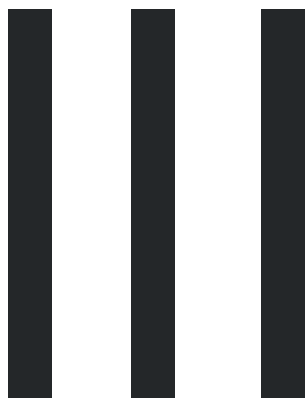


# Mis siete libros de arquitectura

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: 978-84-09-02804-7  
Depósito legal: AB 364-2018

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 tres: DEL PEQUEÑO MUNDO DEL TEATRO	09
AL GRAN TEATRO DEL MUNDO.	
	15
PRÉAMBULO.	
	55
LO QUE SE PONE.	
	97
LO QUE SE DISPONE.	
	137
LO QUE SE COMPONE.	





Libro tres: DEL PEQUEÑO MUNDO DEL TEATRO  
AL GRAN TEATRO DEL MUNDO.



## PRÉAMBULO.

En mi Primer Libro de Arquitectura, *De la urbe al picaporte*, seguí el itinerario que nos lleva de la *Ciudad*, magnífica invención humana apta para la convivencia, al *detalle* nimio (que no lo es, porque la hace grata) a través de la *oportunidad* de habitar y de las *disposiciones* que ello conlleva. Ciudad, oportunidad, disposición, detalle: esas eran (son) las etapas.

Cada una de ellas se sustenta en un ámbito que le es propio. La Ciudad nos sitúa en el territorio: remite, por consiguiente a la *Geografía*, física y humana. La oportunidad sirve a la *habitación*, cuya voluntad es inherente a todo ser vivo y muy especialmente al ser humano. Las disposiciones son actos y hábitos de *orden*: colocan, o tratan de hacerlo, a cada cosa en su sitio (la Arquitectura entra a ese juego). Y los detalles se hacen acreedores al arte del *diseño* que los mima y acaricia: el diseño apura las condiciones del bien estar.

En mi Segundo Libro de Arquitectura, *Del megalito al rascacielos*, partí de la *Crítica* que el tiempo, sin contemplaciones, ejerce sobre los acontecimientos humanos, para incidir luego en los *programas* de vida en común que cada sociedad, clan o stirpe, arbitran en cada época, en los *materiales* de los que se sirven y en los modelos que toman como patrones a *imitar*.

Para sustentar la crítica no hay autoridad que supere a la *Historia*, que la practica de palabra y obra: cada período formula su propio juicio, más severo que piadoso, acerca de su predecesor. El proyecto de Arquitectura, a su vez y sobre esa base, traduce los programas de vida y modos de habitar, que los arquitectos llamamos “de necesidades”, a *diagramas* de uso: los comportamientos inducen geometrías. Los materiales, por su parte, llevan aparejadas sus *técnicas* propias. Y en fin la imitación de unos modelos dados crea los *iconos* correspondientes.

En ambos libros, la secuencia de ideas se repite (como en una ronda, o rondó). Parto de los *supuestos*, la Geografía y la Historia, la ciudad y la crítica; sigo con los *propósitos*, los de habitación y oportunidad, programas y diagramas; hago escala en el orden y sus *disposiciones*, con los materiales y técnicas idóneos; y concluyo con la *composición* de sus imágenes.

El proceso se repite y es uno de tantos que el pensamiento viene practicando desde su origen dialéctico en la Antigüedad: lo que se propone es una *tesis*, de lo que se dispone opone una inevitable *antítesis* y el objetivo final, la composición, realiza (con suerte) una *síntesis*. No podemos ignorar, sin embargo, y en el caso de la Arquitectura es asunto de primera magnitud, que el discurso ha de contar con unos datos previos: son las *hipótesis*. Nunca partimos de cero. La fórmula cartesiana (*je pense, donc je suis*) no debe equivocarnos. El yo no es el principio.

\*

De acuerdo con ese mismo esquema, este Tercer Libro discurrirá tomando como punto de partida la *topografía* del lugar en el que la Arquitectura se inscribe y el *carácter* que de él recibe y el que en él imprime: ése será nuestro *supuesto*. La Acrópolis de Atenas o la Alhambra de Granada toman su carácter, y caracterizan a su vez, sendas colinas adonde asientan.

Pero el lugar no es mero objeto de contemplación: invita al *movimiento* que lo recorre, del cual la Arquitectura participa. Porque ella, como él, se precia de ser *itinerario* (*promenade*, dice el maestro Le Corbusier). Recorrerla en su peculiar topografía será así nuestro *propósito*.

Dependiendo del lugar, por otra parte, habremos de fabricar *estructuras* que acrediten *resistencia* y estabilidad a nuestras *disposiciones*. Venecia es como es porque su suelo es el que es. En este sentido, las mejores arquitecturas anónimas han sido y son permanentes lecciones de adaptación estructural a sus lugares de asentamiento.

Y por último recalaremos en la *composición* de escenarios para la vida en común que a toda arquitectura conciernen: desde el *pequeño mundo del teatro*, en el que la representación se proclama, hasta el *Gran Teatro del Mundo*, en el que aquélla disimula en vano sus astucias.

Toda arquitectura es escenario: específico (*teatro*) o genérico (*mundo*). Contribuye a la *representación* y representa a su vez. La cariátide en la Acrópolis es público que asiste al teatro y personaje de su misma escena. Mira adonde hay que mirar, y es mirada, y admirada, como le corresponde a una bella matrona en derrota. *A ver y a ser vista voy*, dice la Belleza (Calderón).

Y Lope, haciendo parangón de ambas comedias, la del teatro y la de la vida, escribe:

*La diferencia sabida  
es que les dura hora y media  
su comedia, y tu comedia  
te dura toda la vida.*

Cuestión de ritmos. El teatro comprime lo que la vida dilata. Pero la Arquitectura está a la que salta: tanto en aquél como en ésta. Vayamos pues para empezar al lugar que se supone.



## LO QUE SE SUPONE.

El lugar, decimos, es el supuesto de toda Arquitectura: su *hipótesis* de partida. Es su fundamento, material y espiritual. Señalarlo, como en su día hicieron el menhir prehistórico o el obelisco egipcio, fue su primer gesto y una de sus primeras proezas. La Biblia cuenta cómo Jacob, tras el *sueño* que el pintor José Ribera representa en el cuadro del Prado, *tomando la piedra que se había puesto por cabezal, la erigió como estela y derramó aceite sobre ella*. Una piedra basta para consagrar un lugar: al que el patriarca llama *Betel*, que significa *casa de Dios*.

Ese acto, que es al mismo tiempo gesto, autoriza el que Hegel conciba la Arquitectura como símbolo. La piedra, el menhir o el obelisco, son señales en principio, marcas o hitos en el lugar: pero su intención va más allá del mero indicio. Para Jacob, la piedra que hizo de cabezal para su sueño-revelación, consagra el lugar, recordándolo. Es memoria que permanece.

Es Arquitectura por tanto: mínima, pero esencial. Como una “primera piedra”. No nos sorprende que esa ceremonia se repita a lo largo de la Historia y a lo ancho del Mundo. Es la *piedra angular*, de la que se habla en sentido literal y metafórico: cimiento por un lado y quid de una cuestión por otro. Dos sentidos que la Arquitectura hace coincidir en uno.

Es la base del edificio y la señal del misterio. Y una y otra se inscriben en el lugar. En él acontece el mito (el sueño del patriarca) y en él queda la marca (la piedra-cabezal). Y en ella se apoya la cabeza que duerme y que sueña: que se reposa en el más acá y viaja al más allá. Esa confluencia del sueño con los sueños pone a la Arquitectura en el trance original de conciliar el reposo y la habitación con el mito y la evasión. Y todo ello, el servicio y el sentido, la incumbe. La utilidad y el símbolo conviven en sus ámbitos, vinculados a un mismo lugar.

Asentada firmemente en el lugar, la Arquitectura desafía al tiempo que huye, *tempus fugit*, y trata de atraparlo en su fuga. ¿En vano? Hasta cierto punto. Pues la memoria juega a su favor. Y ella juega a favor de la memoria. Y ambas, Arquitectura y Memoria, comparten una misma estrategia: el lugar es su baluarte común.

De suyo, el lugar favorece el recuerdo. Y el afecto: son inseparables. Y la Arquitectura lo confirma y refuerza *imprimiendo carácter* al lugar en el que se asienta. Pone su sello. A ese sello llamaron los antiguos *genius loci*. Epidauro es una vaguada y un teatro, en donde resuena todavía el eco de los mitos, escenificados y declamados, por Esquilo y sus sucesores.

La Arquitectura (arte topográfico) matiza, y a la vez autoriza, la topografía (ciencia que describe el lugar). Crea, en el lugar dado, un lugar nuevo: o, más bien, lo recrea. Convierte la escena en escenario: hace del sitio acontecimiento y sede de acontecimientos. Y del paisaje fondo de escena: “decorado natural” al servicio del “decoro social”.

De ahí que la Arquitectura sea, a la vez, tópica (*Fallingwater*) y utópica (*Farnsworth*). Los respectivos modelos domésticos de Wright y Mies señalan los polos de una dialéctica que es connatural al hecho arquitectónico: *el drama de las piedras inertes* del que habla Mr. Le Corbusier. Las “piedras inertes” remiten al lugar: pero la idea introduce el “drama”. En la idea está el sello de la utopía, admirablemente puesto en evidencia por los arquitectos ilustrados a través de sus dibujos (el *Albergue para guardas rurales* sería uno de sus paradigmas).

Si es verdad que las arquitecturas más modestas, que tienen a gala ser anónimas, se conforman con hacer de su territorio, en este planeta no del todo inhóspito, pero solo muy medianamente habitable, un lugar plenamente habitable y digno de ser habitado, no lo es menos que la idea del *paraíso*, que el profesor Rykwert invoca en su *Casa de Adán*, nunca les es del todo ajena. A salvo de Babel y de su confusión de lenguas, a la arquitectura anónima (en sus arquitectos, no en sus habitantes) asiste en todas partes y en toda época el mito del Edén.

En la pequeña escala, como en la grande, la utopía visita el tópico. Son quizás utopías distintas, y acaso opuestas, que cabría discernir como de antes y después de Babel. Pues en la primera alienta el gozo de vivir y el ansia de poder domina la segunda: cuestión de gustos. Solo que del primero diría Kant que es *placer desinteresado*: el segundo no lo es en absoluto.

La lección de la arquitectura popular es justamente ésa: su fidelidad topográfica. Que no se contradice con la secreta devoción utópica. ¿Acaso el Edén no fue un



lugar? Un lugar que no se sabe dónde estuvo y que, por consiguiente, puede estar en cualquier parte. El acierto de esta arquitectura humilde consiste en haber hecho de un lugar cualquiera trasunto del Edén.

La laguna o el recodo del río, el oasis o el claro del bosque, el húmedo valle o la cima inmaculada, la Alhambra o Machupichu, son topografías señaladas en las que se manifiesta la vocación utópica de la Arquitectura: lugares que ella ha privilegiado con el sello de la utopía. Paraísos terrenales y territoriales que el mito ha consagrado.

*La storia diventa geografia*, ha escrito Aldo Rossi. Que es como decir que el mito toma posesión del lugar: una operación que concierne a la Arquitectura de todos los tiempos.

### *Topografía.*

Sabemos que la Topografía delimita y detalla el espacio de la Geografía. Con lo cual se pone a tono con el propósito de edificar (la *re aedificatoria*). Es decir, traduce a Geometría el relieve del suelo que el susodicho propósito convertirá en solar. Y lo hace “nivelándolo” con las que llamamos “curvas de nivel” o sistema de “planos acotados”.

La Topografía se ha visto asistida en época reciente por la Fotogrametría Aérea, que usa la Fotografía telescópica con teleobjetivo de mínima profundidad de campo para visualizar las curvas de nivel. El foco mide la distancia y hace sensible el relieve del terreno: añade así a la planimetría fotográfica una “tercera dimensión”: la altitud, en nuestro caso.

Contamos, pues, con las tres dimensiones, reales pero no homogéneas, en las que se desenvuelve la edificación. La cuarta, sin duda la más problemática, en virtud de sus cualidades (el tiempo es, entre otras cosas, irreversible e imprevisible) vendrá luego a complicar y de paso enriquecer el acervo de la Arquitectura (que se siente, a la vez, con él y contra él, su aliado y su enemigo). Pero del tiempo, la Cuarta Dimensión, de la que el Neoplasticismo holandés de los años 20 del siglo XX hace bandera, hablaremos en otro lugar.

De momento, congelamos la imagen: de la Topografía puede decirse que es Geografía congelada: como de la Arquitectura se ha dicho que es *música congelada*, y cabría añadir que es, asimismo, “historia congelada” (la práctica de su *conservación* nos autoriza a ello).

Partimos, pues, de un relieve topográfico (trabajo de campo), o fotogramétrico (“a vuelo de pájaro”) que la Arquitectura habrá de “poner de relieve”, magnificándolo. La “ciudad fortificada” que es la Acrópolis, magnifica y corona la roca sobre la que se levanta.

La colina es, literalmente, la HIPÓTESIS. El lugar es el origen y la revelación, el Génesis y el Apocalipsis, el punto de partida y la meta: partimos de un lugar para llegar a “otro”, que es el mismo, transformado. Arquitectura no es otra cosa que metamorfosis topográfica. Porque el lugar permanece.

El lugar (más bien que el cliente, como sugiere el *Filarete*) es la auténtica madre de la criatura arquitectónica. El cliente sería, en todo caso, madre adoptiva. Por eso, porque aquélla lo es, que la hija o hijo le salgan díscolos será desdicha para ella y para todos. Una arquitectura que desdice, o reniega (no se sabe qué es peor) del lugar, no merece ese nombre.

El lugar ¿es entonces lo primero? ¿*In principio erat locus*? Algunos lo niegan: Gottfried Semper, por ejemplo, lo niega. Primero, dice el arquitecto, “fue la guirnalda”. Antes del tópico, la utopía o, si se quiere, el tópico utópico: en nuestro caso, el Edén. El alemán piensa sin duda en el Paraíso perdido, que obliga a Adán y Eva, antes que a *techar*, a *tejer*. La *hoja de parra* se anticipa a la cabaña, el hábito a la habitación, las artes del tejido al arte tectónico. Para reparar la pérdida urge, en primer lugar, amparar la desnudez, cubrir el cuerpo. Loos coincide en ello.

La guirnalda hace, del jardín, atuendo: de la habitación, hábito. Será más adelante y con el tiempo cuando la guarida deshaga el camino, de vuelta al paraíso, añorado y necesario, e invente ámbitos de acogida para la vida, más allá de las prendas de abrigo para el cuerpo. Y como siempre, del oficio de tejer, habrá derivado el arte de adornar tejiendo: la guirnalda.

No puede sorprendernos que Josef Olbrich (1867-1908), en la línea de Semper (1803-1879) y contemporáneo de Loos (1870-1933), aprendiz de sastre además de arquitecto, y ambos escritores asiduos, ponga en la portada, sobre el título, IDEEN VON OLBRICH, de su cuaderno de estampas de jardines imaginarios, paraísos de todos los colores, una “guirnalda”.

En el paraíso, el lugar es un don, un regalo de la naturaleza: en donde la arquitectura huelga, porque él es, en sí mismo, arquitectura. La hoja de parra, en cambio, arrancada al mismo paraíso, es el signo y el atributo de su pérdida: mínima y escueta consolación. Y sello de la vergüenza que acarrea el sentimiento de culpa. Intemperie y destierro: no-lugar. A falta de habitación, un atisbo de hábito. Y el techo, de más en la vida paradisíaca, está aún por venir: el *Filarete* lo esboza cuando dibuja a Adán llevándose las manos a la cabeza bajo la lluvia.

Y es significativo que el humanista tergiverse la Biblia en su dibujo, en el que nuestro primer padre cubre su cabeza, pero no sus vergüenzas. Antepone así la idea de arquitectura, el *tectum* de Vitrubio, el decoro del techo a la decencia puritana del taparrabos. Un siglo después Tiziano redundará en la misma jerarquía cuando, en la alegoría que él titula “Amor sagrado y amor profano”, representa a aquél por una mujer desnuda y a éste por una mujer lujosamente ataviada. La desnudez es atributo de la divinidad: la intemperie no lo es. *Primum aedificare*.

Es propio del Renacimiento volver a empezar: no a partir del Paraíso, sino del Olimpo. A Vitrubio la sastrería le tiene sin cuidado. Ciudad, Templo y *Domus*, son sus paradigmas.

### *Los arquetipos.*

Para llegar a ellos, sin embargo, la Humanidad ha recorrido un largo camino. Y Semper vuelve a él su mirada de estudioso alemán. Y contradice a Vitrubio, dando precedencia en el tiempo a la *tienda* sobre la *caverna* y más aún sobre la *cabaña*. De la vida nómada (pastores) a la vida sedentaria, ocasional (cazadores) o deliberada (agricultores). Ése es su orden.

Y el que nos da pie a discernir las distintas posiciones de la Arquitectura con respecto al lugar. La tienda es ubicua, relativamente. No todos los lugares le son propicios. Pero admite el traslado de un lugar a otro. Cabe en una mochila. Es equipaje ligero. De ahí el que ciertas religiones, aquéllas que conciben este mundo como lugar de tránsito, y en particular las que remiten al Libro, esto es la Biblia, vean en ella un símbolo pertinente, cuyo paradigma es la Tienda de Yahveh. A él aluden algunos templos modernos, de Florencia a Tokio.

Una ubicuidad que, si no en la forma, y menos en la liviandad, pero sí en el espíritu cosmopolita, reacio a los vínculos topográficos, practican los iconos de arquitectura que, de un tiempo a esta parte, salpican la “aldea global”. Abolida la ciudad, y el retorno a la “aldea” da fe de ello, las arquitecturas se desentienden del sitio real, reducidas al reclamo mediático.

En el fondo, hemos vuelto al tejido: solo que ahora no tejemos tiendas, sino redes. Del tejido real que abriga el cuerpo y, por delegación, al alma, nos hemos traspuesto a otro tejido, el informático, virtual, que nos pone a cubierto, o lo simula, de la actualidad del mundo. Y a merced, de paso, de un mercado universal. La tienda del beduino es ahora la Tienda del Globo.

El internauta es el nómada actual: desafectos ambos al reposo del lugar, a la demora y al pararse a pensar. Urge la acción. No podemos tolerar que el pensamiento lento y la palabra parsimoniosa la entretengan, frenándola. Se impone el desenfreno. Incluso la emoción, que es movimiento interior, sin desplazamiento, debe rendirse al *emoticono* que la telegrafía. ¿Qué importa el lugar, si todo está en todas partes? ¿Qué importan una ciudad u otra, si en todas ellas, como en la *Plug-in-City* del *Archigram* de hace medio siglo, ondean los mismos rótulos?

El Verbo, dice la Biblia griega, “acampó” (puso su tienda) entre nosotros: y Semper se lo toma al pie de la letra. La Biblia latina, en cambio, traduce por “habitó”: y habitar no es lo mismo que acampar. Y Vitrubio, como autor latino, aunque con resabios griegos, se queda con la nueva lectura “sedentaria” y propone la “cabaña” como arquetipo.

Pero, entre la tienda nómada y la cabaña sedentaria, hubo una tercera opción, ni lo uno ni lo otro, primitiva como ellas, pero que todavía perdura en algunas latitudes y regiones, y es habitáculo de miseria o de capricho, según los casos. Una opción que, desde luego, no es nómada, pero que tampoco puede en rigor calificarse como sedentaria: es la opción *troglodita*.

Su naturaleza es geológica: ajena a las artes de tejer o de techar. Ajena en principio a todo arte, puesto que la caverna nos viene dada, no fabricada. Está adonde está. No se la lleva de un sitio a otro y tampoco es el producto de una voluntad de asentamiento. El cazador, su habitante genuino si creemos a Semper, se la encuentra (con lo que no nos es lícito hablar de arquitectura propiamente) y la acondiciona (con lo que quizá podamos hablar de arquitectura a pesar de todo). Altamira, *capilla sextina* del arte rupestre, ¿es arquitectura?

Si el Edén fue un Jardín apacible, la caverna es abrigo en un mundo desapacible. En aquél, la naturaleza se muestra dadivosa: en ésta, se limita a proveer un remedio. Aquél era puro regalo vegetal: ésta es mero accidente mineral, atemperado, pero oscuro. Apto para primitivos cazadores supervivientes y para eremitas, más tarde, a la espera de la vida eterna.

Un paraíso es un puro hallazgo, por mucho que la Arquitectura trate de reinventarlo. Una caverna, o una ciudad troglodita, como Göreme, es una invitación a la acogida. No es el don, pero si cierta limosna. Algo semejante a una madriguera. Un escondrijo.

El hipogeo presagia la tumba: de ahí su mensaje de inquietud que solo la esperanza del asceta es capaz de transformar en celda de paz. El enterrarse en vida que sugiere la cueva solo convence a quienes aguardan “la otra”. Es un más acá válido para creyentes en el más allá.

Las catacumbas son templos a la espera de las catedrales. El silencio aguarda la hora de las campanas. Sobre la cripta se alza luego la catedral. Y, cuando el arquitecto reverencia a sus ancestros (admirable ejemplo el de Gaudí), la catedral (inconclusa) rinde tributo a la cripta (auténtica). La dinastía de la caverna, fiel a su origen geológico, permanece inagotable.

Pero solo los “creyentes”, sea cual fuere su credo, la cultivan. Lo fue el gran arquitecto catalán, como siglos atrás lo habían sido los monjes de Leyre: pero lo sería, asimismo, Georg Steiner, autor de un *Goetheanum* rocoso, destinado a cultos teosóficos, en plena efervescencia de las vanguardias vigésimo-seculares. En la caverna halla su acomodo el misterio.

Pero volvamos al hombre de las cavernas, prototipo de habitante de la Edad de Piedra y cliente de Altamira. Él no ha edificado la cueva: no es arquitecto, en el sentido que Alberti da a nuestro oficio. Él es solo habitante: como lo somos todos cuantos habitamos en este planeta. ¿Solo? Pues a juzgar por sus pinturas, francamente magistrales, diríamos que es algo más: hoy cabría que le otorgáramos, por lo menos, el título de “interiorista”. Se entiende la licencia que sugiere la alusión a Miguel Ángel: gracias a sus pinturas, el espacio, capilla o cueva, es otro.

Si la Arquitectura consiste en edificación, la Cueva de Altamira no lo es. Pero, si por ella entendemos, con Berlage, la *creación de espacio*, lo es y a mucha honra. Salta a la vista. Como por arte de magia, el mundo de afuera ha entrado adentro. La fauna zoológica comparte ahora con su hermano mayor un espacio común de habitación. Y lo que afuera fue combate feroz es adentro paz y armonía, semejante a la que percibimos en ciertos cuadros de Rousseau llamado *el Aduanero*: la cueva no evoca, representa el paraíso. Con Adán y Eva.

La ausencia, o escasez, de luz natural reclama el fuego: fuego que da calor al habitante, calor eficaz en virtud de las cualidades termostáticas de la roca, a la vez que ilumina y mueve los fantásticos murales, infundiéndoles la vida que una luz natural de ritmo lento sería incapaz de despertar en ellos. Los bisontes tiemblan y se mueven en una danza que puebla el espacio.

Vitrubio atribuye a la invención del fuego el principio de conversación y entendimiento común previo a la erección de las primeras cabañas. Pero es de suponer que hubo otro fuego antes del incendio fortuito del bosque: un fuego de pedernal alojado en cavernas y al abrigo de ellas, principio de un “hogar” no tanto comunitario y público cuanto íntimo y privado.

Nos lo sugieren cuevas todavía en uso (las de Chinchilla de Montearagón son uno de tantos innumerables ejemplos), en las que la chimenea que ventila el hogar sella la abertura de la oscuridad y cierra el espacio de intimidad: es, a la vez, fuente de calor y defensa, ecológica y económica, de la intemperie con su doble estrategia, centro y periferia.

Frente a la tienda, artefacto ubicuo, como pueda serlo un simple paraguas, que crea un espacio provisional de habitación válido para el viajero perpetuo, la caverna natural, accidente de pura espeleología, ha venido sirviendo a la Humanidad esporádicos habitáculos en los que el habitante, no solo ha visto visiones: además las ha representado.

El cazador imagina su caza: y la representa. Se rodea de ella y la somete a su dominio. La fiera hostil es ahora, plasmada sobre la roca irregular, animal domesticado. El habitante de la Prehistoria repite el gesto de Adán en el Paraíso: pone nombre, bajo la especie de imagen, a sus criaturas, las aprehende figurándolas. Domesticar es eso: recibir al cohabitante en casa.

Es *dar posada al peregrino*, como rezaba el catecismo de las obras de misericordia. El bisonte de Altamira es el huésped, rival no sabemos si vencido o a vencer.

Lo seguro es que, en ese lugar carismático, el ser humano ha vencido a la jungla. Y lo ha hecho sin otro ardid que el haberse apropiado del don de la naturaleza. Ése es su albergue y su morada: el lugar adonde vuelve y, encontrándose, se reencuentra. La cueva representa el lugar asumido. Y acondicionado. La invención como hallazgo. En ella el habitante se acomoda.

En la cabaña, por el contrario, el habitante acomoda el lugar. La cabaña es el modelo de la tienda estable: estabilidad que induce el suelo, invitando a su cultivo. En ella el agricultor precede al arquitecto: como el arado, en la tradición romana que Vitrubio incorpora, precede a la ciudad y sus murallas. La caverna es regalo de la naturaleza: la cabaña artefacto del ingenio.

A la primera se acoge el filósofo, en contra del ingeniero: y del arquitecto. Séneca tal vez piensa en ella cuando elogia, en sus *Cartas a Lucilio*, la edad en que no había arquitectos. Ella es el habitáculo del anacoreta, que alaba Paulo, *El condenado por desconfiado* de Tirso:

*Dichoso albergue mío,  
soledad apacible y deleitosa,  
que en el calor y el frío  
me dais abrigo en esta selva umbrosa.*

La caverna es celda solitaria, segregada del *mundanal ruido*, propicia a la meditación. Y eso sí: naturalmente *atemperada*, contra el calor y el frío (dice el monje poeta). Y Rembrandt, cuando representa a un *Estudioso leyendo* (1631), le sitúa en una de ellas. El paisaje, siempre necesario, está en sus libros: lo demás huelga. Y en todo caso, es paisaje del arte.

Semper ignora la caverna, quizá, porque no es el arquitecto el que crea el espacio que el habitante crea en su interior, acondicionándola. En ciertos casos (el de Altamira no es desde luego el único) lo hace pintando. En otros, los más, imaginando y, a su manera rudimentaria, amueblándola. No hay arquitecto de por medio: pero sí arquitectura.

Séneca no dice que, en su supuesta edad feliz, no hubiera Arquitectura (que siempre la hubo), sino arquitectos (a los que, a juzgar por la pompa de que vivió rodeado, habiendo sido preceptor de Nerón, juzgaba proveedores de innecesarios lujos).

Si, por otra parte, creemos a Le Corbusier cuando, a propósito de nuestro oficio, habla de *hacer un drama de las piedras inertes*, no podremos negar al habitante de Altamira el título de arquitecto: en el interior de la cueva, las *piedras inertes* representan el *drama* que luego la tragedia griega, a través de diversos mitos (es famoso el de Acteón, devorado por sus propios perros de caza, que cuenta Ovidio en el Tercer Libro de las *Metamorfosis* y del que Eurípides se habría hecho eco), llevará a la escena.



Que el lugar, en la caverna, sea un don de la naturaleza geológica, paradójicamente la pone en relación con el paraíso: regalo mineral frente a regalo vegetal. Es la otra cara de la moneda: o mejor, su cruz. Como la noche al día. En el Edén, el misterio se oculta: la serpiente apenas se deja ver, apenas se hace oír. En la cueva, es decir, en lo secreto, el misterio asoma.

Fue una cueva, la de Montesinos, la que a don Quijote puso al corriente de secretos guardados por la magia. La cueva, como el fuego que la ilumina, activa la fantasía. Es decir: anima al arte. En el Paraíso, la felicidad del bienestar adormila a sus ociosos habitantes. En el Paraíso (Suiza en el sarcasmo de Orson Welles) la invención solo alcanza al reloj de cuco.

La arquitectura de la caverna es el emblema de lo interior: el que Loos invocará con fuerza, tapizando sus paredes. Cuando el Mundo se vuelve hostil, cuando el Edén no pasa de ser un sueño, o un recuerdo, la caverna nos reserva su *mundo diminuto* (como llama Semper, que la ignora, a la habitación humana ideal). Pasamos de la caza como combate a la caza como botín: de la incertidumbre de la selva al dominio de sus pobladores. Del territorio ilimitado y salvaje al recinto recoleto y doméstico. La cueva ampara al cavernícola. Y al solitario.

En la caverna, el cazador reposa rodeado de fieras sumisas. No reales, sino figuradas: de lo vivo a lo pintado. No pertenecen a la naturaleza, sino al arte. Pero, precisamente por eso, el ser humano es su señor absoluto, libre y responsable. Ése es su reino: un reino estético (hoy se diría “virtual”) que le redime de la esclavitud que, en el mejor de los casos, comporta lo real.

En la caverna halla un espacio secreto en el que recobrar, como en la séptima jornada de la *recherche* de Proust, el “paraíso perdido”. Un paraíso no dado, que habrá de fabricar con habilidad y esmero, con memoria e imaginación. Y suponemos que nadie se resistirá a admitir que en ese lugar, del cual Altamira es un posible paradigma, el tiempo se ha detenido.

No otra es la misión de la Arquitectura: *demorar* el tiempo, espaciándolo, para hacer, del espacio, *morada* perdurable. Y hogar acogedor.

El fuego está presente en el origen: tanto de la caverna, como de la cabaña. En aquel caso la atempera, contando con sus cualidades naturales termostáticas. En éste, suscitando la convivencia (Vitruvio) que llevará a su fábrica. En la caverna, el fuego acomoda la habitación. En la cabaña, es motivo para una previa convivencia. Su función es, por tanto, privada para el cazador, pública para el agricultor: doméstica para aquél, festiva para este. Lo que uno asume como bienestar, al otro le sirve como celebración. Uno es el hogar: otra la hoguera.

Son fuegos diferentes, si bien un mismo Fuego: el emblema que el filósofo Heráclito dejó como herencia a la Humanidad y que, junto al Aire, que lo alienta y propaga, representa, en el pensamiento de la Antigua Grecia, al Neuma, esto es al Espíritu. En el Nuevo Testamento, es el símbolo de Pentecostés. En la tratadística de Arquitectura, el origen de la edificación.

Para el cazador de Altamira, sin embargo, ha podido ser la llama inspiradora que le ha hecho ver, en las paredes rocosas de la cueva el relieve viviente de sus presas. ¿Quién no ha visto figuras fantásticas en los desconchones de una pared? ¿Y móviles si una luz caprichosa las hace vibrar? Altamira se entiende a la luz de las antorchas. Y los fantasmas ancestrales a la luz de los hogares. El fuego obra el milagro: calor para el cuerpo, visiones para el alma. Los sueños depredadores se le representan a nuestro hombre en las piedras al pálpito de la llama.

En la cueva, el ojo conduce la mano al dictado del fuego. Es éste un arte que Wölfflin calificaría como “visual-táctil”. Un arte, por consiguiente, arquitectónico: que coordina el tacto y la visión, que se ve y se toca, *al alcance de la mano* y, a la vez, abierto al gran mundo. Porque la Arquitectura es íntima y cósmica: de ir por casa y universal.

El mundo de Altamira es un mundo real: en nada utópico. No solo no está afuera de lugar, sino que es *lugar puro*, determinado y determinante, con unas coordenadas estables a lo largo de siglos, de milenios. Su cronología es geológica. A su topografía inamovible, sin otras oscilaciones que las del planeta en el que se inserta, corresponde con ser *intemporal*.

Al contrario del paraíso (un tiempo ajeno al espacio), la caverna es un espacio ajeno al tiempo: en eso se parece a la entraña de la pirámide.

Al fin y al cabo, propicia y dulcifica, una especie de entierro en vida: es cripta y catacumba, misterio y, si no final de viaje, estación de paso (como el sueño) y albergue de fantasías (como los sueños).

*La cueva de mis sueños* es el título de un magnífico documental, de Werner Herzog, a propósito de otro habitáculo rupestre visitado por el arte pictórico. La cueva invita a uno y a otros: al sueño y a los sueños.

En ella se cumplen, al pie de la letra, las dudas, el temor y la esperanza, de Hamlet: *to die, to sleep, perhaps to dream* (morir, dormir, tal vez soñar). En ella lo “secreto” sustancia sus varios significados: es algo oculto y reservado, pero también segregado y sagrado. Tiene que ver con la vida como combate: ¿acaso la caza no es su emblema? Y con el reposo y la muerte.

Lugar para dormir (a intervalos, o definitivamente, según convenga) y lugar, asimismo, para soñar... ora pintando, ora recreándose en lo pintado. Matriz del *hipogeo* como es, en la cueva se borra la frontera entre esta vida (la del cazador que vence) y la otra (la del pintor que acaba siendo vencido (como persona: no como artífice). Pues su arte permanece.

Como permanece la casa solariega. No se edifica para un individuo: se edifica para una estirpe. La Arquitectura (decía Francesco Venezia, arquitecto) *es un arte dinástico: faraónico* por más señas (añadía con una sonrisa burlona). El paradigma de la arquitectura egipcia, con sus discretos hipogeos y sus provocativas pirámides, no se nos va de la cabeza.

Que la caverna, sin embargo, haya sido incubadora del arte rupestre, un arte pictórico, que discierne la vigilia del sueño, y sordo al oído, que los confunde, favorece el ideal clásico de una Arquitectura que abre y cierra los ojos, que se ve y que se toca, pero no se oye (o apenas). Es una arquitectura de la larga o de la nula distancia: de luces y de mármoles. La Arquitectura como arte visual: que se pinta y en la que se pinta, que se esculpe y en la que se esculpe. Que se dibuja, en cualquier caso. Díganlo los “rafaeles” y los “berninis”.

El estruendo que ensordece al cazador solo aspira al silencio como terapia. Y la cueva provee ese silencio: el mismo al que aspiran el sabio meditabundo o el piadoso eremita. En la cueva se halla el antídoto. Es quizá la razón (o una de las razones) por la cual el troglodita se nos antoja individuo solitario, por encima, o al margen, de su entramado social.

Y es que la vista, como el tacto, aísla. Yo no puedo ver lo que tú ves: porque no puedo verlo “desde” donde tú lo ves. Y menos puedo tocar lo que tú tocas: o tú o yo. Si la vista es selectiva, el tacto es posesivo. Una y otro yerguen al ego. La comunidad, en cambio, requiere otros instrumentos sensibles, operativos a no tan larga, ni tan corta, distancia.

La comunidad reclama la audición: oír es la clave para estar en común. Para consentir en, si no los mismos, semejantes sentimientos. El oído cultiva la media distancia. La caverna no es lugar para oír: demasiado silenciosa en el silencio, y demasiado viva en sus resonancias. Ella es muda o retumbante. O calla, o reverbera.

Por eso, quizás, Orfeo no la visita: Orfeo habita en una Arcadia feliz en la que todo lo viviente, animales y plantas, se anima al son de su lira. Orfeo no abate a las fieras: las encalma. Las domestica a su manera: lo que el cazador figura pintando, el músico lo realiza tañendo. Al aire libre: entre pastores. Orfeo pertenece a la estirpe de la tienda. Y es músico. No arquitecto.

Tampoco Papageno, el personaje rústico de “La flauta mágica”, es huésped cavernario. Como Orfeo, Papageno encandila a las fieras y las hace danzar al son de su *Glückenspiel* (juego de campanas semejante a una cajita de música).

A Papageno no le seduce dominar el mundo: se conforma con una Papagena, en amor y buena compañía. No “diseca” animales, como a su manera hace la pintura (que llama “naturalezas muertas” a un género de sus cuadros), sino los hace participar de su juego, en un baile compartido. Ni real, ni virtual: magia simple.

*El mito de la caverna.*

Pero la caverna tiene otra lectura: es la que hace Platón para ilustrar su filosofía de las ideas, es decir, la idea que él se hace de las ideas.

En un magnífico salto paradójico, el filósofo nos traslada de la topografía pura a la pura utopía: del lugar dado por la naturaleza al no-lugar inventado por la mente humana. Del antro que está a punto de sepultarnos al universo que el pensamiento, y en gran parte con su ayuda, ha sido capaz de concebir a lo largo de milenios de empeño.

La cueva nos atrapa y encierra, urgiendo así a la mente para que vuele y nos abra las puertas del mundo, visible e invisible. ¿Cómo? A través de las sombras. Al fondo de la cueva, lo que vemos son sombras: como los bisontes de Altamira. Afuera, sin embargo, a espaldas de nosotros (porque Platón nos coloca de cara a la pared) está el mundo real.

No vemos las cosas, sino sus sombras. Sombras que son “proyecciones” de las cosas: es decir, posibles “representaciones” suyas. Vemos, o entrevemos, el mundo a través del arte: como en un espejo... no demasiado limpio. Y a partir de esa visión fantaseamos lo que puede haber del otro lado. E intuimos, con Goethe, que “la realidad imita al arte”.

Desmereciendo el papel de la percepción (en la oscuridad de la cueva apenas vemos) Platón favorece el señorío del arte. Su criatura, literalmente, ve visiones de cosas, no cosas. Da así la vuelta al “realismo” confiado de los sentidos y pone por delante el “idealismo” fantástico de la invención poética. En su caverna rige la ilusión, de la que el historiador y crítico moderno H. E. Gombrich hará argumento del arte en su obra fundamental *Art as Illusion*. Solo que, para Platón, este paso es, no secundario, sino primordial: un primer paso.

Las sombras preceden a la luz. Pero la luz no sucede afuera, bajo el cielo raso, sino en el interior de la inteligencia: la representación alumbraba la idea. El arte, en una lectura que no nos parece ilegítima, da a luz al pensamiento. Gracias al bisonte pintado sobre la roca, nuestro hombre primitivo se hace a la idea del animal que ha cazado (o lo ha intentado).

No sabemos si su pintura es trofeo o conjuro: si levanta acta de lo que ha hecho suyo o anticipa en sus sueños lo que se propone llevar a cabo. Si escuchamos a Schiller (*Cartas sobre la educación estética del hombre*), él nos dirá que primero es lo *práctico* (la caza), después lo *teórico* (la idea del bisonte) y finalmente lo *lúdico* (el bisonte pintado). Es una hipótesis.

En todo caso, lo que importa a nuestro discurso de la caverna como lugar primordial de habitación, dado por la naturaleza y transformado y configurado por el arte (si pictórico o arquitectónico, tanto da), es su “voluntad de arquitectura”, que la erige en arquetipo.

Nada o poco que ver con la idea que Platón tiene de la Arquitectura, y que cifra en la Geometría y la Proporción: en la caverna nada es “geométrico” en sentido estricto y, menos aún, proporcionado. Desde el punto de vista de la mente calculadora, pitagórica, reinan en ella la confusión y el desorden. Pero su habitante crea en ella su mundo: un *mundo diminuto*.

No es el mundo de afuera (el de las Ideas, según Platón), ni tampoco su espejismo (el de las imágenes de pura fantasía): es un mundo aparte, retirado del mundo (*dichoso albergue mío*, dice Paulo, el personaje de Tirso) y habitable: el que el cazador puede aprehender.

Afuera, si la fortuna le sonrío, lo aprehenderá de hecho: cazando. Adentro, con o sin fortuna, lo aprehende: pintando. Afuera está la realidad (se supone). Adentro está el arte (se pone). Afuera está el gran Mundo, inhóspito: adentro, el cavernícola ha instalado su pequeño mundo, un mundo diminuto, pero habitable. Y en el cual él es el señor.

La Arquitectura sucede, no precede, a la Habitación. *Primum vivere* (dice el adagio medieval): *deinde philosophare*. La Arquitectura viene luego: con la filosofía. Es en cierto modo filosofía (lo que algunos se lo tienen quizá demasiado creído). Es amor a la sabiduría o, mejor, sabiduría del amor. O sabiduría de la vida: ¿no es lo mismo? Cuando Platón invoca la caverna para sentar las bases de su pensamiento “ideal”, hace mucho que ella viene siendo habitáculo humano “real”. El poeta sigue al viviente, y no a la inversa. El arquitecto al habitante.

Entre el cazador de Altamira y el hombre de Platón hay, sin embargo, un abismo. Éste, resignado, está encadenado: aquél, aunque con su cierta desazón, es libre. Y lo es en virtud de la caverna que habita: su encierro le hace sentirse abierto. Su guarida conjura los demonios de la jungla. La realidad le sujeta, pero la imaginación se le desata. Pintando. Y habitando.

Lo que pinta es ficción: toda pintura lo es. Pero él sabe que lo es: no hay, pues, engaño y, si lo hay, es engaño asumido y bienvenido. Es lo que Gombrich llama *ilusión*: y en lo que se sustenta y consiste el *arte*. Ilusión que es, además, compartida. Y contagiosa. Pues los bisontes que el genio rupestre imagina y representa los imaginarán y se los representarán, a su vez, a lo largo de milenios, millones de sus congéneres, más o menos sensibles a su poesía. Y se sabrán “libres” por el arte los que Platón había condenado a la “esclavitud” del pensamiento.

Pintando, el cazador de Altamira, y sus sucesores en ese arte, conjuran los fantasmas que acosan al pensador (el de Rodin agobiado es todo un paradigma de cuánto pesa y nos pesa el pensar) encadenado, puesto de cara a la pared como niño castigado y quién sabe si con las manos a la cabeza y un montón de libros sobre ella. Cazó, ha pensado y ahora juega.

La acción puede ser, indistintamente, solitaria (el héroe) o participada (la comunidad): solidaria. El pensamiento, en cambio, de suyo es solitario: *cogito*, dice Descartes, en primera persona del singular. El juego (y el arte lo es: antes y después, y por encima de todo) es, por su misma naturaleza, compartido (en el solitario, uno juega con o contra sí mismo).

El arte es juego: dirá Schiller. Y el pintor rupestre es sin duda jugador. Y lo son quienes se aventuran contemplando sus pinturas. Lo de menos es si sus bisontes han sido cazados o se espera que lo sean: si el botín es recuento o conjuro. Lo que al arte concierne es el salto de lo real a lo fingido, de lo vivo a lo pintado. De la vida (incierto) a la habitación (cierta).

Que la certidumbre del habitar es precaria ¿quién lo duda? Precaria o no, la habitación se impone. Se impone la casa: se impone la arquitectura, con minúscula o con mayúscula. El recinto (la caverna) es prioridad uno. Luego habrá que

acomodarlo: bien pintándolo o bien amueblándolo. O haciendo de él (Rietveld en Utrecht) mueble único y total. No importa.

En todo caso, será la habitación (real) la que “realice” y lleve a cabo la Arquitectura (ideal). La *Re Aedificatoria* de Alberti, no es tanto, como para el humanista, la “cosa edificada” cuanto el recinto habitado. La edificación “apareja” la arquitectura: pero es la habitación la que consume y “realiza” su razón de ser. Y, para que ese propósito se cumpla, los “fantasmas”, memorias vivas, habitan ruinas memorables. *Estos, Fabio ¡ay dolor! Que ves ahora / campos de soledad, mustio collado...* Reales o imaginarios, la Arquitectura cuenta siempre con huéspedes.

El Arte, y la Arquitectura está por la labor, convierte en física la metafísica a la que se inclina la Filosofía. Altamira, antes y después, en sí misma y en su descendencia, reconduce a Platón. Ni ideas, ni cosas: imágenes. Imágenes de cosas, que suscitan ideas. A medio camino de Platón y Aristóteles: ni idealista, ni realista. Entre Pinto y Valdemoro.

Sombras: dice el filósofo. Sí, pero sombras visibles y tangibles. O al menos visibles. *Noli me tangere* (no me toques), dice Cristo a la Magdalena: confórmate con verme. Pero Tomás no se conforma: quiere tocar, meter el dedo en la llaga. Propio del varón: ella, menos inquisitiva, pero más perspicaz, se satisface con ver. O imaginar. La mujer, más aguda, tiene el temple de un artífice: el varón, más obtuso, no se deja convencer por lo que ve. Él quiere aprehenderlo. *Volé tan alto, tan alto*, (dirá un poeta, varonil como pocos), *que le di a la caza alcance*.

### *Arquitectura o artefacto.*

Habrà quien juzgue que la Arquitectura consiste en edificación. Los tratadistas clásicos de Vitrubio a Alberti fieles a la tradición romana así la conciben. El ingenio de los constructores y maestros de obras así lo certifica. El étimo mismo alude al techo: *tehton* o *tectum*. *Tektonikós* es el obrero. Y *arjitektionikós* su “jefe arquitecto”. Todo ronda la piedra, el ladrillo, la madera.



Es mérito, verdadero o falso, de la Modernidad el haber trasladado al espacio la noción de Arquitectura: pues el espacio, y no la fábrica, es lo habitable. A la fábrica concierne el hacer que lo sea: la fábrica es el entorno, la circunstancia. Magnífica intuición de los antiguos griegos que pusieron en el “peristilo” todo el esmero de su arte. El edificio está “alrededor”.

Es lo que se ve: pero no lo que más importa. Esto sucede adentro: en un interior que, siendo homogéneo con lo de afuera (el mismo aire, la misma dimensión, la misma gravedad) crea un ámbito propicio a la habitación humana, en el orden que fuere. La caverna brinda ese adentro y el cavernícola lo adereza. Pero no siempre y en todas partes la naturaleza las provee. Y, cuando lo hace, obliga al habitante a permanecer en él o, en todo caso, a volver a él. Lo ata al lugar, o a los lugares en los que puede hallar esa gratuita guarida.

La alternativa primaria a ese abrigo natural es el tenderete: un artefacto que guarezca de la intemperie, ligero y portátil, efímero pero válido. Un equipaje ubicuo, apto para una vida nómada. Como lo es (dice Semper) la vida del pastor. Como lo fue la historia del pueblo hebreo (y de tantos otros, al margen del relato bíblico, no menos multitudinarios).

Tiene razón Vitrubio cuando funda la arquitectura estable, edificada, en la cultura del campo, o agricultura. El artefacto puro que es la tienda, que se monta y se desmonta, es una parte de la cuestión, pero no su plena realización. Vitrubio, como autor greco-romano parte de una síntesis: la cabaña es ubicua, como la tienda, pero se adhiere al subsuelo, que la caverna ha visitado. No se debe a él, como lo hacen el hipogeo, la catacumba o la cripta, pero asienta y se afinca sobre él.

Es notable que esa voz, “finca”, que es predio y edificación, aluda a ese “ahínco” que se clava en la tierra. Es el ahínco que ciertas ciudades-milagro, como Venecia o Ámsterdam, enarbolan con orgullo legítimo: ciudades acuáticas, lacustres, que, no obstante “tocan fondo” y se afincan en el suelo inseguro, pero suelo al fin y al cabo.

Son ciudades cuyo prototipo es el “palafito”, variante de la cabaña, cuando la tierra es menos “firme” de lo que se quiere que sea. Cuando el fondo es más profundo y, sin embargo, la voluntad de edificar prevalece, contra viento y marea (aquél

ocasional y ésta periódica y al pie de la letra). Son ciudades-desafío: aunque toda ciudad, a su modo, lo es.

Semper, no obstante, insiste en el origen nómada, semita y bíblico, de la Arquitectura. Como romántico, se remonta a una edad pre-clásica, no contaminada por el prestigio de los tratados clásicos, e invoca la Biblia, libro de los libros pero, sobre todo, relato de una cultura nómada, es decir, previa a la civilización, que “no es de este mundo”. La *Tienda de Yahveh* es morada divina y, por consiguiente, modelo de habitación efímera: la que el Verbo evangélico de Juan se supone que habita cuando “acampa” entre nosotros.

La tienda recordará a los creyentes (y ciertos arquitectos modernos, de Michelucci a Ando, la transcriben en sus templos) que su paso por la Tierra es el de *una mala noche en una mala posada* (así lo describe Teresa de Ávila) y que su “morada” estable, “última” en la jerga fúnebre popular, se halla en el más allá. La tienda es el campamento del transeúnte.

No es un don, ni un hallazgo (como la caverna), sino un artefacto: artefacto en el cual el tejido hace su papel. Semper, arquitecto alemán, aprecia el tejido. Y Loos se empleará en su oficio durante su juventud en América. El tejido hace habitable la habitación, cuando no es el material que configura la habitación misma. El tejido abriga: tanto el cuerpo, como el ámbito en el que se desenvuelve. Primera piel, segunda piel, tercera piel... El ganadero lo usa: para vestirse y para revestir su habitáculo. De la Prehistoria a la Decadencia: de la miseria al lujo.

Pero Semper no piensa en las pieles, sino en la hojarasca: en las fibras vegetales de las que las hilanderas hilarán vestimentas y tapices. Y sigue esa pista, que arranca del Edén. En la pintura del Masaccio en la Capilla *del Carmine* en Florencia, a Adán y Eva aún no les ha dado tiempo, en su recién fulminado destierro, a procurarse la mínima hoja de parra que cubra sus vergüenzas (de lo que el pintor saca provecho para glorificar sus cuerpos desnudos). Luego Fra Angelico los representará en el mismo trance, pero decentemente vestidos con pieles.

El paso siguiente, el que replica al hábito, como a la voz el eco, en la habitación, será la tienda: como la que ampara el *Sueño de Constantino* en la iglesia de San Francisco

en Arezzo, obra de Piero della Francesca. Como vemos, en el arquetipo subsiste la idea de un ámbito, no tanto del cuerpo y su abrigo, cuanto de sus sueños e ilusiones. La tienda es metafísica.

Su materia, el tejido, es para Semper la primicia del arte. Y de la Arquitectura. Utópica, puesto que no se afincan en lugar alguno. Viaja con el habitante: es parte de su equipaje. Sigue, en su destierro, a los *desterrados hijos de Eva*. Es su segundo vestido (como o será para Loos).

