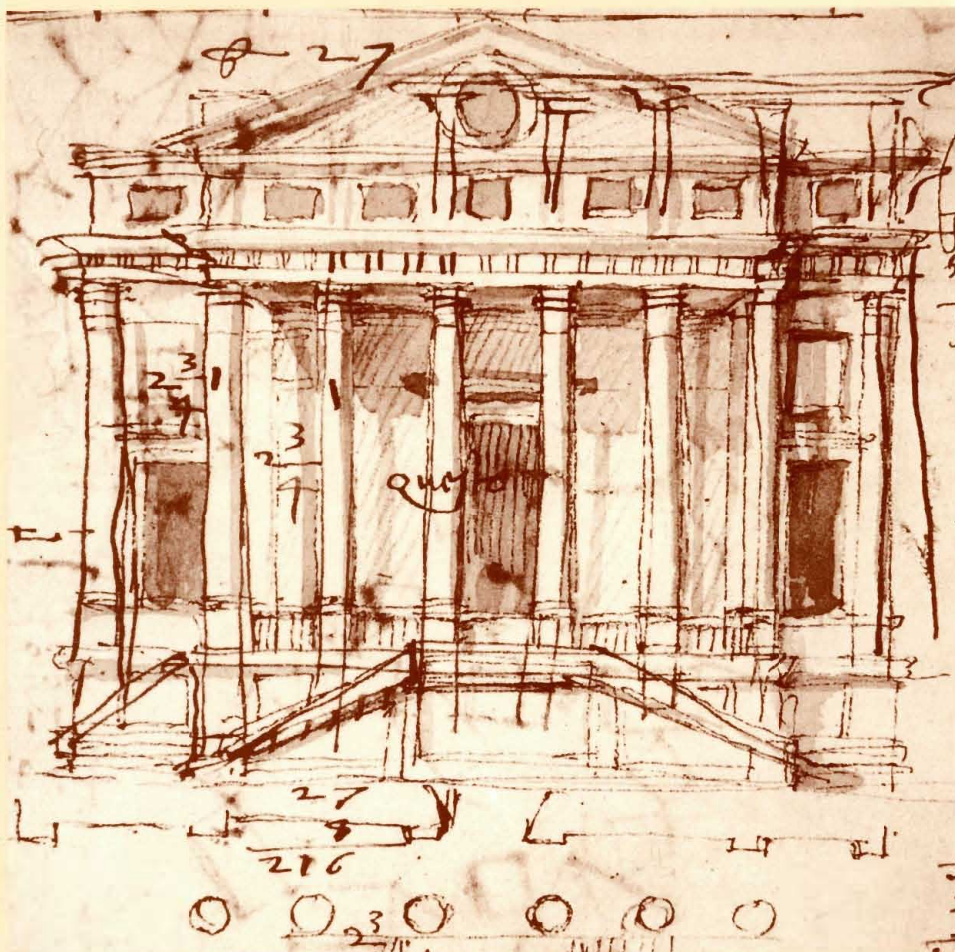


La lección de las Ruinas

Alberto Ustárroz

Prefacio de Rafael Moneo



1

Arquíthesis



El autor

Alberto Ustárrroz nace en Pamplona en 1948.

Desde 1977 es profesor de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de San Sebastián (Universidad del País Vasco) donde en la actualidad dirige el Departamento de Arquitectura. Ha sido profesor invitado en numerosas universidades extranjeras (Miami, Liverpool, Marsella, Harvard, Bologna...).

Su obra como arquitecto, publicada por las principales revistas nacionales y extranjeras, figura en todas las antologías de la arquitectura española de los años ochenta y noventa.

Ha participado en numerosos concursos y exposiciones nacionales e internacionales.

En 1987 obtiene el *Prix Européen de la Reconstruction de la Ville de la fondation Philippe Rotbier de Bruselles* por el conjunto de su obra realizada en Lesaka.

Entre sus obras más importantes se encuentran el Centro Cordobilla Erreleku (1980), la Casa Sarasibar (1989), el proyecto para Sophopolis en la isla de Kea (Grecia) (1993), el Club Natación de Pamplona (1993), el Centro de Salud y la Plaza de Compañía en el centro histórico de Pamplona (1996) y las viviendas en Ermua (1996).

Ha publicado numerosos artículos en revistas nacionales y extranjeras. Ha sido director de la revista *Composición Arquitectónica, Art & Architecture* editada por la Fundación Orbegozo de Bilbao. Ha publicado el libro *Presencia y Figura: la acción del decoro en Arquitectura* (San Sebastián, 1997).



Alberto Ustárrroz
en Palmira.

ÍNDICE

Prefacio por Rafael Moneo 6

Introducción 11

I. El pensamiento de las Ruinas 19

- 1. La mirada-acción sobre las Ruinas 19
- 2. Diálogo con las Ruinas: un pensamiento más griego,
un pensamiento más romano 22
- 3. Ruinas: saber positivo, saber negativo, saber analógico 26
- 4. La belleza de todo lo ausente 28
- 5. El ruido analógico de las Ruinas 31
- 6. Aprendiendo de los fragmentos: fragmento y cita 33

II. La representación de las Ruinas 39

- 1. Los privilegios de la vista en el dibujo 39
- 2. Del pensar de los ojos al pensar de las manos 44
- 3. Dibujar, aprender y enseñar: el sueño romano de Rafael 48
- 4. La elección de Zeuxis, *Paralèle Ruinas*, dibujos,
arquitectura renovada 55
 - Dibujando el Pantheon: pensando el nuevo San Pedro . . . 57
 - El Templum Pacis o la basílica de Majencio 74
 - En las oquedades termales: la complejidad del organismo
romano 75
 - El Coliseo, el Teatro de Marcello: ordenando el muro . . . 80
 - Los Foros: epifanía de la columna griega 84
 - El Frontispicio de Nerón o Palacio de Mecenas 88
 - Los Arcos de Triunfo: antología de un tipo monumental . . 91
 - Septizonium: columna y muro se comparan 96
 - Los Pórticos de Pompeyo y de Octavia 99
 - Los monumentos tardorromanos y paleocristianos:
la arquitectura de expolio 105
 - Imaginar, dibujar cuando la ruina no existe 107
- 5. La sombra de la columna: la intuición del número 113
 - Aprendiendo con Vitrubio 115
 - Serlio: el buen juicio del arquitecto 118
 - El aquietarse de Vignola: la regla omite las Ruinas 123
 - El pensar más griego de Palladio 125

- 6. Habitar la casa de los antiguos 132
 - La construcción de un modelo: la domus vitrubiana . . . 133
 - Villa Madama: las piedras auténticas 138
 - El casino de la gruta del Palacio Te 152
 - La Villa della Torre en Fumante 154

III. Ruinas y origen: el retorno a Grecia 157

- 1. El Origen: un eterno retorno 157
- 2. Ruinas y viaje: el armario de las musas 163
- 3. El doricismo 168
 - Dórico como construcción 170
 - Dórico como carácter 172
 - Dórico como actitud 175
- 4. Elogio de la columna dórica 178
- 5. Aprendiendo en Paestum: Soane, Schinkel, Labrouste 183
 - La omisión creadora 183
 - La transparencia dórica: el muro Schinkel 187
 - Mímesis de una idea: cubrición y simetría dual 193
- 6. Del rigor a la variedad: la lección del Erechteion 197
- 7. Los sueños entrecruzados del morar: habitar una casa griega,
habitar una casa romana 210
 - De Charlottenhof al pabellón de Barcelona 212

IV. Ruinas y pensamiento del presente 225

- 1. Modernidad y presencia de la tradición 225
- 2. Cuando sólo queda la columna 231
- 3. Reconstruir las formas ejemplares: la cubatura del Pantheon . . 237
- 4. El lugar de las ruinas: un sueño nórdico 247
- 5. En las oquedades de villa Adriana 254
- 6. Utilitas, firmitas, venustas *versus* función, tecnología,
forma nueva 259

EPÍLOGO

- 1. La Ruina: pensamiento del presente 267
- 2. Recomenzando un diálogo 269

Prefacio

La atracción que las ruinas siempre han ejercido sobre los arquitectos está presente, una vez más, en este texto de Alberto Ustárroz: LA LECCIÓN DE LAS RUINAS. Pero, lo que hay que hacer constar inmediatamente después es que en el subtítulo que lo acompaña, *Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura*, es donde se hace claramente explícito cuál va a ser su argumento principal: un examen de la lógica y coherencia del sistema clásico en arquitectura.

Las ruinas, por tanto, como testigos del clasicismo. Las ruinas para Alberto Ustárroz no son muestra indiscriminada del paso del tiempo y de cómo éste se hace sentir en la obra de arquitectura. Pronto verá el lector de este texto que las ruinas que atraen a Ustárroz son sólo las ruinas de la arquitectura clásica. Pero, ¿por qué examinar la grandeza de la arquitectura clásica en las ruinas? Quien se enfrente con la tesis de Ustárroz aquí propuesta está obligado a responder a esta pregunta. Habría una primera respuesta a la misma si se entiende que la obsesión de Ustárroz por las ruinas refleja el estado de ánimo de quien ve el mundo que ama sólo así, en ruinas. Pero no creo que ésta sea la respuesta adecuada.

No hay nostalgia ni tristeza en su admiración por las ruinas. Para quien tanto ama la arquitectura clásica, las ruinas no son menos elocuentes que la obra íntegra. Ustárroz encuentra en las ruinas, incluso con más evidencia que en las obras completas, íntegras, la razón de ser de la arquitectura que más le interesa: la arquitectura clásica. Y así este ensayo de Alberto Ustárroz es un inefable recorrido a través de lo que ha sido su historia, en el que, de su mano –lo que es tanto como decir guiados por su sensibilidad– nos encontramos con muchos de los problemas que debieron resolver aquellos arquitectos que se empeñaron en la aventura clásica. Columnas... Órdenes superpuestos... Fragmentos que nos enseñan las diferencias existentes entre ornamento y estructura. Presencia de la construcción que se transforma en figura. Evidencia de los materiales. Imagen de las texturas. El tejerse en el tiempo de toda una visión del mundo, aquélla que nos proporciona la arquitectura. Síntesis de la historia de lo que ha sido la arquitectura desde la misma, aquel estado en que se encontrará un día inevitablemente todo lo construido.

Ruinas habitadas. Ruinas remendadas, enmendadas. Ruinas no acabadas. Activas espoletas para la mente de un arquitecto que ve en ellas la obra que le espera, quizás siempre soñada.

Las ruinas como excusa para el dibujante. Como ocasión para quien al dibujar piensa de nuevo la arquitectura. Los análisis que Alberto Ustárroz hace de cómo se han visto a través del dibujo las ruinas dan lugar a alguna de las páginas más hermosas de este libro. *Ruinas –divina anatomía– diseccionadas desde el dibujo: músculos, huesos, nervios..., pero también la mecánica que a todos mueve.* Descubrir tal mecánica es, naturalmente, el proyecto de este ensayo.

Pero si este continuo recordatorio de bellísimas ruinas nos lleva a poder hablar del valor de la cita en arquitectura, deberíamos también decir ahora que la mayor parte de las mismas tienen casi siempre al lado un nombre propio. Junto a los arquitectos de la Antigüedad,

Alberto Ustárroz

La lección de las Ruinas

Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura

Alberto Ustárroz

La lección de las Ruinas

Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura

Prefacio de RAFAEL MONEO

Colección Arquíthesis núm. 1



CAJA DE ARQUITECTOS
FUNDACION

La lección de las Ruinas

Alberto Ustárroz

COLECCIÓN ARQUÍTHESIS, núm. 1.

DIRECTOR DE LA COLECCIÓN

Carlos Martí Arís

EDICIÓN:

FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS

Arcs, 1, 08002 Barcelona

Fax: 93. 482 68 01

e-mail: Fundacion@arquired.es

DISEÑO GRÁFICO

José Fernández Oyarzabal

ASESORAMIENTO LINGÜÍSTICO

Joaquina Ballarín

© Fundación Caja de Arquitectos 1997

© del autor del libro y de los propietarios de las imágenes

PRODUCCIÓN

Font i Prat Ass. S.L.

IMPRESIÓN

Ingoprint S.A.

Portada:

Fachada de Templo. Baldassarre Peruzzi. Uffizi. Florencia.

D.L. 14381

ISBN 84-922594-0-x

Reservados todos los derechos de esta edición.

All rights reserved.

Printed in the European Union

PATRONATO FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS

PRESIDENTE

Javier Marquet Artola

VICEPRESIDENTE

Antoni Ubach i Nuet

SECRETARIO

Filiberto Crespo Samper

PATRONOS

Javier Navarro Martínez

José Álvarez Guerra

Javier Díaz-Llanos de la Roche

Gerardo García-Ventosa López

José Yzuel Giménez

Antonio Ortiz Leyba

Federico Orellana Ortega

Antonio García Vereda

Miguel González Hidalgo

Carlos García Tolosana

José Ródenas Mercadé

PATRONO DELEGADO

Antonio Ferrer Vega

DIRECTORA

Queralt Garriga Gimeno

Alberti y Fra Giocondo... Rafael, Peruzzi, Sangallo, y Vignola... Giulio Romano y Miguel Ángel... Palladio... Piranesi, Soane y, obviamente, Schinkel. Más tarde Quatremère junto a Labrousse, Behrens no lejos de Tessenow... Mies... Le Corbusier... Aalto, por último. La tesis expuesta es así una ocasión para que Alberto Ustárriz nos muestre cuáles son sus afinidades, nos dice cómo él escribiría la historia.

El texto de Alberto Ustárriz tiene algo de cuaderno de viaje, de diario íntimo. Al manifestar sus lealtades Alberto Ustárriz nos hace toda una profesión de fe. Hay, por tanto, una estricta correspondencia entre lo que son los materiales recogidos y lo que es su proyecto de arquitectura. Ustárriz nos confiesa, al escribir sus tesis, cuáles son los entresijos de su memoria. No tanto cuáles son sus modelos, sino cuál fue su formación, cuáles fueron aquellas arquitecturas que le sobrecogieron. Hay algo en este escrito, y no pienso que sea el aspecto menos importante, de cuidadosa antología. Como el coleccionista que gusta verse reflejado en el mundo de los objetos que le acompaña en la vida, y que incluso podríamos decir que la describe si es que no la hace, el texto de Ustárriz tiene en ocasiones el emocionante pálpito de una autobiografía.

Sería, por tanto, el momento adecuado para hablar ahora de la sofisticada elección que de obras y arquitectos en este libro se hace. Descubrirá el lector cuán profundas son las convicciones de Ustárriz, pero también cuánto esfuerzo ha hecho, a lo largo de su formación, por dar sólido soporte a las mismas.

Cuando algo le interesa, Alberto Ustárriz va hasta el fondo mismo del problema sin regatear trabajos, lecturas, viajes. Sin ser un estudioso, un erudito, este texto de Ustárriz rezuma conocimiento y debo decir ahora, como el mayor de los elogios, que el suyo no es tan sólo libresco, que es fruto de una experiencia deliberada y continuamente buscada en el viaje, único procedimiento para provocar la reacción personal y directa que el juicio sobre una obra de arquitectura requiere.

Así se explica que sus observaciones acerca de la arquitectura sean siempre agudas, inteligentes, precisas y atinadas.

Debo reconocer que este tono personal y directo, y sin embargo siempre bien fundado, es lo que más me atrae de este libro, lo que considero tiene más valor: mostrar a través de un escrito lo que es nuestra visión de la disciplina no es tarea fácil. Alberto Ustárriz ha salido airoso del empeño instruyéndonos al explicarse y explicarnos lo que más le apasiona, la arquitectura clásica, viva siempre, incluso en las ruinas.

Rafael Moneo

A mis padres



Introducción

¿Por qué motivo el autor, dicen, ha hecho ir a su personaje a Hungría? ¿Por qué le agradaba hacer escuchar un trozo de música instrumental cuyo tema fuese húngaro? Lo confieso sinceramente: lo hubiera llevado a cualquier parte si hubiera encontrado la mínima razón musical para hacerlo. HÉCTOR BERLIOZ sobre La Damnation de Faust.

El autor de este ensayo —cuyo origen está en su Tesis Doctoral leída en 1990— se reconoce de entrada como *aprendiz en las ruinas*. Más aún, este aprendizaje —ruinas y viajes, *grand tour* interesado como el propuesto por Berlioz— es parte fundamental de su manera de pensar y construir la arquitectura. Por ello, desde el sentimiento y la pasión, he buscado racionalizar esta experiencia —*la lección de las Ruinas*— en este texto a modo de confesión que, por fuerza, habrá de ser íntima y general puesto que *todas las cosas que a uno le ocurren seguramente les ocurren a todos*, como nos avisa Borges.

Lección que recoge la particular relación que la arquitectura, como pensamiento y práctica, ha establecido con las Ruinas, esto es, con los fragmentos de su pasado griego y romano: un pasado que constituye la médula de la tradición arquitectónica. Ruinas, tradición de los antiguos, que generan un pensamiento griego, un pensamiento romano de la arquitectura: pensamientos que no desaparecen sino que inagotablemente cambian de aspecto según las obras que provocan en cada momento. Entrecruzamiento creativo —Ruinas y presente— adivinado en aquéllas y también en las arquitecturas que así se han originado a lo largo del tiempo, con las que el autor se siente solidario, en la medida que le sirven para explicar su propia relación con la arquitectura.

Sin embargo, esta *mirada interesada* a las Ruinas posee ciertas notas específicas, como un sistema ejemplar y altamente operativo de utilización racional y emocional de la herencia de la arquitectura clásica: una relación diversa e ininterrumpida en el tiempo y resultados según la sensibilidad de cada época y cada artista. Si bien es cierto que cada período histórico ve en las Ruinas aquello que quiere ver, en conexión con sus problemas arquitectónicos concretos, también es cierto que las Ruinas —tomadas como teorema a desentrañar— han servido y sirven para reformular las eternas cuestiones arquitectónicas: desde el enigma del origen a la precisión de los elementos compositivos, desde las técnicas constructivas a la organización tipológica, desde el carácter de los edificios al papel del ornamento...

Así, la verdad de las Ruinas para el arquitecto es todo aquello que se hace *actual*, en su experiencia desde ellas: un pasado visto *como soporte*, no como un sistema cerrado; un *continuum* que se selecciona y afila con el presente. Por eso las Ruinas a través de su triple herencia —*conceptual, técnica y formal*— muestran *cómo* se produce la relación del arquitecto con la arquitectura: lo que permanece, lo que cambia, lo que expresa, lo que simboliza, lo que construye. Esta idea es el objeto de este texto. Vaya por delante, a modo de acotación del campo de trabajo, que no trataré de otras visiones —sin duda importantes en otros estudios—

1. *Los Arqueólogos*. Giorgio de Chirico. 1968.
Bronce. Prop. Isabella de Chirico cedido a la Galleria
Uffizi. Florencia

como la arqueológica, romántica o literaria. Y es que conviene hacer una salvedad inicial: el interés del arquitecto –aprendiz en las Ruinas– es bien diverso del interés del historiador, del arqueólogo, del pintor o del poeta. Frente a visiones objetuales, inmóviles, clasificatorias, descriptivas o líricas, que congelan o fetichizan *estas piedras auténticas*, el arquitecto reencuentra en ellas, por paradójico que parezca, las leyes del *arte de construir*: el modo analógico más bello para discorrir *cómo es y qué es* la arquitectura.

¿Por qué esta fascinación por estos fragmentos del pasado? Porque ellos nos convierten en una especie de dioses cuando los miramos, recordamos o soñamos desde nuestro presente: *Ellos son nuestra memoria y crear sólo es recordar*. Sólo el recuerdo nos salva del caos. Recuerdo que en las Ruinas se torna conocimiento –o más bien *reconocimiento*– de un lugar, de unos modos de hacer, un oficio, un lenguaje que ha nombrado para siempre las cosas en sus bellos términos griegos y latinos que crean un mundo; un mundo de *correspondencias* infinito que pueden establecerse entre estos recuerdos, estas memorias que las Ruinas hacen aparecer sugestivamente vestidas de formas e ideas construidas. Signos de la memoria, cenizas a modo de esperanza, recuerdos *inventados* que intentan reconstruir lo que sentimos como perdido, ausente y necesario en cada momento: un sueño de este pasado que es en realidad una creación cuando nos abandonamos en manos de la presencia imperturbable de estos fragmentos.

Así el aprendiz en las Ruinas es como el lector ferviente de libros que leyendo tiene *encuentros*, mejor aún reencuentros, un mundo de analogías creadoras, *sueños de mármol blanco* como los del Ossian pintado por Ingres. Saber analógico –el de las Ruinas– que consiste en la muy humana facultad de variar las imágenes adivinadas: de combinar, manipular, hacer coexistir una parte de una con una parte de otra, de recrear nuevas síntesis, escoger una nueva relación entre sus estructuras en otro lugar y tiempo. Todo ello agudizado y propiciado en las Ruinas por su sugerente fragmentación, donde no existe la continuidad –ni formal ni constructiva–, donde la provocación a la construcción análoga se impone. Como en toda búsqueda los fragmentos comienzan a ir a su lugar. Pero a diferencia del juego del rompecabezas, donde se poseen de entrada todas las piezas necesarias y también la certeza de una imagen final única y conocida de antemano, aquí –frente a las Ruinas– ni se poseen todas sus piezas –conceptuales, técnicas o formales– ni tampoco la imagen final es unívoca o predeterminada. Así sucede que toda Ruina es antes que nada una invitación al *arte de construir*.

Muchas veces al contemplar estas arquitecturas desbaratadas, desordenadas, reducidas a su huella sobre el suelo –la planta y fragmentos inconexos– la imaginación provee al resto, se apropia del conjunto, buscando hallar una concordancia formal y constructiva en medio del caos aparente. Concordancia, que a veces abocará en un proyecto de *reconstrucción* destinado a quedar sobre el papel, o bien en un conjunto de pensamientos, dibujos y obras que *amplian* la arquitectura como práctica y como teoría.

Una columna, un pórtico, una exedra, un fragmento, una planta, un muro sabiamente aparejado, un relato incluso... pueden ser imaginados de nuevo, simultáneamente a su visión o lectura: pueden sucederse con velocidad, superponerse, fundirse, deformarse, trocar su fisonomía –inmediata en las Ruinas– según la imaginación. Y resta además la seducción del

fragmento, extrañamente superviviente. Este poder, esta capacidad para *poder hacer* –la *virtù* de los antiguos– concede su permanente valor a esta mirada a las Ruinas, a esta continua actualización del pensamiento griego y romano de la arquitectura. Poder que incluye la crítica, la interpretación y aún la mejora de esta herencia. Todas las combinaciones son posibles, las sugerencias legítimas, naturales: es un método que busca excitarlas, provocarlas... Hay una especie de libertad de agrupamiento, de correspondencias, de neutralizaciones que se ejercitan en la mirada a las Ruinas, como en pocas otras ocasiones para un arquitecto. Por eso cada imagen es siempre una previsión, una premonición en relación con múltiples hallazgos proyectuales: éste es el atractivo vértigo de las analogías que nacen de las Ruinas. Todo se mueve desde la imaginación paso a paso, apoyado directamente en lo que percibimos, estas preexistencias, estos datos fragmentarios que evocan la totalidad inalcanzable: la arquitectura... y allí nuestra propia obra.

