Y decimos “consagrado” porque el ornamento es, en su caso, inherente a lo sacro, vestimenta o fábrica: del Laocoonte de Virgilio a los cardenales de Fellini.

El ornamento consagra el recinto: lo estampa y sella, le imprime carácter en virtud de un orden, que no es el geométrico del espacio, sino el iconográfico del rito. A semejanza de los códices miniados medievales, el ornamento satura estas arquitecturas destinadas al culto y las puebla de iconos, revistiéndolas de la dignidad que corresponde a su decoro *de statio*.

De Venecia a Subiaco, de San Marcos a San Benito, el interior del santuario, cripta en este caso -lo que acentúa su cualidad secreta-, se sustrae a la luz, acreditada y genuina en la creación de espacio, y se entrega a los oros y colores de una pintura abigarrada que, si en algo aventaja a aquélla, es en su estabilidad cromática, ajena al drama del claroscuro.

La cripta de Subiaco, en virtud de su suntuoso ornamento, nos enajena del tiempo, y de la luz que lo cronometra, y nos secuestra en un recinto de devoción, totalmente absorto en los misterios que ella misma aloja y describe, con imágenes y símbolos: pero, sobre todo, con colores que obedecen a una gama cromática hábilmente controlada, mística y nocturna.

El ornamento, pues, si se lo propone, transfigura el recinto. Pero cabe, se ha dado y se da, el ir más allá: pues él es diestro en el juego de los signos y sus significados. Veámoslo.

Ornamento y deconstrucción.

La verdad de la Arquitectura, que se suele identificar con su estructura es, como tantas otras verdades, incómoda a veces, en virtud del rigor que impone. Un soporte, necesario sin duda, puede ser, y de hecho es, un obstáculo.

Por algo la construcción se esmera, desde la época de las catedrales, como tarde, en adelgazar sus pilares, si no real, al menos visualmente: los consabidos y desde luego figurados “haces

de columnillas”. Y la Modernidad no decae en ese esfuerzo: el *Crown Hall* de Mies, por ejemplo, en Chicago, o su *Neues Gallerie*, en Berlín, los orillan y quieren invisibles.

El ornamento, con sus ficciones, ensaya una fuga que quiere evadirnos de esa rigurosa verdad estructural. Hacer de la pared un tapiz y de la bóveda un dosel -como en Subiaco-: con lo que se aligera la obra de fábrica y se la dota de una ilusión de liviandad.

Incluso un pintor-arquitecto, en distintas proporciones, como Rafael dilata las *stanze* vaticanas cuando las reviste con sus frescos y las abre a perspectivas que les son ajenas. Y las desvincula de su espacio y de su tiempo. Sócrates y Platón vienen conversando hacia nosotros en la *Signatura* desde una lejanía que es, a la vez, topográfica y cronológica.

Las arquitecturas clásicas que el pintor representa en sus paños nos liberan, por eso lo son, del tiempo en que vivimos y del espacio en que nos movemos y demoramos. Dialogamos a la par con los filósofos antiguos y con los humanistas modernos. Rafael hace de la “estancia” un foro universal e intemporal. El fresco transfigura el muro: el ornamento crea el espacio.

En cuanto sirve a la cotidianeidad y se compromete con ella, el recinto de arquitectura se nos antoja estrecho -de su cuerpo decía Unamuno, con su particular gramática airada: *esme estrecho*-. El ornamento no resuelve las angosturas de la Arquitectura y sus urgencias, pero las disuelve en el poderoso disolvente de sus fantasías. Crea un espacio imaginario, de ensueño y de poesía, al que la Arquitectura, ni puede, ni sabe, ni quiere renunciar. Y altera así su sentido en un juego de equívocos que el lenguaje de siempre ha practicado.

*

Pues el que la invención que todo ornamento entraña halle acogida, más allá del lugar y el tiempo, en su lugar y fuera de lugar, a tiempo y a destiempo, obedece a la incertidumbre que altera, cuanto sea imaginable, su significado. Que Palladio elija el orden corintio para las mansiones urbanas de sus honorables clientes poco tiene que ver con la doncella corintia y la habilidad de Calímaco. Sus distintas lecturas responden más a sus lectores que a los libros que son su soporte. Acaece en ellas un fenómeno tan antiguo como el lenguaje: la *deconstrucción*.

La deconstrucción ha sido en época reciente caballo de batalla de la lingüística más al día: pero, siendo inherente al lenguaje mismo, su origen se nos pierde en la noche del tiempo. Tan pronto como la palabra salta a la palestra, el equívoco está servido. Y no solo es la natural polisemia de una voz cualquiera: es que nada puede evitar que el significado sea signifiante.

Y una vez abiertas las compuertas al flujo semántico, sus afluentes y sus deltas, no hay modo de que dejen de fluir. La arborescencia del lenguaje hará que el irnos por las ramas, sea cual fuere el tronco, nos precipite en una maraña imposible de esquivar. Es el bosque, en este caso, el que no nos deja ver los árboles y no a la inversa.

Pues bien: en esta operación de deconstrucción, es el ornamento, y no la construcción, el que participa “literalmente”: el ornamento es deconstructivo por naturaleza.

Y lo es a causa de su eferescencia significativa: en tanto que lenguaje o repertorio de signos. Por su visibilidad y sus ínfulas -las ínfulas episcopales son paradigmas del ornamento-.

De lo que la construcción o sus estructuras hacen fácil parodia, o metáfora de dudosa fortuna, fingiendo deconstruir lo que ha sido construido, el ornamento toma el sentido que el lenguaje le tiene asignado: esto es la indefinición, por abundancia, de las referencias que toda forma insinúa y apunta. Mientras la deconstrucción al uso, traducida en “pirueta constructiva” -la de hacer como que se cae el edificio del que se espera que no se caiga-, parodia el equívoco lingüístico, la deconstrucción ornamental participa espontáneamente de él.

*

Un vistazo a la Historia nos persuade de ello. Con descaro en algunos de sus casos. Tal es el de *Villa Barbaro* en Maser, territorio del Véneto, que el Palladio edifica para sus clientes y amigos Marc'Antonio y Daniele, y cuyo interior decora, cubriendo sus paredes de frescos a su guisa, Paolo Veronese. Vemos cómo un pintor genial deconstruye la obra de un arquitecto no menos genial -mal que le pese a éste-. Y es que decoración y deconstrucción andan de la mano y no se paran, literalmente, en barras o barreras.

Que un pintor cree su propio espacio en el espacio de la Arquitectura ocurre desde la época de las cavernas: el arte rupestre certifica ese conflicto y practica esa deconstrucción. Pero, como en todo, hay grados: y la agresión del Veronés a la villa del Paduano es más que notoria. Pues abre nichos en lienzos de pared sin otro accidente, inventa puertas fingidas por las que asoman curiosos intrusos, imagina tondos y otros artificios de arquitectura, fuera de lugar, y trastorna con sus ilusiones la realidad de la “cosa edificatoria”.

Este ejemplo, fechado en época “manierista” (1560-62), tiene antecedentes notables: Peruzzi, en la romana *Villa Farnesina*, cuyo atrio decora Rafael, rompe la pared de fondo del salón principal con un trampantojo que figura una terraza con vistas al paisaje. Y conocerá en el Barroco no menos notables consecuentes: el de Andrea Pozzo en *San Ignazio*, por ejemplo.

Deconstruir la Arquitectura fue, ha sido y es vocación frecuente de decoradores: que por eso algunos arquitectos ven en ellos presuntos rivales. La Arquitectura crea espacio: pero el ornamento toma posesión de él. Y, en cierto modo y hasta cierto punto, lo habilita y habita. El ornamento amuebla el inmueble.

Ornamento y toma de posesión.

El ornamento es, por lo tanto, un instrumento privilegiado en la toma de posesión del espacio. Describe al habitante más allá, o más acá, de la habitación que habita.

El ejemplo de Pompeya es aleccionador. El Vesubio, que arrasó la ciudad hace dos mil años, sepultó y, al hacerlo, preservó algunos de sus murales. En el de la Casa *Lucrezio Frontone* hallamos diversas arquitecturas pintadas, con huecos fingidos, alféizares, jambas y dinteles, con sus contraventanas en perspectiva, coronados por montantes y doseles, con columnillas y tapices, lámparas e insignias: todo ello con el propósito de desviar nuestra atención del muro opaco y plano que les sirve de soporte.

Que dio espíritu a leño, vida a lino, dijo Góngora poeta del Greco pintor. Como la tabla y el lienzo cobran vida en virtud de la pintura que sustentan, el muro de la casa pompeyana se transforma en un ideal de vida a cuyo decoro contribuye.

Y no deja de ser notable que haya subsistido la arquitectura pintada donde su fábrica real sucumbió. Se cumple, una vez más, la parábola de la caña y la encina: aquélla sobrevive a ésta. Lo frágil perdura cuando lo recio se arruina.

Lo que vemos no es la arquitectura civil tardo-romana de una ciudad asolada por una erupción -que habremos de reconstruir mentalmente en base a sus ruinas- sino la imaginaria y doméstica, que nos habla de sus usos y costumbres, de sus hábitos y fantasías. No su modo de construir, sino su modo de habitar: propicio al ornamento y ajeno a lo edificado.

Por los murales de Pompeya sabemos más de la vida de sus habitantes y de sus gustos, de sus gustos sobre todo, que de sus habilidades en el arte de edificar.

Ornamento y pompas fúnebres.

Y es en el umbral de la vida donde el decoro que la ha venido acompañando, con más o menos fortuna, con más o menos posibilidades, con voluntad o sin ella, se desata y desciñe de cualesquiera compromisos y se entrega a una decoración que a menudo roza el delirio. Es un hecho del que da cuenta Alberti cuando se refiere a sus *pusilla templorum exemplaria*, o modelos de templetos -los que nosotros llamamos panteones-, pero que se remonta, por lo menos, a la edad de los faraones.

Las credenciales del ornamento se crecen en la intimidad. Y ¿qué acto se concibe más íntimo que el del tránsito, estrictamente individual, de este mundo al otro?

En él, y no en la vida social y cívica, necesariamente sujeta a protocolos y reglamentos, caben todos los gustos, aun los más detestables. No sabemos -afortunadamente- qué contuvo el cestillo que la nodriza de la doncella corintia dispuso sobre su tumba. La naturaleza luego se dignó disimularlo y el escultor Calímaco hizo del azar natural

fortuna artística. Pero ésa no fue una salvedad: porque el que la decoración desborde al decoro es una licencia común del culto al más allá y sus atributos.

Sabemos, en cambio, lo que el mayordomo de Tutankhamon, de la XVIII dinastía (1554 a 1305 a. de C.) dispuso para su tumba en el *Valle de los Reyes*. Y podemos apreciar, entre sus tesoros fabulosos, numerosos pectorales: en uno de ellos, que conserva el Museo de El Cairo, piedras y metales preciosos enmarcan la figurilla sedente del faraón de cara a un genio alado. En esta ocasión remota, histórica y legendaria a partes iguales, el ornamento ha reunido, en una sola pieza ligera, pero de incalculable valor, si no todos, varios de sus atributos.

Como pectoral que es, constituye la insignia sagrada que designa al representante del dios en la tierra: remite pues a toda una mitología y es parte del ritual que la oficia. Y se halla adscrito a la investidura del oficiante, sin apartarse un ápice de su función simbólica y sacra. Es una joya litúrgica y, como perteneciente al culto, intransferible.

Pero no podemos ignorar de dónde procede: es parte del tesoro hallado en la tumba del faraón, que la arqueología irreverente -la historia lo es con respecto al mito- ha convertido en pieza de museo y objeto de arte. Es, por consiguiente, ajuar funerario indiscernible sin sus vínculos con la vida de ultratumba. Ornamento sagrado: y ornamento fúnebre. Pertenece al decoro *de statio*, diría Vitrubio: pues su razón de ser es ritual por partida doble. Por la persona a la que inviste y por la situación en tránsito a la que obedece.

Nótese el descomunal salto de una a otra cultura: de una a otra edad. Del imperio faraónico a la república griega: de la “tesis” simbólica -diría Hegel- a la “antítesis” del recinto. Del tesoro de Tutankhamon que la tumba ciclópea querría enterrado para la eternidad, al secreto alijo de la doncella que Calímaco traduce en forma de capitel para la posteridad.

Los casos son incomparables: pero la razón es semejante. Y el ornamento está al tanto de ellos: como alhaja que completa una vestidura sagrada o como naturaleza revertida en arte alrededor de un recuerdo íntimo, pero lleno de sentido. Y en ambos casos el lugar es la tumba. A la arquitectura del símbolo le basta el pectoral: a la del recinto la acompaña el capitel.

Ésta, la que llamamos “clásica”, traslada la hechura del recipiente -cestillo- a la cabeza -*caput*- de la columna que crea el peristilo alrededor del espacio sagrado. Y recíprocamente el ornamento se transfiere del vestuario a la fábrica: del tejido al techado. Sin que su sentido y su significado hayan decaído. El pectoral de Tutankhamon nos invita a recapitular. Hagámoslo.

*

El ornamento obedece al decoro que, según Vitrubio, puede ser *natural* -como lo es el acanto-, *usual* -un cestillo- o *ritual* -un capitel-. Pero es en este oficio donde se cumple su razón de ser. El pectoral acredita el rito.

El ornamento se apacienta en la ficción: por lo que habita el territorio del arte, y el de las artes plásticas en particular. Y las suntuarias en especial. Por eso oscila entre el vestuario y la fábrica de arquitectura. Como lo hace el pectoral, ornamento que se superpone al traje y se sustrae a la cámara que lo salvaguarda. No es envoltorio, sino señal y enseña.

El ornamento está a merced del gusto, responde a un estilo y es objeto de diseño: libre en la medida que lo consiente el material de que está hecho: orfebrería, cantería, tejido... Solo el oficio determina su territorio: sola la habilidad trazó los límites del pectoral.

El ornamento se complace en el umbral: ni afuera, ni adentro. En el límite. El pectoral no pertenece al ropaje: tampoco a la estancia. Reviste al personaje, no su circunstancia: pero crea, en torno suyo, esa circunstancia. O, por mejor decir, la distancia que aísla al faraón de sus súbditos. El ornamento sugiere que hubo, y las hay todavía, clases y clases.

El ornamento, por otra parte, en virtud de sus prerrogativas lingüísticas y de su aptitud simbólica, deconstruye todo aquello que adorna, abriéndolo a un sinnúmero de lecturas, con frecuencia dispares, cuando no contradictorias. El ornamento es ambiguo.

Porque lo es, el ornamento marca época y, paradójicamente, salta de una época a otra y de un periodo histórico a otro. Siendo histórico, se presta sin escrúpulo al

juego historicista. Es de ayer y de hoy: no de siempre -sería clásico el serlo-, pero sí de distintos lugares y tiempos -como un comodín: de hecho, es suya la vocación de “acomodarse” a cada situación-.

Y el ornamento finalmente -no porque haya un fin, sino porque habremos de ponerle fin- remite siempre a su principio, que no es otro que el de la propia raza humana. Se ponga como se ponga, el ornamento es primitivo: sabe a primitivo y salvaje, es incivilizado y gratuito, instauro un orden festivo en la prosa cotidiana, apela al instinto. Hojarasca, se recrea en la raíz.

En todo caso, adonde haya ceremonia, habrá ornamento. Y la Arquitectura no ignora, no puede hacerlo, la una y lo otro. Pero ello, por otra parte, requiere oficio. Sin el concurso de oficios no hay, no puede haber ornamento que valga. Porque el ornamento es, antes que un servicio a la liturgia, un producto de la habilidad: manual primero, mecánica luego.

LO QUE SE DISPONE.

Treinta y tres años antes de que Alois Riegl publicara sus *Stilfragen*, 1893, -“Problemas de estilo”- Gottfried Semper había dado a luz su *Der Stil in dem technischen und tektonischen Künsten*, 1860 -“El estilo en las artes técnicas y tectónicas”-. No hay estilo, ni sus consecuentes problemas, sin un soporte técnico, en el caso del Arte, o tectónico, en el de la Arquitectura.

Para Semper, el estilo se debe a la habilidad de tejer, o de techar. Para Riegl lo inspira la voluntad de estilo: la *Kunstwollen*. No se contradicen: se complementan. La materia impone sus reglas y el espíritu saca provecho de ellas. No es casual el que una de las pinacotecas más bellas del planeta ostente como nombre propio el de *Gli Uffizi*: “Los Oficios”.

El ornamento es deudor de la industria, contemporánea, y del artesanado, ancestral. Se debe por tanto a los *oficios*, una voz cuya polisemia el DRAE despliega sin escatimar sentido y acepciones. *Labito de l'arte*, al que alude el Dante, es inseparable de la *man che trema*. Y así es desde el remoto Paleolítico. Que la máquina haya multiplicado el poder y el hacer manuales no los desautoriza. La cualidad de artesanal todavía goza de prestigio en innumerables artes y oficios. Boullée contradice, pero no anula, a Vitrubio. Éste escribe:

Ea -la ciencia del arquitecto- nascitur ex fabrica et ratiocinatione.

Fabrica est continuata ac trita, usus meditatio, quae manibus perficitur e materia cujuscumque generis opus est, ad propositum deformationis.

Y Choisy traduce:

Elle nait de la pratique et de la théorie.

La Pratique est une expérience d'usage prolongée et consommée qui s'obtient par les mains, à l'aide de la matière de quelque espèce qu'elle doive être en vue de la façonner.

La práctica de la Arquitectura es, por lo tanto, “una experiencia de uso prolongado y consumado, que se adquiere con las manos, a partir de una materia de cualquier género, con vistas a darle forma”. La práctica es el oficio o, mejor, la suma coordinada de oficios. Y a ella hemos de atenernos.

*

A medio camino entre el autor latino antiguo y el traductor francés moderno, Alberti dedica la primera mitad de su tratado *De Re Aedificatoria*, y tras un preámbulo acerca de los *lineamenta*, a la materia y a la obra de fábrica, para abordar luego el ornamento, sobre el cual hará recaer, en parte, la responsabilidad de lo bello en Arquitectura.

Parece pues aceptado, a partir de ese momento, que Arquitectura y Construcción no son sinónimos. Ni toda construcción se reconoce arquitectura, ni toda arquitectura consiste en construcción: un supuesto que suscribe el propio Vitrubio, para el cual la Arquitectura sería el estadio “avanzado” de la construcción. Como el templo griego lo es de la cabaña primitiva.

Desde su óptica materialista-dialéctica, Lukács lo confirma bajo el lema *primero lo hacen, después lo saben*. La cabaña remite al *homo faber*, el templo arcaico al *homo sapiens* y el templo clásico al *homo ludens*: tales son los ámbitos de la vida, la ciencia y el arte.

Los oficios apuntan al vuelo del arte, pero hunden sus raíces en lo cotidiano de la vida y, en la medida de sus posibilidades, se valen de la ciencia para asegurar así su consistencia técnica. La *tejné* griega, que, como es bien sabido, significa indistintamente “arte” y “técnica” está presente en sus principios y activa su vocación y sus empeños.

Albañilería, cantería, labra, carpintería, cristalería y herrajes, son oficios elementales, que subsisten desde tiempo inmemorial. Y a ellos se han venido sumando las que la civilización denomina instalaciones: de fontanería y saneamiento, de electricidad y climatización, de redes y cables... Y la jardinería, a cuyo cultivo el proverbio chino atribuye felicidad de por vida.

En esta parte de nuestro discurso, sin embargo, nos proponemos ceñirnos a aquellos oficios que son, a la vez, primarios y finales, elementales y sofisticados, de absoluta necesidad y de puro capricho. Esos que implican tanto al salvaje aún no civilizado como al genio, insólito y desaforado (Gaudí), o al talento, discreto y apacible (Mackintosh).

La amplia polisemia de la voz “oficio” nos pone al corriente, como hemos anticipado, de sus muy diversos, pero coherentes y concurrentes, significados. Un oficio es ocupación no ociosa y profesión mecánica de la que habremos de ocuparnos precisamente en este apartado. Pero es, al mismo tiempo, función: de la cosa o del sujeto que lo desempeña. Lo que nos hace derivar en dos direcciones: la administrativa y legislativa por un lado, y la ceremonial y litúrgica por otro. Con sus inevitables, frecuentes y a veces sospechosas, concomitancias.

Ejercer un oficio equivale a desempeñar una función: una función que en ocasiones se reviste de carácter sagrado y que, en todo caso, asiste a quienes ejercen cierta autoridad en algún dominio de la vida pública, y cuyos buenos oficios pueden sernos favorables. A menudo los oficios conllevan beneficios.

Los oficios de la construcción prestan así sus servicios a los oficios de la vida: la fábrica dispone “oficinas” aptas para la convivencia y las adereza a sus pertinencias y conveniencias. Pero hay una arquitectura no construida de la que debemos ocuparnos en primer lugar: pues el arte de habitar es más antiguo que el oficio de construir. Y esto nos remite al mito del Edén.

“Ut operaretur et custodiret”.

Vitrubio supone, no sin razón, que la *cabaña primitiva* es el modelo del *templo griego*: que la construcción de aquella prefigura la arquitectura de éste. La dialéctica materialista da fe de este proceso: primero *lo hacen*, luego *lo saben*. Y finalmente *juegan* con lo que saben hacer. Hay una fábrica espontánea en primer lugar, un cálculo luego y quizás una obra de arte al fin.

Pero, si somos capaces de abstraer la idea de Arquitectura de su habitual y más común puesta en ejecución por medio de la Construcción: es decir, si apelamos al principio original de habitación y ponemos en el espacio habitable su razón de ser, el orden de los factores se altera y lo que se supuso antecedente pasa a ser consecuente. Antes es después y después es antes.

Habitar -necesario- precede a construir -conveniente-. Y lo primero cabe, bajo ciertas condiciones y circunstancias, al margen de lo segundo. Se puede habitar, razonablemente y a placer, sin construir. Cabe la habitación sin un recinto que la habilite. Se puede vivir sin estar al abrigo de una arquitectura... edificada. Nos dice Paulo, *El condenado por desconfiado* de Tirso:

*Dichoso albergue mío,
soledad apacible y deleitosa
que, en el calor y el frío,
me dais posada en esta selva umbrosa,
donde el huésped se llama
o yerba verde, o pálida retama.*

Paulo es un eremita solitario. Adán lo fue antes, aunque por breve tiempo. Pero ambos se hallaron dichosos: el uno en una “selva umbrosa”, el otro en su paradisíaca sede.

La naturaleza provee, si hay orden en ella, lugar de habitación. Ella es hospitalaria: solo la intemperie es inhóspita. El temperamento, pues, es su orden a efectos de su habitabilidad. Y la Arquitectura se emplea, precisamente, en atemperarla. Lo cual no implica, necesariamente, obra de fábrica alguna. La cuestión nos remite al espacio: a su atmósfera y a su beatitud.

De esa beatitud gozó el Edén, sea éste un mito, o una utopía. El Edén está instalado en la mente humana desde la Creación, entiéndase ésta como se entienda. Y la fórmula que nos lo hace palpable es el jardín. El que, por ejemplo, representa el pintor Rousseau “el Aduanero” en su lienzo *Jungla con fuente* de 1910.

Y es curioso cómo el cuadro contradice su título, “Jungla”: pues el orden que reina en él, sin sombra de imposición, perpetuo y en modo alguno estático, sencillamente

inefable, es por completo ajeno a la idea, confusa y angustiosa, que de la jungla nos hacemos aquellos que nos atribuimos título de civilizados. Si eso es una jungla, es que la jungla es el Paraíso. Tal vez ése fuera el mensaje que el pintor *naïf* nos quiso transmitir: un desorden en orden que supera con creces al orden impuesto de nuestras retóricas ordenanzas urbanas.

Todo arquitecto sabe, o puede entender, que en el jardín cabe un orden, y un reposo en consecuencia, que en la mansión más refinada sucumbirá de la noche a la mañana con solo el despertar de sus inquietos moradores. Sola la Naturaleza es señora capaz de enseñorear a sus súbditos como señor alguno, entre los que se llaman inteligentes, sabría hacerlo.

En Versalles, prototipo de espacio rendido a la majestad de un soberano que se quiere émulo del astro rey, el orden de los jardines supera al de los aposentos: pues, aun siendo éste imponente, con sus bóvedas pintadas, lo es mucho más aquél, bajo la bóveda celeste. Y es que, en punto a simetrías, hemos de reconocer que el reino vegetal aventaja con creces al animal: aunque ninguno, a este respecto, como el mineral -Keops es testigo-. Pero hablamos aquí del orden de la vida: no del de la muerte. En el Jardín, una y otra se compaginan y compadecen.

El jardín, paisaje cultivado -sea al gusto francés, geométrico, sea al inglés, pictórico-, es cultura y, por ende, Arquitectura: la que Rousseau nos muestra en su concierto de lo humano, primitivo, con lo vegetal y lo animal, perdurable. Arquitectura no edificada -ello vendrá luego-, pero en orden: es lo principal.

En el jardín, trasunto del Paraíso, hay orden en el espacio: cada cosa está en su lugar. Y en el tiempo: hay una voluntad de permanecer. Y ¿qué otra cosa es la Arquitectura? La *jungla* del pintor dista de ser la jungla natural: el arte no niega su condición de artificio. Y la visión del artífice crea armonía en el modelo, si así puede llamársele, que la naturaleza provee.

Cuando Séneca, en una de sus *Cartas a Lucilio*, corresponsal real o acaso imaginario, le escribe que *hubo una época feliz en la que no había arquitectos*, no se refiere a la Arquitectura, sino a quienes, en la práctica de sus oficios respectivos, se lucen asistiendo a sus lujos.

Parece obvio que el filósofo estoico abomina del refinamiento, no de la habitación: es la que Choisy, arquitecto, historiador y fiel traductor de Vitrubio, en su consistente *Histoire de l'architecture*, publicada en 1900, sitúa en la era preglaciaria: cuando la vida del hombre sobre la tierra es supervivencia sin artificio, natural y en cierta medida paradisíaca.

En su opinión, la fábrica de Arquitectura entra en la Historia de la Humanidad cuando los glaciares ponen en riesgo el equilibrio del terrícola sobre el planeta. Es el momento en el que, simbólicamente, Adán se sabe desterrado del Edén y habrá en adelante de valerse por sí.

Hijo del deshielo, no le bastará custodiar lo que le ha sido dado, y deberá trabajar para procurarse el abrigo que la naturaleza no le regala. Los utensilios hallados, procedentes de la Edad de Piedra, documentan esa cultura de emergencia. El mundo ya no es el paraíso que basta poner en orden con el esmero de un jardinero, sino una intemperie inhóspita, en medio de la cual la raza humana habrá de proveerse de abrigos atemperados para subsistir: “mundos diminutos” -dirá Semper-, apacibles, en el gran mundo, desapacible.

La magia de la caverna.

Los útiles elementales que la arqueología ha encontrado y puesto a disposición de la Prehistoria, tales como las hachas de sílice y semejantes, documentan la supervivencia del hombre primitivo, pero nada o casi nada nos dicen a propósito de sus construcciones, si es que las hubo. El instrumento para sobrevivir se anticipa al habitáculo donde vivir y convivir.