Nótese que, en la Biblia, la ropa de vestir es metáfora y símbolo a la vez de lo efímero y caduco. De quita y pon. Representa un modo de vida en tránsito, nómada, que nos des-liga del mundo que habitamos y nos re-liga a otro:

*Este mundo es el camino  
para el otro, qu'è morada,  
sin pesar...*

Dice Jorge Manrique. Y la tienda lo proclama. Y ambos nos remiten al verso con el que Dante inicia el itinerario de su *Divina Comedia*:

*Nel mezzo del cammin di nostra vita.*

El marco es el mundo: este mundo. Pero la meta está en el otro mundo, *qu'è morada sin pesar*. A diferencia de ésta, pesarosa: es la *selva oscura* del poeta italiano, donde el camino se ha borrado:

*Chè la diritta via era smarrita.*

O nunca lo hubo. Como dice Machado: *se hace camino al andar*.

La tienda es, por todo ello, símbolo, sea religioso o guerrero, comercial o deportivo, de esperanza. De *una tienda hecha del día* habla Rubén Darío en uno de sus poemas a la manera de un cuento. Por eso la elige el pintor italiano para amparar el *Sueño de Constantino*. Y en ella ubica el devoto israelita la *Reunión*, esto es, el rito que evoca la transcendencia.

La tienda “transeúnte” provee el espacio a un pensamiento “transcendente”. Se podría decir, en ese sentido, que la tienda es “metafísica”. Remite a un tiempo que no es presente. Y se abstrae del espacio presente. Su presencia es ubicua: su presente es eterno.

En la tradición judía, ella era protagonista de una fiesta que la Biblia describe en varias ocasiones: la de los *Tabernáculos* (voz que, en castellano, evoca un espacio sacramental). De ahí el que su poética recorra la historia del occidente cristiano hasta nuestros días. Y todavía en fiestas profanas de variada índole el recurso a la carpa está a la orden del día.

La bíblica e irreductible contienda entre los pueblos hebreo y egipcio nos provee dos paradigmas radicalmente incompatibles con respecto a sus arquitecturas: ellas son como el *no* y el *sí* de lo “efímero” y de lo “eterno”, respectivamente. Campamento frente a monumento.

Que la mente filosófica de Hegel, que concibe la Arquitectura desde afuera, ponga en las pirámides el origen de su Historia no puede sorprendernos. Por algo ellas son una de las 7 *maravillas* de la Antigüedad (y dicho sea de paso, la única que perdura). Si en ellas los faraones pusieron una firme voluntad de eternizarse, su designio, por el momento, no ha sido abatido.

La vocación de permanecer parece inherente a la Arquitectura: al menos, en su ideal clásico. El que se aferra al lugar y desafía el tiempo. Ideal que el modelo faraónico materializa como ningún otro. En él, la Arquitectura asume una cualidad geológica, mineral, inmune hasta cierto punto a las conmociones del planeta, en su naturaleza física. Y, a la vez, en su concepto geométrico, se instala en un universo astral, traduciendo el más allá del tiempo por un más allá del espacio. El “otro mundo” del faraón es el “cosmos”. Espacio versus tiempo.

Tiempo *versus* espacio es por el contrario la consigna levítica. El Libro en los antípodas del Monumento: una polaridad sobre la que divagará en el XIX a sus anchas el poeta-novelistas Víctor Hugo. Y que le llevará a dictar acta de defunción para la Arquitectura.

Una profecía, por lo demás y por fortuna, no cumplida.

El libro no ha reemplazado, ni mucho menos, al edificio: pero si le ha desposeído de alguno de sus viejos atributos. Paradójicamente, y siendo el lenguaje verbal no figurativo, el libro fuerza en el edificio un modo de ser más abstracto. Y ambos (por un principio de acción y reacción) se rinden finamente a la imagen. Ni libro, ni edificio: icono.

El icono, como la tienda, es trashumante: utópico. Pertenece, como último vástago de la tienda, hoy a la “aldea global”. Está en todas las pantallas y su naturaleza es “virtual”. Con lo que la arquitectura resulta, a su vez, “desvirtuada”. No ha lugar.

Tampoco la palabra, que se debe a la idea y carece de cuerpo. Acerca de ella discurre Schönberg en su *Moses und Aron*, personajes que simbolizan, uno y otro respectivamente, la *idea* y el ídolo, palabra e imagen. Ni siquiera la música, y el autor, maestro de los *doce sonidos*, es músico, puede hacerse cargo de la idea. Aarón ha vencido. Y el *Becerro de Oro* es la prueba.

La polémica del patriarca romántico francés ha quedado zanjada: ni edificio, ni libro. Icono y solo icono. ¿Topografía? Ni el desierto, ni el papiro: ni suelo, ni papel. Pantalla. Nuestro mundo, ha dicho un filósofo no hace mucho, vive *apantallado*. Estamos de vuelta a la caverna platónica. Y lo que vemos son sombras, no de lo que hay, sino de lo que se quiere vender.

Hubo un tiempo, sin embargo, en el que el Libro y el Edificio compadrearón. La historia se remonta a la época de Salomón, cuyo templo sería destruido por los asirios, reconstruido por Zorobabel y finalmente destruido por el emperador Tito. Desde entonces el pueblo hebreo carece de Templo, pero su sector piadoso, en la diáspora, conserva el Libro.

Un cruce histórico entre el Documento y el Monumento, entre la Tienda y la Pirámide, sucede en la España de Felipe II, cuando los jesuitas Jerónimo Prado y Francisco de Villalpando publican (1596) su *In Ezechielem Explanationes et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani* en el que se describe el Templo de Jerusalén, a partir de la visión del profeta Ezequiel, como patrón de la obra del Monasterio del Escorial. De ese modo, se compara al monarca español con el Rey Sabio y se parangona el suyo con el antiguo y mítico templo.

Ahora bien: si tenemos en cuenta que el monasterio filipino debe su razón de ser al Panteón Real que lo sustenta, y a la Biblioteca que lo preside, el monumento adquiere todo su sentido, faraónico y bíblico a partes iguales. Reconcilia la Tienda de Yahveh con la Cámara del Tesoro. Al Dios invisible con el Rey visible. El libro de Prado/Villalpando con la obra de Herrera.

Y da un paso más. Porque sabido es que la celebridad precoz del Escorial, herreriano y filipino, se debe en gran medida a las láminas grabadas que de él se publican y se difunden por toda Europa. El prestigio de la imagen, nunca dormido del todo, vuelve a despertar: el poderío político cuenta con él. La Ilustración no ha llegado: pero pronto estará al caer.

Llama la atención, sin embargo, en la descripción de los jesuitas, la fuerza que otorgan a la meseta en la que hizo asiento el antiguo Templo. En ausencia de la obra edificada, la Roca es el baluarte de la fe judeo-cristiana (*Ein feste Burg*, cantarán, al tiempo o muy poco después, los secuaces de la Reforma: “una firme fortaleza”). Al fin y al cabo, la Roca es lo que queda: “in situ”. Y la Mezquita de Omar, o Mezquita Azul, que usurpa el lugar del Templo asolado, recibe todavía el nombre de Mezquita de la Roca. El lugar consagrado lo es *in aeternum*.

La Roca permanece. Si *Roma quanta fuit ipsa ruina docet* (dice Serlio, compartiendo el sentir y el parecer de sus colegas humanistas), de cuál fue el Templo de Jerusalén da fe la Roca adonde hizo asiento: efímero aquél, pero perdurable ésta. El lugar de la Arquitectura pervive a la arquitectura del lugar. Pues el mito es eterno.

Aunque, como había sido augurado, no haya quedado “piedra sobre piedra”, el lugar subsiste. Porque ese lugar “es santo”: la cultura hebrea lo confirma. No sabemos, en cambio, adónde se elevó la Torre de Babel, inacabada y causa de la variedad y confusión de lenguas. *Sic transit gloria mundi*, dirá el aforismo latino medieval del desencanto.

Para el hebreo ¿antiguo o moderno? la arquitectura está en el cuerpo (Cristo comparte esa opinión). En consecuencia, se halla bien en su piel: la primera (la del propio cuerpo), luego la segunda (la que lo cubre y viste) y finalmente la tercera (la tienda le abriga si ha lugar).

Para el hombre del Renacimiento, los términos se invierten y la Arquitectura es como un cuerpo: *uno intiero e ben finito corpo*, dirá el Palladio. Cuerpo que se debe, no al individuo, sino a su estirpe o dinastía: el espíritu faraónico no decae. El presente se dilata: en la memoria del pasado, solariega, y en la mansión futura, conmemorativa. La *Rotonda* sigue ahí.

Parece que, de algún modo, el mensaje evangélico cristiano había desmontado esos supuestos. El Dios invisible no se demora en parte alguna: está en todas. Huelga, por tanto, el templo. De hecho, la basílica paleocristiana lo elude. Ni siquiera la tumba es morada perpetua: para el “resucitado”, solo es posada de paso. La arquitectura que a ellos se deba hará bien, en ese caso, no haciendo gala de perennidad. Una tienda... Una cueva... Son los hombres, y no los dioses, quienes han menester de habitación: ellos y sus ancestros y sus herederos.

La permanencia de la Arquitectura funda en la herencia sus derechos. Y la *herencia*, que la erige en *heredad*, la vincula a un lugar: es topográfica.

La Historia devolverá al templo sus credenciales y la *libido aedificandi* hará sus proezas. Habrá catedrales: monumentos soberbios (en todos los sentidos). Pero en el origen no fue así. Todo empezó en las Catacumbas: en principio fue el hipogeo. Y todavía bien avanzada la Edad Media, una catedral egregia, la de Santiago del *Campus Stellae*, se levanta sobre una tumba.

Como luego la de San Pedro en Roma, cabeza de la cristiandad, honrará la tumba del apóstol disponiendo sobre ella el “altar de la confesión” y cubriéndolo reverentemente con una cúpula (la de Miguel Ángel) sobrecogedora, en primer lugar, y con un baldaquino airoso, más tarde. Baldaquino (el de Bernini) que, dicho sea de paso, juega con la imagen de la tienda.

Porque habitar es humano: profundamente humano, específicamente humano. El dios es transeúnte: como lo es el viajero, que tal se cree. O el cristiano de pura cepa, que lleva en su cuerpo un templo portátil y se basta a sí mismo (con Dios en la mochila, se entiende), sea en el desierto o entre la muchedumbre, oveja perdida o en el rebaño. Pastor y oveja, todo en uno.

El arquetipo de la tienda recurre, una y otra vez, en la cultura judeo-cristiana. Y acude, no a la morada burguesa, pero sí al espacio de culto: la *Chiesa de l'autostrada* de Michelucci, a las afueras de Florencia, es un nítido ejemplo: la imagen de la tienda, con su decidido lenguaje *expresionista*, lo proclama. Vivimos en casas: pero asistimos al culto en tiendas. Pertenece a la estirpe de Abel, pastor, no a la de Caín, agricultor. La tierra no nos ata. Estamos de paso. Y trashumamos de una parte a otra. La *autostrada* es todo un símbolo... *aggiornato*.

La topografía de la tienda es el "itinerario". Y el itinerario es, a su vez, la marca de toda religión que, por naturaleza, trasciende a este mundo. Y se conforma con *una mala noche en una mala posada*, que es como la mística Teresa de Ávila concibe la vida en este mundo: la que en el otro se convierte en *morada séptuple, o castillo interior*.

Puestas así las cosas, una arquitectura mínima es más que suficiente. El castillo, si se quiere, es castillo interior: está en el alma a la que el cuerpo presta frágil defensa. Solo en éste aquélla es anfitriona: en todos los demás, fábricas de una u otra especie, es mero huésped. De paso. El *Libro de las Fundaciones*, todo un repertorio de arquitecturas, así lo entiende.

La topografía de la tienda no concibe la estancia: solo la estación. El globo romántico (Julio Verne nos invita a un viaje en él), o el helicóptero que se posa en (casi) cualquier parte, son sus descendientes. Como la astronave en la luna: se posa, sin más. No permanece. Lo suyo es la posada, no la mansión.

La mansión, si acaso, pertenece al otro mundo: así la conciben, tanto Keops (pirámide) como Felipe II (Escorial). Permanece más acá, pero pertenece al más allá.

### *La dinastía de la cabaña.*

El arquetipo de la cabaña, por el contrario, favorito de Vitrubio y de la herencia clásica, pertenece por entero al territorio y es paradigma de habitación humana que se "afinca" en el territorio, sin sucumbir a él. Es fábrica y artefacto, pero sedentaria,



no nómada. Se acomoda al lugar: pero su deuda es, en principio, vegetal, no mineral. Dura menos: pero es más “propia”.

La cabaña es el habitáculo primario del agricultor (descendencia de Caín, mal que nos pese). Ambos, el agricultor y el arquitecto, coinciden en el amor a la tierra, que uno cultiva y el otro elige para asiento de sus fábricas. Y desde un primer momento, ambos parecen ponerse de acuerdo: el “huerto” requiera la “cerca” (*hortus conclusus*). Surge el recinto.

Y el “jardín” traslada el huerto de la función (el cultivo hortícola) a la forma (el lugar de delicias): *cultiva tu jardín*, aconseja el proverbio chino como fórmula segura de felicidad *para toda la vida*. El huerto es Agricultura: el jardín es Arquitectura. De ahí que el Edén se entienda como arquitectura y constituya uno de sus paradigmas, de la Sala Hipóstila egipcia al Patio de los Leones nazarí: de los “colgantes” de Babilonia a los “geométricos” de Versalles. En el jardín, Agricultura y Arquitectura se dan la mano. El *homo ludens* saluda al *homo faber*.

*Plantó una viña* (dice la Biblia) *y edificó una torre*: la obra de fábrica vigila el cultivo de la tierra. Y ambas coinciden en el amor al lugar y en su cuidado. El “vuelo” de la arquitectura se hace garante del “suelo” cultivado. El bello Generalife granadino, siglo XIV, pondera uno y otro ejercicio. Y el maestro Wright proclama, a principios del XX, que *la casa es de la pradera*.

La caza trae al cazador al retortero. El ganado obliga al pastor a trashumar en busca de buenos pastos. El campo, en cambio, retiene al campesino y le hace sedentario. Lo que deriva en su sede y asentamiento, con la consiguiente edificación. Vitrubio no se equivoca cuando de la cabaña, emblema de Rómulo adscrito a la fundación de Roma y su mitología, hace arquetipo principal de la Arquitectura que es, a un tiempo, suelo y vuelo, asiento y fábrica, *sitio* y *positio*. La cabaña “estabiliza” la tienda y “libera” al habitante de la esclavitud de la caverna.

Por medio de la cabaña, el habitante elige el lugar y toma posesión, acomodándolo y acomodándose. No es un *modelo*, sino un *tipo*: no una forma, sino una idea. El arquitecto de César que luego dedica sus Libros al hijo adoptivo, emperador Augusto, conoce su diversidad.

La cultura helenística ve en ella el origen del templo griego. Pero Vitrubio sabe que ése es un caso entre muchos, que los bárbaros de varias latitudes y climas conocen y practican a la medida de sus necesidades: toda una casuística para un propósito común.

Por eso, en la tarea de “ilustrar” a Vitrubio, que acometerán sus sucesivos traductores y comentaristas, cada cual hace de su capa un sayo y dibuja un modelo distinto y concordante con sus particulares argumentos: Laugier concibe así la cabaña al modo clásico que representa el templo greco-romano, en tanto que Viollet-le-Duc la ve al modo gótico del arte ojival.

La cabaña, para decirlo en términos musicales, es como un “tema” abierto a infinitas “variaciones”. Las únicas condiciones que la caracterizan son, aparte de la precariedad que atañe a su origen, no a su descendencia, su afirmación en el territorio y, como refrendo de la misma afirmación, su aparejo a partir de materiales propios del mismo territorio.

La cabaña genuina es así: cañas y barro sobre cañas y barro en la laguna, carpintería en el bosque, o piedra sobre piedra en la cantera. Su vocación “topográfica” no se limita a señalar el lugar: además lo describe y hasta cierto punto lo imita. Es, en estricto sentido etimológico, TOPO-GRAFÍA: es decir, descripción del lugar, del que recibe su carácter y al que caracteriza, a su vez, poniendo en él su sello. De ahí el que su inserción en el paisaje sea tan espontánea y en todo natural como la vida misma. Quita y pone una misma cosa. Y pone más de lo que quita.

La cabaña firma un contrato con el lugar: se vale de él, pero se debe a él. En su materia y en sus formas. Toma del terreno y sus alrededores cuanto puede y es útil a su propósito: paja y barro, madera o piedra. Y se adapta y saca partido de sus accidentes: la ladera y la loma, los bosques y los prados. La naturaleza es para ella madre y madrina.

La cabaña “congenia” con el lugar: con el que los romanos llamaron *genius loci*. Es por eso toda una lección de Arquitectura, que Vitrubio reconoce y destaca en el Segundo de sus Diez Libros. Y hay un cierto sentido “sacro” en ese gesto de reconocimiento y segregación a la vez, de reverencia y reserva: la cabaña es modestamente íntima.

De sus numerosas especies, hay una que destaca por su singularidad: es el *palafito* o la cabaña lacustre, que se eleva sobre el agua y clava sus rollizos en el fondo fangoso del lago (su paradigma se halla en Venecia, pero sus orígenes son remotos y remiten a culturas como la de Dahomey en el África Occidental). El agua, que aísla, reemplaza a la muralla: es su baluarte.

*Principio y fin.*

El lugar, pues, es en todos los casos determinante, sea por *imposición* (la caverna), sea por *contraste* (la tienda), sea por *convenio* (la cabaña). Y en el primero y último caso (porque el pastor hace literalmente “de su capa un sayo” y planta su habitáculo hasta cierto punto donde le place) ese concierto, natural o artificial en distintas proporciones, tiene consecuencias.

*Desvelad* (enseñaba el maestro Wright) *la naturaleza de los materiales.*

Tanto en la cueva, don de la naturaleza, como en la cabaña, artefacto que recurre a los recursos de su entorno, la identidad de materiales hace del lugar *conditio sine qua non*.

La tienda no es ajena, como cualquiera otro producto, a ese origen natural: pero sus materiales han sido preciosamente elaborados, de la hoja de parra al curtido de pieles, de la guirnalda a la alfombra. En la tienda, el artificio tiende a olvidar el principio: es más sutil. Como corresponde a su condición portátil, que no se borra, incluso cuando deja de serlo.

Tanto en la cabaña como en la caverna, sin embargo, el material es vínculo natural que no se descifre fácilmente. Con lo que el retorno a la naturaleza, en que consiste, en definitiva, la ruina, del habitante y de sus habitaciones, sucede sin trauma y con templada parsimonia.

*Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar en el mar  
que es el morir:*

*allá van los señoríos  
derechos a se acabar  
e consumir.*

Los ríos *van a dar* y se confunden en y con el mar: la Arquitectura se confunde y acaba con y en la Ruina. En ella, la naturaleza vuelve por sus fueros. El paisaje vuelve a ser, no el que era, pero paisaje de nuevo, paisaje nuevo. El Romanticismo occidental hará de ello una pasión. Un “paisaje con ruinas” reconcilia a la Arquitectura con la Naturaleza.

Viollet-le-Duc lo registra en las acuarelas de su largo viaje a Italia (dos años como dos soles), de las que nos regala estampas seductoras que atestiguan cómo sus dos amores, esto es el de la Arquitectura y el de la Naturaleza, no son dos, sino uno y el mismo. Su imagen del *frigidarium* de las Termas de Caracalla (212-235) en Roma no se sabe si es gruta o monumento.

Dice un adagio popular que *genio y figura hasta la sepultura*. Y ello cabe predicarlo al pie de la letra de la Arquitectura, que tiene que ver con el “genio” (el del lugar), con la “figura” (la de su fábrica) y con la “sepultura” (que no otra cosa es el *monumento*, en cuanto *memoria*). *Roma quanta fuit ipsa ruina docet*.

Lo sabemos: monumento sabe a sepulcro (y en ciertos casos no tan singulares, ambos coinciden: el del *Escorial* es todo un paradigma). La Arquitectura que, desde Keops, y mucho antes aún, entierra a los prohombres, a la vez que lo hace, perpetúa su memoria. Con menos énfasis, desde luego: pero la salvaguarda y mimas. De ahí que su ruina, como memoria que es, en nada desmerezca de su secular vocación. En ella permanecen *genio y figura*. Importa poco que sea o no sepultura: acabará siéndolo. Y para bien... inmemorial.

Lo grande de la Arquitectura (como lo proclama la sentencia citada por Serlio) es que, aun en ruinas, sigue cumpliendo con su cometido y fiel a su mandato. Nadie negará que la acuarela de Viollet es propia de un arquitecto. Arquitecto e historiador (de acuerdo): pero es que todo arquitecto que se precie de serlo habrá de ser, a su manera, historiador.

Historiador con *obras*, que no con palabras: ellas *son* sus *amores* y *no buenas razones*. Y cuentan la historia haciéndola. Y la siguen contando aun medio deshechas. O a medio hacer: ¿no es acaso arquitectura magnífica e historia viva el *templo propiciatorio* que Gaudí consagró a la *Sagrada Familia* en Barcelona? La Arquitectura hace historia desde su “primera piedra”.

E imprime *carácter* (como de ciertos sacramentos pontifica la doctrina cristiana). Pues la Arquitectura es, a su modo, *sacramento*. Traducido a idioma laico, “sello”. Lo es sin duda en el caso del templo, uno de sus paradigmas. Pero lo sigue siendo, si tomamos en consideración lo que escribe John Ruskin en la *Lámpara del Sacrificio*, en cualquiera otro caso.

Pues ¿no decimos, a menudo y con toda razón al parecer, que la intimidad es *sagrada*? Habrá que convenir entonces, si lo es, que el preservarla concierne en parte a la Arquitectura. A *La consagración del hogar* dedicó Beethoven una no muy conocida pero muy bella obertura. La Roma “pagana” tuvo bien en cuenta ese cariz, que Palladio rememora y describe en su Libro Segundo a propósito del *tablino*, recinto destinado (dice) a *colocar las imágenes y las estatuas de los antepasados* de la familia. Un espacio minúsculo, pero esencial.

Sagrado equivale a “segregado”: no en el sentido “racial”, ni mucho menos “de clase”, sino como aquello que el ser humano, con sus allegados, reserva para sí y guarda celosamente a título de espacio propio e íntimo.

La Arquitectura es propiedad, no porque hace a sus dueños propietarios (esto solo concierne a los edificios en cuanto fábricas), sino porque les imprime el sello de lo propio, que nos separa-de, y a la vez nos une-con, lo común. Ser uno mismo es condición primera para “comunicarnos” con los otros. Sin tú y yo no hay nosotros.

La Arquitectura sube a escena, tanto la conciencia del *ego* como la necesidad del *alter* que lo delimita y afirma: lo delimita afirmándolo y lo afirma delimitándolo.

La Arquitectura es el juego, y la sabiduría, de los límites. O, dicho con sus específicos términos, de los umbrales. De las fronteras: ¿qué es un frente o fachada, sino una

frontera? Y de los *peristilos*. Lo supo la antigua Grecia cuando magnificó el umbral y lo dejó marcado con soberbias columnas para la posteridad, por los siglos de los siglos.

La Arquitectura, pues, segrega y consagra (viene a ser lo mismo) el lugar. Lo rubrica. El lugar tiene un nombre (un carácter) y la Arquitectura lo subraya con su rúbrica. Saca a la luz su genio y *congenia* con él. Hace de un “escorial” (depósito de escorias, o escombros) *El Escorial*: Panteón de reyes, monjes y sabios. Desvela y proclama el “carácter” implícito en él y velado.

*Desvelad la naturaleza de los materiales...*

Pero los materiales son del lugar, de algún lugar. Su naturaleza está en el lugar. Así, desvelarla es desvelar el lugar que, con la materia, provee al arquitecto el carácter.

Habiendo nacido en la cueva, o de la cueva, la Arquitectura huye de la cueva, que es sinónimo de sepultura (el cristiano liberado sale de la catacumba). Pero habrá de volver a ella, sea para enterrar (pirámide), sea para ser enterrada (ruina). Principio y fin.

Pero, ni el principio es el principio (la naturaleza estuvo antes), ni el fin es el fin (ella sigue estando después). *Pues es cuna boca arriba* (escribe Calderón) / *lo que boca abajo es tumba*. El lugar es “cuna” y “tumba” de la Arquitectura que, a su vez, en él halla su cuna y sobre él levanta su tumba. De la Arquitectura puede decirse (lo que no de sus habitantes) que genio y figura aun en la sepultura (de Keops a Adriano, de Felipe II a Lenin). La Arquitectura sella y certifica ¿qué decir, si no, de *San Pietro in Montorio*? el genio del lugar.

*Con o sin nombre.*

Porque el carácter no es en modo alguno propiedad de los príncipes, o de los grandes de este mundo. Es más, en su caso lo es solo si ellos, a su vez, representan el carácter de todo un pueblo. Su carácter, sea cual fuere el modelo de su gobierno, república o monarquía, es en todo caso delegado: no les pertenece a ellos, sino al pueblo (con voz o sin ella).

A efectos de carácter, el amo traduce (literal y figuradamente, pues le traiciona) al esclavo, el tirano al súbdito: es una cuestión de fondo, no de forma, irracional y no racional, subconsciente y no consciente. El lugar de la Arquitectura habita en los subterráneos de la sociedad: como su forma se debe al subsuelo que huella. Venecia niega Machu-Pichu.

Y ello es tanto más evidente cuando su autor o autores han renunciado a su nombre. Las *arquitecturas anónimas* son por lo común eminentes arquitecturas “de carácter”. Y esto es así desde la Prehistoria hasta nuestros días (bien entendido que la Prehistoria está presente en nuestros días: la Geografía del planeta da fe de ello).

Si a la Arquitectura el carácter le viene dado por el lugar en donde se asienta, no nos puede sorprender el que esa impronta sea tanto más evidente cuanto es menos notorio el ego de sus autores. En medio del campo, en *suelo* rústico, lo dado sobreabunda a la fábrica, cuyo *vuelo* se le sobrepone. En la ciudad dominan, en cambio, los “altos vuelos”. A nadie se le pasa por la cabeza prestar atención al *skyline* de los poblados rurales que, en todo caso, se ciñe al de sus respectivas topografías. Sus arquitecturas son topográficas: describen el lugar.

Lo que no obsta para que ciertas arquitecturas de autor no dejen de invocar rasgos de los lugares que las reciben, sin negar su condición de herencia o de obsequio: la “pradera” o la “cascada” son regalos que la naturaleza ofrece a la arquitectura. Y que la caracterizan. Pero no lo son menos las Siete Colinas en las que se recuesta la Ciudad de Roma y que ésta no disimula.

Y no digamos cuando lo singular del emplazamiento dicta sus propios mandamientos, de Estambul-Constantinopla a Mont-St-Michel. Con lo que el carácter viene impreso de origen. Y ello sucede, en especial, cuando el lugar es particularmente inhóspito. O siendo precario su hospedaje, no deja opción: Görema y su ciudad troglodita. Cuando, en su momento, el culto bizantino haga su aparición en esta región turca, compartirá su alojamiento cavernario con los abrigos del lugar. Al fin y al cabo, una “cripta” siempre fue habitáculo favorito de misterios.

Sabemos que *kryptós* es oculto o secreto. Y así la caverna de siempre fue albergue de rituales, de la caza (Altamira) a la sepultura (catacumbas), de los ámbitos

masónicos que John Soane proyecta y Karl Friedrich Schinkel diseña para la fábula mozartiana de “La flauta mágica” al *Danteum* que Giuseppe Terragni concibe como homenaje al autor de “La Divina Comedia”.

En el polo opuesto, cuando la naturaleza no provee habitación, e incluso la niega a los espíritus razonables (desde ciertos puntos de vista, pues toda razón es, por definición, parcial), la fábrica, en su ingenio singular, redundante con el carácter del sitio “replicándolo”. Su prototipo ancestral es el “palafito”: su suprema caracterización (propia de todo un drama) Venecia.

Venecia es un milagro. A ello debe, sin duda, buena parte de su seducción, si no toda. Salvada de las aguas, como Moisés, al que tiene dedicada una iglesia, como es debido, no lejos del Teatro de Ópera de *La Fenice*. Venecia no es una isla, sino multitud de ellas: hablando con propiedad, es un “archipiélago”. Numerosos islotes uncidos por puentes y puentecillos.

Venecia es la ciudad de los puentes. El *Rialto* es el rey y el de la *Academia* su gran visir. Pero sus vástagos salpican la ciudad entera. Y enseñan que toda edificación lacustre es como un puente que “salta” entre dos orillas y anclado en ellas. De hecho, la estructura de todos los palacios venecianos obedece a ese principio: dos torres en los costados, macizas, y un puente, calado cuanto se quiera, con huecos a placer y filigranas varias, que las vincula: el “Gran Canal” ofrece amplio muestrario de ellos, diferentes en su forma, pero semejantes en su estructura.

Y en medio el comercio universal: ciudad de mercaderes, que acredita el paradigma de Shakespeare y a la que sus canales abren vías al mar, como otras (Ámsterdam, por ejemplo), en otras latitudes, al océano. Las aguas, que en términos geográficos “aislan”, comercialmente en cambio “comunican”. E imponen a la arquitectura leyes precisas que la “caracterizan”.

Y ese sello, que en ciudades con mayúsculas es dado a conocer al mundo entero, en las demás, medianas o minúsculas, marca una impronta, si cabe, superior.

Ciudades ayunas de carácter, o de carácter débil, puede haberlas: sobre todo cuando el artificio político las ha traído al mundo. La “aldea global”, por otra parte, tiende



a borrar sus señas de identidad (con el concurso activo, todo hay que decirlo, de arquitectos “estelares”).

Aldeas y pueblos, por el contrario, jamás carecen de él. De ahí el que arquitectos de renombre (Julio Cano Lasso sería uno de ellos) invoquen su inspiración, como baluartes que son de una tradición clásica inveterada y firmemente asentada a lo largo de siglos.

Cierto que ese carácter atañe, no tanto a solo un pueblo o aldea singulares, cuanto a las aldeas y pueblos de una región, bien definida por su paisaje, de la Alcarria a las Alpujarras, de La Rioja a El Maestrazgo, de los Picos de Europa a la Costa de la Luz (por citar solo ejemplos de nuestra península, entre los innumerables que el planeta ofrece y de los que se resiste a abdicar). En esos y otros incontables parajes, infinitas arquitecturas anónimas se entrañan en el paisaje y lo señalan y rubrican. Ellas son el santo y seña del lugar.

Son arquitecturas redundantes, en el más noble sentido del término, con la topografía en la que se asientan desde tiempo inmemorial. Su inventario sería, aun sin rebasar los límites de nuestra península, el cuento de nunca acabar. Y esa redundancia se debe en gran medida a la estricta observancia de criterios de economía (*oikonomía*) fielmente asumidos.

Y ello no solo no disuena del concepto clásico de Arquitectura, sino responde más bien al sentido común que halla en su entorno mismo natural la inspiración genuina, tanto para sus materiales (“materia”), cuanto para su composición (“forma”). El lugar provee la materia y ésta determina sus hechuras. El barro lleva al ladrillo y éste, con la realidad de sus aparejos posibles y la fantasía figurativa de sus invenciones, eleva la fábrica de Arquitectura a auténtica obra de arte. Todo lo cual sucede en armonía de carácter con ese mismo entorno.

No en vano la lengua, en su uso vulgar, confunde e identifica a menudo “clásico” con “típico”: dos lecturas, al fin y al cabo, culta y popular, de un mismo concepto. Lecturas que, si bien la crítica de arte tiende artificiosamente a distanciar, forzando en el sentido “universal” lo primero y reduciendo a valor “local” lo segundo, un punto de vista menos tendencioso puede llegar a casar sin dificultad. Bastará que

de lo clásico hagamos cuenta cabal, poniéndolo en su sitio, “mediterráneo” a todas luces, y amplíemos el capital de lo típico a esa misma dimensión.

Y vendremos a concluir, sin violencia, que no es menos deudora la Acrópolis de Atenas a la roca sobre la que se alza que la barraca valenciana a la Albufera a la que se arrima.

Lo clásico culto y lo típico popular se dan la mano, justamente, en su común condición de “tópicos” uno y otro. En el caso de lo noble, quizá llamemos al tópico “lugar propio”: cierto que la colina griega no sería la que es sin el concurso de Fidias, Ictino y otros, que anduvieron rondándola hace siglos. En el otro caso sin embargo, el de lo plebeyo, habremos de reconocer que sus fábricas anónimas no desmerecen del no menos noble título de Arquitectura por ser el “lugar común” que como a tópicos les corresponde. Y a mucha honra.

Lo clásico se refiere al lenguaje: en ese sentido es uno de sus tópicos. Su lugar está en el habla. Lo típico, en cambio, remite a un modelo: físico y mecánico en el caso de las fábricas de arquitectura. Lo “típico” habita (y no es una metáfora) el lugar. Por eso, de todo lo típico se puede decir que es clásico, pero no de todo lo clásico habrá de decirse que es típico.

Apropiándonos ideas del filósofo-poeta Friedrich Schiller (1759.1805) cabría decir que lo típico concierne al *homo faber*, en tanto que lo clásico conviene al *homo sapiens*. Pues se es típico sin saberlo: ser clásico, en cambio, implica la voluntad de serlo, a ciencia y conciencia. Al menos, en buena ley. En todo caso, es aspiración sujeta al veredicto del tiempo. Por eso, el arquitecto con vocación de clásico toma lección de la arquitectura anónima, en la que halla el alma intemporal que anima a ambos, a lo popular y a lo culto.

Lo que no pasa a la inversa: la naturaleza es la escuela de las arquitecturas sin nombre (sin nombre de autor, pero con adjetivos que las vinculan a sus respectivas regiones: negras o blancas, de la luz o del azahar). Es lo “natural” de éstas lo que atrae al arquitecto cultivado que intuye que su artificio solo alcanzará rango de clásico si bebe de esa fuente.

Al fin y al cabo, lo clásico es de ritmo lento y larga vida. Y en ese saber la naturaleza no tiene rival. Hasta el punto de que ella se permite el lujo milenario de recibir a la Arquitectura como a uno de tantos entre sus “accidentes”, de los que ella se sabe la “sustancia”. Y tanto da si aquélla es fábrica a medio hacer o ruina decrepita. Huésped en todo caso.

*Pequeño mundo del teatro.*

Si la Villa Rotonda hospedó en su día a sus sucesivos dueños, Almerigo o Capra, de los que tomaba y dejaba el nombre a conveniencia, es porque ella era, a su vez, el huésped de un lugar privilegiado que el arquitecto nos describe en su Cuarto Libro con todo lujo de detalles:

*Il sito è de gli ameni, e dilettevoli che si possano ritrovare: perche è sopra un Monticello di ascasa facilissima, & è da una parte bagnato dal Bacchiglione fiume navigabile, e dall'altra è circondato da altri amenissimi colli, che rendono l'aspetto di un molto grande Theatro...*

Palladio concibe y observa el paisaje natural en el que su cliente ha resuelto, porque puede, hacer asiento, a las afueras de Vicenza, como un Gran Teatro en el que a él se le otorga la facultad de erigir el correspondiente “escenario”, cuyo fondo poliédrico será la Villa.

Teatro natural: escena arquitectónica. El lugar sirve el teatro: como en Epidauró, como en Éfeso, como en Taormina y tantos otros lugares. La Arquitectura pone la escena. En ella se dará la representación: pero sus espectadores lo serán bien acomodados en un paisaje que los recibe, acoge y dispone. Lugar “amenísimo” y “fácilmente accesible”, por vía terrestre o fluvial.

El arquitecto manierista (si se da por bueno, en su caso, ese título un tanto discutible) italiano opta en la Rotonda por una respuesta elegante, como no podía ser menos, al reclamo del lugar, ciertamente apacible y generoso. Es una respuesta que equidista, en cierto modo, del rumor apenas perceptible, rozando a veces el

silencio, de la arquitectura popular, que casi disimula su presencia en el paisaje, y de la grandilocuencia poco menos que provocadora del espíritu ilustrado que se desmarca de él. Que no se note apenas, o que se note a ojos vistas.

Un ejemplo notorio de esta réplica “racional” podría ser el célebre, aun perteneciendo a la pura utopía, *Albergue para guardas rurales* dibujado por Claude Nicolas Ledoux.

La esfera impoluta depositada en medio de un prado y accesible solo por medio de escalerillas que más parecen serlo de una aeronave, postizas y para su asalto. Ledoux da la réplica al lugar aparentando ignorarlo: o más bien reconduciéndolo a un estado paradisíaco o, como mínimo, bucólico. Idealiza el entorno para empezar (dibujar como querer) y pone en él un cuerpo de arquitectura ideal, ajena en todo a sus alrededores y, por eso mismo, la réplica, justa y dialéctica, irónica por otra parte, a las voces de la naturaleza.

Pero negar el entorno es una manera de depender de él. El diálogo, aun de sordos, sienta una especie de juego que, por necesidad, ha de ser a dos bandas. Al lugar ideal y fingido de la lámina ilustrada corresponde la arquitectura virtual e impracticable (en los términos de una razón práctica) del arquitecto *visionario*.

Su deliberada independencia marca otra suerte de dependencia: mental, no real. No obedeciendo a un paisaje supuesto e idealizado (ausente por otra parte) el autor obedece a la Razón, bajo la especie de sus propias razones.

Aplica, en este caso como en otros muchos de su repertorio particular, el principio de “contradicción” que tan caro es a las especulaciones del entendimiento humano. Es el *sed contra* de la *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino: un modo de argumentación tan viejo como la vieja escolástica. O la “antítesis” de la que el idealismo hará moneda de curso legal.

Me opongo: luego doy por válido lo que el otro pone. La oposición es deudora de la posición. La geometría de la naturaleza. El artefacto del paisaje. Estamos en las mismas. Para despegar del lugar hay que haber aterrizado en él. La bola de Ledoux está ahí porque la mente del arquitecto dibujante la puso en ese lugar. En

otro, más civilizado y poblado, hubiera pasado desapercibida. Y sorprende por su cualidad “platónica”: geometría pura, es decir, “medida del mundo”, en un mundo desmedido, o que se resiste a ser de otro modo.

El albergue caracteriza así, no a éste u otro cualquiera ejemplar de la especie humana, sino al ser humano como ente pensante: es el *cogito, ergo sum* cartesiano. Pero precisa, para cumplir esa caracterización, del contraste de una naturaleza tan abstracta como el propio yo. De ese modo el arquitecto acota el “ser” del filósofo con un “estar” visible y positivo.

“Edificio: luego estoy”: ése podría ser el emblema de nuestra profesión. Me hallo: luego habito: ésa sería la consecuencia. Una consecuencia que “localiza” el emblema cartesiano y le da forma y figura. La esfera de Ledoux no es pensamiento puro, ajeno al mundo, abstracto en su más radical sentido, sino idea ubicada, colocada y “puesta” en su lugar.

Por muy abstracta que ella sea (la Ville Savoye, por ejemplo, de Le Corbusier en Poissy) la arquitectura no puede dejar de ser “positiva”: y toma de posición. Idea encarnada: “el Verbo se hizo carne. Y habitó...”: solo cuando se hizo carne habitó. Esto es: la “habitación” presupone la “encarnación”, un cuerpo. La esfera de Ledoux es el cuerpo: platónico, pero cuerpo. No pura idea. Está en el espacio y ocupa un espacio. Y se mide con él y da su medida. Mide la tierra y se mide con ella: eso, y no otra cosa, es la geometría. Eso, y más cosas, es la Arquitectura.

Con su propuesta, como tantas otras suyas visionaria, el arquitecto ilustrado desliza la pauta de las futuras escuelas de Arquitectura en general y en particular de sus departamentos de Proyectos. Es él, y no Durand, su sucesor, espíritu didáctico acreditado por sus minuciosas *Lecciones*, quien transmite a los estudiantes de esta disciplina, o suma de ellas más bien (que por eso suele hallarse tan indisciplinada) el espíritu futurista que en adelante les será santo y seña propios, de Antonio Sant’Elia a John Hejduk.

Aunque nos parezca mentira, lo racional y lo razonable, Ledoux y Durand, se dan de cachetes. De poco sirve que el profesor de la Escuela Politécnica de París nos trace, como él mismo dice, “el camino que hay que seguir”. El arquitecto mira

al futuro y lo proyecta y lanza hacia delante: ésa es, al parecer, su vocación. Y el emblema que acredita la Modernidad.

La locura que los antiguos atribuían al poeta tienta al arquitecto que se halla en trance de iniciación: la que describe Boullée en su Cenotafio a la memoria de Newton y es visible en el largo túnel que atraviesa su sección vertical. (No perdamos de vista que los ideales masónicos anduvieron desde el principio de la mano con nuestro oficio de arquitectos). Habremos, pues, de convenir con Chesterton en que “loco no es el que ha perdido la razón, sino más bien el que lo ha perdido todo, todo menos la razón”. La “razón pura” que Kant invoca... y matiza luego.

Ponerse el mundo por montera es propio de adalides de la razón pura. Pero ¿puede el arquitecto, en buena ley, obrar de ese modo? El tirón de la utopía es necesario: pero solo el aterrizaje en una realidad tangible pone al arquitecto en situación, literalmente, de acometer la obra de Arquitectura con el sentido común, razonable, que le es indispensable.

La utopía (enajenación del lugar) entraña de suyo el riesgo de confundir el medio con el fin: toda utopía, en efecto, es un fin. Imagen de futuro. Y la Arquitectura (no nos cansaremos de repetirlo) no solo es un medio: es, en cierto sentido profundo, EL MEDIO. Un lugar (hecho) en el lugar (dado). Su genio no es otro que el *genius loci* puesto de manifiesto.

La Arquitectura desvela el don del lugar que, en su ausencia, permanece velado. Y el arquitecto, por consiguiente, ejerce de intérprete en esa revelación. De ahí el que, a lo largo de la Historia, de Brunelleschi a Mies van der Rohe, haya presumido de cierto carisma sacerdotal. De ahí, asimismo, su propensión al oráculo, que anticipa el futuro y, sin el cual, el presente se nos va de las manos. Presente y futuro son cara y cruz de toda arquitectura con voluntad de permanecer. Digámoslo otra vez: *tempus fugit, architectura autem manet.*

Séneca debió rebelarse frente a esta sentencia: y de hecho se rebeló. No eran tanto el lujo y la vanidad los que apesadumbraban a su espíritu estoico, cuanto la voluntad de “durar” que desafía el paso del tiempo, que le tenía sorbido el seso filosófico. Siglos después el poeta Juan del Encina le haría eco en letrillas como ésta:

*Todos los bienes del mundo  
Pasan presto y su memoria  
Salvo la fama y la gloria.*

Lo que contradice con todas sus fuerzas la Arquitectura, aliada de todos los bienes del mundo. Y de su memoria. Una memoria que su misma ruina desafía:

*Estos, Fabio, ay dolor, que ves ahora  
Campos de soledad, mustio collado,  
Estos fueron Itálica famosa.*

Itálica fue: pero queda el mustio collado y, sobre él, la huella de Itálica famosa. No solo de Roma puede decirse *Roma quanta fuit...* Memoria y recuerdo: razón y corazón.

En la ruina se aprecia la cualidad de “préstamo” que el lugar supone a la Arquitectura. Un préstamo que la arquitectura anónima reconoce y la de autor, si éste es cabal, no oculta. Solo que, en el caso de la urbe, una vez asentada, ésta sienta cátedra a través de sus tipologías. Que no son sino otra manera de administrar lo típico. Ser fiel a uno mismo es serlo al entorno.

Las tipologías afianzan la permanencia del lugar. La redundancia del tipo oculta, pero no liquida la trastienda del *topos*. Bajo los cimientos del Vaticano subsiste la colina que les ha dado nombre. Bajo el barrio de *Montmartre* perdura el relieve sobre el que se asienta. El *skyline* de Nueva York es como es, en gran medida, por el ceñidor de la isla que lo sustenta. La Alhambra era Alhambra antes de que los nazaries pusieran en ella sus reales. Y lo sigue siendo. Y si la arquitectura sucumbe, el lugar la conmemora: la Roca da testimonio del Templo de Sion.

*Escena y escenario.*

La Arquitectura hace del sitio, la escena, escenario para una representación. En el teatro griego ambos se confunden. En el romano, que lo traduce, pero lo traiciona, el rito cede al espectáculo: lo verosímil enmascara lo verdadero. Dos milenios

después un músico pondrá en boca de uno de sus personajes que *il teatro e la vita non sono la stessa cosa*.

Claro que no son lo mismo: pero son inseparables en su reciprocidad. En ello consisten los caracteres que comparten: pues el teatro “caracteriza” la vida. Valiéndose de un lenguaje propio, hecho de palabras, gestos y actos. Del carácter dice el Diccionario que es “signo, sello, marca, señal, conjunto de cualidades, propiedad, diferencia, fuerza, personalidad...”

El étimo griego, *jarakter*, habla de “huella grabada”. Nos recuerda la mano del artífice estampada en la pared de la cueva prehistórica. En esa huella, que es, a la vez, signo y acción, dicho y hecho, está el principio de nuestras arquitecturas. La caverna ha dejado de ser mera oquedad geológica para ser habitada. El habitante, imprimiendo en ella su carácter propio, ha hecho de la escena natural el escenario para su habitación. Y por ese acto que, reiterado, será hábito, su persona se ha caracterizado como personaje y figura de una representación.

Genio y figura, decimos. El genio pertenece al lugar, nos han dicho. Nosotros ponemos las figuras, añadimos. Y compartimos un mismo carácter: un mismo pathos. Es un acto, y un hábito, de simpatía, o antipatía, recíprocas. Hasta la sepultura, completamos. De la necrópolis a las catacumbas. Congeniamos con el lugar, en una suerte de comercio milenario.

Al fin y al cabo “comercio” es “merced recíproca”, gracia compartida. Tú me das, yo te doy. Compartir contradice, en este caso, y desmerece el partir. No es el *do ut des*, toma y daca. Porque lo que se da no se pierde: se guarda. La arquitectura guarda el lugar. Y el lugar, que es su ángel, le devuelve esa guarda. Aun arruinada, la conserva: *ipsa ruina docet*.

Estos, Fabio, ay dolor... Hay dolor en la ruina. Y lo hay porque rememora una emoción. “Italia (hace decir Billy Wilder a uno de sus personajes) no es un país: es una emoción”. Si la Arquitectura merece ese nombre, es porque vive y hace vivir la emoción del lugar que eligió para demorar y hacer morar en él. Cruce, pues, de emociones. Y ese cruce perdura luego. El “mustio collado” duele. Duelen los “campos de soledad”. Porque en tiempos hubo en ellos una ciudad famosa. Y ellos no la olvidan.



La respuesta de la Arquitectura al lugar es, si la hay (y si no, hablamos de otra especie de sucesos), fundamental y eminentemente afectiva: afectuosa incluso. La desafección nos conduce a que pasemos de largo: bloquea la voluntad de demorarnos y hacer morada en ella. Y esos afectos tienen que ver con su carácter: y con el nuestro.

La simpatía genera simpatía. Dos entes que simpatizan animan a un tercero a que simpatice con ellos. Si una arquitectura ama el lugar, lo hace amable y se hace amar. Si una arquitectura se halla en su territorio, invita a quienes la habitan a hallarse bien en ella.

Si una arquitectura “congenia” con el genio del lugar que ocupa, propiciará el que congeniemos, con ella y con él. Se sitúa y nos sitúa. Hace del lugar sitio. Lo que a los reyes del Siglo de Oro hizo proclamar Reales Sitios: con esa ambigüedad que nuestra lengua desliza a propósito de lo “real”, confundiéndonlo con lo “regio”.

Y si bien uno no se halla en parte alguna como no se halle en su propia piel, no estoy seguro de que un entorno apacible no coadyuve a que el que lo habite se encuentre a sí mismo en paz y armonía. De acuerdo: el hábito no hace al monje. Pero ¿y la habitación?

¿Acaso el silencio, por ejemplo, no contribuye al hábito de estudio? ¿Y acaso no es la Arquitectura hábil en la fabricación de ámbitos bien temperados? La Música es, al respecto, catalizador infalible. Pero no lo es menos la Arquitectura: los mocárabes de la Alhambra nos templan la armonía de sus brisas y de sus fuentes, unas y otras conjugadas.

\*

La contemplación del lugar y su paisaje, no es lo peculiar y propio de la Arquitectura. Para ello está la Pintura, que lo plasma, o la Poesía, que lo describe. La Arquitectura “visita” el lugar y toma posesión de él, asentándose... para, a continuación, recorrerlo. La Arquitectura “recorre” el lugar: es su modo de sentar en él sus reales.

Sin movimiento no hay toma de posesión. Sin recorrido no hay pleno reconocimiento del lugar. Siete vueltas se dice en la Biblia que dio Josué, a toque de trompetas, para abatir Jericó y hacerse dueño de la ciudad del Jordán. El asedio que

toda arquitectura entraña pasa por el rodeo y el barrido de sus terrenos. Sin ese ir y venir no hay dominio de hecho.

Por eso y a renglón seguido, después de haber discurrido acerca de la topografía a la que toda arquitectura se debe, de la que recibe su carácter y lo afianza, nos conviene seguirla en sus movimientos, que luego serán los de sus habitantes, anfitriones y visitantes.

En tanto que espacio de habitación y ámbito para la vida, la Arquitectura no es, no puede ser, objeto de contemplación estática. Ni menos espectáculo pasivo. En ella hierve la vida y pululan sus vividores. Sus espacios nos empujan a ir y venir, a subir y bajar.

Un pasillo es una provocación al paso. Y una estancia una tentación a estar y estarnos. Una bóveda elevada nos eleva. Y un ábside cóncavo nos abduce. Sus peldaños nos arengan. Y sus huecos concitan nuestra curiosidad. Sus suelos nos acompañan. Y sus muros nos encierran. Toda ella es estímulo a la acción: una acción que la obstinación convertirá en hábito.

Lo que se supone, el lugar y su carácter, nos invita a recorrerlo: de lo que derivarán ciertos itinerarios: *se hace camino al andar...* La Arquitectura provee algunos de esos caminos. *Y al volver la vista atrás...* La Arquitectura nos consiente, además, mirar atrás.

## LO QUE SE PONE.

*Quedéme y olvidéme*, dice el místico poeta. Pero el hombre común, ni se queda, ni se olvida. Y la Arquitectura está con él, inquieto y memorioso. El habitante se mueve y recuerda. Y no digamos el visitante que acude a la invitación de aquél. O el transeúnte curioso que va y viene, y rodea la fábrica y calleja las calles de la ciudad y se demora en sus plazas.

En mi Segundo Libro aludí a ciertos “diagramas” que, desde siempre, pero de un modo consciente desde 1800 y con J. N. L. Durand, profesor de la Escuela Politécnica de París, han subyacido al proyecto de Arquitectura. El plan reflejado en el plano.