Las Ruinas parecen así fabricadas para el arquitecto, para su placer como ejercicio conceptual, quintaesencia de la proyectación, donde los datos del presente dan actualidad y continuidad a la experiencia. Por eso las Ruinas se presentan para el arquitecto bajo cuatro aspectos:

1. Síntesis que alude, que recuerda la unidad final del saber arquitectónico como última e indispensable referencia. No se trata de una totalidad *sub specie aeternitatis* –que haría reír a los dioses como diría Kierkegaard– sino de una unidad que se amplía, se transforma por integración y suma de experiencias en cada momento.

2. Evocación que facilita la relación emocional y racional entre mundos formales diferentes –el pasado, el presente– en los que subyace, sin embargo, una similitud en los problemas esenciales. Así la arquitectura fracturada origina otro tiempo donde habitan en sus justas proporciones la memoria, el deseo y la creación.

3. Origen de hipótesis formales que han de verificarse en múltiples nuevos proyectos, provocados por la urgencia del presente, al margen de la mera copia o reproducción arqueológica.

4. Materialidad de la Ruina que se muestra ostensiblemente en su estado fragmentario. Las Ruinas, en su estado *non finito*, nos enseñan a veces lo que sabíamos pero habíamos olvidado, lo que no habíamos visto en lo que vemos: en síntesis lo más obvio del *arte de construir*: el entrecruzamiento de *un mundo formal* y *un mundo material* que la Ruina muestra desde su interior.

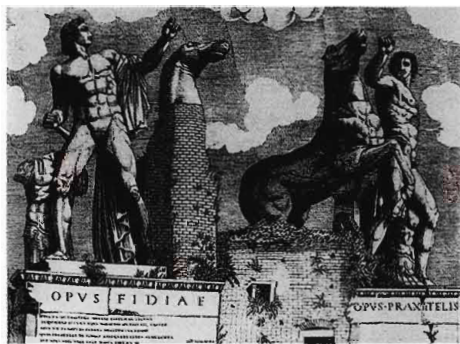
La técnica –*techné griega* o *ars romana*– muestra desde el interior de la Ruina cómo la forma se hace presente por el apilamiento expresivo de los materiales: un proceso detenido mágicamente en un momento que ahora nos enseña tanto por aquello que muestra, cuanto por aquello que provocadoramente nos propone *re-construir*.

Entre la Ruina y el arquitecto existe la misma relación que se establece entre un personaje y su biógrafo, muy expresiva en este texto de Valéry:

Un autor que compone una biografía puede intentar: o vivir el personaje –esto es “describirlo”– o construirlo: existe una oposición entre estas dos opciones. Vivir el personaje es transformarse en lo incompleto: en tal sentido la vida está llena de anécdotas, detalles, instantes in-



2. *Cavallo dell'Opus praxitelis di Montecavallo*. **Rafael**. 1515. Chatsworth Collection. Duxe of Deronshire



3. *Grupo de los Dióscuros del Quirinale*. **Antoine Lafréry**. 1546. Grabado de su estado fragmentario durante el Renacimiento. Grabado

1. PAUL VALÉRY: *Scritti su Leonardo*. Electa, 1984, págs. 28-29.

2. OCTAVIO PAZ: "La palabra edificante", *Papeles de Son Armadans* CIII, Octubre 1964, págs. 48-82.

3. *Op. cit.*, núm. 1, pág. 53.

completos. La construcción del personaje implica las condiciones "a priori" de una existencia que podría ser completamente diversa ¹.

O recordando a Octavio Paz:

¿Puede ser poética una biografía? Sólo a condición de que las anécdotas se transmuten en poemas, es decir, sólo si los hechos y las fechas dejan de ser historia y se vuelven ejemplares... O sea: mito, argumento ideal y fábula real ².

Construcción *a priori*, mito, argumento ideal, fábula real: hay un dibujo de Rafael que me parece justamente hecho para ilustrar la anterior afirmación. Me refiero a la hermosa sanguina sobre uno de los caballos del grupo de los Dióscuros –Cástor y Póllux– del Quirinale, joya de la exposición de su centenario, perteneciente a la Chatsworth Collection (figs.2, 3). La anécdota explica el encargo de León X a Rafael del estudio de restauración del grupo tenido como supuesta obra de Fidias y Praxíteles, maltrecho desde antiguo y al que faltaban partes esenciales, sobre todo, en la anatomía de los caballos como ilustra el grabado de Lafréry. El bello y preciso dibujo nos muestra el caballo de nuevo entero con sus partes antiguas en rojo sanguina y sutiles líneas en trazo gris –punta de plomo– que indican los añadidos fundamentales, en patas, cabeza y soporte: todo ello cuidadosamente acotado como si se tratase de una arquitectura. La operación rafaelesca pretende reconstruir un caballo en perfección, en concordancia y coherencia de todas sus formas, sean estas antiguas o nuevas: poco importa ya la mayor o menor exactitud arqueológica: el caballo de nuevo *vive y es bello*.

Rafael continúa el caballo allí donde el fragmento termina e insinúa posibles vías de completamiento en una coautoría, una creación inspirada que nos hace solidarios con un pasado que así se convierte en nuestro presente, en nuestra propia obra. Confieso que la presencia de este dibujo ha sido una gran ayuda durante la elaboración de este texto: usando así lo que nos es conocido, transmitido por las Ruinas, surge el proyecto nuevo, el nuevo orden desde la alusión, la imaginación, la cita o la abstracción esencializadora. Operaciones diversas que demuestran que la capacidad analógica de las Ruinas es infinita, no se agota en una sola propuesta, en una sola época.

"Una nube, una tierra, un navío son tres modos de completar una cierta apariencia de un objeto en el horizonte del mar: el deseo o la espera precipita a la mente a uno de esos tres nombres." ³

No se trata tanto –como en este texto de Valéry– de obtener certezas unívocas, incontestables, que las Ruinas afortunadamente no pueden dar –*la passion fait des pierres inertes un drame*, dirá Le Corbusier de la lección de Roma– sino certezas verosímiles para la acción, para el drama constructivo. Situación de tensión constructiva en quien mira a las Ruinas, no muy diversa de la expresada por Valéry de nuevo:

*“Quien no ha visto en la blancura de un folio, una imagen turbada de lo posible, de la amargura de los otros signos que no serán elegidos, ni visto en el aire un edificio inexistente, quien no ha estado poseído del vértigo del alejarse del fin, ése no conoce qué sean de un lado el saber, la riqueza, la fuente, el espacio espiritual iluminado por el hecho consciente del construir.”*⁴

Y es que la lección de las Ruinas no se obtiene sin un esfuerzo continuado y dirigido al conocimiento de qué son y qué representan estas arquitecturas desnudas –verdaderamente *minimal*– donde los conceptos y la esencia del construir parecen más cercanos, menos desfigurados paradójicamente. Pasión de construir que surge como dialéctica entre el análisis de las Ruinas y el proyecto que surge de ellas en el presente: se ve en ellas –yo diría– lo que se necesita. El estupor surge al comprobar la impresión de justeza en las diversas síntesis que aquí se proponen como ejemplares, en la utilización de materiales aparentemente irreductibles, como si sus creadores conociesen sus afinidades secretas, como si siempre hubiera sido así: siempre hubieran estado juntos. Por tanto, la lección de las Ruinas no busca un tiempo perdido, arqueológico y estanco, sino la vida del proyecto.

Ruinas, realidad bifronte que nos acompaña como presencia operativa, incómoda a veces, durante más de cinco siglos; infinita en sugerencias, evocaciones y enseñanzas, aunque nuestro pensamiento sobre ellas no puede ser hoy ni demasiado complejo ni demasiado simple: son nuestra memoria más remota y vívida, ligada a la emoción del construir. Hay algo en ellas de doméstico y misterioso a la vez, de conocido e ignoto a un tiempo, recuerdo y nostalgia de la primera casa del hombre, donde la arquitectura tuvo su origen. Se trata como en el famoso paso vasariano sobre Bramante de *imitar con invención nueva*.

El arquitecto que mira a las Ruinas imita, innova, no rechaza lo antiguo, sintiéndose él mismo antiguo –coautor con los antiguos–, ni lo nuevo, siendo también él nuevo, constructor del presente. Lo que no excluye la crítica, tanto de lo antiguo como de lo nuevo. Porque al fin, lo confieso: no encuentro nada mejor que traspasar a las Ruinas –en este trato interesado con ellas– las propias agitaciones, deseos, problemas formales y constructivos; a veces incluso –por qué no decirlo– el propio desorden a la complejidad de estos fragmentos antiguos, donde se hace realidad que una forma, aunque opaca, puede ser *luminosa*, usando un verso de Cernuda⁵. Trocar la propia debilidad por su presunto poder: un cambio fáustico de todo lo que ya sabemos, por todo lo que quisiéramos saber e intuimos en ellas. Por todo ello he dividido este ensayo en cuatro partes:

I. El pensamiento de las Ruinas

Se examinan aquí –*tomando de la Filosofía un poco de su color*⁶– las razones conceptuales más profundas de este medirse con las Ruinas, eterno retorno compartido con otras actividades creativas, que para cada arquitecto inaugura la posibilidad personal de un pensamiento nuevo, por *más griego*, por *más romano*, más allá de modas o tendencias.

4. *Op. cit.*, núm. 1, pág. 43.

5. LUIS CERNUDA: *La realidad y el deseo*. Clásicos Castalia, pág. 153.

6. PAUL VALÉRY: *El cementerio marino*. Alianza Editorial, 1970, pág. 29.

II. La representación de las Ruinas

Las Ruinas nos han enseñado todo de la arquitectura, de este esforzado oficio y, entre otras cosas primordiales, a dibujar pensando o, si se quiere, a pensar dibujando. Mirando a las Ruinas, el dibujo —reaprendido lentamente como técnica precisa en ellas— consigue hacer de nuevo presente la arquitectura, no sólo la propia de las Ruinas, sino sobre todo la propia de cada autor. Dibujo que enseña a mirar, crea imágenes que urgen su comprobación proyectual. Con el dibujo nos movemos dentro de los Ruinas, dentro de la arquitectura, del modo más creativo. Que haya elegido la experiencia de alguno de los grandes arquitectos del Renacimiento en este campo no es una casualidad, pues es en esta época cuando dibujo y mirada a las Ruinas se *re-inventan* mutuamente.

III. Ruinas y origen: el retorno a Grecia

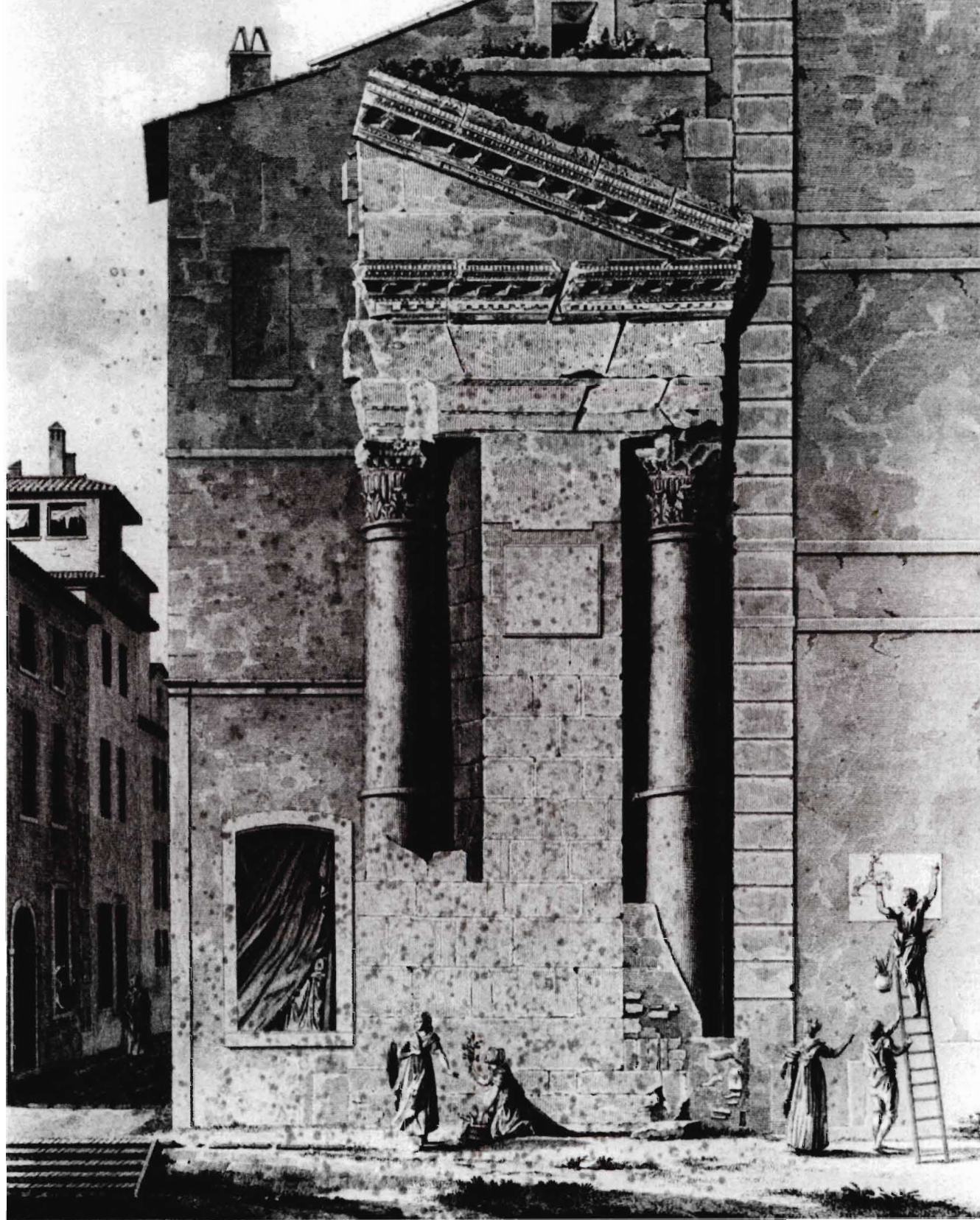
El acercamiento radical al origen, al momento inaugural de la arquitectura, parece una de las contribuciones más trascendentes de la lección de las Ruinas para el pensamiento de la arquitectura: allí todo se hace más claro y presagio de nuevos desarrollos. Por eso el sueño dórico —el sueño griego de la perfección germinal—, tan cercano al momento fáustico del comienzo, representará siempre para el arquitecto la exigencia del rigor, la búsqueda de la esencia y también la continua evocación del mito, la fábula creadora de la *ficción arquitectónica*, cuando la arquitectura —*para ser y permanecer*— imitó y evocó en mármol las formas constructivas de madera. Y en las ruinas de Paestum se inició este regenerador pensamiento.

IV. Ruinas y pensamiento del presente

¿Cuánto hoy la *mirada oblicua* a las Ruinas no revela nuestras luces y sombras como lo hiciera en el pasado? ¿Cuánto las Ruinas, hoy, no exorcizan la inhumana abstracción, el caos de los nombres, de las formas huecas y sin contenido, la tecnolatría acrítica que con su agresiva presencia trata a menudo de ocultar la pérdida de significados colectivos? ¿Cuánto las Ruinas no nos enseñan ahora —tan necesariamente como en el pasado— la permanencia y continuidad de las grandes formas y símbolos ejemplares, dichos —según Loos— de una vez y para siempre? ¿Cuánto las Ruinas no nos previenen contra la utilización formalista y ridícula de los estilemas clásicos? ¿Cuánto no nos anuncian —como en el Renacimiento, en la Ilustración, en Loos o Asplund...— que el *reuso* de estos elementos clásicos, no persigue el *abuso* formalista sino el *redescubrimiento* en ellos de esa utilidad, solidez y belleza, capaces de construir y representar de nuevo la arquitectura? Pues las Ruinas, en mi opinión, son hoy como ayer *subversivas*, críticas con la realidad, enemigas del conformismo y tan exigentes frente al gótico o al barroco como frente a nuestra modernidad. Y retornar a pensar el pasado supone retornar al mito, como dije antes, pero también liberarnos de los mitos acríticos de la modernidad, reconocerlos como tales. Aquí reside el poder cuasi mágico de las Ruinas y también de la arquitectura que de este modo se recrea a sí misma. Y si las Ruinas —Grecia y Roma— son un problema todavía hoy, es porque forman parte de nuestro sentido común como arquitectos. Y precisamente porque el pasado es pasado y en él no residen respuestas absolutas, nuestro trabajo

hoy como arquitectos no es encontrar sólo respuestas, sino otras preguntas que nos permitan avanzar, construyendo la arquitectura. Y así el lugar de las Ruinas para el arquitecto es siempre un lugar de *memoria e imaginación* según una “*cierta idea*” que aquí le viene a la mente, como nos recuerda Rafael. MODERNITAS y ANTIQUITAS como parte del mismo proyecto en el cual la memoria del pasado, latente en las Ruinas, propone una vez más las cuestiones permanentes, siempre antiguas siempre nuevas...Trato con las Ruinas, ejercicio arquitectónico, que recrea ya una manera de pensar la arquitectura —una teoría en suma— como proposición de los principios de la disciplina. No es menos cierto la recíproca, esto es: toda visión omnicomprendensiva de la arquitectura incluye una idea precisa de las Ruinas, de su manipulación analógica. Mientras tanto desde la Ruina, la *arquitectura herida* como gustaba denominar Alberti, sigue naciendo —hoy como ayer— la provocación al conocimiento, la invitación al *arte de construir*. Invitación personal, aventura personal, aunque hoy no tengamos que medirlas o dibujarlas, azada y lápiz en mano, como nos narran las *Vidas* vasarianas de los grandes del Renacimiento.

Nunca tan cerca como a través del contacto con las Ruinas, aparece la enseñanza operante del pasado, la historia nueva de la antigua historia: la ARQUITECTURA en definitiva. Nada expresa mejor esta aspiración que las palabras de Rafael al referirse a sus investigaciones sobre los monumentos de la ROMA ANTICA: *Ma io mi levo col pensier più alto: Vorrei trovare le belle forme degli edifici antichi, né so se il volo sarà d'Icaro*. ARQUITECTURA, RUINA, RENACIMIENTO, *el vuelo de Icaro*: éste es siempre el reto, la provocación, la fascinación misteriosa de las Ruinas y también su excitante dificultad.



I. El pensamiento de las Ruinas

1. La mirada-acción sobre las Ruinas

El inquietante ojo vacío de las estatuas griegas es el signo seductor de su vida y dimensión interior. HEGEL

¿Cuál es el carácter de una obra de arquitectura nacida de la mirada a las Ruinas, nacida como consciente homenaje personal a ellas? ¿Por qué la obra del arquitecto que mira a las Ruinas –de Brunelleschi a Palladio, de Soane a Kahn– es una obra original, a pesar o más bien yo diría, por representar una lectura del pasado? Podría pensarse que esta mirada a las Ruinas es un simple pretexto para construir la propia obra, pero entonces: ¿por qué se nos hace tan difícil pensar una arquitectura independiente de estos restos del pasado, desde nuestra experiencia occidental? Pues esta arquitectura existe precisamente porque es un *repensar el pasado*.

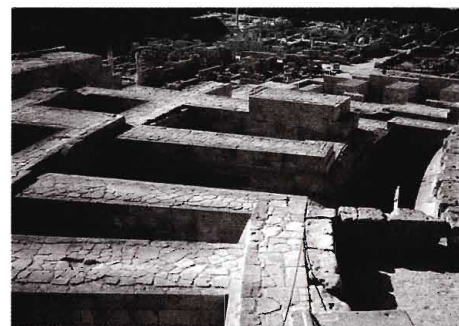
Pasado entendido como algo absolutamente *original*, esto es: él mismo entendido como *origen*, comienzo, cada vez que lo miramos como si fuéramos los primeros en verlo. Auténtico pasado, momento germinal que anula, rechaza la simple copia, ajena a la cronología. Es cierto que los antiguos no son nuestros contemporáneos estrictos pero precisamente por eso, con nuestro trabajo –la mirada a las Ruinas– podemos interpretarlos, hacerlos presentes y oírlos con nuestra propia voz. Este mirar interesado nos revela lo que es ese pasado y también, en simetría necesaria, lo que es nuestro presente, pues en este alejamiento implícito, estamos –ventajosamente– tan lejos de los antiguos como de nuestro propio mundo. Pensando *en griego y en romano* al mirarlas, entendemos mejor nuestro presente, como leyendo a Platón o a Aristóteles entendemos mejor a los pensadores actuales. Por eso la lección de las Ruinas es obligadamente omnicomprendensiva, incluye principalmente nuestro presente, sin el que nada en ellas sería inteligible.

Y es que la arquitectura se puede tocar en las Ruinas, su materialidad se impone, su presencia se anuncia en cada fragmento (figs. 4, 5). Por eso se puede hacer arquitectura desde las Ruinas, pero para ello habrá que desvelar sus mecanismos, sus leyes habrán de ser *deconstruidas*.

La conceptualización operativa de ese pasado, provocada por las Ruinas, aparece como punto de arranque del pensamiento arquitectónico. En otras épocas, por supuesto, pero también hoy cuando parecería que naturaleza, espacio y tiempo sólo pudieran ser interpretados por una ciencia y una tecnología cuya autonomía las hace cada día más inhumanas. Todavía hoy, haciendo un inciso, suena lejano el deseo de Mies van der Rohe a este propósito: *que arquitectura y tecnología vayan juntas, que sean una expresión de la otra...* Para los *esclavos felices* de la ciencia y tecnología actuales, las Ruinas no serían mucho más que un *hobby* sospechoso. Pero en mi opinión ¿qué le queda al arquitecto si prescinde de este pasado que las Ruinas como nadie representan, qué sistemas de conocimiento, qué *elementos definidos* puede tener ante sí que hayan sido ganados más legítimamente para la actualidad de su trabajo? De otro modo la arquitectura quedaría vacía de símbolos y significados, no podría *pensar sobre sí misma* y quedaría superada desde luego, por el veloz automatismo tecnocientífico.