La talla y la labra de la piedra, por ejemplo, no son concebibles con utillaje tan precario como el que debemos a la Edad de Piedra. La caza y el alimento, la rivalidad y el combate, son más antiguos, a juzgar por sus señas, que la habitación y el bienestar compartido. Sabemos del menhir, que consagra el lugar, y del dolmen, que entierra el recuerdo. Pero nada edificado nos pone sobre la pista de una arquitectura como obra de fábrica incipiente. La naturaleza precede al ingenio humano en la habilitación de espacios para el abrigo de la intemperie.

Las avalanchas glaciares, y no la mano del hombre, han esculpido los primeros ámbitos de habitación: obsequios gratuitos de la geología, brutal, pero no impía, que provee al cazador peripatético, pero no indiferente al lugar -el que acabará siendo con los siglos y las avaricias de la propiedad “coto de caza”-, un centro de operaciones apto para el reposo.

Sus herramientas le habilitan para la caza: no para la habitación. Ésta se le ha otorgado por añadidura: *primum vivere, deinde aedificare*. La caverna es privilegio que la topografía no derrocha: pero, allá donde se ofrece una civilización troglodita, no se hará esperar. El Valle de Göreme en Turquía es un ejemplo. Altamira en Cantabria un paradigma.

Del paraíso preglaciar, jardín de delicias, edén de ensueño, subsiste el mito. El hombre de Platón se halla ahora en la caverna, encadenado de cara a su fondo opaco y oscuro, sin otro horizonte que la roca. Ésa es su realidad: a sus espaldas quedan sus ideas. Pero él acaso pueda reflejarlas en ella con su arte. El hombre de Platón revive al hombre de Altamira. De ese gesto deducirá Picasso que *después de Altamira el arte es decadencia*. No solo la jardinería: también la pintura es oficio que se adelanta a la edificación en Arquitectura.

El bisonte crea un espacio, de demora e ilusión, que el cazador habilita para sí y en el que condensa, a escala reducida, su mundo de supervivencia y aventura.

En virtud de sus pinturas rupestres, el espacio de la caverna se dilata en un universo a medida, semejante al que Noé pudo llevar a cabo en el zoo de su famosa Arca.

Tejer y techar.

Pero Semper no se equivoca: el oficio de techar, que cumple al arquitecto, debe no poco al de tejer, que es propio del tejedor. Y éste conviene, como de sobra es sabido, al pastor nómada que, con sus rebaños, peregrina a la búsqueda de los mejores pastos. A diferencia del cazador, que halla en la caverna su ocasional centro de operaciones, el pastor deambula de un lugar a otro, con su habitáculo ligero a la espalda. Su circunstancia es la utopía. Transeúnte perpetuo, su arquitectura es tectónica pura: sin arrimo y sin asiento. El tiempo es su espacio.

Haya sido o no el oficio primordial, la revisión del estilo que tiene lugar en el tránsito del diecinueve al veinte, lo rescata como referencia y toque de distinción: denominador común para el hábito y la habitación, el vestuario y el recinto. Con la diferencia no desdeñable de que el tejido, en la función de habitáculo, ha menester de un tinglado que lo soporte y arme.

Pero si, en tanto que armadura, la fábrica depende de ella y se rinde a su estructura, en cuanto *máquina de habitar* su revestimiento toma la voz cantante. Lo pronostica Loos y lo practican los mejores alumnos y profesores de la Bauhaus. Una cortina fabricada en 1928, en el telar Jacquard de Lübeck, sobre diseño de Gunta Stolzl, puede ser un precioso ejemplo.

El hábito viste al habitante: la habitación, revistiéndose, lo reviste. Hay, por tanto, una duplicidad de cuerpos. El mismo Palladio, que quiere para cada una de sus arquitecturas las cualidades de “un cuerpo entero y bien acabado”, discierne, en el caso de las columnas de la *Villa Rotonda*, un cuerpo entero, de fábrica de ladrillo, revestido y bien acabado, de estuco. El concurso de oficios que describe Vitrubio parece inevitable. Con lo cual, la estrategia de su coordinación salta al primer plano: el arquitecto reclama al operario. Y viceversa.

El oficio, como por menudo enseña Semper, se debe al material que, siendo vario por necesidad, impone destrezas varias y bien cualificadas. Lo que, por un lado, obliga a una franca especialización: que no es de ahora, pero que, en nuestro tiempo, ha alcanzado cotas que en otros serían inimaginables. Y por otro, apela a una coordinación necesaria del operativo.

El caos de la especialización sobre el que ironizaba Bernard Shaw -saberlo casi todo de casi nada nos lleva en el límite a saberlo todo de nada- y es gloria de las Ingenierías de Montes y de Minas, de Caminos y Agronómica, Navales y Aeronáuticas, e Industriales de toda especie, amenaza en cambio al ejercicio de la Arquitectura que ha de habérselas con todo sin renunciar a nada: conciliando el suelo con el vuelo, las instalaciones con las estructuras, la rigidez con la elasticidad... Y una razonable seguridad con una deseable libertad.

Hacer y saber.

Hacer lo que se sabe y saber lo que se hace es a lo que aspira el que practica un oficio. Saber de lo que otros hacen es lo que se espera del arquitecto, que se halla en compromiso con el inapelable refrán que dice que quien mucho abarca poco aprieta. ¿Cómo resolverlo y resolverse? Él es el que abarca, o deberá hacerlo, lo que otros aprietan.

La coordinación de oficios que, en parte, le son ajenos, aunque haya llegado a dominar algunos de ellos, es de su responsabilidad: la que le hace valer el título de arquitecto que, en su étimo griego *arjitékton* viene a ser “jefe de obreros”... y “administrador de un teatro”.

De él se espera que sea *homo faber* -práctico en alguno de los oficios que concurren a su obra-, *homo sapiens* -sabedor de las técnicas que articulan su discurso- y, si quiere preciarse del plus de calidad que se reserva al genio artístico, *homo ludens*.

Cabría decir, pero sería frívolo, que con la Red la solución está servida: todo el mundo puede saberlo todo de todo. Vitrubio se hallaría a sus anchas, teniendo a disposición cuantas “erudiciones” él anota en el currículo de su arquitecto-tipo: pero pronto se sabría desasistido en lo tocante a las “disciplinas”, que implican un saber a fondo, más allá de la mera noticia.

El problema subsiste: y no se conoce para él una solución definitiva. Las soluciones, en todo caso, como en todo lo que atañe a la *re aedificatoria* -que el mismo Alberti juzga y declara “dificultosa”- serán siempre provisionales y parciales, de tanteo y retracto, inciertas y dudosas. Y solo en ocasiones felices. La obra de Arquitectura solo será cumplida si el azar la bendice.

El *Pantheon* de Adriano, el *Tempietto* de Bramante y la *Villa Rotonda* del Palladio -cito tres piezas que este arquitecto pone en relación- son indiscutidas obras maestras porque una conjunción de circunstancias -el lugar y el tiempo, el cliente y el motivo del encargo, aquello a lo que van destinadas y ¿por qué no decirlo? el estado de gracia del autor y la competencia de sus operarios- las han bendecido y consagrado. La fortuna las hizo afortunadas. Y la Historia las ha respetado y aun reverenciado. Hoy por hoy, el sueño de sus autores se ha hecho realidad.

Pero, aun antes de invocar al destino y ciñéndonos a sus fábricas, reconozcamos que la cooperación está en el orto de toda especie de arquitecturas. Y que la metáfora, trasnochada un tanto, del arquitecto como director de orquesta que, todavía en los 60 del siglo pasado, invocaba el longevo y no menos afortunado arquitecto Oscar Niemeyer en un Congreso de la UIA, sigue siendo pertinente a la operación de edificar, concebida como ejecución cabal de una partitura compleja. Con el agravante de que esa ejecución ha sido dispuesta para perdurar.

De la ejecución quedará tal vez una grabación que podrá ser cotejada en un futuro. Sea cual fuere su estilo, o “voluntad de arte”, la obra de Arquitectura está condenada fatalmente a ser clásica: en el sentido literal del término, que la propone como modelo y lección, a tiempo y a destiempo. Como punto y contrapunto.

Aun en época de la más asentada democracia, del arquitecto se espera que ejerza su autoridad, a riesgo de que se obstine luego en reclamar su autoría. De monumentos insignes del pasado, la ignoramos y, si la conocemos, la ponemos al margen: nadie habla del Escorial de Herrera. Sería, en todo caso, el de Felipe II: como la Gran Pirámide lo es de Keops.

El sello de arquitecto implica el dominio de los muy diversos oficios cuya práctica le es a éste, si no desconocida, desde luego no ejercida. Maestro de maestros: ésa es la difícil tarea que le incumbe en el ejercicio de su profesión. La de conducir a quienes ejecutan, a sabiendas de que ellos saben más de lo que hacen: pero convencido de que él sabe mejor lo que hay que hacer. Lo cual se resolverá en armonía si, lejos de una actitud despótica, el arquitecto posee y transmite la necesaria empatía que hace posible la labor en común.

Los intérpretes hacen sonar lo que en el oído del director resuena. Se invierten los términos: la resonancia guía al sonido, lo modela y administra. La escucha gobierna la voz.

Aquellos son los *téktonoi* que describe por menudo el diccionario griego: *carpinteros, ebanistas, constructores de buques, canteros, herreros, escultores, obreros o artesanos de todo tipo, artistas y maestros*. Ni el arte, ni el magisterio, se reduce al talento del arquitecto director de orquesta. La única ventaja de éste es la del que oye a los otros más que a sí mismo.

De él se espera que, habiendo superado las etapas del *homo faber* (hace lo que sabe) y el *homo sapiens* (sabe lo que hace), entre de lleno en el espacio del arte, que, si nos atenemos a Schiller, es el del *homo ludens*: aquél que juega a construir un espacio de habitación, no solo cómodo y estable, sino grato y digno. Resumiendo: útil, sólido y bello.

El arquitecto no ejecuta, pero ha de saber de aquello que se ejecuta para poder jugar el arriesgado juego de la Arquitectura: un juego que, como todos, se presta a la trampa, a la oportunidad y ¿por qué no decirlo? a la ocasión y al azar. Un juego a muchas bandas, en el que el arquitecto ha de ser árbitro en cierta medida.

A Alberti se puede hacer responsable principal, si no el primero, de la metáfora que nos lleva a ver en el arquitecto al “conductor” de una orquesta. Su fórmula de ponderación, “que nada falte, que nada sobre y que todo esté en su sitio” ¿no es acaso la que concierne, sin más que traducir espacio por tiempo, al director de un conjunto sinfónico? *Concinnitas* no es sino armonía. Y el mismo autor nos confirma, a propósito de la *finitio*, o proporción, que está en la base de aquélla, que el arquitecto hará bien en “aprender de los músicos”.

Si la *armonía* de la obra es el objetivo, la Música habrá de ser su escuela. Una escuela ausente en Vitrubio, por mucho que éste aconseje al arquitecto su conocimiento como una más de sus “erudiciones”. Pues las razones que da para ello son estrictamente instrumentales (ajustar la resonancia de los vasos de bronce en los teatros, para amplificar la voz, y templar los cables de las ballestas, armas de guerra, para controlar el tiro). El arquitecto como músico de Vitrubio es un ingeniero en acústica teatral, competente además en armamento militar.

Nada que ver con aquél que pondera el papel de los oficios en la ejecución de una obra que aspira a la armonía: sea en el tiempo, sea en el espacio. “Poner el dedo adecuado, sobre la tecla adecuada, en el momento adecuado”: en ello, se dice que decía Bach, consiste, ni más ni menos, el arte de tocar el órgano. Pues bien: la obra de Arquitectura es como un órgano.

Para llevarla a cabo felizmente procede poner cada material, con su correspondiente oficio, a la medida del espacio que ha de habilitar y en la forma que conviene al

recinto que él configura, en el lugar oportuno: un sitio para cada cosa y cada cosa en su sitio. A sabiendas de que menos no siempre es más y más no siempre es menos.

Conociendo de cada material y oficio las posibilidades y las limitaciones, propiedades y carencias. Conocimiento que está en la base del buen diseño, a través del cual el arquitecto se comunica con sus “maestros de obras” y “oficiales”, y estos, a su vez, con sus “aprendices”. La vieja estrategia del taller subsiste en la *obra* de Arquitectura: que lo es y a fondo.

Cierto es que la industria, irreversible por otra parte, ha entrado a saco en el campo de operaciones de la edificación: el *astillero* que invocaba Sant’Elia hace más de un siglo sigue en pie. Pero la singularidad de cada *máquina de habitar* impone un estilo que es marca propia del taller y al que la industria no llega a avasallar. En tanto que *máquina*, o mecano, el inmueble se somete a los procesos industriales: pero, en cuanto se debe al habitar, las cualidades del taller artesano le son insustituibles. El espacio *al alcance de la mano* de Bachelard las reclama.

No son las *disciplinas*, letras, geometría y dibujo, que Vitrubio considera de obligado cumplimiento a cargo del arquitecto, ni las *erudiciones* o ciencias aplicadas que convienen a su ejercicio y condecoran su figura, sino la pura y simple práctica, que procura el decoro de sus habitantes, lo que culmina el servicio de tales oficios a la Arquitectura.

Esa práctica no conoce la urgencia, pues su vocación es la de perdurar. La emergencia es noticia: la habitación no lo es. Aquélla atrapa a *los medios*: ésta se aposenta en *el medio*, lo acomoda y lo embellece. La consistencia se la supone: pero no hace gala de ella. No hay alarde de la tramoya, que sucede entre bastidores. Todo está a disposición de la puesta en escena.

Y de la convivencia. Se puede vivir sin Arquitectura: pero no se puede sin ella convivir... dignamente. A la convivencia atribuye Vitrubio el origen del lenguaje que, a su vez, conduce a la fábrica: dicho y hecho. Cuestión de comunicación y decoro.

De ambos objetivos puede ser muestra ejemplar el “diseño de comedor” que forma parte de un proyecto de concurso para una *Art Lover’s House* del arquitecto Charles Rennie Mackintosh (1901), el más digno heredero de la tradición *Arts and Crafts*

y el más equilibrado diseñador y arquitecto, tal vez, de la época del Modernismo. Un proyecto que sería ejecutado a título póstumo a las afueras de Glasgow casi un siglo después (1996). Y un recinto en el que todo responde a una delicada puesta en práctica de cada uno de los oficios empeñados en él.

Una discreta alfombra, orlada de contadas y dispersas flores, tapiza el suelo de madera y lo ablanda con su tejido, para que el pie, aun desnudo, lo huelle sin escalofrío. Y la madera, a su vez, cubre suelo y paredes, para hacerlas confortables: solo en el techo se ausenta para que la imagen del bosque ahuyente el sentimiento de la cabaña. El techo es el cielo.

Un cielo del que penden lámparas, como gotas de lluvia que caen sin acabar de caer de una bóveda casi invisible, clara y neutra, ingrávida e incolora.

La madera del recinto rebrota en los muebles, que son como injertos en este apacible claro del bosque. Aparadores con cajones, mesa y sillas, todos ellos juegan el mismo juego: son objetos de diseño que pasearán la firma de Mackintosh por todo el mundo civilizado. Sus sillas, tan especiales, de asiento ancho y bajo y respaldo estrecho y alto, cómodas y señoriales.

Un friso de metopas con figuras diversas rodea el cenáculo: ellas se nos encaran y nos hablan si nos ponemos de pie, pero callan cuando nos sentamos. Se prestan a la conversación, pero enmudecen viéndonos comensales. A la mesa un mínimo tapete invoca la mantelería que luego la cubrirá. Y dos elegantes floreros se anticipan a la cristalería que, con la cubertería y la vajilla que corresponda, equipará el banquete: todo ello a merced de un diseño que el propio arquitecto habrá prevenido y propuesto. Nada dejado al azar: todo a disposición del gusto.

En este comedor de la *Art Lover's House*, una suma de oficios (tapicerías, ebanisterías, cerámicas, vidrierías, etcétera) se dan cita para embellecer la vida asumida como celebración. El banquete está servido: por obra de la Arquitectura y el Diseño, en perfecta armonía de una y otro. Y el arquitecto es el *maître* de sala: atento al decoro que el rito reclama.

Tradición y oficios.

A lo largo de la Historia, los muy diversos oficios que concurren en las varias fábricas de Arquitectura han venido decantando tradiciones firmes y seguras. La Arquitectura puede ser, y más si solo se la dibuja y no se la construye, tan revolucionaria como utópica.

Lo prueban dibujos de distintas épocas: los de Boullée y Ledoux, Sant’Elia y Finsterlin. La construcción, sin embargo, aún abierta desde luego al progreso, no se desprende fácilmente de su sabiduría ancestral, ni renuncia por las buenas a esas acreditadas tradiciones.

La construcción, precisamente, certifica que tradición y progreso no se contradicen de ningún modo, antes bien se complementan, necesariamente: sin tradición, el progreso no avanza, pues ha menester, para hacerlo, de la base que aquélla le provee. Y, sin un progreso activo que tire de ella y la haga reinterpretarse, la tradición se agosta, decae y sucumbe.

El progreso invoca la utopía: la tradición reclama el asiento en el lugar. En el proyecto de Arquitectura asoma un punto, o más, de utopía. Pero la realidad se impone en la ejecución de la obra: y la tradición, *local* por su propia naturaleza, acaba reivindicando sus derechos. En el terreno afloran las tradiciones: ¿acaso el territorio y el paisaje no son de suyo tradiciones?

Las tradiciones suman: y el progreso las asume. Ellas, de natural plurales, intercambian aciertos y combinan logros: piedra y ladrillo, hierro y cemento, vidrio y plomo. Sin prejuicios de raza o de clase: a lo largo y a lo ancho del planeta. Locales y ubicuas, a la vez. No indiferentes, pero susceptibles de adaptación a un entorno dado.

En ello está el acierto (y el error) de *A pattern language* (1977), en el que Christopher Alexander indaga en los “patrones” que apuntan soluciones, sensatas y económicas, ajustadas y felices, que arquitecturas, anónimas en su mayor parte, han dispuesto para dar respuesta a las necesidades elementales de la vida cotidiana en un lugar cualquiera del mundo.

Se da por supuesto, con razón, que tales necesidades vitales en torno a la habitación humana son básicamente las mismas: por lo que procede una puesta en común de

propuestas y resultados. La solución al binomio forma-función, que se ha dado en un espacio y un tiempo concreto, podría generalizarse, para convertirla en manual de buenas prácticas, apto *semper et ubique*. Y ello es solo relativamente cierto. Abstraído de su entorno real y temporal, del patrón se desprende una lección quizá provechosa, pero no una aplicación al pie de la letra.

Son esas disfunciones precisamente las que nos obligan a tener muy presente la índole “local” de las tradiciones constructivas. Aun con respecto a materiales tan universales como la piedra o el ladrillo, las maestrías que los habilitan para ser puestos a pie de obra son tan variadas como las regiones en donde se practican y prosperan.

Que la vida sea común no implica que lo sean sus modos. Así, el *lenguaje de patrones* viene a ser como un diccionario que facilita una *traducción*: pero no la sirve en bandeja. Cada idioma constructivo cuenta con su propia gramática: y el traslado de uno a otro pasa por una *interpretación* que, en cada caso, habrá de encontrar su sentido y razón de ser.

La nostalgia inherente a una migración propicia en ocasiones una fidelidad al lenguaje de origen que no se compadece con las condiciones del entorno final. Se da en las Alpujarras, nostálgicas del modelo norte-africano. Como se da el habla hispana de los judíos sefardíes. Se da en las colonias, a las que el colonizador traslada usos de la metrópoli. Se da, incluso, cuando la infancia de un monarca queda marcada por el aprecio de una manera de hacer que es ajena al sitio en el que se implanta: ejemplo, las cubiertas de pizarra en El Escorial.

Como perduran innumerables idiomas autóctonos, así las tradiciones de los oficios que concurren a la edificación se adhieren a los modos de vida locales. El oficio se debe al material: y éste al territorio. Se lo puede acarrear de un lugar a otro: a él y a los que dominan el oficio de su puesta a punto. Pero no dejará de resentirse la secuencia territorio-oficio-habitación.

Ella vincula el oficio, por un lado, con el lugar, por medio del material y con el modo de vida, por otro, a través de la habitación. Lo que no obsta para que algunos materiales, por sus reservas ubicuas a lo ancho de amplias superficies del planeta, hayan resistido a los avatares del progreso, sin aparente fecha de caducidad.

El ladrillo, sin ir más lejos, supuesta invención de los antiguos asirios, recorre la historia sin decaer de su personalidad: de Roma al Islam o del Historicismo a la Modernidad. Es caldeo y tardo-romano, mudéjar y manierista, *gaudiano* y *aaltiano*: está presente, tanto en las ruinas de *Villa Adriana* en Tívoli, como en la confortable *Red House* de William Morris, que a su color debe el nombre y que, edificada por Philip Webb en 1859, pasará a la Historia como emblema del movimiento *Arts and Crafts* que abandera su propietario.

El adobe, en cambio, *tierra cruda* amasada y secada al aire, de supuesto origen egipcio, y de uso común en el mundo árabe, responde a una tradición restringida, que lo ciñe al ámbito de lo popular, sin mayores ínfulas. Carece del sello que, al parecer, en el espíritu de los clásicos consagra al ladrillo: la *terracota* que asegura la perennidad del material cerámico.

Tierra y fuego.

En el primero de sus Cuatro Libros, Palladio argumenta, a propósito de los materiales y sus oficios, su preferencia por el ladrillo estucado sobre la piedra labrada, en la fábrica de sus columnas, que al estuco deben su elegante perfil: pero es su “alma” de ladrillo, dice, la que, habiendo superado en su cocción la prueba del fuego, asegura su incombustibilidad.

La mitología está servida: la tierra es el suelo y el cuerpo, la habitación y el hábito. Y el fuego es el bien arrebatado a los dioses en la fábula de Prometeo: representa, pues, el espíritu de la Humanidad. La *terracota* es, por tanto, terrena y celeste: como el ser humano, hecho del barro de la tierra y dotado de espíritu.

Cuerpo de tierra y alma de fuego son los atributos que, a la luz del pensamiento mítico, acreditan la perpetuidad del ladrillo como fundamento de las fábricas que a él se confían y en él se hacen fuertes. Las termas y otras construcciones romanas del Bajo Imperio, desnudas por la intemperie de los siglos de sus ornamentos pétreos, así lo corroboran. El ladrillo perdura en cimientos y pavimentos, muros y contrafuertes, encofrados y tabiques, aparejos y revoltones, roscas y bóvedas... materialmente incombustible, a despecho de la edad.

El ladrillo, pues, hace historia y, gracias a él y a sus oficios, los llamados “historicismos” sobrepasan su condición de “estilos” y recuperan y actualizan la puesta a punto de un material y de sus capacidades estructurales. En el Colegio de Santa Teresa de Jesús en Barcelona (1888-1890), Gaudí confía al ladrillo su invención del arco parabólico.

El arco parabólico es al arco ojival lo que el neogótico de nuevo cuño es al gótico en su origen. Sabemos que el arco apuntado debe su superior consistencia a una concentración de la carga en su vértice que aligera sus riñones y contribuye a un espacio diáfano y luminoso. Pero el arco *apuntado* es solo un paso intermedio, que concentra la carga en el vértice y disminuye el empuje lateral, hacia el arco *parabólico* que absorbe el esfuerzo sin desvío. La parábola es la figura inversa, especular, de la *catenaria* suspendida.

La parábola sigue en ambos casos la línea de esfuerzos que, en la cadena, lo son de tracción y, en el arco, de compresión: cadena *funicular* y arco *antifunicular*.

Con sus arcos parabólicos, Gaudí depura la intuición estructural del genio gótico, sin alterar el recurso a ese material, incombustible en todos los sentidos, material y figurado, que es el ladrillo. Se dirá que hace historicismo: pero, en realidad, hace Historia. Vuelve atrás para mirar adelante. Hace uso del oficio (tradicional) a favor de la estructura (innovadora).

Con los volúmenes macizos de ladrillo en su *Villa Lange* en Krefeld (1928), Mies van der Rohe da fe del mensaje de la *Bauhaus*, que proclama la Arquitectura como concierto de oficios decantados en el ámbito de sus respectivos talleres (*Baukunst*), antes que maestra de las artes (*Architektur*) y estandarte de los estilos.

En el hacer, y no en el decir, está el origen de la “verdad” arquitectónica. En el vaciado de sus sobrecogedoras esculturas había hallado Bernini el secreto del espacio y de la luz, en el que luego cifrarían todo su empeño los arquitectos del Movimiento Moderno. Es el argumento que Giulio Carlo Argan desarrolla en su *Concepto del espacio del barroco a nuestros días*.

Obras son amores.

Antes de que Alberti sostuviera y proclamara las “razones” de la bella Arquitectura, el amor de los oficios, transmitido de padres a hijos, había sustentado sus hechuras y fábricas. Un buen hacer que el artífice del Renacimiento eleva a la condición de *arte* sin dejar de ser *oficio*. Reivindica, sin saberlo quizá, el concepto de la *tejné* griega. Y dignifica el espíritu del taller.

Si la especulación mental, llámese *silogismo* o *duda metódica*, distancia al ser humano de su naturaleza propia, el taller y sus oficios lo reconcilian con su propio cuerpo, “hecho (dice la Biblia) de barro de la tierra”. Cuando Dios dijo *hágase la luz*, partía de la nada. O del caos. O del *big bang*. Cuando creó a Adán, por el contrario y según la misma Biblia, *tomó barro*. Antes, el Creador del cielo y la tierra había obrado como un arquitecto: ahora, para crear al hombre, obraba como un artesano. Lo cuenta un capitel de la portada de la Catedral de Valencia.

En él ha esculpido el escultor una y otra creación: del Mundo y del Hombre. Y así, la figura del Creador aparece duplicada, como un mismo personaje en dos viñetas consecutivas. En la primera, Dios, en la figura de un varón togado, se cruza de brazos frente al *pentamerón*, que representa, en cinco anillos concéntricos, los cinco primeros días.

No mueve un dedo: se supone que con su sola voz ha creado el Mundo. A la derecha, sin embargo, su misma figura repetida se inclina y dobla la cintura puesta a la tarea de modelar al Hombre: de su figura echada en el suelo con las rodillas dobladas, la intemperie de los siglos ha salvado solo las piernas. El Arquitecto se hace Artesano. Y se mancha las manos con el barro de la tierra. En su célebre fresco, Miguel Ángel apenas se aparta de esta sencilla iconografía: como tampoco elude ver al único Dios de cara y de espaldas, yendo y viniendo.

La Biblia se referirá luego al *soplo* del Espíritu: *e insufló en sus narices aliento de vida*. Es un libro: o mejor, una biblioteca. Miguel Ángel hará lo propio con su Moisés: *parla*, le dice, una vez hecho. Pero el capitel románico se ciñe a los hechos: el que el oficial llegue a maestro vendrá, si viene, luego. La *biblia de piedra* (como la llama Víctor Hugo) funciona así.