Aparentemente, los ejes del diagrama, establecen simples direcciones: de ida y vuelta. No obligan en un sentido dado: pero no porque carezcan de él, sino porque admiten los dos. Son como calles de libre circulación, ayunas de señales que prohíban uno u otro sentido al tráfico de vehículos (lo que impropriamente se llama “dirección prohibida”).

Pues no es la dirección, sino el sentido, lo que la señal limita al vehículo: limitación que en todo caso no afecta al viandante. Tampoco a la Arquitectura. En ella, toda calle, pasadizo, pasaje o pasillo, lo es en los dos sentidos. Y al que pasea le abona ese privilegio de ir y venir.

El movimiento al que nos referimos, pues, difiere sustancialmente de la “circulación”. La calle en la ciudad o el pasillo en la casa, son espacios para un desplazamiento libre, en un sentido u otro, pero “dirigido”. Podemos oscilar, merodear, zigzaguar... pero solo hasta cierto punto. El paseo es la fórmula ideal: y el pensar peripatético su óptimo filosófico.

El diagrama de proyecto se nos queda corto: es un apunte y poco más. Hablar de ejes satisface quizás a la mente (a una mente cuadrículada, desde luego) pero no se compadece con la vida. Y repugna a lo que en tiempos modernos, de Wright a Aalto, se ha dado en llamar “arquitectura orgánica”. Los ejes carecen de esa virtud orgánica. Su naturaleza es geométrica. Pudo embelesar a los teóricos del Primer Renacimiento. Pero, a partir de Miguel Ángel y de sus admiradores, el impulso vital se impone y rompe esquemas.

Solo en la tumba la geometría vence a la vida ¿intuición de los antiguos faraones en la fábrica de sus pirámides? La Geometría, en efecto, alardea, y con razón, de quietud. Es la “paz perpetua” a la que alude el filósofo Kant. Y no es que en la sepultura no haya movimiento: es que, de puro discreto (el de los gusanos) apenas se advierte. Las aristas ganan.

### *La arquitectura como discurso.*

La movilidad fue, entre otras, una de las obsesiones de las primeras vanguardias del siglo XX, precursoras del Movimiento Moderno de la Arquitectura. El “futurista” Sant’Elia la abanderaba en su “Manifiesto” de 1913. No era novedad en modo alguno: las arquitecturas de la Acrópolis ateniense se nos muestran como un itinerario, real y poético, que discurre de los Propileos al *Parthenon* en procesión litúrgicamente ritmada. Pero las estampas del diecinueve, inefablemente pintorescas, habían provocado la correspondiente reacción visceral.

No solo había que moverse (y así mover el espacio de la arquitectura), sino se podía, y se debía, acelerar ese movimiento contando con la máquina, cuya “primera edad” describe en su ya clásico libro Reyner Banham.

Motorizar el movimiento sería uno de los imperativos de la ciudad del futuro.

Un imperativo al que la urbe no se podía sustraer, pero del que a la casa convenía sin duda salvaguardar. Y la Arquitectura, a caballo por naturaleza entre una y otra, habría de hallar el equilibrio justo, equitativo y saludable. De ahí que la “fachada”, como frontera entre ambas, entrara en crisis. Y se supuso (Berlage lo dijo) que el espacio salvaría el escollo.

Pero un espacio puede ser, y de hecho es, estático o dinámico, sosegado o convulso. Y el conflicto, de lo privado y lo público, subsiste. Y no tanto como dilema conceptual entre la inmovilidad (imposible) y el vértigo (indeseable), cuanto como tensión real entre dos ritmos: el de lo privado y lo público, lo íntimo y lo social.

El movimiento se da aun en la vida en reposo: piénsese en el pulso. Lo que habremos de calibrar en cada caso es su velocidad. En el fondo, toda fábrica de Arquitectura se mide por su adecuación al fluir de la vida en ella. Es como una macro-instalación de fontanería por la que el líquido vital (o mortal en su caso), de riego o de desagüe, circula y se mueve.

El motor viene a complicar esos flujos: pero su incidencia no deja de ser accidental. La vía rápida no ha desterrado (del todo) el paseo, o el deambular y vagar sin rumbo cierto.

### *Hacia una arquitectura... dinámica.*

La voluntad de una arquitectura “orgánica”, es decir, ceñida a la vida, que el maestro Wright proclamaba hace un siglo, más o menos, conlleva naturalmente un modo “dinámico” de concebirla. Dinámico y vital son términos inseparables. Y hemos de reconocer que a lo largo de su historia la Arquitectura se ha venido progresivamente dinamizando. De la quietud de la pirámide a los aeropuertos con forma de aeronaves dibujados por Mendelsohn, las formas dan fe de ello. El modelo clásico del templo griego parece que se mueve entre uno y otro polo.

Precisamente el aludido maestro Wright nos ha dejado en su viejo, pero no envejecido, *Guggenheim* de Nueva York (1956-59), un paradigma de arquitectura rendida al movimiento y cauce seguro para un itinerario. El paseo helicoidal del visitante determina la forma del edificio adentro y afuera: la función induce la forma, que se pliega a ella con *ruskiniana* obediencia.

Tras una elevación mecánica no declarada, el visitante “desciende”, a su ritmo y por sus propios pasos, a través de la suave rampa. Se comporta, salvando dimensiones y vértigos, como un paracaidista que, elevado a las alturas por la aeronave de turno, se dejara luego caer en libre vuelo sobre un blando suelo. O como un esquiador en su pista nevada.

Me suben, pero soy yo por mí mismo el que baja. Para ver y viendo de camino. Hay un algo dantesco en este descenso circular a un mundo, el del arte, que sin ser “el otro”, no deja de ser “otro”. O al menos como tal se ve por parte del habitante cotidiano, que busca en él, en general, una inofensiva diversión. El espacio de Wright es sobre todo eso: divertido. De ahí que su forma evoque la del tobogán de una feria. Son espacios lúdicos y, por lo mismo, cómodos. Y que nos evaden. Una ruta que es, a la vez, balcón.

Espacio para visitantes: ni habitantes (nadie se quedará a vivir en él), ni transeúntes (no para pasar de largo). No pasamos de largo, pero tampoco permanecemos. Del visitante se espera que preste cierta atención a lo que se le ofrece en su recorrido pautado. Pautado por la arquitectura que “me lleva”. Y en la que, de paso, veo: arte a mi derecha, vacío a mi izquierda.

Se lo conoce como *Guggenheim Museum* pero le sería quizá más pertinente el nombre de *Guggenheim Gallery*. Porque de eso se trata: de una galería. Espacio prolongado y estrecho, que solo se dilata a trechos, virtualmente, por la presencia “accidental” de obras de arte (como vemos en alguno de los grabados de Escher, “Galería” 1956). El visitante recorre, no tanto un pasado preservado y digno de recuerdo, cuanto un presente efímero que, por serlo, se ofrece al día a día, como una revista de arte. El *Guggenheim* es un monumento al presente.

En cierto modo, no es obra “moderna”, sino “pos-moderna”. El viejo maestro se adelanta a su tiempo: pasa de la vanguardia a la neo-vanguardia. Ese modo un tanto frívolo, pero evidente, de acometer un programa, para ceñirse a él como anillo al dedo o, más bien, como a la mano un guante, será santo y seña de tiempos más recientes, incluso actuales.

El suelo en rampa conduce sin sentir nuestros pasos con el leve impulso mecánico de la gravedad omnipresente. Huelgan las trazas, como las que en el pavimento del *Campidoglio* romano imprime Miguel Ángel para que sepamos por dónde y adónde vamos. Lo que hay que ver no está a nuestros pies, sino a un costado nuestro, el derecho por cierto.

No se nos indica, o dicta, “el camino que hay que seguir” (a la manera *durandiana*): se nos marca, simplemente, sin que otra opción, salvo la alternativa de un salto al vacío, se nos ofrezca. Vea, de lado, lo que hay que ver y pase adelante, sin demorarse más de la cuenta. De hacerlo, se apercibirá de la incomodidad que supone, de frente a los cuadros y de través a la ruta, plantarse con un pie más alto que otro (nos lo hacía observar a sus alumnos el maestro Alejandro de la Sota). No es el de Wright un ámbito para la contemplación.

Hay en él un desequilibrio, imprescindible por otra parte para que el movimiento fluya. Sin prisa, pero sin pausa. Anticipaba así el autor el deambular, que hoy es común afición, del individuo a ciegas que, como un sonámbulo, camina adonde sus pies le llevan, mientras mira, con conmovedora devoción, el artilugio informático que lleva en sus hábiles manos.

En todo museo hubo y hay acción y contemplación, desplazamiento físico y percepción visual. Lo que oscila, de unos casos a otros, es su proporción. El deambular para ver, o el andar viendo. La invención de Wright convierte en “cinematográfico” el ancestral espectáculo de las artes plásticas. Y nos embarca en una “travelling” libre, pero relativamente controlado.

La “visita guiada” está servida: sin guías, ni audio-guías. Por el efecto, que no la *causa*, de la Arquitectura. Lo que vemos lo vemos como a través de la ventanilla de un tren (de los de antes, calmoso, pero tren). Un tren que podemos detener, en cualquier momento, haciendo sonar la alarma de nuestra sorpresa frente a algo que de pronto nos encandila. Pero lo que se prevé es que sigamos adelante, sin salidas de tono estrambóticas, fieles al programa. Claro que podemos volver atrás (el espacio es así), pero el suelo nos induce a seguir adelante.

De cómo la función, llevada a su apoteosis, con el ánimo de servirnos, nos esclaviza. El orden deviene una orden. La capacidad de movernos le come el terreno a la de conovernos. En el *Guggenheim* de Nueva York no hay quien pare. O mejor: sí. Pero al final. Cuando todas las tentaciones del arte y su seducción hayan sido conjuradas y vencidas. Sin morder la manzana.

Al final, eso sí, se hace la luz: el esquiador-visitante se relaja en el suelo de la sala, bajo la bella claraboya inundada de luz, y respira hondo. Ha cumplido su cometido de *amateur* del arte y goza, como el público selecto de un romántico y decadente teatro de ópera, en buena armonía con sus ocasionales colegas de viaje, de una arquitectura que le ensancha el ánimo.

El humor del viejo maestro estalla en este espacio soberbio, que nos recibe sin sombra de prejuicios, tras la aventura que, como una broma ligera, nos tuvo en vilo. De que el Museo es un edificio “funcional” no nos cabe duda. Pero no es el serlo lo que le confiere su categoría de emblema: ello no deja de ser una concesión del mago que conoce sus trucos y hace gala de ellos en su eficacia. El *Guggenheim* es Arquitectura con mayúscula no por ser “funcionalista”, que lo es y cumple siéndolo, sino a pesar de serlo. Lo dicho: humor digno de una tercera edad.

A ese itinerario laico y gozoso (se supone) habría que oponer otro semejante e inverso de honda raigambre popular en nuestras tierras: el llamado *Via Crucis* que dio lugar y subsiste, en el levante peninsular. Son los llamados “calvarios”, de implantación rural. Caminos de cruz, naturalmente ascendentes, que se encaraman a la ladera de una montaña cualquiera. Suelen hacerlo en zigzag que, en cada uno de los recodos, amojonan una a una las catorce *estaciones* del doloroso recorrido. Su encalado habitual los hace visibles en el paisaje luminoso.

Por ellos se sube con pena y con gloria lo que en el museo se baja sin una y otra. Pero comparten la cualidad itinerante y la condición de rito: a su manera en cada caso.

Son caminos de sentido único, de vuelta en la galería, de ida en el calvario, al cual la Arquitectura se aviene a duras penas, siendo como ella es, espacio de libre albedrío. Y aunque el rito subyace a ella y ella lo contempla, no es de su incumbencia el imponer una determinada marcha. Que induzca el movimiento no quiere decir que imponga una conducta marcial.

La gran arquitectura nos induce e invita: no nos conduce y obliga. Tal es, al menos, su disposición en la tradición clásica. En ella siempre es, no solo posible, sino fácil, desandar lo andado, “volver la vista atrás”. Está con el tiempo, pero no es del tiempo. O, para decirlo de otro modo, su tiempo está “espaciado”. Precipitarlo, en todo caso, no es lo suyo.



*Paso a paso.*

Entre las urgencias de la Modernidad y la fijación de las tradiciones populares cabe un término medio, que controla y mide el movimiento “a sílabas contadas” y “verso a verso”: es lo propio de la cultura clásica mediterránea, vigente a lo largo de más de dos milenios. Es la que esplende, por ejemplo, en El Escorial de Felipe II, Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera.

La planta del Monasterio adelanta en dos siglos “el camino que hay que seguir” de J. L. N. Durand: un sistema de ejes que marcan direcciones y sentidos, ambas cosas, y que son, por consiguiente, vectores de fuerza y rectores de jerarquías. Jerarquías traducidas por símbolos que, a su vez, sustentan funciones y espacios al servicio de tales funciones.

Salta a la vista que, en la planimetría de El Escorial, nada ha sido dejado a merced del azar: su Majestad, como vicario divino, todo lo ha pre-dispuesto, de suerte que los sucesivos arquitectos habrá de limitarse a disponer lo que aquél dispuso.

Un eje más que principal, principalísimo, organiza el conjunto. La famosa “sartén” que la leyenda monárquica adjudica a san Lorenzo, en base al instrumento de su martirio, tiene un mango. Y no hay que decir en manos de quién está. Pero no se hace alarde de él. Está al fin.

No al principio: la entrada se halla en el arranque del vector, no en su punta de flecha. Y el eje recorre tres ámbitos principales: el zaguán, bajo la Biblioteca (reservada), el atrio, con el nombre de Patio de los Reyes, y el templo, cuya cripta alberga el Panteón de los Reyes (el que, por la forma de los sarcófagos, Unamuno llamaba “de las soperas”).

Recordemos que la razón, primera y última, de ser de El Escorial es la de un lugar para el entierro de los reyes de España. De los Austrias en principio: Felipe II no piensa en otros. El que los Borbones aterricen luego en él es harina de otro costal (evidente en sus habitaciones, por otra parte) ajena a la inspiración original del monumento.

El Panteón, pues, induce el Templo y éste se hace preceder de un atrio a su medida, con un prólogo (la mencionada Biblioteca que cobija el zaguán) y un epílogo (las habitaciones privadas del monarca, desde las que él solo accede a los oficios del templo y que son, para los demás mortales, inaccesibles). Se repite así el programa ancestral clásico, con su *pro-naos*, su *naos* y su *epistodomas*. Sobre el primero se monta el Saber y en el último converge la piedad, un Deber del que el soberano hace gala. Con discreción: aunque no siempre.

Entre el “descanso eterno” de la pirámide y la parpadeante mirada cósmica de la Torre Einstein, el modelo clásico opta por un movimiento lento, un adagio musical solemne, idóneo para un desfile procesional (uno de tales se conserva inmortalizado por el pintor Claudio Coello bajo el título de “La Sagrada Forma”, 1684, en el mismo Monasterio).

El monarca sabe, o al menos intuye, que un fuerte sentido ceremonial conviene a la sacralización del poder que él encarna y en el que su trono se sustenta. En el “Don Carlos”, un drama del poeta Schiller (1759-1805) al que el músico Verdi (1813-1901) convertirá en opera, Felipe II concede ante el Gran Inquisidor que “el trono deberá al fin ceder ante el altar”.

De esa cesión hace gala el Monasterio del Escorial, que Juan Bautista de Toledo pone en escena y Juan de Herrera somete luego a disciplina más severa. En efecto: lo que el primer arquitecto entiende como secuencia y “procesión” lo cristaliza el segundo en una especie de “paso procesional”: un orden que mueve siendo inamovible. Con calma y parsimonia.

En toda procesión que se precie, y El Escorial es un modelo supremo, hay estaciones: momentos de reposo. Los hay, por ejemplo, en la del Corpus que se celebra en el Colegio del patriarca San Juan de Ribera en Valencia, dando la vuelta al claustro herreriano: el desfile se detiene cada cierto número de pasos, para dar lugar a que los turiferarios lancen al aire sus inciensos y los subdiáconos alfombren el suelo con pétalos de rosa. La estación forma parte de la procesión. El zaguán, el Patio de los Reyes y el Templo, son estaciones de aquella procesión.

Felipe II la requiere con orden sosegado, más faraónico que, a pesar de la propaganda, salomónico. El Panteón real, subterráneo, sí, pero sustento, por eso mismo, de toda la fábrica, es el que confiere sentido último al monumento: que lo es en el doble sentido de la voz, como sepultura y como edificio soberbio. Albergar los restos de la dinastía es su misión principal y principesca. Lo que cuadra punto por punto con el aprecio y devoción del monarca hacia las reliquias de los mártires, de las que llegó a ser celoso coleccionista.

Fueron las de San Mauricio, precisamente, y su *Legión Tebana*, las que le indujeron a encargar al Greco su famoso cuadro, que luego relegaría a la Sacristía del Monasterio por no haber sido de su *real agrado*, como nos cuenta con pormenores el Padre Sigüenza, cronista de la real fábrica. El monarca absoluto que quiso ser no podía dejar de ser amigo de reliquias.

¿Qué son las reliquias sino restos y restos consagrados? A consagrar los restos propios y los de sus sucesores estaba destinado El Escorial. Fetiches que, a su vez, el Concilio de Trento autorizaba como una de tantas estrategias de la Contrarreforma. Por donde se cumplía y se cumple que, entonces y ahora, los fetiches gobiernan (en gran parte) el mundo.

Si Juan de Herrera, arquitecto, acabará siendo el hombre de confianza de Felipe II, su cliente, es tal vez a causa del movimiento controlado de su arquitectura, que asume lo que es principal o secundario en la mente del monarca. Y lo lleva a cabo. Herrera conoce, y se hace cargo, de lo que todo arquitecto ha de saber: que su arquitectura es “secundaria” con respecto al ideal político que la promueve. Sabe, por ejemplo, que la monarquía cuenta con la asistencia monacal, a la que hay que atender, para empezar.

Y empieza por el ala de los monjes, cuya masa hábilmente desgrava por un juego de huecos que la hace parecer, desde el jardín adyacente, auto-reflejada: una fachada que ha sido justamente ponderada y comentada. La magia visual puede hacer que la arquitectura no pese tanto como pesa (Venecia es, al respecto, toda una advertencia y una lección magistral).

El Escorial se mueve: se mueve hacia delante, en ocasiones de fasto, y alrededor, todos los días. Sus patios lo describen. El de los Reyes, mencionado, es de tránsito al Templo, a modo de atrio. El de los Evangelistas es de circulación que revierte sobre sí misma, como un claustro, de ayer, de hoy y de siempre. Solo que un templete ha remplazado a la fuente: es la fuente.

La ronda de los monjes precede así y asegura el desfile de los príncipes, que caminan hacia su sepultura: en el templo y bajo el altar. Si algo abona y encumbra el genio de Herrera es la coherencia de su obra. El cuerpo se está quieto, o en reposo: pero sus órganos no dejan de moverse, en el ejercicio de sus funciones: intelectual, religiosa, funeral.

Tiene razón Víctor Hugo: El Escorial, como tantas otras arquitecturas del Medioevo, es una Biblia de granito, en la que confluyen, con sus dinámicas propias, caudales de saber, orar y reinar. El saber se sitúa en el umbral, pero por encima de él, sobre-elevado y reservado. Es la Biblioteca, de la que los más pasan de largo. Pertenece a los sabios. Y es asunto de juventud: *juvenes dum sumus*, dice el himno universitario. Está sobre nuestras cabezas y nos sobrevuela. Pero es el quid de la cuestión: pues en ella está la Biblia literal, a la que alude el poeta francés.

A continuación, el Patio de los Reyes insiste en la memoria bíblica: pues las figuras que lo presiden representan a los Reyes de Judá. La mente del monarca se inclina por el Antiguo Testamento, en armonía con sus panegiristas, Prado y Villalpando, que lo asocian a Salomón, el Rey Sabio. Y finalmente el Templo sobre el Panteón “consagra” la monarquía. Fin de trayecto.

Más allá nos queda el apéndice, que aloja la vida privada del rey. Es un espacio mínimo y reservado: pero en él está la clave literal de la representación. Como en el camerino está el secreto de una magnífica función teatral. O como en la antigua “concha” del apuntador. Es lo que no se ve, pero hace que se vea lo que debe verse. En definitiva, el apéndice es el autor. En él están su firma y su sello. No hace alarde: pero mueve los hilos. Su silencio es elocuente. Y en sus manos ha puesto el arquitecto el mango del instrumento del que se gloría san Lorenzo.

En la obra de El Escorial concurren, pues, dos movimientos, con sus itinerarios propios: uno recto y procesional, el que rige su eje principal, y otro oblicuo y claustral, el que acomoda el día a día de los jerónimos o el trasiego de los escolares. Convento y colegios están a ambos costados del eje regio, como espectadores de su cortejo literalmente majestuoso.

*A lo largo y a lo ancho.*

Como he sugerido, el diagrama que dos siglos más tarde organiza el Palacio de Justicia de Durand, viene a ser como el resumen o *abstract* del esquema de la planta escurialense.

En *El Escorial* hay una lectura simbólica que describe su eje principal, longitudinal: es la rectitud del rey prudente, Felipe II, que emula al rey sabio, Salomón, representantes ambos de un poder divino y sus depositarios. Al término de ese eje se hallan la tumba y el altar: dinastía y devoción. El templo consagra el mausoleo. Pero hay otros ejes, transversales, en los que se insertan los usos propios de monjes y estudiosos, conventuales y colegiales: ellos flanquean el itinerario real, con sus preces y sus estudios, incluso lo amparan (Biblioteca).

En el *Palacio de Justicia* hay asimismo dos lecturas, una ideal y otra real: una teórica y otra práctica. La Justicia, en tanto que concepto acuñado por el derecho, heredero legítimo de la civilización romana, se adscribe a la tradición del modelo basilical: la Basílica es su símbolo genuino. Pero la Justicia, en su aplicación, genera una casuística diversa para cuya resolución habremos de habilitar un cierto número de salas en las que se imparte: ellas son las pequeñas basílicas que, como capillas en los flancos de un templo, acomodan sus funciones.

*Seguid vuestra historia línea recta (dice don Quijote a Maese Pedro) y no os metáis por las curvas y transversales...*

El caballero andante mira de frente al ideal (línea recta): la realidad, sin embargo, es curva y transversal. Y sus ejes secundarios (hechos) se “cruzan” con el eje principal

(derecho). Hay un gran ábside para la Justicia, invisible como toda idea, y otros pequeños ábsides para los jueces que juzgan y sancionan sus casos. El ábside es la forma simbólica que consagra tanto la idea como la práctica. Y se identifica con el modelo basilical, tal como la Antigüedad nos lo ha transmitido: primero sala judicial y después templo cristiano primitivo. Y en ambas es único.

Su dualidad es la que, en pleno Renacimiento avanzado, confundió a Serlio y a Palladio a la par, los cuales, en su afán por identificar ruinas romanas, dibujando sus plantas, vieron en la *Basílica de Majencio* el *Templo de la Paz* descrito por Plinio (la descripción literaria es mala consejera a menudo en materia de arquitectura: de ahí el papel imprescindible del dibujo).

Ambos arquitectos y tratadistas vieron, en el ángulo nordeste del Foro de Roma, dos ábsides de distintas dimensiones formando un ángulo de 90°. Y consideraron esa duplicidad incompatible con el modelo de basílica. Por lo que resolvieron en sus respectivos libros, Cuarto de Serlio (1537) y Cuarto de Palladio (1570), que debía tratarse de un templo. Y así lo dibujan ambos. Hacen del ábside menor, al oeste, la cabecera, duplican el mayor, colocándole enfrente uno gemelo (que nunca hubo) y suponen la entrada desde el este y a eje. *Templo de la Paz*.

Pero la historia es otra. Pues, en efecto, hubo una basílica promovida por Majencio, a la que corresponde el ábside menor que encabeza el eje mayor. Luego, Constantino, habiendo abierto su vía triunfal paralela a ese eje, juzgó que no era digno acceder de costado a la basílica de su predecesor, por lo que le dio un giro en ángulo recto, abriendo un nuevo ábside al norte.

En consecuencia, son dos las basílicas que se superponen en este trazado, cada una con su ábside propio: la de Majencio, de eje este-oeste, longitudinal, y la de Constantino de norte a sur, transversal. El *Templo de la Paz* evocado por Plinio es, en ese lugar, pura fantasía de nuestros tratadistas. Pero nos advierte cómo, de dos basílicas, puede emerger un templo.

O un *Palacio de Justicia* ilustrado. Un ámbito, en todo caso, que induce un movimiento procesional: de los pies a la cabeza. Y no se olvide que a la cabeza del Escorial está el Rey como a la cabeza de la basílica pagana está el juez y a la cabeza del templo cristiano el

santuario. La cabecera marca la dirección y el sentido del movimiento.

Y lo hace con tal determinación que las dimensiones pasan a segundo plano. No nos movemos a lo largo o a lo ancho del eje mayor o menor, sino hacia el lugar que consagra la cabecera. A Constantino y sus arquitectos no les importa que la nave de su basílica sea más larga que ancha, o viceversa. Puesto el ábside, la cabecera, el movimiento, ideal o simbólico y real o procesional, está cantado. Nos movemos de los pies a la cabeza, que nos convoca y nos atrae como un imán, visual y conceptual. Y nos orienta.

También a Miguel Ángel tiene sin cuidado, cuando convierte las *Termas de Diocleciano* en Iglesia de *Santa María de los Ángeles* en Roma, que el crucero sobreabunde a la nave: si la llamada del fondo, el altar, es perentoria, el movimiento de los fieles, emocional y físico, será el que aquélla convoca. *Et introibo ad altare Dei* (me llegaré al altar de Dios) dice el salmista.

El espacio insinúa recorridos: pero sus símbolos los mueven. Y un ábside, sea pagano o cristiano, como el mihrab árabe, pone las pilas a cuantos cultivan una cierta y firme fidelidad. La Arquitectura no se mueve. Pero mueve, siempre y, a veces, conmueve.

#### *La cuarta dimensión.*

Hubo un tiempo, de ello hace como un siglo, en el que el tiempo, al que llamó “cuarta dimensión”, sorbió el seso a los promotores del Movimiento Moderno de la arquitectura. Y de la pintura. Desentenderse de él no parecía razonable a los apóstoles del arte abstracto. Había que hacerle un lugar propio. Y Mondrian vio en el color su genuina representación.

No siendo convincente para todos (solo unos pocos y muy allegados, como G. Rietveld, la hicieron suya) esa intuición del maestro holandés (de hecho es el blanco puro el que domina buena parte de la arquitectura de vanguardia en los años 20 del siglo pasado), sin embargo, la llamada de atención a propósito del tiempo no caería en saco roto.

“Espacio, tiempo y arquitectura”, de S. Giedion, es uno de los títulos emblemáticos del momento. Y el tiempo “huye”: lo que quiere decir que se mueve y mueve. Contar con él obliga al movimiento, por mucho que la arquitectura se haya vanagloriado, desde las pirámides, de su supuesta inmovilidad (de un edificio decimos que es un inmueble). El deterioro y la ruina son movimientos a los que se halla sometida, como vio John Soane en su día con magistral lucidez. Pero no es tanto la movilidad de su continente cuanto la de su contenido lo que nos inquieta.

Y no solo la vida que en ella hace mansión es movimiento incesante: lo son asimismo otros muchos accidentes y circunstancias que modelan su día a día. Y juegan entre ellos, para empezar, las que Le Corbusier llamó con justo aprecio *joies essentielles*. La luz y el aire, el agua y el verdor, son alegrías esenciales. Y todas ellas se mueven. Y mueven.

La evidencia universal y cotidiana de que la luz solar se mueve se halla registrada en el *Pantheon* de Roma, cuyo óculo, por los siglos de los siglos, señala año, día, hora y minuto del curso del sol: su bóveda es un reloj. Pero, como la luz no se halla sin el color, Claude Monet se sentará frente a la Catedral de Rouen, un día tras otro, una hora tras otra, para plasmar en el lienzo las huidizas luces de su admirable fachada gótica. La luz visita con asiduidad nuestras arquitecturas y, cuando lo merecen, las hace esplender. Monet da la razón a Mondrian.

O viceversa (si nos atenemos a la cronología). La luz y el color habitan el espacio. Pero ése no es ahora nuestro tema.

Lo es que ambos, luz y color, son cambiantes y, por serlo, “movilizan” el espacio que habitamos a cada instante. *Juego sabio y magnífico* (dijo el maestro) *de las masas bajo la luz*.

De su juego toma nota otro maestro, Alejandro de la Sota, cuando en un simple apunte dibuja la sección de su Gimnasio Maravillas (1962) en Madrid. En ella se nos muestra cómo la cercha invertida, con la concavidad hacia arriba, que cubre la cancha y sustenta un aula sobre ella, conduce a su vez la luz y el aire, difundiendo aquélla y silenciando éste.



De ese modo el espacio deportivo goza de una atmósfera en calma, sin deslumbramientos ni estridencias. El esmero del arquitecto ha trazado el camino a la luz cambiante y dispersado el bullicio interior, moderando su reverberación, para que el juego, cuya gimnasia es la razón de ser de este ámbito, discurra con naturalidad y sin otras tensiones que las suyas propias. Y todo ello como complemento de una base esencial para el ejercicio gimnástico: la elasticidad de la cancha, que lo estimula y ayuda. Todo se mueve: pero a su ritmo. Eso es euritmia.

La vida es movimiento (que el atleta sublima). El pensamiento, sin embargo, agradece cierta quietud. De uno y otra la Arquitectura ha de dar cuenta. Y en su equilibrio encuentra la mejor respuesta. Porque, amén de un “pararse a pensar”, hay un discurrir discurriendo: es el discurrir peripatético, en el que ambos discursos se propician recíprocamente.

Contradice este punto de vista, radicalizándolo, el célebre bronce de Rodin *El pensador* (1880) que, más allá de pensar, parece sumido en sus pensamientos, alucinado más bien. Pero es que el tal sujeto se halla, nos dicen, absorto en el abismo del Dante. Y ello le paraliza. Es un modelo del que solo la arquitectura funeraria podrá quizá sacar provecho.

A la vida se acomoda en cambio el diálogo socrático que practican, mano a mano y paso a paso, sus discípulos Platón y Aristóteles en *La Escuela de Atenas*, el soberbio fresco de Rafael que cubre uno de los muros de la *Stanza della Signatura* en el Vaticano. En él se conjuga un movimiento reposado con un pensamiento que conversa apaciblemente.

Una lección de Arquitectura y desde la Arquitectura. Porque la Arquitectura es, en el fresco, el marco de *La Escuela de Atenas*, paradigma de la Sabiduría antigua y ejemplo para el Humanismo moderno. Rafael no se recata a la hora de señalar las correspondencias: Platón es el vivo retrato de Leonardo da Vinci. Y Heráclito el de Miguel Ángel. Elegantemente, el autor se autorretrata sin osar parangonarse con los mitos: él es uno más y asoma al borde, a la derecha de la escena, medio oculto, como un apuntador.

Vale la pena observar, al hilo de este discurso, como la arquitectura del fresco mueve a los actores de esta representación, los cuales, a su vez, la mueven. Platón y Aristóteles vienen conversando por la galería principal. Vienen: no van. Esto es fundamental para confrontar los ideales del Renacimiento con los que animarán, dos y pico siglos después, la Ilustración.

No es una mirada “hacia”, sino una mirada “desde” atrás. Y el punto de fuga central de la composición no es el “fin” adonde confluyen y vienen a parar nuestros pensamientos, sino el “principio” de donde proceden y emanan. En *La Escuela de Atenas* splende el presente. Y ese presente no es tanto el pausado y solemne de Platón y Aristóteles departiendo, cuanto el de una pléyade de sabios que, o se dejan caer indolentemente sobre las gradas, como Diógenes, o se agrupan en el proscenio, como Zenón y Epicuro, Pitágoras y Euclides, Tolomeo y Zoroastro.

Y la Arquitectura (en este caso pintada, pero pintada por un arquitecto que a temprana edad ha dado pruebas de su oficio) pone a cada cual en su sitio, y a la vez lo aquieta o inquieta. Cada vida, como cada pensamiento, tiene su ritmo. Y cada arquitectura tiene el suyo. En saber armonizarlos está el saber del arquitecto. Rafael nos lo muestra, en este lugar, pintando.

Juega así un doble juego: porque no solo pinta arquitecturas, sino que lo hace sobre la pared de una estancia. Pinta arquitectura en la arquitectura (como más adelante hará Veronés en *Villa Barbaro*, contra Palladio, en Maser. Solo que él está en paz consigo mismo: es pintor y arquitecto, todo en uno. Y así su pintura ennoblece, sin traicionarla, la estancia vaticana.

Lo que no obsta para que se permita ciertas ironías: lo es, por ejemplo, el que retrate a Bramante, arquitecto, como Euclides, geómetra. La Arquitectura, viene a decirnos Rafael, sin abrir la boca, es algo más que pura geometría. Y algo de ello se supone que bulle en la cabeza de su Miguel Ángel, absorto en sus pensamientos, solitario, con el dorso de la mano izquierda en la sien y la derecha más parece escribiendo que dibujando sobre un papel, apoyados éste y el codo en un macizo sillar. Y representando a Heráclito, el filósofo del fuego.

¿En qué piensa, o qué escribe, Miguel Ángel, acodado en su bloque? Desconfía tal vez del dibujo: Ackerman, estudioso de su obra, advierte que los suyos son incompletos y de trazo apresurado o borroso. Que el arquitecto concibe sus fábricas en el curso de ellas: es decir, al compás de la vida. Las piensa viviéndolas. Por eso se mueven y nos mueven. Son dinamita.

La Arquitectura se apunta al movimiento. Por mucho que sus estampas, seductoras en no pocas ocasiones (para seducir a Europa difundió Herrera preciosas estampas de su Escorial), la inmovilicen, a favor de la pura visión y ¿por qué no decirlo? del pensamiento mismo. De su visión, naturalmente “cinética”, aislamos el “fotograma”.

Al fin y al cabo, el arte del movimiento por antonomasia, esto es el cine, se fabrica por imágenes sucesivas. Es suma de “inmovilidades” de que se valen dibujos animados y filmes de animación. El Séptimo Arte da la razón a Zenón de Elea: la flecha que lanza el arquero no se ha movido y Aquiles no alcanza a la tortuga. *E pur si muove*, concluye, sin embargo, Galileo.

Hay una antinomia irresoluble, pero no invencible, entre el tiempo que huye (y la vida con él) y el pensamiento que trata de aprehenderlo. Zenón diría que tampoco las saetas del reloj, que avanzan segundo a segundo, se mueven: que el movimiento es pura ilusión. Pero es justo al revés: la ilusión está en el pensamiento, en la idea que fija la imagen. En el dibujo.

Una ilusión que cabalga entre dos realidades: en nuestro caso, la de la vida a la que servimos y la de la Arquitectura de la que nos servimos. En el caso del cine, la del rodaje de una historia (que fue) y su puesta en escena (que es) y la del espectador que la vive viéndola. En el intervalo de ambas realidades se ubica la película, un artilugio amañado con trampas de toda suerte, cuya única legitimidad es la eficacia emocional. Luces y sombras (no hay más) que conmueven los espíritus sensibles de una muchedumbre.

El fotograma (la estampa) en sí dice poco. O dice otra cosa. De ahí la insuficiencia de una arquitectura simplemente fotogénica. Y su presunta belleza, ajena en todo caso a la misma arquitectura. Pero inserto en una secuencia y ésta en parangón con la vida, se llena de sentido. El camarote de los Hermanos Marx en “Una noche en

la ópera” (1935) no nos lleva más allá de un absurdo apelonamiento de gente en un recinto apenas visible: al hilo de la narración, por el contrario, transmite una situación divertida e hilarante de primera magnitud.

La vida bulle y el cine nos transmite esa ebullición: incluso nos involucra en ella. Por su parte, la Arquitectura la deja reposar, serenándola en los más de los casos.

Cierto es que le está permitido entrar al juego: es el caso de una arquitectura convulsa que, como la de Enric Miralles en el Polideportivo de Alicante, participa del ajeteo universal. Pero, dado que ella permanece, de generación en generación con suerte, no será raro que su convulsión, apta solo para los deportistas, que la comparten, o para los difuntos (Cementerio de Igualada), que la ignoran, nos llegue a fatigar. Admirable lección la de las pirámides que, de sus cámaras sepulcrales abigarradas y convulsas, transmiten solo una inmutable geometría.

En tanto que resumen o *abstract* de la realidad, la Geometría ha vuelto a ser modelo, a partir de la Ilustración y en los albores de la Modernidad, de arquitecturas reverentes con las coordenadas de la razón: *el punto, la recta y el plano*, que Kandinsky, pintor y arquitecto, ha canonizado en su opúsculo del mismo título.

Si Mondrian, pintor a secas, aunque maestro de arquitectos, había hecho concesiones al color, puro y sin mezcla, como vehículo en el que viaja el tiempo (la cuarta dimensión), los arquitectos no tardarán en entender que la luz, viajera a su vez, lo dispensa con generosidad y a su guisa, gratuita e imprevisible. Y optarán, con buen sentido, por una arquitectura incolora.

Si a Rietveld le tuvo en vilo la movilidad de la casa que fabricó para la señora Schröder en Utrecht (Holanda) y se la procuró con colores y paneles móviles, para los arquitectos de la Bauhaus ha quedado claro que la luz y el color de cada día todo lo mueven. Y que, por si eso fuera poco, nos movemos nosotros, sus habitantes, a lo largo de sus itinerarios. Nos movemos libremente, pero con cierto orden. No se nos obliga: pero se nos invita. No se nos abduce, pero se nos llama. Con gestos y muestras a veces delicadamente corteses. ¿Permesso? Avanti.

*Pasos y paseos.*

No es corto el trecho que separa las enseñanzas de la *Bauhaus* de los modelos del profesor Durand, pese a que unas y otros cultivan el racionalismo en un marco “politécnico” deliberadamente asumido. Pero es obvio que los ejes que rigen sus movimientos en uno y otro caso distan tanto entre sí como lo “relativo” dista de lo “absoluto”. Los ejemplos de Gropius en Dessau (1925-26), Dudok en Hilversum (1928-30) y Mies en Barcelona (1929), ilustran el salto de lo elemental a lo complejo en sus obras respectivas: Escuela, Ayuntamiento y Pabellón.

Para reencontrarnos con la arquitectura real y su inducción al movimiento, tomaremos el último de estos ejemplos, dando de lado a sus estampas, grabados y fotografías, analógicas o digitales, y recorreremos a pie llano la obra reconstruida *in situ* que, aun siendo apócrifa, se presta sin objeción a nuestro estudio. El hecho de que sea una copia de sí misma la sustrae a las circunstancias del lugar (que es el mismo sin ser el mismo) y del tiempo (poco menos de un siglo transcurrido) y la confiere el carácter propio de una lección escolástica.

El *Pabellón* reconstruido viene a ser como una maqueta de la obra original a la escala de 1/1. Como un proyecto llamado a ser epílogo, y no prólogo, de la obra edificada.

A diferencia del edificio clásico, que no obliga, pero sí establece un itinerario canónico (caso de *El Escorial* arriba descrito), el *Pabellón Alemán* de Mies despliega a partir de un acceso aparentemente abierto, pero de hecho único y localizado, un abanico de recorridos posibles, y todos ellos interesantes y sugestivos.

Esta obra, a la vez ejemplar (Bruno Zevi la llama *evangelio de la arquitectura moderna*) y singular, es un cúmulo de sorpresas en el que nada es lo que parece (Quetglas ha escrito algo a este respecto). Abierta por los cuatro costados y diáfana a más no poder, es sin embargo, en el fondo, un laberinto que a cada paso desconcierta a quien lo visita.

¿Por dónde se entra? se pregunta uno para empezar. Pues, si bien es verdad que nada se esconde al parecer y que su asalto está a merced del primer intruso que lo

pretenda, solo tras un rodeo suficiente hallaremos los peldaños que civilizadamente nos conduzcan al podio en el que sienta sus reales. Pues el *Pabellón* es sustancialmente eso: un “podio”. En el lenguaje clásico, un *estilóbato*. Pero aun esto se nos aparecerá indeciso tan pronto como alcancemos su cota: la amplia lámina de agua nos dirá que lo que tomamos por asiento es línea de flotación.

El Pabellón es, todo él, un juego de espejos (que nos orientan y desorientan a partes iguales). Por de pronto, y es lo más grave, la ingravidez es su emblema: su base se disuelve en agua. Su suelo se olvida para dar alas a su vuelo. Con lo que sus muros, que nada sostienen, y que tampoco encierran ámbito alguno, corren a lo largo y a lo ancho, como meros indicadores.

Son pantallas, más bien, que ora nos reflejan (mármoles pulidos), ora refractan lo que sucede del otro lado (grandes lunas), o bien ambas cosas, superponiéndolas. Si el horizonte hizo reversibles el arriba y el abajo, los frentes confunden lo de detrás con lo de delante. No solo no sabemos si subimos o bajamos: tampoco si vamos o venimos.

En esta suerte de metáfora del “principio de incertidumbre” la mística arquitectura del maestro nos pone en trance de ir de un lado a otro, avanzando o retrocediendo, de sorpresa en sorpresa. Es algo así como el trasunto arquitectónico de ciertos versos de Juan de la Cruz:

*Entréme donde no supe  
Y quedéme no sabiendo  
Toda sciencia trascendiendo.*

Por no saber, no sabemos a qué viene cuanto se nos ofrece. Si presumíamos que un pabellón se erige para mostrar un bazar de objetos significativos, en éste no se nos muestra otra cosa que el pabellón mismo (el estuche es la joya) y, si se nos apura, una alfombra, algún que otro mueble (autorizado por el autor del inmueble), una cortina y una estatua. Se diría, por cierto que los asientos de Mies son más estables que sus cerramientos y menos volubles que sus techos. Y que son ellos los que inmovilizan el inmueble, y no a la inversa.

Son los puntos clave adonde se cruzan nuestros itinerarios. No en vano Mies elegirá uno de ellos para ser fotografiado sentado de perfil fumando su famoso puro.

No sabemos adónde hay que ir. Tampoco por dónde. Pero sí por dónde no. El estanque nos obliga al rodeo. Y de paso, prohíbe a nuestras manos tocar aquello que ven nuestros ojos: de modo que lo visible sea intangible, al paso que lo tangible (las lunas) nos es invisible. Es un desafío a las teorías de Wölfflin acerca de lo visual y lo táctil: en virtud de ellas, habremos de concluir que Mies no es, ni clásico, ni barroco. O más bien, que es un barroco con apariencia de clásico: lo que en nuestro Siglo de Oro se habría calificado de “conceptista”.

Un Baltasar Gracián, para entendernos. Y no deja de ser chocante que sus lemas sean paralelos. ¿Acaso el *menos es más* no es la réplica justa a *lo bueno, si breve, dos veces bueno*?

Hay algo en *El amanecer*, la escultura de Nolde que nos aguarda al fondo del corredor, que evoca la *Galleria della Statua* de Borromini en el *Palazzo Spada* de Roma. Verdad que la de Mies no es galería, sino discreto indicador (como lo ha sido antes el banco corrido).

Siendo inverso el efecto, el ardid es semejante. Mies achica la estatua, acercándonosla, a la inversa de Borromini, que la engrandece, alejándola. Ambas jugadas pertenecen al mismo juego del lejos/cerca. Primero nos llama (como todo amanecer). Luego nos detiene.

La estatua cumple el papel del ábside en la basílica romana, o en el templo románico. Nos orienta por una vez: aunque de vuelta nos hallemos de nuevo desorientados. Pero marca una estación en nuestro recorrido, al descubierto, como no podía ser de otro modo, sin techo. Si en Palladio (*Chiericati*, por ejemplo) la dimensión vertical señalaba estación de paso entre dos estancias, en Mies esa vertical se eleva al cielo (y al abismo) infinito: pues de nuevo el agua hace su papel y da la réplica al *Amanecer* bajo la forma (invertida) del Crepúsculo.

Marca un hito: de ida y vuelta. Como lo son todos los hitos que apuntan incertidumbre y nos tienen en suspenso. Por algo el escultor la llamó “amanecer”,

es decir, expectativa. Algo anuncia, aunque no sepamos qué. Algo promete, aunque cada cual habrá de decirse cuál es la fórmula de esa promesa. En todo caso, la estación lo es de paso: de ida y vuelta. Volvemos.

Y es a la vuelta, no a la ida (a la ida hubo solo un banco “corrido” que, como su propio nombre indica, es de asiento breve, de paso) cuando desembarcamos en una cierta estancia, relativa, provisional, en la que suelo y paredes componen los colores de una bandera, lo que, por su carácter emblemático, siempre nos inquieta, y en la cual se nos ofrece un cómodo, pero efímero, reposo. Que la alfombra negra y las paredes, amarilla y roja, hablen nos incomodan a pesar de su discreto lenguaje, estrictamente simbólico. Nos sentimos “abanderados”.

No. El *Pabellón de Barcelona* no es lugar para quedarse. La visita ha más que colmado nuestras devociones arquitectónicas pero, como tantas otras obras maestras de Arquitectura, nos dice a las claras: mírame y no me toques. Y por supuesto, vete. Vuelve, si quieres y cuantas veces quieras: pero no te quedes. Hasta luego. O hasta siempre. *Auf vidersehn*.

Agradecemos a Mies el habernos provisto de un equipaje de ingravidez para recorrer su Pabellón. *Me encontraréis a bordo / ligero de equipaje* (dice Machado). El arquitecto nos ha hecho este servicio: su “menos es más” ha aligerado nuestro equipaje, de suerte que podamos movernos a nuestras anchas *casi desnudo(s) como / los hijos de la mar*. Por el espacio de Mies transitamos como ingravidos. No es que seamos libres: pero nos lo parece. Y agradecemos que así sea. El agua lo favorece con su reflejo. No sabemos si vamos o venimos. Pero...

Tal vez el sillón, asiento efímero, es el emblema de esta arquitectura. Y la estatua es su complemento que, a falta de un techo estable y seguro, se cubre con sus propias manos (y eso que su título supone que amanece). Repárese por un momento, parece decirnos, y siga. *Crear orden en la desesperada confusión de nuestro tiempo*. La Arquitectura es solo un intervalo.

Como su cubierta, la que *El Amanecer* de Nolde, como el Adán de Filarete, reduce a sus manos. No es una cubierta la que apenas cubre el Pabellón, o parte de él: es solo un plano, un simple plano, apenas apto para guarecerse de la lluvia u otras



inclemencias más crudas. Es una visera: el amparo lógico para un mundo ingrátido. Si nada pesa ¿a qué protegerse de lo que cae si, por definición, nada cae? Si los muros no son tales, dígame: ¿por qué el techo habría de ser un techo? Tampoco el suelo, láminas de agua aquí y allá, es un suelo.

Adalid de la Modernidad más pura y concentrada, Mies practica, en su “evangelio”, la dialéctica de un ánimo quieto (ideal) de culo inquieto (real), cómodo e incómodo a la vez, que nos recibe y nos despide, como su sillón, apto para una estancia breve, en un espacio sublime, literalmente subliminar, que parece abierto, pero no deja de ser un *hortus conclusus*.

El monje laico que fue Ludwig Mies van der Rohe (el testimonio de Mrs. Farnsworth sería demoledor a este respecto) nos atrapa en este “claustro invisible” que, por serlo, se nos aparece como paradigma indiscutible de lo más decantado y radical del Movimiento Moderno. Un itinerario “libre” gobernado por la más férrea regla monástica. *Hermano: morir habemos.*

### *Vida y pensamiento.*

El pensamiento, viene a decirnos, más o menos, Henri Bergson, congela la vida. No por gusto, sino para entenderla. La vida es móvil (*le mouvant*, dice el filósofo) y el pensamiento (la *pensée*) la inmoviliza. La cristaliza, en cierto modo: el cristal es transparente (lo que significa que deja ver lo que hay al otro lado, no que se deje ver: el pensamiento visibiliza pero es a su vez invisible). La realidad se resiste, no obstante, a ser pensada. Pero al pensamiento satisface lo que ve de ese otro lado. O de éste: porque, si el fondo es oscuro, el cristal es espejo.

Curiosa, entre paréntesis, la delicadeza “de género” de la que la lengua francesa hace gala. El movimiento es masculino: el pensamiento, en cambio, es femenino. La vida es loca: el pensamiento la reposa. Es como un regazo ¿materno? Se entiende que Descartes dijera el *je pense, donc je suis*: el pensamiento amamanta la vida, en cuyo regazo se piensa.

Bergson, menos optimista que Descartes, toma conciencia del riesgo que supone ese reposo “maternal” del pensamiento y nos precave frente a sus ilusiones. Despacio, al fin y al cabo, no quiere decir inmóvil. El pensamiento sigue a la vida (como la madre al hijo). Nuestro idioma, menos sutil, ha mudado los géneros: el pensamiento es “él” y la vida es “ella”.

Y la Arquitectura, espacio y tiempo, se mueve entre él y ella. Es pensamiento, sí: pero pensamiento al servicio de la vida. Ésa es su tensión: y su drama (es el *drama de las piedras inertes* al que alude Mr. Le Corbusier en términos plásticos, un tanto teatrales si se quiere, pero que atañe al teatro de la vida, más allá de la vida del teatro).

El drama real de la Arquitectura no es el de sus espectáculos, sin duda conmovedores en ocasiones (*Ronchamp* lo es, por ejemplo), aterradores incluso (La Gran Pirámide), sino el de su amparo a la vida, a la que provee un segundo útero (ahora colectivo). Pues el tiempo huye y la vida se va con él. Y el espacio permanece y la Arquitectura trata de atraparlo, sustentándolo. Se quiere estable en un mundo inestable: apacible en un planeta desapacible. Por eso, dado lo efímero de la vida, ella se adhiere a la memoria (otro gran asunto “bergsonian”).

Recién nacida en el boceto, la Arquitectura participa de la inseguridad, del apunte, que caracteriza a la vida (por eso, de los genios, apreciamos tanto los esbozos, los que los antiguos llamaban “rasguños”, una voz llena de vida y con un poco de sangre). En el apunte (“Gimnasio Maravillas”, pongo por caso) palpita la incertidumbre de la vida. Está más cerca de ella.

Luego, la razón de edificar se impone. Y el proyecto, básico y de ejecución (terrible voz, dicho sea de paso) fija lo que se ha de hacer para que la fábrica se erija y subsista. Es decir que, en el proyecto, el pensamiento prevalece sobre los azares imprevisibles de la vida. El proyecto, en el fondo, es ilusión (no menos que la esfera que C. N. Ledoux destina a los forestales).