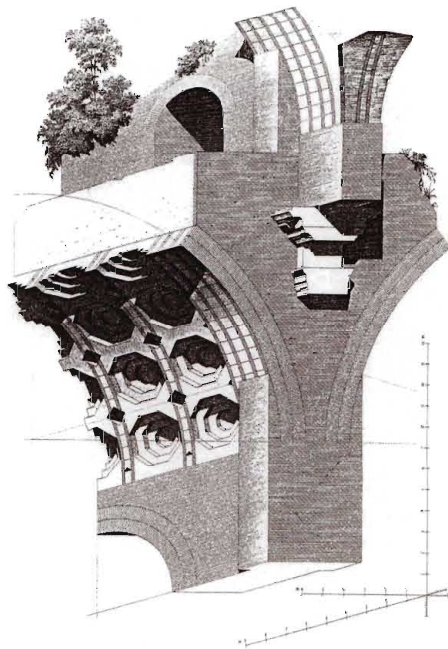


4. Materialidad “abierta” de la ruina: la herencia técnica. Muro romano en Djemila



5. La huella sobre el suelo: los muros radiales del Teatro de Sabratha

10. Un permanecer encubierto de la arquitectura. Arles a comienzo del XIX. Grabado de Bence para *Monuments antiques de la France* de A. de Laborde



6. Arquitecturas rotas, bóvedas estalladas capaces de provocar nuevas obras perfectas desde su inquietante fragmentación. A. Choisy. *Basílica de Constantino*

1. Idea de declaración –*aussage*– que para la obra de arte en general ha estudiado Hans-Georg Gadamer “Wort und Bild? so wahr, so seind”. GW,8, págs. 373-399. En castellano en *Estética y Hermenéutica*, Metrópolis, Madrid 1996, págs. 25-27.

Pasando a otro punto, frente a la realidad de las Ruinas, podríamos preguntarnos: ¿qué es lo que tenemos delante, en cada caso? ¿Cómo aparece a la mirada la realidad de las Ruinas? Quizás convenga primero volver al origen de todo: la arquitectura nace de modo absoluto en Grecia y con hermosas palabras griegas, basta leer todavía a Vitrubio. Digo nace porque es en Grecia donde por vez primera se produce en arquitectura la acción reflexiva del *pensar sobre sí misma*, del construirse a partir de este pensamiento, en aquel momento sublime, como pocos, del paso de las formas constructivas en madera a las representativas en mármol. Nace así la arquitectura, no sólo como práctica sino como teoría. Teoría que es inherente con la noción de generalidad. Teoría que inaugura un nuevo modo de pensar la arquitectura, consciente desde su presencia de cuanto bajo la idea de totalidad y generalidad convoca a su permanencia. Modo nuevo de hacer que, teniendo siempre presente lo que hay, obliga desde la exigencia de totalidad a producir algo que todavía no existe, por medio de la transformación, la paráfrasis y la depuración formal de lo existente.

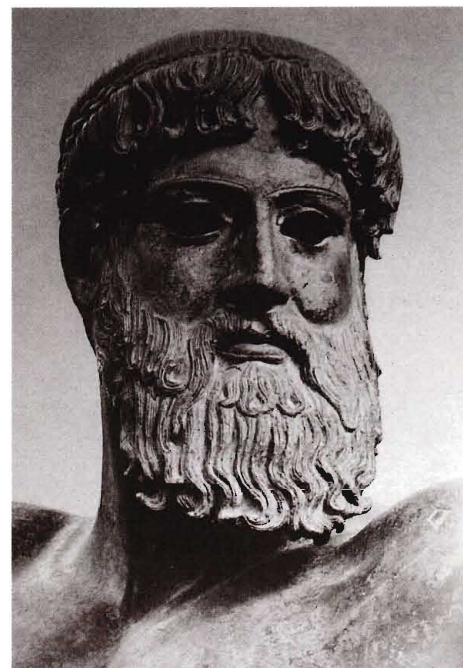
Pues bien, las Ruinas –*cenizas que fueron fuego*– nos muestran también esta teoría fragmentada, a completar por el espectador, en forma de ideas que sugieren la posible unidad en la diversidad de los fragmentos ofrecidos a la mirada: simetrías totales o parciales, escala y número, organización tipológica, problemas constructivos, significación del ornamento, norma y variación de la norma... Las ideas, nacidas así de las Ruinas, constituyen el medio desde el cual todo puede ser comprendido de nuevo: esto es, organizado en categorías primero, y a la postre recreado, construido de nuevo como consecuencia operativa en dibujos, proyectos y tratados. Las Ruinas –cuando las miramos– pueden ser lo que nosotros seamos capaces de hacer con sus fragmentos, desde la imaginación espoleada por el conocimiento. Conocer es ya dominar; por eso toda revelación –y las Ruinas están llenas de ellas– tiende a la realización, al proyecto, a la inmediata comprobación creativa. ¿Qué son pues las Ruinas sino esas ideas, esos *reflejos del todo*, seguramente inalcanzable, pero siempre motor de la creación cuando se lucha por la perfección? Las Ruinas son así una *declaración* y tanto retienen lo que dicen como, a su vez, lo brindan una y otra vez a quien las mira interesado. No se reservan nada –están ahí– pero a su vez son *reserva*, dicen todo lo que pueden decir pero afortunadamente no lo pueden decir todo y ahí entra en juego la creación por la acción del que mira. Las Ruinas declaran –sonoramente en su silencio– que no son mudos vestigios, sino que lo que ya ha sucedido en ellas una vez es un suceder que puede reactivarse y recrearse en otro lugar y otro tiempo por el espectador, actor en ellas. Una operación que sucede porque esas arquitecturas fragmentadas *nos salen al paso* interrogantes, sugiriendo una suerte de campo de juego lleno de posibilidades de actualización. Por eso en el destino de las Ruinas, el tiempo ya no cuenta y en su lugar surge ese poder, sensación tectónica, material, de permanencia, de dominio conceptual y constructivo de las formas que se revelan bajo la atenta mirada que analiza¹ (fig. 6).

El tiempo ha desaparecido y podemos, como Loos, pensar: *así como yo construyo lo hacían los romanos... los griegos...*, porque sabemos y podemos pensar ya como los griegos, como los romanos. Por esto mismo, por coherencia con lo anterior, la mirada a las Ruinas nos plantea la arquitectura que queda por hacer, desde las certezas ofrecidas a las inquietantes pre-

guntas de cada presente. Situación ilustrada por Heidegger: *Sólo cuando nos volvemos con el pensar hacia lo ya pensado, estamos al servicio de lo por pensar*². Paso atrás hacia lo ya pensado que permite saltar hacia lo impensado, lo que queda por pensar. Idea central del pensamiento heideggeriano, al que este texto rinde homenaje. La Ruina aparece, según esta idea, como ese necesario paso atrás, asegurador de ese salto hacia lo que queda por pensar, lo impensado, los cabos sueltos que sugiere su estado *casual*. Bien se observa esto en un mero *parallèle* de dibujos nacidos en las Ruinas: Sangallo, Peruzzi, Serlio, Palladio..., que mostraré más adelante: distintos *saltos* desde el mismo punto de partida.

Hay otro término de la filosofía de Heidegger que me parece apropiado a este propósito. Es el de *Ereignis*², traducido poéticamente como: llamar con la mirada, hacer presente, asir con los ojos, referido a la acción del pensar. *Un juego de apropiación que se corresponde perfectamente con lo que intento demostrar es la mirada a las Ruinas*. Llamar con la mirada, asir con los ojos, supone la elección de unos elementos y el olvido de otros, consciente e inconscientemente convocados para nuevas composiciones recreadas desde las Ruinas. Se trata de una mirada que escruta a su objeto –las Ruinas– y a la vez lo recrea, sumiéndolo en un vértigo de imágenes posibles donde se difumina la frontera entre lo imaginario y lo real. Mirada que como los vacíos ojos griegos del Poseidón hallado en Sounion *ven lejos*: esto es, ven, más allá de la realidad, la propia obra (fig. 7). La razón de este excitante juego conceptual nace de la resolución dialéctica entre lo que la Ruina –revelación y máscara a un tiempo– deja aparecer y lo que parece esconder. Ese dejar aparecer que engancha la mirada, esas ausencias que enganchan la imaginación. *Mirada –acción– usando la voz de Peter Handke– que acierta a incidir tan directamente sobre la realidad– de la Ruina y nuestra– que bien podría decirse que la protagoniza, que la provoca*³. De ahí también el vértigo de la experiencia –*il volo d'Icaro* rafaelesco– lo abierto de un trabajo creador. Porque el arquitecto recibe de las Ruinas las herramientas, los instrumentos de trabajo y la base del oficio para la construcción de un nuevo equilibrio, nacido desde estos fragmentos. Un sumatorio de experiencias en las Ruinas que se realizan, desde esa mirada–acción, *ejecutoriando en la revista todos los privilegios de la vista*, usando estos hermosos versos de Góngora referidos al placer que produce el reconocimiento de la belleza de la arquitectura⁴.

Podríamos preguntarnos: ¿dónde queda la identidad propia de la Ruina en esta operación? Por lo visto hasta aquí, poco tiene que ver *esta mirada que llama* con la identidad específica, la realidad histórica de las Ruinas. Nada en ella es arqueología para el arquitecto, es menos memoria y recuerdo retrospectivo que experiencia presente. Antes al contrario, la Ruina tiene mucho que ver con esa mirada creadora: es su origen y fundamento. Esta mirada aúna arquitectura y ruina en su compartida esencia técnico–formal. Ruina y arquitecto, a través de la composición–descomposición que muestra la primera, se pertenecen. Por eso pensar, mirar la Ruina es la identidad, el ser de la Ruina para el arquitecto. Es su mejor mediación hacia la arquitectura en pos de *le belle forme degli Edifici Antichi*, como nos recuerda Rafael. La Ruina nos asegura, al modo heideggeriano, que: *de cualquier modo que intentemos pensar y pensemos lo que pensemos, pensamos en el campo de la tradición. Ésta prevalece cuando nos libera del pensar en el pasado para pensar por adelantado, lo que ya no es ningún planear en el vacío*⁵.



7. Los vacíos ojos de Poseidón que ven lejos. Poseidón hallado en el mar junto a Sounion, obra de Ageladas de Argos. Museo Nacional de Atenas

2. MARTIN HEIDEGGER: *Identidad y diferencia. El principio de identidad*, Anthropos, 1988, pág. 97. El término *Ereignis* –asir con la mirada– ha sido desarrollado por Heidegger en *El principio de identidad*, págs. 85-95.

3. Ideas desarrolladas por Peter Handke en una pasada entrevista sobre su obra en el suplemento literario de *El País*, (10 Junio 1989).

4. “Al favor que San Ildefonso recibió de Nuestra Señora”. LUIS DE GÓNGORA: *Canciones y otros poemas en arte mayor*. Versos 47 y 48. Ed. crítica de José María Micó, Clásicos castellanos Espasa-Calpe, Madrid, 1990.

5. *Op. cit.*, núm. 1, pág. 97.

2. Diálogo con las Ruinas: un pensamiento más griego, un pensamiento más romano.

Recuerdo a este propósito –y ya que hablo de diálogo– el *Menón* de Platón, donde Sócrates demuestra a su amigo homónimo que aprender no es otra cosa que recordar, mediante el diálogo iniciático con el que hábilmente conducirá al esclavo analfabeto de su amigo a actualizar un saber geométrico que supuestamente lleva dentro: el bien arquitectónico problema del trazado del cuadrado y su doble, obtenido con la diagonal del primero, que haría las delicias de Alberti. En estos términos cabría definir el diálogo con las Ruinas: el paso desde lo que se sabe a lo que se quiere saber, recordando con las Ruinas; lo que se ve en ellas y lo que desde ellas se puede saber o imaginar yendo más allá; lo que no se ve en ellas, lo omitido, incluso lo por pensar, esto es cuanto aún debiera nacer y todavía parece negarse al tiempo Las Ruinas, en su inmediata indeterminación, vistas así como mediación, hilo de Ariadna, determinante del ver y hacer arquitectura. La verdad de las Ruinas sería pues cuanto encierran de arquitectura, cuanto muestran o velan: una reflexión absoluta, pura, de cuanto en ellas puede ser conocido o reconocido como específico. Ruina y arquitectura desde la ruina comparten, como sabemos ya, una misma identidad esencial, pero *no son iguales* y en esta diferencia, tan presente para los arquitectos creadores, estriba su inagotable capacidad de sugerencia. Característico de este diálogo con las Ruinas sería –como en el diálogo platónico– *un pensar interrogante*, deductivo e inductivo a la vez:

1. Pensar la arquitectura desde la Ruina es pensar cómo ésta fue pensada en su origen, como tal edificio: en cierta medida volver a ser su arquitecto, no tras una mera reconstrucción física, sino como pretexto para pensar desde lo concreto, lo general: conceptual, constructivo y formal.

2. El objetivo –Palladio *dixit*– será introducirse en el horizonte de lo pensado por los antiguos y apropiarse de su *virtù* creadora. *Virtù* apropiada que no sólo conseguirá devolver la concordancia arquitectónica a la Ruina en una sólo dirección, sino que, en el proceso, dejará ver las otras soluciones posibles, los problemas abiertos, los temas no resueltos, los caminos apuntados, en un juicio crítico consecuente con este dominio.

3. El diálogo con las Ruinas conlleva, por ello mismo, una ambición de superación y crítica, pues la *virtù* apropiada nos hacer ver los logros pero también los defectos, lo no resuelto por los antiguos, incluso el alejamiento desde el ideal del primer origen.

4. Por otro lado, la mirada a las Ruinas superpone a la realidad observada un sistema que realmente pertenece al que mira y no a las Ruinas. Ésta es la *huella del presente* sin la cual las Ruinas serían sólo arqueología, pasado inerte.

Por eso el diálogo con las Ruinas es siempre una realidad bifronte –como Jano– que mira al pasado y al presente, no en un gesto aislado, sino el comienzo de un largo trabajo, donde nada está dado de antemano. El arquitecto alcanza con la Ruina el ser de la arquitectura, las respuestas *al qué es y cómo es* la arquitectura, una posición central que señala las perspectivas posibles para las cuestiones urgidas por las nuevas necesidades y sensibilidades, que

señala, para quien pueda verlo, lo todavía no pensado, lo no preguntado por nadie, lo que necesariamente habremos de construir.

Por eso mismo, la mirada a las Ruinas no puede ser asociada *sólo* a unas épocas determinadas de la historia. Por eso su presencia, mientras la arquitectura exista, será siempre operativa bajo *otros aspectos* como muestra este texto. Las Ruinas hablan en todo tiempo de un *destino* de la arquitectura, penetrado por la tradición de la misma, desde la precariedad y el conflicto que *utilitas, firmitas y venustas* libran en ellas. Las variedades temporales, en que esta influencia se presenta, indican una duración y capacidad de resistencia infinitas a tono con la lección que encierran. Se trata de un *eterno retorno* que también es un *eterno recommienzo*, donde el comienzo es el resultado, el logro principal de las Ruinas. Desde esta capacidad onírica de la mirada a las Ruinas —que cada uno ha experimentado— la Ruina habla, o mejor aún arquitectoniza, exhibe una representación interna de sí misma, diferenciada en cada época histórica, que nos reconcilia, por así decirlo, con el lugar, tiempo y espacio, donde nos hallamos. Viaje circular que parte de y llega al presente, sumando dos experiencias tan diversas aparentemente: la de las Ruinas y la estrictamente contemporánea en cada caso. La lección de las Ruinas gesta, provoca un *mundo arquitectónico* configurándolo en cada momento, dándole orden, método, sistema... Un mundo arquitectónico que a su vez admite a las Ruinas como parte esencial de él. Las Ruinas son testigos de ese desgarramiento del todo, de la unidad de la arquitectura; desgarramiento que a la vez une y separa, muestra las grietas, las heridas de esta fractura. El hacerlo es ya el comienzo de una tarea permanente: la *reconstrucción* real y metafórica de la arquitectura. Así la Ruina —bella apariencia y oculta esencia a un tiempo— nos comunica su aura, su resplandor, su *virtù*: una capacidad para pensar y hacer. Un proceso crítico que nos propone pensar lo pensado por los antiguos, pero ahora corregido por nuestra idea de perfección que no tiene por qué coincidir con ningún modelo a priori, como exigente ideal. Tarea que Heidegger ha propuesto para la filosofía moderna:

*Hoy nuestro pensamiento tiene por tarea pensar lo pensado por los Griegos del modo aún más griego... esto es emprender del modo más originario posible lo que ya ha sido pensado por los Griegos; verlo en la esencia de su procedencia*⁶.

Pensar del modo *más griego* posible, del modo *más romano* posible, utilizando las Ruinas, explicaría el trabajo de Schinkel o de Mies respecto a Grecia, de Alberti o Bramante respecto a Roma (figs. 8, 9).

Tarea exigente, que abarca incluso lo no pensado todavía desde la lógica griega o romana. Emocionante labor creadora —lo no pensado todavía— que exige revivir, desde el rigor del origen, lo que ya han construido los griegos, lo que ya han construido los romanos, para verlo en su esencia germinal. Pienso que para un arquitecto, ésta es la *visión griega o romana* de la arquitectura, aunque desde el punto de vista estrictamente académico sepamos que no lo es, que no puede venturosamente serlo, en el resultado creativo —*otro*— que de ella nace. Pienso en el *muro Schinkel* o en el *dórico miesiano*, como *griegos*; en la capilla Rucellai albertiana, en el Belvedere bramantesco, como *romanos*.

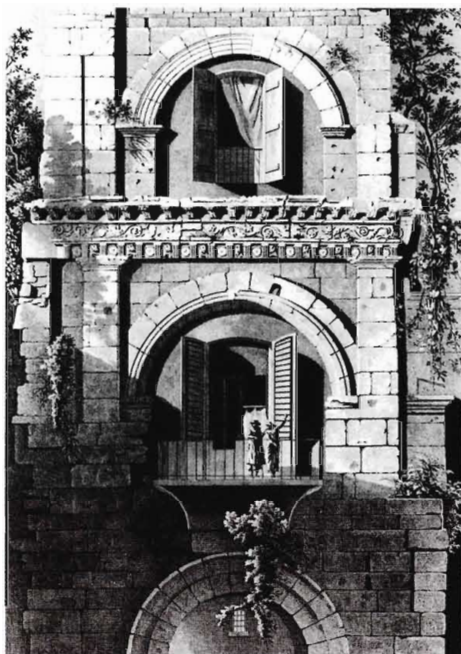
6. MARTIN HEIDEGGER: *De camino al habla*, Ods, 1987, pág. 122.

8. El pensamiento "más griego" de **Mies van der Rohe**. Orden que construye la *Neuesgalerie*.
Berlín, 1962-65





9. El pensamiento "más romano" de **L.B. Alberti**.
Capilla Rucellai. Florencia, 1467



11. La "Ruina habitada". Teatro de Arles a comienzo del XIX. Grabado de Bence para *Monuments antiques de la France* de A. de Laborde

7. Argumento que ha sido tratado con extensión en EDGAR WIND, *Pagan Mysteries of the Renaissance*.

Ni el Schauspielhaus schinkeliano ni la Neuesgalerie miesiana están, como tales, en las Ruinas griegas, pero éstas sí lo están en aquéllas en *el modo aún más griego* en que están pensadas. Ni la capilla Rucellai ni el Belvedere están como tales en las Ruinas romanas, pero éstas sí lo están en *el modo aún más romano* en que están pensadas aquéllas. Y esto no es sólo un bello juego de palabras heideggeriano sino —desde los testimonios y voluntad de sus autores— verdad histórica, esperanza fundada para cuantos buscan la lección de las Ruinas.

Ruinas que —como objeto de deseo arquitectónico— viven en las obras que provocan, y desaparecen para quienes no ven en ellas más que un obsoleto recuerdo del pasado. Porque si bien es cierto que las Ruinas nos dicen que el pasado se ha ido, también nos dicen que el pasado es real, operante para nosotros, de otro modo, como reconocimiento de lo que perdura, lo esencial que permanece, como un mensaje necesario que heredamos y legamos al futuro, enriquecido con nuestra propia experiencia. Ruinas necesarias pues ¿de qué otra manera podríamos —como dice Palladio en el prólogo de sus cuatro Libros— creer en la *virtù* de los antiguos, podríamos —añadiría— pensar aún *más griego*, aún *más romano* cuando luchamos por la perfección en la arquitectura?

3. Ruinas: saber positivo, saber negativo, saber analógico

El camino que sube y el que baja son uno y el mismo. HERÁCLITO

En una primera mirada la Ruina aparece como un misterio. Misterio cuya oscuridad de expresión, al velar la idea del edificio, es en términos agustinianos su más bello ornamento, la causa más potente de su atractivo. Misterio que revela una unión sagrada —*sacred marriage*— entre lo que se conoce y lo ignorado, presentes ambos en las Ruinas⁷. Revelación del misterio que exige una iniciación, un duro trabajo —la mirada a las Ruinas— cuya dificultad precisamente aumenta su autoridad, su intemporal prestigio. Mirada a las Ruinas desde una sabida ignorancia, atenta tanto a lo presente en las Ruinas como a lo ausente: *el portentoso poder de lo omitido* capaz de superar toda contradicción. Porque las Ruinas tanto enseñan por lo que muestran como por lo que ocultan u omiten. Saber positivo, saber negativo, naciendo de las Ruinas que así representan un durar, *un permanecer encubierto* de la arquitectura (figs. 10, 11).

Lo oscuro y lo familiar, lo concordante y lo discordante, final de una discordia en la mirada-acción del arquitecto: presencias, ausencias, diferencias entre lo que hay, lo que hubo, lo que podría haber, que marcan la distancia exacta entre Ruina y arquitectura. Diferencias, algo añadido a la Ruina, *añadido intencionalmente*, como base de la dialéctica Ruina-arquitectura. Porque la capacidad de sugerencia de cada Ruina es diferente en sí misma y en el posible observador. Pues el arquitecto se manifiesta, desde la Ruina, como alguien que encuentra, alguien que descubre la arquitectura, desde el olvido de lo obvio, en el placer creativo del encuentro con esas *renovadas concordancias*.

Así el ejercicio de la restauración de estas Ruinas se convierte de un modo, si se quiere empírico, en el aprendizaje más seguro para el arquitecto; más aún, en la prueba de su capacidad como tal, pues en opinión de Leonardo, que juzgo no superada hoy: un buen arquitecto ha de ser un buen restaurador, un buen *reconstructor*, pues sólo quien es capaz de dominar la *concordantia partium* podrá resolver la *discordantia*, que arruina y deshace una obra de arquitectura, colmando, en *sabia metamorfosis*, sus excitantes vacíos ⁸.

Ser de la arquitectura, que tanto se afirma como se niega desde la concordancia o discordancia de la Ruina, inquietante *iter* para la interiorización de las leyes de la arquitectura *tras el brillo y la angustia de un lenguaje siempre recommenzado* ⁹.

Y desde la Ruina, donde se evidencia *la ausencia resplandeciente de los dioses* cantada por Hölderlin, el arquitecto verifica esa enigmática ayuda que proviene, justamente, de *esa ausencia resplandeciente de la arquitectura*.