El barro está en el origen del mito bíblico: como el fresno en el del mito ario. Por eso sus oficios rondan el Mediterráneo: tanto el romano como el islámico. El ladrillo es el material que provee la masa a los imponentes arcos y bóvedas, tanto del *Pantheon* en Roma como de la *Villa Adriana* en Tívoli: las que el mármol luego revestiría y el tiempo ha desvestido.

Si el espíritu humano habita el barro de la tierra ¿por qué no habría de hacerlo el genio de la Arquitectura, que constituye su genuina habitación y su morada estable? *Tempus fugit: architectura autem manet*. Despojadas de sus galas y ornamentos, las fábricas de ladrillo, en termas y basílicas, permanecen y glorifican el cuerpo (*opus*) de la Arquitectura.

Roma rinde así tributo al Oriente (donde su imperio subsiste cuando el de Occidente se viene abajo), caldeo y persa. Y comparte esa herencia con el Medioevo, edad en la que acaban confluyendo lo cristiano occidental con lo islámico oriental. De ello dan fe las maravillas de la *Mezquita* cordobesa y de la *Alhambra* granadina, amén de sus epígonos mudéjares, turolenses y toledanos: ladrillos y más ladrillos, sea en sus sabios aparejos secretos, sea en sus tracerías visuales a la luz del día. Las torres mudéjares de Teruel son un precioso ejemplo de ello.

Todo el mundo conoce su vistosos trenzados: pero pocos saben de la maestría de los aparejos que esconden las bóvedas de la escalera interior que remonta la *Torre del Salvador*. El ladrillo juega, afuera y adentro: es bello y consistente, figura ornamental y pieza de resistencia probada. Lo mismo finge un tapiz que traba y sustenta una fábrica.

Relativamente pequeño, aunque no tanto siempre, el ladrillo es la pieza básica regular, escuadrada, de una construcción que responde al concepto latino de *cum-struere*: esto es, el de “reunir, juntar, acumular, amontonar...”, piezas sólidas y duras, macizas y fuertes, rígidas y firmes. Que a su vez deriva del griego *stéreo*: “sólido, duro, fuerte, macizo”...

El “aparejo”, pues, del ladrillo nos lleva a la “estereotomía” de la piedra: materiales los dos condenados desde su origen a entenderse y compenetrarse en la fábrica de arquitecturas. Y que la imprimen ritmos diferentes: de *adición* los unos, de *división* las otras. Musicalmente, ellos van de las partes al todo y ellas del todo a las partes. El ladrillo parte de la diminuta *fusa*: la piedra, en cambio, se fundamenta en la oronda

redonda. Por lo mismo que aquél se acopla al arco y ésta se complace en el dintel: el primero es dinámico, la segunda estática.

Sin querer llevar las cosas demasiado lejos (la metáfora tiene sus límites) cabría decir que el ladrillo es “romántico” y la piedra “clásica”. Lo único cierto y seguro es que sus oficios respectivos, cerámica y cantería, sustentan una de las más firmes tradiciones de Arquitectura a lo largo de su Historia y a lo ancho de su Geografía.

A grandes rasgos, podemos decir que el espíritu de Oriente, se halle donde se halle, se identifica con el ladrillo: la *Alhambra* nazarí es uno de sus más bellos ejemplos. El de Occidente en cambio no puede ignorar la *Acrópolis* griega, piedra sobre piedra. Dos colinas, dos épocas y dos lugares: y un contraste que puede dar qué pensar. En Atenas, lo colosal, que la proporción distrae a distancia, pero es indisimulable a pie de monumento, se nos impone: su escala es la de los dioses. En Granada, lo humano desplaza a lo divino: como mucho, somos príncipes.

Y por si ello fuera poco, la vecindad del apabullante *Palacio de Carlos V* en la Alhambra despeja toda duda sobre ambos modos de concebir la Arquitectura. Son punto y contrapunto: el Olimpo (imperial) contra el Paraíso (islámico). La piedra labrada y *almohadillada* (ironías del estilo) contra el ladrillo esmaltado que deja correr el agua y rodea el arrayán.

En el capítulo noveno de su Primer Libro de Arquitectura, en el que trata *Delle maniere de' muri*, Palladio describe seis tipos de fábrica, *opus* en el lenguaje de Vitrubio, que combinan ladrillo y piedra: 1) *reticolata*, 2) *di terra cotta ò quadrello*, 3) *di cementi, cioè di pietre roze di montagna, ò di fiume*, 4) *di pietre incerte*, 5) *di sasso quadrato* y 6) *riempiuta*.

De la primera dice el paduano haber caído en desuso: y justifica su mención en honor a Vitrubio y su tiempo. La segunda es el tradicional aparejo de ladrillo, del que conocemos varias formas, estructurales y ornamentales. Y de la tercera es una buena muestra el llamado *aparejo toledano*, que combina hiladas y machones de ladrillo con rellenos de mampostería. Más tarde el neoclásico invertirá ese juego, enmarcando sus lienzos de ladrillo entre pedestales, pilastras y entablamentos, de piedra. Tanto monta, monta tanto.

La cuarta equivale a nuestra *mampostería concertada* de piedras medio-labradas. La quinta es la que llamamos *sillería*, perfectamente escuadrada. Y la última nos remite al *tapial*, de uso común en las más modestas arquitecturas anónimas. Los oficios respectivos en cada caso actúan de mediadores entre el material, más o menos “noble” y el significado de la obra.

Más allá de lo que el material, en cada caso, sugiere, sus aparejos y labras respectivos les confieren un específico significado. En el código popular, el ladrillo regula y mete a la piedra en cintura. Para el gusto neoclásico, la piedra ennoblece y dota de estilo al ladrillo: ella ejerce como el instrumento *concertino* de un *concerto grosso*: el ladrillo en su caso es el *ripieno*.

Labra y estereotomía.

Preguntado el arquitecto Rafael Moneo acerca del espesor de un aplacado de piedra en una de sus obras, arguyó: “nunca será lo bastante grueso”. Como que hay en la piedra una cierta vocación de sillería labrada. Los lujosos *revestimientos* de la arquitectura tardo-romana imperial denotan precisamente su decadencia: las termas frente a los templos.

El oficio de la piedra es ancestral. Por algo la Historia dio su nombre a la primera Edad Prehistórica. La piedra nos pone en relación con los antiguos megalitos, gigantes míticos, hitos y símbolos de lectura tan incierta como firme: ellos fueron, en sentido estricto, los primeros monumentos. Y su sentido nos remite al lugar de su erección y al hecho mismo de ella.

Un “sitio” y una “operación”: no hizo falta nada más para que su razón de ser y su proeza nos merezcan, como mereció a Hegel, la denominación de Arquitectura... simbólica. El oficio de la labra vendría luego con el *obelisco*, que culmina y esculpe el *menhir*.

Y en torno a ellos se elevarían asimismo murallas que, por la magnitud de sus piedras, se atribuirían a operarios colosales con nombre de cíclopes: de ahí su sobrenombre de *muros ciclópeos*. El mojón y el cerco estaban servidos: la techumbre habría de esperar.

Del sillar ciclópeo a la menuda grava, el oficio de la piedra ha conocido y contribuido a todas las escalas, pasando por el “mampuesto”, que a ser “manejable” y al alcance de la mano debe su mismo nombre. Y, como el menhir labrado dio lugar al obelisco, el mampuesto podrá ser “careado”, o “concertado”, para la puesta en obra. Y la piedra, menuda en diversos grados, será la *grava*, oculta o a la vista, que, consolidada con diversas clases de cementos, dará lugar a las especies varias del “hormigón en masa”, *a la vez modelado y esculpido* (dice A. Perret).

El oficio de la piedra equidista así de la Arquitectura, que practica su *estereotomía*, y la Escultura, que se recrea en su *labra*. No por casualidad ella es el alma de la arquitectura clásica griega, que hace honor por igual a la diosa y al peristilo: a Atenea *parthenos* y al *Parthenon*, su templo. El templo griego es “escultórico” todo él, de la columna a la metopa.

Y la tradición de la arquitectura clásica mediterránea no se desentenderá nunca de esa matriz escultórica: de Fidias a Perrault, pasando por Miguel Ángel y Bernini.

Del discreto bajo-relieve al provocador alto-relieve, cuyo desenlace es la escultura de bulto, el oficio del escultor en modo alguno es ajeno al espacio del arquitecto. Pues se ejerce sobre la masa que lo envuelve, en un diálogo de lo lleno y lo vacío, del que Guarini, geómetra sabio, nos provee ejemplos admirables. La arquitectura barroca, origen del moderno concepto del espacio, es “arquitectura escultórica”: procede vaciando la masa, para desprenderla de lo que sobra a su matriz: sea para rodearla (Escultura), sea para que nos rodee (Arquitectura).

De ambas perspectivas participa la antigua y siempre presente *cariátide*: la estatua que hace el oficio de columna. Dejando de lado el hallarse en distintas culturas, ajenas en principio entre sí unas a otras (el poste totémico africano es un ejemplo), la cariátide es un emblema en el mundo mediterráneo, cuyo figura canónica (la que le da nombre) debemos a Grecia.

Más allá de la anécdota (la contienda entre griegos y carios), o del mito, su obstinada presencia en la tradición clásica, representa el juego ambiguo de Arquitectura y Escultura: del pilar como estatua, fuste y figura que, atrayendo sobre sí la mirada de quien habita o discurre alrededor, emite a su vez mensajes a propósito de su mismo entorno.

Veamos el ejemplo de uno cualquiera de los *atlantes* que soportan el techo de la Sala que se conoce por su nombre, en el *Belvedere* de Johann Lukas von Hildebrandt, Viena 1721-3 y cuya belleza y perfecta labra merecen ser contempladas y admiradas. La razón, en todo caso, del gesto abrumado que transmiten está en la carga *arquitectónica* que pesa sobre ellos: pues no solo sustentan una firme estructura, como lo haría una pilastra escuadrada, sino significan su esfuerzo, realzando, de paso, la cualidad *colosal* del palacio al que pertenecen.

Los atlantes hacen y dicen. Son estructura y figura. Masa parlante que dota al espacio que administra de la gravedad que conviene al poder de turno y para la que convoca toda una mitología: la del gigante que sobre sus hombros sostiene la bóveda celeste. Y a la vez elevan y solemnizan, a escala del firmamento celeste, la obra de fábrica de un suntuoso palacio.

De esa cualidad escultórica de nuestra Arquitectura sabemos de antecedentes remotos en distintas latitudes del globo: sin contar los menhires y dólmenes de épocas prehistóricas. El asentamiento *troglodita* (voz griega que designa al habitante de las cavernas) de Göreme, en el corazón de Turquía, sería uno de ellos.

Cuando, en la Baja Edad Media, las fábricas góticas hayan alcanzado la plenitud de sus habilidades escultóricas, esplenderá un estilo fogoso, émulo de la llama, al que con razón se denomina *flamígero*. Y cuando, más tarde, la revisión “historicista” rememore las prácticas de aquellas épocas con aspiraciones “modernistas”, de nuevo la cualidad *escultural* imprimirá su carácter en el monumento concebido como macro escultura al servicio de un preciso mensaje: la portentosa *Fachada del Nacimiento* de la *Sagrada Familia* en Barcelona es un paradigma.

El tono espeleológico del único episodio acabado en vida del arquitecto de la obra de Gaudí (1883-1926) vierte en monolítica arquitectura el “evangelio” preliminar de este templo, concebido todo él como apoteosis de una devoción a la sazón en alarmante decadencia: y lo hace nadando entre las dos aguas de la Escultura y de la Arquitectura.

En *La Sagrada Familia* Gaudí rinde homenaje a la caverna, arquetipo de habitación del hombre cazador, con el que resuena si atendemos a la poesía mística castellana de san Juan de la Cruz cuando dice: *volé tan alto, tan alto / que le di a la caza alcance*.

“Caza” y “vuelo” riman en las obras del arquitecto y del poeta, al amparo de la caverna. Y en aras del misterio.

Por esas mismas fechas, Eugène Boudin y Claude Monet, maestro y discípulo, pintaban en sendos lienzos el *Acantilado de Aval* (1890), en el que el mar ha labrado un modelo genuino de *arbotante*. Poco antes (1883), éste último había pintado *La aguja de Étretat, en marea baja*, que es la viva imagen de un *botarel* gótico. Goethe tenía razón: la naturaleza imita al arte.

Talla y carpintería.

Pues bien: si la piedra es geológica, mineral y milenaria, la madera es biológica, vegetal y, como mucho, centenaria. Sus tiempos son vitales, no cósmicos.

La piedra y sus oficios, la cantería y la estereotomía, nos remiten al Mundo, con sus glaciares, volcanes y seísmos. La madera convive en cambio con el ser humano, alimenta su fuego y auspicia en él la vocación de carpintero. La piedra nos afirma en el planeta y nos afinsa en su territorio. La madera nos salva, sea palafito o arca, y nos pone a flote. Tanto adonde es rara (el oasis reparador) como donde abunda (el bosque en cuyos claros celebran los pueblos sus ceremonias ancestrales). El mundo de Van Gogh, *vegetal*, frente al de Cézanne, mineral.

Carpentum era, entre los romanos, un carruaje en forma de cesto, apto para trasladar mercancías. Parece que la voz es de origen celta. En todo caso, se adivina en ella una cualidad transeúnte, itinerante: herencia nórdica. La madera invita al viaje: como la piedra al asiento. Aquélla flota adonde ésta se hunde: simboliza lo transitorio, frente a lo perpetuo. De hecho ella arde con facilidad y es, por ello, efímera: como la vida a la que provee un hogar y en la que se reconoce bajo la especie del fuego. Y como emblema del espíritu, divino y humano.

Varios son sus oficios: y sus servicios en materia de muebles e inmuebles. Pero hay en ella un carácter “móvil” que le es propio. Como lo es la variedad de usos a los que se presta.

La cabaña es su arquetipo: lo dice Vitrubio en el siglo uno antes de nuestra era y lo confirma Laugier dieciocho siglos después. La cabaña, obra de carpintería, agrícola y vegetal, es el modelo del templo de piedra, al que se refiere toda arquitectura clásica, sacra y profana, pública y privada, en el entorno del Mediterráneo.

Ni caverna, que huele a sepulcro, ni tienda nómada, la cabaña es un oasis doméstico y una reserva en el bosque. Pero es, sobre todo, “artefacto” que se implanta en un lugar y pone en él su sello. Ni horadada, ni aparejada: ensamblada, armada y construida. Artificio por tanto y modelo: no de toda Arquitectura, pero, en ocasiones, de lo más avanzado de ella.

No pocas veces en la Historia el carpintero ha ejercido de arquitecto: coincide, cuando no se confunde, con él. Porque su oficio se halla, desde sus ancestros, vinculado al “techo” que consagra el espacio de habitación. Por el suelo tomamos posesión: se afirma el yo. Las paredes nos separan: determinan las circunstancias de lo público y lo privado. Pero es al techo (*tectum*) al que concierne *la consagración del hogar*, a la que Beethoven dedicó una obertura: de hecho basta un techo, palio o baldaquino, para que el espacio que cubre sea objeto de reverencia.

Cuando Ledoux, con ironía un tanto despiadada, dibuja el *Abrigo del pobre*, coloca a su huésped sentado en el suelo y a la sombra de un árbol: ella es su techo y su único amparo. Ella es el abrigo en la intemperie: el *dichoso albergue* del que se precia Saulo, el ermitaño de Tirso de Molina, *condenado por desconfiado*.

Sin techo puede haber dominio o reducto, pero no hay habitación: habitar es estar a cubierto. De ahí que la Arquitectura, en todo tiempo y lugar, haya hecho honor a sus techos.

Lo suscribe y convierte en parábola una preciosa película, *Il tetto*, de Vittorio de Sica en su época neorrealista. Una ley autorizaba a tomar posesión de una casa, construida al margen de ella, solo si la cubría un techo y era, por consiguiente, considerada un hogar. El reto que ha de afrontar una familia sin recursos es el de “acabar” la obra nocturna antes del amanecer.

En la historia del cineasta italiano, el techo otorga la propiedad. Y es sabido que, en gran parte de las tradiciones de la arquitectura anónima, es la carpintería de

madera la que lo provee y articula. Que sea ella el material de cerramiento es menos frecuente. Y menos aún el que, salvo situaciones lacustres o similares, el edificio se asiente sobre leños.

La madera, en cambio, enseñorea los techos: de la cabaña primitiva a los artesonados fastuosos de las basílicas antiguas o de los palacios del Renacimiento, del cobertizo elemental a los sistemas de cerchas más audaces y sofisticadas. La Casa Stevens de Wright en Yemassee (Carolina del Sur) de 1939 es un precioso ejemplo de tales lujos estructurales. Y en esa misma línea se articulan los techos del *St. Peter's College* en Cardcross, Escocia 1966, de Gillespie, Kidd & Coia, cuyo virtuosismo desgrava el espacio y lo magnifica.

La devoción de Wright por la madera acaso tenga algo que ver con la permeabilidad de su autor a la cultura del Lejano Oriente, en la que los habitáculos se cierran y abren por medio de paneles corredizos, livianos, en ausencia de muros, permanentes. Aligeran la vida, inestable y móvil, y dan la espalda a la muerte, inmovible. Lo vegetal desplaza a lo mineral.

El Movimiento Moderno de la Arquitectura, cuyos emblemas son el acero (Mies) y el hormigón (Le Corbusier), tuvo, sin embargo, un prólogo y un epílogo afectos a la madera: de Wright a Aalto. En la arquitectura de este último, la madera desborda en efecto y esplende por sus cuatro costados, alma como es de su paisaje y enseña de su país, Finlandia.

Villa Mairea en Noormarkku (1938-39) es un paradigma. Ella sustancia la habitación, la reviste y acondiciona, la articula y la matiza, la amuebla y hace amable. Traslada a los espacios domésticos, tanto el abrigo de los bosques como sus misterios. Como el “poema sinfónico” de Jean Sibelius *Finlandia*, *Villa Mairea* une, en un solo “poema arquitectónico”, a la solemnidad abrumadora de los trombones, la delicada dulzura de la flauta solitaria: majestuosa e íntima a la vez, épica y lírica, territorial y hogareña, estable y ligera.

Los oficios de la madera se prestan a lo uno y lo otro. Y se acomodan a las más diversas escalas. Arman cubiertas, encajan y traban muros o clavan haces de rollizos en el fango de las lagunas. No en vano su dinastía conoce raíces, troncos y ramas: está con el *suelo* y con el *vuelo* (tierra y aire, agua y fuego). Apta por igual para los dos conceptos del “hogar” al que abriga.

Y al igual que contribuye a las estructuras de habitación de abajo a arriba, cerca huecos y los cierra y abre. Y enhebra la transición sin ruptura del mueble al inmueble. Y en esa misión, aunque no solo en ella, la carpintería llama al herraje, el carpintero al herrero: sea que se trate de armar una cercha, o un navío, de articular una bisagra, o asegurar una cerradura. En cierto sentido, el *Pabellón de la Navegación* en Sevilla (1992) de Vázquez Consuegra invoca la idea de Vitrubio que concibe edificios y barcos como arquitecturas.

La nueva edad del hierro.

Hubo una Edad de la Piedra y una del Hierro: no la hubo de la Madera. Tal vez porque ésta, materia orgánica, es de siempre y está al margen de las edades de la Historia.

Madera y hierro comparten la cualidad combustible: pero en modo alguno el proceso de su combustión que, en un caso, deriva en carbón y cenizas y, en el otro, en fundición.

Hay, sin embargo, y en lo que concierne a sus respectivos servicios a la Arquitectura, dos itinerarios contrapuestos fáciles de identificar a lo largo de la Historia: los préstamos de la madera discurren del todo a la parte: los del hierro, de la parte al todo. La madera comienza techando la casa y acaba amueblándola. El hierro progresa del utensilio a la coraza y al hangar.

Detalles de hierro, herrajes con papeles de “figurantes” en la empresa de la edificación los hubo desde tiempo inmemorial: grapas y clavos asegurando uniones, cadenas en funciones de zunchos (Brunelleschi en la cúpula de Florencia) y “almas” en balaustrés y columnas, rejas y barandillas, etcétera. Pero su ascenso a la condición de protagonista absoluto es, desde luego, inherente a la Era Industrial e inseparable de la invención de la máquina. Sin su concurso, a Le Corbusier no se le hubiera pasado por la cabeza decir que la casa es *máquina de habitar*.

Ese protagonismo, no obstante, corre paralelo al de las estructuras, pues es en ellas, y no en los cerramientos u otros menesteres, donde el hierro campa por sus propios respetos

y no conoce rival. Lo que fuerza su colaboración con otros materiales: no hay una casa de hierro, como puede haberlas, y las hay, de madera, en el todo y en sus partes.

Y en ese juego de inevitables alianzas, el hierro encontrará pareja a su medida en el vidrio: otro material ancestral, pero de solo relativamente reciente uso posible a gran escala. La vidriería y los “vitrales” pertenecen a la historia antigua: el “muro cortina” salta a la palestra hace poco más de un siglo, dos como mucho.

De esa bienvenida alianza dará cuenta el Movimiento Moderno, como la réplica justa a su idea de la luz y el espacio. El acero será responsable de las *grandes luces* en el doble sentido que tiene para nosotros esta voz: pues “luz” es, por un lado, lo que la Física nos dice y Einstein elevó a categoría cósmica, y “luz” es asimismo la distancia a salvar entre dos soportes. El acero provee en ambos casos la solución: salva los grandes vanos, aligerando sus estructuras, y sirve a la diafanidad del espacio interior, facilitando el diálogo adentro-afuera.

Pero, antes de que suceda esa lectura abstracta, característica de la Modernidad, los ingenios de la industria decimonónica han hecho de las estructuras metálicas un despliegue espectacular y una novedad absoluta: su símbolo puede ser la todavía emblemática *Tour Eiffel*, pero su cultura de largo recorrido será la del hangar que representa la *Gallerie des Machines*.

Y su notorio precedente es el *Crystal Palace* de Paxton en Londres (1851): un amplio espacio sin precedentes dispuesto a acoger cuanto de disponible había en el mercado en ese momento, antiguo o moderno, sin reparos a la paradoja de alojar una colección de variopintos “contenidos tradicionales” en un abierto “continente de progreso”. En el emblema londinense se alían la nostalgia y el futuro, artesanía de objetos e industria de la construcción, un tributo al romanticismo “historicista” y un anticipo de la modernidad “mecanicista”.

Como dirá S. Giedion, *la mecanización toma el mando*: pero lo hace de fuera a adentro (como en una suerte de asedio o cerco). La Ingeniería, aliada con la Arquitectura, se lanza a la conquista del espacio, público por el momento: su asiento en el hogar vendrá más tarde. Las “estancias” habrán de esperar: por de pronto, el objeto de atención son las “estaciones”.

Estaciones terrestres (ferrocarriles), marítimas (astilleros) y aéreas (hangares). Luego vendrán las ferias, los almacenes, los pabellones, etcétera: con el denominador común de un espacio a cubierto, diáfano y sin obstáculos, bajo un caparazón resistente y bien articulado.

La articulación es el punto neurálgico de las estructuras *roblonadas* de fundición: y en ella puso la sabiduría ingenieril sus mejores empeños. Una sabiduría que se distancia del canon arquitectónico precisamente en el hecho de otorgar a la “estructura” una autonomía suficiente para no hacerla depender de una determinada “función”.

Con lo cual, ella se constituye en responsable de la forma y único eslabón entre la idea y la obra: la *firmitas* de Vitrubio asume así el protagonismo absoluto de la edificación, a través del “diseño industrial”. Y a ella se deberá el esplendor de sus fábricas.

Si asimilamos, pues, a ella la *verdad* de la Arquitectura, como a la función corresponde su *bondad* y a la forma su *belleza*, ese razonamiento nos lleva a dar la razón a San Agustín que sostiene que la belleza es *splendor veritatis*, esplendor de la verdad. La función, o sea, la vida queda al margen: que sea un templo, un mercado o un tinglado, tanto da.

Una tesis que la Arquitectura plena quizá se resiste a suscribir, deudora como es de un propósito *simbólico*, al que ciertamente no es ajeno el alarde estructural: solo que en éste no se reconoce otro símbolo que el del poder. Como el menhir, o el obelisco, la macroestructura que desafía la gravedad representa, siempre y en todas partes, lo mismo. No hay en ella cabida para lo íntimo o lo privado, para lo secreto o lo reservado. Es un puro hito: lo que la devuelve a sus principios. Es, en el lenguaje de Hegel, pura *tesis*: mérito propio del *homo faber*.

Volvemos a los orígenes: la arquitectura del hierro pone así en crisis el código clásico, a cuya tradición da la espalda, a la vez que abre una antesala al *Futurismo*, que pronto se dará a conocer, y sienta las bases para lo que acabará siendo bautizado como *Estilo Internacional*, al margen de la Historia y sus supuestos compromisos “sentimentales”.

A tales compromisos se había sometido de buen grado la susodicha *Tour Eiffel*, cuyo autor tuvo a bien guarnecer su apuesta y perfecta estructura con cuatro arcos “postizos” en los arranques de los cuatro flancos: un guiño condescendiente hecho en honor del *arco de triunfo*. El ingeniero asumía así con humor su cuota de Historia.

Y suavizaba, con un talante conciliador, la dicotomía habida en el *Chrystal Palace* entre el envoltorio y lo envuelto: disfrazando la torre con guarniciones del pasado y calzándola con ellas.

El ejemplo de Eiffel caracteriza un modo de pensar “ecléctico” que concede al César lo que es del César (a la estructura, su lógica) y a Dios lo que es de Dios (al arte, sus nostalgias). El oficio del constructor se desempeña como antítesis (lo que se dispone) y cede al decorador, si no la síntesis, lo que sería pedir peras al olmo, al menos el juego de las apariencias.

Se supone que los arcos “hermosean” la Torre, concebida como puro alarde soberbio de una estructura poderosa nunca vista hasta el momento, ligera y esbelta, elegante “per se”: como lo demuestra la estampa de su autor, con levita y chistera, superpuesta a su silueta en un dibujo de la época, medio cómico medio emblemático, del monumento. Su autorretrato.

Los arquitectos del Renacimiento consideraban que el modelo de un edificio, *entero y bien acabado*, es el cuerpo humano: desnudo, por supuesto. En la época de Eiffel sin embargo, el caricaturista recurre al cuerpo vestido: da por supuesto que el cuerpo de fábrica solo puede llegar a ser bello convenientemente trajeado.

El hierro, en todo caso, solo aspira a ser “esqueleto”. Lo que no obsta para que su línea se pliegue a los requerimientos de un diseño elegante. En los dibujos de Viollet-le-Duc, y en las obras de Labrouste, hallamos preciosos ejemplos de esas habilidades.