El proyecto de arquitectura es de suyo “utopía”: de Miguel Ángel arquitecto cuenta el profesor Ackerman que no acababa de proyectar sino al acabar de construir: proyecto y obra vivían vidas paralelas. De hecho no conocemos otra cosa del genio que dibujos apresurados: nada que ver con el “camino que hay que seguir”, que el

profesor Durand (1800) impondrá a sus alumnos de *L'École Polytechnique* de París. Miguel Ángel piensa, como Machado, que “se hace camino al andar”. Un andar a caballo entre el papel y el terreno.

La utopía del proyecto deja de serlo en obra. La maqueta, cuando ha lugar, es un mero instrumento de trabajo: y un tanto engañoso a decir verdad, pues un salto de escala, por muy pequeño que sea, trastorna de arriba abajo la vivencia del espacio arquitectónico y, con ella, la cualidad de su habitación. La maqueta es inhabitable. Sigue siendo utópica.

Sin embargo, tanto ella como los dibujos, son artificios indispensables para pensar la Arquitectura cabalmente. Y el pensamiento se recrea en sus utopías: discurre a través de ellas. Y en ellas fija su memoria: antes y después, en el proyecto y en las estampas de la obra. *El Escorial* que conocemos y recordamos tiene tanto o más que ver con sus estampas que con él. Como las pirámides esplenden en las acuarelas de viaje (1838) de Roberts con una admirable nitidez que acaso *in situ* se nos escapa.

Como se nos escapa esa otra arquitectura no menos faraónica que es la barca sagrada que conduce al soberano de ésta a la otra vida. Olvidamos que, para el difunto, la pirámide fue estación de tránsito y no de término. Pero el pensamiento se detiene adonde puede: en el “embarcadero” que es la pirámide. Y en el equipaje en ella olvidado... y acaso sustraído.

En el monumento arquitectónico, sea cual fuere, *Escorial* o *Alhambra*, siempre hay un cierto dejo fúnebre: es el “memento”, o memoria, al que alude Aldo Rossi en sus escritos. Y el pensamiento agradece esa memoria, que es parte esencial de su discurso, imprescindible para su buena salud. Recordar da que pensar. Pone además (Steiner) afecto en el pensamiento.

En el monumento reconoce el pensamiento lo que permanece del viaje que fue la vida de faraones y monarcas, vencedores algunos y vencidos todos al fin y al cabo. En este sentido, puede decirse que la Arquitectura fue “viático” (es decir: equipaje) olvidado por los que se han ido y para recuerdo de generación en generación. Huye el tiempo: y el individuo con él. Pero la Humanidad subsiste y de su subsistencia la Arquitectura da fe. Difícil no obstante de reconocer porque, como advierte Borges, si sus tiempos son otros, otros somos también nosotros.

El tiempo vuela, decimos en la onda del filósofo estoico: la Arquitectura, sin embargo, es capaz de “suspender” al tiempo en su vuelo y eternizar así lo efímero. Así obra el ángel de la Alhambra nazarí. O el del Pabellón miesiano. Y aunque no lo parezca el del Escorial filipino, una de cuyas fachadas, la que recae al jardín de los frailes, “flota” gracias al ingenio del arquitecto.

Desde su origen macizo, el que representan la pirámide y el zigurat, antes del parto, las fábricas de arquitectura han puesto su mira en la apariencia de ingravidez: del templo griego a la catedral gótica. Que no nos pese a la vista lo que tanto pesa en realidad. Hoy más que nunca (Renzo Piano, siglo veintiuno, insiste en ello). Es el “sueño eterno” de la Arquitectura: un sueño que coadyuva a su recuerdo por medio de la estampa. Gracia a él, la aventura de ser se reposa en un bendito bien-estar. Y el pensamiento sabe algo de éste: lo que no de aquél.

El faraón edificó su tumba. Y a continuación embarcó rumbo a la otra vida. En la tumba está, ya que no su morada, su memoria. De donde nosotros podemos sacar en limpio que la Arquitectura es, si morada efímera, memoria duradera.

A esa memoria apela el pensamiento. Pero la vida la reclama y clama por sus fueros.

### *Arquitectura y danza.*

La danza no es solo un adorno de la vida: para quienes la ejercitan es la vida misma. Y, para quienes no se emplean en ella, una asignatura siempre pendiente. Si no todo el mundo danza, puede decirse, sin embargo, que todo el mundo está en danza. En la vida y en la muerte (la Edad Media lo tuvo muy presente). La danza es de suyo circular. Se mueve en redondo.

*La danza* es el título de un cuadro que Henri Matisse pintó en 1909, en el que un rueda de jóvenes desnudos enlaza sus manos (la danza es coral) y mueve sus pies: manos juntas, pies libres. Todo un símbolo de vida: y de convivencia. Voy adonde quiero, pero estoy contigo.

La Arquitectura es más cauta a este respecto, menos inflamada. Cuida el hogar, pero no arde: alimenta el fuego, pero no lleva el fuego en el cuerpo. Y no es preciso hacer notar que el fuego ha sido y es el alma de infinitas danzas (del *Amor Brujo* de Manuel de Falla al *Pájaro de Fuego* de Igor Stravinski). En ello coinciden Arquitectura y Danza: alrededor del fuego.

Pero a distinta distancia. Cabría decir que la Danza sucede alrededor del fuego y que la Arquitectura acontece alrededor de la Danza. En un segundo plano. Es lo que se espera de ella, por más que, en más de un caso, ella entre al trapo con un coraje que quizá no le concierne.

Es ésta una diferencia que acaso convenga discernir. La Arquitectura “rodea” la vida: la Danza “salta” al ruedo de la vida. Aquélla es peristilo: ésta es ritual. Aquélla es profana: ésta es (lo ha sido, puede serlo y lo es siempre, en cierto modo) sagrada. Aquélla se bate en la arena: ésta se asienta en las gradas. Es espectador, por mucho que nos hayamos empeñado, y nos sigamos empeñando, a despecho de su naturaleza, en hacer de ella espectáculo. Una cosa es el teatro-función y otra el teatro-recinto: confundirlos solo trae confusión. Y minusvalía.

En una reciente entrevista, con ocasión de una retrospectiva de su obra, Rafael Moneo dice: “la obra espectáculo no es mi mundo”. Tal vez por eso, esa obra se hace consistente, y se sabe a sus anchas, cuando la función asume la responsabilidad del espectáculo, visual (museo) o sonoro (auditorio). Arquitectura para ver y para oír, que ni se la ve, ni se la oye.

Arquitectura de espaldas a sí misma: y de cara a la vida. Arquitectura que, por ponerse al servicio del arte, se olvida de serlo ella misma: lo que la pone a cubierto y la defiende de no pocas tentaciones. Y no porque ella no sea un arte, sino porque en no parecerlo está el suyo. A menudo, su silencio es su mensaje. Porque lo que calla en aspavientos, lo otorga en vida.

En ese sentido, la Arquitectura conviene con el pensamiento: pues ambos “rodean” la vida. Con respeto siempre y reverencia cuando es menester. En ocasiones, la acomodan. Y en otras, la secuestran. En vano: porque la vida discurre a su guisa, y escurre, como el agua entre los dedos, entre los filtros que la fábrica de arquitectura

apareja en torno suyo. No estaría de más, quizá, que el arquitecto hiciera suyo el pensamiento de Pascal a propósito de la filosofía, cuando dice: *se moquer de la philosophie c'est vraiment philosopher*.

Burlarse de la Arquitectura puede ser el mejor modo de hacer verdadera arquitectura. Como pensamiento que es, puede hacerlo. Y lo ha hecho a lo largo de siglos. ¿Qué sentido tendría, si no, el *revival* que hizo época durante casi dos centurias? ¿O la pirámide del Louvre? Y ¿qué se puede decir de las *barrières* de Ledoux, o de las *carceri* de Piranesi?

Si por su condición estable la burla puntual está vedada a la fábrica de arquitectura (sépanlo los adictos a guiños y otras suertes de gestos), la suave y profunda ironía socrática es de su plena incumbencia. Si de algo puede ser la Arquitectura chanza fina (y eso la honra) es de sí misma. La mimesis, inherente a su origen mismo (Vitrubio la subraya) implica, con voluntad o sin ella, cierta parodia, descarada o secreta. Decir que el templo griego es como una cabaña ¿no es una broma del mejor gusto y largo alcance?

Por su naturaleza cíclica, y a semejanza de la vida que pone en danza, la Arquitectura está sujeta a los usos de la “parodia”: esto es, a volver sobre sus pasos (*pará odós*). A “volver la vista atrás”. Por mucho que quiera parecerse a un olivo, a un peñón o a un elefante, un edificio se parece, sobre todo, a otro edificio.

Y puesto que el arquitecto tiende a mirarse el ombligo (parece insuperable) será muy de agradecer el que su obra se ría de sí misma. Al fin y al cabo, imitación e hilaridad siempre anduvieron de la mano. Ahora bien, repitémoslo: una ética elemental ordena al que ironiza el que lo haga a costa de sí mismo: sólo el filósofo está autorizado para burlarse de la filosofía. El templo parodia la cabaña. Y la iglesia la tienda. Artefacto por artefacto. Incluso la cripta puede ser como una gruta: tiene sentido. Lo demás es, a nuestro juicio, disfraz impertinente.

¿Puede la Torre Eiffel disfrazarse de Estatua de la Libertad? Puede, desde luego. Pero ¿es juego limpio? O más precisamente ¿es ése el juego, o la danza, de la Arquitectura?

*¿Creación o providencia?*

La Arquitectura, pues, se halla “entre la espada (de la vida) y la pared (que ella misma fabrica)”. No podemos, ni debemos, ignorar la vida que encierra (literalmente y por mucho que la concibamos abierta) y a la que provee habitación y acomodo. Pero, en cuanto pensamiento, tiende inevitablemente a consolidar cuanto toca. Lo sólido es marca de la casa.

No es casual, ni sin sentido, que la literatura romántica viera en ella *música congelada*. ¿Acaso la *Farnsworth* de Mies no es puro hielo: belleza de la que Juan Ramón habría dicho *no la toquéis ya más, que así es la rosa*? Qué casualidad que el paradigma del templo griego fuera dedicado a una diosa virgen (*Athenea Parthenos*). Y sin embargo... la vida es deshielo. Música.

Entre los frescos inefables en torno al *Libro del Génesis* que Miguel Ángel pintó en la Capilla Sixtina, hay uno que representa al Creador dando vueltas alrededor del mundo que es su obra y adonde le vemos duplicado, de cara y de espaldas, viniendo y yendo, como huracán proceloso. Es el Dios de la *terribilitá*: el mismo que golpea en los ojos del *Moisés*. Pero es así mismo el Dios que no acaba de acabar: como los astros en sus órbitas, infatigable. La obra de la creación sigue adelante: el reposo dominical es solo una pausa.

El arquitecto no es el artífice que crea su obra de una vez por todas. La vida sigue y él la sigue: está obligado a ello. John Soane nos lo recuerda. Siendo hacedora de “mansiones”, la Arquitectura ha de velar por su “mantenimiento”. Y ha de combatir su deterioro, previéndolo y adelantándose a él para prevenirlo y repararlo en su caso.

Su creación no es suficiente: se impone la providencia. La fábrica de arquitectura no es obra de un día, sino de cada día. Como el Creador de Miguel Ángel, el arquitecto da vueltas y más vueltas alrededor de su mundo: va y viene sin cesar. Vuelve sobre sus pasos: o sobre sus vuelos, antes y después de que sus espacios hayan sido habitados.

El arquitecto sabe, o debe saber, que, al igual que el pensamiento deviene tópico, la Arquitectura tiende a él bajo la especie del “tipo”. No solo el pensamiento consolida

lo que piensa (como nos precave Bergson filósofo), sino que además al hacerlo, se consolida él mismo como aforismo: la Arquitectura es aforística. Pero la vida quiebra el aforismo. Solo cuando ella se detiene, el aforismo canta victoria: la tumba es el aforismo de la Arquitectura, su figura más estable. La pirámide se cierne sobre su historia (cuando el faraón ha huido en su barca).

Entonces, y solo entonces, la habitación deviene tumba: la morada, morada eterna. *Porque es cuna boca arriba* (Calderón) *lo que boca abajo es tumba*. Se invierten los papeles.

La Arquitectura, no obstante, se presta a ambos. Como el ejercicio de pensar. Y como él ha de trabajar por que la sombra de la “pirámide” (la muerte) no malogre el empeño de la “barca” (la vida). Porque el supuesto de la creación no la distraiga del deber de la providencia. Que su pensamiento no derive en pura fórmula: un riesgo que la acechará a cada paso.

Es el riesgo de toda escritura. La Arquitectura, y no solo porque en su día lo dijeran los semiólogos, es escritura: escritura firme, notarial incluso. La vida, por el contrario, es habla. Habla que la Arquitectura escribe y, al hacerlo, dignifica y cohibe a la vez. De sus ritos, más o menos espontáneos, hace ceremonias solemnes, protocolos a veces pomposos. Ella es, pues, escritura de la vida: la leemos en el obelisco egipcio. La leemos con o sin epigrafías añadidas. *Quod scripsi, scripsi*. Lo escrito, escrito queda. Es su grandeza: y su peligro. Lo supo el faraón.

El difícil equilibrio entre ambos lenguajes, oral y escrito, vida y fábrica, movimiento y quietud, cuna y tumba, es el quid de la cuestión. *That is the question*.

La Arquitectura es responsable, por una parte, de que quienes están estén bien: de su bienestar. Pero lo es, por otra, de que de los que se van algo quede en el recuerdo. Memoria y vida: vida y memoria. Antes y después. Pues, antes de que llegue a ser ruina, es ya residuo. *No podemos* (escribe Ruskin) *sin ella recordar*. Y el recuerdo, que no se nos olvide, es aprecio y es afecto. *Estos, Fabio, ay dolor...* La Arquitectura duele, debe dolernos: porque hace presente lo pasado y lo trae a la memoria. *Como, a nuestro parescer...* La Arquitectura es nostalgia.



A diferencia de la Historia (documento escrito), la Arquitectura (monumento erigido) suscita una nostalgia fundamental: nostalgia de los fundamentos. Como de la misericordia del Todopoderoso dice el cántico, *de generación en generación*. Y es que la misericordia tiene no poco que ver con ella: dígalo el *abrigo del pobre* que dibuja Ledoux. *Dar posada al peregrino* es obra que sigue a las de *dar de comer al hambriento* y *de beber al sediento*, y se adelanta a la de *vestir al desnudo*. Urgencias de vida y nostalgia de recuerdos son materias de Arquitectura.

Materias, por otra parte, contradictorias: porque la vida debe no poco al olvido. Por el contrario, el recuerdo, del que el pensamiento es deudor, pesa y, porque pesa, paraliza.

### *Tiempo y eternidad.*

Del tiempo dice J. L. Borges que, no pudiendo negar su paso, sabemos poco. No solo porque huye, sino porque, fugitivo como es, se nos escapa: escapa a nuestro entendimiento. Sustenta la Historia, pero, por eso mismo, se sustrae a ella: no cabe una historia del tiempo. La eternidad, en cambio, arguye el escritor, es un concepto y, como tal puede ser objeto de una historia, que él mismo escribe, brevemente. El tiempo es real y, como tal, hueso duro de roer. La eternidad es ideal y, por consiguiente, apta para un discurso coherente y concentrado.

Por eso, en su origen, la Arquitectura optó por la eternidad. Las pirámides son eternas o, si se prefiere, símbolos de eternidad. En ellas, no solo su inquilino, todo un pueblo aspira a eternizarse. Sus figuras son abstractas, como corresponde a un ideal. Su concepto, intemporal. Como lo es la Geometría. Perdurables e inamovibles.

Que la Arquitectura se mire y haga admirar en ellas es razonable ilusión en la que ella se ampara y ampara. Una ilusión que pervive a través del tiempo: no es de ayer ni de hoy. En tanto que “concepto” no va a ninguna parte, pues ha llegado adonde iba. Es punto final: *quod scripsi, scripsi*. La escritura garantiza lo definitivo (e ilusorio) del concepto.

En la pirámide la Arquitectura se hace cómplice del concepto de eternidad. Y recorre así la Historia sin obstáculo, arrasando fronteras y sobrevolando épocas. Si el concepto fija el pensamiento y lo cristaliza, la Arquitectura se hace con él y lo congela: imita con ello la obra de los súbditos que han embalsamado el cuerpo del faraón. Y una y otros contribuyen, desde sus correspondientes tareas y competencias, a fabricar la ilusión de eternidad. E invitan a discurrir al hilo de su historia. Borges tiene razón.

Y la tiene Hegel cuando funda en esa doble acción, embalsamadora y constructora, la mitología que subyace al origen de la Arquitectura y la viene sustentando un milenio tras otro.

Nuevos mitos, sin duda, son los que elevan, para que no decaiga, la *libido aedificandi*, siempre alerta, en los últimos tiempos. Pero en todos ellos, de un modo u otro, en el recurso a la Arquitectura alienta cierta voluntad de sustraerse a lo efímero de los acontecimientos. Pues, si el poder en curso puede pasarse hoy sin ella, vemos cómo el capital la sigue adulando. En la paz que construye y, por paradoja, en la guerra que destruye... para luego reconstruir. Y él es el dios que gobierna, por el momento, el olimpo monoteísta de la aldea global.

Siendo de suyo inestable, al capital importa, por eso mismo, revestirse de una imagen de estabilidad. Y la arquitectura se la sirve en bandeja: “congela” su canto de sirena y lo vierte en acero y vidrio, cuando no en titanio y otros hallazgos de la tecnología avanzada. Y el mito de Babel, entre tanto, continúa provocando la “escala de Jacob” que seduce a los mortales.

Es el “sueño eterno” que, desde la época de los patriarcas hebreos, incita a la escalada de las alturas. Y no es casual que hayan sido los herederos de aquellos patriarcas quienes han mantenido el fuego sagrado de ese sistema, en modo alguno arrumbado a la sazón, y al mismo tiempo sus principales detractores y autores de su puesta en cuestión. Carlos Marx era hebreo.

Digamos, antes de pasar página, que la Arquitectura, desde sus primeros pasos en la Historia, ha participado de ese sueño eterno, o sueño de eternidad: de la imperturbable Gran Pirámide al *Illinois* todavía no llevado a cabo, pero en camino

de serlo, sea cual fuere su figura, que eso es lo de menos. No hace falta vestir a la Torre Eiffel de Estatua de la Libertad para que todo el mundo, incluido el confuso mundo de la aldea global y sus variopintas gentes, entienda el mensaje del poder (financiero) *de hecho* que se oculta tras el poder (político) *de derecho*.

El *fuero* remite al *huevo* (a la vez que lo esconde o disimula). Y las arquitecturas se distancian de aquél para servir a éste, sin el cual es evidente que no irían adelante (o más bien hacia arriba). Ellas son los últimos templos: ni del saber, ni del poder. Del haber y el debe. El anuncio de H. P. Berlage, en la Bolsa de Ámsterdam, 1897-1903, se confirma profético.

Pero, en contra de ese sueño de eternidad que hermana Arquitectura y Pensamiento, a resguardo de la realidad y sus vértigos, hace cien años que otras arquitecturas, en la órbita de Einstein, no en la de Newton, vienen aireando emblemas de movilidad.

Una movilidad que la Arquitectura como “fábrica” traduce a “movimiento perpetuo”.

### *Masas y luces.*

El reclamo de la vida vuelve, una y otra vez, por sus fueros. El Universo mismo se nos revela un permanente estira y afloja. Solo el cambio es duradero. Y solo una acomodación sin fatiga asegura la supervivencia de las fábricas y su recalcitrante vitalidad. Modeladas por la marea y el viento, sabrán cómo resistir contra viento y marea. Porque son “aerodinámicas”.

A tomar, o a retomar, conciencia de ello contribuye, tanto la ciencia de la relatividad como las técnicas aeronáuticas. El vuelo de los edificios se inspira en las máquinas que vuelan, o que navegan. Primero es un deseo, una aventura que se nos cuenta en dibujos. Mendelsohn, amigo de Einstein y “su” arquitecto, los hace a decenas, diminutos, pero llenos de sentido y, ¿por qué no decirlo? de inspiración. Empieza por las “dunas”, en sus ratos de ocio en la playa, y sigue con modelos como el boceto para una Terminal Aérea (1920).

Para decantarse finalmente en una obra construida y paradigma de toda un ala del Movimiento Moderno: la *Einsteinturm* en Potsdam, del mismo año 1920. Una obra plástica, hija de las dunas, que navega en tierra, como la torre de un submarino, y abre su ojo único y telescópico al espacio cósmico, para escrutarlo en sus infinitas órbitas.

Si en el siglo diecinueve la Arquitectura, cargada de memoria (una de las “lámparas” de Ruskin y tal vez la más mimada por su autor), había registrado la huella del tiempo, enamorada de sus ruinas, ahora, bien entrado el veinte, vuelve los ojos hacia el futuro y emprende un viaje inter-espacial, acomodando sus formas a esa voluntad de desafío, que Mendelsohn hace suya:

*Reclamo al sentido táctil y al visual en el peso de las masas vinculadas a la tierra y en su incorpóreo liberarse a la luz.*

Sin tacto no hay movimiento: y el movimiento sensibiliza el tacto. El arquitecto apela a lo tangible de unas *masas vinculadas a la tierra* y, al mismo tiempo, las quiere ver *liberarse a la luz*. Ése es su juego, juego que traduce al pie de la letra la fórmula de su cliente, el sabio físico, que pone en “relación” (de ahí el título de “relatividad”) la masa (tangible) y la luz (visible).

Aparentemente, solo aparentemente, las masas están quietas: en consecuencia, su docilidad al tacto inspira quietud. Pero la luz que las ilumina se mueve y las mueve: su visión es cambiante al respecto. Lo tuvo claro Monet frente a la Catedral de Rouen, cuando se resolvió a tomarla como modelo para decenas de sus cuadros, todos diferentes.

Entregada a la luz, la Arquitectura se mueve sin cesar. Naturalmente, si hablamos de la luz natural, que es de suyo cambiante, relativa. La luz natural convierte a las arquitecturas en relojes (en días soleados, relojes de sol por más señas). El óculo cenital del *Pantheon* romano (lo he recordado a menudo) marca la hora del día, del año, del siglo, de la era...

Con la luz artificial, en cambio, se supone que su gobierno está en nuestras manos: la encendemos y apagamos, colocamos y desplazamos, orientamos y movemos, a discreción. Su administración es, por decirlo de algún modo, “cinematográfica”.

Convierte al edificio en un plató (lo cual refuerza la idea del “contenedor”, que instituyera en su día Mies van der Rohe en el paradigma de su proyecto para un *Convention Hall*). Iluminando a nuestro arbitrio la fábrica edificada, creamos la ilusión de su movilidad a través de calculadas secuencias de fotogramas.

Pero salimos a la calle y volvemos a la luz del día, cuyo lento, pero seguro, devenir no cesa. Todo lo mueve con su *juego sabio y magnífico*, como lo llamó Mr. Le Corbusier. La magia de los interiores, de Tadao Ando y de tantos otros, se debe a ese juego que, por serlo, obedece al azar, como corresponde a todo juego auténtico.

El arquitecto pone las reglas: pero la naturaleza juega sus bazas. La Arquitectura es, en este sentido, imprevisible. Por lo que, si es auténticamente bella, merecerá ser revisitada. Tal y como lo hizo el pintor impresionista: el repertorio de sus impresiones es inagotable. Como lo es la vida: tal vez por eso al darla se llamó “dar a luz” y “alumbramiento” al nacimiento. De ese modo la Arquitectura, congeniando con la luz y siendo su recipiente sensible, se acomoda a la vida y se mueve a la par de ella. La luz es su *go-between*.

En el *Guggenheim* neoyorkino, citado al comienzo de este apartado como ejemplo de arquitectura al servicio de una *promenade*, al paseo en descenso que desemboca en el reposo del gran *hall* le acompaña y hace juego la luz: penumbra en la espiral, salpicada si acaso con puntos de luz artificial, y baño de luz cenital, que se recibe, como una bendición, en el suelo.

Tras el desfile ritual a lo largo del balcón interior enroscado, especie de columna *torsa* invertida en hueco, el merecido descanso se nos brinda bajo un fanal espléndido. Si, como el personaje calderoniano (femenino o masculino: tanto da que sea la belleza como lo bello), *a ver y a ser vistos* fuimos, ahora que hemos visto lo que había que ver, podemos vernos. En la mente de Wright, un “museo”, y no una mera “galería”, es algo más que una visita: puede ser un lugar de encuentro y, llegados al final, habremos de darle la razón al maestro.

¿Qué duda cabe de que la Arquitectura, en virtud de la luz, se mueve y, por medio de sus disposiciones, nos mueve e incluso nos conmueve? Pero, mala o buena, al fin y al cabo, ella es “posada”: lugar de reposo y para el reposo. Provisional, pues ella

es *providencia* que provee a nuestras necesidades, no primarias, pero perentorias: o definitiva. Las pirámides están ahí.

No hace falta, sin embargo, llegarnos a ellas para descansar: las pausas son inherentes a toda suerte de arquitecturas, tanto como las premuras. Y ponderar unas y otras es propio de la mejor arquitectura: la axonometría de la *Ville Savoye* en Poissy (Le Corbusier, 1931) ilustra de maravilla esa sabia ponderación. Rampas de ida y vuelta, indistintas, articulan terrazas a uno u otro nivel, desde las que accedemos a los recintos cerrados, graduando, en paz y armonía, los espacios para el reposo en sus respectivos niveles, de la vigilia al sueño.

En los bajos manda la circulación: nos movemos hacia adentro. En primera planta, que fue en tiempos planta noble y en cierto modo no ha dejado de serlo, se conjugan un adentro y un afuera: el hueco panorámico nos invita a mirar afuera, a distancia, y el patio-terrace, quieto y movido a la vez, interior solo a medias, nos sugiere quedarnos... de momento. Vivir sin más. Pero el goce perfecto, un claustro no enclaustrado, solo salpicado de volúmenes dispersos y de paramentos curvos y rectos, sucede arriba, en la terraza abierta a las “alegrías esenciales”.

El paseo difiere de la marcha en eso: en su ser arbitrario, de ritmo irregular, imprevisto y reversible, holgado y a placer. No se somete a carril alguno. No es urgido por una meta. Es, como dice Kant de lo bello, *finalidad sin fin, placer desinteresado*. Medio puro: un medio en el que la Arquitectura se solaza a sus anchas y con el que, si se la administra bien, se confunde.

A diferencia de la cinematográfica, la secuencia arquitectónica no sucede al dictado de otro que no sea el propio habitante que la recorre, a paso lento o rápido, en un sentido u otro.

El laberinto se debe a un arquitecto, Dédalo, del que toma su segundo nombre. Pues bien: para la Arquitectura, salvo en el límite (el interior de las pirámides y la salvaguarda para la otra vida de los tesoros faraónicos, o las rutas para misterios iniciáticos de ayer y de hoy) el laberinto no es un arquetipo legítimo, como no sea en clave lúdica (o bélica: las trincheras). En un cuadro de Robert Vickrey, *The*

*Labyrinth* (1951), una monjita se ve perdida en un laberinto como de biombos, uno de los cuales la espeja (el espejo siempre fue aliado del laberinto).

De que la Arquitectura hizo del laberinto un juego la prueba está en infinitos jardines barrocos y no pocos románticos (sin ir más lejos, todavía perdura uno en la villa alicantina de Penáguila). Y sabemos de ciertas culturas cuyos barrios responden al modelo del laberinto: lo que, en su caso, más que un juego, es garantía de quietud y reserva. De nuevo, el misterio.

Solo éste autoriza a la fábrica de arquitectura el modelo del laberinto. O es la taimada intención de perder al cliente (como la Red enreda a los internautas). Una situación que, como en el caso del misterio, “discrimina” al huésped, poniéndolo a merced de su presunto anfitrión. Pues es obvio que, en el laberinto, el advenedizo se pierde, a favor del aborigen que se halla.

Una arquitectura de puertas abiertas, saludable y receptiva, aborrece el laberinto. No obliga a sus visitantes a que dispongan de su particular hilo de Ariadna para moverse a placer en sus apacibles vericuetos. La “sorpresa”, en una arquitectura cortés, como ha de serlo la que provee al bienestar de sus habitantes, cede el paso a la “redundancia”. La emoción al hábito. La arquitectura de las basílicas sucede con ventura al laberinto de las catacumbas. En libertad y a la luz del día. El Templo inacabado de la *Sagrada Familia* justifica la incipiente *Cripta Güell*.

Hacer del diagrama de arquitectura (ejes que se cruzan) su itinerario es confundir sus trazas con el fluir de la vida a la que está destinada: el cauce con el río y sus avenidas (Egipto supo muy pronto de esa diferencia, a la vez catastrófica y benéfica). El comercio y el museo en ocasiones han sucumbido a esa tentación: resistirla es su mérito y abona su calidad.

El diagrama concierne al pensamiento, perezoso para cuanto supone versatilidad: y la vida la requiere y la reclama. Y la Arquitectura, en cuanto puesta a su servicio, ha de prestarse a ella. Sus trazas insinúan itinerarios: pero, ni los obligan, ni los acompañan. Como mucho, los favorecen e invitan. Las mejores arquitecturas son gestos de bienvenida y hospitalidad.

*Estancias y pasillos.*

Ir y venir, entrar y salir, rodear, subir y bajar, tal vez estar... Como adjunta a la vida, que es acción y por consiguiente verbo, entiendo que la naturaleza de la Arquitectura es *adverbial*. Pero la vida no es solo acción. Y la Arquitectura, como la lengua, ha menester de sustantivos y adjetivos, pronombres y preposiciones, conjunciones y, por supuesto, artículos.

He omitido las interjecciones, a sabiendas de que, en el vigente *star-system* de la aldea global, es el signo interjetivo el que priva: pues ¿qué son, sino interjecciones, sus más visibles iconos? El lenguaje de esa arquitectura desafortadamente mediática es pura interjección: como lo son las admiraciones que suscita. Pero volvamos a los artículos y otras piezas del lenguaje.

Hubo una época, años 20 del siglo XX, que, respondiendo a la crisis económica, acuñó el emblema del *Existenzminimum* (mínimo vital), espacio mínimo para sobrevivir. Cualesquiera espacios de transición habrían de ser abolidos, como un despilfarro impropio.

Como si la vida fuera a saltos, de un estado a otro, sin vías de paso: las que, desde el viejo peristilo, concebido como espacio tránsito, han otorgado a la Arquitectura, a través de los siglos, lo mejor de su prestigio. Su historia es, en gran medida, la de los umbrales.

Alguna de ellas registra el ejemplo de un poblado neolítico al sur de Anatolia, el de Chatal Huyuc, en el que los bloques de habitación se apiñan, codo con codo, sin dejar espacio alguno entre ellos, como teselas de un mosaico sin fisuras: el tránsito entre ellos se produce de terraza a terraza, salvando desniveles con mínimos peldaños.

Pero la civilización, sea cual fuere, es operación que discierne lo privado y lo público en la ciudad y articula en consecuencia espacios de demora y espacios de tránsito.

Un modelo de ese sabio discernimiento nos lo encontramos en el *Palazzo Chiericati* del Palladio en Vicenza, *Piazza de l'Isola*: un edificio que atiende por igual y con esmerada cortesía a lo público y a lo privado (con feliz acuerdo hoy alberga el ayuntamiento de la ciudad). Está en la ciudad y, a la vez, se segrega de ella. Da paso a los que pasan y recibe a los que llegan.



Para cumplir con su deber cívico, un pórtico a todo lo largo de su frente lo recorre de parte a parte y contribuye al decoro de la plaza. Para acoger a los que vienen y atraviesan ese pórtico, el cruce entre ambas circulaciones (la longitudinal del paseo alrededor de la plaza y la transversal de entrada y salida del palacio) triplica las columnas que amojonan y ciñen el cruce.

Ese lugar, que es a la vez de paso y de acceso, abierto a todos, pero “entornado” por el gesto de las columnas que lo flanquean, es un ademán de cortesía que ruega a los viandantes que cedan el paso a los entrantes-salientes. Pase usted: no, usted primero. Es una ceremonia de encuentro sin tropiezo que celebra el convenio entre lo cívico y lo doméstico.

Dos movimientos y dos itinerarios perfectamente conjugados. Más de un viandante se hallará en ese cruce con más de un visitante y partirá por un tiempo prudente, ciudadano de pro o de a pie, haciendo del tránsito estancia y del pórtico atrio.

Digamos además que ese espacio a ras de suelo y a cubierto, marcado por un plus de columnas que la estabilidad de la fábrica no requiere y que están ahí para celebrarlo, se halla bajo el salón más noble del piso principal, que lo sobre-monta y hace acto de presencia en la plaza. Al resto del pórtico, en cambio, esto es a sus laterales, corresponden sendos pórticos o balconadas arriba, que se asoman y suman al foro público. De modo que las dos secuencias se compaginan: arriba balcón-salón-balcón, abajo pórtico-entrada-pórtico. Traducido a lugares de movimiento o reposo: asomarse-reunirse-asomarse, sobre pasar-entrar y salir-pasar.

Las cortesías del arquitecto paduano no se quedan, sin embargo, en los umbrales tan delicadamente condecorados que hemos descrito. ¿Permesso? Avanti. Vamos al interior.

La primera pieza que nos recibe es desmesuradamente ancha y poco profunda. Para acentuar todavía más esa desproporción deliberada, ambos flancos, a derecha e izquierda, están redondeados y alojan sendas aberturas. Tenemos dos opciones: o seguir adelante y de frente, a lo que invita, casi nos empuja, el corto trecho, u optar por uno de los laterales.

Si nuestro ánimo es señorial, tomaremos la primera opción. Si por el contrario nos atrae la curiosidad plebeya, derivaremos a la segunda. Pues sabemos, o debemos saber, de antemano que ésta nos desplaza a ras de suelo, esto es, en el plano de la servidumbre, que es, en el protocolo palaciego, el secundario *piano terra*.

Supongamos que, ignorantes del anatema que el proverbio hace recaer sobre *el que de servilleta llega a mantel*, nos atenemos a la servilleta y discurrimos por uno u otro de los bajos (tanto da, porque son simétricos). De nuevo el espacio y sus proporciones nos sugieren estar o ir adelante: una estancia amplia, una sala de paso y una estancia menor, con su altillo.

La primera estancia, de planta rectangular y volumen apaisado, da para un encuentro colectivo. La segunda, de planta cuadrada y volumen vertical (como a gran escala Miguel Ángel había pontificado en el *ricetto* de su Biblioteca en San Lorenzo: un paradigma inevitable) nos induce a seguir adelante. La tercera, semejante a la primera a escala reducida, nos retiene. En ella, el arquitecto, fiel a los ideales de la proporción, rebaja el techo y aloja sobre él una alcoba (*amezata*) accesible por una escalerilla de caracol. Hemos tocado fondo en cuanto a intimidad.

Pase, nos invita la estancia mayor (1). Siga, nos indica la estancia mediana (2). Quédese (el arquitecto la llama camerino) nos sugiere esta estancia menor (3). Y descanse: la escalerilla le llevará a la alcoba (4). Un simple, pero sabio, juego de proporciones, dispone el espacio a la medida del movimiento y del reposo en estos *luoghi appartenenti al commodo della casa*.

Si, no obstante, queremos ejercer de señores, habremos de seguir, desde la entrada, adelante y de frente: dos escaleras simétricas (la vida política no se concibe sin una derecha y una izquierda) flanquean la terraza a la que hemos desembocado, abierta al patio interior que tenemos en frente (el patio viene a socorrer nuestra indecisión: ¿cuál de las dos escaleras?).

Un anfitrión ampuloso y avasallador nos habría recibido de frente, por esa especie de escalera que dio en llamarse “imperial”, es decir, imperativa. El arquitecto al servicio del *Conte Chiericati* prefirió hacerlo de costado, desde un par de escaleras, simétrico y discreto, que nos da opción a elegir y nos atrae sin obligarnos. Ellas nos

salen al paso adonde y cuando procede (proceder es ir adelante, de donde deriva la voz “procesión”, que reviste el simple hecho de deambular en acto litúrgico, como luego veremos).

En cualquier caso, arribaremos a la Gran Sala: la que rompe y divide la logia superior y se asoma a la plaza con el poderío representativo que le es debido. La logia superior, partida a modo de tribuna o balcón, entretendrá los ocios de los asistentes al congreso de los notables. Hoy ella sería un “espacio para el humo”: al aire libre. Un *intermezzo*.

*A cuento de las escaleras.*

Consciente de cómo son ellas, las escaleras, las que “mueven” la Arquitectura, por lo demás reposada en sus modelos clásicos, Palladio dedica a ellas el capítulo XXVIII, penúltimo, del Primero de sus “Cuatro Libros de Arquitectura”. *Delle scale, e varie maniere di quelle, e del numero, e grandezza de’ gradi*. Y las concibe y dibuja, sin prisa, pero sin pausa.

Sin abandonarse al impulso barroco que pronto hará de las escalinatas protagonistas de una arquitectura convulsa y coreográfica, el arquitecto paduano se desmarca del legado de Alberti, que veía en ellas *aedificiorum perturbatrices*, es decir, un trastorno, inevitable, pero a controlar, cuando no ocultar y hacer pasar desapercibido.

Palladio no hace alarde de las escaleras (la suya de caracol en el *Convento della Carità* en Venecia solo la hallará el curioso que se empeñe), pero tampoco las disimula. Y de hecho las tiene en cuenta y describe en sus *varie maniere* en el citado Primer Libro. Diez en total.

Cuatro de ellas “de caracol” (*a lumaca*): dos con columna central y dos con el centro hueco y, en cada caso, una con peldaños radiales y otra con peldaños oblicuos (*a torti*). Más otras dos de planta oval, con y sin columna, y dos de planta cuadrada, con y sin muro adentro.

A ese repertorio se suman todavía dos ejemplos singulares: uno de ellos es el Castillo de Chambord edificado por Francisco I, verdaderamente suntuoso, en el que imagina cuatro escaleras (de hecho hay solo dos) dispuestas en cuarto de círculo cada una, que desembarcan en cuatro apartamentos independientes, de modo que los vecinos que suben y bajan por ellas pueden verse sin tropiezo. Todo un escenario para una representación a cuatro bandas, digna de un *ballet-de-cour* con música de Gianbattista Lulli, por otro nombre Jean Baptiste Lully.

El otro ejemplo, escalera de doble ida y vuelta encajada en un recinto rectangular, lo toma Palladio de Roma, subida al *Monte Cavallo*, y advierte cómo ha sido largamente imitado. Las escaleras no solo mueven los edificios, adentro y afuera: también los espacios urbanos, calles y plazas, del *Campidoglio* a la *Trinitá dei Monti*, de los *Propileos* a *Montmartre*.

Y entre uno y otro ejemplo, el arquitecto no puede dejar de mencionar el de Bramante (à' suoi *tempi singularissimo Architetto*) en el Belvedere romano. Bramante es el único autor “moderno” al que Palladio rinde tributo en su Libro Cuarto, insertando el dibujo del *Tempietto di San Pietro in Montorio* entre los más famosos templos antiguos de Roma y fuera de Roma.

Lo que a Alberti desconcierta, porque desestabiliza la “finición” que él postula como lo óptimo para la forma arquitectónica (“ni más, ni menos, y cada cosa en su sitio”), será santo y seña del espíritu barroco, primero, y de las vanguardias vigésimo-seculares después. De gradas y escaleras harán estandarte futuristas y constructivistas. Una escalera, sea donde fuere que se halle, interpone un intervalo *temporal* en la presunta *eternidad* del espacio puro, intangible y mayestático. Por ella se sube o se baja: en ella no se está. Lo suyo es el salto: no el asiento.

En la arquitectura-ficción de su *Proyecto para el Ministerio de la Industria Pesada* en Moscú (1954), Melnikov nos abduce, entre un flamante rascacielos y un enorme mural cuajado de emblemas revolucionarios, a una provocativa escalera que, como la de Jacob, se nos pierde en un horizonte de buenos augurios. En toda escalera hay vocación de futuro.

El arquitecto clásico es, por convicción devoto de un pasado que la memoria consagra como inmutable. Sus órdenes son garantía de perpetuidad y aplomo, que el *estilóbato* antiguo o el *podio* moderno subrayan: Palladio nos lo hace notar en la breve descripción de su *Palazzo Chiericati*. Si ha de haber gradas, las justas y apropiadas a un bien medido ceremonial.

Colosal, en virtud de sus colosales proporciones, el estilóbato del *Parthenon* nos es por completo inaccesible. Es inhumano: por la sencilla razón de que es divino (como la *proporción* a la que obedece y que el clérigo Luca Pacioli ha calificado asimismo de *divina*). Sin renunciar a ella, como fiel heredero de la doctrina clásica, a través de Alberti, Palladio se siente obligado a humanizarla, sometiéndola a la disciplina de la *escala humana*. Justo es rendir a la *teoría* de la proporción el debido tributo: pero la práctica requiere la escala. Que lo colosal sea habitable.

Palladio “domestica” así el código clásico, concertando la *escala real* de sus fábricas con el *ideal* de la proporción clásica: al César lo que es del César... Y sabe que, si hay un lugar crítico en el que la *escala* se pone a prueba, es justamente el de las *escaleras*. De ahí su interés por ellas a la postre de su *Primer Libro* y como contrapunto al discurso de los órdenes.

Sobre el discurso *palladiano* de las escaleras se cierne, en todos los casos, un sentido ceremonial que, en la *Villa Rotonda*, alcanza un superior rango de magnificencia.

No en vano en el templo cristiano (y el arquitecto dedicará a él sus últimas décadas) acompañan a las gradas cánticos específicos que reciben el nombre de *graduales*. Tales son las gradas por las que asciende la Niña María y desciende a su vez el Sumo Sacerdote saliéndole al encuentro, en el soberbio lienzo de Tiziano que representa su *Presentación en el Templo*.

Por toda escalera unos ascienden (como la Virgen de Tiziano), otros descienden (como su Sacerdote) y todos hacen lo uno y lo otro. Lo reconoce el poeta y místico Juan de la Cruz en la glosa a su propio poema *Noche oscura del alma*, en el que ésta se evade de sí misma:

*por la secreta escala disfrazada.*

Admite el carmelita que en la vida, sea del cuerpo o del alma, *todo es subir y bajar*. Las “gradas” evocan los “grados”. Y la escalera sirve al poeta la metáfora feliz de ese “sube y baja”, que contradice el “permanecer” al que aspira, desde sus orígenes, la mansión de arquitectura (que se acomoda, como la pirámide al faraón, a la eternidad y a la que el tiempo la incomoda). Vence en ella la tumba: la casa sin embargo la vence. Loos, con el diseño de su propia lápida, gana esa partida: la que Le Corbusier, deslizándose por las rampas de *Ville Savoye*, pierde.

La Arquitectura, no obstante, apuesta por las batallas perdidas. Y fabrica escaleras. A veces, como suele decirse de los gallegos, no se sabe si el que se halla en ellas sube o baja. Y en otras lo que sucede es que uno y otro salen a su recíproco encuentro y departen. Como me decía un maestro arquitecto, a propósito del barroco andaluz, son escaleras que privilegian el amplio “rellano”, cuando ha lugar o, al menos, breves “descansillos”. En cualquier caso, lugares aptos para el encuentro afable. O el tropiezo airado. Escenarios siempre de vecindad.

Antonio Buero Vallejo compuso, en la época de la última dictadura española, una obra tragicómica, *Historia de una escalera*, que glosa la de una comunidad de vecinos en ese crítico escenario. La convivencia y el conflicto de lo privado y lo público (cualidades inherentes a toda especie de arquitecturas) tienen en la escalera común su teatro propio.

Vemos, pues, cómo las escaleras *domesticar* la Arquitectura, favoreciendo lo colectivo de su habitación. Es la razón por la cual Palladio, arquitecto *práctico*, se desmarca de Alberti, arquitecto *teórico*, en lo que concierne a las escaleras. Asumiendo por otra parte sus atributos simbólicos y de representación, siguiendo en ello la herencia de Miguel Ángel.

El genio del Barroco, luego, que Palladio acaso intuye y en cierto modo presagia, pero al que no se entrega, desatará el dinámico juego de las escaleras y Piranesi en los grabados de sus *Carceri* (cárceles) hará de ellas, entrecruzándolas en todas las direcciones y rompiéndolas a capricho, el emblema de un espacio caótico y afuera de todo control.

De Piranesi (arquitecto veneciano del XVIII) a Escher (grabador holandés del XX), solo hay un paso: lo que en aquél es espectáculo de una posible confusión es en éste alucinación de un orden imposible. Protagonistas comunes, sin embargo, en las estampas de ambos artífices son las escaleras: sea al borde del caos, sea al filo de lo imposible. El desconcierto en aquél es, no obstante inmediato: su imaginario dantesco salta a la vista. En éste, por el contrario, media una revelación lenta: todo nos parece de ir por casa... hasta que nos perdemos sin remedio.

Paradigma de incertidumbres, la escalera lo es asimismo de falsas certezas. Cultiva por igual la esperanza y la desesperación, la promesa y la trampa. No sabemos adónde nos lleva, o nos convencemos de que no nos lleva a parte alguna. Es signo interrogante de la Arquitectura, tan pagada de afirmaciones como suele ser y alardea de serlo. Pero la vida es así.

Y ella no puede negarlo, siendo como es su “mayordomo”.

Como mayordomo, la Arquitectura practica la *secuencia* de espacios (la que Palladio nos ha mostrado en sus obras). Pero, como servicio a la vida, participa de sus *frecuencias*. De sus ritmos. No solo un espacio tras otro, o al costado de otro, o arriba o abajo: además ha de medir sus pasos, lentos o rápidos. Al compás de los pulsos de la vida.

Y es en ello adonde entra, como maestro de ceremonias, el juego de las escaleras.

Como enseñaba a sus alumnos el maestro De la Sota, la fórmula que rige la sección de una escalera: la huella más el doble de la contrahuella suman el paso (alrededor de 60 o 64 centímetros). Esa fórmula se cumple para cualesquiera inclinaciones, de cero (paso horizontal) a 90 grados (escalera de barco vertical). La secuencia permanece: la frecuencia cambia.

Una escalera puede ser lenta o rápida. Todo músico sabe que una “redonda” (el paso) puede dividirse en dos “blancas”, cuatro “negras”, ocho “corcheas”... y así sucesivamente, por mitades. Con lo que los tiempos se abrevian y el ritmo se acelera. Los músicos lo llaman *stretto* (estrecho). Y los ríos están al corriente: estrecho es “rápido”. Y los arquitectos.

Y hay ritmos (compuestos) de ritmos: el niño sube los peldaños de cuatro en cuatro... Uno puede “saltarse” el ritmo, siempre que lo haga en razón de sus múltiplos (o submúltiplos). Un *tres por cuatro* puede subdividirse en un *nueve por ocho*. Y viceversa. Pero todo dentro de un cierto compás. El recinto marca el compás. Pero la escalera impone (o insinúa) su ritmo.

De ese juego es lección magistral la de Miguel Ángel que “se derrama” en el *Ricetto* de su *Biblioteca Laurenziana*. No hay, que sepamos, lugar de culto (el saber lo es) en el mundo que haya contado con un “gradual” de tan alto voltaje como éste. Con razón J. S. Ackerman, en su monografía sobre *La Arquitectura de Miguel Ángel*, se demora y se recrea en su descripción. Escalera de dos tramos, triple y único ¿alusión trinitaria? con peldaños curvos y lobulados que ciñen balaustradas quebradas y varias... Una escultura con todas las de la ley. A pisar.

### *Moldes y contra-moldes.*

Con sus peldaños, rectos o sinuosos, las escaleras modulan y moldean el movimiento a través del espacio y en sus contornos. En ocasiones, una misma matriz espiral gobierna lo uno y lo otro: envuelve las masas y vacía los huecos. De esa feliz correspondencia da fe el Salón de Columnas de la Lonja de Valencia, soberbio monumento de un gótico crepuscular.

Ocho airosas columnas helicoidales en el centro, más otras dieciséis adosadas al muro perimetral, jalonan el espacio de tres por cinco (proporción áurea) quince esbeltos vanos. Sus espirales levantan los ojos y elevan el ánimo: dibujan así un ámbito que nos desgrava.

Pues bien: alojada silenciosamente en el muro, una angosta pero suficiente escalera de caracol hace visitable el trasdós de las bóvedas. Es escalera de alma hueca, cuyo vacío central se corresponde con el cuerpo de las columnas de la Sala. Son el positivo y el negativo de una misma forma (sin que sepamos qué es lo positivo y lo negativo: si la fábrica o el espacio).



No otra es la filosofía del gótico, de la que esta lonja es magnífico ejemplo: hacer de la luz masa (lo que se hace visible en los contraluces) y de la masa, diluyéndola, luz. En este caso, sin embargo, el diálogo *visual* se hace *real*. El cuerpo de la columna es el alma de la escalera.

Y ambos helicoides, macizo y hueco, propician, más aún, impulsan el movimiento: en la Sala y en el muro. Como en el cuerpo estremecido de la *Transverberación de Santa Teresa* del Bernini o en su escalera en el Belvedere del Vaticano en Roma. El *Sueño de Jacob* se perpetúa. Y nos presta sus alas. Al alma y al cuerpo.

Las escaleras nos apremian. O nos divierten. Lo hacen cuando, sea que accedamos a ellas desde abajo, lo más frecuente, o desde arriba, ocasional pero posible, se “derraman” en el espacio, como una cascada, o como un desafío. Tales son las gradas que llenan y desbordan la romana *Piazza Spagna*. La plaza entera es una escalinata generosa (como lo es la *Fontana de Trevi* que inunda su plaza respectiva). El “accidente” (una fachada esculpida con una fuente, o una pendiente escalonada) se convierte en “sustancia” urbana para el juego cívico.

La estampa de Piranesi que representa la susodicha plaza, caprichosa y solemnemente dilatada (como es marca de su autor) no deja lugar a dudas acerca de su cualidad de escenario lúdico y festivo. De la *Trinitá dei Monti* que cabalga arriba ¿quién se acuerda? Pero del *telón de fondo* que es ese templo (uno más entre los muchos de la Ciudad Eterna) todo el mundo sabe.