Esta presencia, que es a la vez ausencia de la arquitectura en la Ruina, nos lleva de lo que sabemos o pensamos en lo que vemos, a lo que no vemos o no hemos pensado nunca, pero que ahora nos parecen próximos, alcanzables, espoleada nuestra imaginación por la fragmentación de la Ruina. Reflexión que nace de una ficción creadora: lo que hay, lo que falta, lo que podría haber en otro lugar, en otro espacio..., así hasta el infinito. Seguramente la memoria y el olvido tienen el mismo origen, colman el mismo vacío en las Ruinas, aunque en un comienzo parezca que éstas sean:

(...) no una palabra, apenas un murmullo, apenas un escalofrío, menos que el silencio, menos que el abismo del vacío, la plenitud del vacío, lo interrumpido, lo incesante, un escalofrío y acto seguido un murmullo, no un murmullo sino una palabra y no una palabra cualquiera, sino distinta, justa, a mi alcance ¹⁰.

Palabra justa a nuestro alcance —como nos dice Maurice Blanchot— palabra que responde a nuestras preguntas como premio de la mirada a las Ruinas. Maravillosa simplicidad del diálogo con las Ruinas, en Brunelleschi, Palladio..., que busca no tanto lo más evidente cuanto ese murmullo que circula entre los fragmentos, como un eco de la perdida unidad, fluyendo continuamente. La atracción de la Ruina nace pues del vértigo de un vacío que se abre indefinido a la mirada del arquitecto, capaz de resolver el caos que desdibuja, el último silencio que se resiste, demasiado equívoco siempre como para pretender que cada síntesis personal sea la definitiva.

8. Argumento desarrollado en el capítulo "Leonardo da Vinci", por Gaetana Cantone en *La città di marmo*. Officina Edizioni., págs. 82-83.

9. MICHEL FOUCAULT: *El pensamiento del afuera*, Pretextos, 1988, pág. 26.

10. MAURICE BLANCHOT: *Celui qui ne m'accompagne pas*, pág. 125.

4. La belleza de todo lo ausente

Nadar, chapotear en lo que ignoramos por medio de lo que sabemos, es divino.

PAUL VALÉRY: L'idée fixe.

Las Ruinas son también, a *sensu contrario*, portadoras de un saber negativo. No tanto como algo que no debamos hacer, cuanto porque muestran, en su desnudez obligada, que también podemos silenciar, omitir parte de lo que podríamos decir, de modo significativo. Omisión, renuncia del poeta, que comporta una elección de unos u otros términos, lo que ya es en sí mismo un modo de expresión. *Omisión creadora*, vacíos significativos, ausencias sonoras que recorren la historia de la arquitectura desde la tribuna de las Cariátides en el Erechteion al patio del palacio Massimo de Peruzzi, desde Herrera en su Casa de los Oficios escurialense a la obra de Soane –caballerizas de Chelsea, Dulwich Art Gallery–, desde Loos –Looshaus, Zentralsparkasse– a Asplund y su Crematorio..., como un recurso expresivo de siempre. La Ruina muestra los elementos que hay en ella, evoca también los ausentes, todos ellos fragmentos ofrecidos a nuestra imaginación. Al elegir unos u otros y al omitir el resto, estamos construyendo *otra arquitectura*, como en los ejemplos citados anteriormente. Y ello porque las Ruinas, por su propio estado, muestran lo esencial, nombran lo que perdura y así lo acercan a nosotros, nos involucran en este *sentimiento de mínimos*. Aquí reside la proximidad actual de la Ruina, su modernidad *minimal*, la máxima capacidad expresiva de cada fragmento, tan utilizada por ejemplo en cierta pintura metafísica. Como citas memorables también en la arquitectura moderna: Loos y su columna dórica para Chicago, como es bien conocido. Contemporaneidad que paradójicamente surge desde su poder de haber sido, que ahora en la cita nos interroga, desde otro lugar, desde otra escala... otra idea.

Como Hölderlin podríamos preguntarnos por el silencio de las Ruinas: *¿Por qué los sagrados teatros de otros tiempos guardan silencio?*¹¹. Es cierto que las Ruinas pueden atravesar momentos de silencio, de temporal alejamiento, cuando de vivencia pasan a mero *conocimiento* académico, pero para el verdadero arquitecto están siempre presentes como aventura personal, aun en tiempos aparentemente menos proclives. Y recuerdo aquí los cuadernos del *Voyage d'Orient* de Le Corbusier –la Acrópolis pero también villa Adriana, cuya entrada de luz del Canopo revivirá en Ronchamp– o a Asplund admirado en el interior de la ausente *naos* de Sagesta, cuyo eco aparecerá en el interior del templo del Crematorio en Estocolmo, o Libera y su adelgazada visión de un Pantheon revivido en el palacio de Congresos del EUR 42, o Louis I. Kahn *revisitando* Roma y Grecia... Incluso textos tan significados y diversos de la literatura arquitectónica de este siglo, desde el *Vers une architecture* corbusierano a *L'architettura della città* de Rossi o el *Complexity and contradiction in architecture* de Venturi, ilustran y apoyan sus argumentos en las grandes Ruinas, Parthenon y Pantheon abriendo marcha. Sin duda porque, con las Ruinas como mediación, es siempre posible esa vuelta regeneradora a la *casa del ser* de la arquitectura, que todos ellos pretenden por diferentes vías. También las Ruinas con sus omisiones obligadas, construidas por el tiempo y el azar, nos enseñan el silencio, el valor del silencio: hablar lo justo, lo preciso, ahora que hemos recuperado el valor de cada palabra, cada

11. FRIEDRICH HÖLDERLIN: *Las grandes elegías (1800-1801)*, Hiperión, 1980, pág. 115.

elemento desde ellas. Hay para el arquitecto, en este mirar a las Ruinas, una lección de justeza y también un riesgo, pues es fácil por desgracia confundir la anécdota con lo esencial. Ya el propio Le Corbusier advertía en *Vers une Architecture*: “Roma sólo es para los sabios, para los que no saben es su perdición.”

Las Ruinas ofrecen de modo sensible, inmediato, sus *bellas piedras*, pero también conceptualmente tantos edificios posibles desde ellas para quien sepa descifrar sus signos, reconstruir lo nunca aún vivido... Obligan a hacer personales *choix analogiques* que distinguen, definen al arquitecto que las hace, también por lo que renuncia con ellas ¹². Éste es el resultado de aprender con las Ruinas: ser consciente de lo que se *ha visto* en ellas y que ya nunca se podrá olvidar. Entonces el que sabe, el que ha elegido, puede incluso renunciar, autolimitarse para hacer más efectivo su decir. Una verdadera renuncia que no es un mero rechazo u olvido, sino una opción elocuente: una omisión que elige lo esencial desde la confianza en el valor de lo que se afirma, en sus posibilidades de caracterizar la arquitectura. Omisión, aprendida en las Ruinas, atenta a preservar inteligibles los significados allí descubiertos, en otros lugares, otros proyectos que los exaltan. Omisión desde la *desnudez* de las Ruinas –su *verdad* más sugestiva–, que muestra lo no disimulado, lo descubierto y lo ausente. Luz sobre esta desnudez, metáfora de la verdad de la Ruina ofreciendo expectativas, orientaciones, modos de ver..., presencias y omisiones. Pues, sea lo que sea lo que cada uno vea en las Ruinas, la arquitectura que construiremos desde ellas estará compuesta con todo aquello que más amamos en ellas: ésta es la suprema libertad del arquitecto que mira a las Ruinas. Pues el que mira a las Ruinas trabaja *pro domo sua* en primer lugar, se ocupa de sí mismo, de lo que le es más propio respecto a la arquitectura. Por eso esta actividad concluye en la propia obra del arquitecto, como sucede en el ejemplo admirable de los más grandes. Así la lección de las Ruinas actúa en tres planos diversos que se pueden observar como generalidad en todas las épocas:

1. Las Ruinas son un *conocimiento*, transmiten un saber, el llamado saber de los antiguos como un sistema coherente, redescubierto, en parte reinventado desde ellas, por esa mirada interesada que es pulsión a la creación.

2. Las Ruinas revelan para el arquitecto un mundo de afinidades a compartir, de *permanencias* sentidas como propias, en la misma sensibilidad del presente, que son toda una garantía de *continuidad* esencial en el tiempo. Afinidades por supuesto sentidas y elegidas libremente por el arquitecto, como *intersección* entre lo que se busca y lo que las Ruinas pueden dar.

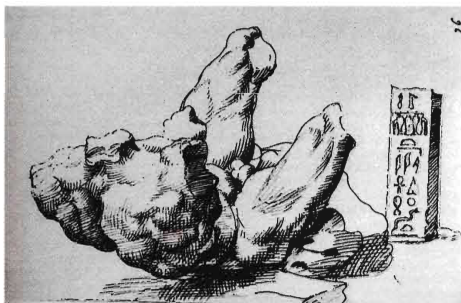
3. Las Ruinas marcan también una *distancia* crítica como consecuencia de esa continuidad elegida a la que me he referido en el punto anterior. Distancia real entre aquello que se trae al presente y aquello que se omite como ausencia que reenvía la Ruina a su tiempo pasado. Diferencia, margen de libertad del arquitecto, que ya es el comienzo del futuro proyecto.

Conocimiento, continuidad y distancia –saber, afinidad y alejamiento– que nos hacen familiar lo lejano intuitivo, lo extraño adivinado con entusiasmo como lo más original, cercano a la mítica aurora de la arquitectura, privilegio innegado de los antiguos. Mirada siempre nueva como *il vedere sottile* de Brunelleschi, en el emocionante momento germinal, ilusión creadora que puede ser también nuestra: mirar como si fuéramos los primeros que viéramos las Ruinas, ver co-

12. Término y capacidad que distinguen al arquitecto en los textos de QUATREMÈRE DE QUINCY, en su *Encyclopédie Méthodique* y en *De l'imitation*.



12. La belleza de todo lo ausente. Foro de Septimio Severo en Leptis Magna



13. Torso del Belvedere, Berlín, Kupferstichkabinet, Maerten Van Heemskeerck

13. Ideas desarrolladas en MARGUERITE YOURCENAR: *El tiempo gran escultor*, Alfaguara, 1989, págs. 65-70.

mo si fuese la primera vez que las vemos. Y bien cierto es que también ahora cada uno —desde su personal aventura vital— es el *primero* que ve el Parthenon, el Pantheon, villa Adriana, Timgad, Apamea, Palmira, Spalato, Philae... —descubrimientos emocionantes que nos hermanan con los grandes arquitectos de todos los tiempos, que también han mirado estas Ruinas, han visto o no lo que nosotros ahora vemos—. Porque las Ruinas, como las cosas puramente bellas, son solitarias, buscan la soledad, el encuentro personal: un atardecer en Timgad o en Apamea es ya una lección de arquitectura, aun rodeados de desierto (figs. 294, 297). Para mí es emocionante pensar que una obra de arquitectura, apenas ha sido terminada, empieza una intensa vida hasta acabar y volver al polvo ilusionado que la originó. Hasta que esto no suceda, será capaz de cantar la polifonía de su perfección en los diversos tonos que cada época elija y cuando el tiempo —*gran escultor*— la convierta en Ruina, en un intimista *lied*, nos abrirá su esencial interioridad ¹³. Por eso nosotros podemos decir que afortunadamente no veremos jamás un templo griego, una obra romana como las vieron sus contemporáneos o nuestros predecesores incluso, y por eso podemos soñar, podemos imaginar y *construir* de nuevo la *belleza de todo lo ausente*. Pues las Ruinas modifican las obras de la arquitectura clásica, modifican nuestros puntos de vista sobre ellas. Modificaciones a veces sublimes, apoyadas en una excepcional naturaleza como belleza añadida. Recuerdo el templo de Apolo Epicurius en Bassae o el Artemision de Sardes, los románticos dibujos de Schinkel en Agrigento..., toda una serie de sugerencias, imposibles desde la totalidad acabada. Y es que la Ruina añade a la arquitectura una *belleza involuntaria*, tan sugestiva para nosotros, asociada a los avatares de la historia que quiere que unas cosas se conserven y otras naufragen en el tiempo. El tiempo destructor de templos, hacedor de fragmentos, nos ofrece esas arquitecturas rotas, esas bóvedas estalladas o en inverosímil equilibrio, pero de tan *acertada manera*, que estos restos van a provocar nuevas obras perfectas, desde su inquietante fragmentación. A veces una hermosa basa increíblemente moldurada, apoyada sobre el pavimento —Didymaion de Mileto—, un muro de hormigón enfundado parcialmente en su encofrado de ladrillo —teatro de Taormina—, una ménsula gigantesca —basílica de Majencio—, los fragmentos sabiamente apilados del foro de Septimio Severo en Leptis Magna, etc., muestran toda la tensión tectónica, expresión de cuánto supone la representación de la construcción en la arquitectura. Y luego ¿quién —como Palladio— no ha sentido la tentación de completar un pórtico que acaba abruptamente, de continuar un muro que prefigura un sorprendente espacio, de recorrer con el dedo índice un increíble perfil —una moldura griega— en el que sobrevive la belleza de todo lo ausente? (fig. 12)

Sentir esto es sentir el poder, la *virtù* de los antiguos, la idea del arquitecto que levantó esta obra; idea, voluntad que se afirma afilándose, más y más, en la desnudez de la Ruina. Ruina impregnada de un patetismo atrayente, similar al que nos produce ver, por ejemplo hoy, el *martirizado* torso del Belvedere (fig. 13). Patetismo, elegía, nostalgia como pulsión recreadora que no marca a las Ruinas como belleza ensimismada y muerta. Pues nosotros sabemos que nuestra mirada a las Ruinas es a la vez una ganancia y una pérdida, una acción por elección y omisión, que acaba con su irresolución, a la vez que con la nuestra; que les devuelve la vida en la medida que fundamentan otra vez la experiencia continuada de la arquitectura.

5. El ruido analógico de las Ruinas

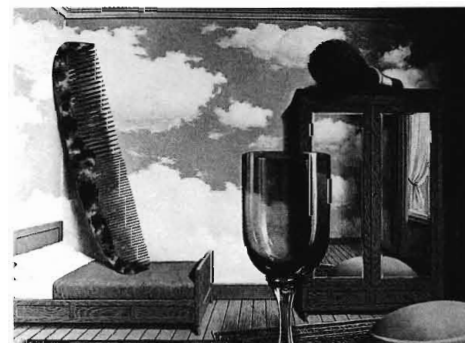
Arquitecto es aquel que sabe hacer choix analogiques. QUATREMÈRE DE QUINCY

A menudo se ha asociado a las Ruinas con sentimientos mezcla de asombro y temor, incomodidad cuando menos. Así dirá Goethe frente al dórico de Paestum: *Encuentro estas cónicas columnas terribles*. Examinando razonadamente este sentimiento de inseguridad frente a las Ruinas, me viene al recuerdo el estupor del joven Teetetes del diálogo platónico, ante lo inasible del saber, de la ciencia, y cómo de esa estupefacción, de ese deseo de conocer, nace la gran aventura del pensamiento. Así también y desde la primera pregunta a las Ruinas, nace de nuevo la arquitectura. Es necesario extraviarse en ellas, como en un laberinto, sin perderse, sin perder la razón, llegando al centro. Por el camino, la Ruina muestra su caótica desemejanza, su diversidad —que habría aterrorizado a Platón como a su heredero Goethe—, pero que para el arquitecto es ya una provocación a desentrañar, una llamada a descubrir el orden perdido en el caos aparente, donde los fragmentos hallarán de nuevo su lugar. Pues ese caos opaco se torna creativo cuando el arquitecto que mira —indiferente a la categoría histórica que originó esas Ruinas— se siente, sin embargo, directamente involucrado en lo que allí se representa: el drama constructivo— formal de la arquitectura. Porque, tras el estupor primero, la *búsqueda del orden* pasará primero por los conceptos de similitud o de diferencia que inmediatamente clasificarán estos fragmentos. Y así las palabras y los fragmentos recuperan para el arquitecto su antigua y arcana correspondencia. Lo diverso y lo semejante se complementan, se necesitan uno al otro como base de conocimiento. Y, como dirá Foucault:

*(...)más allá de las diferencias nombradas y cotidianamente previstas, el poeta recupera los fugaces parentescos de las cosas, las similitudes dispersas*¹⁴.

Así, la labor creadora del arquitecto frente a las Ruinas se asemeja al papel del *cazador de similitudes perdidas*, *pariente cercano del loco que escucha inescuchado el ruido analógico* de las Ruinas¹⁵. Ruido analógico, eterna ficción arquitectónica, que nace del *relato arquitectónico* en mármol de una inicial arquitectura de madera. Relato atento a afirmar unos conceptos constructivos y expresivos aunque lo haga, paradójicamente, manteniendo o evocando unas formas constructivas que ya no son la estricta realidad. Por eso la Ruina no permite una contemplación trivial, sino que exige una participación intelectual: instrumento para pensar la arquitectura, metamorfosis de imágenes de las Ruinas en ideas, y también metamorfosis de ideas del arquitecto que encuentran su correlato formal en las imágenes de las Ruinas. En definitiva, un *ensamblamiento inspirado*, como Foucault ha señalado para las sorprendentes mezclas de Magritte. No por casualidad, lo metafísico, lo surrealista, han formado parte siempre del mundo de las Ruinas. Por no hablar de los *malentendidos creadores* que la propia Ruina ha provocado, bien por su aspecto, o bien por error interesado del arquitecto (fig. 14).

Las Ruinas para el arquitecto son los *signos sensibles* de un ideal saber absoluto, *el saber de los antiguos*, que en ellas aparece velado, figurado, representado como presagio de futuro. *Lenguaje figurativo* —el de las Ruinas— que dice de otra manera lo que la simple normativa o



14. Un ensamblamiento inspirado. Magritte: *Les valeurs personnelles*, 1952. Col. privada. Nueva York

14. MICHEL FOUCAULT: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard, 1966, pág. 63.

15. MICHEL FOUCAULT: *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, 1981, Prefacio de Guido Almansi., pág. 12.



15. El Arco de Tito "enséveli". 1765. Hubert Robert



16. El "ruido analógico" de las Ruinas. Arco de entrada al Hôtel Thélusson. C.N.Ledoux. 1778

16. "Quizás la historia universal no es más que la historia de algunas de sus metáforas" J.L. BORGES: *La esfera de Pascal*, citado por JACQUES DERRIDA: *La escritura y la diferencia*, pág. 137.

17. J.A.D. INGRES. *Notes et Pensées en Ingres la vie, travaux, la doctrine*. Delaborde. Monfort. Ed. Brionne. 1984.

leyes de la arquitectura enumera secamente. Y basta pensar en el contraste Ruinas-Vitrubio, tan rico en las meditaciones de Peruzzi o Serlio por ejemplo. Otras ideas asociadas, laterales, conexas con el presente, que abren un nuevo campo de conocimiento —desde las Ruinas— precisamente al cambiar el foco. Parecería así que la astucia de la historia —por decirlo con Hegel— hace coincidir la presencia de determinadas Ruinas con la predisposición de los arquitectos que las miran. Cada uno puede elegir entonces las piezas que necesita, y así muchas sugerencias, tenidas antes por marginales, se convierten en centrales por la creación analógica. Y por encima de todo la inquietante herencia no pensada de y desde la tradición arquitectónica.

La Ruina acaba con las seguridades del dominio constructivo gótico, del expresionismo gestual barroco, también con la mera repetición estilística, la rutina académica de toda época, porque remueve el *suelo* de nuestras seguridades, hace incierta toda seguridad acomodaticia. Su estado demostrativo de destrucción no es ya gratuito o nihilista, sino necesaria presencia, como imperativo recordatorio de esta herencia no pensada u olvidada de la tradición arquitectónica. De ahí su continua actualidad como *representación viva* de la misma. Representación, figuratividad de la Ruina, expresando —en un sentido borgiano— que la arquitectura no sería más que el desarrollo histórico, la actualización creativa, de algunas metáforas, algunas analogías operantes desde el comienzo como reflejos, destellos del mismo sol que siempre nos rodea inaccesible¹⁶. La analogía, nacida del diálogo con las Ruinas, transforma a éstas en conceptos; los conceptos de nuevo en imágenes construidas, de tal modo que el concepto, la idea, se mantiene completo y reconocible. Hay por lo tanto una labor esencializadora y clarificadora ligada a este diálogo con las Ruinas que ya es un avance, un nuevo comienzo posible desde el punto de partida. Analogía que aúna lo general y lo singular en un proceso de mimesis selectiva (figs. 15, 16).

Así las analogías nacidas de las Ruinas son a las ideas arquitectónicas lo que las propias Ruinas son a los edificios que recuerdan. Una evocación necesaria, cargada de posibilidades más ricas y sugerentes —por abiertas— que la propia realidad de la Ruina por bella que ésta sea. Por este camino nos apropiamos de las Ruinas y nosotros mismos nos convertimos en nuestros propios antepasados, en términos creativos. Como ellos, más que crear *ex novo* hemos *reconocido*, como nos recuerda Ingres. Y aquí nuestra propia obra encuentra su mejor legitimación. Lo esencial de esta lección de las Ruinas no es algo que se mantenga inmutable para siempre, sino algo que dinámicamente conserva su *continuidad*. Continuidad celebrada en esta frase simbólica de Ingres:

*Les hommes que cultivent les lettres et les arts sont tous enfants d'Homere*¹⁷.

De este modo podríamos decir que todos los mitos más señalados del pensar arquitectónico se hacen de nuevo presentes por mediación de las Ruinas. No por casualidad los arquitectos del Renacimiento y su entorno humanista militaban en el neoplatonismo, pues, ¿dónde podríamos localizar la famosa *caverna*, las sombras de las ideas de la arquitectura, sino en las Ruinas, tan amadas por todos ellos? Donde es bien cierto que las más importantes verdades aparecen crípticas, sombras ellas mismas, eco de las ideas a desvelar. Y si he hablado de cavernas ¿quién no piensa en las oquedades de las Termas o de villa Adriana?

6. Aprendiendo de los fragmentos: fragmento y cita

Fermé, sacré, plein d'un feu sans matière,

Fragment terrestre offert à la lumière..., PAUL VALÉRY: *Le cimetière marin*.

Si recuerdo mi propia experiencia, las Ruinas nos remiten a una idea de fragmentación, obra del tiempo y la historia, como tal dotada de un alto valor didáctico. Porque en definitiva el fragmento es una ruina que tanto da testimonio de sí misma como ruina, cuanto edificio, construcción real y conceptual que ya no existe. Pienso que en todo fragmento hay siempre una llamada de auxilio, *algo* que pide ser rescatado. Un orden incompleto, unos arcos, unos muros, unos cimientos... nos colocan frente a unas ausencias a las que nuestra imaginación dará existencia más allá de su pasada realidad. Quizás así la arquitectura nunca muere del todo. Eso explica la tenacidad de los arquitectos para hacer vivos estos fragmentos *que contra el tiempo su dureza atreve*, usando el verso de Quevedo. De esta forma la sabiduría de los antiguos, latente en estos restos, no sólo se convierte en referencia de todo progreso, sino en conjuro contra el tiempo y el olvido, en base si se quiere de permanencia, cuasi inmortalidad. La reconstrucción de este pasado se ha reflejado siempre en la construcción de un *presente comprensible*.