En ellos, el diseño industrial se recrea en los “detalles”: es un diseño que mima sobre todo los “accidentes” de la estructura, sus articulaciones y sus vacíos. El que sugiere a Ruskin el consejo que nos da acerca del ornamento, que conviene, a su juicio, a las partes no portantes, no activas, de las fábricas. Sus elementos principales obedecen a su estabilidad: son las partes secundarias y sus encuentros las que se prestan a todo un abanico de soluciones imaginativas, cuando no caprichosas, que “embellecen” (*The Lamp of Beauty*) las estructuras portantes.

Éstas, por otra parte, imponen una geometría nueva, no ortogonal, adicta al triángulo, como figura no deformable, de ángulos variables, que prestigia el juego

de las diagonales y no descarta lo oblicuo. Lo cual se debe a la entrada en vigor de las capacidades del hierro frente a las solicitaciones de tracción, en las que es insustituible. Sus cables no conocen rival.

El *Puente de Wienzeile*, Viena 1893-98, de Otto Wagner es un notable y noble ejemplo del pacto entre el tributo a las formas de la tradición clásica y la entrega confiada a los avances del progreso. Sobre robustas pilastras, dispuestas en oblicuo y decoradas con las enseñas de la *Secession*, se tienden las colosales vigas trianguladas de hierro que salvan los holgados vanos.

Y si del puente pasamos al hangar, los mercados, entre otras tipologías, dan fe de los servicios que las estructuras de hierro prestan a la cubrición de amplias áreas que transforman el laberinto de zocos y demás lugares que el comercio ha venido promoviendo. En ellas hallará alojamiento *El Gran Mercado del Mundo*, principio y fin de la ciudad burguesa. Si el mercado dio a luz a la Ciudad medio milenio atrás, ésta le devuelve ahora aquel préstamo poniendo a su disposición un ancho espacio con categoría de templo, al abrigo de cualesquiera intemperies.

En los nuevos mercados, la idea periférica y semicircular de los de Trajano en Roma se vierte a un interior cubierto y sin obstáculos, apto para toda suerte de intercambios y lugar de encuentro sin discriminación de mercancías. El laberinto, si acaso, subsiste en el contenido, no en el continente. El espíritu de la “casba” está en lo que se *pone*, no en lo que se *dispone*.

En el *Mercado Central* de Valencia, uno entre cientos, obra de los arquitectos Guardia Vidal y Soler March, del año 1928, se da el ejemplo de una macroestructura de hierro resuelta con todo el rigor del cálculo y que, partiendo de un centro con cúpula y unos ejes ortogonales, se adapta, mediante adiciones y sustracciones modulares, a un solar irregular (el disponible en su momento) inserto en el tejido urbano con la cortesía de las viejas catedrales. No otro es, en el fondo, su significado en lo que a valores del mundo moderno se refiere.

Luces cenitales, de cornisa y parietales, que las estructuras de hierro arbitran a su aire, brindan a las multitudes congregadas en su espacio el sentido de un verdadero “mundo”, que sobreaunda al “mundillo” del comercio tradicional. De ahí que el título de *central* no esté, ni mucho menos, fuera de lugar. La Ciudad acabaría reconociéndoselo.

Continente capaz de albergar cualesquiera contenidos, el hangar prefigura el plató: es un escenario apto para todo tipo de escenas, sean trágicas, cómicas o satíricas. Como la vida misma. Que la Roma antigua concibiera el mercado como teatro no es casual. Poco va del *Gran Mercado del Mundo* al *Gran Teatro del Mundo* (Calderón los visitó). El hangar es el plató.

En su falsa modestia, las estructuras de hierro apenas atraen la mirada, pero suscitan la admiración: no me mires, pero admírame. Y ellas abren así la puerta a un futuro que ya es presente y en parte pasado. Pues el hierro (moderno) nos lleva al acero (contemporáneo). El cálido encanto de los hangares pasa el testigo a la fría seducción de los rascacielos.

La edad del acero.

Del acero, que es hierro más carbono, destaca el DRAE las cualidades de *elasticidad, dureza y resistencia*, que aseguran su dominio de las estructuras de altos vuelos (literalmente). Sin él, los rascacielos que Mies dibuja, en tiempos de guerra inactivos, para la *Friedrichstrasse* de Berlín serían inconcebibles y desde luego irrealizables. Ellos son la *babel* de nuestro tiempo.

Una lengua única que cubre, con su fascinación, la confusión de lenguas que lo habitan (no digas nada: mira). ¿Qué más da lo que contenga? Admira el continente. Y si la curiosidad te consume, lee y averigua el logo que ostenta. Lo demás, sus adentros, es lo de menos. Su poder es el que cuenta: la Arquitectura vuelve a ser obelisco. Solo que, a diferencia de la de Eiffel con sus credenciales simbólicas, no lo reconoce. Y simula ser el albergue reservado de negocios sin duda prósperos y tal vez secretos. En el rascacielos caben todos... los que pueden.

Su poética es universal: como en el plató, él es un continente en el que todo es posible. Pero, a diferencia del plató, sus contenidos no serán escenas variables a las que se acomoda en cada caso, sino oficinas, a plena luz o entre bastidores, que conviven, comunicadas, o no, entre sí, y al amparo de la cuota de poder que a cada una le corresponde.

Sullivan y Mies, con y sin concesiones a los estilos de la Historia, respectivamente, nos han legado fábricas ejemplares al respecto. Cuáles sean sus razones de ser es algo que se nos escapa y que dejamos escapar sin escrúpulo: porque sospechamos que ellas se hallan en ellos mismos. Son bellos porque sus formas, abstractas y seriadas, racionales en todo caso, lo son.

El edificio *Phoenix-Rheinrohr* en Düsseldorf (1955-60), de H. Hentrich y H. Petschnigg, acentúa su esbeltez desdoblándose en dos paralelepípedos, adjuntos pero no adosados, con el rigor de una geometría que no hace concesiones a detalle alguno ornamental o figurativo. Es la abstracción absoluta de unos cuerpos, pareja de hecho pero no de derecho, que nada dicen de la vida, real y en común, encerrados en un puro pensamiento, semejantes al prisma que, en la película de Kubrick *2001, una odisea del espacio*, señala el “salto” a la cultura inteligente.

Por si ello fuera poco, los arquitectos han dispuesto su inmueble al borde de un lago que, al reflejarlo, duplica su estatura. Y en compañía de gráciles árboles centenarios que a su sombra se sienten enanos. Todo un aderezo para un “gesto”. Y es que, en las arquitecturas del rascacielos, la impronta gestual sobreabunda con frecuencia a otras consideraciones.

De hecho y transcurrido un siglo de sus primeros “pinos”, el rascacielos ha entrado en la edad de las contorsiones: un juego frívolo, ausente de toda razón habitable y simple astucia del cálculo, que los hace percutientes a primera vista (solo a la primera). A tales “posturas” les sucede lo que a las bromas en el oficio de edificar: que, a la larga, perdida la gracia, aburren.

La era de los rascacielos es la de los nuevos mitos que registran un retorno a las Siete Maravillas del Mundo de las que da cuenta la leyenda de la Antigüedad.

Pei monta en el Louvre su parodia de la “Gran Pirámide”. Wright emula en los *Midway Gardens* de Chicago (1914) los “Jardines colgantes de Babilonia”. Berlage hereda en la Bolsa de Ámsterdam atributos del “Templo de Diana” en Éfeso. Las macro efigies de Lincoln y compañía en el monte Rushmore hacen las veces de “Zeus en Olimpia”. Las cúpulas geodésicas de Fuller rivalizan con el “Mausoleo de Halicarnaso”. La gigantesca Estatua de la Libertad da la réplica al “Coloso de Rodas”. Y el *Chicago Herald Tribune* de Loos sería el nuevo “Faro de Alejandría”.

Si la “Columna Trajana” nos transmite su mensaje político a través del friso helicoidal que la envuelve, el actual rascacielos incorpora el helicoide a su misma hechura. La *forma* que acredita el poder es insuficiente: se impone una *figura* singular que sea marca de prestigio en el mercado bursátil. El uso es accesorio. Y la estructura para eso cuenta con el cálculo...fractal.

“*Masas bajo la luz*”.

En la Arquitectura, no obstante, la estructura no es todo. Y el vuelo a las alturas no la persuade de una renuncia al suelo a cuya posesión contribuye. Ella puede ser, y aspira a serlo a menudo, aerodinámica: pero su vocación no es aeronáutica. El planeta la reclama. Y se debe a él en cuerpo y alma: *juego de masas bajo la luz*.

La nueva edad del hormigón armado no puede contarse sin contar con el arquitecto, uno de los protagonistas del Movimiento Moderno, que puso en él las niñas de sus ojos: Mr. Le Corbusier, suizo de nacimiento y francés de adopción.

La dimensión tiente, desde *Stonehenge*, al monumento de arquitectura: pero la masa le es no menos inherente, lo que pone a prueba su contribución espacial. Masa y dimensión se conjugan sin dificultad en el tributo al más allá: la *Pirámide de Keops* lo certifica. Pero el más acá quiere espacio de habitación, luz y aire.

El rascacielos, en consecuencia, minimiza la masa y la rehúye: los dibujos de Mies para la *Friedrichstrasse* de Berlín son un testimonio de esa vocación “inmaterial”. Pese a lo cual, la vida del habitante requiere lo uno y lo otro: la masa tangible y la luz intangible.

Y ello nos conduce a la poética del hormigón armado que, siendo la suya una práctica milenaria, pasa, en parte gracias al cálculo, a un primer plano entre los oficios de edificar, en el mismo siglo en el que ve la luz el Movimiento Moderno de la Arquitectura, al que acompaña, inseparable, en su viaje.

Porque, y precisamente en virtud de su naturaleza híbrida (alianza del cemento con el hierro), el hormigón armado responde a las más diversas solicitaciones: compresión

y tracción, pandeo y torsión. Y resiste a todas ellas en las mejores condiciones de eficacia y estabilidad.

Limitado, por macizo, en la carrera por la escalada de las alturas, se protege mejor, en cambio, frente al fuego: es menos *mecano* y más *monolito*. No es casual que Rudolf Steiner lo prefiera para su icono esotérico: el *Goetheanum* de Dornach, cerca de Basilea, construido en 1913-19 y reconstruido en 1922-23, una suerte de gigantesca roca, modelada y horadada.

Primeras y básicas lecciones de un uso, elegante a la par de eficaz, del hormigón, las obtenemos de Robert Maillart (1872-1940), ingeniero y arquitecto suizo, en sus pabellones y viaductos. Sus estructuras singulares, como es cada caso, al que prestan servicio eficaz, tan elemental como provechoso, son, en virtud de su lógica rigurosa, indiscutiblemente bellas. En ocasiones, y ello es la prueba, se cumple al cien por cien el veredicto de San Agustín acerca de la belleza como “esplendor de la verdad”: supuesta la *utilitas*, la *firmitas* asegura la *venustas*.

Véase al respecto el puente sobre el Thur (St. Gallen 1933). En él, todos los ingenios de una estructura portante, que salva un vano considerable, han sido puestos a contribución de una “escultura” que combina arcos y dinteles, puntales y arbotantes, en un todo monolítico, airoso y sorprendente por cuanto alía lo insólito con lo necesario.

En la misma línea, con la complejidad añadida propia de la Arquitectura que sirve a la habitación y al rito, la obra de Auguste Perret (1874-1954), marca un nuevo hito en las fábricas de hormigón armado bajo el signo de la Modernidad. Su pensamiento, formulado en concisos aforismos, no deja lugar a dudas:

El arquitecto es un poeta que habla en construcción...

La arquitectura es objeto a la vez construido y esculpido.

Y el hormigón se presta, como pocos, a ambas operaciones. La Iglesia de *Notre-Dame de Raincy* (1922-23) es un soberbio ejemplo. Esbeltas columnas de hormigón *zunchado*, sobre las que asientan delgadas bóvedas *laminadas*, que el arte gótico soñó, pero no pudo fabricar, se yerguen ahora en el espacio magnífico y lo cubren airosas.

En esa misma saga de virtuosos del hormigón se inscribe Pier Luigi Nervi (1891-1979), arquitecto e ingeniero, célebre en particular por las grandes cubiertas nervadas, cuyas piezas conforman su silueta a tenor de los esfuerzos que sustentan y de cómo los transmiten. Así, en el *Palazzetto dello Sport* en Roma, los pilares inclinados adoptan perfiles torsos para trasladar fuerzas del anillo superior de sección *vertical*, que trabaja a compresión, al inferior de sección *horizontal*, que lo hace a tracción. La forma helicoidal, en su caso, no es un capricho.

Y su figura satisface, a un tiempo, a su comportamiento estructural y a la gracilidad de un contorno ligero: la antigua silueta “salomónica” se justifica ahora por la adecuación de las formas a los principios mecánicos. Y el espacio se beneficia de ella. Y todo ello es posible por la docilidad del hormigón al aparejo de sus *encofrados*.

En efecto: serán los encofrados de madera entablada principales responsables de que los hormigones visiten a menudo las superficies “regladas”. Y a ellos remitirán sus “calidades” visuales o, dicho en los términos del arte, “plásticas”. Al fin y al cabo, el encofrado es sin duda el responsable de la apariencia visual-táctil de la masa que encofra. La arquitectura de Marcel Breuer (1902-81) provee abundantes casos: un ejemplo de ellos es la *Sala de conferencias* de la Universidad de Bronx, en Nueva York 1967-71.

Cuando, más tarde, el encofrado metálico reemplace al de madera, las superficies del hormigón, mucho más lisas, pero más cuadrículadas, y sensibles a las huellas que sobre ellas han dejado sus *grapas* metálicas, mudarán de carácter. La *Escuela Dominical* aneja a la *Capilla de la Luz*, de Tadao Ando, en Osaka (Japón, 1987-99), puede ser una referencia.

El hormigón armado, alma de hierro y cuerpo de cemento, maleable e irrompible, es en efecto el emblema de la arquitectura del siglo XX: panacea para una edificación burguesa de medio alcance, ni alta ni baja, ni espectacular ni anticuada, resolutiva y de fácil ejecución, que, en una primera fase, lo esconde entre bastidores, pero acaba luego haciendo alarde de él.

Hay en él, como en *Zelig*, el personaje de Woody Allen, una cualidad *camaleónica* que lo hace apto para muy diversas situaciones de escala media: situaciones en las que la masa y el espacio guardan una razonable proporción. Y muda de apariencias cuanto

conviene a su forma y presencia, tanto por la dosificación, dimensión y calidad, de sus *gravas y arenas*, como por el tratamiento y acabado de sus superficies, ora *abujardadas*, ora *pulidas*. Él es el material de las mil caras: brutal o refinado, agresivo o delicado, propicio a cuanto se tercié.

Porque está a merced de quienes optan por valerse de él, dócil a su estilo peculiar, la leyenda del hormigón moderno es inseparable, como se ha dicho, del genio de Le Corbusier.

Su ideal de *masas bajo la luz*, en efecto, hace honor al aforismo de Perret (a cuyo taller asistió), de *objeto a la vez construido y esculpido*. El joven aprendiz suizo supo sin duda elegir a sus maestros: Garnier, Perret, Behrens, Tessenow... Ello le permitió el no someterse a escuela alguna, siendo tan copiosamente imitado como ciertamente inimitable.

Su misma “regla”, primera entre sus cinco, del edificio sobre *pilotes* apela al hormigón que, haciéndose cargo por sí solo de la estructura, “libera” el resto de sus accidentes: la planta libre, los cerramientos no portantes, el hueco panorámico... Le Corbusier nos vende su receta como *clave* para una nueva arquitectura no supeditada al muro y a la crujea, cuando de hecho no es sino un método, del que él mismo se desentiende en cuanto la ocasión le viene al caso: un método de usar y tirar. El método decae, pero el oficio sigue en pie.

Si notables son, y emblemáticas sin hipérbole una a una, las arquitecturas del maestro, no lo son menos las fórmulas con las que él mismo las subtitula para su difusión más amplia y segura fama. De *acústica paisajística*, por ejemplo, nos habla a propósito de la Capilla de *Notre Dame-du Haut* en Ronchamp (1950-55): una metáfora que niega su primario impacto visual.

La cubierta navega, flotante. El muro perforado filtra la luz y la difunde en un ejercicio de magia sin precedentes. La lección de Perret en *Notre Dame de Raincy*, sabia y generosa, se vierte aquí en juego malabar de un recinto cuya dimensión se nos escapa. Chozo indiscifrable, la capilla es a la vez refugio y alarde, intimidad adentro y vocerío afuera.

De la célebre frase acerca del *juego sabio y magnífico de las masas bajo la luz* solemos retener los adjetivos que aluden a su “sabiduría” y “magnificencia” pasando por alto el “juego” que los sustancia. Y es éste el que con toda precisión describe la arquitectura de *Ronchamp*. Y en el que el oficio del hormigón pone su “docilidad” a contribución.

Pero será en la segunda mitad de la misma década (1957-59) cuando el maestro apure las cualidades de esa fábrica sin desperdicio de una sola de ellas: nos referimos, por supuesto, al Convento de *Sainte-Marie de la Tourette* en Éveux, cerca de Lyon, al que el arquitecto pone asimismo cifra poética al canto: *fenómenos del espacio indecible*. En *La Tourette* puede decirse que la poética del hormigón alcanza un grado de decantación y legibilidad absoluto. Su estética y su composición se lo deben todo. Y lo proclaman.

Todo concuerda. Austeridad del material en bruto y ascética de la comunidad monacal. Rectitud de aristas y regla monástica. Anclaje en vuelo sobre una pendiente y desprendimiento de una vida ajena a los compromisos mundanos. Un claustro poblado de obstáculos, reservado al silencio y en paz geométrica. Absoluta renuncia al ornamento.

El ornamento, en todo caso y como corresponde al hábito ceremonial, lo pone la luz: alrededor, en la clausura, y en el interior del espacio eucarístico. Luces horizontales rotas, que penetran a través de los *brise-soleil*, luces oblicuas que resbalan sobre las ásperas superficies, y luces verticales que se derraman cenitalmente sobre los altares individuales, consagrándolos.

Al mismo tiempo, el maestro da rienda suelta al vuelo del hormigón en obras públicas occidentales, *Unités d'habitation* en Marsella (1952), Nantes Rezé (1953), Berlín (1958) y Briey-en-Forêt (1961), y orientales, Palacio de Justicia (1956), Secretariado (1958) y Asamblea (1961) en *Chandigarh*. Recolecto en *Ronchamp* y austero en *la Tourette*, el hormigón asume en cada caso su función representativa. Rudo y sofisticado a un tiempo, escenifica con reconocida idoneidad el *drama de las piedras inertes* si el escenógrafo-arquitecto da la talla en su oficio.

El encofrado, como queda dicho, “imprime carácter” en el hormigón, por la calidad de sus superficies. Pero, además, lo moldea a la manera de un recipiente cuya es hechura.

Añádase a ello el que sus armaduras, *pretensadas* o *postensadas*, es decir, llevadas al límite de sus resistencias, permiten adelgazar sus masas al punto de convertirlas en *láminas* de un espesor inverosímil. Lo que da lugar a estructuras laminares, ligeras y de altos vuelos: tales las que el profesor García de Arango dispuso para el *Mercado de la Cebada* (1962) en Madrid.

La música de las bóvedas regladas.

Esa resistencia laminar se incrementa con la adopción de la doble curvatura, propia de hiperboloides y paraboloides: superficies *regladas* cuyas secciones en cada punto, ortogonales entre sí, orientan su concavidad de un lado y del otro. Lo cual supone que en cada uno de ellos concurren esfuerzos de compresión, en un sentido, y de tracción, en el otro.

Es la situación ideal para que el hormigón armado desempeñe en ellas sus capacidades de respuesta a ambas sollicitaciones, resistente como es a la compresión, por la arena, la grava y el cemento de su masa compacta, y a la tracción, en virtud de sus armaduras, dispuestas en una red, o malla, regular y convenientemente calculada.

A lo cual ha de sumarse la cualidad indeformable que caracteriza a estas superficies que con razón la geometría califica de “no desarrollables” en el plano: puesto que, por no serlo, antes se quiebran que se deforman. La forma, alabeada, que no la masa, mínima, las hace resistentes. Quizá se rompan: pero no ceden.

Son como tejidos, “armados” por dentro, pero “petrificados” en su envoltura, que, sin proponérselo, restauran el arquetipo mitológico de la *tienda*. Y con él, su simbología.

En la cubierta de la Catedral de Tokio (1961-64), Kenzo Tange guarnece la estructura de hormigón armado con chapa de acero inoxidable que la hará esplendor, sin añadir un punto a su magnificencia real. Y en esa operación se da un acuerdo perfecto en la forma “reglada” de las superficies que la componen: cuatro paraboloides hiperbólicos, dos y dos, salvan el salto del *rombo* irregular de la planta a la *cruz latina* del lucernario cenital que la corona e identifica. De ese modo, estructura y símbolo se corresponden, siguiendo el antiguo ideario gótico.

La figura de la planta recuerda la de las “fundas” moradas que, en tiempo de Pasión, cubrían las cruces en señal de respeto. La distinta dimensión de sus diagonales en planta se traduce en el lucernario con forma de “cruz latina”, de tronco y brazos desiguales, que ilumina el espacio desde lo alto y es visible en la vista aérea, que la arquitectura moderna no ignora.

Y el tránsito de una figura a otra lo resuelven airoosamente y sin discontinuidad, de un solo trazo, las cuatro superficies regladas que el hormigón sustenta y el acero recubre. Con lo que se conciertan a la perfección las imágenes de la tienda, a ras de suelo, y de la cruz, a vista de pájaro: Antiguo y Nuevo Testamento. Biblia y Catedral.

Cuando a Le Corbusier la *Philips* le hace el encargo de un *Pabellón* en Bruselas (1958), que haga gala de los servicios de la empresa a la música, el arquitecto impone la colaboración de su discípulo, matemático, músico y arquitecto, Iannis Xenakis, griego nacionalizado francés. Y éste proyecta un juego de cubiertas a cargo de superficies regladas de hormigón, en las que el *cálculo numérico* concilia Arquitectura, Matemática y Música. De ésta se hará responsable el músico Edgar Varese, amigo asimismo del arquitecto, con su *Poema Electrónico*.

Y es que las formas regladas, por su condición de “alabeadas”, o de doble curvatura, amén de sus ventajas estructurales y sus efectos visuales, favorecen la respuesta acústica. De ello toma nota Hans Scharoun en el Palacio de la *Philharmonia* de Berlín. Pues ellas dispersan las ondas y las difunden sin riesgo de resonancias e interferencias indeseadas.

En la obra desaparecida del *Pabellón Philips*, Arquitectura, Matemáticas y Música, se daban la mano: como *Las Tres Gracias* en el lienzo de Rafael (o en el de Rubens), cada una con su manzana en una mano y la otra en el hombro de su compañera. Es decir, fieles a sí mismas y en armonía entre ellas. Y es el hormigón el que faculta ese encuentro.

En las antípodas de esa delgadez al límite, el hormigón provee macidez al bunker y a la cámara acorazada, al refugio antiaéreo y a la bodega secreta. Su dominio masivo del suelo es la contrapartida a sus alardes de vuelo: imbatible en los cimientos, bate los aires. Le Corbusier nos ha dejado toda una lección al respecto: lección de la que derivan otras que la contradicen.

Pues, si el hormigón contribuye, en la obra auroral del maestro, a deslindar estructura y cerramiento, con el propósito de dar libre curso al espacio y a la planta que lo sustenta, más tarde él mismo la encierra y sujeta a sus condiciones, plásticas y resistentes. La estructura y el cerramiento se reconcilian, y comparten papeles en la fábrica de hormigón.

Tomemos el ejemplo del edificio de *Torres Blancas*, en Madrid, del arquitecto-profesor Javier Sáenz de Oiza (1962-68).

En este inmueble, ciertamente notable, el hormigón acredita su resistencia, no por la vía del alabeo de sus superficies regladas, sino por el “pliegue” de ellas, cuando son sometidas a esfuerzos perpendiculares a ese “plegado”. El pliegue se pliega y despliega fácilmente en el sentido de su plegado: pero se resiste a ello si las fuerzas actúan en dirección normal a él.

Ahora bien: una lámina plegada en sentido vertical se presta a alojar los espacios que envuelve a un nivel cualquiera. Y las plataformas que determinan esos niveles rigidizan a su vez el plegado. Con lo que paredes *envolventes* y suelos y techos *envueltos* habilitan una colmena rígida y consistente, segura e indeformable. Las estructuras verticales sustentan los sucesivos forjados y estos aseguran sus pliegues. Su lógica estructural es impecable: con una economía de medios ejemplar, al menos en términos conceptuales. Forma y estructura se corresponden.

Al inmueble que resulta de esta operación solo se le puede reprochar un defecto (que es, más bien, un por demás): que es a todos los efectos inamovible, en el todo y sus partes. De él se podría decir lo que el poeta Juan Ramón de la naturaleza: *no la toquéis ya más, que así es la rosa*. Estructura y forma son tan coherentes, que a la función se le impone silencio.

Esta condición autoritaria podrá pasar desapercibida al habitante profano en materia de arquitectura, pero no dejará de inquietar, incluso abrumar, al profesional. Delgadas como tabiques, las paredes que nos encierran son intocables en su condición de soportes. Lo que nos acoge, nos obliga. El recinto es prisión: la celda célula.

Una vez más se cumple el que aquello que nos asegura es mengua de nuestra libertad. La invocada “planta libre” del viejo maestro se nos ha convertido, en la obra del fiel discípulo, en recinto sin apelación. Entre lo *provisional* de la vida y lo *permanente* de la obra, que quiere serlo, y lo es hasta cierto punto, la Arquitectura se debate en un ser o no ser.

No son, sin embargo, los habitáculos de *Torres Blancas*, los que configuran el perfil del airoso inmueble: la habitación no es lo que las hace ser como son. En todo caso,

ella provee las “hojas” en las que se alojan sus nidos y a las que sustenta el “árbol” de este, cuantitativamente discreto, pero cualitativamente arrogante, edificio en altura.

La razón de ser como es, y la que autoriza la estructura de hormigón laminar, se halla en el núcleo de instalaciones que vertebra su “tronco”. Todo gira en torno a ellas: ellas son lo común a sus vecinos y lo que subliminalmente les comunica, como servicio a todos ellos: luz y agua, saneamiento y desagües. En el tronco está la trastienda del árbol.

Se cumple así un veredicto que se remonta a la época del *Deutscher Werkbund*, uno de cuyos adalides afín al *expresionismo*, Hans Poelzig (1869-1936) sostiene y el historiador Reyner Banham formula como “el drama de las instalaciones”. Es un drama que, anclado de origen en el concepto de la *neues Sachlichkeit*, o nueva objetividad, recorre la Arquitectura, a lo largo del siglo XX, y configura no pocos de sus más espectaculares productos. A él se refería Josep Lluís Sert cuando aludía al visible impacto que sobre ella ejercen los “equipos mecánicos”.

Del *Bankunion* de Corrales/Vázquez de Molezún en Madrid (1972-73), al *Pompidou* de Piano/Rogers en París (1977) el drama de las instalaciones es argumento que articula su puesta en escena. La peculiaridad de *Torres Blancas* se debe a que, anticipándose a ellos, el hormigón había asumido, en su caso, la tramoya tradicionalmente oculta de este drama.