En el teatro antiguo, las gradas son para los espectadores (actores, a su vez y en otro sentido). En el teatro moderno, que el Renacimiento suscita (*Il Campidoglio* es un paradigma) y el Barroco despliega, ellas son soporte imprescindible de una suntuosa y ceremoniosa puesta en escena, dinámica y revoltosa.

El Foro se hizo para conversar deambulando: la Escalera, favorita inevitable del poder, sea cual fuere su modalidad, induce una jerarquía y su consiguiente representación.

En una puesta en escena de la ópera *I due Foscari* de Verdi en la *Scala* milanesa (1988) el todopoderoso y a la vez impotente Dogo, sube con inmensa fatiga, una y

otra vez, las gradas que le elevan al trono que ha de precipitar su fatídica caída en desgracia. En unos peldaños y un sillón queda cifrada la parábola del poder. Y la arquitectura sirve al respecto sus símbolos.

Sístole y diástole. Movimiento y reposo. Gravedad e ingravidez. Ascenso y descenso. Son parámetros de obligada referencia, a tener muy presentes en la nada cómoda tarea de acomodar, con muebles e inmuebles, los movimientos, intermitentes pero incesantes, de los habitantes de nuestra aldea global.

## LO QUE SE DISPONE.

Séneca, filósofo, dijo (y lo he recordado con no poca frecuencia) *tempus fugit*. Y yo me atrevo, arquitecto, a responderle: *architectura autem manet*. Con aquél, se nos va la vida: por medio de ésta, nos queda su memoria. La Arquitectura, en cuanto es obra sólida que merece nuestro respeto y conservación, restaurada o rehabilitada, “permanece”.

A ello aspira el título de “mansión” que otorgamos a sus mejores aciertos domésticos. En ellos ciframos cierta ilusión de reposo, de pausa, que hace llevadera y gozosa la vida que se nos escapa y tratamos, a través de ellos, de atrapar. En las fábricas de la mejor Arquitectura ha hecho “estación”, desde tiempo inmemorial, el milenarior viaje de la Humanidad.

Edificar es un modo (no el único, pero muy acreditado por la Historia) de “demorar” el discurso de la vida en el tiempo: de interponer un parsimonioso ritmo *geológico* al vertiginoso ritmo *biológico* de la aventura vital. Se edifica con tiempo y para tiempo.

El contenido de la Arquitectura es precipitado: como una pieza de teatro que, en unos pocos “actos” condensa toda una vida, o varias. Su continente sin embargo es estable, cíclico y recurrente: como los hábitos para los que procura correspondientes habitaciones.

Pues no se edifica para el individuo, sino para la estirpe. Lo que fue verdad para faraón y sus dinastías, lo sigue siendo para el habitante actual y sus sagas. Las mansiones se heredan y son base de herencias y el de desheredados sigue siendo un estigma a combatir. La película de Vittorio de Sica *Il tetto* nos golpea con el testimonio de una mínima arquitectura, la del “techo” que el título proclama, indispensable para crear una familia y consagrar un *apellido*: de hecho a las casas se las conoce, no por el nombre de sus propietarios, sino por su apellido.

La Arquitectura es el inveterado testimonio de la resistencia humana, que se niega a sucumbir: que acepta la muerte, porque otra no le queda, pero aspira a perpetuarse en sus descendientes, más allá de ella y de ellos (los cementerios abundan en ese testimonio y nos conmueve cómo su propio nombre, alusivo al cemento, y sus lápidas, nos hablan de ella).

Pero a la “resistencia íntima,” humana, la Arquitectura habrá de responder con la suya propia, tectónica. Como a la tortuga longeva responde el caparazón a prueba de intemperies. La “última morada” (lo intuyó Hegel al consagrar el paradigma de las tumbas) instruye a las “penúltimas” de toda especie, habitaciones de tránsito para unos, herencia para otros.

La Arquitectura es la habitación de la Historia: su mansión y su heredad.

*Todos los bienes del mundo...* dice la canción de Juan del Encina que he citado más arriba. *Pasan presto y su memoria / salvo la fama y la gloria*, de las cuales la Arquitectura es sustento ancestral reconocido. Gloria, memoria y fama, son atributos de los que se precian sus mejores monumentos.

Y aun reducida a ruina y reconvertida en, lo que hubo antes de que ella hiciera asiento, *campos de soledad, mustio collado*, perdura la memoria de que *estos fueron Itálica famosa*. Lo acredita la citada *Canción a las ruinas de Itálica* del sevillano Rodrigo Caro, del que se ha dicho que “el amor por el pasado pobló su vida” (1573-1647).

Como reza la repetida sentencia que hizo furor en el Renacimiento que la convirtió en emblema de una de sus láminas impresas:

*Roma quanta fuit ipsa ruina docet.*

La Arquitectura, como la vida de la especie, se resiste a sucumbir. Por eso, la oradora que fue en pie, aun en su ruina, se hace oír: no calla. Más todavía: se atreve a dar “lecciones”. Materialmente vencida por la naturaleza, su fantasma susurra secretos al poeta atento.

La Arquitectura es, pues, resistencia que se confabula con la vida, a la que ampara y en resonancia con ella. Es su coraza: como el caparazón lo es de la tortuga. Las cohortes romanas inventaron la *tortuga o testudo*, un caparazón de escudos atestados, para cubrirse de saetas y pedruscos lanzados por arcos y catapultas, y no sucumbir en las batallas.

Y así, la vida humana inventó la Arquitectura para sobrevivirse a sí misma. Es su *coraza* y su *testudo*. Desafía al tiempo y, en cuanto puede, lo atrapa y encepta (en su memoria). ¿Es en vano? Sí y no. En cualquier caso, lo sueña (como el faraón, en la pirámide, sueña su eternidad).

*Polvo serán, más polvo enamorado.*

Dice Quevedo, a propósito de la vida y la muerte. También de la ruina arquitectónica puede decirse que es “polvo enamorado”. Digno de ser recordado... con amor. Un amor al que contribuyen, en ocasiones con artimañas propias de Celestina, nuestras arquitecturas, a veces y a pesar de L. B. Alberti (azote de ornamentos), *afeitadas* y *alcahuetadas*. La Arquitectura es, lo sepamos o no, lo queramos o no, un hecho sustancialmente “plural”. El *eremita*, habitante del desierto, no la ha menester. Pero el *fraile*, esto es el hermano, no puede pasarse sin ella.

*A vueltas con la firmitas.*

En el tercer apartado de mi Segundo Libro discurrí acerca de los materiales y técnicas aptos para la edificación. En éste me propongo hacerlo acerca de su consistencia y resistencia. Lo cual implica la consideración de sus formas y de las estructuras a que pueden prestarse. Las “roscas” de ladrillo que configuran los “arcos de descarga” que aseguran la solidez del muro de cierre del *Pantheon* romano (en contraportada) son formas cuya razón de ser se sustenta en su validez “estructural”. Materia y forma determinan una estructura.

Forma y estructura son nociones que coinciden en la voz alemana *Gestalt*, de la que hizo emblema en su día la escuela de psicólogos que lleva ese nombre, designada en nuestro idioma como “Psicología de la Forma”: de la forma entendida como estructura y diversa, por lo tanto, de la *Form*, que remite a la mera apariencia.

Una estructura es un artefacto, un armazón, un armatoste: un artificio, por tanto. Pero un artificio que se debe a la materia con la que ha sido concebido y elaborado.

Hablamos con razón de estructuras de madera (la cabaña primitiva) o de piedra (las salas hipóstilas de Egipto) o de ladrillo (las termas romanas) o de hierro (los hangares de la época moderna).

Y en ocasiones, que han llegado a ser práctica común, la combinación de materiales da lugar a compuestos que resisten a sollicitaciones a las que, en el pasado, no era factible resistir a la vez: la piedra soporta la compresión, pero se quiebra a tracción, el hierro no cede a ésta, pero se dobla (pandea, decimos) a aquélla.

La madera es hábil para ambas sollicitaciones, pero sus dimensiones están limitadas. La invención del hormigón armado conjuga ambas cualidades: las de la piedra y el hierro. Dice de él Auguste Perret, pionero en su uso magistral, que es:

*Objeto a la vez construido y esculpido.*

Satisface así por igual al arquitecto-escultor y al arquitecto-ingeniero. A Le Corbusier y a Pier Luigi Nervi: en la India (Chandigarh 1951-56) o en Roma (Palazzetto dello Sport 1956-60).

Con la invención del hormigón armado (más tarde pre-tensado o pos-tensado) aceros y morteros se saben cónyuges a perpetuidad. De hecho y dada la rigidez de sus empotramientos en los nudos, sus estructuras se afirman como monolitos contra viento y marea, que solo un grave seísmo o la dinamita pueden abatir. Solo el espesor de sus masas limita sus esbelteces.

Por otra parte, la invención del hormigón armado sucede cuando la práctica del *cálculo de estructuras* de los modernos ingenieros ha reemplazado a la intuición, el azar y el riesgo, de los antiguos maestros de obras. Con lo que el ahorro del material ha venido a sumarse al juego libre, pero controlado, de las dimensiones, autorizando la validez y el prestigio del proyecto.

El Puente sobre el Thur (1932), de Robert Maillart, puede ser el ejemplo de un modelo que no carece de antecedentes y que será imitado en otros muchos lugares a distintas escalas: el de un tablero sobre pilas regulares, que se sustentan, a su vez, en el arco único que salva el vano total, sin otros apoyos que su encastrado en

ambas orillas. La idea viene de antiguo y no es otra que la del dintel sobre el arco: lo nuevo es la magnitud y la ligereza con la que resuelve el salto de una orilla a otra. Resistencia, pues, ligereza y economía: *firmitas + distributio*.

La idea de Maillart no es otra que la del *Rialto*: un arco salva el Gran Canal. Y sobre él, escalamos la otra orilla. El paso, en la ciudad de Venecia, es escalonado, porque lo estrecho del lugar apremia. En el amplio paisaje del ingeniero-arquitecto, el tablero es horizontal. Pero el principio es el mismo: el arco que salta apoya el tránsito a pie llano. Como san Cristóbal.

El modelado del hormigón en las pilas y su encepado en los pares de nervios del arco, sin otra razón que la lógica escueta de su función resistente y sin aditamentos embellecedores, hace de este puente “escultórico” una bella muestra de un material puesto a contribución del oficio que resuelve el ejercicio de una función. Y ello con un resultado “monolítico”.

La arquitectura, o ingeniería (que en este caso intercambian sus títulos), del hormigón armado nos devuelve, con su estructura monolítica, a los orígenes: a la sombra del menhir y al abrigo de la cueva. Pues se comporta como una roca horadada y esculpida, o como un espacio cavernario (el que Gaudí sugiere en su “Casa Milá”, con razón bautizada como *La Pedrera*). En ella convergen dos propósitos: el desafío a la gravedad, que el menhir simboliza, y la vocación troglodita y monolítica del habitante de las cavernas.

El ingeniero se crece en esta suerte de fábricas: y el escultor a la vez se recrea en ellas. Pueden llegar a ser audaces estructuras: pero no dejarán de ser, al mismo tiempo, esculturas habitables. No en vano André Bloc (1896-1966), escultor francés cofundador del Grupo *Espace*, titula una de sus piezas *El habitáculo*.

En pleno siglo XX, el hormigón reanima la milenaria aspiración escultórica de la fábrica de arquitectura, apuntada por la esfinge egipcia y consagrada por la cariátide clásica. Y, en la búsqueda de modelos abstractos, a menudo los escultores recurren al diseño de detalles como la “bisagra”, tomados de la práctica de la construcción.

Ella inspira *La gran puerta* (1959) una pieza de ónice de Étienne Hajdu, o la que con el título de *Bisagra*, literal, había realizado en piedra Mártha Pán en 1952, escultores franceses ambos de procedencia húngara. En la obra de esta joven escultora se insinúa una metáfora erótica (la bisagra como asunto de pareja) que no es difícil percibir. La idea de una escultura habitable evoca, por otra parte, el juego de niños que el de habitar no ignora, pero del que la soberbia de las grandes estructuras, atentas al mercado, por demás se desentiende.

Parecería, sin embargo, que, en la escalada de las alturas, el hormigón hubiera dicho la última palabra: pero no es así. Pesa demasiado (el suelo se resiente) y abulta demasiado (el espacio se comprime). Un rascacielos de hormigón acabaría siendo el monolito original, macizo e inhabitable. En el duelo de la estatura el acero tiene asegurada la victoria. Eiffel acertó.

“Libido aedificandi”.

Que el habitar haya sido y sea la *razón* de edificar no impide el que esto haya llevado y lleve a los habitantes de este planeta (que no se conforman con serlo) a la *locura* de edificar. En el medioevo de las catedrales, Tomás de Aquino la llamó *libido aedificandi*. Una libido dictada no tanto por el alojamiento de la especie cuanto por el orgullo que simboliza el mito de Babel.

El *Illinois*, el agudo rascacielos piramidal de un kilómetro de altura diseñado por Frank Lloyd Wright, no ha dejado de ser y sigue siendo aspiración pertinaz de la raza humana, cuyo “vuelo”, habiendo alcanzado la Luna y hallándose de camino a otros planetas, no acaba de alzarse cuanto quisiera, en materia de edificación, sobre su propio “suelo”.

*Habentes ab natura praemium praeter reliqua animalia: ut non prona sed erecti ambularent, mundique et astrorum magnificentiam aspicerent, ítem manibus et articulis quam vellent rem facilliter tractarent: coeperunt in eo coetu alii de fronde facere tecta...*



El privilegio de andar no agachados, sino erguidos (*non proni sed erecti ambularent*) que Vitrubio reconoce a nuestra naturaleza humana y que nos hace aptos para contemplar la magnificencia del mundo y de los astros (*mundique et astrorum magnificentiam aspicerent*), a la vez que hábiles para el trabajo manual (ítem *manibus et articulis quam vellent rem faciliter tractarent*) está en el origen de la cabaña primitiva (*de fronde facere tecta*). El autor romano vincula ese hecho al gesto señorial de quien mira de cara este y los otros mundos.

Otros más modestos, o menos emprendedores (añade), optaron por horadar cavernas bajo los montes (*speluncas fodere sub montibus*). A la par de la práctica de la construcción, el hombre primitivo habilita espacios en las entrañas de la tierra. Y si bien es este sentimiento el fin que lo guía, son aquellas habilidades las que le mueven a escalar el cielo hasta “arañarlo”.

Terrícola de nacimiento, se quiere astronauta por vocación. Por algo se sabe en pie. Y el menhir será el *símbolo* primigenio por el cual se identifique y la *señal* que afirme su dominio del territorio. De él arranca toda una historia de proezas que cuenta con Babel entre sus mitos y, entre sus innumerables hitos, con obras maestras como la Catedral de Reims o el *Seagram*.

Y en esa historia jalonada de monumentos, que han causado y aún causan admiración, empezando por las legendarias “Siete Maravillas”, funda Schopenhauer (1788-1860) su teoría acerca de nuestro oficio, que él concibe como un desafío que opone la *rigidez* de las fábricas a la ley de la *gravedad* que impera sobre este planeta.

Para este filósofo, burgués y pesimista, la estructura, física y real, es lo que cuenta. Y llama la atención que György Lukács, autor de una voluminosa estética adicta al materialismo dialéctico, abandone en este caso a Hegel (1770-1831) su mentor, que ve en la Arquitectura un arte eminentemente “simbólico” y se adhiera al parecer “mecánico” de su contrario.

Dos pareceres, por otra parte, prácticamente contemporáneos y románticos cada cual a su manera, que confluyen en un mismo paradigma: para Schopenhauer, como para Hegel, la catedral gótica es el modelo supremo de una arquitectura fiel a

sus principios. En el caso del pensador “idealista”, porque culmina la *síntesis* entre el viejo símbolo (el obelisco egipcio es la *tesis*) y el recinto de columnas (el templo griego es la *antítesis*), convirtiendo a éste (la catedral gótica en su totalidad) en “recinto simbólico”, que habilita el culto y lo representa.

Para el pensador “pesimista”, en cambio, ese mismo edificio catedralicio es sobre todo y por su osada esbeltez, por su magnificencia estructural, el desafío definitivo al imperio de la gravedad: es un acto que “representa” el triunfo de la “voluntad”. “El mundo como voluntad y representación” (*Die Welt als Wille und Vorstellung*) es el título de su obra capital.

La voluntad, sin embargo, que gobierna el mundo es, para Schopenhauer, una fuerza ciega, una fatal gravitación que, en el caso de la Arquitectura, el arte sortea mediante ciertos ardidés, sus aparentemente potentes pero frágiles estructuras, creando en nosotros la ilusión de un mundo ingrávido. La fuerza de la *voluntad* fabrica la *representación* de la ingravidez.

Distrayendo el peso de las masas, adelgazándolas, el maestro de las catedrales nos obsequia la sensación de un ámbito sin peso. Elevando sus fábricas nos hace soñar un vuelo. Para que la plegaria se eleve las estructuras ceden el paso a la luz. Y en este sentido es muy de admirar cómo arbotantes y botareles, es decir, el esqueleto, quedan afuera del recinto que la luz inunda. La *libido aedificandi*, indiscutible, permanece “entre bastidores” como una tramoya dejada aparte, visible afuera, pero invisible adentro, y el espacio interior, vertical, nos rapta.

Hegel, brillante hombre de letras, gran dialéctico, repara, y nos hace reparar, en lo que la Arquitectura “dice”: el símbolo la ronda y nos llama con diversas señales, arcos que asaltan los muros perforados y pináculos que apuntan al cielo. Schopenhauer, perdedor nato y cenizo, sopesa el peso como buen pesimista, y calibra el gesto tectónico que lo distrae y ahuyenta.

Uno y otro se complementan en sus contradictorios veredictos. Pues, si bien es cierto que el elevado espacio gótico nos eleva, no lo es menos el que sus bien trazadas bóvedas, al ponerle límite, definiéndolo, nos lo hacen sentir. Es la estrategia

común a toda arquitectura: el límite crea el ámbito (como el aire que resiste al vuelo del ave permite al ave volar).

La “complejidad” y la “contradicción”, con la que Robert Venturi creyó sorprender a la Pos-modernidad viene de antiguo y es inherente a toda arquitectura, como lo es a toda obra humana en la que contenido y continente entran al juego: en la fábrica gótica se hace patente ese juego de libido y plegaria, orgullo y humildad, ingenio y carisma.

Lo que nos incumbe, no obstante, en este apartado dedicado a las estructuras, es el mecanismo (la *máquina*, dirá Le Corbusier) que hace posible, en este caso, la arquitectura de la catedral y cuyo ingenio se nos muestra a ojos vistas con absoluto impudor en la maraña que envuelve el recinto a modo de andamio perpetuo. El propósito, adelgazar la materia para que el espíritu vuele en libertad, no obsta para que ésta colme nuestro orgullo de edificadores: el que Tomás de Aquino, lector del Génesis (*seréis como dioses*, dijo la serpiente), denuncia.

La Modernidad hará suyo el impudor gótico que saca a la luz del día sus más brillantes ingenios estructurales: el *Crown Hall* de Mies sería una de sus innumerables muestras. Tras un largo periodo, cuatro siglos de hipocresías, renacentistas y barrocas, académicas y románticas, el Movimiento Moderno restituye a la estructura su presencia y aboga por su sinceridad.

Sinceridad que no es inmune a la vanidad: la estructura oculta, como el esqueleto en el mamífero que incluye al ser humano, salta a la palestra y se erige en espectáculo. Abandonada la mística interior del espacio propiciatorio que conviene a la humildad de la plegaria que eleva el alma y abate el cuerpo, afuera queda el espectáculo que la lógica estructural hará esplender.

Por distintos conceptos, el alarde estructural que la arquitectura gótica llevó a cabo en su momento seduce al pensamiento romántico de Hegel y Schopenhauer. Pues, adonde aquél ve un recinto transmutado en símbolo por la gracia de su escultural esbeltez, este celebra su tregua con la gravedad por la misma razón. Son dos puntos de vista diferentes sobre la misma imagen, que para uno representa el triunfo de la Idea que recorre la Historia de la Humanidad y para el otro la tregua que la Voluntad impone a la fatal entropía del Mundo.

De ahí que el *idealista* vea paradójicamente el fin adonde el *pesimista* ve un principio. Para Hegel, en efecto, la arquitectura gótica escribe el último y definitivo capítulo en la Historia de la Arquitectura: es su apoteosis. Lo que venga después, del Renacimiento a acá, será mero epílogo. De ahí los historicismos y sus miradas atrás. El “eterno retorno”.

Muy al contrario, Schopenhauer opina que la Arquitectura, del obelisco a la catedral, constituye la Prehistoria del Arte, sometida como está a la ley de la gravedad (*voluntad*) que solo en precario y mediante ardides varios disimula o simula vencer (*representación*). Para Schopenhauer es imagen necesaria lo que para Hegel es símbolo suficiente.

En ambos casos, la Arquitectura ha cubierto su itinerario. Misión cumplida, en uno y otro. Ella es el principio del fin: del fin del Arte que por ella (por los pies) empieza. Su herencia y su botín serán transferidos, en opinión de Hegel a la Poesía, último baluarte del arte, y a la Música en el parecer de Schopenhauer. En todo caso, si algo ha de perdurar en el tiempo será aquello que vive del tiempo y se acomoda a él: algo que “discurrir”, sea por la vía del verbo, o por la de la emoción. La Arquitectura, en la era de la aceleración, pesa demasiado.

Por eso, todo, o casi todo, se conjura para hacer que las fábricas pesen menos. Perret (1874-1954) zuncha sus pilares armados para hacerlos más esbeltos. Le Corbusier (1887-1965) decreta la abolición del muro y el hueco corrido. Fuller (1895-1983) apela al aluminio en sus cúpulas geodésicas. Y Otto (1925-2015) despliega sus carpas alabeadas.

Aunque se equivocara en su diagnóstico (la Arquitectura sobrevive al afán asolador de parte de la Humanidad, su parte inhumana) Hegel acierta en el propósito al que toda fábrica que se precie aspira y es el de erigirse en símbolo, sea de una civilización a la antigua usanza, sea de la aldea global de nuevo cuño. De ahí su empeño por adelgazar las masas y por guardar y hacer valer la “línea”. La distancia favorece la imagen, plana, puro visual, casi transparente, y ésta queda plasmada en el imaginario “aldeano” como símbolo: esto es, un *icono*.

Todo ha sido dicho (quizás: y en eso Hegel vuelve a dar en el clavo): pero los modos de decirlo son infinitos (como lo es el habla de una lengua cualquiera, viva o muerta: dicho

sea de paso, no hay “lenguas muertas”). Y los nuevos modos de decir se sustancian en nuevos modos de hacer: la invención (materiales y técnicas) a este respecto no cesa.

Los que nos parecen crepúsculos (el historiador es propenso a imaginarlos) pueden ser (parodiando a Víctor Hugo en su juicio del Renacimiento) auroras. Depende de la óptica que se aplica al fenómeno. Clasicismo y Modernidad, por ejemplo, ¿acaso no intercambian papeles? Es el punto de vista, y no el objeto, lo que determina el postulado.

No hay denominación de origen: toda denominación lo es de destino. Y la Arquitectura entre tanto orilla unas y otras etiquetas y se hace fuerte, no tanto por sus estructuras, aunque también, cuanto por su verdad, que tiene no poco que ver con ellas, pero no se confunde con ellas. Si ella permanece (y la que lo es permanece), es por sus medios, no por sus fines.

Los mismos perros con distintos collares: o, tratándose de Arquitectura, mejor quizá sería decir, los mismos gatos con distintos cascabeles. Y sería imperdonable error nuestro que, adormecidos por el son encantador de los cascabeles, desatendiéramos a los gatos, maestros de habitación y habitantes ejemplares. Sabemos que, como ellos, ella tiene siete vidas. Y sus vidas son las de sus moradores. El fracaso de Babel, no se debió a incompetencia de quienes la edificaban, sino a la dispersión de lenguas. No fue la obra, sino el vecindario, causa de su ruina.

Pero Babel (como voluntad y como símbolo) subsiste: la libido del vuelo no decae. Eric Mendelsohn la plasma en sus bocetos y la edifica en el Observatorio de Potsdam, *Einsteinturm* (1920), desde el cual el físico viaja con la mente a través del cosmos. Y entre tanto la ingeniería aeronáutica fabrica máquinas de volar que hacen la competencia a las “máquinas de habitar”.

### *Gravedad y rigidez.*

Para Schopenhauer, la entropía es la *Voluntad* que mueve el mundo físico, un correlato fatal de *la fuerza del sino* que el Duque de Rivas ha puesto en escena en su *Don Álvaro* (1835) y Verdi ha convertido en ópera bajo el título de *La forza del*

*destino* (1862). El Arte, por su parte, nos provee una *representación* a modo de conjuro frente a esa fatalidad, que nos redime, si no de hecho, al menos en nuestro estado de conciencia semejante al “nirvana” de la filosofía oriental. Lo que tiene no poco que ver con el *placer desinteresado* al que se ha referido Kant.

Naturalmente, la Arquitectura está demasiado implicada en la vida activa de los seres humanos para inducir en ellos ese estado contemplativo. Pero ciertos episodios suyos sugieren no obstante que tal “elevación” del alma no es inviable. No es casual que las esbeltas “naves” góticas compartan denominación con las que navegan los mares y luego surcarán los aires.

Lo primero es un símbolo recurrente en el diccionario de la Historia eclesiástica. Lo segundo remite a la Biblia y a la *Escala de Jacob*. Por donde se mire, la arquitectura gótica está en sintonía con la religión a la que presta su servicio. Y su franca libido estructural, manifiesta, queda aparcada afuera en beneficio de un espacio interior ingrávido y ayuno de deseos.

Ya que, en la realidad, incluida la *re aedificatoria*, todo pesa, que ello no nos pese en el ánimo al menos. Frente al combate gótico de lo grávido y lo ingrávido, el humanista Alberti va a proponer la geometría como antídoto: los cuerpos platónicos es verdad que no pesan. Para el cubo como figura no hay arriba y abajo, ni se mueve. No hay anterior y posterior, ni menos derecha o izquierda: la simetría los equipara. Y nos abisma en un mundo de espejos con el que la Arquitectura nunca dejó de coquetear, de Herrera arquitecto a Escher grabador.

En los alucinantes grabados de este genio holandés que representan figuras imposibles se halla cifrado de algún modo el “sueño del arquitecto”, que Luis Moya nos dejó plasmado en una estampa faraónica y que puede resumirse en la pura y simple abolición de la gravedad.

La Arquitectura sabe que el sueño pesa: pero también que los sueños no pesan.

En su hacer está el servicio al primero, para el cual desde siempre fabricó dormitorios, y el homenaje a los segundos que el Antiguo Egipto, si no inauguró,

llevó su empresa a una magnitud insuperada. Porque es obvio que la *Gran Pirámide* no responde al sueño, por mucho que sea eterno, de Keops, sino a sus sueños (y los de su arquitecto).

En la pirámide queda sepultada la momia del faraón mientras el “navega” por el Nilo rumbo a la otra vida. Perdura la tumba, pero el alma “vuela”. Como permanece la *nave* gótica, con toda razón así denominada, para que el alma vuele, por contagio de las masas ingravidas, aparentemente, que han cedido la vez a la luz (el más ligero de los fenómenos conocidos).

Y ese arte transparente, como el macizo del faraón (paradójicamente), a la vez que nos suspende en el espacio (ingrávido), suspende el tiempo (quieto). Ni pesa, ni pasa. Nos eterniza.

Es ésta, no obstante, una magia eficaz solo hasta cierto punto: pues no todo el mundo es Santa Teresa, ni todos los arquitectos somos Bernini. Por eso Schopenhauer, que desconfía de las aptitudes místicas, léase contemplativas, de la Arquitectura, se confía en cambio, y sin reservas al arrebato de la Música, la cual, habiendo desistido, con conocimiento de causa, de atrapar el tiempo, se resuelve, y nos invita, a viajar con él. Para el filósofo, pues, la Música es el arte supremo. Ella no nos suspende: nos embarca y lleva en volandas.

### *La poética del dintel.*

La Arquitectura provee al sueño: pero los sueños (de la Humanidad) la redimen a su vez. Sueños son que, puestos en común, se decantan en mitos. Y de esa mitología (Hegel nos lo advierte) ella nos ha dejado constancia desde la época prehistórica: el *monumento* (hemos de reconocerlo una vez más) precede al *documento*. La Arquitectura se adelanta a la Historia.

Los megalitos de *Stonehenge* son una de tantas muestras y de las más soberbias. Lo son en tanto que hitos que “sacralizan” un lugar y en tanto que colosales estructuras.

Hay en éstas un gesto (lo que ahora tanto se aprecia e incluso sobrevalora) dramático: el de un drama (que algunos genios en el oficio, como el citado Frei Otto, han elegantemente desdramatizado) cuyo primer acto es el *menhir*. El mismo que, tallado y labrado en la forma de esbelto tronco de pirámide se transforma en obelisco.

Protagonista del segundo acto es el dintel que da lugar al *trilito*: tres grandes piedras, dos de ellas verticales, sosteniendo una tercera horizontal. De él se podría imaginar que deriva el arco de triunfo. Finalmente, el *dolmen* protagoniza el tercer acto. En él se adivina la tumba y (aunque ello nos cause cierta inquietud) la casa. Estructuras, todas ellas, elementales.

Desde el punto de vista de la Arquitectura, el segundo acto, “nudo” del drama, el que conjuga los símbolos del día (vertical) y de la noche (horizontal), el pilar y el dintel, es decisivo. La copiosa descendencia del modelo lo certifica. Es, a la vez, el prototipo original de cualquiera estructura adintelada y el módulo que, multiplicado, da lugar al peristilo.

Está en *Stonehenge* y en el *Parthenon*. Y en ambos casos es frontera de tránsito: en el segundo, alrededor del recinto sagrado y, en el primero, abierto a no sabemos qué. Pero como espacio transeúnte: linde que nos invita a trasponer el umbral que subraya, sin ánimo de estar en él. Pórtico en definitiva, de entrada o de salida, indistintamente.

Es el paradigma que abona la filosofía al respecto de Schopenhauer: en su erección hay una acción, una osadía, que opone la *voluntad* humana (la del animal bípedo, que no se deja vencer) a la voluntad cósmica (la gravitación universal). Y de esa acción da firme testimonio su *representación* en el paisaje. No podemos dejar de ver en *Stonehenge* una soberbia puesta en escena para la posteridad. El teatro romano no hará sino “estilizar” el modelo, urbanizándolo. Pero las imágenes, el *frons scenae*, son equivalentes: pequeño teatro remite a Gran Teatro.

Ahí queda eso: ésa es la lección de *Stonehenge*. Ved lo que fuimos capaces de hacer.

Nosotros lo hicimos (acción). Vedlo vosotros (contemplación). Ésa fue nuestra obra: la que para vosotros será “obra de arte”. Nosotros pusimos las piedras: a



vosotros corresponde descifrar su sentido. Nosotros elevamos y dispusimos estas colosales estructuras: desentrañar el enigma que entrañan queda a merced de historiadores, filósofos y... arquitectos.

O de clérigos absortos por la idea de la *divina proporción*.

*Stonehenge* nos recuerda, a este respecto cómo, en las fábricas de la Arquitectura, la geometría se somete a la física: la estética a la estática. La proporción (abstracta) obedece a la materia (concreta). Lo admirable no es tanto lo que vemos como el que aún podamos seguirlo viendo. Que esté adonde estuvo y que sea como fue. Y ello en virtud de su estabilidad.

Cada material, en efecto, impone sus condiciones. De las que derivan reglas para el buen hacer del oficio. La pesada “carga” que supone el grueso muro se “descarga” gracias al “arco” encepado en él que la reparte y distribuye: y el mismo ladrillo, aparejado de distinto modo, provee a lo uno y a lo otro, a la robustez y consistencia del muro y a sus asientos.

La fábrica del *Pantheon* (en contraportada) es un ejemplo. Enormes “roscas” de ladrillo descargan la mole de los muros adonde conviene a la cimentación. Materia y forma colaboran y se compenetran (literalmente) para una firme perdurabilidad secular que ni aún los seísmos (como observa Frei Otto) han afectado. Y a su vera, entre tanto, un gato rubio toma el sol.

Es ésta, sin embargo, una estructura oculta, un secreto del oficio. En el dintel, por el contrario, todo es diáfano. Y proclama el hecho de que la proporción (lo que vemos y, como dice Alberti, deleita a los ojos) no es ajena al material, sino supeditada a él. Es *estructural*, no *visual*: humana, no divina. El megalito se somete a sus leyes mecánicas, no geométricas. Como lo hace la sala hipóstila y el peristilo. Cuando el hormigón zunchado desplace a la piedra, *Notre Dame de Raincy*, otras serán las proporciones. Y muy otras con el acero: *Crown Hall*.

Hay una proporción prehistórica (*Stonehenge*), otra egipcia (*Ramesseum*, 1290-1224 a. C.) y otra dórica (*Parthenon*, 448-437 a. C.).

La primera, a nuestro parecer, se conforma con el puro símbolo: es lo que percibimos a esa distancia milenaria. En la segunda, sin embargo, la imagen del jardín primigenio, de lo que Rykwert llama *paisaje-creación*, trata de distraernos de su rigurosa y espesa estructura. Ayuda a esa distracción el sol del desierto que entroniza la sombra y sus bendiciones. En la tercera, es el *equino* del capitel, con su silueta orgánica, y las *estrías* del fuste que desmenuzan la luz que las contornea, los que canonizan imágenes para un catálogo que ignora la ley de la gravedad.

Decimos que la sala hipóstila es un jardín: porque para el habitante del desierto, como para el campesino de la meseta, la luz no es un don, sino un azote que poco o nada tiene que ver con una “alegría esencial”. Y vemos en el peristilo un orden viril: pero lo cierto es que sus estructuras adinteladas obedecen a estrictas proporciones que dicta la estabilidad de la piedra.

Ese material pide espesor y la vida le da la bienvenida. Y el arte luego lo condecora con los atributos de la imaginación. Y convierte su naturaleza mineral en fantasía vegetal. Incluso en musculatura zoomórfica. Las piedras se conciben como tallos. Y todo contribuye a que una ilusión de ligereza y diafanidad gane terreno en el ámbito de la Arquitectura.

La “cabaña primitiva”, que Laugier stampa en su *Essai sur l'architecture* de 1753, no evoca el Edén, sino lo reproduce simplemente a pequeña escala. Y la matrona, alegoría de la Arquitectura, que a nuestra derecha la señala con el dedo, con el concurso a la izquierda de un amorcillo desnudo que nos hace pensar en la vida, sugiere que éste es el modelo “adintelado” de toda edificación, pasada y futura. Una simple estructura que no hay que adornar porque la naturaleza ya ha preparado su adorno. Huelga esculpir el acanto cuando éste está al natural.

La cabaña de Laugier es como un bosquecillo (amable) en medio del bosque (temible). El “mundo diminuto” con el que soñará el arquitecto Semper (1803-1879). Y restituye el dintel a su origen vegetal, diáfano. Lo que el templo griego fabrica con artificio, lo hallamos aquí, en la cabaña, puesto a nuestra disposición por la naturaleza del material.

Pero el dintel es solo un principio. Y el peristilo que nos rodea o al que rodeamos no es suficiente. Desterrados del paraíso, que la sala hipóstila figura en medio del desierto, donde la lluvia arrecia habremos de cubrirnos: nos lo indica el Adán que el Filarete dibuja al margen de su Tratado llevándose ambas manos a la cabeza, a modo de techumbre de emergencia.

Una techumbre “a dos aguas” será el arquetipo que el templo griego nos ofrece y que, en la cabaña de Laugier, cubre una espesa hojarasca, receta para los innumerables chozas de todos los tipos que las arquitecturas autóctonas han fabricado a lo largo de todos los siglos y a lo ancho de todo el planeta. La barraca valenciana es uno de ellos. El hórreo, otro.

En nuestro deambular del desierto a la tierra fértil, de lo seco a lo húmedo, el *tectum* ha pasado a ser la divisa del *architectum*. El dintel es solo la puerta que marca el umbral: de la casa (portada o portal), o de la gloria (arco de triunfo). Pero la intemperie ordena un espacio a cubierto, que el templo griego reservaba a la divinidad, por puro protocolo, y que el habitante terreno ha menester por necesidad para su cobijo. El techo es el emblema del hogar. Y en él se ha cifrado la sabiduría estructural de todos los lugares y tiempos.

A su vez, la cubierta a dos aguas deja sendos agujeros o huecos triangulares, en sus dos frentes, delantero y trasero, cuyo cierre dará lugar a sendos “frontones”: superficies en las que el genio griego dispondrá magníficos altorrelieves. Son lugares ayunos de función estructural, neutros y vacíos, en los que la fantasía se halla a sus anchas.

*Decorad* (aconsejaba el romántico John Ruskin) *adonde podáis reposar*. Transmítala así una lección secular del código clásico: el adorno solo ha lugar adonde la estructura activa del edificio está ausente. La *venustas* habla cuando la *firmitas* calla: “frontones” y “metopas” son, en el templo griego, lugares estructuralmente mudos en los que la forma proclama su libertad.

La herencia de *Stonehenge* se perpetúa, pues, en la Acrópolis ateniense, del *Parthenon* a los *Propileos*, del *Erecteion* a la *Niké*, como en Agrigento, Segesta y Selinunte, fiel a un mismo sistema elemental de estructuras adinteladas, que la sensibilidad estética lee distintamente.

Lo cual nos convence de antemano de que el saber estructural, sea intuitivo u objeto de cálculo, propende al sistema. De ahí el que, de cuantas acepciones podamos asumir del concepto de *tipología*, la contribución de la estructura a la formación de tipos sea la más firme.

*El salto de pértiga del arco.*

Hemos visto cómo un arco secreto, llamado “de descarga”, encastrado en los muros del *Pantheon*, les otorga firmeza y estabilidad contra todo temblor subterráneo. Pues bien: si penetramos en el interior de este templo, nunca y en parte alguna superado, nos sobrecogerá una cúpula que, si ha sido sobrepasada en dimensiones por sus réplicas, no ha dejado de ser la soberana en su especie estructural y el paradigma absoluto de su arquitectura. El emperador Adriano adivinó que, adonde caben “todos los dioses”, cabemos asimismo todos los hombres.

De siempre la Arquitectura hizo gala, y la sigue haciendo, de sus estructuras. En lo que Tomás de Aquino vio un ramalazo de orgullo, una libido profunda. Pero el alarde al que, desde el gótico a la actualidad, asistimos tiene que ver más con la vanidad que con el orgullo: con la apariencia, más que con lo secreto.

*Seréis como dioses*: no dice el diablo que lo seamos, sino que lo pareceremos. Lo que importa, pues, ya que no puede ser el serlo, es el parecerlo. De ahí que la Arquitectura, desde su juventud egipcia y en su madurez griega, se esfuerce por mostrar el brío de sus estructuras. El *triglif* todavía rememora el frente de una viga tiempo ha desaparecida.

Por eso, cuando el arco sube a escena, su despliegue acapara el espectáculo. Oriente se apodera del Mediterráneo, colonizado (en materia de Arquitectura) por egipcios y griegos. No es un Oriente remoto, sino vecino: “occidental” hasta cierto punto. Como ha sido “oriental” en cierta medida, el Mediterráneo de aquellos. Barriando uno y otro, ladrillo y piedra, arco y dintel, Roma los aglutina en un modelo híbrido que sabe conjugar cuanto se sabe al respecto. Un modelo válido para todas las estirpes de los dioses. Y para todas las razas de los hombres.

A diferencia de la piedra, que arranca del todo (la cantera) a la parte (el bloque), el ladrillo procede de la tierra, se amasa, y es pieza y parte de algo que está por ver. De origen humilde, por tanto, y plebeyo. La nobleza no se le supone: habrá de ganársela. No es estirpe, sino promesa. No es: llega a ser. Si la piedra ennoblece la obra, la obra ennoblece el ladrillo.

Es un “instrumento” modesto dispuesto para alcanzar “soluciones” soberbias. Y una de ellas, a la que se presta y será su gloria, es el arco. La gran luz que el dintel pétreo es incapaz de salvar la saltará el ladrillo aparejado en arco. Lo que no pudo el arquitebe de una pieza, lo resuelve la rosca de muchas piezas sabiamente aparejadas.

La cultura del arco, que luego heredará la piedra, es herencia del ladrillo: una solución que no se confía a la pieza, sino a su aparejo. Ése que los romanos, con su decidido discernir de materiales y formas, desarrollarán a fondo bajo la denominación de *opus*. Es el que muestran algunas de sus más gloriosas ruinas: despojadas del lujo de sus mármoles, queda al aire y al sol la impecable desnudez de sus fábricas de ladrillo. Villa Adriana es toda una lección de sabiduría oculta en su día y que la erosión del tiempo nos cuenta con todo detalle.

El secreto del arco, del que la industria gótica supo todo lo que hay que saber, y sacó provecho de ello, es que, a diferencia del pilar y el dintel, que se reparten los papeles, activo aquél y pasivo éste, los combina ambos en sí mismo: es pasivo y activo a la vez.

Pasivo, porque soporta las cargas que sobre él pesan: activo porque las transmite y a la vez las redirige y reorienta. En virtud del arco, la *gravedad* se transforma en *empuje*. Traduce la vertical a horizontal (a través de lo oblicuo). Invierte (lo que intuyeron los maestros de obras góticos y Gaudí puso por obra) el juego funicular de la catenaria.

Desgrava “virtualmente” el espacio que acoge, como la choza nos cobija “realmente” y protege de la lluvia. Al fin y al cabo, la lluvia es un recordatorio (si lo hubiéramos necesario) de la gravedad: por lo que no nos sorprende que el Filarete dé por supuesto el que llovía cuando Adán salió desterrado del Paraíso y hubo de llevarse las manos a la cabeza.

La piedra aprehenderá luego del ladrillo (no a la inversa) la lección del arco, que Roma hace suya, aprendiendo de aquellos pueblos a los que somete. Y hará del *arco* símbolo favorito del *triumfo*. Pero el ladrillo seguirá fiel a sí mismo, marca del ingenio que burla la solemnidad y se atiene a la modestia, y a la competencia, del oficio. Hacer más con menos.

La docilidad del ladrillo lo hace apto para habilidades a las que la piedra orgullosa se resiste (las bóvedas tabicadas, por ejemplo). Y Roma, cuna de arquitectos-ingenieros, en los que el genio no desdén el ingenio (Vitrubio es un botón de muestra), obrará maravillas a su cuenta. Y más a partir del momento en que la inevitable decadencia del imperio obligue a sus arquitectos a discernir entre una fábrica sólida (que cueste menos) y un lujoso revestimiento (que luzca más). De ello dará fe, entre otros, Viollet-le-Duc en sus espléndidos dibujos.

Será la época en la que los grandes monumentos han dejado de ser anónimos o de estirpe (*Coliseo Flavio*) para pasar a serlo con nombre (*Villa Adriana, Termas de Caracalla*).

En el *Pantheon*, cuya historia transita de una época a otra (de Agripa a Adriano), sobre el arrogante sistema adintelado que preside el pórtico de columnas y arquivadas tallados en piedra, otro sistema de pequeños arcos de ladrillo, a modo de entresuelo o ático (según se mire), sustenta el artesonado de cubierta, a la vista solo del curioso que la levanta. El ladrillo cocina lo que la piedra, con galas de mayordomo, sirve a la mesa: cada cual en su papel, pero ambos activos en su eficiencia estructural, ingenieril y arquitectónica.

Cuando, en el transcurso de los siglos y con la incidencia de las academias, las ficciones estructurales se decanten en órdenes visuales, la piedra y el ladrillo intercambiarán papeles en su representación. O bien el ladrillo “rellena” los entrepaños que la sillería de piedra describe con pilastras, reales o aparentes (es el caso de la *Casa de la Aduana* en Valencia, neoclásica), o bien es la piedra la que, a la manera de una mampostería más o menos “concertada” fabrica el muro que el ladrillo ha compuesto, delimitado, armado y en cierto sentido “encofrado”.

El llamado “aparejo toledano” hace uso de esa combinación, “concertando” masas de mampostería con hiladas de ladrillo. Lo que nos remite a sistemas de la tradición romana.

En el Capítulo IX de su Primer Libro, Palladio describe seis *maniere de muri* puestas en práctica por “los antiguos”: 1) *reticolata*, 2) *di terra cotta o 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, descrita por Vitrubio y en desuso en tiempo del autor, deriva el aparejo toledano.

En la segunda “manera” el ladrillo se basta a sí mismo. Pero en la tercera comparece de nuevo la piedra de relleno: solo que ahora se echa mano además de las *pietre di fiume*, esto es de los cantos rodados. Lo que Palladio llama *pietre incerte* (4) es “mampostería concertada”.

Y *pietre quadrate* (5) son los sillares, que asientan unos sobre otros sin más, incluso *en seco*, de lo que hemos visto cómo hace alarde el soberbio Acueducto de Segovia. Y finalmente el arquitecto paduano cita la *maniera rimpiuta* (6), es decir, el hormigón (en masa). Y advierte luego cómo, en las antiguas murallas de Nápoles, colabora con la sillería que lo encofra.

Es decir que, lo que aparenta ser un muro continuo, es más bien una trama estructural compuesta de piezas portantes de uno u otro material, que conforman la masa que las maciza. En el muro, la estructura calla: pero actúa y cumple su discreto papel. Es tramoya oculta.

Son como el *concertino* y el *ripieno* en un *concerto grosso* barroco. El baile de términos nos sugiere la comparación. Ciertos instrumentos “conciertan” la forma: son sus solistas. Otros la completan y “rellenan”. Aquéllos destacan, gobernándola como virtuosos. Éstos la dotan de cuerpo. Aquéllos mueven el concierto: estos le aportan “grosura” y espesor.

Que la tramoya, necesaria, de una fábrica salga o no a la luz, que se deje ver o que se haga ver, son opciones que cada época bendice o maldice y que cada autor asume o descarta. Entre estructura real y forma visual puede darse, pero no es forzoso que se dé, reciprocidad. El gótico es un modelo de forma en la cual la estructura esplende: de ahí el entusiasmo suscitado en incondicionales del oficio como Viollet-le-Duc. El barroco, sin embargo, es ejemplo de una forma que se niega a hacer confesión, pues arruinaría su magia, de sus artificios.

*En el claro del bosque.*

El de la madera es un mundo aparte. Vegetal, no mineral. Vivo, no inerte. Un mundo que se remonta a los orígenes, de la Habitación (el Paraíso) y de la Arquitectura (la Cabaña) y que todavía nos es imprescindible en los revestimientos que apreciamos como más delicados al tacto. Tal vez ello tenga algo que ver con ese *violín bien afinado* al que alude Louis Kahn en uno de sus escuetos y un tanto enigmáticos aforismos: el que concibe la casa como la caja de un instrumento cuyas cuerdas, las del espíritu que la habita, resuenan en ella.

Para empezar, y en lo tocante a la edificación, la madera se muestra autosuficiente: lo que no puede decirse del resto de los materiales sin graves restricciones. El paradigma de la “cabaña primitiva” lo demuestra: troncos la ahíncan en el suelo, troncos elevan sus soportes, troncos articulan su entablamento y troncos trazan sus cerchas de cubierta.

La madera es ese “chico para todo” que, allá donde se lo reclama, presta su servicio. De pies a cabeza. Afuera y adentro: sobre todo, adentro. Pero no solo recubre: ella es armazón cuando se la requiere, tanto de paredes y techos, como al aire, en puntales y vigas, jabalcones y pares (“jabalcón” es una voz de origen semita que apunta a la cultura de donde procede).

Su figura favorita no es el arco (que en su caso no sería curvo, sino poligonal): tampoco es el dintel, aunque se presta a él allá donde un hueco lo pide. Y es solución a todo género de “cargaderos” pues, siendo fibrosa, soporta compresiones y tracciones con la misma facilidad: y cede, pero no se parte, se dobla, pero no sucumbe. Su figura favorita es el triángulo.

Nos lo dice el frente de la cabaña al que luego, transformada ésta en templo, llamamos “frontón”. Luego vendrán las “cerchas” y los “cuchillos”, armazones varios de cubierta: y todos ellos “triangulados”. En los que la madera, al dictado de los cálculos del *Polígono de Cremona*, soportará solicitaciones de todo tipo: compresión, tracción, flexión, torsión...



Su único límite, como el de todas las cosas en funciones de estructura, es la dimensión. Su ventaja es el que, como las raíces, que son suyas, conoce el subsuelo y se afinca en él: ahí están los palafitos para probarlo. Y flota: que lo digan los barcos que, recordémoslo, Vitrubio concibe como arquitecturas. En el Capítulo 3º de su Primer Libro y refiriéndose a los módulos en los que se basan las simetrías, establece como unidad el *interscalmio* de los navíos (escalmo es “la estaca fijada en el borde de la embarcación para atar a ella el remo”, informa el DRAE).

De todos es sabido que hubo y hay una “arquitectura naval” que, de algún modo pone en relación edificios y barcos: el mito bíblico del Arca de Noé sería un paradigma al respecto. Y como hubo y hay habitaciones lacustres, las hay flotantes: Ámsterdam es uno, pero no el único lugar que da fe de ello. En punto a sus respectivas estructuras, es del todo patente que unos y otros artefactos comparten solicitaciones y soluciones: lo muestra de un modo ingenuo, pero irrefutable, el dibujo de Ledoux del *Puente de la Love* (1804).

Las pilas del puente adoptan la forma de barcos: una forma hidrodinámica válida tanto para la embarcación que se mueve a través del agua como para la pila que resiste su empuje.

Una misma idea afronta dos envites recíprocos y semejantes. Esa semejanza, erigida en símbolo, inspiró al arquitecto sevillano Vázquez Consuegra su espectacular “Pabellón de la Navegación” en Sevilla 92, que confirma el supuesto de la validez “universal” de determinadas estructuras que las hace ubicuas (de ahí la adhesión que les prestan los actuales iconos).

Y es que de lo “hidrodinámico”, de tantas y tan sencillas arquitecturas tradicionales, a lo “aerodinámico” de no pocas y sofisticadas arquitecturas modernas no hay más que un paso. La frase hecha *contra viento y marea* traspasa ese paso. Porque toda estructura, sea de edificio o de navío, se las ha de haber contra viento y marea.