Así, reconstruir la arquitectura del pasado es justificar para siempre la invención del *arte de construir*, burlando audazmente el olvido. Por ello las Ruinas representan para el arquitecto, de forma ejemplar y enigmática, la síntesis artística más fortuita y perfecta que puede resultar de la colaboración entre el hombre, el tiempo y la historia: esto es el fragmento. Fragmentos, pliegues de la materia arquitectónica donde se oculta incandescente el fuego de lo que fue, de lo que podría volver a ser. Así estos fragmentos, por mitificados que estén, no pueden ser sólo objeto de historiadores y museos incapaces de darles vida: *porque un pensamiento de arquitectura sólo puede vivir en otro pensamiento de arquitectura, una obra de arquitectura en otra obra de arquitectura que le rinde homenaje*.

Mirando así interesados a Grecia y Roma, nosotros mismos llegamos a ser también griegos y romanos, en un personal renacimiento. Más que su secreto, es nuestro secreto lo que desvelamos desde estos fragmentos. Ellos nos revelan el proceso íntimo de la creación arquitectónica. Nosotros somos así otra vez los griegos, los romanos: todo lo que queda de ellos está en nosotros y sólo en nosotros, cuando miramos las Ruinas, sus fragmentos que nosotros mismos hemos reconocido e imaginado griegos o romanos. Pues la Ruina, como toda estructura mítica, es capaz de ampliar nuestra sensibilidad, de ponernos en un salto en la frontera del presente, en el reconocimiento de nuestros límites y prejuicios temporales, acercando radicalmente y sin confusiones este mundo pasado al mundo presente. Y así –parafraseando a Gadamer– si alguno piensa que la arquitectura no puede ya pensarse adecuadamente desde los griegos, desde los romanos, es que no piensa en griego ni en romano, lo bastante.

Todo fragmento nace de una fractura que lo remite siempre a su condición de parte de un todo, de brasa de una gran hoguera, como heredero de significados acumulados, que hacen su lectura rica y compleja, más allá de su exacto origen. Es preciso captar otros aspectos que sitúen estos fragmentos *en otro lugar, en otro tiempo, en otra posición creadora*. Basta pen-



17. Vasos y urnas funerarias. *Le Antichità Romane*. G.B. Piranesi. 1756



18. Linterna del mausoleo en la Dulwich Art Gallery. John Soane. 1811-14



19. El valor poético del fragmento. *Antiquarium* en Saintes

sar, por ejemplo, en el uso que del fragmento hacen Piranesi, Schinkel o Soane. Aunque esta manipulación sea errónea, esta deformación, enriquecimiento o error, conserva toda su capacidad creadora, toda su verosimilitud (figs. 17, 18). Cabría preguntarse: ¿cómo puede sobrevivir una obra de arquitectura, incompleta, desde el fragmento? Yo diría —y nada me parece más estimulante— que una arquitectura y un arquitecto viven siempre en otra arquitectura, otro arquitecto, *familia espiritual* de aquéllos. Por ello el fragmento —las Ruinas— no representa sólo un accidente en la vida del edificio original: es un acontecimiento consustancial a la obra. Pensemos cuán difícil y poco excitante resulta, a veces, pensar en la integridad de determinadas grandes obras de la Antigüedad, que perviven precisamente por su inquietante fragmentación, hasta el punto que podríamos decir que su inmortalidad les ha costado su integridad. El tiempo ha pasado y las ha marcado con girones y heridas que nos hacen pensar. Por eso el fragmento aparece ligado para siempre a la obra de la que procede y a la que evoca o sugiere como nacida de ella. Y también los fragmentos son escenario, teatro del tiempo y de la creación que suscitan. Por otro lado, siempre me ha impresionado esta capacidad que la arquitectura griega y romana presenta para la fragmentación, casi me atrevería a decir como su fin último, para continuar siendo útiles. Los fragmentos —y es su mayor encanto— no revelan una verdad absoluta, perfecta y sobrehumana, sino todo un mundo de posibilidades en evolución, abiertas a diferentes tiempos y lugares, como sutiles indicaciones o *flechas* hacia posibles rutas. De ahí su valor inagotable al *usarlos* como citas, pues *allí donde tú ves una cosa yo cuento ciento*, como nos recuerda Paul Valéry. El fragmento —usado como cita— hace presente una tradición que señala nuestras incertidumbres de un lado y nos recuerda, como legítimos, valores cuya negación se había decidido de modo dogmático, y que ahora vuelven a ser centrales desde la evocación querida por el arquitecto.

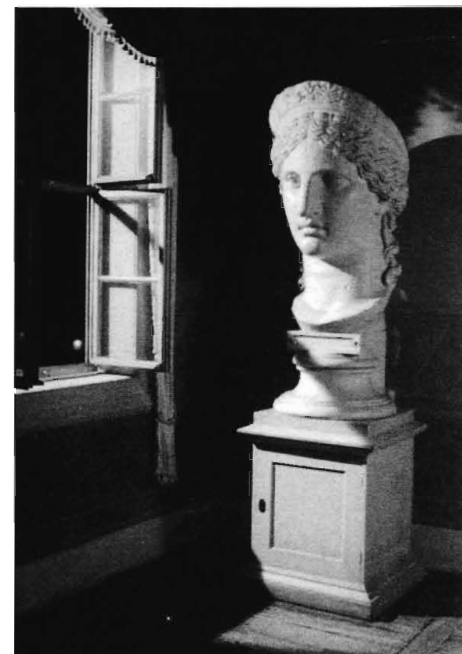
El fragmento sugerente, la cita creadora de una atmósfera... La intención del que cita está en transportar una idea desde el medio arquitectónico donde se ha originado hasta otro entorno que la cita debe aclarar y con relación al cual puede tomar un nuevo y diferente significado. La cita pone en valor un fragmento particularmente logrado por su claridad, brillantez o ejemplaridad, sacándolo de su contexto donde a lo mejor corría el riesgo de confundirse con su entorno: *La cita es un homenaje* (fig. 20). La cita, lejos de su origen, adquiere no sólo un nuevo significado, sino también una nueva dimensión: *la dimensión poética*; es decir, se transforma en factor creativo del nuevo edificio donde aparece. Cita que a veces se transforma en *collage*, con la inclusión del fragmento real en la nueva construcción. ¿Qué es un *collage* sino la tentación de hacer visible en una obra este valor transformador, evocador, creativo de la cita, del fragmento?. Y ahora puedo recordar los ejemplos de Peruzzi, de Miguel Ángel, de Maderno, de Soane, de Schinkel, de Behrens, de Grassi..., los fragmentos brillan en sus obras, vivos, la herida del tiempo que han recibido los deja siempre enigmáticos; formas que han sobrevivido y a las que los siglos futuros cargan de contenidos siempre nuevos. Más allá de su casual conservación, esta tenaz y extraña pervivencia de los fragmentos griegos y romanos parece consustancial a la cultura que representan y evocan *in nuce*. Por eso también son capaces de aparecer —tal cual— en las obras de cada momento, desde el increíble ejemplo del palacio Savelli de Peruzzi sumado a los

fragmentos del Teatro Marcello, al *collage* miguelangelesco para la escalera del Cortile della Pigna, a los *terribles* triglifos dóricos, usados como ménsulas por Palladio en la Loggia del Capitaniato, al *construido* patio –con heteróclitos fragmentos– del palacio Matei di Giove de Maderno, a los *imposibles rompecabezas* piranesianos, donde el ruido analógico es tan intenso... al propio Loos, *componiendo su casa* Rufer con fragmentos del friso de las Panatheneas... (figs. 21, 22, 23). Y ¿quién no sueña al ver los encuentros casuales de fragmentos en muchos museos lapidarios? Recuerdo ahora la famosa pared del patio interior del palacio dei Conservatori en el Campidoglio, con los enormes restos del coloso constantiniano, el pequeño y estupendo museo de Epidauro con las sin-copadas asociaciones de los impresionantes fragmentos del *tholos* de Policeto el Joven, el museo de Afrodísias, el pequeño Antiquarium de Saintes... (fig. 19). Uso del fragmento, en Schinkel o en Behrens, que evoca con su sola presencia el mundo que el arquitecto quiere construir. O en Soane, en el que los fragmentos construyen la realidad de su obra –siempre el ornamento en Soane aparece *fragmentario*, significativamente grafiado o *añadido como cita*–. Así sucede en el remate del mausoleo de la Dulwich Art Gallery y, mezclado con fragmentos reales, en la fachada de su casa londinense. Realidad que puede tornarse en pesadilla en el interior, bajo la *lumière mystérieuse* que desciende desde el cielo, iluminando en el *dôme* el sueño soanesco de la arquitectura.

Y es que, aun cuando el destino de los fragmentos parece ser muchas veces el museo, su presencia lo dice todo. Y no podemos olvidar que museo –de *museion*– llama a las Musas, a la creación. Y aún ¿qué mejor labor para un arquitecto, que albergar en su propia arquitectura estos amados fragmentos y su sonoridad? ¿Cuánto la presencia de estos fragmentos no determina la calidad de la nueva obra, a veces también asumida como *ruinizante*, por despojada o fragmentaria? Y aquí los ejemplos son múltiples: desde el emocionante forro *non finito* de Alberti, para el gótico templo malatestiano de Rímini –visto a su través como fragmento, reliquia a conservar, con sus bóforas góticas más las *nuevas* urnas cinerarias cobijadas en cada arcada– a la evocadora atmósfera, solemnes formas y cálido ladrillo, que acogen y protegen los fragmentos –in situ y añadidos– de la perdida Mérida en el museo homónimo de Rafael Moneo (figs. 24, 25).

Por no hablar del teatro de Sagunto de Giorgio Grassi donde la nueva arquitectura añadida es, desde luego, el marco-homenaje a los fragmentos allí supervivientes, pero también el más bello reconocimiento de todo cuanto significa el tipo teatral romano para la cultura y la arquitectura. Arquitectura sobre arquitectura –es la apuesta de Grassi– que narra lo ausente recordado en los fragmentos, una arquitectura que se afirma haciendo presente como problema esa ausencia, sin cerrar el campo del ensueño, conteniendo así todo el *poder* y todo el *misterio* de este inolvidable lugar antiguo¹⁸ (figs. 26, 27).

Poder del fragmento: poder de la arquitectura que lo evoca y acoge, que construye con él, y a veces para él, como personal homenaje a cuanto representa para siempre. Fragmento que irrumpe insolente, abruptamente, en el discurso arquitectónico demasiado lineal y racional a veces. Una ruptura que es apertura al mismo tiempo, revelando la esencia poética de la arquitectura, donde más importante que el mero decir es manifestar, sugerir, mostrar, hacer soñar... y, así, el fragmento –como el viejo marino solitario superviviente de mil naufragios–, tras largas y accidentadas singladuras, llega a nosotros cargado de relatos fabulosos para quien sepa y pueda escucharle.



20. Sala de Juno. Casa de Goethe en Weimar



21. Atrio de los Römische Bäder en Potsdam
K.F. Schinkel. 1826-36.

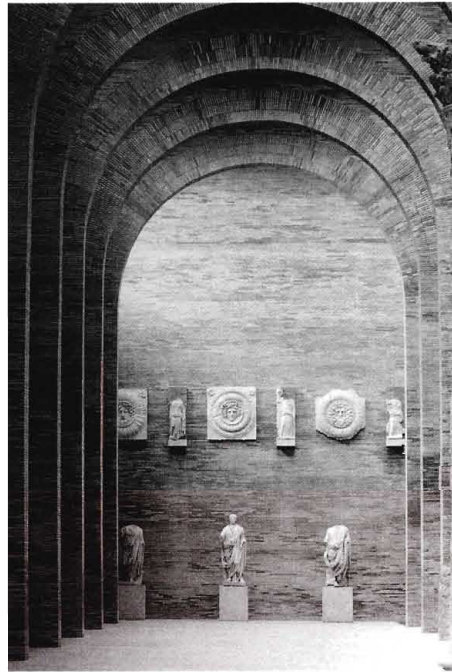
18. Ideas desarrolladas más ampliamente en mi artículo: "Architecture on the stage: Giorgio Grassi & The reconstruction of Sagunto's Roman Theater," *The New City*, núm. 3. University of Miami, School of Architecture. Fall 1996.



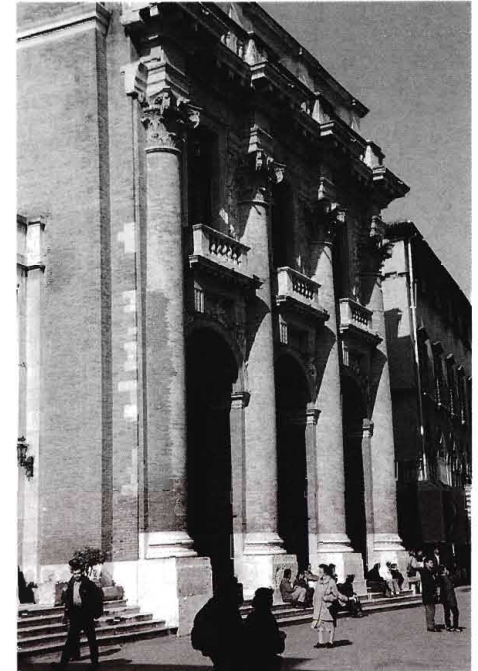
22. La belleza de todo lo ausente. *Fragmento de torre "non finita" en San Biagio de Moltepulciano. Antonio da Sangallo el Viejo. 1518*



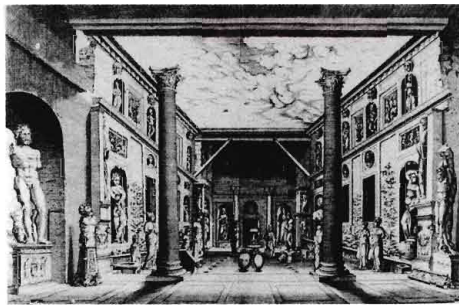
24



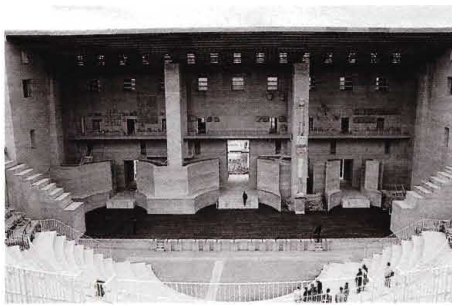
25



23. Loggia del Capitaniato. **Andrea Palladio**. 1571.
Vicenza



26



27

24. Templo Malatestiano de San Francesco dejando "ver" los fragmentos góticos, **L.B. Alberti**. 1450
Rimini

25. Museo Romano de Mérida. **Rafael Moneo**
1980-86

26. *Sculture nell'orto pensile della Valle*. Palacio della Valle. Roma. Grabado de H.Cock sobre original de **Maerten Van Heemskerck**

27. Teatro Romano. **Giorgio Grassi**. 1986-92.
Sagunto. Nueva-vieja *frons scaenae*

II. La representación de las Ruinas

1. Los privilegios de la vista en el dibujo

“...ejecutoriando en la revista

todos los privilegios de la vista” L. DE GÓNGORA: A San Ildefonso.

“Lo que no he dibujado, no lo he visto” GOETHE: Viaje a Italia.

Sin duda los dibujos de los arquitectos y sus obras —nacidos ambos mirando a las Ruinas—, constituyen la principal materia de este ensayo, una unidad diferenciada, inescindible de la propia obra, donde lo primero que asombra es la actualidad de la operación, la constante huella de modernidad de ese analizar, elegir con papel, lápiz y la mano del artista. Pues: ¿qué pretende el dibujo de las Ruinas? Ni más ni menos que la Ruina llegue a ser arquitectura coherente en la representación del dibujo, dando *forma* a todo lo borrado. Dibujo que supone todo un aprendizaje, desde los más descriptivos respecto a la realidad de la Ruina, a los más precisos, quintaesenciados, cercanos a ideas proyectuales. Las Ruinas se determinan como arquitectura, ante y para el arquitecto, mediante su representación en el dibujo. Más aún, se convierten en arquitecturas del arquitecto: en su propia obra. Habría por tanto que considerar los siguientes factores:

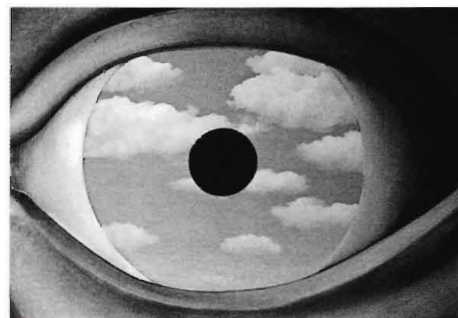
1. El dibujo de las Ruinas, *precisa línea desde la que la noche retrocede* —usando un verso de José Ángel Valente—, hace presente la arquitectura en y de las Ruinas. El dibujo franquea, cortante como un bisturí, la frontera difícil de esas sombras que las envuelven en una repentina iluminación que revela la arquitectura allí oculta.

2. Devolver al presente la arquitectura de las Ruinas, supone una reconstrucción, un completamiento con lo que ya no está allí, como posibilidad de *repetir*, de evocar esa arquitectura en plenitud. Repetición posible *in nuce*, retorno simultáneo al presente que incluye cuanto el arquitecto necesita y busca en las Ruinas, pues aquí es imposible mirar en vano.

3. Autonomía de la representación: estos dibujos son ya arquitecturas de su autor, con vocación de ser, más allá del testimonio más o menos veraz de la realidad de la Ruina: dibujos de Peruzzi, Palladio... Schinkel, Soane..., pero también de Le Corbusier, Asplund, Libera, Aalto, Kahn..., premonitorios de sus obras. Así se entiende la crítica de Soane —*escaso rigor arqueológico*— a los palladianos dibujos termale conservados en el RIBA, dentro de sus *Lectures* para la Royal Academy londinense. Pero, ¿de qué serviría aquí la objetividad cuando lo que está en juego es la propia arquitectura?

4. El dibujo de los Ruinas construye así un marco, *un lugar de pensamiento*, donde el arquitecto en total soledad y autonomía, lejos incluso de las limitaciones del proyecto personal, puede experimentar y hacer suya toda la energía que surge de estos fragmentos *ejecutoriando* —en ellos— *todos los privilegios de la vista...*

En este contexto recuerdo con emoción la visión inquietante de los pétreos marcos, extrañamente supervivientes, encuadrando las ruinas paleocristianas de Kharrab Shams donde suenan bien estos versos, de nuevo de J. A. Valente (figs. 28, 29):



28. Magritte: *Le faux miroir*. 1928. MOMA. Nueva York

31. Forma técnica-forma arquitectónica.
Entablamento del Hadrianeum. Museo Cívico.
Vicenza. Palladio



29. La Ruina: un marco, un lugar de pensamiento.
Kharrab Shams. Siglo IV d.C. Siria

...por toda memoria
 una ventana abierta
 un bastidor vacío, un fondo
 irremediablemente blanco para el juego infinito
 del proyector de sombras...¹

Proyector de sombras, mirada del arquitecto, y ¿cómo no recordar aquí en el *ojo* de Ledoux lleno de la cávea *antigua y nueva* de su teatro de Besançon o el de Magritte —*Le faux miroir*— lleno de todos los cielos, todas las nubes, todas las ideas que la vista capta y sorprende? Es cierto que la arquitectura que retorna desde la Ruina tenía ya su forma en la mente del arquitecto que la miraba interesado, pero la precisión del dibujo la pone, *enmarcada y dominada*, a su disposición creadora, y revela mejor que nada los particulares intereses de cada artista. ¿Cuál sería la relación Ruinas *versus* representación de las Ruinas y su subsiguiente, representación de las Ruinas *versus* arquitecturas por ella originadas? ¿Cómo se da esta mediación creadora? La primera idea que surge al contemplar estos dibujos es que nada mejor que ellos representan ese dominio, ese poder sobre la Ruina, sobre la arquitectura redescubierta, que contiene ya la obra personal implícita, explicable desde ellos. Porque todo lo que el arquitecto hace presente en la Ruina, lo hace presente en el dibujo, en un proceso dialéctico de modificaciones, de auténticos descubrimientos y creaciones. El valor de lo representado, desde el punto de vista que aquí mantengo, vendrá dado —más que por su verdad arqueológica— por la adecuación a lo que representa: su concordancia, coherencia, construidas por la mente, mano y lápiz de su autor. Los límites del dibujo vienen dados sólo por ese grado de coherencia, pues por lo demás —y es obligado—, estas representaciones siempre serán una unilateral y bella *traducción abusiva* de la Ruina². Dibujo, representación de una imagen, de una idea por y para el arquitecto: emociona ver los trazos rápidos, a modo de *impromptu*, con los que Loos recuerda habitadas columnas dóricas, al alimón con sus primeros bocetos para el *Chicago Tribune*.

El dibujo de las Ruinas no es siempre, es cierto, esa *imagen-idea* que busca realizarse, pero en la medida que lo es, denota que su autor ha sido capaz de sintetizar ya, en formas constructivas coherentes, reconocibles, un mundo arquitectónico propio, hecho gozosa realidad visiva, apto para el proyecto.

De aquí la importancia de estos dibujos frente a los de mera figuración —incluyendo tantas hermosas pinturas de Poussin, Claudio de Lorena o Salvatore Rosa...— capaces de hacernos soñar pero mudas al argumento aquí propuesto. Dibujo, forma de representación que *habría que reservar para las ideas o los enigmas que arrastran consigo la marca de un trabajo llevado a cabo con anterioridad por el espíritu*, usando esta idea de Bergson³.

Trabajo que rescata a las Ruinas desde una mera presencia, objeto de fúnebres comentarios, como hará Montaigne, o bellas elegías poéticas —recuerdo a Du Belley, Cervantes o Byron— a la nueva representación, como arquitecturas *dispuestas a ser* totalmente o en parte. Pues el arquitecto dibuja lo que ve pero también, al alimón, lo que sueña e imagina vislumbrando en lo oscuro lo poético oculto en esas piedras. El trazo preciso reúne lo disperso, suma fragmentos y presencias ausentes convocadas de nuevo por la fuerza de un sólo dibujo.

1. J.A. VALENTE: “Criptomemorias” poema del libro, *Entrada en materia*. Ed. Catedra, Madrid, 1985, pág. 162.

2. Utilizo aquí la expresión acuñada por Derrida en la retirada de la metáfora. JACQUES DERRIDA: *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, 1989, pág. 56 y ss.