Lo es, solo, en cuanto se representa: o la Arquitectura lo escenifica. Porque, si bien se mira, las instalaciones prestan su servicio a “necesidades” básicas, por las que nuestro arte se obliga a satisfacer requerimientos biológicos de primera instancia. Solo cuando el avance de la civilización, con Roma a la cabeza, en el área mediterránea, las magnifica (véase la estampa de Piranesi que representa el *Emisario del Lago Albano*), la necesidad sube a escena y el juego de la Arquitectura se recrea en su solución y hace gala de ello.

Losas.

Finalmente y para poner fin a un capítulo sin fin, el hormigón arma los suelos planos que en otro tiempo *entabló* la madera, o *forjó* el hierro, junto con la cerámica que, habiendo renunciado a las grandes bóvedas (todavía Luis Moya, un clásico moderno, las reivindica y las despliega y hace esplendor) se conforma con proveer modestas *bovedillas* de relleno.

Las losas de hormigón, conveniente e invisiblemente armadas, sustentan la “planta libre” y se acomodan al espíritu burgués de la “propiedad horizontal” en el edificio de altura. La que es solera a ras de suelo (y de solar) se multiplica y multiplica los pisos habitables de un sinnúmero de medianos o soberbios rascacielos.

Las hubo, y las hay, que acusaban sus *nervios*: como en los antiguos *artesonados* de madera. Pero el hormigón puede permitirse, y se permite, ocultar sus armaduras: de suerte que la losa aparezca lisa y sin accidentes. “La procesión (estructural) va por dentro”. La de afuera (funcional) puede sentirse y saberse libre. El ideal de Le Corbusier, la *planta libre*, prevalece. Y esa libertad de disposición se transfiere al habitante que hace y deshace a su conveniencia: la losa le provee la “terraza”: el compartimento de lo demás queda a su arbitrio.

En ese proceder marcarán estilo Lacaton & Vassal, suscribiendo el principio de que, si la forma ha de seguir a la función y ésta es incierta y mudable, aquélla habrá de reformularse, a cada paso y a tenor de las imprevistas circunstancias.

La *estructura* del edificio pasa a ser *infraestructura* de la vida. Y el arquitecto ejerce en calidad de ingeniero. El *vuelo* de sus estructuras multiplica el *suelo* de sus aplicaciones. Y todo lo demás queda a merced de un futuro imposible de prever.

Entre el “imperativo categórico” que sustenta el edificio *Torres Blancas* de Oíza, en el cual estructura, función y forma, se confabulan en un todo, a la par airoso y hermético, y la *Escuela de Arquitectura* de Nantes, obra de la susodicha pareja concebida como *aparcamiento* para la vida, el estudio y el trabajo, el hormigón atiende a cualesquiera solicitudes.

Que se decante en uno u otro sentido será responsabilidad del genio que lo guía. En todo caso, su disponibilidad (la *dispositio* que formula Vitrubio y que atañe a plantas, alzados y secciones, del edificio) queda acreditada. Su condición “híbrida” lo faculta para ello. Sus oficios se prestan a casi todo, del suelo más seguro al vuelo más audaz.

Que la construcción se beneficia de un amplio concurso de oficios está fuera de duda. Como lo está el que estos le imprimen su carácter propio: y lo significan con su sello.

La cuestión, en lo que concierne a la Arquitectura, es si el artefacto revierte sobre sí mismo toda su razón de ser (es puro símbolo), o la cede gallardamente al espacio que rodea, cualifica y significa (se sabe recinto). Lo razonable puede que se halle a medio camino de lo uno y lo otro: o sea que, asumiendo su *función*, la *represente*.

En el primer caso, el de la fábrica ensimismada, de *Stonehenge* a la *Tour Eiffel*, el ser humano se acredita como *homo faber*. El gesto lo dice todo: y la proeza lo confirma. El *icono* actual se mira en el *megalito* prehistórico. Volver a las andadas es propio, y hasta parece que inevitable, en la Historia de la Humanidad.

En el segundo caso, el del *peristilo* que traza una frontera y delimita un espacio ritual, del *Parthenon* arruinado al *Convention Hall* no construido, habita el genio del *homo sapiens*. La caja vela el misterio: el continente cifra, y con suerte descifra, el contenido. Siempre anduvo la sabiduría regateando con el secreto.

En el tercero y último caso, la Arquitectura recibe y proclama, acoge y da la bienvenida a los cuatro vientos. Es lo que se espera de ella: que atienda a su adentro y a sus alrededores. Que sea, a la vez, *ciudad pequeña* y *casa grande*. *Domus* y *civitas*. Pues bien: en ella se recrea, y la recrea, el *homo ludens*. Es decir: el artífice. Que lo es, tanto cuando *crea*, como cuando *se recrea* en lo que otros han creado: en nuestro caso, el cliente colabora con el arquitecto. Son tal para cual: se corresponden, se necesitan y se benefician. Y saltan a la fama.

Almerigo se debe a Palladio y Palladio se crece gracias a Almerigo: *Villa Rotonda* es el testigo. Herrera pasa a la Historia asociado a Felipe II y Felipe II permanece hoy en la obra de Herrera, como en ningún otro lugar: pues, en el Escorial, el tiempo que fue se ha demorado. La Arquitectura “espacia el tiempo” y lo retiene: lo perpetúa.

Y la consistencia de los oficios en ella empeñados asegura esa perpetuidad: el granito y la pizarra están ahí. Si la poesía es *eterna estrofa de agua*, la que Gerardo Diego atribuye al río Duero, la Arquitectura permanece en el “cauce”: y éste se lo debe a la fábrica y sus oficios.

La tentación de Babel no ha decaído. La *libido aedificandi* sigue en pie de guerra. Pese a lo cual, una y otra vez, en una u otra época, la Arquitectura se reconoce, aunque no siempre lo confiese, “mayordomo” de la vida y de sus estancias.

Aparejar sus oficios de ayer y de hoy en provecho de ella constituye su honra y su prez. Carpinterías y canterías, albañilerías y herrajes, técnicas tradicionales y tecnologías de última generación, son bienvenidos al concurso de bienes que contribuyen al bienestar de quienes habitamos este planeta, básicamente hospitalario, pero ocasionalmente inhóspito.

La Arquitectura no está en ellos: pero no se concibe sin ellos. El saber *arquitectónico* se funda en un vasto y apurado conocimiento *tectónico*. Sus “erudiciones” serían mera vanagloria sin el fundamento de sus “disciplinas”. *Umbram, non rem, persecuti videntur*, dice Vitrubio de quienes dan la espalda al costado práctico, esto es el oficio, de nuestro arte.

El despropósito (literalmente, fuera de propósito) sobreviene cuando los oficios ceden a la soberbia de la autocomplacencia. Cuando el artefacto, como Narciso, se enamora y paga de sí mismo. La belleza corre ese riesgo (las *Gracias* de Rafael se contemplan en sus manzanas: otras lo hacen en sus espejos). La cualidad de puro símbolo parece autorizar ese narcisismo: él se debe a lo que representa, siempre asociado al poder, del menhir a la Tour Eiffel. Su razón de ser no está en lo que alberga, sino en lo que proclama y difunde.

Pero ese gesto es solo el principio (volvemos a empezar). En una arquitectura madura, el símbolo es consecuencia, no causa. Es oración subordinada, no principal. Dice por lo que hace: no por el mero prurito de decir. Su lenguaje, por eso, habrá de ser discreto: como propio de un diálogo cotidiano, no retórico, común, no reservado.

Es saludable el que los oficios queden en su justo lugar, al servicio de la habitación y no señores de sí mismos: fieles al decoro de la casa y de la ciudad. Que se reconozcan las *antítesis* que la Arquitectura *dispone*, en la frontera entre las *tesis* que, en cada caso, la vida humana *propone* y las *síntesis* que el arte *compone* y puede, por medio de aquélla, llevar a cabo.

LO QUE SE COMPONE.

La lección de Arquitectura de la Grecia Clásica se cifra, si atendemos al *Sistema de las Artes Particulares* dictado por Hegel, en el *peristilo*: “estar alrededor”. Ella no es el centro de nuestra atención, pero sí la que la reclama y señala su centro, conduciéndonos a él. Y a la vez marca y hace visible una frontera: afuera/adentro.

Afuera, como en el vacío cósmico, la gravedad no se conoce: adentro, la atracción se hace sentir. Afuera, no hay atmósfera: flotamos a la deriva. Adentro, algo nos reclama y se nos impone, nos liga e religa (la religión debe su nombre a esa “atadura”). Adentro, *Athenea Parthenos*, la fabulosa imagen de Fidias (desaparecida) nos espera y obliga.

Por eso, en la primera parte de este quinto de mis Siete Libros de Arquitectura, partí del entorno, previo a toda acción y a todo propósito: entorno indefinido que la Arquitectura define, como la luz del día abre sus ámbitos y como el ojo crea sus propios horizontes. Nada es nuevo bajo el sol: pero todo es nuevo a cada instante a la luz que él derrama. Y en ese juego de límites, del día y de la noche, de lo visible y lo invisible, la Arquitectura “segrega” espacios y los “consagra” (son nociones correspondientes entre sí) a un fin, Y así, “restaura” el planeta.

Lo dicho es “lo que se supone”: el entorno es supuesto. Y adecuarlo a la vida humana es nuestro propósito: “lo que se propone”. Lo que contribuye al decoro de usos y costumbres y se sustancia en “ornamento”: el que Alberti cualifica de *sagrado* o *profano* y, en este caso, de *público* o *privado*. El ornamento cualifica el edificio: pues responde al “decoro” propio, el que conviene a cada caso, con la correspondiente “decoración” y debida puesta en escena. Por eso se estima “adjetivo” y no “sustantivo”: *cosa fingida y apegada*, dice el humanista.

A ello he dedicado las partes primera y segunda de este ensayo. Visto lo cual, pasamos a “lo que se dispone” a tal efecto, en base al concurso de “oficios” que contribuyen a construir un escenario adecuado a la función pertinente y a su oportuna representación. Este ha sido el argumento y contenido de la tercera parte que precede.

Finalmente, en esta cuarta parte, acerca de “lo que se compone”, trataré de descifrar “señales, signos y mensajes”, que se derivan de esta operación y vienen dados, en

parte, por la voluntad de sus artífices y, en parte, por la lectura que de la obra acabada hacen, en cada caso, sus usuarios, en tanto que autorizados intérpretes.

Símbolos, señales y síntomas.

El símbolo se halla en la naturaleza, esto es en el origen, de toda Arquitectura, cuya misión, llámese función, es en principio “ritual”. Desde siempre, ella nos ha venido proveyendo moradas para esta vida y la otra, si la hubiere: moradas que, siendo efímeras las más, a pesar de ello, se proclaman perpetuas, o tienden a perpetuarse.

En *El Escorial*, por ejemplo, un monarca y un arquitecto se esfuerzan por eliminar la frontera entre ambos mundos: una habitación para Felipe II y una tumba para su dinastía. Que el mausoleo desempeña una función simbólica es obvio. Que el palacio hace otro tanto acaso sea menos obvio, pero no por ello es menos palpable.

Al rey no se le siente menos en su habitación deshabitada que en su cripta habitada. En ambos casos, la arquitectura dilata, si no la vida, al menos su memoria. Y la razón de esa permanencia concierne a su carácter simbólico. O, si se quiere, místico: en “siete moradas” cifra la Santa de Ávila, su tránsito a través del “castillo interior”. La Arquitectura asiste a su discurso del principio al fin. Y todavía hoy la retórica funeraria al uso designa como “últimas moradas” sus sepulturas. La Arquitectura acompaña a vivos y muertos.

Porque, antes que recinto, ha sido, y sigue siendo, símbolo. Pero una cosa es que lo sea de origen (el menhir la acredita como tal) y otra que se revista y condecere con los más variados signos y mensajes: una cosa es lo que dice sin decir, en silencio, y otra lo que dice diciendo, con intención en cada ocasión, como soporte que es de escrituras e imágenes.

Una cosa es el “obelisco”, símbolo *per se*, de un poder, cuyo centro señala y localiza, y otra los “jeroglíficos” labrados en él con escrituras que el lector avisado sabrá leer. Una cosa es la “Columna Trajana”, que proclama el poder de un emperador, y otra la historia de sus proezas que recorre en espiral su fuste de abajo a arriba.

Una cosa es que la *portada románica* herede en una de sus caras, al “arco de triunfo” romano, sugiriendo el tránsito de una “iglesia militante”, terrestre, a una “iglesia triunfante”, celeste, y otra el que sus capiteles nos cuenten historias del Antiguo Testamento. Una cosa es el “arco iris”, que se trasluce en su hechura y que supuso, para el patriarca Noé de la Biblia, el sello de la alianza de Yahveh tras el Diluvio, y otra que el *Arca* que pudo presidir el parteluz signifique a la Iglesia como seguro de salvación. El *símbolo* insinúa: el *signo* deletrea.

El símbolo pertenece a la Arquitectura por principio. El signo es derecho adquirido por méritos apropiados. Como símbolo, la Arquitectura se debe a sí misma. Como un repertorio de signos, ella se codea con el resto de las lenguas. Y les disputa áreas de mayor o menor eficacia. Entra en competencia: biblia del pueblo, biblia impresa...

Si solo fuera eso, escritura en imágenes, acaso habría pasado a mejor vida. Pero es más que eso. Y la prueba, aunque no siempre le beneficie, se halla, entre otras, en el renacer actual del “icono” que, de alguna manera, la devuelve a su prehistoria, en el arquetipo del menhir. El símbolo es “reinstaurado”: a otra escala, desde luego, y con otros propósitos.

Pero los signos, atributos lingüísticos, están ahí. Y desde la década de los 60 del pasado siglo, han despertado el interés de semiólogos especialistas de la Ciencia y Teoría de los Signos, llamada indistintamente Semiología o Semiótica: una ciencia que, si puede dejar indiferentes a ciertos arquitectos, ha seducido a intérpretes, historiadores y críticos. A través de sus signos, el edificio, sea monumento singular o tipo que puebla la arquitectura de la ciudad burguesa (una redundancia) se hace “legible”, como un libro abierto.

En la obra de Arquitectura el símbolo toma cuerpo: *el verbo* (habitar) *se hace carne* (es decir, habitación y obra de fábrica). Y al hacerlo, se derrama en imágenes, que son otros tantos signos, más o menos elocuentes o secretos. El edificio habla. La obra dice: al vecino, al cronista y al historiador. Y lo hace con su cuenta y razón, deliberadamente.

Y el vecino lo detecta y quizá pasa de largo. Pero el cronista y el historiador lo señalan, anotan y divulgan. Los signos, como las palabras, se crecen con el uso: con el habla. El símbolo que fue la *lengua* se dispersa en multitud de signos que el *habla* diversifica, matiza y comercia. Los signos son la moneda que hace circular la reserva de oro de la lengua.

El símbolo es nómada: se traslada sin empacho de un lugar a otro. Como la “Tienda de Yahveh” que los israelitas trasegaron a lo ancho del desierto. Los signos son sedentarios: hacen asiento en un lugar y ciñen su validez a un tiempo. Por medio de ellos, el símbolo “acampa” y hace mansión en lo cotidiano bajo sus varias especies: como síntoma, indicio o señal.

De ahí que el signo recurra a menudo al ornamento: el jeroglífico “adorna” el obelisco. El capitel decora la catedral. El poema (*La Alhambra*) ilustra el palacio. El medallón (arquitecto Gaudí) rubrica el parque (*Güell*).

Desde el punto de vista de los historiadores, lingüistas a la fuerza, un edificio es todo un sistema semiótico: es decir, una constelación de signos, cuya coherencia es deudora del sentido que sustenta su arquitectura. Los signos se deben al símbolo. Éste “cifra” el sentido y aquéllos lo “descifran”. Todo símbolo es un enigma: todo signo es una declaración.

El signo por naturaleza es elocuente. Y se declara por medio de “señales”, que indican el *camino a seguir* (la fórmula es del arquitecto ilustrado J. N. L. Durand) y de “síntomas” que no se declaran, pero se insinúan: el *expresionismo* primero y el *brutalismo* luego, en la primera y segunda mitad del siglo veinte, respectivamente, harán de ellos sus motivos e inspiraciones.

En toda arquitectura hay una “ruta”. Oblicua es la que nos conduce, en la *Acrópolis* de Atenas, de los *Propileos* al *Parthenon*. Quebrada la que, en *La Alhambra*, nos lleva, de patio en patio, del *Mexuar* a los *Arrayanes* y, de éste, al de los *Leones*: de lo público a lo privado. Y son sinuosas, tanto la que nos acerca, rodeándola, a la *Malcontenta* de Palladio, como la que nos invita a subir por la colina de *Notre Dame du Haut*, de Le Corbusier, en *Ronchamp*. Rutas son unas y otras que marcan el sentido de la lectura: el orden de un encuentro “señalizado”.

La ruta de Arquitectura describe el lugar (real) o lo sueña (utópico). A este segundo rango pertenece el proyecto de *Arquitectura Alpina* (1919) de Bruno Taut (1880-1938) dado a conocer a través de 30 láminas a color: por medio de él el autor se propone (dice) *combatir el aburrimiento de la población mundial, como una terapia a favor de la paz*.

Los síntomas son, como secretos, no evidentes. Obedecen a una idea de la habitación como “claustró materno”, cuyo habitante es, en palabras de Hermann Finsterlin (1887-1973) *simbiota dador y receptor* suyo. La Arquitectura es el vientre. Y su habitante el feto que puede:

Acariciar con el pie desnudo las esculturas del suelo.

El itinerario como lectura: La Alhambra.

Pero volvamos a *La Alhambra* donde, como en toda arquitectura de fuste, los símbolos subyacen a la suya: son “sustantivos”. En el *Patio de los Arrayanes*, la alberca refleja el espacio que la rodea y envuelve y provee así un ámbito de reunión que es pura diplomacia: la que sirve de sustento a la sana política. Arrayanes recibe y acoge, como buen anfitrión.

El *Patio de los Leones*, en cambio, como recinto reservado que es a la vida privada del soberano, nos evade de este mundo al de los sueños: en su caso, el del Edén. En él se sustancia el principio. Y el fin. Es la imagen del “eterno retorno”. Renovada cada mañana, tarde y noche. Todo esto, sin embargo, no es evidente.

A evidenciarlo concurren y colaboran diversos signos que lo describen y “adjetivan”. Son accidentes oportunos que revelan la sustancia que los suscita: tan necesarios, puesto que se leen sin dificultad, como superficiales. De hecho, se hacen visibles en los ornamentos que atañen a la decoración, no al decoro, del recinto.

En el símbolo se sustancia el *mito*: el Edén en su caso. Pero los signos articulan el *relato* que lo hace legible. Y que, por medio de sus *señales* (una calculada secuencia de espacios), nos invita a su recorrido. De las sensaciones (*síntomas*) que nos acuden trataremos luego.

Dos ejes ortogonales, norte-sur y este-oeste, como hemos visto, articulan los espacios principales de la Alhambra, en lo alto de la colina, donde la orientación, dependiendo más del vuelo que del suelo, administra luces y sombras a placer: a diferencia del valle, o de la media ladera, en los cuales el suelo impone sus condiciones. En lo alto, luces y vientos son los señores absolutos y campean a sus anchas: el cielo reflejado y el

paraíso soñado se posan y pasean a su aire en libertad. La llamada *rosa de los vientos* es la dueña del espacio.

Con lo que cabe administrar luces y penumbras, rumores y silencios, acordados en un mismo poema: de modo que ellos se perciban como *síntomas* a la vez que se leen como *signos* escritos en los zócalos de las distintas, pero siempre discretas, escalas de sus recintos. Lo que vemos y lo que oímos se nos cuenta, además, en preciosas caligrafías murales.

Así, el continente, cerámico y esmaltado, redunda con el contenido, plástico y musical, de todos y cada uno de los lugares de habitación, públicos y privados: de la vida de relación en el patio norte-sur *de los Arrayanes*, que promedia los modelos del foro y el atrio romanos, a la vida íntima en el patio este-oeste *de los Leones*.

En el primero, la luz del día, relativamente estable, oscila solo al ritmo, lento, de las estaciones. En el segundo, en cambio, su mudanza es diaria y marca las horas de lo cotidiano. En el primero, la alberca está quieta, inmóvil y como ajena al tiempo. En el segundo una fuente no deja de manar y el agua fluye por los canalillos con mínimo susurro. Y ambas aguas juegan a la contra de los aconteceres que presencian: la del estanque, en medio de las turbulencias del mundo, y la de la fuente, animando el sosegado pulso de la casa.

Si comparamos ahora ese trazado de planta con el modelo ideal, o idealizado, de *Casa Griega* que Palladio dibuja en el Segundo de sus “Cuatro Libros”, salta a la vista que el orden de los patios, privado y público, se somete a un único eje: es decir que lo doméstico y lo urbano se corresponden, de modo que lo uno es “continuación”, y no ruptura, de lo otro.

Alberti lo ha dejado dicho en su sentencia acerca de la *casa mayor* (que es la ciudad) y la *ciudad menor* (que es la casa). Todo es uno. Entre lo público y lo privado no hay quiebro. El eje es común. Dos patios, uno más grande y otro más chico, organizan ambas vidas, que son una misma. Y el eslabón que las comunica es el *tablino*, que aloja las “reliquias”. No hay entre ambos una disyuntiva: todo es cuestión de tamaño y de matiz. A patio más amplio, estancias más reducidas: así es lo público. A patio más estrecho, estancias más anchas: así es lo privado.

El atrio (foro pequeño) ordena la casa como el foro (atrio grande) la ciudad. La escala, y solo ella, los diferencia. En el ideal griego, clásico, nada hay oculto. En el islámico, en cambio, la *reserva* es un valor que rompe los esquemas clásicos: en ella, otro mundo, el de lo sagrado, está en juego. A diferencia del Olimpo, público, el Edén es asunto *reservado*.

El macizo poderoso de la *Torre de Embajadores* impone su poderío permanentemente soleado sobre el *Patio de los Arrayanes*, delicadamente sombreado a sus pies por la *Sala de la Barca*. La Torre, cara a afuera, afirma: la Sala, cara adentro, dialoga. De hecho, en esta leemos:

*Yo soy la novia en traje de boda
adornada de hermosura y gracia.*

La escritura descifra (o lo intenta) lo que los símbolos han cifrado. Decimos que ciertos autores ponen música a las letras, cuando en realidad ponen letras a la música. Antes de que la escritura grabe las palabras, sus voces se han dejado oír. El relato que leemos en la *Torre de Embajadores* no es sino un apunte “al dictado” de lo que ella simboliza.

El símbolo se desglosa en signos: el sentido se divide y diversifica, se derrama, para atender a su inteligencia a través de los sentidos. Se hace así inteligible y sensible: objeto de entendimiento y objeto de placer. Un doble juego en el que la poesía se halla a sus anchas. La novia del poema, como “prometida” que es, promete. La *Torre de Embajadores* es embajada que sobrecoge y al mismo tiempo seduce: un interior delicado encerrado en un fuerte recio. La fortaleza se rinde y rinde a quienes penetran en ella. Terrible y tierna, a partes iguales.

El poema es adorno: pero adorno que pone los puntos sobre las íes de la Arquitectura. Y facilita su lectura: nos ayuda a entender el sentido profundo de esta Torre, que nos pone en situación de “firmes” y buena disposición, para lo que vendrá a continuación. Como el célebre *Ricetto* de la Biblioteca *Laurenziana* de Miguel Ángel, nos avisa de lo que nos espera.

Es un espacio a recorrer con la vista: no con los pies. Para leer y mirar: no para pasear. Más sobrecogedor que acogedor. Espacio de espera atenta: interrogante. Es antesala. La *Sala*,

llamada *de la Barca*, viene luego, en tránsito al Patio. Y propicia la distensión, tras la tensión de la espera. Otra escala y otro derrame. Y una penumbra que el ojo agradece y bendice.

Esa penumbra media la acomodación entre la *Torre de Embajadores*, oscura a pesar de todo, y el luminoso, y con luz estable en lo que cabe, *Patio de los Arrayanes*.

Si los griegos idearon el ágora para el discurrir peripatético de los filósofos (un modelo que Roma traduce a *foro* político y el Medioevo monástico convierte luego en *claustro* para la oración de los monjes), el genio nazarí se fija no tanto en el entorno cuanto en su centro: en la alberca y su ornamento vegetal. El alrededor-de reemplaza al puro alrededor.

En *Arrayanes*, la periferia es anecdótica: nichos y cubículos, nada solemnes, si bien deliciosos. El argumento está en el eje: el agua y sus flancos, los mirtos. El tímido pozo, que centraba el claustro románico, es ahora estanque en el que se miran suelo y cielo. E invitación al paseo no aislado, “monástico”, sino reunido en conferencia, “diplomático”.

Las que, siglos después, Le Corbusier llamará “alegrías esenciales”, el agua y el verdor, sensibles ambos al beneficio de la luz, transmiten a los *sentidos* (plurales) el *sentido* (singular) del Patio. Su eje norte-sur se traduce en humedad y frescor, aromas y reflejos: sensaciones a fin de cuentas. La razón geométrica se “divierte” en apacible bienestar.

Es el secreto a voces de la gran Arquitectura. Pero de ese secreto nos dará cuenta un nuevo capítulo de *La Alhambra*: el que es su corazón íntimo y su paraíso soñado: el *Patio de los Leones*. Tras los protocolos, públicos y abiertos, llegan los ritos, reservados y privados.

No sin que el tránsito de unos a otros prevenga sus filtros: no se transita de lo cívico a lo doméstico así como así y por las buenas. La acomodación, visual y espiritual, se nos aparece imprescindible: y *La Alhambra* es maestra en ese juego de acomodaciones, que nos distraen de su sentido, con discreción, a la vez que cautivan nuestros sentidos, irresistibles.

El itinerario que conduce del *Patio de los Arrayanes* al *de los Leones* sucede de costado y en recodos sucesivos: como propios de un andar furtivo. Hay en él la malicia, y la inocencia, de un juego de niños: el del escondite. Lo habíamos detectado antes en la Puerta del recinto.

El que la Casa Griega, según Palladio, articula el *tablino*, especie de santuario pagano, en el Palacio Nazarí es un breve corredor en zigzag, y en penumbra, con su toque de misterio, que nos dispone y aclimata para dejar atrás los fastos de la corte y penetrar, en debida forma, en el recinto carismático que el súbdito de Alá tiene reservado a sus allegados.

Pasamos del cielo abierto y cegador a un cielo recortado: de las breves, pero tajantes, sombras a un sombreado mudable e incierto. Del estanque mudo a *la fuente que mana y corre* (como reza el romance místico) y cuyo rumor incesante nos acompaña.

El itinerario ha doblado: veníamos de norte a sur y ahora vamos de oeste a este: del ocaso al orto, de la tarde a la mañana, del fin al principio. *A la recherche du temps perdu*, que diría Proust. La que, por medio de la (bendita siempre, maldita a veces) memoria nos regala el tiempo “recobrado” de cada día: el presente perpetuo que el Edén simboliza.