Sorprende, aunque no debería, que la voz “navé” corresponda por igual a un barco y a un templo. De ella nos dice el DRAE que es “construcción cóncava capaz de flotar”. Y asimismo “cada uno de los espacios... entre muros o filas de arcadas... a lo largo de los templos u otros edificios importantes. Una nave no es, ni un barco

cualquiera, ni un habitáculo cualquiera. La nave impone; en la tierra y en el mar. *E la nave va* es un famoso título de Federico Fellini que la concibe como una parábola de la deriva de la Humanidad.

Tal vez en el subconsciente del irreverente cineasta italiano amaga el símbolo del que la Iglesia, nacida en el medio acuático y entre “redes” (paso por alto la ironía a la que esto se presta), hizo uso desde sus orígenes. No es en vano, por tanto, que el Diccionario nos remita al templo. Es un parentesco que, a través del latín *navis* (que solo contempla la navegación pura y dura) se remonta a las raíces griegas: *naus* es nave, pero *naos* es recinto sagrado del templo. Claro que no es lo mismo: pero la semejanza de las voces da que pensar.

Y el símbolo templo/nave no se hace esperar, activado por la incertidumbre que desde los poemas homéricos nuestra cultura asocia al arte de navegar “a merced del Destino”.

Estructuras, pues, comunes a embarcaciones y templos (o pabellones) otorgan fuerza a una metáfora de vieja raigambre mitológica en la que la madera tiene no poco que decir. Una metáfora que dilata su sentido en la era de la navegación, primero “aérea” y luego “espacial”. Pero de eso hablaremos luego (cuando la madera ceda su puesto al hierro).

La madera no tiene a menos, nunca lo ha tenido, el puesto de la servidumbre, que la honra, como honra a toda arquitectura de habitación: apta tanto para el mueble como para el inmueble. Para lo mudable, como para lo estable.

Por eso ella ha sido, y aún sigue siendo, soporte de estructuras efímeras: dar servicio ocasional es ancestral vocación de la madera. De ella puede decirse lo que Vitrubio dice de la arquitectura civil: obedece a la *oportunidad*, y en ser oportuna consiste su honra y prez.

Oportunos son los andamios, indispensables para el vuelo de las fábricas: una función que la madera ha venido desempeñando por sí sola antes de que los armazones tubulares la reemplazaran en parte. Oportunas son las cimbras de madera, previas a la construcción de las bóvedas que si la ocasión se perpetúa pasan de ser artefacto provisional a armadura definitiva.

El encofrado, de hormigones o de otras materias plásticas, fue desde antiguo otro de los oficios encomendados a la madera que, a su vez, dejaba en aquellos su huella: un sello del que destacados arquitectos de la Modernidad, como A. Perret (1874-1954) o M. Breuer (1902-1981) hicieron marca de una cierta poética del diseño.

Y si en el banquete de la Arquitectura la madera puso los manteles, tras los postres ella vuelve a hacer acto de presencia y de servicio, pues la “apuntala” con frecuencia en su fase de deterioro, deteniendo o, cuando menos, aplazando su ruina.

*Contra corriente.*

Entre las numerosas maravillas a que la madera ha dado lugar en el hacer de los más acreditados arquitectos, hay una que sorprende, y aun sobrecoge, in situ por cuanto es más conocida por los libros que al natural: me refiero al *Ponte di Bassano* construido por Palladio en 1569 y que el mismo autor describe y documenta en su “Libro Tercero de Arquitectura”.

En el Capítulo IX escribe:

*Presso à Bassano terra posta alle radici dell'Alpi, che separano la Italia dalla Magna; hò ordinato il ponte di legname, che segue, sopra la Brenta fiume velocissimo, che mette capo in mare vicino à Venetia.*

Como es habitual en él Palladio se demora en la descripción del lugar: las estribaciones de los Alpes que separan Italia de Alemania (la escritura de ésta como “Magna” nos llama la atención). Y el Brenta (femenino en italiano), “río velocísimo” que, procediendo de aquéllas, desemboca en el mar cerca de Venecia. Su ancho en el lugar del puente es de 180 pies, que el arquitecto divide en cinco tramos con cuatro apoyos de ocho fustes, como en el frente de un templo *octóstilo*, a los que llama *ordini di pali* y que sustentan el puente, de 26 pies de ancho.

Para reforzar las vigas a lo largo del puente, que vulgarmente (dice) se llaman *correnti*, dispone otras inclinadas, las que nosotros llamamos “jabalcones” y

él observa che *servono per modiglioni* y (añade) *rendono l'aspetto di un'arco*. Y concluye:

*In tal modo l'opera riesce bella per la forma, e forte.*

Otro juego de jabalcones invertidos asegura, en la dirección de la corriente, la rigidez de las pilas, creando una airosa imagen de “raíces” y “ramas” cruzadas, dispuestas en los dos planos entre sí perpendiculares y siguiendo los ejes de ambos flujos, del río y de los peatones. A todo lo cual se suman:

*Le colonne, che sostengono la coperta, e servono per logia, e fanno tutta l'opera commodissima, e bella.*

*Bella e forte... commodissima e bella.* El código *vitrubiano* se cumple al pie de la letra. Y se cumple asimismo el que, lo que en los elementales dibujos del libro no llama la atención, en la realidad, batido por las aguas del río tumultuoso, nos sobrecoge. Lo que en Ledoux (Puente de la *Love*) es un curioso capricho, en Palladio (Puente de Bassano) es un magnífico desafío.

Previas a esta descripción de una fábrica real, Palladio documenta, en el mismo Tercer Libro, “otras tres invenciones según las cuales se puede hacer puentes de madera sin puntales en el río”, mediante cerchas en arco: una solución que él descartó para el Rialto, por estimarla tal vez indigna de la Serenísima, y que le dejó, no sin pesar, fuera de juego. El soberbio Puente no construido que Palladio nos muestra (con orgullo herido: tanto que no le pone nombre) en el Libro, obstruiría de tal modo la navegación por el Gran Canal, que la práctica lo desestimó.

Palladio fracasa como arquitecto, seducido y seductor por el juego de la forma, adonde pudo triunfar como ingeniero lógico y práctico. El *Ponte Rialto* que conocemos y que Canaletto plasma en una de sus famosas *vedute* es ingeniería revestida de arquitectura. El que Palladio presentó al Consejo de la República era, ante todo y sobre todo, Arquitectura.

Las estructuras, sea cual fuere su materia, ponen al rojo el conflicto entre arquitectura, sumisa a la forma, e ingeniería, libre de compromisos formales. Lo

que, en la piedra, de natural escultórica y por ende propicia al juego de las “nobles artes”, o en el ladrillo que confunde, en su modestia, materia y forma, es un concierto sin fisuras entre Ingeniería y Arquitectura (de lo que dan fe el Acueducto de Segovia y el *Pantheon* de Roma, para citar dos ejemplos, y Vitrubio suscribiría), la madera lo deja entrever con sus “artesonados”, armaduras y armazones.

La arquitectura popular nos ofrece todo un muestrario variopinto de oficios en los que la madera se hace cargo de la estructura de las fábricas, afianzando sus bases, articulando sus muros y cerchando sus cubiertas y sus aleros. La colección de dibujos de los hermanos García Fernández *España Dibujada* detalla con preciosa caligráfica cada uno de estos pormenores.

### *El oasis y el bosque.*

Hay en la madera al servicio de las fábricas de arquitectura un sello de provisionalidad. Lo muestran sus maquetas, algunas gloriosas (la de la cúpula de Miguel Ángel, por ejemplo). Y abunda en los museos de *l'opera del duomo*, tan frecuentes en las ciudades del Renacimiento italiano: la maqueta es el boceto “en tres dimensiones”, tangible.

Hay una razón de fondo para ese proceder, a la que el espíritu de la Ilustración dará de lado en parte y la Modernidad vendrá en su rescate. Una maqueta es todo un acto de fe en los atributos de la “proporción”: si la proporción es todo, la maqueta lo dice todo. Con ella a mano sabemos que nada falta, que nada sobra y que todo está en su sitio (la *concinnitas* de Alberti).

Desde el momento en que la “escala”, relativa, desplaza a la proporción, absoluta, aun sin ignorarla, el prestigio de la maqueta decae por fuerza. Y el dibujo que, desde el temprano Renacimiento siempre estuvo alerta, pero no en solitario, se hace ahora mayordomo supremo al servicio, no de la Cosa (*Re Aedificatoria*), sino de la Idea y su Imagen.

El dibujo permanece: pero sus objetivos son otros. No esboza o pergeña lo que se ha de hacer, sino que representa y hace visibles las *visiones* de su autor, productos

de su fantasía. La maqueta, a este respecto, está fuera de lugar. Es demasiado real, tangible: demasiado poco fantástica. Está al alcance de la mano: puede ser bella, pero nunca será sublime.

Una maqueta del *Cenotafio de Newton* (cuyo activo principal es su supuesta y enorme escala, tal que hace parecer inviable su materialización) reduciría esta invención de Boullée al más espantoso ridículo. Y otro tanto ocurriría con el Albergue para Guardas Rurales de Ledoux, convertido en bola para jugar al billar.

La madera recuperará su posición “estructural” cuando un ebanista enarbole la enseña neo-plástica y abra así el camino al Movimiento Moderno de la Arquitectura. Cuando escala y proporción firmen las paces y el mueble se compadezca con el inmueble y viceversa. Hablamos de Gerrit Thomas Rietveld (1888-1964), naturalmente.

En ese trance, se diría que, más que un modelo previo de la fábrica a edificar, es ésta la que imita a la maqueta, haciendo suyo el sesgo provisional impreso en ella. Lo efímero, en esta nueva arquitectura, es bienvenido y bendecido. La *Schröder Haus* en Utrecht (1924) hace gala de sus metamorfosis dispuestas al arbitrio de sus usos.

Porque son “provisionales”, las estructuras de madera son “providenciales”: proveen a la vida con la que, literalmente, conviven (la madera, como ser vivo que es, también envejece: no tan despacio como la piedra o el ladrillo, ni tan deprisa como el animal o el ser humano). Se acomoda fácilmente, por eso mismo, a la vida a la que presta sus servicios.

De ahí que, desde la más remota Antigüedad, insignes monumentos pétreos, es decir, minerales, han coqueteado con imágenes vegetales, compadreando a través de ellas, con los rituales de la vida humana: columnas egipcias con sus capiteles flor de loto, hojas de acanto clásicas por doquier y palmerales árabes a la par con arboledas góticas. El “paisaje creación” mediterráneo, el “oasis” caro a los pueblos nómadas del sur o el “claro del bosque” propicio a los bárbaros del norte, son evocaciones vegetales que subyacen a nuestras estructuras.

El palmeral está presente en una de las estructuras ejemplares más admirables de la arquitectura medieval, rival menos ostentosa, pero no menos bella, de la catedral gótica: la inefable Mezquita de Córdoba, cuyo mérito es el de saber crecer, como el *rizoma* que airean los ingenios de la deconstrucción, a lo ancho, en lugar de a lo alto. A diferencia del cristiano, que ora con los brazos en alto, el musulmán lo hace cuerpo a tierra: el primero se eleva y el segundo se abate. Y ambos aspiran a lo mismo. Pero la Arquitectura les sigue en sus posturas.

La Mezquita califal de *Al-Ándalus* es vegetal tan solo en su imagen de sombra bendita que alivia el sol del desierto. Alá abrasa: y el creyente sobrevive postrado a la sombra de sus oraciones. Y para practicarlas se provee de un espacio a cubierto, ni demasiado esbelto, que sobrecoja, ni demasiado plano, que oprima: un palmeral de arteificio, mineral.

El arteificio arquitectónico conjuga piedra y ladrillo. La piedra está en las columnas, de alturas variables, recicladas. Y en las dovelas, labradas conformes al arco que deberán articular y configurar. Y el ladrillo rellenará sus llagas, alternando con ella en un ingenio que, de puro elemental, subyuga. El arco queda así resuelto.

Pero la columna es enana y la altura a la que el arco da lugar parece insuficiente para un espacio con vocación de crecer en horizontal, ensanchándose, para acoger a la multitud de los nuevos creyentes. Habrá que elevar los techos, peraltando las endebles y chicas columnas con pilastras macizas que traben los nuevos arcos: los que sustentan la cubierta superior. Pero ese sistema amenaza con quebrarse en su punto débil: el que articula, sobre sendas ménsulas, la potente pilastra prismática sobre la frágil columna cilíndrica.

En ese punto se impone un contrafuerte. O un tirante. Lo común en otras mezquitas es que se opte por esta segunda solución, sencilla y práctica, pero poco elegante. Un tirante corta el espacio y es ingrato a la vista. En Córdoba prospera el contrafuerte, en función de *arbotante* (medio arco) duplicado (arco entero). La Arquitectura hermana, en este punto, el arte cristiano con el islámico: las estructuras ignoran los credos, pero se acomodan a los ritos y la oración es uno de ellos, “vertical” en el caso de la catedral, “horizontal” en el de la mezquita.

En la de Córdoba, cada arco del piso intermedio ejerce como tirante y contrafuerte al mismo tiempo, en un juego recíproco de empujes, y asegura la estabilidad de las discontinuas piezas verticales, con la naturalidad que es propia del ingenio cuando se traduce a arte. Y así, lo que parece un capricho de la fantasía (el oasis) no es sino la puesta en práctica de una lógica estructural que satisface, sin hacer alarde de ello, los requerimientos de la estabilidad física: la mecánica deviene poesía. Sus anónimos autores obedecen a la definición de A. Perret:

*El arquitecto es un poeta que piensa y habla en construcción.*

La construcción es la lengua común a alarifes árabes y maestros cristianos. Una lengua que, en la Edad Media, desconoce barreras y sustenta un patrimonio común. La Arquitectura se reconoce en sus estructuras y éstas están más allá de la división que marcan las religiones.

“De su peso se cae”, decimos de lo que es irrefutable. Las estructuras comparten esa lógica elemental. Y la Arquitectura les es fiel, de grado o por fuerza. Sea cual fuere el credo que la reclama o la imagen que la suscita: el bosque o el palmeral, el claro o el oasis. La gravedad se impone, cuya ley hecha, hecha está la trampa que la burla, de uno u otro modo.

En la Mezquita de Córdoba, como en la Catedral de León, todo está como a punto de quebrarse, sea a lo ancho, sea a lo alto, a causa del espacio o a causa de la luz. Pero nada se quiebra en estas “danzas congeladas”.

Se ha dicho hasta la saciedad que la Arquitectura es *música congelada*: yo diría que es “danza congelada”, pirueta suspendida. Está a punto de romperse, pero no se rompe. ¿Qué hace el bailarín cuando ciñe el talle de la bailarina para que no caiga, en el clásico *pas-à-deux*? La sujeta por la cintura: como los arcos de la Mezquita, como los arbotantes de la Catedral.

Lo que hace que ambas estructuras, semejantes y a la vez diferentes, sean bienvenidas e incluso benditas, es que cada una de ellas cumple a las mil maravillas con su propia función: en la Mezquita, adentro, dividiendo el espacio para la oración de todos, pero cada uno, y en la Catedral, afuera, para liberar el mismo



espacio para la oración de cada uno, pero de todos. De hecho (valga este botón de muestra) los cristianos cantan: los musulmanes susurran. Aquellos forman un acompasado coro polifónico: estos componen un discreto murmullo aleatorio.

La estructura, en cuanto antítesis o *dispositio*, juega a favor de la función, o tesis: para que los rituales de la vida colectiva (cuyas religiones, aun siendo laicas, no dejan de ser lo que son) se desenvuelvan con el mayor decoro y la requerida dignidad. Es curioso observar cómo, de las heridas que un culto diverso, el cristiano, ha infligido en Córdoba a la mezquita islámica, la vieja catedral gótica apenas se apercibe, en tanto que la nueva catedral renacentista causa un verdadero e insoportable estrago: una convivencia posible, aunque inestable, se ha roto.

Lo que más nos hiere, tal vez, en el incomparable monumento cordobés no es tanto el conflicto de religiones cuanto el choque de épocas. Lo que en Sevilla (la Giralda) se halló feliz (una linterna del Renacimiento puesta a una torre almorávide) en Córdoba suena estridente. Y es que toda arquitectura es “única”: no por su forma, sino por el sitio en el que se instala.

Lo que demuestra que la estructura, siendo una solución (necesaria) no es la solución (suficiente). Ése es su reino y su poder: pero no su gloria. O no la de la Arquitectura.

### *El hangar.*

La gloria de la Arquitectura está en su servicio al acontecer humano. Como el amor lo es de la libido. Pero ésta está ahí, dispuesta siempre a suplantarlo y a tomar su vez. Tomás de Aquino estaba en lo cierto: pero su veredicto fue más bien profético y, como tal, se cumpliría siglos después, cuando el hierro tomara el relevo en el protagonismo de las estructuras. Él es el que da la primera gran batalla, teórica y práctica, de la arquitectura moderna. Y de ello dan fe arquitectos ilustrados, modernos y pos-modernos. La segunda corresponde al hormigón.

Las suyas son estructuras cuya imagen alienígena parece más proclive al vuelo cósmico que al simple desafío de la gravedad: estructuras ingravidas concebidas para un espacio astral.

La cabaña, afincada en tierra de labor, ya no es el modelo. Tampoco el palafito que flota, clavado a los fondos del lago. Ahora, un *Albergue para Guardas Rurales* esférico, el de Ledoux, apenas roza el suelo en el que posa. Y la *Ville Savoye* de Le Corbusier planta sus pilotes en la tierra a la manera de una nave llegada de otro planeta. Y la *Einsteinturm* de Mendelsohn se asemeja a una torre de control telescópica que vigila el universo astral. Y la *Instant City* del Grupo *Archigram* flota a su aire y se desplaza abandonada a su suerte.

Son estructuras que no siempre (o casi nunca) son lo que quieren ser: pero denotan una vocación cósmica que hace zozobrar el principio rector de la gravedad terrestre. Vuelan.

Su primer vuelo fue imaginario: el del palmeral del sur o el bosque del norte, islámico o gótico. Pero uno y otro prestaban atención a un espacio para el rito. Y lo hicieron con ejemplar discreción: en la mezquita, un ámbito de penumbra, propiciando la intimidad del creyente, en la catedral, un ámbito de luz, arengando la plegaria en común. En el primer caso, adentro y en voz baja: en el segundo, afuera y a grandes voces. La mezquita solo se conoce cuando se entra en ella: de la catedral sabemos desde afuera y aun desde lejos.

Una vista aérea, posible ahora, no en su propio tiempo, de una mezquita apenas nos dice nada. Una vista aérea de una catedral es todo un espectáculo.

Y porque lo es, la época romántica pone los ojos en ella y en su estructura y la traduce a una lengua nueva, que ya no es propiamente gótica, sino neo-gótica. El *revival* reinventa el gótico: como estilo y como estructura. Eleva a la categoría de estilo lo que en su momento fue ingenio de fábrica. Y alaba el artificio que sus canteros labraron primorosamente con objeto de disimular lo que realmente era (un mero sistema de contrafuertes) y distraernos dejándolo a la puerta (como se deja la ropa de calle). Adonde ellos decían siga adelante, estos se detienen.

Los historiadores (en alza a partir del dieciocho) convierten así en estilo lo que no fue sino mera práctica y hacen correr, de la caudalosa vena “histórica”, un reguero de corrientes “historicistas”, en las cuales la forma desplaza a la materia. La estampa de una catedral gótica que Viollet-le-Duc inserta en su *Dictionnaire*, de pura línea, sugiere que el hierro ha desplazado a la piedra. Su catedral no es tanto gótica cuanto

neo-gótica. Impecable estructura que no solo no se avergüenza de sus ardidés, sino los muestra con orgullo. El cantero es ahora arquitecto.

Y lo que aquél concibió y realizó como tramoya (entre bastidores) éste pone en escena con todo lujo de detalles y sin el menor rebozo.

El dibujo de Viollet-le-Duc describe cómo ve un arquitecto-ingeniero del diecinueve la obra de un arquitecto-cantero del trece. Hay algo de “radiografía” en esta imagen: y un mucho de abstracción, desde luego. Pues los *historicismos*, en su imitación de los modelos *históricos*, inevitablemente los abstraen, en la vía que el Renacimiento, historicista *avant-la-lettre*, había abierto, en un sentido distinto, de par en par. En efecto: la abstracción que suscribe Alberti es visual, e inherente a la visión (véase Gombrich). La que aquél practica, en cambio, es analítica.

El humanista se atiene a la proporción (invisible) de una imagen (visible): matemática teórica cuya “razón” se sustenta en el “número”. La razón del restaurador se debe al cálculo: matemática práctica que se aplica a la estructura real de la fábrica en cuestión. La del primero es asunto formal, epidérmico si se quiere (la precoz fama de Alberti se sustenta en el aplacado de una fachada: la de *Santa Maria Novella*): la del segundo concierne al esqueleto de la obra construida. Aquélla es una abstracción geométrica: ésta es una abstracción mecánica.

Lo que en Alberti son *lineamenta* (líneas) en Viollet son fuerzas (vectores). De ahí las distintas lecturas que uno y otro hacen del ornamento. Disimular errores de proporción es el papel que le asigna el genovés. Embellecer las estructuras, sin dejar de advertir su condición de cosa superflua (dice el francés), que desaparecerá cuando la Modernidad tome el relevo.

La suprema sabiduría que hemos encontrado, tanto en la Mezquita cordobesa cuanto en catedrales como la de Mallorca, consiste en hacer pasar por ornamento, es decir, concesión a lo bello, lo que es imperativo de la estabilidad y, por consiguiente, Arquitectura de los pies a la cabeza. Ser fuertes pareciendo airoas: firmes y gratas a la vez.

Cuando, siglos después, la prosa del ingeniero se haga valer en la poesía del arquitecto, el dominio de las estructuras recuperará y acrecentará el poderío que ya había detentado en la Antigua Roma. Y el impudor romántico sacará a la luz las vergüenzas que el pudor renacentista tuvo a bien resguardar. Brunelleschi no nos cuenta la “doble” que hay en su cúpula de *Santa Maria del Fiore*: la que resuelve de un plumazo un asunto de fábrica (el de cómo elevarla) y una disyuntiva visual (la del espacio adentro y la silueta afuera que, sin coincidir, convencen).

El Barroco hará uso abundante, y descarado si conviene, de esa doblez. Lo que se ve no es lo que hay: para eso está la tramoya. El esqueleto que, como en el cuerpo humano, nos es invisible. Y el *revival* hace suya la lección: si la imagen, portadora del estilo, es lo que cuenta, el aparato deberá permanecer oculto (visible solo en la sección, reservada a gentes del oficio).

Una sección ampliamente reproducida del *Odeón* de París (1770), obra de M. J. Peyre y Ch. de Wailly, revela cómo una compleja estructura triangulada metálica, soporta por un lado la anodina cubierta inmemorial de faldones, a la vez que de ella penden los cóncavos falsos techos que hacen del interior un espacio despreocupado y festivo de lujo y fantasía.

Es la época, que luego se irá por un breve interludio (al que hemos dado nombre de Movimiento Moderno) para volver a la Feria de la Aldea Global actual, bajo la etiqueta de la Pos-Modernidad primero, u otros diversos sellos. Una época que, en su fase anterior, pobló de escenarios el ocio burgués (el *Casino* de Murcia sería un ejemplo), y en la posterior responde en parte a lo que John Hejduk inscribe en su ensayo *Mask of Medusa* (1985). Solo que, ahora, los papeles, en ocasiones, se invierten.

Las estructuras, que anduvieron escondidas en trances barrocos y románticos y comparecieron, en aras de la sinceridad, ora rizando el rizo (Modernismos), ora tales cuales (Modernidad), esplenden de nuevo: no como proveedoras de espacio, sino como emblemas.

El *skyline* no deja de ser una figura carnavalesca. Se debe a los medios: no al medio.

En sus orígenes, sin embargo, no fue así. Hubo desafío: lo hay en toda estructura, aun en la más simple y modesta. Pero la cualidad emblemática no inhibe la capacidad de servicio. Una estructura soberbia puede regalarnos generosos ámbitos de encuentro.

Junto a la *Tour Eiffel*, que está adonde estuvo, y a la par de ella, hubo una *Gallerie des Machines* (París 1889) de V. Contamin y F. Ch. L. Dutert. Y obsérvese cómo decayó el hangar multiuso y permanece el emblema.

La *Gallerie* respondía a un modelo, no obstante, que hemos visto por doquier, ora tal cual conservado (los menos), ora rehabilitado y reutilizado con no poco nobles fines. Y en todo caso perdura en el imaginario de un tiempo que marcó época en el ejemplo de un matrimonio que da fe de estabilidad, de Roma antigua a nuestros días: el de la Ingeniería y la Arquitectura.

Del mismo modo que una Escuela de Arquitectura no se concibe bien sino alojada en un edificio merecedor de ese nombre, un Pabellón de la Industria desmerecería si él mismo no se nos hiciera presente como paradigma industrial. En la *Gallerie*, continente y contenidos son de la misma estirpe y alcanzan el mismo grado (superior quizás el de aquél sobre estos). Vacío, como se hallará 40 años después el de Mies en Barcelona, lo imaginamos todavía más bello: no porque el habitarlo lo empañe, sino porque su capacidad de acogida nos es así más evidente.

Se asemeja en eso al claustro que, en el decir de don Modesto López Otero, profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid, es apto para todo. Llama la atención, en efecto, que la *Gallerie* deba su nombre a lo que circunstancialmente acoge: máquinas. Se da por sentado que podría ser cualquiera otra cosa. Como cabal arquitectura civil, se debe a la “oportunidad” del momento. Lo que quiere decir que en ella cabe un sinfín de oportunidades. De ahí el que carezca de un nombre *propio*: su nombre es *común*, en su contenido y en su continente.

No así la *Tour*. Ella tiene nombre propio: el de su autor, Eiffel. Incluso una caricatura de la época le superpone la figura del ingeniero bien plantado, con los pies separados y chistera. El emblema que representa implica una cierta pose y el autor se recrea en ella. Marca un hito estable y bien visible: es lo que luego se llamará un *icono*, en el que un pueblo se reconoce.

La *Gallerie* no es anónima, por supuesto: pero su autoría no goza, ni con mucho, de la popularidad que acompaña a la *Tour*. Y, por si fuera poco, ésta sigue en pie, cuando a aquélla se la desmontó, pasado el evento que la había suscitado. Hubo una *Gallerie* y una *Tour*: de las dos solo queda la *Tour*. Hubo un espacio y un objeto: hoy solo hay el objeto. Y es que el objeto puede, o no, ser popular: al espacio se lo da por sabido. Aquél es visto (y, con suerte, vistoso): éste se habita por un tiempo y se lo abandona luego (al punto que desaparece).

Hay, sin embargo, más razón de Arquitectura en el hangar que en la torre. En ambos casos, Arquitectura e Ingeniería se dan la mano con reconocida elegancia. Y cada una aporta lo suyo. Pero la ingeniería enseñoera la torre, con un leve “retoque” arquitectónico (innecesarios arcos de la base), mientras que, por el contrario, se pone a disposición del uso en el hangar.

¿A quién importan sus preciosos detalles, tales como las rótulas de articulación por las cuales las enormes cerchas funcionan como isostáticas? Importan, sí, a quienes, por oficio, se recrean en ellas. Y a historiadores que reproducen la misma estampa al amparo de la nostalgia que despierta lo que fue y ya no es. Muestras en las que la sensibilidad bendice la técnica.

Hoy vemos, en perspectiva fotográfica, la magnífica Galería atiborrada de cachivaches de una maquinaria que se nos antoja obsoleta. Suponemos que, en su día, el público se detuvo en ellos y los admiró, dando la espalda al soberbio ámbito que los abrigaba. Y es que a menudo la propia gran arquitectura guarda un cauto silencio para que la vida común hable y diga lo que tenga que decir. Pues lo que la Arquitectura *pone* tiene nombre propio, sea o no de renombre. Lo que *supone* (una de tantas manifestaciones en la vida de los pueblos) es común.

### *Arquitectura y arte abstracto.*

La cabaña es eterna: lo que no quiere decir de siempre o para siempre, sino ajena a un tiempo dado. Carece de edad. O dicho de otro modo: es intemporal (como lo es la gravedad en el planeta a la que responde). Pero no lo es, en modo alguno, el

gusto. Y menos aún lo son los propósitos o programas que los hábitos, individuales y sociales, promueven.

Ello implica que, a pesar de los innegables, y a veces espectaculares, progresos que la Humanidad haya podido hacer, de los tres atributos que a la Arquitectura conciernen, *verdad, bondad y belleza*, el primero ha sido y sigue siendo el más estable (la estabilidad es lo que está en juego, precisamente) o, si se prefiere decirlo así, el menos veleidoso.

Las estructuras son fieles a sí mismas: a los materiales que las sustentan, a las técnicas que les sacan provecho y a los modelos que las ponen en juego. Unos y otras, de hecho suman, pero no desplazan, colaboran, pero no sustituyen. Hay una continuidad en la historia del “arte de construir” que no hallamos en otras materias. Tanto da que esté en manos de maestros de renombre o de anónimos aprendices. De ahí que ese arte se decante con el paso del tiempo en *tipos*, prototipos y arquetipos: las formas estructurales son recurrentes.

Así lo concibe, y escribe por menudo, G. Semper en su *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (1860): el estilo en tejidos y cerámicas, carpinterías y canterías. Al barro, a la madera y a la piedra (el tejido es demasiado efímero, más apto para el hábito que para la habitación) se añadirán luego el hierro fundido y el vidrio, el acero y el hormigón.

Los nuevos materiales, por otra parte, no lo son tanto en sí cuanto por el tratamiento que las nuevas técnicas hacen de ellos. Hormigones hubo en la antigua Roma, vitrales en las catedrales y hierros en las cadenas que zunchan las cúpulas del Renacimiento y subsiguientes. Pero es obvio que, del XIX a nuestros días, han entrado los tales en una nueva dimensión.

Que haya palacios de cristal (Paxton) e invernaderos, o iglesias de hormigón zunchado, caladas de luz, bajo bóvedas laminares (Perret), es algo que pertenece, si no a nuestra propia época, sí a sus inmediatos prolegómenos. Lo percibimos no tanto en sus escalas (Keops sigue ahí) cuanto en sus proporciones: las que rigen sus cuerpos y sus vanos, macizos y huecos.

Si comparamos *Notre Dame de Raincy* con las antiguas basílicas paleo-cristianas a cuya estirpe pertenece, salta a la vista que la fábrica ha “adelgazado”, en beneficio del espacio y la luz. A lo que la catedral gótica aspiraba y hubo de resolver con gruesas columnas labradas de modo que no lo parecieran, potentes arbotantes que dejamos afuera como catecúmenos no bautizados, y bóvedas nervadas cuyo espesor se diluye despiezado entre sus mimbres. Y supo desvanecer entre luces y contraluces su real macidez disimulada, pero contante y sonante.

Cuando no fue el gesto helicoidal de la columna *torsa* (Lonjas de Valencia y Mallorca o iglesia de Santiago de Villena Alicante) que transfigura su carga real en virtual espiral de humo.

Perret se permite el lujo de que las columnas de su capilla sean realmente esbeltas: gracias al hormigón zunchado que, por serlo, resiste al pandeo al que toda esbeltez se arriesga. Y que sus bóvedas sin nervios sean auténticas láminas, ligeras y curvadas.

Y hace que la luz penetre, no a través de vitrales ebrios de color, como fognazos que nos zambullen en un irreal espacio onírico, sino filtrada por celosías de discretos colores, que adjetivan un ámbito real, sereno y asequible. La metáfora cede la vez a la palabra justa.

Por eso Auguste Perret pasará a la Historia en Raincy como un proto-moderno: como dos décadas antes lo ha hecho en Ámsterdam Hendrik Petrus Berlage. Por la “verdad” de sus estructuras, única en la que la Arquitectura puede hacer gala de un cierto valor absoluto. Y en hacerla consistirá en gran medida el mensaje del Movimiento Moderno.

El ladrillo y el hierro en la *Bolsa* (1897-1903) y el hormigón en *Notre Dame* (1922-1923) son lecciones de estructuras a ojos vistas que la Modernidad hará suyas. Entre una y otra, por cierto, el *Manifiesto Futurista* de Antonio Sant’Elia que, entre otras proclamas, aparca la piedra por pertenecer a una dinastía monumental, no habrá caído en saco roto.

A mayor abundamiento y en la misma época en que Sant’Elia dibuja y afirma el valor de la audacia estructural, Loos niega honestidad al ornamento, al que juzga



delito y condena. La fábrica, pues, habrá de valerse por sí sola: su desnudez es su belleza, el *esplendor* (que diría san Agustín) *de su verdad*. Como al santo, al arquitecto le consume el celo del converso.

*La técnica (escribe Perret) no es un freno: es un acelerador.*

Perret reconduce así la Arquitectura a la ruta de la “abstracción” que es, dicho sea de paso, desde las pirámides, la suya propia. La condición *simbólica*, no *icónica*, de este arte, que Hegel ha sostenido como el argumento que le es propio, vuelve por sus fueros. La cariátide y el persa volverán a ser fustes mondos y escuetos. Adiós a las guirnaldas y a los arabescos.

*Desearía que los que tienen sed de abstracción hiciesen arquitectura.*

A primera vista, el símbolo está reservado a los sabios: la imagen es más popular (así lo entiende el presente de la aldea global). Se da por supuesto que ésta “vale” más que aquél, en el que consiste, entre otros, el lenguaje verbal. Todo depende de la escala de difusión y de las entendederas de sus lectores. En el entorno de un pueblo, la palabra, de natural abstracta, se entiende, en virtud de sus tópicos, cabalmente: en tanto que la imagen es difusa. Entre ambas solicitaciones, la Arquitectura de la Modernidad se atuvo a la primera.

El icono conviene, con mejor o peor fortuna, a lo que, a falta de otro término más feliz, llamamos pos-moderno. Su única nota, en efecto, es su condición epilodal de posdata. Estamos de vuelta; de ésa como de tantas otras cosas: *más no es menos*. Con lo que el icono le gana la partida al puro símbolo, a la vez genuino y colectivo, como corresponde a un idioma.

En la época de la vanguardia clásica (la que fue vanguardia es ahora clásica), no fue así, sin embargo. Dominaba la concisión que conlleva lo abstracto (*abstract* es resumen en inglés) y que se traduce por estructura, en el caso de la Arquitectura, y por geometría (adobada como mucho con colores puros y planos) en el resto de las artes plásticas.

El periodo *neo-plástico*, en torno a los años 20 del siglo XX, no deja de ser un noviazgo fugaz y pasajero, en el que el conjunto de las artes visuales se felicitan por

el hecho de asumir un mismo código visual supuestamente abstracto, dando la espalda a la circunstancia, distinta e incluso opuesta, que rodea a lienzos, esculturas y edificios.

Lo que para unos, pintores o ebanistas, es juego de “líneas” y colores, para otros, los arquitectos, es imperativo de “fuerzas” y materiales. Que la Arquitectura sea visible, e incluso vistosa, no la reduce a la condición de arte visual, y menos arte visual puro. Su naturaleza de siempre abstracta tiene que ver más con la gravedad de los cuerpos que con su percepción. Abstracto en su caso quiere decir objetivo: obedece a la *máquina de habitar*. No a su aspecto: el que la fotogenia, amparada en la luz, natural o artificial, le imprime.

Lo abstracto en Arquitectura es un *a priori*: el que dictan sus elementos, suelo, paredes y techo. En el resto de las artes, por el contrario, es una operación de la percepción que reduce la representación de lo real a sus rasgos elementales imprescindibles para su identificación, a la manera del lenguaje verbal. El arte abstracto es, a su aire, una escritura, una caligrafía.

La abstracción en cualquier caso, sea de principio (arquitectura) o como finalidad (arte moderno), implica un movimiento en su aparente quietud: o nos devuelve al origen elemental, o nos urge la decantación de un concepto. Es original o conceptual: o ambas cosas. En nuestro caso se da lo uno y lo otro: la reivindicación de las estructuras apunta en ambos sentidos.

Hubo épocas en las que el arte disimuló su inevitable maniobra de abstracción (Goethe ya nos dejó dicho que *si el arte fuera la realidad, sería la realidad y no el arte*) bajo la capa y la máscara de figuras y figuraciones varias. De Pompeya al Barroco, los repertorios figurativos del arte no anduvieron a la zaga de los que usa la naturaleza: el historiador coleccionista pudo pisar los talones al entomólogo. Y las arquitecturas no fueron inmunes, en paralelo, a esas fantasías y presas de esos delirios: solo que, en ellas, no cabía la ficción permanente.

El trampantojo engaña al ojo una vez: la primera. Luego le divierte sin más. La tramoya en Arquitectura acaba subiendo a escena. La estructura, antes o después, se deja ver. Y cuando lo hace se adueña del drama y convierte en su protagonista: es el *drama de las piedras inertes* del que habla el *Corbu*, el drama de Stonehenge y de los Propileos de Mnesicles.

De ahí que, en el arte de construir, figuración y abstracción hayan mantenido desde su origen, más que una dialéctica de contrarios, viva ya en los remotos tiempos del Arte Rupestre, un pacto de no agresión, e incluso de amable reconciliación. La curva del *equino* dórico en los capiteles del *Parthenon* ¿alude en serio a una particular silueta ecuestre?

No nos queda más remedio que reconocer que, con los consiguientes vaivenes de cada época y sus supuestos estilos, la Arquitectura ha sido siempre fundamentalmente abstracta y discretamente (con breves salvedades) figurativa. Las columnas sobreabundan a las cariátides. Auguste Perret bien merece que se le dé la razón.

No solo la Arquitectura es abstracta en virtud de las leyes mecánicas a las que se halla sometida: es que, además y en su servicio a la vida humana, individual y social, la “abstrae”, en cuanto “remansa” sus varios torrentes. Es justo que se hable de *arquitectura viva*, dado que su contacto con la vida es inmediato y perdurable: pero ello no deja de ser una pura metáfora, o declaración de buenas intenciones. En el perpetuo, vertiginoso a veces, movimiento de la vida la Arquitectura crea una pausa. Ella es posada (buena o mala) para más de una noche.

Así, la Arquitectura “abstrae” la vida, reteniéndola y conteniéndola. Ella es, ante todo, continente y, como tal, continente abstracto de innumerables contenidos concretos. Solo en el límite responde al “de dónde vengo” (el útero que imagina Finsterlin) o “adónde voy” (Keops): ella se conforma más bien con el “dónde estoy”.

Es un hecho el de ESTAR que necesariamente la obliga a la abstracción en dos sentidos: el de la percepción del entorno y el de la estabilidad de sus estructuras. El Arte Abstracto, por su parte, atiende a lo primero, fiel al ojo, que abstrae lo que ve. La Arquitectura se afirma en lo segundo, es decir, en el sustento esencial de sus fábricas.

Las estructuras son literalmente “sustantivas”, puesto que “sustentan” la fábrica. Son sustantivas y abstractas. El ornamento es “adjetivo” y figurativo. Que la figura sea geométrica, o caligráfica, no la desmerece como tal (P. Mondrian nos recuerda que un polígono no deja de ser una figura). El ornamento es superfluo (L. B. Alberti) en el mejor sentido. Y festivo: J. Ruskin lo adscribe al reposo dominical, día de fiesta.

En tanto que las estructuras son tema *laborable*: trabajo de todos los días para todos los días. A ellas remite en la “Lámpara de la Verdad”.

Verdad en las estructuras, en los materiales y en el ornamento no mecanizado: como pensador ecléctico que es, Ruskin no prescinde del ornamento, pero le reclama autenticidad en el proceso de su elaboración. La Modernidad más radical optará por prescindir de él y de su verdad a favor de las otras dos verdades, estructurales y materiales, y de su esplendor.

El ornamento como contribución a la belleza de las fábricas, una responsabilidad que se le viene asignando desde los orígenes mismos del arte de construir, está de más para quien está persuadido de que todo material, puesto al servicio de una estructura consistente y cabal, es noble y bello. Lo proclama la arquitectura autóctona y lo refrenda la clásica.

El Movimiento Moderno, cuyo emblema atribuimos a la Sede de la *Bauhaus* en Dessau (1925-26), fiel al espíritu severo, de cuño centroeuropeo, y ajeno a veleidades mediterráneas, que se supone frívolas, cifra así en sus estructuras la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad. Lo demás está de más. *Menos es más* (bello).

En el espíritu, y la práctica, de la *Bauhaus* domina el *Baukunst*: “arte de construir”. La *Architektur* se dará, si se da y cuando se dé, por añadidura. Las estructuras “resumen” el modo de ser de las fábricas: de ahí su condición abstracta. La lección magistral de W. Gropius (1919-28) en la Bauhaus podrá escorar en un sentido (el de la ética y la economía de H. Meyer, 1928-30) u otro (el de la estética y el arte de Mies, 1930-32), pero sus fundamentos, deudores del pensamiento de G. Semper y su *praktische Aestetik*, se atienen a esa verdad. Sin aspavientos.

*La seducción de la tecnocracia.*

Lo había augurado Antonio Sant’Elia en su bravo Manifiesto:

*Que la nueva arquitectura es la arquitectura del cálculo frío, de la audacia temeraria y de la sencillez.*

Y más adelante pide para ella *la máxima elasticidad y liviandad*.

Audacia y cálculo conciernen a las estructuras. Sencillez y liviandad ahorran figuras. El Movimiento Moderno le sigue al pie de la letra. La actualidad se desmarca, en cambio, de la segunda parte de sus proposiciones. Y no es que ésta se recree en el adorno: es que el icono se constituye, todo él, de pies a cabeza, en adorno, postura, silueta. Es, todo él, mero adorno. El Futurismo enarbola una estética de la seducción que el mercado de la aldea global, hoy más que nunca, suscribe y acapara. Vender futuro es el mejor de los negocios.

Pero las estructuras, en función de iconos, esto es, puestas al servicio del espectáculo mediático, han dejado de ser lo que siempre fueron, la realidad de lo posible, para sugerir, más bien provocar, el impacto de lo imposible. El rascacielos quebrado de Koolhaas en Rotterdam parece roto, pero está entero: sugiere la deconstrucción, pero está construido.

La estructura que en otro tiempo (la era del Gótico) suavizó su congénita austeridad con labras delicadas, en un gesto de pudor y delicadeza incomparables, y que después (en el momento de la Modernidad) optó por parecer lo que era, con la impudicia del efebo que no se recata de mostrarse como es, se nos vende ahora como pirueta acrobática.

Ya no es la *libido aedificandi*, el orgullo del maestro cantero, que desafía la gravedad, como reza el friso del Salón Columnario en la Lonja de Valencia: *Inclita domus sum* (nos dice su inscripción). Una casa que no se inclina, que no se doblega, erecta, firme y airosa. Y en ella una sala, cuyas columnas desmienten la vertical de su peso, y del que soportan, retorciéndose en espiral, como el bailarín que se yergue en postura inverosímil, o como la escalera que sueña Jacob y por la que suben y bajan los ángeles.

Las mejores estructuras de la Historia vencen a la gravedad sin acusar fatiga en ello. Del cálculo (intuitivo, con todos sus riesgos, o racional, a todo riesgo) solo los conocedores se percatan. No son lecciones de mecánica y equilibrio de fuerzas, sino *máquinas de habitar* que han puesto el acento en el “habitar” y no en la “máquina”. Funcionan y, sin más, desaparecen.

La ciencia no es orgullosa: el arte suele serlo. El cálculo, en todo caso, queda sobre la mesa del ingeniero-arquitecto. Lo que splende es eficacia y economía. Como el hormigón de Perret en *Notre Dame* de Raincy. Como el acero de Mies en la *Neuesgalerie* de Berlín. Lo que se sabe (ciencia) sabe (arte). El conocimiento se oculta tras el gusto.

Si algo nos enseñan la teoría y práctica de las estructuras es, precisamente, la armonía inveterada de ciencia y arte: de verdad y belleza. Las estructuras le dan la razón a san Agustín cuando dice que *la belleza es el esplendor de la verdad*. Ni más ni menos. Asegura Perret:

*Aplicando las leyes de siempre se hace cosas modernas sin saberlo.*

Nos lo había advertido, tan solo una década antes, Sant’Elia:

*Que la verdadera arquitectura no es, pese a ello (es decir, el cálculo frío al que antes se ha referido), una árida combinación de técnica y utilidad: por el contrario, sigue siendo arte, o sea, síntesis y expresión.*

En la síntesis (composición) está el quid. Y las estructuras, en tanto que antítesis de la necesidad de habitar, su réplica justa y su atención preferente, no solo abren el camino a ese ejercicio de síntesis, sino, de algún modo, lo anticipan y determinan. Una estructura dispuesta deficientemente invalida de partida el proyecto de arquitectura, su ritmo esencial.

Ese ritmo puede ser referido a la estructura misma, o al propósito que la erige. No hay, sin embargo, en tanto que Arquitectura, estructuras “ensimismadas”. Si no obedecen a un fin práctico, lo hacen a una razón simbólica, sea su modalidad no icónica (la Torre Eiffel), o icónica (la Estatua de la Libertad). En ambos casos, con distinto lenguaje, sus estructuras hablan.

Y sus razones son paralelas y semejantes. La Estatua de la Libertad es, a fin de cuentas, una Torre Eiffel vestida de cariátide. Y no deja de ser una ironía que el emblema de la libertad vista el ropaje, la clámide, de la esclavitud. Porque esclavas son las que, salvo una, “rescatada” por el *British Museum*, se hallan en el *Erekteion*.

Es verdad que éstas, a escala humana, a diferencia de aquélla, colosal, sustentan el techo de una tribuna. La Libertad porta, por el contrario, solo una corona, una antorcha y un pergamino. Es, en el fondo, una cariátide “emancipada” (como la del *British*) y algo crecida, a la que no dio tiempo a mudarse de ropa.

La estructura, ausente en el primer caso, escultural y de cuerpo entero, y agazapada en el segundo, en beneficio del icono, es el esqueleto que “vertebra” al animal: la fábrica sobre y adentro o alrededor de la cual discurre la vida. Hacerla visible es innecesario, pero de ningún modo impropio. Al menos no lo es en la esfera pública, de contenido eventual y variable.

Es en el espacio público, en efecto, adonde las estructuras esplenden con justo título, del Coliseo al *Palazzetto dello Sport*, del Chrystal Palace a las cúpulas geodésicas de Fuller o las carpas de Frei Otto. Ello sin tomar en consideración el dato añadido de que el ejercicio físico, con su desnudez (*gymnasion* viene de *gymnós*, desnudo en griego) redunda con la desnudez de las estructuras y su músculo. El espacio doméstico, por el contrario, se viste y reviste con ornamentos que el humanista L. B. Alberti estimaba del todo pertinentes a la vida privada.

Si en la citada obra maestra de Nervi, verdadera joya estructural, observamos con la debida atención uno de los soportes oblicuos que transmiten el esfuerzo del nervio *meridiano* al cinturón *paralelo*, se nos hace patente la razón de ser de la torsión que manifiesta su silueta. La sección rectangular, apaisada en la base que entronca con el anillo sustentante, gira sobre sí misma para recibir en vertical el arco que sustenta. Un giro que el autor del proyecto y obra resuelve por medio de las cuatro superficies regladas que completan el prisma de ocho caras.

La superficie “reglada” en el hormigón cuenta además con la ventaja de un encofrado sencillo de madera, en el que sus tablas perfilan las generatrices de las caras alabeadas.

El esplendor de la estructura se optimiza cuando el espacio que articula se debe a un cierto culto, sea del cuerpo (el deporte), sea del espíritu (la religión). La austeridad, en ambos casos, de sus respectivos ejercicios se compagina de maravilla con la economía de sus formas. Atletas y sacerdotes se hallan a sus anchas en su arquitectura, a la vez escueta e imponente.

Lo acreditan el *Corbu* en *La Tourette* (1957-59) y en *Chandigarh* (1951-56) en donde los emblemas políticos aúnan deporte y religión, y Tange en Tokio, de la Catedral a las Olimpiadas. Son estructuras, no obstante, que no disimulan, no pueden, su condición *escultural* y plástica. Pueden ser neutras, pero no pueden estar ausentes. El silencio de las estructuras, sin límites (casi) a su capacidad y fieles a los códigos de la geometría abstracta, está reservado al acero y al vidrio: de los que Mies hará un *modus operandi* propio y, a la vez, apto para todo y todos.

El acero culmina la independencia de la estructura con respecto a la función, sea la que fuere, y a la forma que *articula*, pero no *adjetiva*. Sus estructuras son *sustantivas* en su estricto sentido: proveen un espacio, tan generoso como el uso lo requiera, sin presuponerle sentido alguno determinado. Ésta es la caja: meta usted adentro de ella lo que guste.

Paradigma de esta opción estructural es el incomparable (incomparable, entre otras razones, por no haberse llegado a construir: inmaterial, por tanto, e intangible) *Proyecto para un Convention Hall* (1953) de Mies. Prototipo de lo que luego se llamará con cierta irreverencia “contenedor”, y yo prefiero llamar “continente” de un “contenido” no especificado, y en el que la estructura lo es todo: circunstancia de la que un *proyecto* puede permitirse el lujo, lo que no una *obra* que, en cualquier caso será objeto de uso (o de desuso, tanto da) y disfrute.

En proyecto, una estructura es la que es: y es todo. En él están el cálculo y el detalle: la forma y figura, no percibida (en el dibujo por defecto de perspectiva, en la maqueta por efecto de la escala y en la realidad virtual por lo abstracto, e insuficiente, de su percepción), sino tal y como ha sido concebida. Entre la realidad y el concepto, el proyecto se decanta de este lado.

Dicho lo cual, la copiosa herencia del maestro nos ha venido obsequiando de entonces a acá con numerosos contenedores-continentes, palacios de supuestos congresos indefinidos e indefinibles, museos para albergar tesoros habidos o por haber, centros comerciales y de ocio aptos para todo, en los que las estructuras sirven un espacio precocinado de destino incierto.

Pero, eso sí, lo sirve en perfectas condiciones para ser habilitado en la dirección que convenga al momento y al lugar. Lo sirve, no como un escenario dispuesto, con



sus decorados, para la escena que se ha de representar en él, sino como un “plató”, neutral y perfectamente acondicionado para cualesquiera películas que en él se quisiere “rodar”. La vida actual no se representa: se rueda. Su público no es una suerte de vecindario, como el del castizo corral de comedias, sino todo un mundo, el de la aldea global, que navega en aguas de una Red.