3. BERGSON. *Discusión en la Sociedad de Filosofía*. 29 de Mayo 1901, citado en Derrida. *Op. cit.*, núm. 1 pág. 105.

Representación, dibujo resolutivo, que, en la medida que elimina indeterminaciones o contradicciones, en la medida que elige unas cosas y omite otras, es ya el mismo *ordenador*, esto es, creador de un orden constructivo y formal. Por eso mismo también es cierto que cada época, cada autor, al hacer patente en sus dibujos sus intereses personales y de época, envían lo que omiten, lo que olvidan, a otras nuevas generaciones, a otras interpretaciones creativas. Basta comparar las representaciones de los Foros de Roma para comprender con qué diferentes intereses eran mirados en el XVI, en el XIX o por nosotros ahora, técnicas y conocimientos arqueológicos al margen. Una ley posible nace siempre de estos dibujos de Ruinas que crean orden dentro de ellas, que muestran cómo este orden se consigue desde el caos de la Ruina, cómo este orden tiende a la generalidad de la norma. No por casualidad todos los grandes tratadistas, de Fra Giocondo a Durand, de Serlio a Milizia, de Palladio a Guadet, fundamentan sus proposiciones en este mismo ejercicio.

¿Qué está viendo cada arquitecto cuando recoge, asocia fragmento a fragmento, en el dibujo?: su propia futura obra sin duda. Los dibujos prueban por eso que la mirada del arquitecto y su propia mano van más allá, son a veces más sabias que su mente. Como sucede con un entusiasmado Piranesi que –en sus magníficos grabados sobre Paestum– desmiente, sin confesarlo, su creencia en la superioridad de la arquitectura romana. Grabados que han descubierto la *terribilità* del dórico, su sublime proximidad al origen, la fuerza primigenia del hecho de construir como nadie antes o después lo ha hecho. Porque los dibujos de las Ruinas –que ya no son las Ruinas– establecen un equilibrio de *vasos comunicantes* entre lo moderno –las preocupaciones e intereses del arquitecto– y lo antiguo como experiencia a verificar. Equilibrio, comunicación entre una arquitectura resucitada desde las Ruinas como proyecto y las Ruinas, en su canto del cisne, *tocando ya el último extremo de su trayectoria de siglos* ⁴.

Mientras tanto las Ruinas nos ofrecen la meditación sobre la *vida de las formas*, su eterna supervivencia y su capacidad para hacer *nuevos amigos*.

Los dibujos de los arquitectos –y pienso ahora en los de Giuliano da Sangallo, Peruzzi o Piranesi– enseñan también a pensar, desde el *temblor constructivo* de la Ruina, en la *materialidad* de la obra, en términos de balance de pesos, trabatura de sillares, expresión de almohadillados, molduraciones, revestimientos de mármol, estuco, precisión exquisita de cada detalle técnico, lejos de la abstracción meramente formalista, reconociendo a cada fragmento su singularidad, su especificidad en el total de la construcción: esto es, redescubriendo el *placer de construir*.

Por eso estas rotas columnas, estas colapsadas bóvedas, estos pórticos abruptamente interrumpidos, están llamando a otras columnas, otras bóvedas, otros pórticos que serán ya arquitectura en el dibujo y en la realidad que engendran. El escenario de las Ruinas –poblado de bellísimos *lugares*– es el marco idóneo para ese encuentro dramático entre la pulsión por construir del arquitecto, y ese poder –*virtù*– presente en esas desconjuntadas y enormes albañilerías, en ese delicado fragmento ornamental, que ya no son *inerte energía mineral de un tiempo irrevocable* ⁵.

4. MARGUERITE YOURCENAR: *The dark brain of Piranesi*, F.G.S., 1980, pág. 97.

5. *Op. cit.*, núm. 2, pág. 100.

Y recuerdo las columnas griegas del templo de Apolo en Corinto dibujadas por Louis Kahn transverberadas por la luz, incendiadas por el color (fig. 349).

La Ruina resulta así rescatada del naufragio de las formas pretéritas por el dibujo regenerador del arquitecto, que cambia su estado físico y conceptual en un nuevo universo donde esas formas viven otra vez, en otras arquitecturas por él imaginadas. Situación descrita por Marguerite Yourcenar:

*La Ruina vive porque se apoya en el nuevo palacio, nueva arquitectura que de ella surge, como en el bosque lo hace el tronco del árbol muerto en el árbol que vive*⁶.

Apoyo mutuo, vida que se releva una a otra, como lo hace el palacio Massimo de Peruzzi sobre un antiguo odeón de Domiciano del que hereda la curva de la fachada y el trazado radial de su planta (figs. 106, 107).

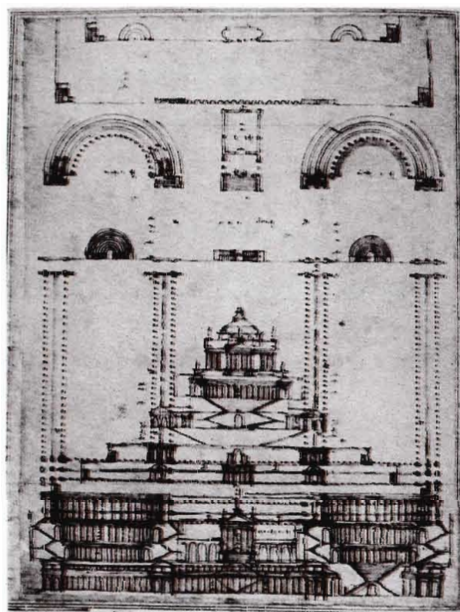
Dibujo que muestra cómo la libertad frente a la Ruina estará siempre en producir o experimentar *otra cosa*, expresión de un cambio necesario, urgido por esa idea nacida mirando a las Ruinas. En la naturaleza de esa idea está el intervenir, el obrar, el construir. Me atrevería a decir que, para el arquitecto, las Ruinas sólo son útiles, al *modificarlas* en la representación, según una *cierta idea*, un interés preciso que lleva, en sí mismo, el germen de un cambio significativo; cambios memorables por sus consecuencias en muchas ocasiones: por ejemplo el Pantheon colocado sobre las bóvedas de la basílica de Majencio para el nuevo templo del Renacimiento. Mirada a las Ruinas, dibujo del arquitecto que nos acerca a ellas y nos extraña a la vez por el campo de nuestros propios intereses.

Ruinas —*divina anatomía*— diseccionadas desde el dibujo: músculos, huesos, nervios..., pero también la *mecánica* que a todos los mueve. Por todo ello el dibujo de las Ruinas se constituye por derecho propio en herramienta del arquitecto. Herramienta individual a la medida de uno mismo, adaptada a la personal manera de concebir, de combinar, de componer, de proyectar. Elementos, ideas que estando dentro del arquitecto brotan al volver a poner de pie las Ruinas en el dibujo. Dibujo atento siempre a la potencia del objeto —las Ruinas—, que incesantemente las actualiza, las hace *modernas*. Los conflictos internos del arquitecto ayer y hoy se corresponden bien con la sutileza que desarrollan los conflictos internos de las Ruinas. Resolución de conflictos que el dibujo creativo de las Ruinas hace evidente, e intenta resolver desde su capacidad de coordinar, armonizar y orquestar las múltiples partes inconexas. Este trabajo, esta creación de orden, tiene una carga de intemporalidad, de generalidad: muestra una *construcción lógica* para la arquitectura⁷.

Imágenes que obedecen a esta libertad del arquitecto para establecer en la Ruina afinidades, coherencias que inauguran nuevas certezas. Diría, como consecuencia de lo anterior, que la distancia entre la experiencia de las Ruinas y la pulsión teórica se salva mediante el dibujo que visualiza los puntos de vista diferentes de la arquitectura: según ciertas situaciones que se repiten, ciertas simetrías que se mantienen, ciertas afinidades que se imponen... Dibujos que narran los conflictos presentes en las Ruinas en imágenes expresionistas de peso, esfuerzo, fatiga, potencia, tensión, equilibrio, fragilidad, monumentalidad, domesticidad, relación con el

6. *Op. cit.* 3, pág. 101.

7. Utilizo esta expresión en el sentido de la terminología desarrollada por GIORGIO GRASSI en su texto: *La construcción lógica de la Arquitectura*, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1963.



30. *Conjunto monumental en una colina*. Sincretismo creativo uniendo las sugerencias nacidas dibujando el Teatro de Verona, el Templo de Fortuna Primigenia en Palestrina, el Templo de Hércules en Tívoli y el foro de Trajano. **Palladio**. 1560. RIBA. Londres

lugar. Como la lira de Orfeo, el lápiz del arquitecto amansa este tumulto en un estudiado nuevo orden que ya es su primer éxito como creador. Y siempre, eterno atractivo de la Ruina: *produce una sensación de vértigo temporal o de tiempo negado, tener en las manos estos objetos que no silencian eternamente su pasado*⁸.

Un negar que es afirmación para el arquitecto vislumbrando en lo oscuro el sueño de la propia obra.

2. *Del pensar de los ojos al pensar de la mano*

“El ojo inquiriere la causa y el efecto, la mano trabaja según los principios del medio y del fin.”

SPENGLERD

¿Qué supone el dibujo para el arquitecto que mira a las Ruinas?: un hacer pensante en términos spenglerianos, la exigencia lógica de cuanto los ojos han visto, sospechado e imaginado. Un dibujar pensante en el que, trazo a trazo, cada autor reanuda personalmente los lazos con la disciplina –el oficio de arquitecto– eligiendo taxonómicamente cada elemento, cada material reconocido y recompuesto de nuevo en el dibujo. Por eso la lección de las Ruinas usa una técnica precisa: *un pensar de los ojos y un pensar de la mano*, recordando de nuevo a Spengler⁹.

Un pensar de los ojos –la mirada a las Ruinas– que es la base intuitiva, contemplativa, en la que la meditación construye un pensamiento teórico ideal, el saber de los antiguos. Un ideal que las manos pueden pensar, desarrollar y comprobar en el dibujo, desde la astucia de la representación que muestra la Ruina como material activo, útil para su autor. La mirada y el dibujo resultante lo son todo, ellos descubren el mundo de la arquitectura, ellos tratan de reordenarlo, primero como un hecho de razón, de sentimiento, y luego, como un hecho necesario, luminoso y lógico. Y aunque cada cual trabaje para sí mismo –como en los ejemplos que aquí mostramos– la *virtù* de las Ruinas es tan poderosa que es capaz de hacer que el resultado sea comparable, sumable en todas las diversas experiencias por autobiográficas que éstas sean. Por eso el dibujo de las Ruinas representa un medirse con este pasado, un echar cuentas con él, reconocerse, orientar la brújula y volver a comenzar. Por ello tampoco la arquitectura significa lo mismo después de cada nueva mirada a las Ruinas –Renacimiento, Ilustración, Modernidad...– después de cada dibujo que abre y cierra caminos a la vez. Dibujo, un pensar de la mano, que trabaja con un exclusivo fin: reconstruir la arquitectura, construir la propia obra. Al final y contemplando alguno de estos dibujos –Palestrina de Palladio o Pantheon de Libera– podríamos afirmar como Magritte: *Ceci n'est pas une ruine, ceci est déjà architecture* (figs. 30, 299).

Pues dibujar es comprender, es hacer hablar a las Ruinas, hacer brotar algo que a su modo ya está ahí y también responder a nuestros propios interrogantes, puesto que al dibujarlas estamos ya dentro de ellas, pertenecemos a ellas mediante un diálogo que es una verdadera conversación. Dibujo –ejercicio hermenéutico– que busca la comprensión y, como una

8. PAUL VALÉRY: *La idea fija*, Madrid, Visor, 1988. La balsa de la Medusa, pág. 39.

9. Ideas desarrolladas por OSWALD SPENGLER en *El hombre y la técnica*, Espasa Calpe, S.A. 1921. 1967, págs. 30-31.

promesa, nombra, muestra, figura, dice, reproduce, articula, imita, elige, caracteriza, permite, en suma, leer –interpretar– esa arquitectura nacida desde las Ruinas. Dibujo premonitorio que ofrece *espacios* que reclaman su prosecución, su realización. Pues el dibujo no depreda la Ruina sino que la enriquece en sugerencias que se han de alcanzar en la propia futura obra del autor. Dibujo que –en una planta, un alzado– nos habla de la generalidad de ese edificio –su idea– pero que en un ángulo del papel muestra, en un detalle precioso, el *descendimiento de la forma*, el brillo de la belleza que no olvida nada de la materialidad arquitectónica. Dibujo –estado intermedio– que guarda semejanza con la Ruina y con lo por venir en la obra de su autor. Semejanza que sirve a la Ruina como representación y a la futura obra como referencia orientadora. Por el camino se descubren los diferentes tipos de edificios en ruinas, la importancia del uso en la propia apariencia, desde la organización en planta hasta la determinación proporcional del ornamento, en el carácter del edificio. Cada fragmento rescatado de las Ruinas descubre su identidad en el dibujo: columna, muro, pilastra, puerta, ventana, frontón..., su modo de estar presente en una u otra parte conduce a su reconocimiento. Ésta es una de las grandes virtudes del dibujo de las Ruinas: situar cada elemento en su papel, frente a la construcción formal y conceptual de la arquitectura.

Dibujo, aprendizaje del dibujo, que es como siempre lo ha sido una fase fundamental del proceso de mimesis, de imitación como motor creativo, característico de la lección de las Ruinas. Imitación, proceso de *mimesis*, que en una primera fase se limita a lo meramente formal –la tentación del fragmento ornamental– transparente en los dibujos de los *tacuinari* renacentistas iniciales.

En una segunda fase la mimesis será conceptual –*mimesis de la idea*– según el pensamiento de Rafael tendente a descubrir *il bello segreto antico*.

Los dibujos, en suma, descubren las Ruinas como testigos de un sistema complejo que encierra las leyes del construir: sus aspectos técnicos, formales y conceptuales. Regularidad, ritmo, simetría, armonía apuntados en el dibujo como consecuencia de la aplicación de unas leyes de composición, que así se aprenden. Dibujo que constata también cómo, aun partiendo de la unidad de las leyes compositivas, la diversidad del lugar, del uso... los cambios culturales exigen una necesaria variedad de respuestas, espejo de lo que sucede también en la realidad del presente. Por ello es aún más urgente reconocer las formas elementales del construir, necesarias cuanto más *naturales* son. El dibujo busca esa naturalidad, traduciendo la elementalidad de lo visto –como si fuese la primera vez que lo vemos– en la elementalidad de lo necesario irrenunciable en la representación.

Dibujando es posible también descubrir la adecuación entre *forma técnica y forma arquitectónica*, cómo las primeras se transforman en las segundas a través de una expresión precisa del hecho constructivo. Adecuación expresiva entre formas técnicas y formas arquitectónicas que apoya la legibilidad de estas últimas, como paso previo a todo proceso de composición a partir de ellas. Adecuación que se constata con el bisturí del lápiz del arquitecto que interroga las Ruinas. Trabajo, *di testa e di cuore*, donde el tiempo, como para las Ruinas, ya no cuenta, *lo cual tiene mucho de divino*¹⁰.

10. PAUL VALÉRY: *El cementerio marino*, Alianza Ed, 1987, pág. 10.

Dibujo que establece un juicio a la forma arquitectónica, que crea una valoración cualitativa de su utilidad, expresividad y necesidad: *una ética de la forma* como pretenderán los tratados posteriormente, y recuerdo aquí a Vignola por ejemplo. Convivencia con las Ruinas, investigación continuada que se traduce en el propio perfeccionamiento. Es mucho lo que el arquitecto extrae de la Ruina: la arquitectura de su obra, la ARQUITECTURA con mayúsculas, la *virtù* de los antiguos, pero también es mucho lo que la Ruina extrae del arquitecto que la dibuja: un análisis crítico desde el presente, una actuación sobre ese mismo presente en forma de tensiones, pulsiones que recrean sus formas, los modelos compositivos necesarios. Porque como dijera Valéry:

*El Pasado no es sino el LUGAR de las formas sin fuerzas –prisioneras–, a nosotros nos incumbe procurarle vida y necesidad, y prestarle nuestras pasiones y nuestros valores*¹¹.

Voluntad de existir de *estas formas prisioneras* tan evidente como en los *prigioni* miguelangelescos, que luchan por desprenderse del mármol sobrante. Sólo esperan aquí el lápiz interesado del arquitecto para abandonar la opacidad de las sombras. Digamos de una vez que se trata de *dibujos poéticos* –esto es, creativos– desde el primer rasguño intencionado sobre el folio. Dibujo como un medio –un ensayo en libertad– que la propia obra personal, realista por fuerza, no concede, para esa poesía posible, esa creación desde las formas ejemplares reconocidas en las Ruinas. ¿Qué sucede dentro del propio dibujo?, ¿qué sucede dentro de la Ruina?, ¿cómo son esas metamorfosis de sus vacíos? A estas cuestiones obedece el *parallel* que aquí propongo, sin olvidar que, también el testimonio de los dibujos –múltiple para la misma Ruina a lo largo de la vida de su autor– puede ser contradictorio, pues el *ruido analógico* de la misma Ruina cambia en el tiempo, en la vida e intenciones de cada autor. Dibujos a veces llenos de ambigüedad, a mitad de camino entre una arquitectura *ruinizante* y una ruina *arquitectonizante*: un temblor ambiguo que constituye la seducción mayor, en mi opinión, de esas representaciones. Dibujos, con sonoridades polifónicas cuyos elementos arquitectónicos no se disuelven en meras sugerencias, sino que se afirman desde ellos: cada *bella forma* redescubierta reivindica su papel en el presente. Dibujo que hace de puente entre dos épocas históricas, dos formas de hacer diversas. Puente entre dos sensibilidades que se reconocen *próximas* en el dibujo. Y aunque desde la heterogeneidad de las Ruinas sea difícil ser consciente de lo que queda por ver, por descubrir, el dibujo resuelve el inicial estupor, situando lo reencontrado en un tiempo y un lugar que ya no son los de la Ruina. Al fin y al cabo, la última razón del dibujo sería ésta: para un arquitecto el diálogo con las formas arquitectónicas sólo tiene un fin: *la forma arquitectónica es sólo algo que se practica*.

Práctica del dibujo previa a cualquier realización. Sin embargo, también el dibujo del arquitecto sobre las Ruinas busca la mayor belleza posible en técnicas y modos expresivos: entre la Ruina y la arquitectura el camino que los une –el dibujo– no es el más corto sino *el más bello*: esa instantánea luz que se traduce en la incisiva línea que decide y resuelve la forma arquitectónica.

¿Cuáles son los ingredientes gráficos que construyen los dibujos, que anuncian su mundo creativo? Dibujos a línea neta, sombras a la aguada, escorzos intencionados, visiones or-

11. *Op. cit.*, pág. 13.

tográficas o perspectivas de diverso tipo..., pero también pitagóricos números: un universo creativo, poético, intuitivo desde el número. Número que separa netamente el dibujo arquitectónico del resto. Número que explica el peso, la condición de cada forma, su razón, su consonancia y disonancia con el resto, el encadenamiento de una parte con otra: ese ritmo interior, ese orden secreto que soporta la aparición de las formas, como expresaran Brunelleschi o Rafael (fig. 31). Pero también el dibujo estará atento al detalle segregado del total. Detalles poéticos que explican la belleza del apilamiento preciso de cada pieza, piedra a piedra, ladrillo a ladrillo: esto es, técnica, forma y ornamento entrecruzados. Estudio de detalles como medio útil para el aprendizaje de los sonidos, cadencias, colores, claroscuros que musicalizan, que mudan esos números aritméticos en números arquitectónicos llenos de materia construida.

Porque estos dibujos muestran lo que el arquitecto quiere hacer: este *querer hacer* del arquitecto se hace transparente comparando su propia obra y sus dibujos de Ruinas. Dibujos que porque son personales, creativos, se abren también a una utilidad colectiva, ahora que los miramos como generalización de una experiencia, que provoca –por otros medios sin duda– la nuestra personal. Diálogo del arquitecto con las Ruinas, individual y a la vez universal como el tema de fondo que se debate: la posibilidad de *construir otra vez* la arquitectura desde una experiencia *más griega, más romana* de su realidad. Teniendo que optar en el campo amplísimo y fecundo de la representación de las Ruinas que llega hasta el presente, he elegido el momento germinal –años 1450-1550– especialmente unitario en un doble sentido:

1. Para asistir a la recuperación de la técnica del dibujo, como instrumento del proyecto nunca tan emocionante como en este período inaugural de la lección de las Ruinas. Dibujo que desde la idea desarrollada por Rafael –como estudiaré más adelante– se constituye en base para la composición de los nuevos modelos, para la transmisión de un conocimiento disciplinar a través del taller de cada artista: germen de verdaderas escuelas de arquitectura.

2. Para comprender los diferentes intereses de cada artista, la múltiple lección de las Ruinas, la construcción de la propia familia espiritual –armario de las musas– capaz de explicar en cada caso lo que se elige y se hace presente en la propia obra, lo que además se omite o se añade desde la nueva realidad. Decisiones que son ya parte del proyecto personal. Cada fragmento que se recompone, cada Ruina que se comprende es un paso más hacia la propia obra. Nunca tan evidente como en esta época, donde a menudo sorprendemos, en un mismo folio, el estudio de una ruina y nerviosos croquis por ella provocados para una obra que atiende al presente: un palacio, una villa, un templo –*mimesis de la idea*– en Peruzzi, en Palladio...

Y así me propongo estudiar tanto los aspectos teóricos de esta experiencia a través de un documento excepcional –la carta atribuida a Rafael y dirigida a León X– como la versión práctica en un *parallèle* de dibujos autobiográficos –ruinas de Roma y obra propia– de aquellos autores para mí particularmente queridos: Francesco di Giorgio Martini, Giuliano da Sangallo, Rafael, Peruzzi y Palladio, entre los que descubro un cierto *aire de familia*, al dibujar, al pensar desde las Ruinas. Dibujos que irán acompañados del contrapunto de los testimonios gráficos contemporáneos de Marteen van Heemskerck, du Pérac, Lafréry, Dosio o los excepcionales grabados de Piranesi.

3. Dibujar, aprender y enseñar: el sueño romano de Rafael

*Nunc Roman in Roma
quaerit reperitque Raphael,
quaerere magnis hominis
sed reperire Dei est.* CELIO CALCAGNINI

*Ahora Rafael busca Roma en la misma Roma y la encuentra. Buscar es propio de los hombres grandes pero encontrar es propio de Dios*¹².