Pues el mito bíblico apunta, a la vez, a un supuesto paraíso perdido, el de Adán y Eva, y a un presunto paraíso por venir: *el cielo que me tienes prometido*. Es nostalgia de un pasado y esperanza de un futuro. Y el *Patio de los Leones*, los que, sin parecerlo, sustentan y custodian, a la par, la taza que desborda el surtidor, rememora, y auspicia, lo uno y lo otro.

Y de nuevo, en esta arquitectura, las señales acompañan a los símbolos y los síntomas nos los hacen sentir. De modo que, a la vez que percibimos la música del agua y nos encandilan sus reflejos, podemos leer la letra escrita en su cuenco con preciosas caligrafías:

*Confundiéndose a los ojos lo líquido con lo sólido,
de manera que no sabemos qué es lo que fluye...*

El caso es que fluye. El agua es símbolo, señal y síntoma, de vida.

Las señales, itinerarios marcados y poemas escritos, nos han puesto al corriente de los símbolos que tales rutas y relatos encierran. Y los síntomas, perceptibles y tangibles, audibles y visibles, nos los han corroborado y hecho sensibles. El mensaje nos es dado por activa y pasiva, con toda suerte de recursos, de los que la Arquitectura tiene en su haber con abundancia.

Sus señales nos orientan: norte y sur, este y oeste, son puntos cardinales activos en el espacio de *La Alhambra*, a los que se someten los ejes de su composición. En virtud de ellos se nos da a conocer el contenido y sentido de la vida que a lo largo y ancho de ellos se desarrolla. Y ellos enderezan nuestros pasos: no sin quiebros, que nos obligan a “pararnos a pensar”.

Pero todo ello es demasiado, o demasiado estrictamente, intelectual, frío y cerebral si se quiere. Requiere una lectura: en abstracto, sobre el plano, y en concreto, sobre las paredes. Las sensaciones, pues, habrán de dar cuerpo a tales pensamientos, para que el sentimiento se apodere de ellas y ellos y se los apropie, interiorizándolas e interiorizándolos. Y nos lleve a eso tan elemental y sutil a la vez que es el “bienestar”, objetivo final de toda habitación y razón de ser de una Arquitectura con mayúscula (pirámides incluidas).

¿De qué, si no, es firme emblema la noción de “paraíso” que el palacio de *La Alhambra* se atribuye y a la que hace honor, sino de “lugar de delicias”?

*¿Acaso este jardín no nos regala una pieza
cuya hermosura quiso Dios sin igual?*

Los síntomas de toda Arquitectura responden, en primer lugar, a sus materiales y a su tacto. Por algo los médicos a la vieja usanza adivinaban los síntomas palpando al paciente. La piel del edificio, hoy en día de nuevo puesta en valor, es responsable, en buena parte, de su sintomatología. Las fábricas de Arquitectura se palpan: con las manos y con los pies. También con los ojos. Alejandro de la Sota no permitía que nadie pisara la muelle y delicada cancha de su *Gimnasio Maravillas* sino con el calzado adecuado o, en su defecto, los pies descalzos.

Como nos recuerda Heinrich Wölfflin, hay una *visión-táctil* distinta de la *pura-visión*: es la del ojo que toca. Los franceses lo enuncian como *coup d’oeil*: golpe de ojo. El ojo percute. Y de esa percusión toma nota la sensibilidad. Y *La Alhambra* es maestra en ese juego recíproco de los sentidos, en el que se oye lo que se ve y se toca lo que se oye. Y mueve lo que se mueve.

El juego es a cinco bandas (o seis): tantas como sentidos. La vista anticipa el tacto: lo presente y prefigura. El oído se conjuga con ella (en los *mocárabes*), de modo que en ellos reverberan a la par la luz y el sonido: aquélla parpadeando y este apaciguándose. Penumbras de sonido y luces entornadas. No hay estruendo ni fognazo: todo está atemperado.

Y todo se mueve, a compás: y nos mueve. Se mueve la luz, de suyo móvil, incansable: en el agua que centellea y en los yesos que la salpican. Y reverberan, con cautelas al borde del silencio, los rumores: del aire y de la fronda. Rumores, por otra parte, perfumados. Y aires que sosiegan el alma y la apaciguan y refrescan. Y cuyo frescor no es solo refrigerio, sino juventud y renacimiento: cada mañana en *La Alhambra es la mañana*, cada día, el primer día. ¿No es éste acaso el privilegio propio del paraíso? Todo, en este lugar carismático, es primera vez.

No sabemos qué es lo que fluye.

¿Cómo vamos a saberlo, si es la primera vez? En el *Patio de los Leones* la Arquitectura es auroral: arquitectura que precede a toda arquitectura. Jardín. Si en el Edén hubo *orden*, que no hubiera fábricas es de poco fundamento: hubo Arquitectura.

El Paraíso precede a la Pirámide, como el *Paisaje Creación* (Rykwert) a la Sala Hipóstila. Caín no fue el primer arquitecto, aunque sí el primer urbanista: pues su padre Adán se le había adelantado. Y La Alhambra evoca ese lugar (en el que Beatriz despide a Virgilio, según la *Divina Comedia*). No es el cielo: pero sí su antesala. O su memoria: de lo perdido... y recobrado.

No cabe más apurada definición de lo que es la Arquitectura: paraíso de los sentidos y salvaguarda del recuerdo. Memoria y presencia: soñada y vivida a partes iguales. Lo que fue, lo que es y lo que será, se confunden en el sueño. Y a su despertar concurren los cinco sentidos: a todos y a cada uno de los cuales *La Alhambra* presta sus servicios. Vista y oído, olfato y tacto.

El *Baño* es la prueba. La humedad habita y es huésped permanente de *La Alhambra*. El agua está en su centro y en su periferia, en lo privado y en lo público, en el baño íntimo y en la alberca que congrega e invita a la reunión.

No sabemos qué es lo que fluye.

Pero lo adivinamos: es la vida.

Letra y música.

Desde el momento en que un poema se vierte en caligrafía, esto es, en *bella escritura*, la letra se reviste de música: el verso se hace canción. Lo escrito en las paredes de la Alhambra adquiere una entonación que las eleva a la condición de una armonía y de un ritmo que le son connaturales a toda Arquitectura.

En alas de la canción la palabra alza el vuelo (Homero habló de *aladas palabras*). Y se cumple en ella el misterio, que es unión profunda, amén de secreto y enigma palpables, entre lo que se dice y lo que se siente. Es el amor del que abomina el poeta cínico cuando escribe:

*Manda amor en su fatiga
que se sienta y no se diga:
pero a mí más me contenta
que se diga y no se sienta.*

En la Alhambra, lo que se dice (y está escrito) se siente y lo que se siente (porque está cantado) se dice: en sus caligrafías a la altura de los ojos. En sus zócalos y en los marcos de sus *nichos*: tal el que, entre otros, se aloja en el muro oeste del *Patio de los Arrayanes*.

Si el mensaje es mudo para el que ignora el idioma, su caligrafía no lo es: ni tampoco el ornamento que provee y la decoración que procura y que nos habla del decoro del lugar al que acompaña y dignifica. Aun desconociendo la razón de ser y sentido último del susodicho nicho, la belleza de sus delicados relieves, de formas y figuras vegetales, o las geométricas armonías de sus alicatados policromos, son más que suficientes para seducirnos, y aun enamorarnos, de su perpetua *romanza sin palabras*. Y todo en honor de la Arquitectura.

Para leerlo despiertos, el conocimiento del lenguaje se hace indispensable: pero, para soñarlo dormidos, su mera visión luminosa y el tacto húmedo o seco que transpiran sus formas es bastante para que su fruición, y consiguiente arquitectura subliminal, esté asegurada. Como historiadores, acaso nos quedemos afuera: pero, como arquitectos, podemos llegar al fondo.

El buen sabor de lo que sabe bien y el saber bien lo que se sabe se confabulan en una estrategia a dos bandas: la que se siente y la que se dice y entiende. La Arquitectura juega esa doble estrategia: de los *síntomas* y de los *signos*. En el nicho de los *Arrayanes* se nos ofrece lo uno y lo otro, tanto si somos lectores competentes como analfabetos sensibles.

Las sensaciones, de frescor y de ropaje, desnudez y vestido, que sus superficies ponen a nuestro alcance sensitivo, no precisan de lectura: son percepciones puras a la vista y al tacto. Gozamos sin saber por qué: lo que es el más puro de los goces. Nos hallamos a placer ante el misterio: la razón no empaña (como a veces suele) la fruición. Ella vendrá luego: si viene. Pero, en cualquier caso, el mito se le ha adelantado: el paraíso se nos ha hecho presente. Las *señales* y sus itinerarios nos han traído a este lugar y los *síntomas* materiales nos retienen en él.

La Arquitectura se nos apodera. Con todos sus recursos: en cuerpo y alma. Y seducidos por ella, si es el caso, acaso nos digamos *bueno es estarnos aquí*. Los constructores anónimos que edificaron *La Alhambra* hicieron de la tienda en el desierto, hecha de tejidos y colgaduras, una fábrica estable de yesos y mármoles, deudora de sus orígenes y fiel a sus fines. *Sin igual*.

Un remanso para el tiempo: ¿qué otra cosa es la Arquitectura? En *La Alhambra* se nos pierde la noción de aquél. En *Arrayanes* las luces se están quietas: en *Leones* discurren en un ir y venir sin cesar, oscurecen y amanecen. Y el agua las cuenta con su cuentagotas. *Fluye*.

Como lo hizo en un principio y lo hará por siempre. Es el reloj que rebobina el *tiempo perdido*. Y lo recupera, no de una vez por todas (eso sería una ruina), sino cada vez, cada día. Como *quiso Dios*, dice la inscripción. Que para eso los signos descifran el símbolo.

Dice Mallarmé que *la palabra rosa es ausencia de toda rosa*: pues bien, la arquitectura del Paraíso levanta acta de su ausencia. Ella es la palabra en ausencia de la cosa: la escritura que perpetúa el mito. Lo escrito en sus paredes es solo el resumen, tan bello como escuálido, del libro abierto, al cielo y a la tierra, que es el monumento edificado.

En él se cumple el *mundo diminuto* de Semper. Real e ideal. Presencia (está adonde estamos) y nostalgia (está adonde estuvo). Perdido y recobrado. Si el enorme faraón antiguo quiso llevarse el más acá al más allá, en el cielo como en la tierra, el diminuto monarca nazarí de la baja Edad Media prefirió atraerse el futuro al presente, en la tierra como en el cielo.

En la tradición bíblica, David canta y baila en torno del arca, un estuche portátil. Y es su heredero, Salomón, el que edifica y custodia el arca. En *La Alhambra* de Granada, el poema se vierte en escritura y la Arquitectura lo aloja y acredita: dicho y hecho. A Víctor Hugo le sobran razones, más allá de las que él encuentra en los capiteles románicos, para concebir el arte de edificar como *biblioteca para analfabetos*. Si se equivoca es en su disyuntiva: o lo uno o lo otro no, lo uno y lo otro. El feudo nazarí da fe de ello.

En el palacio granadino se concilian y superponen ambas inspiraciones: la “profética” hebrea y la “poética” islámica. La Biblia y el Corán: las voces y los ecos. Cuando estos crecen, la Arquitectura se crece: si no en dimensión, en plenitud de sentido. *La Alhambra* no deja de ser una residencia modesta, minúscula al costado del avasallador *Palacio de Carlos V*.

Pues en ella halla *eco* la voz de la poesía. La Poesía habita en ella y la Arquitectura es su habitación: como corresponde. Más allá de su interés histórico o de su porte monumental, *La Alhambra* es un paradigma de habitación. El estar y no el poder, el acoger y no el sobrecoger, son sus credenciales: ella es lugar y recinto, antes que baluarte o mausoleo.

A su último anfitrión la Historia lo conoce como Boabdil el Chico: un monarca pequeño. Y su pompa es el manto que oculta la decadencia de sus propietarios. Leemos en ella el gesto quijotesco de quien nos envía la salud de la que carece:

*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.*

Su Dulcinea es el Paraíso. Y su “ausencia”, “la salud que él no tiene”.

En el centro de ese paraíso hay una fuente que lo dice todo. Pero el poeta no conforme acude al arquitecto para “decir” lo que éste “hace” y por qué lo hace:

¿No ves cómo rebosa el agua sus bordes y como los canales la ocultan de inmediato? Así el amante, con los párpados llenos de lágrimas, trata de contenerlas para no ser visto.

La amorosa arquitectura de *La Alhambra* cumple con la letrilla cristiana que dice *que se sienta y no se diga*. Pero el rumor la delata. Y su poesía nos lo acaba diciendo.

Las caligrafías descaran lo que la Arquitectura (la mejor suele ser discreta de natural) simplemente sugiere: en sus *signos* legibles leemos, si es el caso, sus *símbolos* originales. Los que responden a su naturaleza y son su razón de ser desde el principio de los tiempos.

Y no podía faltar (el espíritu de la Arquitectura está pronto, pero su carne es débil) el mensaje político que honra al príncipe efímero y la Historia perdurable se encargará de borrar:

A semejanza suya, la mano del Califa derrama, desde que amanece, sus dádivas sobre los leones de la guerra.

O sea, que los leones de la fuente son guerreros. Y el agua mansa que sobre ellos se derrama puede desbordarse y arrasarse. Sabemos que no fue así. Y en ese punto el poema se repliega en anécdota. Y lo que permanece, la Arquitectura, es el agua y la taza, la fuente y los canalillos, el rumor y la paz. El arte de edificar (lo dijo Vitrubio) es arte de paz.

Los leones, iconos de la guerra de incierta procedencia zoológica, quimeras más bien al estilo de las que abundaban en las contemporáneas gárgolas medievales, están apaciblemente

petrificados. Y el agua, contenida e incontenible, “alegría esencial” y pariente de toda genuina arquitectura, es, como dirá poco después el poeta místico castellano:

*Que bien sé yo la fonte que mana y corre,
aunque es de noche.*

Del Paraíso terrenal a la Jerusalén celestial.

De *La Alhambra* a *El Escorial*. Hacemos un paréntesis. Pero ¿qué es paréntesis de qué? ¿El cielo en la tierra, o la tierra en el cielo? ¿El jardín o el mausoleo? ¿El sueño jubiloso y físico del monarca destronado, o el sueño melancólico y metafísico del monarca entronizado? Una cosa tienen en común: ambos son sueños. *Y los sueños, sueños son*, pontificará Calderón.

Y lo son porque significan: o significan porque lo son. Es decir: que el símbolo subyace a una y otra fábricas de Arquitectura, como el subconsciente subyace a la conciencia. La obra es consciente: sus símbolos son subconscientes. La vida y la muerte, el poder y la gloria, la luz y lo oscuro, son sus habitantes secretos. Una sola cosa les une: la decadencia a la que desafían y cuyo desafío las eterniza. Boabdil está a punto de ser desterrado y a Felipe pronto se le pondrá el sol en su imperio. Pero en sus arquitecturas perdurarán sus memorias.

Paraíso y panteón son dos caras de la misma moneda: que no vale tanto por el oro que la materializa como por el valor que representa. Y si el oro (sea ladrillo esmaltado, sea granito labrado) vale, que no es poco “lo que se pone”, vale más el arte, el que “se supone” a eso que llamamos Arquitectura y es lo que lo hace valer.

Pero volvamos a Granada y al palacio nazarí. La “paz perpetua” (que diría Kant) está en su centro, que lo es del *Patio de los Leones*. El *de los Arrayanes* no es un centro, sino un eje: no es una fuente, sino una alberca. Y de aquel centro, el agua “mana y corre”: se contiene en su taza y se desborda en sus canales. El contenido desborda el continente: lo que acontece a toda Arquitectura esencial. La vida en ella se remansa: pero, a la vez, irrumpe. El *mundo diminuto* se abre al ancho mundo y apunta a sus cuatro puntos cardinales.

Rota la barrera de los *leones*, símbolos de la guerra de milenaria tradición (véase los leones alados del arte persa, en su época aqueménide, siglos VIII al VII a. de C.), la vida fluye y se restaura con un suave rumor, sin estrépito. El agua es algo más inmediato y sensible, y a la vez más antiguo, que un símbolo: es *síntoma* de vida, tangible en la humedad que transmite, audible en su discurso pausado, visible en la luz que refleja. El agua acaricia los cinco sentidos: e incluso nos invita a deambular... en todos los sentidos.

Es un *síntoma* que no requiere mediación o lectura: que prescinde de códigos y cifras. Está ahí y dice, sin palabras, todo lo que hay que decir. Del surtidor al recipiente, de él a los canales que la encauzan y “orientan”, y de ellos al aire que con ella compone su atmósfera de bienestar y de gozo. El agua es jubilosa: por algo Le Corbusier la juzga “alegría esencial”.

El agua es *síntoma* absoluto que posee el don de lo inmediato, apto para analfabetos e iletrados: se da sin condiciones. Ciertamente que, en tesitura torrencial, puede anegar hasta el punto de ser diluvio catastrófico. Pero, precisamente para templarla y administrarla se concibió en su momento la Arquitectura, que nos pone a salvo de ella (el Arca de Noé) o la reduce y conduce de modo que su riego asegure la vida del Edén. Como la vergüenza que colorea el rostro, o la ira que contrae el ceño, el agua es, adonde mana y corre, *síntoma* de vida.

Su cuádruple curso, fiel como hemos visto al relato del Génesis, genera un ámbito de apacible bienestar y marca, en el *Palacio de la Alhambra*, los ejes que lo orientan. Es por tanto un *símbolo* (bíblico), un *síntoma* (atmosférico) y una *señal* (geográfica). Y un *itinerario*. Es decir, que es elemento que crea Arquitectura “por los cuatro costados”.

Entre unos y otros, símbolos y señales, que la adornan, el poeta ha dejado escritos sus versos con *caligrafías* que son, a la vez, legibles y ornamentales, objetos de lectura y de gusto. Caligrafía no es (repetimos) sino bella escritura en la que el alfabeto en curso, un repertorio de signos gráficos, se recrea en sí mismo, como Narciso, y se enamora de su propia imagen.

Por la caligrafía, el signo deviene icono. Algo semejante a lo que la Arquitectura viene ejerciendo desde su origen, cuando la tumba se tradujo en pirámide.

Las caligrafías de *La Alhambra* funcionan, tanto para el que sabe leerlas como para el que no, como “guirnaldas” o aderezos de puro artificio que decoran, allá donde se posan, el objeto o el ámbito al que se adhieren. De la guirnalda hizo motivo recurrente Botticelli en *La Primavera* (1477-78), y harán emblema las teorías opuestas de Semper y Riegl en la Viena del cambio del siglo diecinueve al veinte. No cabe parábola más sencilla para describir el tránsito de la naturaleza al arte: de lo dado a lo compuesto.

Hay en la guirnalda, como en las caligrafías del palacio nazarí, un discurso rotativo que puede leerse y releerse, como el del agua, sin principio ni fin: tal y como el refrán de un rondó musical que nos resitúa cada vez que nos perdemos en nuestras errátiles divagaciones. En ellas nos paramos a pensar: son el punto de reposo que nos retiene entre tanto ir y venir.

De un patio a otro. De un corredor a otro. De un cuarto a otro. Entre filtros de luces y sombras. Y siempre arrullados por el rumor del viento y las aguas. Y embebidos en perfumes vegetales. Las caligrafías son, para el viajero indocumentado, el enigma necesario que le hace caer en la cuenta de que, pese a tantas evidencias, no todo es evidente en la Arquitectura.

Como tampoco lo es, aunque lo parezca, en la escritura: y menos en el poema. Pues, dándose las de precisas, las palabras a menudo se nos pierden.

Arquitectura y poesía.

El habla, en efecto, naufraga en la lengua. La teoría de la *deconstrucción* lo ha puesto de manifiesto: cuando creemos haber puesto punto final, o al menos punto y aparte, o como poco punto y seguido, el lenguaje pone *puntos suspensivos*. Y la cadena de significados se nos escapa y pierde en el bosque de las lenguas. Porque lo sabemos, o lo intuimos, frente a ciertas situaciones, hacemos uso de la palabra para reconocer que no disponemos de ellas. “No tengo palabras”, decimos en trances de alta emoción: el de una visita a *La Alhambra*, por ejemplo.

La Arquitectura tampoco las tiene: por eso acepta ser el soporte, como el papel, sobre el que se las escribe. Sin embargo, ella dice más de lo que ellas dicen: ella habla de los abismos (simbólicos) y de las cumbres (poéticas) que se resisten, en cambio, al comercio literario. Y en tales casos sucede que la Arquitectura, anfitriona, ampara, acoge y hospeda a la Poesía.

La Poesía en *La Alhambra* es habitante: no habitación. Recibida: no recipiente. Habla: no lengua. Significa: pero no simboliza. Da a entender: pero no da que sentir. De ahí que sus mensajes estén reservados a los conocedores de su idioma: el sentido de su Arquitectura está en cambio a merced de todo el mundo (sensible, se entiende): es políglota y universal.

Ocurre lo que en el juego del ajedrez: las piezas son contadas (16+16), pero el juego se nos pierde en el infinito, inagotable. El tablero, asimismo, es limitado (8x8): pero las jugadas no se pueden contar. Su combinatoria invita a la mente a zambullirse en una suerte de eternidad. Pues bien: a la Arquitectura concierne poner a disposición del juego de la vida su tablero. En el que todo cabe, pero todo está reglado: en el que no hay órdenes (en femenino: porque los del código clásico lo son en masculino), pero todo está *en orden*.

En la Arquitectura se cumple la idea de Paul Valery formulada en esta frase feliz: que *la mayor libertad procede del mayor rigor*. Paradójicamente, la Geometría aplaude a la vida y la celebra. Y *La Alhambra* es uno entre innumerables ejemplos: y no el menor. De sus ejes a sus mocárabes, de sus medidas a sus trazados ornamentales, la Geometría gobierna sus espacios y se aloja en cada uno de sus rincones, alcobas y nichos, arcos y capiteles, escayolas y mármoles. Su “rigor”, abstracto, es la garantía de la “libertad”, concreta, que nos regala.

Como un siglo después y desde una óptica que se supone opuesta, pero responde a un mismo patrón, el humanista genovés Leon Battista Alberti, teorizará en el mismo sentido: en el “lineamento” (geometría) está lo sustantivo de la Arquitectura. El “ornamento” es adjetivo que la cualifica. En *La Alhambra*, el poema caligrafiado es el adjetivo que la ilustra.

Sus signos, declarados, pero discretos, remiten al símbolo, tácito pero seductor, que su Arquitectura instaura. El *documento* remite al *monumento* en el que se inscribe y, de paso, lo adorna. La fábrica parece que está alrededor: pero es el tema. Lo escrito en sus zócalos es la glosa, o la perífrasis, que, incapaz de desvelarlo, lo insinúa. *La Alhambra* es poesía... edificada.

Lo que alza la *voz*, lo escrito, es más bien el *eco* de lo edificado: silencioso o, si acaso, diluido en susurros y rumores apenas insinuados en penumbras varias salpicadas de brisas y de perfumes (los que Debussy aspiró en sueños y tradujo al teclado, bajo el bello título de uno de sus preludios: *Parfums de la nuit*). Los síntomas, aspirados, sobreabundan a los signos, leídos. Las voces son legibles, pero estrechas: los ecos son difusos, pero anchos. Los ecos nos atrapan. El *Patio de los Leones* es un libro abierto (Victor Hugo): pero es, además, lo que en él se lee.

Más allá del relato, está la aventura que él cuenta. Si para el griego clásico la palabra es mito (*mithos*), la arquitectura de *La Alhambra* la devuelve a su origen “mítico” y la hospeda. El “verbo” primordial “habita” en ella. *Pros*, decían los griegos. *Apud*, dicen los latinos. “En casa de”, decimos nosotros. Es el adverbio de lo doméstico, sublimado.

Toda arquitectura auténtica, como todo poema consistente, emite una buena nueva. Tiene algo que decir y lo dice. Pero, por mucho que en sus paredes se escriba su significado, el sentido se halla en ella misma y en el “decoro” que ella sustenta. Lo otro es, como diría Alberti, *cosa fingida y apegada*: “decoración” caligráfica. La Poesía (escrita) adorna la Arquitectura.

En los poemas, materialmente livianos (la escritura no pesa), hallamos las claves para entender la Arquitectura (las fábricas sí pesan) que los aloja. Ellos nos aportan “indicios” de lo que la Arquitectura entraña y preserva. Son como mayordomos de la *domus* que ella es: sus guías fieles y serviciales, siempre dispuestos a acompañarnos en nuestra visita y, ya que no hay lugar a la habitación, en la demora al menos de sus mágicos recintos. En el poema está la cifra: al recinto corresponde el descifrarlo. *Quedéme y olvidéme*: pues quédate y olvídate.

Del poema retenemos, no tanto lo que denota cuanto lo que connota: no lo que anota, sino lo que insinúa. Por algo es poesía, y no prosa. No vale tanto por lo que

dice, como por lo que sugiere: es apunte e invitación. Es esa frase de “bienvenida” con la que el secretario del anfitrión nos recibe y acomoda: un compás de espera, necesario, que nos “pone en situación”.

No es una *memoria de proyecto* al uso actual: ni tampoco manual de instrucciones, o audio-guía convencional. No nos dice adónde ir, qué hacer o cómo entender lo que habremos de percibir con todos nuestros sentidos. Simplemente, ni más ni menos, coopera a la fruición del espacio en el que *vivimos, nos movemos y estamos*.

Desde el punto de vista lingüístico, el poema funciona como una glosa o comentario. Es letra pequeña, nota al margen o a pie de página. La que lee solo aquél que está dispuesto a no dejar escapar detalle alguno por mínimo que sea: el curioso que nada descuida. Que, prendido por la belleza de los caracteres gráficos, se los traduce o hace traducir.

Pero el que hace, o quiere hacerla, profesión de habitante no se conforma y satisface con esa lectura o lección que, al fin y al cabo, es “profana”. Como el *peristilo* del templo griego, está “alrededor de lo sagrado”. Pues lo sagrado, en este caso, está en el Edén, que el recinto arquitectónico representa, restaura y reconstruye, y a cuyo decoro asiste. Su lugar, como el de las *panatheneas* que circundan (o circundaban) el *Parthenon*, sacerdotisas vírgenes de la diosa virgen, es periférico. Como un introito: o como un salmo gradual.

Como es liminar el *combate de centauros y lapitas* que se representa en las metopas del mismo templo: tal es el papel de las caligrafías en *La Alhambra*. El signo gráfico sustituye al iconográfico, que el Islam elude, para conjurar la idolatría. Pero su función es análoga y apunta al mismo fin descriptivo: ilustrar el secreto *ritual* del recinto.

La *cella* es, en este caso, un patio. Y el icono una fuente guarnecida de leones. El agua es el elemento que simboliza la vida y que un círculo de quimeras, conocidas como “leones”, salvaguarda. Ellos son los nuevos centauros, feroces y a la vez impasibles. Y el rito en ellos se invierte: de centrípeto pasa a centrífugo, de virginal a vital, de guerrero a pacífico (a pesar de).