El plató sustituye y desplaza al claustro, escenario que fue en otro tiempo apto para monasterios, universidades, hospitales y palacios de muy diversa índole. Su belleza es la del paralelepípedo perfectamente estable, cuyas caras laterales trianguladas lo hacen, además, indeformable: recinto puro e inmaculado. Estructura liminal que hace de la Arquitectura un objeto al margen del espacio en el que se instala y del tiempo que dura. Es *utópica y ucrónica*. Nos aísla y nos fija. Nos instala, acomodándonos al evento que la visita. Y que visitamos.

No es arquitectura de habitar, sino arquitectura para visitar: tan inamovible en su continente, como efímera en su contenido. Estructura y solo estructura. *Firmitas* esencial.

Si Hegel hubiera llegado a conocer esta especie de arquitecturas, se habría visto en el trance de considerar, más allá del símbolo, o del recinto alrededor de él, o del recinto-símbolo, el recinto puro alrededor de nada. Frente al *Pantheon* de Adriano, dedicado a todos los dioses, un templo sin dioses, santuario del ateísmo mercantil. El plató es *antítesis* de una *tesis* ausente y abierta a cuantas *síntesis* provisionales se arbitren para ella. Arquitectura anónima que muda de nombre a cada evento: lonja disponible y plaza de mercado.

Si todo recinto construido implica un cierto “embargo” a la libertad de ir y venir, entrar y salir, subir y bajar, pasar y estar, la pura estructura nos brinda el oportuno “sin embargo”.

Como ámbito, carece de imagen (o la abstrae en cuanto puede). Si la consideramos, no obstante, como objeto puesto a distancia (a lo que nos invita la conocida maqueta de la citada obra *miesiana*), su imagen se nos apodera. El mismo Mies, autor de este plató imaginario, por no construido, nos ha legado imágenes imborrables, precursoras del *skyline*, visto como seña de identidad y título de prosperidad de tantas otras ciudades a todo lo ancho del planeta. Las estructuras, invisibles o poco menos en derredor, se dibujan a lo lejos como perfil inolvidable.

Siendo como son lugar propicio para el encuentro de ingenieros y arquitectos, esa misma ambivalencia las hace oscilar entre la economía de su servicio austero y la vanidad de sus logros más espectaculares. Silenciosas o disfrazadas (como en el entremés de Pergolesi *La serva padrona*, la cariátide se erige en Estatua de la Libertad) en otros tiempos, su provocativa desnudez en los presentes las ha elevado, en más de una ocasión, al papel de protagonistas en la urbe actual y últimas palabras en el horizonte mediático del planeta.

## LO QUE SE COMPONE.

El plan de mis Libros de Arquitectura es como un crucigrama. En vertical se ordenan las hipótesis (lo que se supone), las tesis (lo que se pone), las antítesis (lo que se dispone) y las síntesis (lo que se compone). Supuestos, propuestas, disposiciones y composiciones, son todos ellos conceptos genéricos. Mi libro *Arquitectura, ritos y ritmos*, se atiende a esa lectura vertical.

Los *Siete Libros de Arquitectura*, por el contrario, el Tercero de los cuales es éste, leen, una a una, las horizontales del crucigrama, en las que tales conceptos genéricos se especifican y aplican a los hechos, las situaciones y las circunstancias diversas de la Arquitectura. Cada uno de ellos sigue un discurso que atraviesa uno de cada grupo de aquellos conceptos.

En este Tercer Libro, he partido de la TOPOGRAFÍA, un supuesto que imprime carácter a la Arquitectura, del desierto a la laguna, del bosque al altiplano, para, tras hacer estación en los ITINERARIOS que recorren el lugar, y por los cuales tomamos posesión de él, y tomar nota de las ESTRUCTURAS elementales que el propio lugar suscita, en base a las cualidades de sus materiales, presentes o ausentes, pero siempre asequibles, ir a parar en la REPRESENTACIÓN que hace de él escenario para la vida e historia de sus habitantes, autóctonos y huéspedes.

Resumiendo: la topografía describe el lugar, el itinerario lo identifica y reconoce sus asentamientos, para pasar finalmente a la acción. Se levanta el telón. El lugar reconocido nos invita a hacer estación en él: acampamos. Y comienza el juego: con sus rituales, sagrados y/o profanos. Eneas ha desembarcado en la desembocadura del Tíber: Roma, primer acto.

De Stonehenge a nuestros días, la Arquitectura ha venido practicando, a lo largo de milenios, una puesta en escena de la Historia de la Humanidad, cifrada en sus Mitos y en sus Ritos. La razón de ser del Arte, presente en todas las civilizaciones y activo en todas las culturas del planeta, está en su aptitud para la representación de las mismas. El Mundo, como sugiere Schopenhauer, no solo es “Voluntad” (*Wille*), esto es, acción, sino también “Representación” (*Vorstellung*), es decir, contemplación. Y en ella se conciertan el Arte y la Arquitectura.

La Arquitectura, en particular, monta el escenario: con la colaboración del resto de las artes visuales, la música y la danza. Un escenario (o plató) que lo es para el teatro, en sentido estricto, y para la vida, en sentido amplio. Teatro y vida intercambian así sus metáforas: aquél imita a ésta y ésta hace suyos los usos de aquél. Un cruce tan viejo como el mismo mundo.

La conciencia popular de ese cruce, sin embargo, se agudiza, en nuestra cultura, justo en la época en que el espacio (como sugiere Giulio Carlo Argan) se abre camino en el concepto de Arquitectura: en el Barroco. Pensar la Arquitectura en términos de espacio equivale a ver en ella, ante todo, un espacio: espacio para vivir y actuar, espacio para representar.

No es casual, por tanto, que, en esa misma época, la poética del teatro se atribuya la cualidad de metáfora del Mundo. Y que Calderón de la Barca, dramaturgo muy apreciado en el mundo germánico de Schopenhauer, suba a escena, bajo la especie ritual de *auto sacramental*, su pieza titulada *El Gran Teatro del Mundo*, seguida luego (adelantando acontecimientos que en la aldea global de hoy son moneda corriente) de *El Gran Mercado del Mundo*. En uno y otro ámbito, el del teatro y el del mercado, la Arquitectura tiene no poco que decir y hacer.

En la obra del dramaturgo castellano, el *Autor* es Dios: sus actores, los seres humanos, que no son lo que son, sino lo que representan. Sus personas comparecen como personajes. Y al Autor, y solo a él, concierne el reparto de papeles. Nadie es rey ni mendigo: uno hace de rey y otro de mendigo. Y sus vidas duran lo que una representación teatral.

Recordemos la observación irónica de Lope antes citada, acerca de *la diferencia sabida elemental* entre una y otra comedia, la del arte, que *dura hora y media*, y la de todo el mundo que, a cada cual, le *dura toda la vida*. En ese sentido, y en otros muchos, el arte abstrae y por consiguiente abrevia lo concreto y real de la vida de los pueblos.

Calderón se salta esa diferencia: en eso consiste la metáfora. Pero es que la metáfora es inherente al lenguaje: a todo lenguaje. Y el de la Arquitectura no es una salvedad. Ella en tanto que escenario para la vida humana es teatro. Como el Mundo. Solo que, a diferencia de él, dado, ella es teatro construido, montaje a propósito, bien o mal aderezado.

*Hermosa compostura  
de esta inferior y varia arquitectura...*

Dice el Autor (divino) en el auto de Calderón. Y se refiere al Mundo, que concibe como *inferior y varia arquitectura*. La superior y una se hallaría en las Ideas (Calderón sigue a Platón). La arquitectura del Mundo adolece de cierto desconcierto que la otra arquitectura (construida) habrá de concertar, como el poeta en el teatro.

El cómo compete a cada autor (humano). Y en la época de Calderón, enamorada de las habilidades visuales de la luz y de la perspectiva, será a la apariencia visual a la que se asigne el concierto del Mundo. El propio poeta ha indicado el camino, aludiendo a las *sombras*, que la luz proyecta, a sus *reflejos*, y a los *lejos* que el ojo gobierna desde su perspectiva:

*Que, entre sombras y lejos,  
a la celeste usurpas los reflejos.*

Vale: en el Mundo hay desorden, por lo vario. Pero su arquitectura, pese a ser inferior y varia, a la *celeste* de las Ideas “usurpa” *reflejos*, se los roba. Y lo hace a causa de la luz, *entre sombras*, que son imágenes, y *lejos*, en virtud de la perspectiva, que pone cada cosa en su sitio. La Arquitectura dispone, pues, para esa usurpación, de la luz y la perspectiva.

Son las dos herramientas principales de la arquitectura barroca, por medio de las que sus arquitectos entenderán, como la Santa Teresa de Gian Lorenzo Bernini, elevarse al paraíso de las Ideas. La luz que desgrava el espacio, disolviendo sus masas, y la perspectiva que lo une en el punto de fuga del infinito. Una estrategia, por lo demás, común a las artes visuales.

Dar cuenta de los mágicos efectos de la luz en la arquitectura barroca no corresponde a este apartado de nuestro discurso. Baste dejar constancia de ello. Sí procede, en cambio, que nos paremos a considerar las incidencias de la perspectiva, por cuanto ellas propician un modo “teatral” de entender la Arquitectura y, a su vez, uno “arquitectónico” de encarar el Teatro.

Tomemos como primera referencia suntuosa de esta práctica, el ejemplo de la familia de los Galli-Bibiena, célebre por su contribución, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, al teatro de la Arquitectura y a la arquitectura del Teatro, en Italia, Alemania y Austria, acreditada por sus obras y no menos por sus dibujos, fundamentales en el capítulo de las perspectivas. Controlar lo que el ojo habrá de ver desde ciertos puntos de vista privilegiados es empeño a merced de todo buen dibujante: y estos caballeros lo fueron a carta cabal.

Nótese que, en el teatro barroco (como en otro cualquiera, pero con más evidencia que en otro cualquiera), si escenario es el que se monta sobre la escena, no lo es menos el que le da la réplica desde el fondo de la platea. La inversión de papeles que tanto divirtió a Rossini en el estreno de su *Barbero*, con sus actores aplaudiendo al público, corrobora una situación habitual en el teatro: cuando el espectador pasa a ser actor, y viceversa. El *palco scénico*, como llaman los italianos al escenario, es eso, un palco entre los demás. Aunque distinto.

*A ver y a ser vista voy.*

Dice el personaje que encarna a la Belleza en el auto de Calderón. Tal es el propósito del teatro y a tal fin la arquitectura pone sus recursos a contribución: espectadores y actores quieren ver y ser vistos. De ahí que la perspectiva (visión a distancia) juegue en ello un papel decisivo.

Veamos un boceto de decorado barroco para una “ópera seria” no identificada, que se conserva en la Colección Cesarini Sforza, de Ferdinando Galli Bibiena, cuyo libro *L'architettura civile preparata su la Geometria, e ridota alle prospettive* (Parma 1711), pone en la Geometría las bases de la Arquitectura y en la Perspectiva su acabada definición.

Digamos de paso que, como veremos luego, es una tradición que se remonta al Libro Segundo, sobre la *Perspectiva*, de Sebastiano Serlio (París 1545) y que toma como patrones sus dibujos para la escena: la rigurosa simetría queda reservada a la “escena trágica”, o sea aquélla que atañe a dioses y héroes, y de la que se desmarca la “escena cómica”, de libre disposición.

La simetría es prerrogativa de la Ciudad Ideal, no de la real: la Arquitectura se recrea en ella, la vida se sustrae a ella. Y el teatro, en tanto que arte, en una época de ensoñación, en la que *la vida es sueño*, la cultiva. Y aquélla, en tanto que teatro, juega con ella. La vida no es simétrica, en modo alguno: pero sus rituales pueden, en eso consisten, jugar a serlo.

Al escenario de la magnífica sala que Galli Bibiena representa en su boceto concurren tres calles, una en el centro y dos, simétricas, a sus costados, que recuerdan al *frons scenae* del antiguo teatro romano y que el modelo de *Teatro Olímpico*, concebido por Palladio y llevado a cabo por Scamozzi en Vicenza, ha actualizado. Tres perspectivas para un solo punto de vista.

Sus cinco personajes en escena, figurillas estratégicamente colocadas y apenas visibles, ceden protagonismo a la suntuosa escena que los absorbe y casi hace desaparecer. Feliz la sutil ocurrencia de Joseph Losey que, en el *Don Giovanni* de Mozart que rueda entero en escenarios *palladianos*, elige el *Olímpico* de Vicenza para la escena del segundo acto, en la cual las tres parejas enredadas en la red del seductor, la noble de Anna y Ottavio, la campesina de Zerlina y Masetto y la burguesa de Elvira y Leporello disfrazado, confluyen en un lugar no identificado.

Cada una de ellas llega por una de las tres calles en perspectiva, para encontrarse en su confluencia: la que representa el espacio del ausente don Juan, causa de todo el embrollo. Un escenario irreal para una situación asimismo irreal. El que la ha convocado no está, y los que están no saben dónde están. Con la ayuda de Mozart, y de Da Ponte, Losey interpreta a Palladio. Y para rematar su lectura coloca frente al proscenio, en el centro y como espectador único a un purpurado anónimo que, desde su privilegiado punto de vista, percibe la acción.

La perspectiva central, en efecto, que los arquitectos han dispuesto en el *Olímpico* y que Galli Bibiena ilustra con su boceto, remite a un punto de vista único, incompatible con el teatro de la arquitectura, pero posible en la arquitectura del teatro. Lo que no obsta para que, en todas las épocas, pero en ésta en particular, aquélla quiera imitar a éste.

Uno entre tantos ejemplos nos lo ofrece la romana *Piazza del Popolo*, de la que parten, o en la que desembocan tres calles: la del Corso (centro), la Ripetta y la del Babuino. Sendas iglesias, *Santa María dei Miracoli* y *Santa Maria di Montesanto*, amojonan los dos vértices entre estas tres calles. Algo semejante inspira a Miguel Ángel en el otro cabo de la misma *Via del Corso*, adonde, dando un rodeo para ignorar el pastiche apodado *la máquina de escribir*, nos eleva al *Campidoglio* con sus tres palacios presididos por Marco Aurelio a caballo.

Urbi et orbi.

La urbe, en el imaginario tanto del Renacimiento y el Barroco, como en el tránsito del Manierismo entre uno y otro, es como un teatro, espejo del Gran Teatro del Mundo: ése es el sentido de la sentencia *urbi et orbi*. Y de ese sentido es modelo incomparable el *Campidoglio*, paradigma de Arquitectura entre “el pequeño mundo del teatro” y “el gran teatro del mundo”.

En él se cumple la doble función del teatro que la Arquitectura en general, y la de este periodo en particular, propician: hacer del actor-ciudadano espectador-urbano y viceversa. En el teatro de la urbe (y del orbe), espectadores (estáticos) y actores (dinámicos) intercambian papeles libre y acompasada, o precipitadamente. Suben y bajan. Van y vienen. O están.

La Arquitectura les invita a caminar: y se aventuran y otean. O les aposenta y retiene: y se complacen e inquietan. En el *Campidoglio* sucede una paradoja: al pie de la escalera-rampa que conduce a la plaza y que anima a “escalarla”, el visitante se detiene, no obstante, y admira el espectáculo del frente jalonado de estatuas (dioscuros, trofeos, etcétera). Es el telón que no conviene alzar antes de tiempo: la obertura a la que hay que conceder su tiempo. La pausa que precede a la carrera. El espectador se recrea siéndolo.

Luego, tras pasado ese profundo umbral perspectivo, el invitado ascenderá por la suave escalera de mínimas contrahuellas y amplias huellas inclinadas, y se hallará en pleno escenario, a las órdenes de un antiguo emperador que le recibe a caballo



y sobre un pedestal, en son de paz: es Marco Aurelio. En ese punto, el espectador pasa, aun sin darse cuenta, a ser actor.

La plaza, por supuesto, nos insta a permanecer: pero no a estarnos quietos. Al anfitrión ecuestre habrá que rodearlo con respeto. Y Miguel Ángel ha trazado en el suelo una guía (que J. Ackerman describe puntualmente, en su monografía acerca del genio, como la imagen de un antiguo zodíaco, con su estrella de doce puntas curvadas) para que nuestros pasos observen el ritmo que conviene a una urbe que es trasunto del orbe. *En el Campidoglio*, el viajero sensible pasa a ser miembro activo de una coreografía bien concertada.

Como bien apunta el citado estudioso, los frentes de los tres palacios que delimitan la plaza, *Palazzo Senatorio*, *Palazzo dei Conservatori* y *Palazzo Nuovo*, se deben a ella más que a los recintos que albergan. El *frons aedis* de Aberti asume el papel del *frons scenae* del teatro antiguo. El teatro devuelve a la Ciudad la perspectiva que hace milenio y medio le usurpó.

Con una mirada en cierto modo inversa, la *Villa* frente a la *Piazza*, a la de Miguel Ángel, Palladio encara asimismo en toda su obra la arquitectura como escenario. Villa Rotonda es un paradigma a este respecto. Una Villa que el autor sitúa entre sus palacios, *case della città*, pese a hallarse en medio del campo, *per la vicinanza ch'ella ha con la Città, onde si può dire che sia nella Città istessa*. Para el arquitecto, la Rotonda es una villa urbana, un palacete. Está en el campo, pero no se debe al campo, al que contempla por sus cuatro costados, como un teatro.

El Segundo Libro de Arquitectura la describe con estas palabras:

*Il sito è de gli ameni, e dilettevoli che si possano ritrovare: perche è sopra un monticello di ascisa facilissima, & è da una parte bagnato dal Bacchiglione fiume navigabile, e dall'altra è circondato da altri amenissimi colli, che rendono l'aspetto di un molto grande Teatro...*

El paisaje natural es el teatro: la villa el *palco scenico*.

Desde su tribuna, Monseñor Almerigo entretendrá su merecido descanso, tras haber sido referendario de dos papas, contemplando el panorama. Y se felicitará, a su vez, recibiendo a sus deudos, como anfitrión de una “santa sede” en miniatura (que la cúpula proclama a los cuatro vientos). Con lo que la cuádruple tribuna servirá el escenario a las pompas de su dueño.

Si Miguel Ángel había erigido en Roma un teatro urbano con vistas al futuro, Palladio eleva en Vicenza su contra-molde: un escenario privado, abierto y a la vez reservado, cívico y al mismo tiempo paisano, lugar que hace honor no tanto a la “cosa pública” cuanto al recreo que redime de ella, lugar sabático y a resguardo del quehacer político.

Si el teatro de Miguel Ángel traduce, dándole la vuelta, al teatro romano, el de Palladio invierte los términos del teatro griego, haciendo del escenario natural en torno el fondo de su escena y de la escena arquitectónica abierta a los cuatro puntos cardinales, escenario para una fiesta (en él aloja Losey la que culmina el Primer Acto del *Don Giovanni* mozartiano).

*A ver y a ser vista voy.*

La *Rotonda* del arquitecto obedece a la consigna de la *Belleza* que enuncia el escritor.

Por una parte, es un fondo de perspectiva. Que evidencia su acceso principal, ceñido por sendos muros que coronan estatuas y que anticipan los que, dando un paso más, ciñen a su vez las escalinatas. Por otra, es una plataforma desde la que podremos avistar perspectivas a todo alrededor, en una suerte de panavisión. 360 grados de un “delicioso panorama”, dice el maestro. Es decir, que en la *Rotonda* coinciden dos puntos, uno “de fuga” que mira al infinito y otro “de vista” que nos sitúa. Póngase aquí y mire hacia allá: o viceversa. Escena y platea.

Y lo que en su caso, como en el del teatro griego evocado, asume las dimensiones de un hecho urbano (la *Rotonda* está en medio del campo, pero ella no es campesina, ni siquiera campechana) desde un supuesto doméstico, puede darse, y de hecho se da, asimismo en el teatro, cuando éste se ajusta a la medida de la casa. Lo que sucede en Versalles.

Pero antes, mucho antes, ha sucedido en Pompeya: un grabado que representa un Pequeño Teatro en Pompeya nos da la idea de ese teatro que puede llegar a ser el reducido espacio de una mansión, lujosa desde luego, pero no multitudinaria. La vista de costado, desde una de las *foveae* que nos dan acceso, entre la escena y el graderío, lugar reservado luego a los senadores, nos introduce en un teatro “familiar”, con menos de media docena de actores en escena y pocos más en las gradas, dispuestos a representar lo que fuere y a gozar de ello.

La Arquitectura, a pequeña o gran escala, provee a la vida, o mejor, a la convivencia de los seres humanos, una *mise-en-scène* que convierte a los hombres y mujeres que en ella se mueven en personajes de una comedia, que puede ser drama, farsa o esperpento, según las circunstancias que a ella concurren. El teatro de la Arquitectura contribuye al teatro de la vida.

A ese teatro, trasladado a la esfera pública, nos referimos cuando, evocando el origen de la *polis* griega, la damos el nombre de “política”.

En cuanto es urbana, o relativa a la urbe, y cívica, o comprometida con la sociedad civil, toda Arquitectura es, en el más noble sentido del término, política. Y por serlo, bien o mal, representa, nos representa. No es casual que el “hemiciclo”, que en la Antigüedad fue teatro, en la actualidad sea palacio de las cortes, senado o congreso de diputados.

Unos y otros, actores y políticos, representan: algunos, con suerte y buena voluntad, nos representan. *Il teatro e la vita non son la stessa cosa*: pero en la acción política ambos se encuentran y coinciden. Es lógico, por tanto, que sus recíprocas arquitecturas se encuentren y coincidan en sus “disposiciones”, plantas, alzados y secciones.

Esto es así en el servicio tanto a regímenes despóticos, como a más o menos civilizadas democracias. Al fin y al cabo, de lo que la Arquitectura trata en sus representaciones, es de la presencia “contundente” de una fuerza dominadora, aplastante incluso, que ella, como nadie hace presente con sus “masas” (obsérvese el doble sentido del término), de *Stonehenge* a la Gran Pirámide, del *Pantheon* pagano a la catedral cristiana, de la Muralla China a la Cancillería del Reich. La megalomanía es un viejo achaque del que nuestro oficio a duras penas se libera.

A tal señor tal honor. Y ello es válido, tanto para lo que se reputa magnífico, como para otras magnitudes más modestas. Palladio evoca el *Pantheon* de Adriano, y se ampara de paso en Bramante, y su liturgia en *San Pietro in Montorio*, cuando cubre con una cúpula “rebajada” la *Villa Almerigo*, ni pagana ni cristiana, ni mayúscula ni minúscula. Cada hegemonía busca un teatro a su medida: una cúpula que se le acople y proclame la redondez, o rotundidad, de su parcela de poder, sea el de todos los dioses, el del primer papa o el de un viejo referendario.

A muy diversas escalas y en muy distintos tiempos, la Arquitectura es la lengua favorita de cuantos han detentado, o creído hacerlo, una cierta porción de poder, o simple poderío. Más allá de imágenes fungibles o de fantásticos relatos, la Arquitectura deja huella: es huella duradera, aun calcinada. Diremos con Serlio una vez más: *Roma quanta fuit ipsa ruina docet*.

### ¿Tragedia o comedia?

El teatro antiguo conoció ambas especies: tragedia y comedia, Esquilo y Aristófanes. Luego vendría el encuentro contrastado del drama con todas sus variantes. El que daría opción a Da Ponte, y a Mozart, para identificar su *Don Giovanni*, el eterno Don Juan, como un *dramma giocoso*. Mitad en serio, mitad de broma. La Arquitectura ha navegado entre estas dos aguas.

Es seria: ¿quién duda que la Gran Pirámide lo es? Pero, y en cuanto ella se acomoda a la vida cotidiana, puede ser, y es de hecho, juguetona. Una fotografía de 1952 nos muestra a unos niños jugando en la azotea de *L'Unité d'Habitation* de Le Corbusier en Marsella. La misma *Rotonda*, tantas veces mencionada, ¿no es un puro juego que desafía, con sus cuatro pórticos, la conseja que advierte que *casa con dos puertas mala es de guardar*? Es natural que en una de sus cuatro escalinatas, el criado del libertino, desparrame el catálogo de las fechorías del amo.

La Arquitectura se presta a lo uno y lo otro. Como dejó escrito Vitrubio, lo mismo sirve a la *religión*, que a la *defensa* o a la *oportunidad*. Y si a sus dos primeros huéspedes, dioses o héroes, hay que concederles el tributo de la seriedad (ante una

lápida de dos por uno, nos dice Loos, *nos ponemos serios*), el tercero, hijo del azar, no disimula su condición lúdica.

En la Arquitectura reconocemos, pues, dos suertes, al menos, de escenografías: una reservada a lo trágico de la vida (y la muerte), y otra a la comedia de lo cotidiano, que el autor romano designa como “oportuno”. Ahora sí, ahora no.

Y es curioso cómo Serlio, en el aludido Libro Segundo, acerca de la Perspectiva, ilustra ambas escenas con arquitecturas: apelando en el primer caso, “escena trágica”, a la simetría, y liberándose de ella en el segundo, “escena cómica”. Hay un tercer caso, “escena rústica”, en el que el boloñés prescinde sencillamente de la arquitectura y la sitúa en medio del campo.

Pero, si volvemos sobre los escenarios trágico y cómico, observaremos cómo a aquél se adscriben arquitecturas áulicas, nobles palacios, pórticos severos y ceremoniosos arcos de triunfo, en tanto que a éste lo aderezan edificios variopintos libremente dispuestos.

A la tragedia, pues, divina o heroica, corresponde la simetría. A la comedia, en cambio, conviene la disimetría. La primera instauro un ideal: es, o quiere ser, representación impoluta, enseña de la ley, marco, no de lo que es, sino de lo que debería ser, proyección de un deseo compartido, que el punto de fuga, a ser posible único, identifica en el infinito.

La disimetría, por el contrario, es real: como la vida misma. Se acomoda, y acomoda, como puede. Es funcional. No nos sorprende que la Modernidad la cultivara en su momento: frente a un Renacimiento, un Barroco y un Neoclásico, saturados de la retórica de la simetría. El registro de Serlio es digno de fe: un escenario para cada género.

Y una idea de Arquitectura para cada escenario. El mito esgrime sus credenciales: en un principio y ahora mismo. El del Teatro Marcelo, convertido luego en Olímpico, revive en los Palacios de las Cortes de un estado moderno. El concepto de representación acepta diversas lecturas y salta de una a otra escena: de la ficción real (arte) a la ficción fingida (política). Del espejo del mundo al mundo espejado. De lo abstracto a lo concreto. La Tragedia es abstracta: la Comedia es concreta.

Aquella está en la mente: ésta está en la calle.

Y la Arquitectura, deudora del pensamiento, está, de grado o por fuerza, en la calle. De ahí su compromiso ancestral con la comedia humana, a la que “acomoda” cuanto le es posible. *Commedia* (Dante) y *commoditas* (Alberti) son términos cuyo parentesco salta a la vista. En el momento en el que la edificación pasa la frontera de la *necessitas*, el escenario se impone.

Del otro lado (*al di là*) la Tragedia (ámbito de los dioses, o de las Ideas si se prefiere) sublima la vida. Y la Arquitectura, ni puede ni debe ignorar ese ámbito. Pero su lugar habitual está más acá, en la vida misma. En esa linde, que podríamos llamar “tragicómica”, en la que lo sublime roza lo ridículo. La Comedia es el teatro genuino de la Arquitectura.

Natural, en lo que cabe, y bella, cuanto puede, la Arquitectura se compadece con lo real, siendo real (*res*) ella misma. No se desmarca de lo cotidiano: es más, ella es el marco. No desautoriza el tópico, siendo como es, a su vez, tónica. Acepta el lugar común, porque es, por naturaleza, “lugar común”. Y plática, es lo suyo, con el más mínimo e ínfimo detalle. Lo cual esplende en su vertiente doméstica, la más llana y sustancial: la que acompaña al pan nuestro de cada día. No en balde es el escenario propio de la comedia humana.

Su puesta en escena no es solo podio y tablado, ni solo decorado, o bambalina, luces y focos. Es además atrezzo y utilaje. Concebida y compuesta para enamorar a los cinco sentidos. Son arquitecturas muebles e inmuebles, firmes y frágiles, estables y volubles, a merced de las “mudanzas” que el teatro de la vida, como la vida del teatro, trae consigo.

### *Función y representación.*

El teatro confunde ambas: a propósito de él, hablamos, indistintamente, de *función* o de *representación* teatral. Tal vez en el *ensayo* previo prima la primera. Pero en la vida, como nos hizo observar el gran actor Vittorio Gassman, no ha lugar al ensayo.

Todo es, a la vez, lo uno y lo otro: función y representación, fondo y forma, vida y arte. Y la Arquitectura atiende a una y otro: pues es obvio que sirve a aquélla, pero no lo es menos que sus “artefactos” propios son, si no siempre “artísticos”, en cualquier caso “artificiales” y “artificiosos”.

*Niente sia in rappresentazione che non sia in funzione.*

Esto dejó dicho Francesco Milizia, discípulo de Carlo Lodoli, en sus *Principi di architettura civile* (1781). La función autoriza la representación. El arte se debe a la vida, piensa el autor ilustrado fiel a su maestro y empeñado en someter a la razón clásica los delirios de la fantasía barroca.

Pero la función apunta solo, y en el mejor de los casos, “disposiciones”: entre por aquí, pase por allá, quédese más allá... La función orienta el espacio, pero no lo determina, Y mucho menos lo conforma y configura. Insinúa secuencias (las que el profesor Durand traducirá a *ejes* principales y secundarios), pero es incapaz de consagrar (sería una osadía) una forma dada.

Cuanto más que, como es bien sabido, el abanico de formas que asisten a una misma función es poco menos que infinito. Como lo es que una misma forma puede dar servicio a una infinidad de funciones. La función señala unos límites: sin entrar en detalles, que conciernen a la sensibilidad. La forma no debe entorpecer la acción. Sus “barreras”, necesarias a pesar de todo y dígame lo que se diga, habrán de ser discretas y acomodadas en todo caso a la movilidad de sus usuarios. Pero la justa definición del espacio no dejará de ser credencial de la forma.

A la forma concierne dar el paso de las “disposiciones” a la “composición”. Semejante al que media entre la función, que aquéllas recomiendan, y la representación, a la que ésta se debe. Al fin y al cabo, el teatro y su representación ¿qué otra cosa son sino composición? De lugar y de tiempos, de espacio y de perspectivas. De movimiento y de ritmos, en definitiva.

La vida es cruce de ritmos: (como la muerte es fatal arritmia). Y tanto el teatro como la Arquitectura son ejercicios de ritmo: pulsos que mimetizan o alientan la vida, representándola y así contribuyendo a su buena salud y razonable bien estar.

La función, en efecto, sustenta la representación: pero ésta, a su vez, hace que aquella se desenvuelva airosa y en plenitud.

Una función que, en cuanto concierne a la Arquitectura, es pública y privada: el edificio se debe a la Ciudad y a la Casa. Disposiciones, pues, diversas que la fábrica habrá de acordar en un delicado ejercicio de composición. Paradigma de ella es el Palazzo Chiericati de Palladio en Vicenza, que el propio autor describe y dibuja en su Segundo Libro.

*Sopra la piazza, che volgarmente si dice l'Isola, ha fabricato secondo la inventione, che segue, il Conte Valerio Chiericato, cavallier & gentil'huomo honorato di quella città.*

El arquitecto pone la plaza a la cabeza de su propósito y cita a su cliente, gentilhombre de la misma ciudad, como “el que lleva a cabo la fábrica” según su invención. Público es, pues, el emplazamiento y público el personaje que edifica. A ambos se debe el palacio, que habrá de hacer honor, tanto al conde y sus deudos, como a los ciudadanos que honran con él la ciudad.

Que el palacio haya pasado a ser hoy Ayuntamiento (*comune*) de la ciudad no hace sino confirmar la vocación cívica que lo inspiró desde su origen.

Como edificio público que es, el arquitecto advierte que:

*Hà questa fabrica nella parte di sotto una logia davanti, che piglia tutta la facciata.*

La logia, en efecto, corre a lo largo de toda la fachada. Y está elevada, añade, cinco peldaños:

*Accioche gli ordini di sopra meglio godessero del bel sito dinanzi.*

Al conde lo que es del conde (cinco peldaños para gozar del sitio) y a la ciudad lo que es de la ciudad: el pórtico continuo abierto a la plaza, de frente y por sus costados.



El pórtico pertenece al espacio urbano: de hecho invita a pasarlo, paseando. Pero, al mismo tiempo, se eleva sobre él, para que podamos “gozar del bello lugar”. Sirve, a la vez, a la secuencia de los transeúntes y a la presencia de quienes se detienen, como a la de aquellos visitantes que lo atraviesan, para entrar al palacio o salir de él. Es, como dije, pórtico y atrio.

O mejor dicho: el atrio se inscribe en el pórtico. Y para dejar constancia de que el autor ha sido consciente de este cruce de itinerarios, de los que pasan y de los que entran y salen, no conforme con ceñir los peldaños a la zona central y de “cruce”, la ha amojonado contrapeando las columnas del pórtico y sumándoles otras dos a cada lado, que estrechan el paso, a modo de señal que nos invita a ceder el paso, con una rotundidad de la que carece el débil parpadeo de un semáforo moderno. Nada está forzado, pero todo está dicho.

El eje longitudinal del pórtico (dórico, dicho sea de paso) es urbano: su eje transversal es doméstico. En el cruce de ambos, la densidad de columnas circunscribe la doble función de esa porción de deambulatorio que hace las veces de atrio y suma, al presente de la Ciudad, la presencia de uno de sus ciudadanos ilustres. En ese espacio, el transeúnte se vuelve visitante.

Y si, no a ras de suelo, pero apenas elevados (5 peldaños), esa disyuntiva ha quedado clara, cuando alzamos la vista, se nos muestra de manera inequívoca el juego simbólico de la arquitectura que hace avanzar al primer plano del frente el salón principal del piso superior o *piano nobile*, cabalgando sobre el atrio y solo sobre él. Y rompiendo la continuidad del pórtico superior, que queda repartido en sendas terrazas a ambos lados. Las luces y sombras (que el dibujante equivocó en el alzado completo del Libro) subrayan el golpe de efecto teatral.

Como dije acerca de los itinerarios, lo que en el plano urbano, es deambulatorio, en el doméstico, en el más noble sentido, es acto de presencia, con un punto de arrogancia si se quiere. El conde en su salón hace gala de sus credenciales. Y se asoma a la plaza. El palacio es escenario y la ciudad platea (“plaza” y “platea” son términos que se corresponden, como reza lo escrito al pie de un grabado veneciano: *Platea Sancte Pauli privatis aedibus ornata*). Si unos edificios “adornan” la plaza, el de nuestro conde no va a quedarse corto en ese empeño.

La arquitectura de Palladio nos convence de que su composición, en tanto que escena doméstica, se debe al teatro de la Ciudad: un teatro que, a la vez que refleja la vida, privada y pública, la retoca y maquilla. Es decir: la compone y adorna. La disfraz, en cierta medida, y la embellece. Hace de la función representación. Y de la necesidad virtud.

De hecho, lo recóndito de esta suntuosa morada, sus servicios, se aloja, como en *Villa Almerigo*, bajo el podio: una razón que de él nos da el arquitecto a propósito de sus 5 peldaños y que se suma a la vecindad de una corriente subterránea. Saneamiento por partida doble.

Pero, sean cuales fueren los motivos “funcionales”, constructivos y prácticos, la escena se impone: la belleza se lleva el gato al agua. De cuantas obras notables emprendió el paduano en Vicenza, y de las que solo unas pocas llevó a término, quizás sea el *Teatro Olímpico* que, de algún modo las resume y compendia, por lo reservado de su ámbito, la menos teatral, dada su condición “privada”, reservada a la *Accademia dei Costanti*, que no disimula. Pero no es menos cierto que en él el arquitecto consume su ideal de la Arquitectura como Teatro.

En todos los demás casos, el teatro no deja de ser una metáfora de la Arquitectura, del mismo modo que lo es de la vida. Es en su dominio en el que arquitecto y dramaturgo se dan la mano, remitiendo, cada cual a su modo, al Gran Teatro del Mundo.

En tanto que ejercicio de composición, toda Arquitectura es Teatro. Teatro *a la griega* es la arquitectura campestre: y la *Rotonda* da fe de ello. Teatro *a la romana* es la arquitectura urbana: y el *Chiericati* es un ejemplo. En aquélla, la naturaleza provee el escenario. En ésta, lo pone la Ciudad, con sus plazas y sus calles, sus perspectivas y sus puntos de vista.

En el campo, el paisaje rodea a la fábrica. En la ciudad, la fábrica rodea la plaza. En el campo, el punto de vista es dominante: cuatro cámaras bajo una cúpula barren el horizonte “a la redonda”. En la ciudad, la cámara es una sola y se está quieta, viendo lo que pasa, y lo que entra y sale. Si en el campo fue escenario, en la ciudad, la arquitectura es tribuna.

Una secreta, o no tan secreta, corriente nos lleva de la composición a la representación (de la Arquitectura al Teatro) y viceversa. Componer es, al fin y al cabo, “poner con”: como se hace con las piezas de un mosaico. Y representar es volver a presentar: una réplica de algo que sucedió (un mito) y hacemos presente (un rito), o que sigue sucediendo, en secreto, y hacemos público. Por eso y en virtud de sus cualidades de representación, toda arquitectura es pública, inevitablemente. Para bien o para mal, las arquitecturas “cantan”. Se trata de que afinen.

El Teatro compone la vida representándola, acción sobre acción, y la Arquitectura la representa componiéndola, escenario para su puesta en escena. Compone sus diversas, y muy dispersas, funciones y las representa, dotándolas de sentido, verdadero o falso, pero, en todo caso, visible, tangible e inteligible. Nos induce y conduce: nos apresura y demora.

### *El poliedro de la composición.*

De la composición el *Diccionario de Autoridades* cita, entre otras acepciones, las de *orden, modo, regla y forma*. Todas ellas nos suenan como pertinentes a este oficio. Y de todas ellas se ha hecho uso por parte de sus tratadistas, ensayistas y estudiosos.

El “orden” es el concepto que Vitrubio pone a la cabeza de “aquellas cosas de las que consta la arquitectura” (*ex quibus rebus architectura constet*). Y órdenes llamarán luego los humanistas del Renacimiento a lo que él llama sencillamente “géneros” o clases de columnas y que vienen a ser “modos” de componer las estructuras adinteladas desde la Antigua Grecia.

De todo ello Vignola hará un compendio en su *Regola delli cinque ordini d'architettura* (Roma 1562). Órdenes, pues, que ponen orden, modos que acomodan las distintas funciones y reglas que regulan su uso, conducen todos ellos a la forma, objetivo último de la Composición.

La Composición, añade el mismo *Diccionario*, *dispone, distribuye, coloca y hace*. Es decir: pone a cada cosa en su sitio (primera consecuencia del orden, según

Vitrubio) y las coloca (como dice Alberti) y distribuye (en esto se atiene a las enseñanzas de Durand sobre “conveniencia y economía”. *Autoridades* hace así un repaso de las fuentes.

Roma, Renacimiento e Ilustración, son considerandos a tener en cuenta para una definición del concepto de Composición. El último de sus parámetros, “hace”, se refiere a su cualidad positiva y consecuentemente operativa: componer es hacer. En la Composición hay una ineludible componente “poética” que va más allá del ámbito del concepto.

Es un hacer que concierne tanto al arquitecto como al habitante. Pues, si aquél es responsable del escenario y consiguiente puesta en escena, éste es el que sube a escena y, a fin de cuentas, representa su papel. Chiericati y Almerigo, con sus herederos y sucesores, son los verdaderos actores del drama *palladiano*. Como lo es la *Accademia dei Costanti*. Y, por si ello no hubiera quedado bastante claro, *Autoridades* remata la entrada dando como ejemplo *la composición de un teatro, o palacio, o ramillete, u otras cosas artificiosas*.

Definitivamente, la Composición no es un suceso natural, sino obra de *artificio*. La flor es natural: el ramillete no lo es. Es más, para componer el ramillete hubo que cortar o arrancar las flores. Para edificar en el bosque hay que talar el bosque. Para sobrevolar la cascada hay que arrojar sombra sobre la cascada... y quién sabe cuántos otros accidentes.

Cierto es que la Arquitectura es habitáculo antes que espectáculo: la cabaña primitiva precede al templo griego. Pero no lo es menos que, en la vida en común de los habitantes de este planeta, el habitar y el ver y ser visto son inseparables: esto forma parte de aquello. Si el habitar implica conocerse, el representar corrobora el ser conocido y reconocido.

No habito si no me habito: pero no me veo si no me ven. Persona y personaje andan uncidos en un mismo ser y estar. La frontera entre la intimidad de la habitación y el esplendor de la vida social pasa por umbrales apenas definidos. Y con frecuencia traspasados: tantas cuantas veces la casa se abre a sus invitados, o la ciudad invita a sus conciudadanos a sentirse como en casa. Los cruces de la *casa grande* con la

*ciudad pequeña* (como llama Alberti a la ciudad y a la casa, respectivamente) están a la orden del día.

En el tono pontifical que le caracteriza, Vitrubio dictamina:

*Aedificatio autem divisa est bipertito: e quibus una est moenium et communium operum in publicis locis conlocatio: altera est privatorum aedificiorum explicatio.*

Dividida en dos partes: pública y privada. Pero de que pueda ser lo uno o lo otro no se desprende que no sea, y de hecho lo es, lo uno y lo otro. Y nos llama la atención cómo el autor romano atiende, en el caso de lo público, a su “colocación”, adónde va cada cosa, y en el de lo privado, en cambio, pide una “explicación”, un por qué de cada cosa.

El sitio es determinante del lugar público: la urbe como escenario. Pero es el uso el que gobierna la escena privada y la provee su propio y peculiar argumento.

Si hubo una época en nuestra civilización occidental en la que (como acabamos de ver) la Arquitectura hizo uso y abuso de los modos del Teatro, ésa fue la del siglo y medio barrocos, que dejaron su impronta en buena parte de nuestras más bellas ciudades.

Pero, si hay ciudades en las que ese sello es más que una impronta, es su forma misma en todo su aspecto, son aquéllas del sureste de Sicilia que el catastrófico terremoto provocado por la erupción del Etna de 1693 arrasó y hubo que reedificar por entero desde sus cimientos. Noto es una de ellas: ciudad barroca de los pies a la cabeza. Toda ella es un espléndido teatro.

Llama la atención que, siendo su barroco obra de un periodo tardío (siglo XVIII), por su condición de ciudad recién renacida, goza su estilo de una seductora cualidad auroral.

Uno cualquiera de sus palacios, el *Ducezio* por ejemplo, hace de su pomposa portada con balcón, frente de escena, por un lado, de un teatro romano y, a la vez, tribuna principesca de un moderno teatro. El que se asoma a ese balcón puede ser, indistintamente, protagonista de una representación o espectador privilegiado de

una función pública que ennoblece con su visible y vistosa asistencia. La tribuna se alabea y alabea al mismo tiempo el arco que corona la entrada en un gesto de avance por el que el prohombre hace notar su presencia.

Público y privado en igual medida, el susodicho balcón hace gala de su contribución al espacio urbano y deja constancia de la privanza en él (el derecho de ciudadanía lo es desde la Roma antigua) de su dueño. Después de todo ¿a quién pertenece el balcón? ¿A la casa o a la ciudad? Ni lo que es de uno es de uno solo, ni lo que es de todos es todo de todos.

Si por algo se distingue la civilización es por haber acertado a hacer que la casa sea un bien urbano y la urbe un ámbito doméstico. Y en ese propósito, la Arquitectura es maestra: pues a ella compete “poner” las casas (dominio propio) y “componer” las ciudades (patrimonio común). Habitación propia y espectáculo privado para sus habitantes, y espectáculo común y habitación pública para sus viandantes, visitantes y transeúntes. Son el adentro y el afuera de toda fábrica, su haz y su envés, cara y cruz, anverso y reverso, telón y entre bastidores.

El edificio es la tramoya que hace posible y mueve lo uno y lo otro: en distinta medida y proporción: pues en la casa la habitación domina sobre el espectáculo y en la ciudad éste es el acicate de aquella, el que atrae e invita, el que reúne y concierta. El teatro es asunto urbano.

En ese teatro, la casa cultiva el ámbito del camerino, la pieza secreta que ha merecido por parte del arte, desde Altamira, los mejores obsequios. En Mantua hay un palacio, el de los Gonzaga, y en el palacio un recinto, la *Camera degli Sposi*, que Andrea Mantegna revistió con deliciosos y fantásticos frescos, a imagen y semejanza de un pequeño teatro.

En el techo hay un óculo al que se asoma un “público” variopinto e indiscreto, animal y humano, que contempla el supuesto “juego” de los esposos. La cámara imita al camerino. Y es como un aparte para el ensayo que precede a la representación.

La casa, en efecto, se entiende como permanente habitáculo y ocasional espectáculo. La ciudad, por el contrario, se concibe como espectáculo diario, de

un ir y venir laborable que, solo en razón de la celebración de una fiesta o un acontecimiento memorable, se transforma en hogar de un colectivo que se sabe y se siente en ella “como en casa propia”.

### *Del feudo al burgo.*

Si echamos un vistazo a la historia de las civilizaciones, salta a la vista el que la ciudad como teatro es invención que, solo con el firme asentamiento de ésta y la consiguiente toma de conciencia de su ciudadanía, adquiere visos de verosimilitud.

Solo después de alcanzada su madurez, las civilizaciones egipcia, babilónica, griega o romana, erigen sus ciudades a tono con el Gran Teatro del Mundo. Pilonos y jardines colgantes instauran magníficos decorados en cuya imitación el Séptimo Arte hará su agosto. Y otro tanto puede decirse de la Acrópolis y el Foro, de los Propileos y de los Arcos de Triunfo.

Cuando, tras la decadencia de la Antigüedad, Occidente reemprende un nuevo rumbo, la precariedad de la Alta Edad Media obliga a que prime el habitáculo sobre el espectáculo: el orden feudal sobre el orden burgués. Es el renacimiento de éste, previo al Renacimiento de las Artes e impulsado por el espíritu del libre comercio, el que de nuevo insta a imaginar la ciudad como espectáculo: el Gran Teatro sigue al Gran Mercado (la intuición de Calderón responde a una tradición que ya en su época no tiene vuelta de hoja).

La Historia de la Arquitectura abunda en monumentos de primera magnitud en los que la *función* mercantil hace suya la *representación* teatral. De los *Mercados de Trajano* en Roma al *Gran Bazar* de Estambul, del *Ponte Rialto* en Venecia a *Les Halles Centrales* de París. Es una vena que en el cambio de siglo (XIX-XX) retomará la imaginación modernista.

Si la arquitectura industrial provee tinglados que vienen como anillo al dedo al acopio de los mercados, las decoraciones *art nouveau* o *secession* pondrán en ella el *touch of class* que ellos requieren para su dinámica económica. Industriales por

dentro y floreados por fuera son, por ejemplo y entre otros muchos, los mercados Central y de Colón en Valencia.

El mercado apetece el teatro y el teatro ha menester del mercado. Se lo deben el uno al otro. De ahí su ancestral buen entendimiento mutuo. Y la inmejorable ocasión para que las arquitecturas concilien a sus anchas función y representación. Es lo suyo. Y viene a corroborar el supuesto de Vitrubio sobre que la clave de la *arquitectura civil* se halla en la “oportunidad”. Mercados y teatros se deben a ella, por separado y conjuntamente. Mercados y teatros son miembros activos e indispensables de una moderna estructura urbana.

Como los son de la ciudad virtual, la Red. A pesar de lo cual, todo el mundo habita en algún sitio (incluso el mendigo del arquitecto visionario, que lo dibuja a la sombra del árbol) y el producto “calleja” para acabar en un “domicilio”. De *Redes y ritmos espaciales* hablaba un libro de Rafael Leoz publicado hace algunas décadas (1968) acerca de la Arquitectura en tanto que orden del espacio. En el espacio de la nueva Red, ella subsiste, pero el sentido del ritmo le es ajeno: el instante *on line* lo ha borrado de su mente omnisciente.

La ciudad real, no obstante, nos devuelve al auténtico teatro: un teatro en el que ser actores (lo somos) y espectadores a un mismo tiempo y en el que actuamos sin necesidad de recurrir al virtual juego “interactivo”. Nos movemos sin que nos muevan: o más allá de que lo hagan por nosotros. Deambulamos con una cierta libertad... condicionada ¿cuál no lo es?

Nos movemos en el marco de una jerarquía: evidente en el caso del modelo barroco y no tan evidente, pero presente, en la ciudad moderna. La ciudad jerarquiza lugares y tiempos: de los primeros no ha menester pruebas (cascos y núcleos urbanos están a la orden del día en cualesquiera ciudades, grandes, medianas o pequeñas). Si las murallas de piedra en su mayoría hace un par de siglos fueron demolidas, las murallas sociales persisten. La *cuadrícula* de Cerdá y compañía soñó con su relativa abolición, pero los *anillos* de la ciudad *radial* permanecen.

La memoria de la *villa y corte* no se ha borrado del paisaje urbano. La villa irradia la corte: París imita a Versalles. La *urbanidad* que la urbe predica ¿no es acaso la copia ampliada de la *cortesía* que las cortes en su día habían instituido?



Y todo ello en aras de que la función no decaiga y la representación la haga visible.

*Madrid, castillo famoso  
que al rey moro alivia el miedo,  
arde en fiestas en su coso...*

La ciudad que fue castillo (moro) es ahora coso (cristiano): teatro y fiesta. Tal es el sentido de nuestras *plazas mayores*: las que amplían, para dar cabida al pueblo entero, el antiguo *corral de comedias*. La escena está ahora en el *coso*: el escenario es la propia plaza. *Platea Sancte Pauli, privatis aedibus ornata*, como reza el pie del citado grabado veneciano.

El teatro (actores y espectadores frente a frente) nos devuelve al anfiteatro (actores en medio y espectadores alrededor). Apenas un par de torres, con sus chapiteles, y una fachada más decorada, que no más decorosa, señalan la presidencia de la plaza. El resto es homogéneo y cerrado: como en Madrid, como en Salamanca y otras ciudades, españolas y europeas. Pese a lo cual, la jerarquía, inherente al espectáculo, subsiste. El habitáculo suma: el espectáculo en cambio divide. La plaza se ofrece como habitáculo: pero su destino es el espectáculo.

En éste hay espectadores y actores. Y entre estos, papeles principales y secundarios. Y comparsas. Afortunadamente, sin embargo, las jerarquías en el teatro son transitorias. Como en la política: las dinastías, si las hay, no son faraónicas. Los papeles, en la ciudad, se prestan al intercambio. Como en el auto de Calderón, la jerarquía es efímera ficción.