La traducción de este epigrama latino del contemporáneo Celio Calcagnini nos sitúa en el centro del *pathos* rafaelesco frente al *Roma quanta fuit: ipsa Ruina docet*, precisamente en la etapa final de su vida soñando su ROMA ANTICA –carta a León X– pero también construyendo San Pedro y villa Madama. Reflexión personal, reflexión universal, comunicable también, pues Rafael tenía como el mayor placer de su vida *doceri ac docere*, esto es, no sólo aprender personalmente sino comunicar el resultado de su propia experiencia. Voluntad de conocimiento y pretensión didáctica que impulsa su proyecto de *porre in disegno ROMA ANTICA* como ambicioso catálogo de modelos ejemplares. Si bien él –muriendo– no pudo hacerlo es indudable que su influencia llega al Libro III de Serlio y al IV de Palladio dedicados a las Ruinas como la parte medular de sus respectivos tratados de arquitectura. Reflexión teórica presente en la *Carta a León X* que plantea explícitamente el valor de la lección de las Ruinas en el discurso total de la arquitectura, de su capacidad para recrear un sistema completo: tipológico, formal y urbano, sin olvidar los medios para conseguirlo –el dibujo como instrumento de análisis y proyecto– y la transmisibilidad del oficio recuperado. Se trata, según creo, de un auténtico *manifesto* en el sentido más moderno del término por la ambición, claridad y coherencia de sus pretensiones: la *Carta a León X*, desde la altura de 1518, desde la confesada pasión por los antiguos y el estado de la cuestión en ese momento, establece un auténtico juicio a las Ruinas, a la lección a obtener desde ellas: esto es, la arquitectura como un pensamiento *más romano de ROMA*, desde la propia Roma fragmentada. Y aunque la *Carta* ha sido comentada bajo muchos aspectos, yo quisiera analizarla bajo éstos, que interesan a las tesis que aquí mantengo:

1. Rafael –realista como todo gran arquitecto constructor lo es– critica la mitificación pueril, distanciadora, de las obras de los antiguos, en aquellos que, asombrados por el *mirabile artificio*, las juzgan más *fabulose che vere*. Es el primer intento de eliminar fetichismos, entusiasmos sin crítica, tras cien años de su redescubrimiento. Se trata pues de pensar en términos de arquitectura.

2. ROMA es sólo un modelo de referencia y, por tanto, un ideal alcanzable y aún superable. Rafael se mide con la arquitectura en último término y por ello comprueba la promesa de plenitud del ideal clásico en una optimista mirada sobre las Ruinas *como fábricas ejemplares*:

Ma altramente a me sole avvenire e avviene; perché, considerando dalle reliquie che ancor si veg-

12. Las citas de Calcagnini se han tomado de GABRIELE MORELLI: *Le belle forme degli edifici antichi*, Alinea Editrice, 1984, págs. 75-85 y ss. Las citas de la Carta a León X, de Rafael, se han tomado de *Raffaello Sanzio. Tutti gli scritti* edición de E. Comesasca, Milano, 1956, págs. 62-64.

gono per le ruine di Roma, la divinitade de quelli animi antichi, non estimo fuor di ragione credere che molte cose di quelle che a noi paiono impossibili, che adessi pareessero facilissime.

3. ROMA, la patria del arquitecto, es para Rafael el lugar del conocimiento posible de la arquitectura –realidad de un pensamiento *más romano*–, base de la propia experiencia:

Onde, essendo io stato assai studioso di queste tali antichitati e avendo posto non piccola cura in cercarle minutamente e in misurarle con diligenza, e leggendo di continuo li buoni auctori e conferendo l'opere con le loro scripture, penso aver conseguito QUALCHE NOTIZIA DI QUELL'ANTIQUA ARCHITETTURA.

4. Las Ruinas se constituyen así en *documento positivo* de este saber y por tanto su conservación es necesaria. Rafael se convierte en el autor de la primera carta del *restauro* por razones objetivas, *interesadas* en una lucha denodada que salve al menos *qualche poco di imagine e quasi un'ombra di questa patria universale* que es Roma. *Restauro* que Rafael asocia a su ambiciosa idea de reconstrucción de una Roma Antica que no es otra que la Roma soñada de su tiempo¹³.

Es necesario para Rafael, a fin de provocar la creación de la nueva Roma, dejar *vivo, operante* el parangón de los antiguos para igualarlos y aún superarlos con nuevas invenciones:

Non debbe adunche, Padre Santo, esser tra gli ultimi pensieri di Vostra Santità lo aver cura che quello poco che resta di questa antica Madre della gloria e nome italiano, per testimonio di quelli animi divini, che pur talor con la memoria loro, excitano e destano alle virtù li spiriti che oggidì sono tra noi... ma più presto cerchi Vostra Santità, lassando VIVO il paragone degli Antichi, AGUALIARLI e SUPERARLI, come ben fa, con magni edifici.

5. Las Ruinas son para Rafael la referencia más segura a la *totalidad*, a la esencia arquitectónica. Evocan el todo, la ARQUITECTURA, precisamente en su estado fragmentario. Esas Ruinas que:

furono dalla scelerata rabbia e crudel impeto di malvagi uomini, anzi fere, arse e distrutte; ma non tanto però che non vi restasse quasi la MACHINA DEL TUTTO, ma senza ornamenti e –per dir così– L' OSSA DEL CORPO SENZA CARNE.

6. La mirada a las Ruinas, su reconstrucción desde el análisis y el dibujo, es defendida por Rafael como el mejor aprendizaje arquitectónico, el medio más seguro para dominar la *concordantia partium*.

Y vale su propia experiencia:

Ma per ritornare a dir di quello che poco avanti ho tocco, dico che avendomi Vostra Santità comandato che io ponessi in disegno ROMA ANTICA, quanto cognoscier si può per quello che oggidì si vede, con gli edifici, che di sé dimostrano tal reliquie, che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri che sono in tutto ruinati né si veggono punto, corrispondenti a quelli che restano in piedi e si veggono.

13. Por ello Rafael critica duramente las destrucciones continuas promovidas por los propios Papas y artistas para aprovechar sus materiales, como ya lamentara Eneas Silvio Piccolomini (Pío II): *Mia diletta, O Roma, l'antica magnificenza Ma questo tuo populo frantuma i marmi tenaci strappati alle mure vetustae per trarne vile calcina. O populo empio, se per altri trecento anni perpetuerai queste profanazione, non rimarrà in te più alcun segno di nobiltà.*

7. Las Ruinas son para Rafael origen del pensamiento arquitectónico y la base de toda *crítica posible* que también alcanzará a los *antiguos y modernos* indistintamente. Crítica que en definitiva plantea, por primera vez, una visión de la arquitectura donde *antiguos, góticos y modernos* se miden y comparan. Si de este parangón Rafael elige a los antiguos por modelo, será por su mayor belleza, que las Ruinas transparentan. *Tutti erano d'una ragione* dirá Rafael en alusión a su *conformità*, a su unidad arquitectónica, desde las grandes formas termales a los nimios detalles ornamentales. Por eso Rafael, buen crítico, alabará las obras del período de Trajano, Adriano y Antonino Pío por más perfectas y criticará la torpeza en el ornamento de las Termas de Diocleciano o en el arco de Constantino.

Los antiguos: *oltre alla macchina di tutto lo edificio, aveano bellissime le cornice, li fregi e gli architravi, le colonne, e i capitelli, le base e insomma tutti gli altri ornamenti di perfecta e bellissima maniera.*

Roma y su arquitectura representan un ideal de belleza exigente y ni siquiera complaciente con los modernos, como se ve en sus críticas a Bramante:

Che, avegna che a dí nostri l'architettura sia molto svegliata, e venuta assai proxima alla maniera delli Antichi, come si vede per molte opere di Bramante, di meno li ornamenti non sono di materia tanto preziosa come li Antichi, che con infinita spesa par che mettersero ad effetto ciò che immaginaron e che solo el volere rompesse ogni difficoltà.

Todo ello hace que Rafael, aun criticando la arquitectura gótica, pueda entender su lógica otra y explicarse así el arco ojival y su razón:

Pur questa architettura ebbe qualche ragione pero che nacque dalli arbori non ancor tagliati, alli quali, piegati le rami e rilegati insieme, fanno li lor terzi acuti. E'benche questa origine non sia in tutto da sprezzare, pur è debile, perchè molto più regerebbono le capanne fatte di travi incatenati, e posti a uso di colonne con li colmi loro e coprimenti, come descrive Vitruvio della origine dell'opera dórica, che li terzi acuti li quali hanno duí centri.

Aunque el último aserto estático sea falso —un arco ojival soporta mejor la carga que una viga horizontal—, la primera parte es idéntica en su argumentación a aquella con la que Milizia intentará comprender las razones del *mágico bosque gótico*, diversas de la arquitectura clásica, nacida en la cabaña primitiva, como bien señala Rafael. Como consecuencia de toda esta reflexión, en la que manda la búsqueda de la perfección, Rafael establece una total correlación en su investigación respecto al trinomio: ROMA ARQUITECTURA RUINAS. Porque *a sensu contrario*:

Ma, poiché Roma in tutto dalli barbari fu ruinata, arsa e distrutta, parve che quello incendio e quella misera ruina ardesse e ruinasse, insieme con li edifici, ancora L'ARTE DELLO EDIFICARE.

El *arte de construir*, a descubrir en las Ruinas. ROMA ANTICA modelo de la NUEVA ROMA soñada por Rafael, anticipada en sus proyectos.

8. El levantamiento preciso de las Ruinas, su *rilievo* —puesta en relieve— se convierte así en la base de la construcción de la arquitectura como disciplina. Por eso Rafael, que conoce las experiencias anteriores —Giuliano da Sangallo por ejemplo—, dedica una gran parte de la carta a explicar un correcto levantamiento ortogonal en planta, alzado y sección, que permita la comparación de unas obras con otras, su estudio objetivo con las máximas garantías.

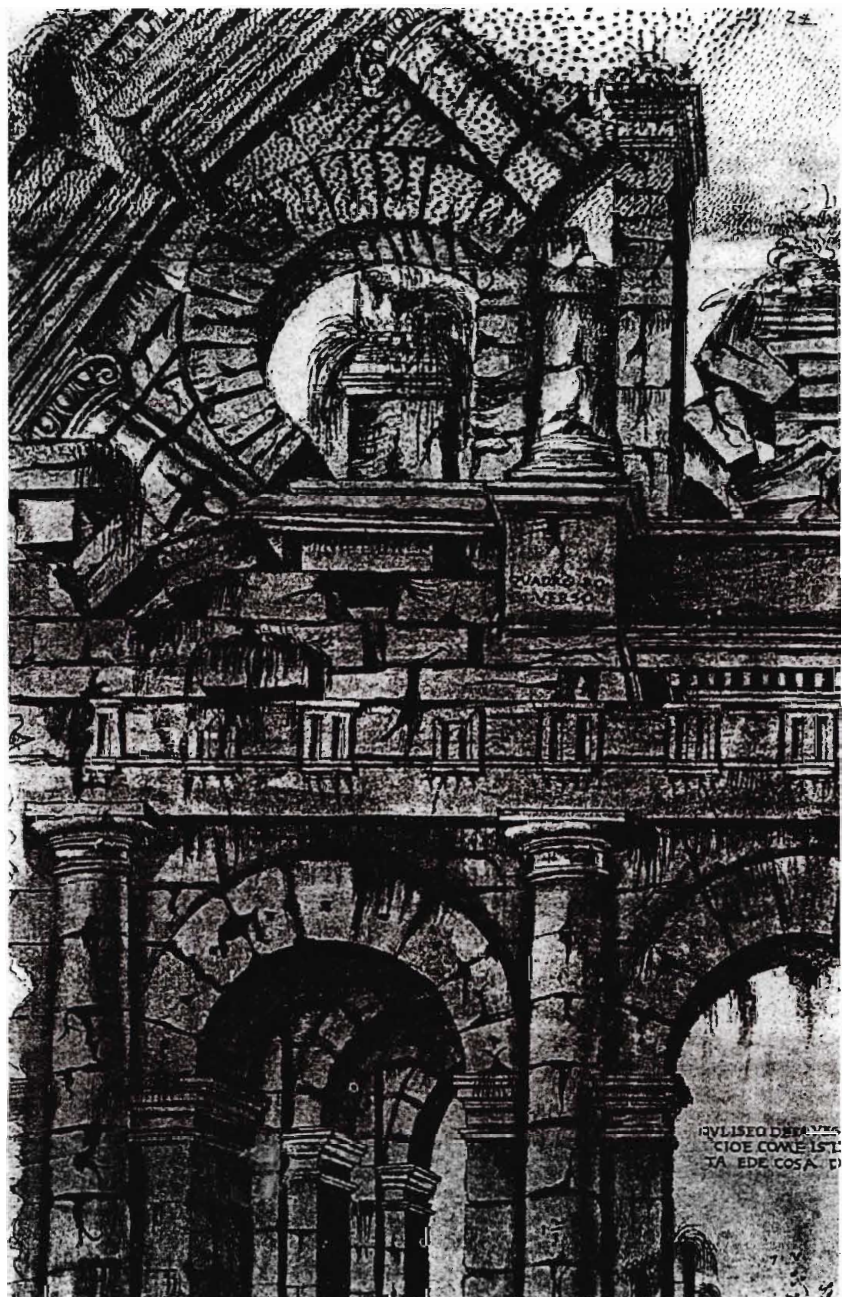
Avendo adunque abbastanza dichiarato quali edifici antiqui di Roma sono —quelli che noi vogliamo dimostrare e ancora come facil cosa sia cognoscere quelli dalli altri, resta ad insegnare il modo che noi avemo tenuto in misurarli e disegnarli, acciochè chi vorrà ATTENDERE ALLA ARCHITETTURA sappia operar l'uno e l'altro senza errore.

¿Cómo representar las Ruinas? ¿Cómo representar la arquitectura que en ellas se nos muestra velada? ¿Cómo es posible llevar esta representación desde las Ruinas, desde la mera anécdota *vedutista* al rigor conceptual y material que la necesaria acumulación y comparación de experiencias exige para esta *reconstrucción* de la arquitectura? Tras estas preguntas nace el dibujo del arquitecto, recuperado como instrumento principal para conocer *qué es y cómo es* la arquitectura que ha de ser construida, esa *nueva Roma*, soñada en cada presente. Así, el modo de medir y dibujar las Ruinas no será ni la menor tarea a realizar ni la menor enseñanza de la lección de las Ruinas en Rafael. Lección de las Ruinas, placer de su contemplación que yo asimilaría a lo que Jünger ha llamado *placer estereoscópico*: un juego de percepciones sensibles que, puramente visuales al inicio, se prolongan en fuertes sensaciones táctiles, epidérmicas, de vibración luminosa, de materialidad cuasi sensual, que terminan al final en la experiencia viva de la arquitectura. Mirada a las Ruinas que no es una sensación unidimensional, que es difícil de representar de modo universal sobre el papel, como corresponde a una lección que se pretende compartir. Así hubo que inventar una forma de dibujar —propia *del arquitecto* como declara Rafael— alejada de un primer realismo lleno de *boscaglie*, escorzos, lavados y efectos pictóricos —de tan costosa renuncia— para reducirse al monocromatismo, a la abstracta dureza del *hard-line* en planta, alzado y sección. Epifanía exacta de la arquitectura —formas desveladas por la dura luz del dibujo a línea— que no sólo testifica la idea, el concepto, sino también todo el complejo ensamblaje de partes y elementos redescubiertos y reconstruidos en las nuevas composiciones, sobre un papel salpicado de números, que miden las geométricas formas: quien ha hecho esto puede ya proyectar; de hecho, ha empezado su propia obra como arquitecto (fig. 32).

¿Cómo representar esa *macchina di tutto lo edificio*, ese *corpo: ossa e carne* por seguir el símil antropomórfico de Rafael? ¿Qué técnicas son las más adecuadas? Oigamos a Alberti, precursor de Rafael:

Tra il disegno del pittore e quello dell' architetto vi è questa differenza: che il pittore si sforza, con minutissime ombre, linee ed angoli, di far risaltare sulla tavola gli oggetti in rilievo;

32. El "temblor constructivo" de la Ruina.
Detalle del Teatro Marcello. Giuliano da Sangallo.
 Cód. Barberiniano. Uffizi



l'architetto non curandosi delle ombre, fa risaltare infuori i rilievi mediante il disegno della pianta, e rappresenta in altri disegni la forma e l'estensione di ciascuna facciata e di ciascun lato servendosi di ANGOLI REALI E DI LINEE NON VARIABILI, come quello che vuole che la sua opera sia giudicata non da parvenze illusorie, ma valutata in base a MISURE CERTE E CONTROLLABILI.

Mientras el pintor *hace resaltar los objetos en el lienzo* con sombras, líneas y ángulos expresivos pero no necesariamente reales —esto es, físicos—, el arquitecto *hace resaltar hacia afuera los relieves*, los resaltos y perfiles reales, con líneas y ángulos pertenecientes a la geometría física de las formas, como referencia verdadera. Búsqueda de la realidad objetiva que exige *misure certe e controllabili*.

Por eso los dibujos de Ruinas aparecen llenos de números, de leyendas escritas, como dibujos de arquitectura expresando toda su complejidad: técnica, funcional y formal. Dibujo que pretende ser un espejo fiel, olvidando que nada es tan engañoso a veces como un espejo. Por eso conmueve ver el largo camino recorrido desde el diseño expresionista, realista —perspectiva, escorzo...— de un Francesco di Giorgio al diseño ortogonal, conceptual *in base a misure certe e controllabili* de Rafael, Peruzzi o Palladio. Para establecer este control referencial, realista, curiosamente el dibujo se hace abstracto —planta, alzado y sección— como actividad cognoscitiva precisa, como lenguaje cuasi artificial.

Max Liebermann decía: *Dibujar es suprimir*¹⁴. Suprimir, elegir qué elementos han de aparecer en el dibujo y cuáles no, cómo han de aparecer, en qué jerarquía e importancia de definición, en definitiva, un *exponer* explicitando todo aquello que está dentro implícito para recomponerlo en un todo coherente. Y ¿qué mejor sitio para practicar esta elección, esta supresión que ya es un modo de hacer arquitectura, que el caótico lugar de las Ruinas? ¿Dónde mejor que en la ROMA ANTICA descabalada, aprender a dibujar —suprimir y elegir— la NUEVA ROMA, la ciudad que todos los arquitectos han soñado construir en todo tiempo y lugar? (fig. 33).

Por eso para Rafael esta cuestión es vital: en definitiva, Rafael que había practicado el *vedutismo* y la arquitectura en los fondos de sus cuadros —recuerdo el hermoso templo en los *Desposorios* de la Galería Brera, en el escenario de *La Escuela de Atenas* o en el resto de las *stanze* vaticanas— elige una visión netamente arquitectónica, con los mismos mecanismos de la proyección: planta, alzado y sección, con precisión en el empleo de la brújula para medir orientaciones y esvajes de los muros, o el cuadrante para las alturas, en perfecta aplicación de las proyecciones euclidianas. Dibujo arquitectónico, diverso del propio pintor también para Rafael, al modo albertiano:

E perchè el modo del disegnar che più si appartiene allo architetto è differente da quel del pittore, dirò qual mi pare conveniente per intendere tutte le misure e sapere trovare tutti li membri delli edifici senza errore. Il disegno degli edifici appartenente al architetto si divide in tre parti, delle quali, la prima si è la PIANTA o —voglian dire el disegno piano; la seconda si è la PARETE DI FUORA con li suoi ornamenti, la terza è la PARETE DI DENTRO, pur con li suoi ornamenti.



33. Una nueva Roma naciendo de y con la vieja Roma. (Coliseo, Columna Trajana, torre de la Milicias, arco Argentario y nuevos palacios y templos). Escenografía para la Calandria del cardenal Bibiena, Baldassarre Peruzzi. 1514

14. Citado por GEORG LUKÁCS en *Significación actual del realismo crítico*, Era Ensayo, 1963. México, pág. 67

Veamos, por ejemplo, cómo se entiende esta *parete di dentro* o sección con su bella variante perspectiva en *spaccato*:

Dimostra la metà dello edificio di dentro, come se fosse diviso per mezzo, dimostra el cortile, le corrispondenzie dell'altezza delle cornice di fora con le cose di dentro l'altezza delle finestre, delle porte, delli archi... In soma con queste tre ordine –over modi– si possono considerare minutamente tutte le parti d'ogni edificio dentro e di fora.

En realidad se trata de definir un método –un trabajo, una formación interior– que tanto sirva para saber cómo es la arquitectura de las Ruinas, cómo ha sido pensada, construida, etc., cuanto finalmente para hacer ARQUITECTURA pura y simplemente: para poder representar el concepto y la materia que han de poner en pie un proyecto. Por eso Rafael, aunque pintor, considera que la *línea diminuita* de la perspectiva, útil como representación, no es exacta, no da la precisión de las proyecciones ortogonales y es un instrumento a veces engañoso por su belleza visual.

Perchè lo architetto, dalla linea diminuita, non può pigliare alcuna iusta misura, el che è necessario a tal artificio, che ricerca tutte le misure perfette in facto, e tirate con linee parallele, NON CON QUELLE CHE PAIONO, E NON SONO.

Rafael con todas estas técnicas de representación pretende enseñar un sistema para *saber ver y hacer arquitectura*.

Base de este sistema, información básica, lo constituyen los dibujos de Ruinas, clasificados, comparados, ordenados, capaces de transmitir su enseñanza, como precioso material didáctico. La temprana muerte de Rafael impidió esta ROMA ANTICA, su máximo proyecto en los años finales, consciente de lo que se escondía tras ella. Esta tensión rafaelesca por el tratado y sus efectos docentes divulgadores será la tarea de la siguiente generación. En medio del tratado, las Ruinas dibujadas como quería Rafael forman ya parte esencial de la disciplina arquitectónica. Mientras tanto, la *bottega* de Rafael –como sucede metafóricamente dentro de su fresco *La Escuela de Atenas*– se constituye, desde el programa propuesto en la *Carta a León X*, en la primera escuela de arquitectura en términos premonitoryamente modernos –Ruinas, técnicas de dibujo, construcción del proyecto–, lo que explica la brillantez de sus primeros beneficiarios: Giulio Romano, Antonio da Sangallo el Joven y Baldassare Peruzzi, entre los mejores.

4 . La elección de Zeuxis

Paralèle Ruinas, dibujos, arquitectura renovada

Per dipingere una bella, mi bisognerebbe veder più belle... Ma essendo carestia di buon giu dici e de belle donne, io mi servo di una certa idea che mi viene in mente. RAFAEL a Castiglione.

Para construir de nuevo la arquitectura va a ser necesario ver, dibujar, repensar muchas bellas Ruinas. Arquitecturas midiéndose y comparándose entre sí, en creativo *paralèle*. No es extraño pues que Rafael recuerde la famosa elección de Zeuxis para pintar una Helena en el templo de Juno de Crotona, sumando y abstrayendo, de entre las cinco más bellas muchachas de la ciudad, la ideal belleza: *una certa idea che mi viene in mente*.

Ideal que sin embargo sólo nace tras la visión y el análisis de la belleza real oculta en el ROMA QUANTA FUIT, IPSA RUINA DOCET. Por eso un propio y personal *paralèle* es ineludible para cada autor frente al tumulto de las Ruinas, pues la arquitectura se construye siempre buscando *estas equivalencias*, haciendo estas *elecciones analógicas*.