Porque el agua restituye al recinto la paz amenazada: volvemos al origen. Renacemos. Por el agua y el espíritu, como aseguró en su día Cristo a Nicodemo, de maestro a maestro.

Y la Arquitectura oculta, y al mismo tiempo deja entrever, oír más bien, su secreto: visible a la luz, pero, sobre todo, audible en la paz del recinto (la guerra ensordece). La gran Arquitectura ama el secreto: que tiene que ver con lo que se *segrega* y *consagra*. De ahí la reserva que *La Alhambra*, con los quiebros sucesivos de su acceso tortuoso, sus penumbras bien calculadas, la sordina puesta a sus techumbres y la humedad que transpiran sus ámbitos, custodia y cela como su más precioso don.

En *La Alhambra* se cumple a rajatabla la cualidad del espacio arquitectónico *real*, que no se presta para su disfrute a la ficción *virtual*. Porque su percepción no se satisface con la vista, sean cuales sean sus ene dimensiones, ni con el oído, sean cuales sean las músicas que lo recrean, ni con el movimiento *interactivo* que nos permite atravesarlo a nuestro aire como lo haría un fantasma incorpóreo e ingrávito: ella requiere cuerpo y alma, sentidos (incluidos el tacto y el olfato) y sensibilidad, gravedad y, por qué no decirlo, fatiga y nostalgia, peso y pesar.

Los espacios de la Arquitectura son los que son y están adonde están. Y solo la *estancia* en ellos puede apurar su razón de ser. Lo que podamos leer acerca de ella, o en sus contornos, será mera anécdota: breve (los poemas caligrafiados en sus zócalos lo son), curiosa (sugieren enigmas y animan a descifrarlos) y como su sinopsis argumental. Su papel es el del apuntador.

Leer es un modo, uno entre cientos, de habitar. Leyendo no se habita: pero habitando se puede llegar a entender lo que se lee. La guía es insuficiente: índice e indicio. Lo cual no es óbice para que pueda llegar a ser provechosa. Y dé qué pensar. Quien solo lea en ella, pero no se demore, será como el que, conociendo un idioma por el habla, ignora la lengua.

Acontecimiento y noticia.

La Arquitectura ¿es, como quiere Víctor Hugo, semejante a un libro? Lo es: pero, en su caso, a medio escribir. En el que lo lee está la responsabilidad de completarlo: habitándola. Las caligrafías, si las hay, suscriben solo la letra pequeña. En ella, el acontecimiento sobrea abunda a la noticia, la realidad a la imagen, el suceso al cuento. Lo que hay a lo que se dice que hay.

Salvo que se reduzca la entidad de “lo que es” al impacto de “lo que se cuenta”, habrá de reconocerse que el *hecho* arquitectónico sobreabunda al *dicho* epigráfico. Es el *gran trecho* que el refrán asigna a lo que separa lo uno de lo otro. Decir, al fin y al cabo es, aun escrito, algo que el viento barre, si no lleva. Lo hecho, sin embargo, y a pesar de la erosión del tiempo y sus injurias, permanece, si no en las fábricas, en sus memorias al menos: *Estos Fabio, ay dolor, que ves ahora, / campos de soledad, mustio collado / estos fueron Itálica famosa...*

El hecho arquitectónico vuelve a su matriz geológica: pero subsiste como tal, *campo de soledad, mustio collado*. Ido el pie que anduvo en él, permanece su huella. La ruina perpetúa la fábrica. Cuánto más, si el tiempo la ha preservado, si no intacta (lo que no sería el ideal), desde luego acariciada y, ya que no rehabilitada, sí, al menos, revisitada. Volvemos a *La Alhambra*.

La noticia escrita, o mejor “inscrita”, en sus zócalos nos avisa: sin declararlo, insinúa su secreto. Lo que no es poco, pero no es todo: ni menos, ni más. Pero será el hecho, habitable, si bien deshabitado, el que nos subyugue, si estamos dispuestos: la Arquitectura apela, en virtud de sus *disposiciones* a las nuestras. El “huésped”, ya que no el “habitante”, las suscribe.

Y así, bien dispuesto, deambula leyendo: no lee deambulando. La lectura le acompaña: no lo abduce. Es la magia del lugar lo que le puede y puede con él. Si lo otro le entretiene, ¿por qué no dejarse entretener? Lo de menos será lo que lea: el caso es que se “para a leer”.

La leyenda nos “demora”: ésa es la virtud que legitima las caligrafías del palacio nazarí. Hacen que nos paremos a pensar: que dejemos de discurrir con el cuerpo, para discurrir con el alma. Y nos intrigan. Para que no nos abandonemos a las evidencias, de las que la Arquitectura es pródiga en estos recintos, y tratemos de penetrar en su misterio.

Los poemas inscritos en las paredes del palacio son a modo de desafío. Ellos vienen a decirnos: no crea usted que todo lo que ve, que no es poco, es todo lo que hay que ver. Que las formas visibles de este lugar se consumen en el placer que regalan a los sentidos. Hay más.

Y en ese menester las escrituras son, desde su principio, portadoras natas de símbolos. El misterio les es congénito y connatural: misterio y verbo son uña y carne. Y ellas lo esconden a sabiendas: sin disimulo. A ellas no las acecha la trampa de lo evidente que, seduciendo a los sentidos, confunde y lleva a confundir apariencia y realidad.

Ver y oír, tocar y oler, no aseguran haber penetrado en lo que se huele y toca, se oye y ve. Los poemas nos precaven a ese respecto. Con sus “signos”, primorosamente compuestos y aderezados, nos previenen para que sepamos que, más allá de las “sensaciones” percibidas en los recintos que ellos revisten, se adivinan “símbolos” imperceptibles de sentido profundo.

El poema apunta a lo invisible, amén de inaudible e intangible, de la fábrica: es como el agua (símbolo primordial), incoloro, inodoro e insípido. Claro que, leído, él se deja ver y, dicho, nos suena. Pero su significado trasciende tanto su música como su caligrafía. Él nos descifra lo que sus ámbitos cifran: o, al menos, nos pone sobre la pista. Nos “inicia”.

Literal “nota al margen”, como se ha dicho. Ciñe las estancias y las cubre de enigmas: que no son otros que su misma razón de ser y su inspiración. Ésa que los arquitectos actuales tratamos de describir, con más o menos oportunidad y acierto, en nuestras presuntas poéticas o más bien prosaicas *memorias de proyecto*. La obra de *La Alhambra* es, en sí misma, proyecto y memoria. Hecho y dicho. De tal modo que lo *hecho* evidencia (hasta donde ello es posible) lo dicho. Y lo *dicho* revela (en la intención al menos) lo hecho.

Lo que ahora tiende a ser vocerío publicitario, fue en su día escritura discreta. Lo que ahora nos avasalla, mantuvo en tiempos la actitud del mayordomo fiel y prudente. En voz baja. Las epigrafías de *La Alhambra* son susurros: como el agua que resbala por sus canalillos. Otro tono sería intolerable atropello: para que los sentidos gocen, las voces han de ser templadas.

El estado de gracia con el que la Arquitectura nos bendice no puede ser alterado por el estrépito de las ideas. La elegancia de los hechos y su fábrica reclama buen estilo a sus dichos caligráficos. La nobleza de las estancias impone respeto a la poesía de sus rapsodas. Y, en ellas y ellos, la sencillez, aunque solo sea aparente, es marca de la casa. Nada fuera de tono.

Lo escrito en los muros del palacio nazarí no es sino unos *graffiti* de lujo, permanentes, en los que la Arquitectura se anticipa y previene el desacato al que podría ser sometida en un futuro incierto. Como cuatro siglos después prevendrá el arquitecto inglés John Soane, en su *Proyecto para el Banco de Inglaterra*, describiendo su presunto e inevitable envejecimiento, los operarios de Granada dejan constancia de sus intenciones en la obra que nos han legado. Y las incorporan a ella con el mejor gusto. Sus páginas en blanco cuentan con sus pies de página.

Quod scripsi, scripsi: lo escrito, escrito queda. Como en los *Preludios* de Debussy, autor al que el arte de *La Alhambra* inspiró en más de una ocasión, el título figura al final: pero quien visita u oye lo lee, antes, entre tanto o después, cuando lo tiene a bien. Es solo un indicio: pero un indicio oportuno que no está de más. Una fábrica no es un poema, como sostiene Boullée, arquitecto ilustrado: pero la poesía la acompaña de buen grado. Un edificio no es el libro que Víctor Hugo ve en él, pero en él caben no pocos libros: como huéspedes, o como “tatuajes”.

Tales son las inscripciones de las que venimos hablando. Y el poeta acaso intuya cómo su mensaje halló eco en los recintos que lo acogen. Pero el arquitecto sabe, o cree saber, que es al contrario: que son las caligrafías quienes se hacen eco de las voces que nos llegan de sus mocárabes y sus reflejos, de su agua y de sus rumores, de sus penumbras y sus aromas.

En *La Alhambra*, el poeta halló gracia sin duda a los ojos del soberano que, no solo oyó a su rapsoda, sino le dio licencia para que sus versos quedaran impresos en sus recintos, nichos y alcobas. Y éste, como enamorado *eligió la mejor parte, que nunca le será arrebatada*: ora en los zócalos, a la altura de los ojos, ora en los marcos en torno a los nichos, que la vista recorre.

Si, como se dijo en el siglo que nos ha precedido, *el medio es el mensaje*, en este caso, éste no lo pudo hallar mejor. Mensaje y medio, medios y medio, se confabulan en una sintonía perfecta: coordinando ritmos y congeniando en un ideal de belleza, estilizada y abstracta, sutil y a resguardo de imágenes agresivas (como lo eran las de sus contemporáneas gárgolas). Ojalá, es un decir, en los tiempos que corren, la continencia islámica, poética, se impusiera a la libido gótica, icónica. Por la causa de la Arquitectura.

En la música vocal de Bach, que es como la mitad de su producción, nos sorprende que el genio pudo componerla a partir de unos versos mediocres que, por el toque de gracia de sus notas, se elevan y nos elevan al séptimo cielo. De un decir vulgar, el músico nos traslada a una escucha que lo trasciende, más allá de lo que cabría imaginar.

El secreto está en que la lengua dice mucho más de lo que quienes la hablan quieren o saben decir. La Arquitectura, en el caso de *La Alhambra*, es la *lengua*: la Poesía es su *habla*.

La Arquitectura, si lo es y a fondo, pone música a las letras del poeta y, al hacerlo, las ennoblece. Y amplía, inconmensurablemente, su significado. Porque las satura de sentido. Lo escrito en ellas se hace vida en ella. El verbo *habita* en nosotros: del dicho al hecho. O dicho y hecho. La revelación se sustancia en habitación. El relato nos aloja.

La profecía se realiza: es el don y el privilegio de la *Re Aedificatoria*. Y permanece: se queda con nosotros. Y nos recibe y festeja. Un paseo, y una estancia, a través de sus antesalas, patios y salas, nos persuade de que lo escrito y leído es tal cual. Que el tiempo puede esperar: que nos hallamos adonde se nos prometió y se nos ha recordado.

El espacio hallado, en virtud de la Arquitectura que configura y fabrica su entorno, se corresponde punto por punto con el mensaje escrito y leído en ese entorno. Cabría borrarlo, como se rasga la carta que se ha leído: porque el acontecimiento que en él se anuncia está con nosotros y alrededor nuestro, visible y tangible, húmedo y cálido, perfumado y musical.

Su presencia hace innecesario su anuncio. Las palabras huelgan: los hechos cantan. La Arquitectura, trasfondo del poema, toca fondo. Hemos llegado adonde íbamos.

Las palabras reverberan en los ámbitos que nos han recibido, nos acogen y nos alojan. ¿Qué más se puede pedir? Entre sus “lámparas” cita Ruskin, el erudito romántico inglés, la del recuerdo: *The Lamp of Memory*. Pero a la Arquitectura no es menos pertinente la lámpara del olvido: *quedéme y olvidéme*, dice el poeta. Y a ello nos invita este singular paraíso.

“*Inclita domus*”.

Del Jardín del Edén, la Arquitectura de todos los tiempos y afecta a todos los mitos, en los lugares más diversos y de diversas culturas, ha hecho lecturas y trasuntos sin cuento, a lo largo de toda su Historia y a lo ancho de toda su Geografía, siendo ella ambas cosas, Geografía e Historia, en sí misma. En el desierto, por ejemplo, el Edén se traduce en oasis.

Como en los polos sería el iglú. O en los campos la choza. O en los pedregales la cueva. O en los bosques sus claros. O en las marismas sus palafitos. O en todo lugar el hogar.

A cada historia corresponde su mito. Y en ello la Arquitectura tiene, si no la última, sí desde luego la primera palabra: de la sala hipóstila egipcia a la catedral gótica tardo-medieval. Jardín o cobertizo, oquedad o pirámide, sus fábricas, siéndolo de este mundo y ceñidas a él, apuntan a otros mundos: más allá del espacio (estelares) y del tiempo (ultratumbas).

Y a cada mito su historia: que la Arquitectura escribe, en su sitio y en su momento. Las “lonjas”, por ejemplo, que salpican el litoral mediterráneo en la época del auge mercantil, que rescata al medioevo de su servidumbre feudal y pone los fundamentos de la incipiente ciudad burguesa, son paradigmas de nuevos mitos puestos al servicio y en honor de los nuevos ritos.

Así, en la de Valencia (la de Palma de Mallorca no es menos egregia), una inscripción en lengua latina y caracteres góticos recorre el friso alrededor de su *Salón de Columnas*, el que en su momento fuera sala de contrataciones, e identifica, a la vez que canoniza y consagra, el lugar, de suyo carismático. Dice:

INCLITA DOMUS SUM ANNIS AEDIFICATA QUINDECIM.

Es su tarjeta de identidad. Acredita la edad de su fábrica, pero oculta su época. ¿Qué importa de cuándo sea, si se sabe llamada a perdurar? Ella aspira a la eterna juventud: a la que toda Arquitectura se cree con derecho propio. Inclita equivale a eterna: que no se “inclina”, o doblega, a los vaivenes del tiempo y de la Historia: antes se irroga las cualidades del Mito.

Quince años (1483-98) son pocos en una época, la de las catedrales, en que la obra de Arquitectura se dilataba por centurias. La Lonja, de vocación “civil”, burguesa, se desmarca de la parsimonia inherente a monasterios y sedes eclesiásticas. Ella es joven... a perpetuidad.

Pero, además de proclamarlo por escrito, lo sostiene en sus quince bóvedas, tres por cinco, orgullo de este ámbito solemne: lo dicho se sustenta con lo hecho. Y, por si fuera poco, su proporción, se adscribe a la *aurea mediocritas* o “número de oro” que el Humanismo del Renacimiento recién nacido acaba de poner en la órbita de las ideas.

La planta de La Lonja, por tanto, se corresponde con los “números” que la lectura del friso nos ha transmitido, *descifrando* aquélla lo que éste ha *cifrado*. La Lonja es tardo-gótica y burguesa: pero en ella se hace oídos no sordos a los aires humanistas que Italia ha removido y de los que el Levante de España acusa recibo.

Casi un siglo después (1566) el Cabildo de la Ciudad aparejará su *Lonja* propia, la *de los Canónigos*, y lo hará en la cabecera noroeste del templo catedralicio, dando la espalda a los arbotantes de la girola y respaldada en ellos, y suscribiendo, con la voluntad de estar al día, el nuevo lenguaje. Así el balcón clerical replicará con retraso al aula mercantil.

Pero, cada cosa en su lugar, la *Lonja* laica a nadie debe nada, salvo a sí misma y a sus huéspedes de honor, a los que recibe diciendo (seguimos la lectura del friso):

GUSTATE ET VIDETE CONCIVES.

Una “bienvenida” con todas las de la ley. Y una declaración de “civismo” compartido. *Gustad y ved*: es la fórmula de un ritual. Que pone el gusto (lo que supone una presencia real, no imaginaria, interior y no a distancia) por delante: gusto que implica fruición y bien estar. Y lo dice de su Arquitectura, de la que se siente legítimamente orgullosa.

Y ¿cómo no? Si la Arquitectura se sabe deudora de la vida, social en este caso, o sea, de la convivencia (no por casualidad nos llama *concives*), ello le implicará ciertas normas: una lección de “ética” a la que este ámbito no se sustrae en modo alguno. Un protocolo de buenas prácticas que el saludable negocio habrá de observar. Y sigue la inscripción:

QVONIAM BONA EST NEGOCIACIO QVAE NON AGIT DOLVVM
IN LINGUA, QVAE IVRAT PROXIMO ET NON DECIPIT, QVAE
PECVNIAM NON DEDIT AD VSVRAM.

Negocio que no falta a la palabra dada, que no jura en falso y que no presta con usura.

Y la inscripción concluye así:

EIVS MERIATORES SIC DEGENS, DIVITIIS REDVNDABIT ET
TANDEM VITA FRVETVR ETERNA.

Al mercader que así proceda se le augura abundancia de bienes en este mundo y vida perdurable en el otro. No podía ser de otro modo en una época en la que, si bien el comercio se hallaba en pleno auge (y en particular en esta área del levante ibérico), la Iglesia no había decaído en sus atributos. La aludida “otra” *Lonja* nos lo certifica.

Y no deja de ser curioso el cruce de estilos por el cual el edificio civil, la *Lonja de la Seda* o de los Mercaderes, se adhiere al estilo gótico, predominantemente eclesiástico y medieval, como todo el mundo sabe, en tanto la *Lonja de la Seo* o del Cabildo adopta el estilo humanista propio de un Renacimiento que ha calado en estas tierras.

La primera es un aula: la segunda un balcón. El comercio se encierra y la religión, por el contrario, se abre. El mercado se aloja bajo bóvedas nervadas mientras el templo se condecora con órdenes clásicos. Aquél se ampara en el sello de lo sagrado cuando éste aspira a la escena profana. Ambas paradojas son bien visibles y no menos comprensibles.

Más aún: la sala cívica se acredita con la rúbrica, por añadidura, de un mensaje escrito. En la tribuna clerical huelga el mensaje: éste se halla más que declarado en la obra misma, que no en balde ha pasado a la Historia como *obra nova*. Los clérigos saben de sobra que, con ella, han dado una “campanada” en la Ciudad. A los comerciantes no les había hecho falta darla. Su *Lonja* era, de pleno derecho, *ínclita domus* cuya denominación de origen respondía al reciente código humanista (*albertiano* por más señas) que equipara *domus máxima* y *civitas minima*.

Las lonjas de Valencia y Mallorca, y otras de su mismo tiempo, son auténticos foros cívicos de recepción urbana, orgullosos del poder que ostentan y del servicio que desempeñan. Contradiendo la paradoja evangélica, ellas prometen, a la par, lucro y salvación: o sea, bienes temporales y eternos. Un mensaje más afín al pensamiento judaico que al cristiano.

La gente se acaba yendo: a otros mundos, o al otro mundo. La *Lonja de los Mercaderes* es contemporánea del Decreto de los Reyes Católicos por el cual la estirpe de Abraham habrá de abandonar esta tierra. Pero la arquitectura que lleva su sello, y en la cual leemos todavía su mensaje (el que previene la usura y asegura prosperidad al buen negociador en esta vida y en la otra), permanece entre nosotros y es monumento digno de respeto y veneración. Amén de apto para cualesquiera usos que se precien de voluntad y de talante cívicos.

Tempus fugit: architectua autem manet.

El tiempo huye: pero la arquitectura permanece.

En *La Lonja* de Valencia, ínclita domus, como en *La Alhambra* de Granada, *jardín cuya hermosura quiso Dios sin igual*, idos sus primero dueños, las arquitecturas permanecen, si no intactas, fieles a sí mismas y a su decoro: en lo que coinciden, siendo diversas cuanto se pueda imaginar. Cuanto lo son el aula y el jardín, la sala y el patio.

En ambos casos hay lo uno y lo otro: pero sus disposiciones son contrarias. Y de ellas nos dan cuenta los respectivos mensajes que cifran su sentido y los espacios correspondientes que lo descifran. Fábricas y epigrafía juegan al juego de adivinanzas en que consiste la relación entre Poesía y Arquitectura: juego no ayuno del oportuno misterio.

Para empezar, los mensajes caligrafiados en los zócalos de *La Alhambra* son de índole inconfundiblemente poética. El de *La Lonja* es ético de los pies a la cabeza. Aquéllos sugieren una “lectura”: éste nos transmite una “lección”. Los primeros nos enamoran: el segundo nos llama a capítulo. En unos sopla el aire libre: el otro nos compromete. Advértase, de paso, la diferencia de cota en las que se instalan una y otra escrituras: del zócalo, a la altura de la vista, al friso en las alturas, que nos obliga a elevarla.

El agua, cuya fuente custodian grifos con semblante de león, es señora en los patios de *La Alhambra*. Y el aire sopla cuando y donde quiere, y *no sabemos de dónde viene o adónde va*. Éste, en cambio, se serena en el *Salón de Columns* (el agua ha quedado afuera) y se encarama en silencio por sus estrías helicoidales, midiendo el espacio.

Bóvedas delicadamente labradas, pero secretas y discretas, rodean en *La Alhambra* los recortes de la bóveda celeste que cubren sus patios, abiertos al vaivén del día y al reposo de la noche. En *La Lonja*, una sola bóveda de piedra, repartida en tres por cinco crucerías labradas y ajustadas, que las columnas aparentemente “perforan”, sugiere la celeste, pero no la muestra.

En contrapartida, las escrituras que ciñen *La Lonja* levantina son menos caligráficas que las que decoran *La Alhambra* de Granada: su estilo se somete a esa franja variable en la que se solapan la moral y la jurisprudencia. Un estilo en el que huelgan las metáforas y se imponen las sentencias. Y su grafía recuerda la de los códices miniados.

Y es que, si el palacio nazarí fue y es trasunto de un *paraíso perdido* (el que más tarde y a la distancia de un siglo invocarán Milton y Proust), el aula mercantil se conforma con ser un modelo de *oasis petrificado*. No principio y fin de trayecto, sino estación de paso en el tránsito ajetreado de la vida. Hoy, más de medio milenio después de su erección, están ahí.

Y se nos ofrecen: como paraíso y oasis sempiternos que, lejos de haber decaído en sus dones y atributos, reciben a sus huéspedes con el sentido hospitalario que es inherente a toda gran Arquitectura. Porque sus mitos, más allá de leyendas escritas y aforismos vigentes, siguen vivos en el historial de la Humanidad y de su habitación en el planeta Tierra. Son firmes lugares de culto para los creyentes en el dogma arquitectónico que consagra la fábrica y la imprime un sentido que la trasciende: “paraísos” y “oasis” son símbolos a perpetuidad.

Sus *comodidades*, como las llama Alberti en la época que media de uno a otro tiempo, son bien distintas y aun opuestas: pues *La Alhambra* invita a la contemplación y al sueño y *La Lonja* lo hace a la acción y la vigilia. Aquélla modera la intemperie con cautelas que distraen al espíritu más que confortan el cuerpo y ésta nos pone a resguardo de ella bajo un pétreo palio. Representan dos mundos: el de los taifas, del sur peninsular, y el cristiano-judaico, de levante. Y lo alojan suntuosamente, con sensibilidad y consistencia.

“*Tu es Petrus*”.

Si en *La Alhambra* el mensaje esmaltado en sus zócalos es, al menos desde una lectura “infiel” al espíritu islámico, eminentemente “poético”, y en la Lonja, a todas luces, “pragmático y ético”, en la Basílica de San Pedro en Roma, lo inscrito en el anillo interior de la base sobre la que asienta la formidable cúpula *miguelangelesca* es de carácter inequívocamente “teológico”:

*TU ES PETRUS ET SUPER HANC PETRAM AEDIFICABO
ECCLESIAM MEAM.*

Son palabras de Cristo, que recoge el evangelista Mateo en su evangelio, en la versión latina, llamada *Vulgata*, que de él hizo san Jerónimo y la Iglesia de Roma tomó como canónica. Palabras que consagran a Pedro “príncipe de los apóstoles” y primer pontífice de su iglesia: en las que se juega con la homonimia *pedra-pedro* como metáfora o alegoría.

Pedro es la “piedra angular” de la Iglesia, entendida como comunidad de los creyentes. E iglesia se llama, a su vez, al *templo* que alberga el culto que celebra su *asamblea*. Y el templo que hoy lleva su nombre, reemplaza en su mismo lugar, que el “altar de la confesión” consagra como el de su tumba por tradición, al erigido en tiempos de Constantino. Sepulcro, pues, altar y cúpula, se corresponden en una misma vertical, en la obra iniciada por Bramante, continuada por Miguel Ángel y rematada por Maderno. La inscripción *corona* el altar y *asienta* la cúpula.

La piedra angular yace bajo tierra: es el “cimiento” y la razón de ser del monumento, que se erige y vuelve a erigir en este lugar y no en otro: la Arquitectura honra el lugar. Lo cual, como en las vecinas catacumbas, merece y suscita el altar: bajo la *Basílica de San Pedro* está la catacumba del mártir pontífice, crucificado, por voluntad propia, boca abajo.

Sobre ella se alza el altar, que Bernini honrará a su vez con un airoso, y a la vista frágil, baldaquino: cubierta bajo cubierta, en el “cruceiro” del templo. Pero, antes de que esto ocurra, Miguel Ángel ha “consumado” su arquitectura (con independencia de que su fábrica se acabe mucho después) con la cúpula que, emulando al *Pantheon* romano, es santo y seña del culto rendido, sea a todos los dioses paganos, sea al Dios único de

los cristianos. La cúpula es, en la jerarquía de los símbolos, la que concluye y rubrica el templo de la Cristiandad.

Tumba, altar (baldaquino) y cúpula, suman el eje simbólico de esta noble arquitectura singular, emblema de una teocracia visible a todas luces. Pero los símbolos, de lectura siempre ambigua, requieren de una rúbrica precisa y literal para su recta interpretación.

Y a ese fin, la inscripción que se lee, como un zuncho, alrededor del tambor sobre el que se eleva la soberbia “doble” cúpula (siguiendo la invención de Brunelleschi en Florencia) deletrea el mensaje (*tu es Petrus*) que identifica la fábrica (*super hanc petram*).

Gracias a él y a su lectura, el templo declara las señas de identidad de su dueño, más bien anfitrión. Este breve *documento escrito* acredita las credenciales del soberbio *monumento edificado*. Como en *La Alhambra* de Granada, paraíso para el ocio, o *La Lonja* de Valencia, oasis para el negocio, la inscripción verbal interpreta el mensaje arquitectónico.

El verbo *aedificabo*, en un presente-futuro que no deja de ser ni lo uno ni lo otro, es la traducción latina del original griego *oikodomeso*, una voz híbrida que atiende tanto a la fábrica como a la habitación: a la *domus*, como a la *oikós*. Con lo que nos autoriza para que un mismo término, *ecclesia* (es decir, iglesia) valga por igual para la asamblea y el templo que la aloja.