La Ciudad representa y es, con toda propiedad, El Gran Teatro del Mundo. Un teatro que ahonda en la división de funciones (papeles). Lo cual es ajeno a la fórmula patriarcal que rige el espacio doméstico, sea éste tradicional (familia viene de *famulus*, esto es esclavo), sea alternativo, de gentes que viven bajo el mismo techo, al margen de sus relaciones mutuas.

En la ciudad barroca, la corte es el modelo de la villa: de ahí la fórmula emblemática de “villa y corte”. París imita a Versalles, de donde, antes y, sobre todo, después de la Revolución, toma sus ínfulas aristocráticas, musicales (*ballet de cour*) y

arquitectónicas (*cour d'honneur*). El Palacio Real de Aranjuez, cuya ciudad se debe a él, es buen ejemplo de ello. Y, en pleno fervor revolucionario, Beethoven canta “a la Alegría” (*an die Freude*) como “hija del Eliseo” (*Tochter aus Elysium*). La ciudad que describe Palladio bajo la tutela de los dioses, no ha decaído.

Pero hay otra jerarquía, la que atañe al escenario y no a sus figuras, no tan efímera: la que el tiempo establece, la que obedece a su significado etimológico (*hierós* es lo sagrado, que se predica, en principio, del templo y, por asimilación, de todo aquello que el tiempo consagra: en nuestro caso, el *monumento* que el tiempo y el respeto han preservado).

Es la jerarquía de lo antiguo. Para el visitante de la ciudad, los monumentos o, en todo caso, sus antigüedades, son sus anfitriones (antes de que monseñor Almerigo salga a recibir a sus invitados, los pórticos de la *Rotonda* les han dado ya su bienvenida). Antes de que el teatro en la época barroca vuelva a la calle, de donde procede, y se adueñe de ella, el intermedio del manierismo ha puesto en escena sus arquitecturas propias, cuya función es doméstica, pero cuya representación es urbana. La historia jerarquiza así la ciudad.

La ciudad es vecindad (que iguala: para eso es habitáculo) y es distancia (que distingue: para eso es espectáculo). Cada cual se siente en ella cerca de “los suyos” y lejos de “los otros”. Es hospitalaria (debería serlo: algunas lo son) y a la vez regidora (en sus normas y trazados).

En el Teatro Romano antiguo, que el Olímpico de Vicenza imita y rememora a escala reducida, tres *valvae* se abrían en el *frons scenae*: la *regia*, en el centro, y las *hospitalariae*, a ambos lados. La primera, reservada a la autoridad, esto es al dios, o su vicario, y las otras dos dispuestas a recibir, simbólicamente al menos, a sus huéspedes e invitados.

La Ciudad es así: en parte intangible (el Arco de Triunfo, a través del cual no se pasa) y en parte acogedora y transitable (en sus trazados oblicuos y libres). Proclama sus glorias, que son herencia del pasado, y abre al presente vías alternativas de comercio para sus habitantes y visitantes. Sus frentes son dominantes, pero sus costados se avienen al trasiego cotidiano.

La perspectiva, contraria a la vecindad, pide distancia (nos alejamos de un lienzo, para verlo bien): de ahí que el teatro recurra a ella: teatro y perspectiva son concomitantes. Y una y otro detienen nuestro deambular y nos plantan en el previsto punto de vista. Quédense y mire: es el instante de la foto fija, del cuadro. El momento de la *veduta*. Puro-visual (diría Wölfflin).

No nos sorprende que Vitrubio, a la tercera de sus *dispositiones*, nuestra perspectiva, la llamara *scenographia*. Atendiendo a ésta, la Arquitectura se ejercita en aquélla.

Y así, su ejercicio privado, antes practicado en los trampantojos de la *Villa Farnesina*, o de la *Galleria della Statua* en el *Palazzo Spada*, de Roma, salta a la calle, para disponer y trazar itinerarios urbanos cuyos hitos señalados no son otra cosa que puntos de vista privilegiados, desde los que el viandante, clavado al suelo, contempla un espectáculo urbano digno de verse.

Y, como en todo itinerario, hay “estaciones”, poco menos que obligadas. Las previno el papa Sixto V en Roma, cuando la Urbe era receptáculo de peregrinos del Orbe cristiano (lo que consagró el emblema *urbi et orbi*), pero son moneda diaria en las actuales guías de viaje. Es en ellas donde el viajero-visitante, más que turista-transeúnte, se detiene y admira las memorias del pasado que, a través de ellas, nos interpelan, históricas y mitológicas a un tiempo, y que identifican la ciudad que recorreremos.

Como en los *Cuadros de una exposición* que Mussorgsky compuso, dibujándolos al piano, y Ravel coloreó, trasladándolos a la gran orquesta, hacemos estación en cada una de las estampas del recorrido: horizontes y perspectivas, plazas y recodos, avenidas y monumentos. Y entre una y otra discurrimos a ritmo de *Paseo*, cuyo motivo es y no es siempre el mismo.

Mito e historia, por ejemplo, se dan cita en la *Fontana di Trevi*, que Piranesi (1720-78) dibuja y graba, desde distintos ángulos, como *Aqua Virgo* y es punto final del acueducto que proveyó a la ciudad, obra de Nicola Salvi y Giuseppe Panini (1732-62). Representa a Neptuno, dios de las aguas, que avanza sobre una concha tirada por dos tritones, flanqueada su estatua, a modo de auto sacramental, por las alegorías de la Abundancia y la Salubridad. M. Letarouilly incluye un dibujo fidedigno en la colección *Les édifices de Rome moderne* (París 1823-55).

Esta *fontana* no es la única que jalona la ciudad de Roma: el boloñés Ottorino Respighi dedicó en 1916 a cuatro de ellas, las más notables, un poema sinfónico titulado *Fuentes de Roma*. Pero sí la *prima-donna*, que acapara y se identifica con la fachada a la que se adosa y se derrama, a la vez, desbordándola, en la plaza que protagoniza y preside: las dos cosas.

La pila de agua establece la distancia para su plena visibilidad: que siempre lo será de “gran angular”, pues otra cosa no cabe. Forma parte de su presencia invasiva. Y el resto de la plaza es mero proscenio: una pequeña platea para un gran escenario. El agua llena el foso de la orquesta. Y su público goza, todo él al borde de la fuente, haciéndole coro.

Salvo los vecinos, privilegiados y víctimas a la vez del espectáculo, a nadie se le pasa por alto el hacer estación en las primeras filas de este apretado teatro, participando en el rito de las monedas, al que el propio mito de la fuente le convoca. Como en el *gradual* de la vieja liturgia, éste es un lugar de pausa y de compás de espera. Doblad la rodilla: *flectamus genua*.

Si de la Arquitectura se ha dicho que es *música congelada*, de la escultural *Fontana di Trevi* cabe decir que es “teatro congelado”: un entreacto de reposo en la ciudad tumultuosa.

Precisamente porque la perspectiva pone distancia entre el objeto y el sujeto, entre el horizonte y el punto de vista, sus efectos son sedantes hasta cierto punto. Se impone la calma. En la Fontana la distancia es corta, pero el agua la dilata, a la vez que nos tienta al tacto. Y el mito hace lo propio: Neptuno nos sale al encuentro y frena, con los suyos, nuestros impulsos.

Entre el espectáculo, escultórico y sólido, que vemos y el agua líquida que fluye y que podemos tocar, se inserta el sonido de ese torrente perpetuo: la cascada que anega nuestras voces y hace de la plaza concierto permanente y espacio acústico que se mide por la media distancia. En ese sentido, y por ese sentido, la plaza “avecina” a quienes en ella se reúnen. Es lugar de encuentro: por la dimensión sensible y por el rito al que invita. Como en el teatro, ver y oír se concilian: ni tan lejos que no se pueda oír, ni tan cerca que no se pueda ver.

Los griegos privilegiaban la escucha en su teatro: Epidauro es, ante todo, un espacio acústico. Los romanos, proclives al espectáculo, optaron por dar relevancia a la visión: con la inmediata consecuencia de la división que la vista hace entre *el* que ve y *lo* que ve. Desaparece la orquesta, lugar del coro, que participa de lo uno y lo otro y en el que se oye y se hace oír, en una operación conjunta e indiscernible. De ahí el sentido envolvente de la participación que es inherente a las voces. Oigo y me oigo: pero veo y no me veo. O no me veo como me ven.

Cabe el espejo, desde luego (el que J. L. Borges, por cierto, aborrecía). Pero el espejo es un artificio no natural. Y la imagen que nos devuelve es en parte engañosa.

Como lo es el teatro, “espejo de la vida”. Pero artificio de consideración y respeto. Y que la ciudad, desde su origen burgués y su ¿definitiva? consagración urbana, pasando por su proclamación barroca, no ha dejado de acariciar en sus sueños de progreso. ¿Qué es, sino gran espectáculo, el perfil metropolitano que los medios airean, y señal de prestigio urbano?

En las *valvae hospitalariae* del antiguo teatro romano, sendos prismas verticales de tres caras, girando sobre sus ejes, componían a la vista del espectador el escenario de turno conveniente a cada escena a representar. Actualmente los arquitectos se las ingenian para que sus edificios cambien de aspecto a merced de estímulos varios (la luz y el viento, la humedad y el calor, la población y el tráfico) con lo que el azar sorprende a los transeúntes. Y no es de hoy el que la luminotecnia, al servicio de la escenografía y la fotogenia, haya tomado el mando.

### *Teatro y mercado.*

En los *Mercados de Trajano* en Roma tenemos un ejemplo de cómo una función y una representación, mercado y teatro, se confabulan en un mismo tipo formal: la forma en modo alguno y por ningún concepto se somete a un solo dueño. No se casa con nadie, ni con nada. La forma, como las musas que la apacientan y hacen obsequio de ella, es libre.

Dispuestos en hemiciclo adyacente a los foros, los *Mercados de Trajano*, despliegan su imagen semejante a la del Coliseo, pero inversa en su concavidad: es como una doble galería que cerrara la cávea de un teatro antiguo. Su presencia, desde luego, es imponente.

Alternando macizos y huecos a ras del suelo bajo, pues se apoya, como hace Epidauro, en un declive del terreno, sustenta una planta alta de huecos continuos, porosa y airosa, cuyo trasdós habilita los edículos del mercado propiamente dicho.

Lo que vemos, pues, desde el amplio “valle” de los foros es la trastienda del mercado convertida en escaparate: esto es, el teatro al servicio del comercio. El comercio se desarrolla a otro nivel y del lado de afuera del espectáculo, que es el de adentro de sus habitáculos (los que luego el Renacimiento llamará *botege* y colgará de los flancos en el *Ponte Vecchio*).

La “tentación” sube a escena con toda la pompa de una arquitectura fastuosa, en tanto que la “caída” sucede entre los bastidores del teatro, en el mercado popular que se aloja en el reverso del hemiciclo y a la altura de la ladera sobre la que se recuesta. Más tarde y en terreno llano, la práctica invertirá las cotas reduciendo el comercio, como servicio que es, a los bajos. El tópico “bajos comerciales” llega a nuestros días: es el decantado de una “ciudad comercial”, horizontal, sobre la que se eleva la “ciudad residencial”, vertical. Y el teatro asiste a ambas.

Con propósitos divergentes, pero congénitos. Pues de lo que se trata, en la esfera de lo público como en el ámbito de lo privado, es de vender: sea un producto, sea una imagen. Y a uno y otra conviene el espectáculo: seductor en un caso e imponente en el otro, pero visible en ambos y marca de prestigio. Comercio de imágenes e imágenes de comercio que la Red ha hecho suyas, rivalizando con la ciudad real, cuyos habitantes se pasean por sus calles a ciegas, mientras recorren las redes virtuales con el alma puesta en ellas.

El alma sin cuerpo de la Red ha hecho de la ciudad un cuerpo sin alma: de lo que las arquitecturas se resienten, ayunas de habitantes, videntes que no la habitan y que caminan como en trance, absortos en otro mundo sin fronteras aparentes, internautas en un medio fluido y que fluctúa, un medio que está a la que salta, sin consistencia, pero fascinante.

En ambos medios, real y virtual, el mercado halla lugar, con asiento o sin asiento o, como diría el poeta místico, *con arrimo y sin arrimo*. No así el teatro que, para adaptarse al nuevo medio “acuoso”, se embarca en la nave cinematográfica, con equipamiento digital e informático, y viaja a un mundo en el que lo puramente visual y lo real se confunden.

El teatro, como *sala*, y la Arquitectura, como *recinto*, atraviesan horas bajas y críticas. El mercado parece haberles dado la espalda: a uno y a otra. Sus respectivos impactos visuales y tangibles, inmediatos o, al menos vecinos, les han sido sustraídos por el omnipresente poder de la imagen virtual, que sustituye, y en términos comerciales con ventaja, a la imagen real. El que ve, y le seduce lo que ve (dice la fórmula, tan antigua como la civilización fenicia) compra. Compra para poseer, ver y hacer ver, lo que posee. Y en la Red cabe todo: para eso es red.

Lo que no cabe en ella, y en ello la Arquitectura es maestra milenaria, es lo “privado” (por mucho que numerosos y sofisticados ardidés se presten a protegerlo). La Red es todo menos una alcoba: preciosa voz árabe, inseparable de lo “secreto” y “sagrado”, que invoca a su vez la idea de la cúpula, que Mantegna magnifica y consagra en la *Camera degli Sposi*.

Cabe, sin embargo, en el teatro, a la vieja y a la nueva usanza. El teatro de cámara no es una rareza: es más bien lo propio del teatro que, desde el antiguo “corral de comedias”, se refugia en recintos de intimidad compartida, recintos de vecindario.

El teatro es espectáculo, sin duda: pero espectáculo reservado. Como lo es la ciudad con la que sus vecinos se identifican. Por eso, agradece la reserva del recinto y ama y favorece la Arquitectura, que “privatiza” lo público y “publica” lo privado.

De este doble juego nos han dado ejemplo no pocas ciudades decimonónicas: a mayor y menor escala, en sus calles y en sus teatros, en abierto y en cerrado.

En el Paseo de Gracia barcelonés, tres arquitectos señeros, Lluís Domènech i Montaner (1850-1923), Antoni Gaudí Cornet (1852-1926) y Josep Puig i Cadafalch (1867-1957) edificaron tres edificios notables: la casa Lleó i Morera (1902-1906), la casa Batlló (1904-1906) y la casa Amatller (1898-1900) respectivamente, lo

que daría lugar a que la manzana en la que se hallan recibiera el sobrenombre de *manzana de la discordia* (un guiño a la mitología por parte de una sociedad presuntamente cultivada).

El mito, representado por Tiziano, Rubens y otros pintores de genio, alude al *Juicio de Paris*, en el que éste hubo de elegir a la más bella entre tres diosas, Hero, Atenea y Afrodita. Como era de esperar, el joven eligió a Afrodita, lo que desencadenó, como efecto colateral, la guerra de Troya. Elección que, en esta Ciudad, hace el viandante sin mayores consecuencias.

El teatro está en la calle. Y viceversa: la calle está en el teatro. Ejemplo de ello son las incontables salas que la pasión romántica del teatro no ha dejado de instalar, de la Ilustración a nuestros días. Salas en las que la platea es la plaza y el palco es el balcón, con privilegio de dos principales y opuestos frente a frente: el de la presidencia, que ostenta el poder de turno, emperador o zar, rey o presidente, y el de la acción dramática que los actores representan en cada caso, éstos con caretas y aquéllos con el mayor descaro.

Porque se da la paradoja de que, fingiendo unos y otros, unos lo asumen y no son lo que parecen y otros lo disimulan no pareciendo lo que son. Pero el teatro cumple su función, laudatoria o crítica, y la arquitectura la escenifica y representa. En la escena sucede el juego, siempre “alegórico”, aun siendo “realista”, y en la platea está el pueblo “distinguido”.

Y cercado por la aristocracia, a su vez estratificada en “pisos” superpuestos, que hace piña con el poder, único que goza de la perspectiva óptima. Y todos ven y se dejan y hacen ver. Todos salvo ministros en la sombra, ocultos en palcos proscenio, y funcionarios secretos, para los que el teatro ha habilitado palcos interiores desde los que se ve sin ser visto.

Si la ciudad traduce la estructura social, el teatro la reduce a un *abstract* o resumen: literaria y arquitectónicamente. Traducción y reducción que siempre serán sesgadas: a favor o en contra. Como en todo espejo, el reflejo es, inevitable o deliberadamente, deformado. Y la caricatura, que no es monopolio del dibujo, está a la orden del día.



Un grabado de la Sala *Ventadour*, sede del *Théâtre Italien* (1815-76) en París, muestra uno de tantos espacios, característicos de la época, en los que la mejor sociedad del momento se da cita festiva. Lo de menos es lo que sucede en la escena que asoma apenas a la izquierda, luminosa, pero desdibujada, tras los cortinajes que desbordan la boca del escenario: la señora de la sala es la gran araña que pende sobre las damas de blanco, primer plano, y los caballeros de negro, segundo plano, que abarrotan discriminados la platea.

Envolviéndolos por arriba, espectadores de superior alcurnia, estos indiscriminados, les observan y son observados, desplegando sus fastos en jerarquías perfectamente medidas. Y en la columna, entre la sala y la escena, de palcos proscenio que vemos al frente, se depura lo mejor de cada estirpe, que es parte principal del retablo. El palco presidencial no aparece.

En esta sala, como en todas las de su especie, la burguesía hace suyo, hasta donde le es posible, el modelo “versallesco”. Espectadores de uno y otro escalón, de la platea y de los palcos, alternan en su composición recíproca del espectáculo, siendo, a su vez, actores de la escena mundana que el pequeño mundo del teatro representa.

Y ello ocurre paradójicamente al margen, hasta cierto punto, de la escena propiamente dicha: el Gran Teatro suplanta al pequeño teatro. El Mundo devora el Arte. Sucede, en clave simbólica, lo que, en la corte del Rey Sol se daba en clave real: que la platea se transforma en salón de baile. Solo que, si en los protocolos del palacio el soberano era el primero en abrir los pasos de danza, en los de la ciudad, el presidente se mantiene en su presidencia, sin arriesgar una camaradería que se podría malinterpretar. Cada cual en su sitio: es la norma burguesa.

Y la norma de la ciudad decimonónica. Todo está sometido a una minuciosa jerarquía que, por ser frágil (la revolución ya ha sucedido), es todavía más rigurosa. Se llama “etiqueta” (voz, por cierto y no es casual, de origen francés). Y el modelo arquitectónico se pliega con la mayor docilidad a estos protocolos. Cuando el público de *L'Opéra-Garnier* de París se traslada en los entreactos de la sala al *foyer*, deja el papel pasivo de “espectador” y asume el activo de actor del “espectáculo”. Todo teatro es, en este sentido, reversible.

Se hace gala así de haberse superado el modelo romano antiguo en el cual el actor era el esclavo y el espectador el señor, con el *senado* al frente (en la comedia del Siglo de Oro, con frecuencia los actores saludan con ese título al llamado “respetable”, sin que mérito alguno lo abone): es un modelo que, no obstante, circos y otros géneros afines no han abandonado.

La Arquitectura, o los arquitectos más bien, parecen carecer de prejuicios al respecto. Al punto que el espectador llega a degradarse a la condición de *voyeur* (otra voz francesa de uso sin fronteras). En este punto, sin embargo, aquella, incapaz de no poner a cada cual en su sitio, y no lo hay para el que quiere ver sin ser visto, cede la vez a la luminotecnia.

### *Urbanidad y teatro.*

Pero volvamos a la ciudad. Ha pasado un siglo, o más. La ciudad burguesa ha decaído en sus atributos. Se han desplegado los ensanches y han proliferado los suburbios. La ciudad ya no es lo que era. La metrópoli ignora la piedad: la *pietas* latina que prolonga la noción del respeto más allá de las fronteras de la vida (la lápida de Loos podría ser una muestra).

La calle, objeto de culto en las taraceas del Renacimiento, es ahora cauce de masas, cuando no posada de mendigos. Desentendidos de ella los inmuebles y atentos a las alturas, entregados al vuelo y despegados del suelo, quedan los “muebles” a los que, con eufemismo benévolo damos el título de mobiliario urbano. Bancos y farolas, papeleras y bolardos...

La Ciudad se resiste, a pesar de todo, a dejar de ser el teatro de la vida colectiva. Como la escena se resiste a dejar de ser el teatro del arte.

A la primera la acecha la aldea global, virtual y mediática en gran medida (o desmedida más bien). Al segundo lo acosa el mercado de la imagen. Pero la Ciudad, no obstante, subsiste. Y su estado de salud se optimiza a escala media: ni la metrópoli (que solo convenientemente despiezada y desmembrada es habitable), ni el villorrio, que inevitablemente se ha vaciado.

*In medio consistit virtus*, reza la vieja sentencia, tantas veces invocada, pero no tantas puesta en práctica. Pues bien: ésa es la “fuerza” que mantiene a la Ciudad en pie: el término medio. Ella es el “medio” en sí misma. Al alcance de la percepción humana y en su ámbito.

Sabemos que las ondas “ultra” e “infra” escapan a nuestros sentidos. Ni los infrarrojos ni los ultravioletas, son rayos visibles a nuestros ojos. Es verdad que, mediante instrumentos al efecto podemos visibilizarlos. Pero ésa es una tarea científica y consiguientemente ocasional. La Ciudad fue concebida para la cotidianeidad, que implica reposo intermitente: y a ella sirve.

En la Ciudad se da, de hecho y no en imaginario, un “juego” real: es el que conviene, como intuyó Schiller, mentor de Beethoven, a una Humanidad en su estadio más avanzado. Es el legado positivo de una revolución que, no se nos olvide, fue burguesa y urbana.

La Ciudad es el tablero de juego: un juego que conjuga las reglas (en todo juego las ha de haber) con la libertad del individuo, que juega sus propias bazas. Las reglas están dadas: el juego no. Pues su secuencia, como en la vida, está sometida al azar. Y en el juego, como en la vida, no hay dicotomía entre actor y espectador: el jugador activo es lo uno y lo otro.

La conversión, que el mercado opera con la anuencia de los medios, del puro juego en espectáculo de masas no deja de ser una perversión, tan antigua como el mundo. Porque el juego, cuando parece que divide, suma: el espectáculo, al contrario, simulando sumar, divide. Aun así, el juego sobrevive. Y la Ciudad es campo de juego y juego ella misma.

Lo sostienen algunos de sus espacios, con propiedad llamados “lúdicos”. Merece ese nombre, con todos los honores, por ejemplo, el Parque Güell, obra del genio de Gaudí, a media ladera en la ciudad de Barcelona, en la cual la Arquitectura juega a no parecerlo. Sus verjas de hojarasca, sus palacetes de cuento, sus pilones de capricho, su gigantesca sala hipóstila que se parece a un decorado de película, el banco en serpentina que corona su cornisa, los florones de cerámica, el paseo de las grutas... Todo invoca el disfraz e invita al juego.

La poética del arquitecto, *historicista* en su juventud y *expresionista* en su decantación última, halla en este intermedio *modernista* la ocasión festiva para cerrar los ojos a la realidad convulsa que se avecina y soñar despiertos, en consonancia con la Europa de las Ciudades: la de Olbrich y Horta, la de Guimard y D'Aronco, sus contemporáneos.

Si para Otto Wagner, o para Hector Guimard, una estación-boca de metro puede ser un juguete para una fiesta, con mayor motivo el jardín urbano recibe esa opción con los brazos abiertos. De hecho el jardín es el más frecuente argumento en las postales que Olbrich difunde en su Viena feliz: son el signo de la *belle époque*. En el jardín, el teatro vuelve a su origen.

Son espacios de fábula que no desmerecen del buen gusto: que dan curso a la vida sin maldecir de un arte que es amable y bello a la vez, *kalós kai agathós*, en la línea de la fórmula platónica. Fantasías que combinan realidad y sueño, como la vida misma. Pues, si no siempre se sueña lo que se vive, se vive siempre lo que se sueña (al menos mientras se sueña). La obra de Gaudí es sueño hecho realidad: tiempo privado vertido en espacio público. Juego urbano. Un teatro en el que al espectador se le invita a ser actor y a, como tal, comportarse.

En tales circunstancias, el adulto, si está por la labor, se hace niño, conviviendo con el niño que lleva dentro. Y dejándolo emerger de lo íntimo de cada cual. Pues es propio del niño el ser, con toda naturalidad, actor y espectador de sus actos. El juego es, por eso, su territorio. Y el que nos devuelve al hogar, espacio “privado” que la Arquitectura no deja de “privilegiar”.

Ese don, natural en el niño, escondido en el adulto, sale a la luz en el loco, o en el que se hace el loco, como don Quijote. También el *Caballero de la Triste Figura* salta a cada paso del espectador al actor y viceversa. Todas sus aventuras registran ese movimiento pendular. Y una en particular, la del *Retablo de Maese Pedro*, adquiere condición de paradigma.

No en vano Manuel de Falla decidió ponerle música a ese teatrillo de patio de posada, en el que se cruzan muñecos y gentes de carne y hueso, actores y espectadores. La obra es un modelo, quijotesco e infantil a partes iguales, musical

y literario, en el que tramoyistas, como Maese Pedro, monitores como Trujamán y espectadores como don Quijote, cantan y actúan, cuando se tercía y cuando no. Y Melisendra y don Roldán, don Gayferos y el Moro, son mudos muñecos cuyos hilos mueve su dueño. Toda una parábola (doméstica en este caso).

Hay un teatro privado, doméstico, como hay un teatro público, urbano. Y en ambos se puede ser espectador y actor: pero sucesiva, no simultáneamente. Sucede en esa alternativa lo que entre *fondo y figura*: todo puede ser lo uno o lo otro, pero no a la vez. Lo que se ve como figura relega el resto al fondo: y lo que se acepta como fondo hace resaltar la figura.

En *Jour et nuit*, grabado de Maurits Cornelis Escher fechado en 1938, el autor evidencia esa alternativa en blanco y negro (los grises inducen la duda y matizan la transición). En él, una bandada de pájaros cruza la escena de derecha a izquierda (negro sobre blanco) o de izquierda a derecha (blanco sobre negro), según se mire, volando de la noche al día o del día a la noche. Cuando suspenden su vuelo y descienden sobre los campos, se funden con ellos de suerte que se confunden y hacen ellos mismos campos: el animal se hace vegetal, la figura fondo.

El actor se hace escenario: en la muchedumbre, por ejemplo. Y el ciudadano que actúa se pierde en la ciudad que él mismo observa. Cuando actúa, la calle y la plaza de la ciudad son sus escenarios. Cuando simplemente observa, porque está “de vuelta” (turismo viene de *tour*), se confunde con aquéllas y hace parte del escenario: la ciudad, si cabe, lo absorbe.

Sobre todo, si la ciudad es “absorbente”: como es la Venecia de las *vedute* de Antonio Canale, llamado *il Canaletto*. El escenario se engulle al actor: la Ciudad al ciudadano, visitante o transeúnte. Y lo pone en situación, en cada caso. Pues, como en el teatro, la Arquitectura sitúa a cada cual, actor o espectador, propio o ajeno, estable o advenedizo.

La Ciudad abre perspectivas (los modelos escenográficos de Serlio nos lo señalan), crea espectadores y provee observatorios (las *Siete Colinas* de Roma, por ejemplo). Y si la Geografía no los dispuso, la Arquitectura los depara: las pomposas escaleras que nos reciben en *el Altes Museum* de Schinkel ¿no son una especie de palco

proscenio, o tribuna privilegiada, desde los que nos asomamos al Berlín de otros tiempos? Una vez más, el atrio del monumento es balcón abierto a la urbe y su marco enmarca asimismo sus mejores vistas.

### *Tribunas y atalayas.*

La bellísima ciudad de Florencia, hechura del pensamiento humanista, se vería privada de una de sus más bellas estampas si no dispusiéramos en la colina adyacente a los pies de *San Miniato del Piazzale Michelangelo* para contemplar a placer uno de sus perfiles característicos. De su *Viaje a Italia* de 1836-37 (dos años de viaje se le quedaron cortos) Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc nos obsequia con un preciso dibujo, uno entre los innumerables con los que se podría llenar una galería de arte. Como decorado, por de pronto, no se puede pedir más.

De las tres puertas, de distinta época y estilo propio, de que goza la Seo de Valencia, la última, obra barroca diseñada por Conrado Rodulfo, arquitecto, y construida por el escultor Ignacio Vergara, tuvo en tiempos de la ciudad antigua su punto de vista ceñido a una angosta callejuela, que desembocaba en la plazuela no menos angosta que la precede, rodeada *de los Hierros* que le dan nombre. Era el punto de vista óptimo y justo para apreciar el golpe de genio que había supuesto el desplegar una portada soberbia en un humilde lugar.

La reforma urbana dio luego al traste con ese efecto del mejor teatro a la antigua. Una sorpresa que hoy no lo es, desembarazado el entorno y arrinconado el espectáculo, como se ve cuando un decorado egregio es almacenado en un transporte de mudanzas. Monumento y Ciudad, o se crean, o se destruyen (cuando se transforman).

Cada ciudad de dimensión humana, vecinal, cuenta con una o varias atalayas para el disfrute de su rostro (sin recurso al helicóptero). La célebre *Metrópolis* de Fritz Lang (1926) ya nos advierte cómo la ciudad del siglo XX, y la del XXI, han abandonado el teatro, inmediato y tangible, para entregarse a las aventuras sucesivas, cinematográfica (XX) y digital (XXI).

Parece evidente que el teatro a la vieja usanza, como foro cívico o corral de comedias, como salón versallesco o plaza mayor, como perspectiva barroca o palco burgués, ha entrado en decadencia y la Ciudad, a su imagen y semejanza, le acompaña. Del mismo modo que en su día el plató desplazó al escenario y la caja negra a los arlequines ¿qué otra cosa es el modelo que Mies consagra en su proyecto de *Convention Hall* para Chicago (1953-54)? la visión de la cámara oscura y sus anónimos espectadores han hecho levar anclas a los nuevos internautas.

Todavía a mediados del siglo pasado, el arquitecto Alejandro de la Sota advertía a sus alumnos de que una sala para la proyección de películas debía ser “como una cámara oscura”. No lo había entendido así el maestro Eric Mendelsohn cuando, en su *Universum Cinema* (1926) aun concediendo a la cámara el atributo de timón del barco, no acababa de desprenderse de la nostalgia del viejo teatro. Quizá porque la Arquitectura se resiste a renunciar a sus ancestrales prerrogativas, ciertamente “teatrales”. Si el teatro es “estancia”, el cine es “visión”.

No había cundido todavía, y en ello el maestro gallego daba en el clavo, adelantándose a su tiempo, el modelo del mini-cine, que apiña y concentra a los espectadores en un espacio diminuto, para así optimizar sus puntos de vista, en aras de los cuales minimiza, y se diría que ignora, el espacio. El mini-cine es, en el fondo, la esencia del cine: una sala ausente.

Y una arquitectura ausente. El propio De la Sota comparaba esa situación a la de las autopistas de noche, que reducen su paisaje a las señales luminosas que guían al conductor. Algo semejante a la Ciudad de las Vegas nocturna, que Robert Venturi alaba como paradigma de una arquitectura-lenguaje y su semiótica, sustentada en sus “signos y señales”.

El cine, herencia de la fotografía y “suma de fotogramas” al fin y al cabo, devuelve el paisaje entorno al imperio de la luz. Lo que, por una parte, activa la presencia del espacio, que la Arquitectura jamás dejó de tener presente, pero por otra desactiva las certezas del tacto, insobornables. En cuanto al movimiento, ni crece ni mengua: é pur si muove.

Como el paisaje nocturno de la autopista, que dura el instante en que lo iluminan los faros del vehículo, el de la ciudad fantasma es abstracto e irreal. Obedece a la idea que Kant fabricó de lo sublime y a la metáfora que él mismo nos sirve y hemos citado:

*La noche es sublime.*

El día no lo es. El día puede ser bello, o no serlo. La ciudad diurna puede ser bella, o no serlo. Pero la ciudad nocturna aspira a ser sublime: a rebasar el umbral de lo bello, dejándolo a la espalda. La escena no ha lugar: domina la pantalla. La luz no ilumina: se mira a sí misma y a ella atrae las miradas. Es una luz que no alumbra, discreta, sino deslumbra, engreída.

En la ciudad nocturna, paisaje de autopista, se inspira la ciudad virtual que asumirá el proyecto de arquitectura en la era digital. Un proyecto que aparenta ser concreto (su *realidad virtual* no escatima visos de real), pero es abstracto hasta la médula y en un doble sentido: porque abstrae lo que muestra y nos abstrae en su contemplación.

Véase uno cualquiera de los proyectos que jalonan la carrera meteórica de Zaha Hadid, la mujer iraní que, con su saber mediático y su dominio de la imagen digital, alcanzó el olimpo reservado a los *star-architects*: el de un Hotel para Nueva York, diseñado en 1995. *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiener 1919), paradigma cinematográfico del expresionismo en su más puro lenguaje, se queda corto: han transcurrido tres cuartos de siglo, pero la fascinación nocturna (la luz natural podría echarla a perder) del icono urbano no ha decaído.

Se ha venido designando, y constituye un tópico de uso corriente, al cine *Séptimo Arte*. Es un decir a la vez verdadero y falso. Verdadero porque viene a continuación de los otros, que pueden ser seis o cuantos se quiera. Pero falso, porque no se “suma” a ellos, como si tal cosa, sino los descoloca y recoloca, de suerte que no podrán seguir siendo lo que eran.

La novela y la danza son otras, la pintura y la escultura, el teatro por supuesto y, cómo no, la Arquitectura. La novela aspira a ser “guion”. La pintura se transforma en *action-painting*. El teatro le roba al cine todos sus “efectos especiales” y algunos más. Y la Arquitectura, o bien se conforma con el sumiso servicio del “plató”, apto



para cualesquiera historias, o bien erige su propio escenario filmico, día y noche, con preferencia obvia por la noche que con su silencio lo hace más autónomo y ensimismado. Zaha Hadid da la razón a Robert Venturi.

### *Ocio y negocio.*

El lenguaje no cesa de ser revelación para quienes lo habitan y hablan. Y nos recuerda que hubo un tiempo en el que el ocio, un ocio que suponemos digno, caballeresco y no villano, recibía honores y era depositario de diversas gracias. El ocio es de suyo gratuito. Como un don: es un don. Y como tal el mercado lo ahuyenta. No produce, Si acaso, crea.

El mercado “niega” el “ocio”, e instituye su negación: el “negocio”. El negocio mueve el mercado: el ocio lo remansa y, llevado al límite, lo paraliza. El “mercado del ocio” es otra cosa (perversa, dicho sea de paso). El ocio puro no es objeto de comercio: no se compra y se vende. Como el arte, en el que a veces se sustancia, es (como diría Kant) *placer desinteresado*.

De antiguo la gran Arquitectura honró el ocio. Ocio sempiterno en ocasiones, como el que magnifican la Pirámide de Keops y el Mausoleo de Adriano. Ocios del desengaño, como los que propician la Villa en Tívoli del mismo emperador, o la Rotonda para un jubilado de la Santa Sede. Ocios de la ostentación, reales o principescos, como La Alhambra y Versalles, Aranjuez y *Schönbrunn*, y burgueses, como el *Crystal Palace* y la *Künstlerkolonie*. Y tantos otros ocios del simple pasatiempo a los que, desde los míticos Jardines Colgantes babilónicos, ella entretiene.

En todos los casos hubo negocio, por supuesto. Pero éste, como el andamio necesario para la ejecución de la obra de fábrica, quedaría luego reducido a la función de conservación y mantenimiento. Es decir: su papel era circunstancial, como lo es la tramoya en el espectáculo.

Pero el *andamio*, esto es la fábrica en sí misma y su producción, parece haberse hecho con el protagonismo de la acción constructora, desde que Antonio Sant’Elia,

con una auténtica visión de *futuro*, proclamara la naturaleza de la Ciudad como la de un *astillero* en plena tarea.

Desde el punto de vista del negocio, el producto no importa tanto como la producción. El lugar de habitación, a la cual el ocio es inherente y necesario, queda desplazado por *la libido aedificandi* de la que sospechaba el doctor escolástico. No por casualidad, el humanista sienés Francesco di Giorgio Martini, tratadista y especialista competente en fortificaciones, abogaba por que al *architetto* se le diera nombre de *architettore*, como al que pinta se le llama pintor y al que esculpe escultor: una designación, sin duda, activa y más afín al trabajo que al reposo.

Pero la Arquitectura, desde siempre, se recrea en el reposo. Sabe que el reposo dilata el espacio: como las prisas lo estrechan. Habita lo cotidiano: pero aspira a lo cósmico.

Y a medio camino de lo uno a lo otro, del vecindario a la metrópoli, se halla la Ciudad: pequeño teatro de la convivencia frente al Gran Teatro del Mundo. Pero la Ciudad, entendida al uso de nuestra civilización, con sus calles para pasear y sus plazas para conversar, o con sus avenidas que rememoran glorias pretéritas, es obvio que está en crisis. Como sus estampas de otros tiempos, evocadoras de ruinas. Como tales las ve la muchedumbre de los nuevos viajeros que pululan como sonámbulos por sus arterias disecadas.

### *Del observatorio al portátil.*

La ciudad actual y de futuro inmediato está en el “ciberespacio”. Y desde él se asoma a los hogares más o menos convencionales y carentes de identidad, a través de pantallas varias, grandes y pequeñas, desautorizándolos. La casa como refugio no ha lugar y la mansión como domicilio y heredad, sede y asiento de la vida en comunidad, es vista como un fantasma.

Y un fantasma que tiene todas las de perder en comparación con las tupidas *redes* del mundo virtual. La tierra y el mar han dejado de ser, respectivamente, habitáculo y viático, sitio adonde asentarse y medio por el que navegar a lo ancho del globo

(más oceánico que terrestre dicho sea de paso) para ceder la condición de medio preponderante a las ondas.

Embarcados en ellas día y noche (la noche y el día no les afectan) estamos en todas partes (como dioses) y en ninguna. Ya no tenemos razones, como las de Segismundo, para envidiar al ave *cuando las etéreas salas / cruza con velocidad*. Lo hacemos a diario y a todas horas. El que fuera hogar es hoy observatorio. La *Einsteinturm* de Potsdam está de más.

Estamos informados de todo: pero no sabemos nada. Nada de lo que, para “saberlo”, haya que “saborearlo”. Nuestros saberes son sin sabores. Cuando no sinsabores.

El sabor y el olor, el tacto y los andares (la supuesta interacción en la realidad virtual es una trampa) han quedado arrinconados. Incluso las voces que oímos no son las propias de los que las emiten, sino su traducción digital, numérica. Yo no te oigo a ti, o a él, sino la réplica, tuya o suya, que me transmite un soporte CD en funciones de intérprete, tuyo o suyo.

Hubo un tiempo en el que el Arte, forzando su cualidad de artificio, jugó las bazas del *realismo* más ferviente. El que en la Antigüedad hizo célebre al pintor Parrasio cuando acertó a confundir a su colega Zeuxis, mostrándole un lienzo cubierto en parte por un paño. Cuando éste se dispuso a apartarlo, pudo comprobar, con gran alborozo de su rival, que el paño era pintado. Que los pájaros hubieran picoteado sus uvas pintadas era indicio de su habilidad. Pero que un maestro en ejercicio cayera en la trampa redoblaría su prestigio.

Pese al ingenuo encanto de esta conocida anécdota, el Arte nunca quiso suplantar a la realidad, contando como cuenta con la suya propia. Sigue vigente la sentencia de Goethe que dice: *si el arte fuera la realidad, sería la realidad y no el arte*. El Arte está en lo suyo. Su ficción es legítima por cuanto se reconoce tal y es marca, no de semejanza, sino de diferencia.

Y otro tanto sucede en el Teatro, en el que admiramos, no la peripecia que sus actores representan, sino la pericia que ponen en representarla. Y no otra cosa es lo que se espera de la Arquitectura con respecto a la vida, a la que sirve en una

primera instancia, pero trasluce y adorna por añadidura. Una añadidura de la que ni podemos ni queremos prescindir.

Hoy la realidad, que el humanista Alberti invocó como razón de ser de la Arquitectura y el filósofo Kant declarararía *cosa en sí* inaprehensible, se nos evapora... en las ondas. Se diría que hemos vuelto a Platón el cual, indisciplinados como somos y faltos de todo espíritu académico, nos condena a su caverna. La semejanza entre el internauta actual y el cavernícola platónico es más que evidente. La pantalla es el fondo de la caverna en el que la supuesta realidad proyecta sus sombras visibles. Nuestras cadenas, en justa compensación, son invisibles.

Pero la caverna, que en el origen de tantas civilizaciones fue el habitáculo del primitivo hombre cazador, en la Escuela de Platón ha dejado de serlo y es mero fondo oscuro, teatro en el que solo juegan luces y sombras, imágenes de cosas que suscitan ideas, si innatas o no, no lo sabemos, espacio para la entelequia, que no para la vida. La caverna de Platón es inhóspita.

Como lo es la Red (está más que demostrado). De ahí su enemistad profunda, radical e insuperable, con el modo de ser al que aspira, desde su prehistoria, que se adelanta a la misma Prehistoria, la Arquitectura. Si aquella nos tienta a navegar, ésta nos convence para habitar. Si aquélla sugiere el viático, ésta nos reclama desde la habitación.

Pero cabe preguntarse: ¿acaso no es posible habitar navegando? ¿No es a eso a lo que provee una confortable embarcación: como lo fue, capaz y nada selectiva, a la manera de un parque zoológico, el Arca de Noé que describe el mito bíblico? De no pocas fábricas notables de la mejor arquitectura contemporánea se podría decir que lo son de “salvamento”. Esplende en ellas la *oportunidad* que predica Vitruvio de los edificios civiles: una oportunidad que es a la vez emergencia frente al invisible, o solo visible, “diluvio” informático y virtual.

Son arquitecturas ensimismadas con razón y ajenas a la ciudad convencional. Navegan como el *Teatro dal Mondo*, la estructura flotante y escenario versátil que en su día ideó Aldo Rossi para la Bienal de Venecia de 1979/80: y que responde desde las tradiciones de la Laguna al modelo itinerante, en tierra firme, del carro de comedias medieval que evocan cada año, en la ciudad de Valencia, las *Rocas*

que festejan con alegrías, callejeando y desfilando, el *Corpus* cada primavera. Sin abdicar de su condición urbana, el teatro vuelve a ser ambulante.

*Proyecto y obra.*

La caverna platónica, por otro lado, nos sugiere una nueva metáfora que no deja de ser pertinente. Precisamente porque, a través de ella, Platón nos abduce a su doctrina de las Ideas (con mayúscula) previas a todas las cosas (hipótesis que con cautela ponemos en duda), se nos ocurre que lo metafísicamente dudoso es arquitectónicamente indudable en nuestro caso: el proyecto precede a la fábrica, la Idea a la Cosa. Un supuesto que la Antigüedad Clásica toma en consideración y que, arraigado a través del tiempo, el Humanismo suscribe y confirma.

Sabemos que Vitrubio, ingeniero de corazón y poco dado a elucubraciones, desconfía del proyecto de Arquitectura (que no podemos calificar como tal, sino simple boceto) y ve en él una “sombra, no cosa” (*umbram, non rem*). Es algo fantástico, como las sombras en el fondo de la caverna platónica, que no le acaba de convencer.

De hecho, cuando se refiere a las plantas, las sustancia en un replanteo sobre el solar: *ichnographia* es la huella (*ichnós*) in *solis arearum despritiones*. Esa es la auténtica planta del edificio. En cuanto al alzado, *orthographia*, hablamos de una *imago*, semejante a una ingenua imagen numismática. Y la perspectiva es *scenographia*: con eso está dicho todo.

Todo, pues, sucede a pie de obra. Y seguirá sucediendo así en la edad de las catedrales. Solo a partir del Renacimiento, y Alberti es el notario que da fe de ello, el modo de pensar la Arquitectura da un vuelco. En cabeza de su Primer Libro de Arquitectura, el genovés escribe *lineamenta*, es decir, los lineamentos, líneas o dibujos: *trazado seguro y constante concebido en el ánimo, hecho de líneas y de ángulos, y acabado con ánimo e ingenio cultivado*. Y la razón del autor es que, nos dice:

*Un edificio ciertamente es como un cuerpo que consta... de líneas y materia, producidas aquéllas en nuestro caso por el ingenio y dada ésta por la naturaleza.*

Desde ahora, pues, podemos hablar de “proyecto”.

Del Siglo de las Luces al de las redes, el prestigio del proyecto en la Arquitectura no ha cesado de aumentar. De pasar prácticamente desapercibido, pues ¿quién conoce los proyectos de las catedrales? se ha transformado en una mercancía refinada y de élite en el mercado de la aldea global, difundida y auspiciada por los medios, analógicos y digitales.

Hablamos, no obstante, del proyecto, cuando habríamos de precisar que no estamos pensando en las instrucciones que en él se contienen y son indispensables para la ejecución de la obra, sino en las imágenes que anticipan el futuro de ésta. En lo que Vitrubio designó como “escenografía”, la tercera de sus “disposiciones”. Hablamos, pues, de una puesta en escena. La misma estrategia que hoy pone a nuestra disposición la realidad virtual. Es el boceto que se anticipa al escenario, público y privado, del futuro teatro.

La diferencia, no desdeñable, es que, si en el pasado remoto hubo “trazas” y “esbozos” que los clásicos llamaban *rasguños*, y que más tarde se decantaron en planos delineados con esmero, a pulso o por medio de artefactos, de la regla y el compás al *plotter*, a punto para su ejecución, sin negar su condición de apuntes o preceptos, hoy lo virtual suplanta a lo real.

O, lo que es más grave: lo aventaja. Crea una realidad paralela, idílica en su caso y bajo control. La *animación* acapara el terreno de la Arquitectura. No podemos saber si lo que vemos ha sucedido, sucede o sucederá. La realidad virtual tiene esa virtud irreal: es puro presente.

Y ni siquiera cabe decir que ese presente se halle “congelado” (como la “música” que se atribuye a la Arquitectura). Porque se mueve y nos movemos en él. Es un presente más bien recurrente: un eterno retorno. Un retorno, por otra parte, intacto, por intangible.

“No me toques”: es lo que suplica todo fantasma, de ayer o de hoy, fantástico por su propia naturaleza. Pero recórreme y veme y óyeme, a tu modo y manera, pues para eso soy “interactivo”. Nada, salvo lo que atañe a tus sentidos más reservados e

íntimos, más secretos y sensuales, me es ajeno. A todo juego. El mío es puro teatro, sin asomo de incomodidad.

Ocurre, sin embargo que la vida, individual y colectiva, es incómoda. Y damos nombre de Arquitectura a las obras que la “acomodan” (la omnisciente e inagotable *commoditas* del inefable Alberti). Y ella es teatro... hasta cierto punto. Y juego... en parte. Pues, siendo ambas cosas, es mucho más: vigilia y reposo, placer y dolor, pasión y muerte.

*Cuán presto se va el placer,  
Cómo, después de acordado,  
Da dolor:  
Cómo, a nuestro parecer,  
Cualquiera tiempo pasado  
Fue mejor.*

De cada uno de los versos de Jorge Manrique, uno por uno, la Arquitectura tiene algo que decir. Placer y dolor, recuerdo y apariencia, pasado y presente. Y, si es digna, lo dice. Si de la tragedia clásica pudo Aristóteles derivar su intuición de la *catarsis* ¿por qué no habríamos de esperar de la Arquitectura, en tanto que escenario para la vida, un provecho semejante?

Pero es a sus fábricas reales, y no a sus realidades virtuales, utópicas por mucho que se esfuerzen en no parecerlo, a las que concierne esa saludable virtud terapéutica. Aun en el caso de vernos navegando a la deriva, o a la buena de Dios si se quiere, en el *Teatro dal Mondo* del arquitecto veneciano, la utopía se hace “tópica” tan pronto como recalamos en algún lugar. Y nos es fuerza hacerlo: con lo que su arquitectura se ubica y nos ubica. No ha lugar al no-lugar en una arquitectura real, construida: *a pie de obra*, decimos. Y echamos *pie a tierra*.

Por mucho que a la Arquitectura, y a sus comitentes políticos, seduzcan las pantallas, si ella llega a ramos de bendecir, devolverá la escena al teatro de siempre: al graderío y al carro ambulante, al corral de comedias y a la platea reluciente, al *foyer* esplendoroso y a la feria de las vanidades. Y será la vida, no ella, la que ponga su nota de color y su vestido de fiesta.

*Suma y sigue.*

Partí en este Tercer Libro de la topografía, que imprime carácter a su arquitectura y lo recibe, a su vez, de ella. El monte gallego caracteriza la palloza y ésta sella el carácter de aquél. La Albufera levantina dicta la barraca y ésta la corrobora. El hielo provee al iglú y éste templó el hielo. Y así en infinitos casos: la Arquitectura es una suerte de Topografía (aun a su pesar).

La topografía del lugar invita, a su vez, al recorrido. Como parte que es de la Geografía del planeta, le es inherente el trazado de sus itinerarios que la Arquitectura puntúa, siendo ella a la vez objeto de un itinerario interior, tanto en lo público como en lo privado. La habitación no se concibe sin un movimiento: adentro y alrededor.

Pero el hacer asiento en un lugar y habilitar su recorrido implica ciertas construcciones estables, cuyas estructuras habrán de responder, con economía y buen juicio, a su naturaleza física (no solo geométrica). La Geografía nos lleva a la Geología. Lo que en Göreme puede ser no ha lugar en Venecia. Unas son las fábricas en el desierto y otras en los bosques; y de todas ellas viene recibiendo y dando lecciones la Historia de la Arquitectura. A pesar de lo cual no se satisface en tales armazones y los toma como la tramoya para una representación.

La razón dialéctica que tuvo cautivos a los pensadores del Siglo de las Luces les llevó a concebir un dilema, el de la función y la representación, adonde no lo hay. Pero el lenguaje de la cotidianeidad nos rescata de ese error cuando, en el caso del teatro, tan antiguo como el mundo, funde en una sola ambas ideas: su función es su representación y viceversa.

La Arquitectura asume de buen grado ese doble papel, como no puede ser de otro modo: no hay arquitectura que lo sea de la mera función, pues al servirla con el conveniente decoro la representa, ni volcada enteramente a la representación, pues en ello, como en el teatro, consiste su función. Lo útil sustenta lo bello y lo bello consume lo útil.







9 788409 028047



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

**DEMARCACIÓN DE  
ALBACETE**