De palabra y obra.

Obras son amores... dice el refrán. En contra de lo que dice Sempronio, fámulo de la madre Celestina: *haz lo que bien digo, e non lo que mal hago*. Dichos y hechos se disputan las bendiciones del pensamiento ético. Y la Arquitectura oscila entre unos y otros: pues, si bien ella está a favor del refrán, no deja de atender al consejo del pícaro.

Lo hemos detectado en *La Alhambra* de Granada y en *La Lonja* de Valencia. Y asimismo en *San Pedro* de Roma. La escritura, sea poesía, moraleja o dogma, precisa (o lo pretende) el sentido de la fábrica. O quién sabe si, por el contrario, lo dispersa y distrae. Un lingüista actual diría, tal vez, que lo “deconstruye”. Sea lo que fuere, colabora.

Es ésta una colaboración que, en nuestra cultura clásica, de Grecia al Renacimiento y el Barroco, observa el equilibrio que acabamos de verificar, en el Islam occidental, en el ocaso de la Edad Media y en la aurora del Renacimiento. Lo dicho da cuenta de lo hecho: un equilibrio que, como tantos otros, la Ilustración pondrá en crisis. Ilustración y crisis son, al fin y al cabo, y las “críticas” de Kant (1724-1804) lo corroboran, poco menos que sinónimos. A sus “luces” (de las que el Siglo hace emblema propio), Poesía y Arquitectura enarbolan banderas contrarias.

En su *Laocoonte*, Lessing (1729-81) ya ha dejado claro que la Poesía y las Artes Plásticas se atienen a hojas de ruta divergentes. Es cierto que su paradigma es la Escultura: pero no lo es menos que, en su momento, epilógico con respecto al Barroco y Tardo-barroco, el ideal de la Arquitectura pasa por un entendimiento y modo de ser “escultóricos”.

En sus estampas, los arquitectos *visionarios* franceses, con Boullée (1728-99) al frente, resuelven el dilema por la vía del símbolo: *el edificio es el poema*, dice el arquitecto. Él nos dice todo lo que hay que decir: huelgan las caligrafías. Su imagen se basta a sí misma. Sobre todo si el dibujo la consagra... y la fábrica no llega a ramos de bendecir. En él está todo lo que hay.

El Dibujo, en efecto, equidistante entre la idea de Arquitectura y su fábrica, resuelve el supuesto conflicto entre ambos lenguajes, verbal y arquitectónico. El edificio no ha menester de la poesía: porque él mismo es como un poema. Pero lo es sobre el papel, que fija la imagen.

No la toquéis ya más, que así es la rosa (dice el poeta). Pero no: la rosa no es así. Ella brota, se abre luego y acaba marchitándose. Solo disecada (y el poeta la diseca) permanece. Lo que, en el caso de la Arquitectura, se cumple en el dibujo... que la “diseca” y estampa.

El símbolo splende en el dibujo: en él el poema está servido. Solo que la Arquitectura no es eso. Su lenguaje, ciertamente simbólico, no se reduce al jeroglífico. No es legible, como lo es una estampa inmóvil y abstracta. De ahí el que los herederos de la Ilustración, soñadores en otra dirección, más atenta al pasado histórico que al futuro utópico, emprendan, en lo que concierne a la Arquitectura, un rumbo opuesto

al de sus mayores “iluminados”. Atrapados por las imágenes, ellos las acecharán sin embargo en las nostalgias que cocina la Historia.

De espaldas a la razón y de cara a los sentimientos, el genio *romántico* nos embarca en la aventura de lo *pintoresco*: ni arquitectónico (ama más bien las ruinas), ni literario (para ello están los libros). Al César lo que es del César... Lessing tenía razón: o lo uno o lo otro. Y Víctor Hugo rearma la vieja contienda: *esto* (dice del libro, o sea la Biblia impresa) *matará a aquello* (el edificio, o sea la Biblia labrada). Separación de poderes: de ahora en adelante, la fábrica de arquitectura nada tiene que decir. Lo que se dice está escrito en papel. El resto es Historia.

No nos sorprende que, vista a través de ese prisma, levante Hegel el acta de defunción de la Arquitectura: un mito emergido en la Antigüedad, asentado en la civilización de Grecia y Roma y consumado (y consumido) a lo largo de la Edad Media. Solo la *Ilíada* sobrevive a Troya. El poema, vigente, perpetúa la ciudad, desaparecida.

Pero el poema, desterrado como su héroe, Ulises, vuelve a Ítaca. La escritura sale de la biblioteca y vuelve a entretenerse entre las piedras. Sucede cuando a la pasión historiográfica la reemplaza el furor del *diseño*. Y las caligrafías cabalغان de nuevo. A esa época, de réplica al Historicismo y previa a la Modernidad, le reconocemos el título que ella se dio: Modernismo.

Del presente efímero.

Todo pasa y todo queda (dice el poeta), *pero lo nuestro es pasar*. ¿Qué es lo que pasa? ¿Qué es lo que queda? Pasa el habla: por eso, el poeta la hace suya. Es lo suyo. Pero, por otra parte, todo queda: y lo que queda es la lengua, en particular (en el caso verbal), o el lenguaje, en general (en el caso del Arte y de la Arquitectura). Ellos son lo que queda.

En todo arte algo queda. Pero, en el arte de la Arquitectura, quizá lo que queda es de mayor peso. Su voluntad de permanecer, más allá de lecturas que forzosamente la habrán de deconstruir, se viene proclamando de las pirámides a nuestros días. Todavía el Louvre, que al fin y al cabo es un museo, las emula y toma como insignia de lo permanente.

En el oficio de edificar (título por el que he optado en este Quinto Libro) *hay tiempos y contratiempos*. La Arquitectura ha sido, a lo largo de toda su historia y por su firme empeño en permanecer, fundamental *contratiempo*: no por otra razón se la conserva, restaura y rehabilita contra viento y marea. Y el Museo la sale al encuentro, en su afán de compartir memoria. Pero el tiempo huye y urge a huir. La nostalgia pintoresca se acepta como bálsamo: pero no provee al pan de cada día. La necesidad de habitar reclama nuevas fábricas.

¿Cómo estar al día sin renunciar a la Historia, única referencia que nos puede, por otra parte, acreditar el estarlo? ¿Cómo ser de hoy y no de ayer? La *belle époque* intuye la respuesta y la asume: renunciando al mañana.

Si el presente es por naturaleza efímero, embarquémonos en ello y habremos sido fieles al momento. La apuesta *modernista*, que no deja de serlo por cuanto juega el juego del loco azar, y a mucha honra, cierra los ojos a lo pasado y a lo porvenir y se atiene a “lo que se lleva”, apurando la copa del placer inmediato. Nada debe y de nada se cree acreedora.

Es una apuesta a la que la Arquitectura, acreedora y deudora nata, se resiste. Y por la que habrá de recurrir a la complicidad de una invención que el Renacimiento (antes apenas se había hecho uso de ella) había puesto en circulación, y la Ilustración se había valido de ella al servicio de la Razón, pero cuyo anfitrión nato, por naturaleza, sería el Gusto.

La tal invención en origen tuvo el nombre de *lineamento* y se consagró como *dibujo*, pero su madurez y despliegue políglota como administradora plenipotenciaria de todas y cada una de las artes visuales le valió el título, inconfundiblemente lingüístico, de *diseño*.

En el diseño halla la Arquitectura la solución al contencioso entre los *tiempos* a los que se debe (a causa de su servicio a la habitación humana) y los *contratiempos* que le son innatos e inherentes a su condición topográfica y a su vocación intemporal. Por un tiempo breve, que es el de la primavera modernista, la *Re Aedificatoria* habrá salvado sus muebles.

En parte, haciéndose mueble. U objeto. Atenta al detalle y absorta en él. Fiel al gusto y prendida en él. Abarcándolo todo y ajena, en lo posible, a los dictados incómodos, cuando no impertinentes, del arte de edificar. Significativa en lo insignificante.

Pues bien: en tales circunstancias (que, a propósito, lo son todo), la escritura, objeto a su vez y uno más de diseño bajo la especie de la *caligrafía*, de nuevo vuelve a instalarse en las dependencias de la Arquitectura: como programa y como lema, como complemento y como aderezo, como signo que parafrasea el símbolo y lo declara, o simula hacerlo.

En el friso del *Palacio de la Secession* vienesa, obra de Josef Olbrich, se lee su lema, que lo es del movimiento que representa y de la época a la que corresponde: lo he citado, a cuenta del “ornamento y decoración”, y lo hago de nuevo, como mensaje y rúbrica de un monumento que, contradiciendo su naturaleza propia, da testimonio de su encrucijada efímera:

*DER ZEIT IHRE KUNST:
DER KUNST IHRE FREIHEIT.*

A cada tiempo su arte. En el ánimo modernista, cada arte es de su tiempo y se debe a él: la época lo consume y, a su vez, lo consume. Responde al gusto por el que ella se reconoce a sí misma *bella*. Su personaje típico es el *snob*: el que, ayuno de nobleza, esto es de estirpe o antepasados, está, sin embargo, al día, “a la última”. Y lo último no se resigna a ser penúltimo.

Para el cabal cumplimiento de ese ideal de actualidad absoluta, sin compromiso alguno con atavismos de ningún género, es imprescindible una libertad asimismo absoluta. Conocidos son los choques de la *Secession* con la censura imperial. Al Teseo, vencedor del Minotauro, en un dibujo-cartel de Klimt, unos tallos oportunos, como la hoja de parra al *Adán*, o la de olivo a la *Eva*, en sendos lienzos de Durero, habrán de ocultarle sus partes pudendas. Y así, la *Salomé* de Wilde/Strauss tropezará con toda suerte de obstáculos antes de su estreno en Dresde.

Las caligrafías que coronan el Palacio de la *Secession* en Viena suplen, o completan, se supone, la declaración de principios que el movimiento sustenta y el edificio

habrá de albergar. Se suman así a otros ornamentos, tallos vegetales esbeltos y hojas copiosas, especificándolos. Y no tanto se refieren al continente, discreto, cuanto al contenido, provocador.

En toda declaración de libertad, dada la innegable urdimbre del universo, hay un gesto de provocación. Los modernistas saben, o lo intuyen, que el precio de la libertad es lo efímero: que estar obstinadamente al día les condena a declinar cuando el día declina: ese justamente es el significado de “efímero”. Pan para hoy, hambre para mañana. La guerra trajo el hambre.

Pero, entre tanto (el Modernismo se intuía, y a su modo lo asumió, como intermedio) cundió el arte por doquier, de la servilleta al mantel y del mueble al inmueble: en contra de la Arquitectura, empecinada en sobrevivir, y a favor de la lengua, cuyas palabras lleva el viento. Y entre las piedras de aquella y los papeles de ésta el *diseño* hizo su agosto siendo, con todos los honores y a merced de todos los lujos, el signo de los tiempos. Y a todos los niveles: epigráfico, tipográfico y caligráfico. En las “portadas”, indistintamente, del edificio y de la revista.

Si el edificio se arruina (y acabará arruinándose: es ley del tiempo), sus escrituras acaso permanezcan. Y en todo caso la ruina, decrepita en cuanto fábrica en desuso, seguirá diciendo, e incluso con más depurada elocuencia, lo que en su esplendor pasado quiso decir. Lo escribió Serlio en portada de uno de sus tratados de Arquitectura: *Roma quanta fuit ipsa ruina docet.*

En la ruina, el documento sobrevive al monumento: el mensaje al soporte. *Der Zeit ihre Kunst*: porque se ciñe a su tiempo, perdura en el tiempo. El hecho pasa: pero lo dicho, por el contrario, subsiste. Como la caña sobrevive a la encina: en su fragilidad, la escritura se dobla, pero no se quiebra. Y sostiene al muro que la sostuvo.

Un poema hormigonado.

El *Danteum* no llegó a edificarse: *La Divina Comedia* sigue siendo leída y releída. Y no digamos interpretada: da para eso y para más. Tanto es así que un buen día,

en plena euforia del movimiento fascista italiano, al arquitecto Giuseppe Terragni (1904-43) se le hizo encargo oficial de edificar un monumento a Dante, príncipe de las letras, en el Foro Romano, junto a la Basílica de Majencio. El proyecto se llevó a cabo (1938), y ha sido objeto de estudio y análisis: pero la obra no se llegó a ejecutar. Duerme, junto a los del poeta, el sueño de los justos.

El notable monumento proyectado por Terragni, arquitecto inequívocamente adscrito al Movimiento Moderno, no es el “poema” que propone el *Cenotafio a la memoria de Newton* de Boullée, distinguido arquitecto de la Ilustración, pero quiere ser la respuesta a un auténtico poema, literario de los pies a la cabeza, como es la *Commedia* del Dante.

No la *poesía de la arquitectura*, pero sí la Arquitectura al servicio de la Poesía. Ésta no se toma como metáfora de aquélla, sino a la inversa: el edificio “traduce” a su lenguaje propio el poema. Y el diccionario que hace posible esa traducción se halla en los “números”: números que rigen el verso y la estrofa, los cantos y su secuencia, con sus metros y sus ritmos.

Como Alberti, humanista, Terragni, moderno, invoca a Pitágoras, desde el racionalismo que les es común y el cultivo de la *ratio* que a ambos suspende y cautiva. Aman, cada uno a su modo, la abstracción: el genovés como teórico que es, el milanés porque se debe a su tiempo. “Razones y proporciones” son comunes al pensamiento de ambos. Y en la raíz de sus lenguajes habita el número: “número de oro” en el tratadista Luca Pacioli, *modulor* en la propuesta de Le Corbusier. En el número, pues, Poesía y Arquitectura hallan su territorio común.

Terragni concibe el *Danteum* como una alegoría de “La Divina Comedia”. Y cada uno de sus espacios, *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*, como un templo. De uno a otro, y a través de ellos, discurrimos en un itinerario espiral: el itinerario (paseo) es el discurso (lectura), y viceversa.

En cada uno de sus recintos, y en su conjunto, la proporción, *sección áurea*, es la regla: el rectángulo áureo que, como sabemos da lugar, por suma o sustracción de un cuadrado, a nuevos rectángulos áureos, mayores o menores, en una serie, indefinida en ambos sentidos.

Una muestra de esta trama de rectángulos y cuadrados se da en planta, en uno de los rincones de nuestra *promenade* (como gustaba llamarla el maestro). La matriz está cantada.

Y los símbolos constelan el viaje (que tiene como el de Boullée en el *Cenotafio* no poco de “iniciático”) y cualifican cada una de sus “moradas”. El *Infierno* es cerrado y hermético, con muros ciegos que lo cercan alrededor, cuyos huecos insinuados han sido tapiados, y peldaños y arranques de escaleras no conducen a ninguna parte.

En el *Purgatorio*, los muros siguen siendo macizos, pero en su interior se abren galerías desde las que se atisba un atrio a cielo abierto. Hay una cierta evocación monacal y austera en la clausura de este *Purgatorio* que, a través del *Paraíso Terrenal*, una soberbia sala hipóstila de cien columnas, nos conducirá al *celeste*, en el que las transparencias dominan.

Es de notar cómo los materiales, no menos que las formas, entran a su tiempo al juego simbólico: maderas oscuras que pueden arder o han ardido, hormigones ásperos o pulidos, en cualquier caso, imponentes... Y hay una atmósfera “bizantina”, hierática y solemne, por la que la obra (o por decir mejor, la idea) del arquitecto moderno reverbera con el pensamiento del poeta de otros tiempos, a lo largo de una sucesión de ámbitos que, de haberse llevado a cabo, hubieran sin duda sido sobrecogedores. Ya en sus bocetos puede decirse que nos abruma.

De algún modo Terragni invierte (de La Poesía a la Arquitectura) la ruta de Boullée (de la Arquitectura a la Poesía). Al contrario de lo que hemos percibido en *La Alhambra*, donde la escritura “descifra” el monumento, en el *Danteum*, el monumento “cifra” la escritura. Su Sala Hipóstila, por ejemplo, símbolo del Edén, evoca el “paisaje creación” de la homónima egipcia.

Con una actitud característica de la Modernidad y deudora de la herencia clásica, que apunta al “clasicismo no histórico” que Oud invoca en su momento. Aritmética (el número) y Geometría (el punto, la recta y el plano) son las constantes del clasicismo que el Movimiento Moderno hace suyo, depurado de su historia y libre de anécdotas “neo”.

Y éstas esplenden en el *Danteum*, que quiso ser y no fue, en vísperas de la guerra que precipitó los acontecimientos y quebró, como todas, la que más o la que menos, el

curso de la Historia. Uno de sus consecuentes desastres sería el despertar del sueño de la Modernidad en Arquitectura. Lo que luego sucediera alcanzaría a ser, con suerte, posmoderno: no moderno. Y optaría por un “historicismo no clásico”, radicalmente contrario al “clasicismo no histórico” del breve, pero intenso, intermedio (entre guerras) de los años 20 y 30 en Europa.

El mensaje toma el mando.

Al *Danteum*, que es puro silencio... elocuente, y por ende arquitectónico, sucede ahora el alboroto del que, en la ciudad-anuncio de Las Vegas, dos de sus practicantes, a saber, Denise Scott Brown y Robert Venturi, ponen todas sus complacencias. El medio es el mensaje.

La comunicación fagocita la habitación. Con lo que el edificio se rinde al rótulo: con el mayor descaro. La calle es la pista. Y el *hall* atrae y distrae, pero no reúne. Haciendo acopio de cuantos tópicos la Arquitectura ha ido decantando a lo largo de su Historia, el autor concibe y justifica así su *Hall de la Fama*, un “edificio-anuncio” según su propia nomenclatura.

Llama a la suya *arquitectura de la persuasión*. Con un sentido y propósito abiertamente mercantiles: aquella se inhibe a favor de estos. Como en el harto popular y bienvenido *Toro de Osborne*, la fábrica que lo soporta no tiene otro que ese fin. Como mucho, servirá de corredor de tránsito al eventual cliente, ave viajera a merced del impacto y la seducción del momento.

Del “símbolo” (el obelisco) habíamos descendido al “signo” (las caligrafías) y, de él, a la “señal” (el emblema), para venir a parar en el “señuelo”: que no convence, pero captura. Entre tanto, la Modernidad había practicado una prudente abstinencia, reduciéndose a barajar algún que otro “síntoma”: la madera ennegrecida por el fuego, que tapiza el Infierno del *Danteum*.

Por la vía de la *complejidad* y la *contradicción* sin embargo, en la que *más no es menos*, la Posmodernidad reincide en el carnaval interrumpido por la austeridad, que la

Modernidad había practicado con respecto a la escritura y que la ausencia de grafía en el *Danteum* certifica. Con una salvedad: la del *constructivismo* ruso, movimiento moderno disidente, no dispuesto a la renuncia al mensaje directo y políticamente diáfano, legible por todo el mundo. El proyecto de los hermanos Vesnin para el *Diario Pravda* sería un paradigma.

La prensa es la prensa: y la política, como el mercado, no puede permitirse riesgos e ironías. Como la que, a guisa de parodia, o broma pesada, había presentado Loos al concurso para la sede del *Herald Tribune* neoyorkino en 1931: una descomunal columna dórica con sus estrías, en función de rascacielos. El único rótulo de este arquitecto está en su tumba.

Prólogo que valdría como epílogo del Movimiento Moderno, la economía *loosiana*, que por otra parte es hartó costosa, cede al despilfarro mediático, que, en contra de lo que parece, se costea a precio de saldo. Y las arquitecturas se rinden al pan nuestro de cada día de la gloria efímera. El mercado las domina y el mensaje se les apodera.

Las señas de identidad de esta situación han quedado deliciosamente caricaturizadas en las estampas del *Grupo Archigram*, años 60, una de las cuales, bajo el título de *Control and Choice*, representa un complejo artefacto constelado por enormes rótulos que, con distintas y pomposas caligrafías, flotan al viento como banderas en una contienda campal.

Semiótica y deconstrucción.

Es una contienda en la que, aunque pueda parecerlo, nadie vence y menos convence. Si lo hecho, la obra de fábrica, se presta a diversos usos ¿acaso lo que se dice no está a merced de numerosas interpretaciones? Este simple interrogante es el que, en su momento, ha venido a manifestar la idea de la *deconstrucción*, y puesto fin a la euforia semiológica.

Même si l'architecte (nos advierte Jean Nouvel) *veut ce qu'il veut et cherche à signifier ce qu'il veut dire, il sera détourné.*

La estricta secuencia lineal por la que a todo significante responde su correspondiente y único significado no se sostiene. Pues no solo el significado es vario, sino que éste es capaz, a su vez, de asumir la función de significante. Con lo cual el binomio definido de origen se alarga en un polinomio indefinido.

Ahora bien: un significado que se dilata, indefinidamente aplazado, deja de serlo. Un signo que puede significar cualquier cosa no significa nada: decae en su propósito y deviene *insignificante*. Solo el uso acertará a aislar un eslabón de esa cadena sin fin. La pragmática es la clave que, en cada caso (pues por naturaleza es casuista), devuelve al signo “su” significado.

Desde la Prehistoria, la Arquitectura ha venido deconstruyendo el entorno en el que ha hecho asiento (el menhir altera el sentido del entorno en el que se erige) y siendo, a su vez, deconstruida por sus habitantes, visitantes y transeúntes.

Tal es la magnífica lección de la Arquitectura, que se complace y tiene puesta su viva hechura en la habitación humana y en los hábitos que ella conlleva. Un significado para cada uso y cada uso con su significado: esa es la pragmática y la clave de su sentido. El habitante, con ventaja sobre el visitante o el transeúnte, deconstruye su casa habitándola. Habitar es deconstruir. El fin al que se sabe destinada la construcción arquitectónica no es otro que el de la deconstrucción vital, privada y pública. El arquitecto propone y el usuario dispone.

La Arquitectura es *símbolo* sustantivo al que adjetivan, si procede, *signos* accidentales, *señales* y *síntomas*. El símbolo es su razón de ser (en sí misma), o de estar (alrededor). O lo uno y lo otro. Pero nada impide que otras suertes de signos la aderecen, adornen e ilustren. Como (diría Alberti) “cosa fingida y apegada”. En éste Quinto Libro he tratado de atender a ellos.

Partimos del “entorno inmediato”, *lo que se supone*: el otro, mediático e icónico, le es ajeno, por el contrario, y contribuye a desvirtuarla, pues transfiere al transeúnte los sagrados derechos del habitante. No basta con “ver”: importa “linear” (esto es, el proyecto) y “medir” (es decir, la habitación). Demorar y morar son imperativos que la Arquitectura sustenta.

Hacerse un sitio en el lugar es su propósito de origen: el que se resume en un ejercicio de radical “restauración”: del paisaje o de la ciudad, del barrio o de la casa. Situarle le implica no solo un reconocimiento de su circunstancia, sino un conocimiento a fondo de ella, pues de su lección habrá de aprehender los términos de su intervención, ya que ella misma aspira a erigirse en “circunstancia” de la vida humana, pública y privada. El ideal último de toda obra de Arquitectura es que su morador pueda decir con el poeta: *quedéme y olvidéme*.

Dicho esto y vistas las cosas, no a la ligera, sino con la firme voluntad de permanecer en alguno de sus ámbitos, nuestra primera providencia tendrá que ver con la de Adán y Eva desterrados del Paraíso: pues de recuperarlo, en la medida de lo posible, es de lo que se trata. Lo primero es el vestido: nos lo recuerdan Semper, que lo prioriza, y Loos, que dice detestarlo.

Precisamente éste, sastre antes que arquitecto, que escribe contra el ornamento, pone en el vestido de la casa la premisa de la casa misma. Abomina del ornamento porque lo ama: es su debilidad y la causa de su pecado, por el que se halla ausente del Edén. *Es lo que se pone*.

En el discurso seguido en este libro he puesto el ornamento por delante del oficio del constructor, porque es en él, y no en la fábrica, donde el habitante y el arquitecto “chocan” sus manos: o dicho de otro modo, donde el arquitecto se reconoce habitante y acorta, si la hubo, su distancia con el cliente. No es empezar la casa por el tejado, pero sí el piso por la alfombra.

Si hay una posibilidad de que el profano y el profesional hablen el mismo lenguaje, lo cual es esencial para el buen curso de la obra de Arquitectura, ella reside en el *gusto*, o en el *estilo*, atributo no solo del arte y el diseño, también de la vida y sus usos. Punto y contrapunto.

Toda alfombra, no obstante, requiere un suelo, todo tapiz una pared y todo dosel un techo. Y para aparejar suelos, paredes y techos, asisten las artes y oficios que concurren a la ejecución de una fábrica. Esto es *lo que se dispone*: y las que Vitrubio llama “disposiciones”.

A ellas concierne la administración de espacios y la asignación de usos a los que provee la fábrica, poniendo a contribución sus materiales y las técnicas que los transforman en útiles y provechosos: atentos, no solo a las prácticas del usuario, sino a los requerimientos de su gusto y de su tacto. De su siempre peculiar sensibilidad, en definitiva.

En los materiales, y en las técnicas que les son apropiadas precisamente, desde tiempo inmemorial, colaboran tradición y progreso: éste no se da sin aquélla y aquélla debe a éste su subsistencia y actualidad. La innovación se alía con la renovación.

Y así las recientes tecnologías ponen a punto los viejos materiales en beneficio de la Arquitectura que ve en ellas y en ellos confirmada su vocación de perpetua *restauración del entorno*, geológico y vital: fiel a sí misma y al tiempo, cuyos desafíos encara como obstinado contratiempo que es. Lo diré una vez más: *tempus fugit, architectura autem manet*.

Y finalmente, *lo que se compone*: la Arquitectura en plena forma, ciencia y arte, pero asimismo Torre de Babel, adonde son bienvenidas las diversas lenguas, con sus vocabularios y sus cifras, sus mensajes en prosa y verso, como *prosas* dispersas que se acogen al amparo de una *música* indecible. E intraducible: porque no lo ha menester.

Lo que no se acierta a decir (dice Wittgenstein) *cabe mostrarlo*. La Arquitectura, pues, muestra lo que los signos, que rondan su albergue o en ella se instalan, tal vez no acierten, por mucho que quieran, a decir. O, si lo dicen, dicen menos de lo que quieren decir.

Y lo muestra, no tanto a los ojos, que admiran sus iconos, o a los oídos, que se recrean en sus ondas, o a los pasos con los que la rodean sus transeúntes o la recorren sus visitantes, cuanto a quienes, habiendo tomado posesión de ella o, lo que es lo mismo, habiéndose dejado poseer por ella, la habitan, y disfrutan: de pleno derecho y con conocimiento de causa.

Si el acuerdo es cabal, si el mensaje es leal, si lo proclamado responde a lo vivido, ella hará lo que ellos dicen: dicho y hecho. En la obra de Arquitectura se *sustancia* y acredita, pues lo *sustenta*, corrobora y hace tangible, el verbo poético.



9 1788409 1414703



Colegio Oficial de Arquitectos
de Castilla La Mancha **COACM**

DEMARCACIÓN DE
ALBACETE