Nada más hermoso que recordar un episodio protagonizado por Rafael y situado por un irónico Pietro Aretino en la corte papal:

*Un gentile intelletto havea ritratto Roma come ella era, e non come ella è; egli lo sviluppo in presenza de la Corte credendosi, ch'ella s'infiammasse... e mentre le ne divideva in sette regioni... attendeva a dirle: questo è il Pantheon, dedicato da Marco Agrippa a tutti gli Dei, e questo è Templum Pacis, questo altro è il Circo Massimo, eccovi le Terme Diocleziane, eccovi le Antoniane... eccovi la sepultura di Adriano... questo è il Coliseo... la columna Traiana, l'arco di Tito, l'arco de Settimio Severo e l'arco de Constantino...*¹⁵

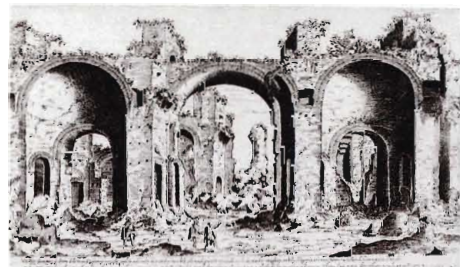
Justamente estas Ruinas, en la inflamada descripción rafaelesca, van a ser objeto del *paralèle* que propongo en este capítulo. ¿Qué es lo que veían los arquitectos renacentistas en Roma? ¿Cuáles eran las imágenes reales del *Roma quanta fuit*?

Podemos reconstruir esta impresión mirando dos bellos dibujos aquí ilustrados: una vista del Foro Romano –el famoso Campo Vaccino– desde el Palatino, de Maerten van Heemskerck y otra de Etienne du Pérac sobre las inmensas albañilerías de las termas de Caracalla. En la imagen del Foro vemos ese bosque inconexo de columnas –templos de Cástor y Pólux, Concordia, Giove Tonante... que emergen semienterradas filtrando un paisaje urbano característico: el Campidoglio con Santa María in Araceli, da un lado, o el Coliseo y el arco de Tito, da otro. Como contrapunto, si nos acercamos más: el arco de Septimio Severo frente a la singular columna Maenia. Dos símbolos máximos comparados: la columna *griega* aislada y el tema compositivo romano por excelencia, el arco mensurado por los órdenes de columnas, exaltado como monumento (figs. 34, 35).

Por otro lado, en el dibujo de Du Pérac, la lección constructiva romana: ese *continuum* de muros y bóvedas que definen los complejos organismos espaciales romanos. Columnas,



34. El Foro Romano. (Il foro Romano durante i lavori di demolizione della Torre dell'Insera). Maerten van Heemskerck. Kupferstichkabinet. Berlin



138 - Etienne du Pérac: "Vestigi duna parte di dentro delle Terme d'Antonino caracalla". Incisione de essito dell'architetto di Roma", (1575), inv. 21. (Roma, Coll. Lanciani)

35. Vestigij duna parte di dentro delle Terme d'Antonino caracalla. Termas de Caracalla. Etienne du Pérac. 1575

15. PIETRO ARETINO. *Diálogo (o Ragionamento) delle Corti*. Venecia tomado de Gabriele Morelli: *Le belle forme degli edifici antichi*, Alinea Editrice, 1984, pág. 8

obeliscos, templos, arcos de triunfo, fragmentos de mármoles preciosos, muñones de hormigón enfundados en ladrillo que, como le sucede a Polifilo, invitan al sueño del conocimiento, invitan a oír su ruido analógico. ¿Qué buscan estos dibujos? Como sabemos, representar la arquitectura de nuevo en coherencia. Y aunque los intereses son diversos, también es una labor colectiva desde el momento en que se busca una *manera compartida* de hacer arquitectura, como ya viera Vasari. Dibujos en colecciones, que para cada autor es un libro con *argumento*, un precioso material de *análisis y proyecto* necesario, donde los tipos se reconocen, las formas se definen, las técnicas constructivas se descubren, mientras las técnicas representativas se perfeccionan. Dibujos mil veces repetidos in situ, copiados, manipulados y compartidos como inmenso y poliédrico espejo de la realidad de las Ruinas, principio de conocimiento porque sólo la repetición de un objeto nos permite verlo y compartir la certidumbre de su presencia, pues la fascinación que ejercen la simetría, el ritmo, la música de números y símbolos allí encerrados proviene de tal repetición y, así, conocer sólo es recordar una y otra vez con la ayuda del dibujo. Tienen algo de *partitura* que encierra la música prometida de mil futuras interpretaciones –futuras obras– que sonarán armoniosas desde sus pentagramas llenos de nerviosos trazos, incisivas líneas, modulando números y materia, orquestando formas, ritmos, volúmenes, luces y sombras, tumultos y silencios. Dibujo que investiga, dialoga, crea lenguaje, ensaya sus efectos, intenta nuevas posibilidades y necesita que ciertos elementos se repitan, vayan cuajando definiéndose, y se ofrezcan así en espacios compartidos de diálogo con otros arquitectos, otras arquitecturas en cada tiempo y lugar. Y así estas Ruinas construyen su propio presente en el dibujo, que sólo hasta cierto punto es fiel a su origen histórico.

¡Cuántas veces, y en los ejemplos que presento se verá, los *schizzi de Ruinas* permiten vislumbrar y distinguir tan tenaz trabajo y también el objetivo final con el que se hicieron, en otras palabras, las obras personales que cada autor deseaba realizar! Dibujos de Giuliano da Sangallo, de Peruzzi, de Palladio..., el arte de establecer la relación entre los diversos fragmentos, pequeñas cosas a veces; otras, la articulación posible que elimine el caos de las grandes cavernas y oquedades termales, el gran entrenamiento, la formación de la personal *manera, la respuesta a las propias dudas*. Pues sabemos que:

Todas las cavernas están llenas de miedo, llenas de muerte, pero gracias a esa muerte existe la posibilidad de reinventarlo todo... Todo se puede elegir; cualquier lugar puede escogerse, porque cada vez que introduces un brazo en una caverna –todas son oscuras, negras– sacas las mismas cosas que en las otras, porque todas contienen lo mismo: son lugares que albergan PRESENCIAS reales, cercanas en la historia, pero no sólo la historia como memoria, ni como lugar de depósito, sino como realidad que exhala PRESENCIAS... Es un descenso, un intento de buscar un suelo que está en lo profundo. Es como entrar en un desierto sin tener ya más en cuenta el exterior. En esta enfermedad hay un comienzo. En esta debilidad, la posibilidad de una nueva creación ¹⁶.

Este poético texto del pintor Enzo Cucchi me parece una hermosa paráfrasis de lo que es, lo que supuso concretamente en el Renacimiento, este descenso cuasi dantesco al Limbo de las

16. ENZO CUCCHI: Catálogo Exposición en Madrid, 1985.

Ruinas, con Vitrubio en el papel del Virgilio de la *Divina Comedia*. Entre nosotros y los antiguos hay un tiempo que nos aleja, que nos despoja mutuamente de lo adjetivo y nos reduce, a ellos como modelo y a nosotros como voluntad artística, a lo esencial –sólo Ruinas, sombras sobre sombras, reflejos, *versus* afán de conocer–, y este tiempo distanciador es precisamente el que nos permite ser de nuevo creadores, dueños de nuestros problemas, de nuestro destino.

*** Dibujando el Pantheon: pensando el nuevo San Pedro**

Credo piuttosto al Panthei e a le Terme che a Vitrubio e a Tullio Cicerón. ALBERTI

El Pantheon será junto con el Coliseo y las Termas el gran protagonista de la lección de las Ruinas en Roma. Pantheon símbolo del *pensar romano* de la arquitectura como el Parthenon lo es del *pensar griego*.

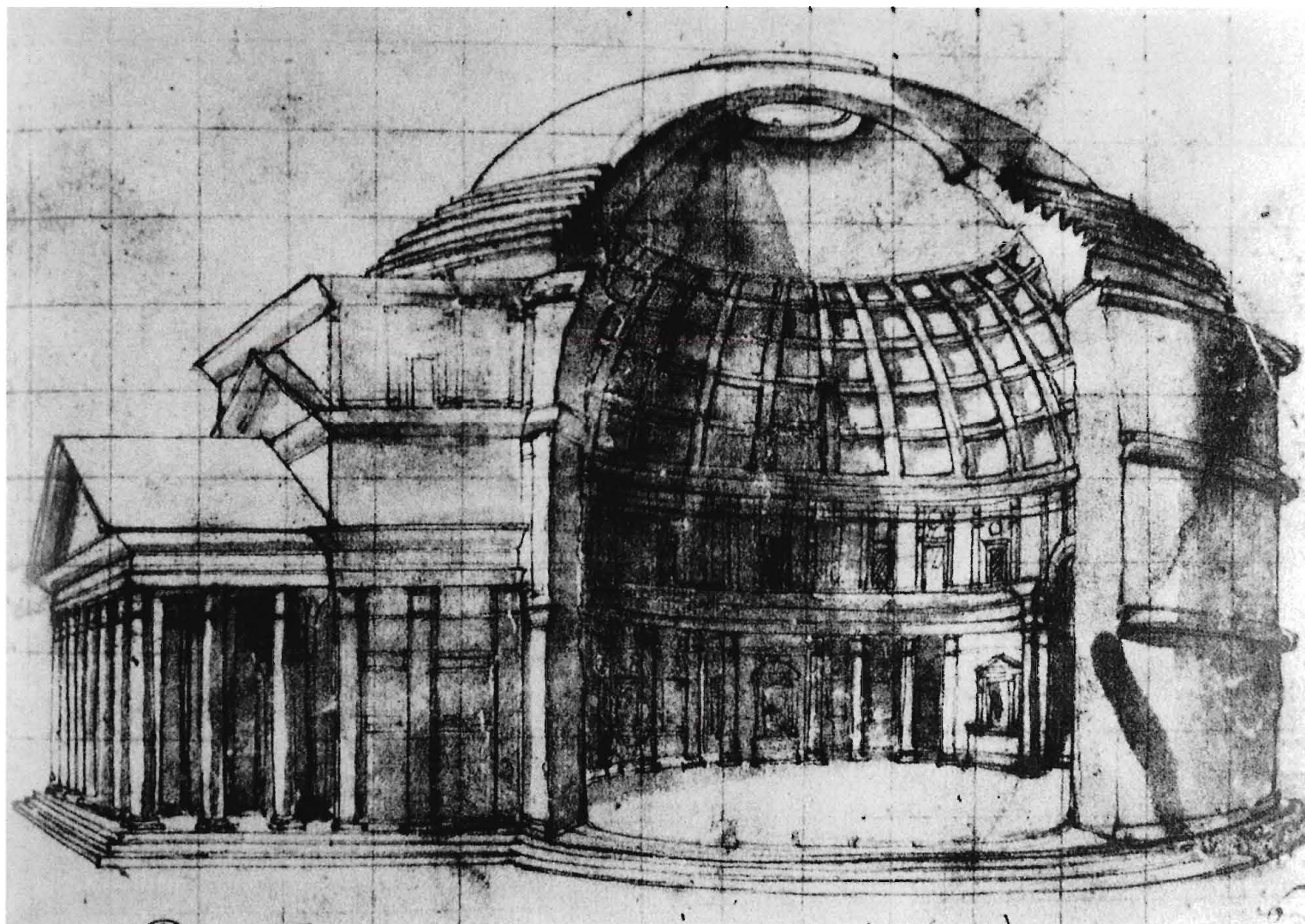
Inquietante esfera *armada de su luz*, desde las primeras representaciones esquemáticas hasta las bellas en *spaccato* de Dosio, que muestran el interior y el exterior, a la vez, de este *templo griego*, henchida esféricamente su cella (fig. 37).

Impluvium esférico –casa de todos los dioses– esculpido por esa *lumière mystérieuse* que salpica columnas, tabernáculos, mármoles de colores, nichos, casetones de una cúpula, donde flota el óculo de nueve metros. Óculo, columna de luz que todo lo soporta y anima, *llama de amor viva, luz que consume y no da pena*, usando el verso de San Juan de la Cruz. Su interior esférico nos muestra la semoviente luz del día, la magnitud construida del cielo y también intuido lo sombrío de la noche atardecido en él. Idea de centralidad construida por la luz –copia del cielo– que acompaña para siempre a la arquitectura. Comenzando con Bramante cuando, *imitando con invención nueva*, imaginó la basílica de Majencio coronada con la rotonda, como emblema para el nuevo San Pedro de Roma.

Quisiera aquí comparar al alimón estos dibujos nacidos mirando al Pantheon, y esta obra –el nuevo San Pedro– nacida desde ellos como prueba de la tesis que mantengo en este trabajo. Y ello no resulta arriesgado, pues a menudo en los folios de Peruzzi, de Antonio da Sangallo... encontramos croquis para el nuevo San Pedro bajo la sombra creadora del recuerdo del Pantheon: una sección rápidamente esbozada, un detalle del pórtico, del interior... Que sean sobre la misma obra –el Pantheon– nos demuestra que cada dibujo por minucioso y realista que parezca está construido de modo diverso según la intención de cada autor y, sin embargo, lo descrito en todos ellos es siempre la misma cosa. Y si el dibujo de las Ruinas es una búsqueda tan personal como colectiva, nada más compartido que el diseño del San Pedro romano. Si Guadet dijo que todos los arquitectos griegos son los autores del Parthenon, todos los arquitectos renacentistas romanos, del mismo modo, resultan ser los arquitectos del nuevo San Pedro. *Ruinas fabricadas* del nuevo San Pedro, en los bellos dibujos *ruinizantes* de Maerten van Heemskerck, que con gran esfuerzo se van levantando, mientras dibujando el Pantheon y las grandes ruinas, mil ideas surgen para ser verificadas en el caos petriano (fig. 36). Cuando Miguel Ángel cierra su cúpula, esta mirada a las Ruinas curiosamente se cierra también: la lección ha sido aprendida.



36. San Pedro en construcción. Maerten Van Heemskerck. 1532-36. Kupferstichkabinet. Berlín



37. Il Pantheon detto la ritonda. G.A.Dosio. Sección abierta o en spaccato. Uffizzi

. Bramante y el Pantheon

Ausentes los dibujos de ruinas bramantescos que viera Vasari, sólo tenemos los diseños serlianos de San Pedro para entender el homenaje de Bramante al Pantheon, corregido y mejorado para la nueva cúpula. Bramante, desde la necesidad del nuevo uso, corrige el Pantheon, su modelo, proponiendo una nueva resolución interior-exterior de la cúpula tripartita: tambor, bóveda hemisférica y linterna (fig. 38).

Solución que integra la plenitud esférica del interior con lo mejor de las experiencias bizantinas y medievales, para liberar de la masa muraria a la cúpula –crítica al modelo del Pantheon– y exaltarla como principal elemento emblemático. Bramante elige como imagen exterior del tambor y cúpula la del *tholos* coronado por bóveda, como en los ejemplos de los templos de Vesta o de la Sybilla en Tivoli. Solución ya apuntada en el segundo piso interior del Pantheon, con pilastras corridas en toda su superficie. Pared ciega del Pantheon, sustituida por un cilindro, sacralizado al modo griego por el anillo de columnas de un períbolo curvo, reiterado en la linterna. Modelo experimentado en el *tempietto del San Pietro in Montorio*, autónomo, listo para, en una metamorfosis genial, coronar, henchida al máximo su esfera –*imago mundi*, *imago celorum* como nuevo Pantheon– la nueva Roma desde la plataforma artificial de los grandes arcos y bóvedas –nueva basílica de Majencio– del crucero de San Pedro, como los dramáticos dibujos de Van Heemskerck testimonian (figs. 39, 40).

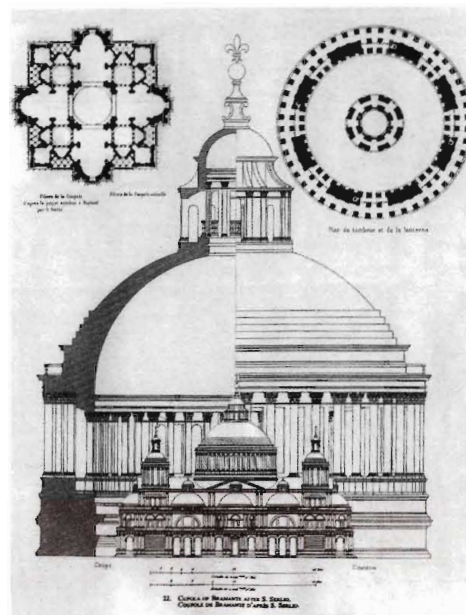
Así hermanos –Pantheon, cúpula de San Pedro y *tempietto*– los verá Serlio al publicarlos en el *Libro III* dedicado a las Ruinas: fruto continuado de un mismo trabajo, donde pasado y presente son meras categorías temporales. Los hermosos dibujos serlianos que nos devuelven limpia la imagen de la cúpula bramantesca, arrancando del suelo, como pieza completa en sí misma, indican su reconocimiento como prototipo nacido de la analogía del Pantheon, más allá de las dudas razonables del boloñés acerca de su estabilidad. No fue construida en Roma, lo sabemos, pero cuando las cúpulas se convierten en emblemas, la de Bramante reaparece una y otra vez como homenaje a su autor: en Londres (San Pablo de Wren), en París (Pantheon de Soufflot), en Potsdam (San Nicolás de Schinkel) o en Washington (Capitolio de Thornton). Todo ello sin olvidar la técnica que genera la forma:

Encontró para el San Pedro –mirando a las Ruinas, al Pantheon, dirá Vasari– el medio de moldear las bóvedas con encofrados de madera, obteniendo después el modelado de frisos y follajes con mezclas de cal (estuco)... empleando también encofrados suspendidos para los grandes arcos del crucero.

Técnica vista lejos del automatismo del oficio, de la mera curiosidad por las recetas, sino como poesía para la acción, el medio útil para las metamorfosis¹⁷. Metamorfosis del hormigón romano –un material sin forma– evocando un esférico artesonado de madera.

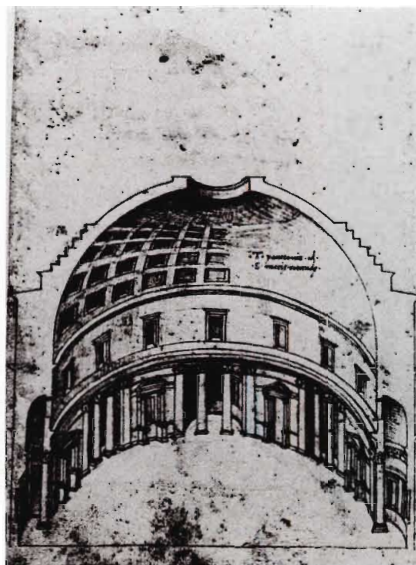
. Francesco di Giorgio Martini y el Pantheon

Tornando a los dibujos sobre el Pantheon compararé una selección de ellos comenzando por los de Francesco di Giorgio Martini. Dibujos de Martini, en general, que a mí me

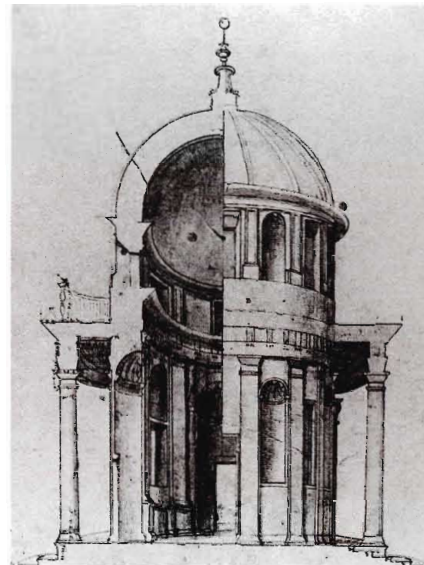


38. San Pedro de Bramante. Letarouilly según Serlio

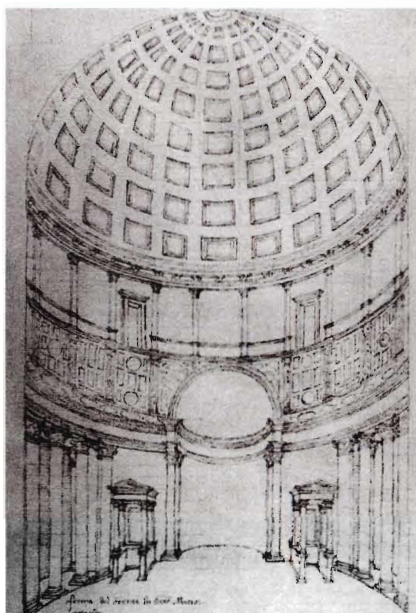
17. HENRI FOCILLON, *La vie des formes*. Presses Universitaires de France 1970, pág. 57.



39



40



41



42

39. *El Pantheon*. Bernardino della Volpaia. Sección abierta en spaccato del Códice Corner

40. *Tempietto de San Pietro in Montorio*. Bramante. Sección abierta del Códice Corner

41. *Interior del Pantheon*. Códice Saluzziano. Turín. Francesco di Giorgio Martini

42. *Interior Santa Maria al Calcinaio*. Cortona. 14 Francesco di Giorgio Martini

gustan particularmente por tener ese tono más *naïf*, más inocente pero con la irritante frescura de quien lanza la primera mirada. Se trata de un dibujo completo de la planta y de la primera versión del interior de la Rotonda, visto a través de un arco. Son muy significativas las *correcciones*.

La planta representa al Pantheon junto con el contiguo edificio termal, como lo hará Palladio, pero aquí imprecisamente. Para mí es más interesante el dibujo abierto del interior visto como *gran esfera cuyo centro permanece inmóvil mientras todo lo demás gira en torno*, recordando la definición divina de Parménides (figs. 41, 42).

Por primera vez se intenta esta visión omnicompreensiva, con correcciones estructurales que buscan acabar con las anomalías del Pantheon, sobre todo con ese *giro* –visualmente tan sugerente– de correspondencias entre los tres órdenes formales del interior: columnas corintias, ático de pilastras y casetones. Martini aplomará los tres órdenes, verticalizando el dibujo, restableciendo esa correspondencia. Operación resaltada por el añadido de las ménsulas a ritmo doble en la cornisa superior, como *apoyo* de los nervios de los casetones eco de las que él colocará en la cúpula de *Santa María al Calcinaio* de Cortona, o en el remate del bello patio del palacio ducal de Gubbio. Se inicia un camino compartido: *reconstruir*, hacer real la aparente estructura del Pantheon, resolver el *incómodo giro* entre lo que sugieren los casetones –estructura de madera *evocada* sobre el *continuum* de hormigón– y el hermoso forro marmóreo corintio de los dos órdenes inferiores. Esta idea, que concluye en la *gotización* estructural del Pantheon, se corresponde con el desconocimiento de la estructura de la Rotonda donde el hormigón y ladrillo actúan inescindiblemente. Por eso volutas, contrafuertes, aplomamientos y correspondencias, inexistentes en el modelo y presentes en las obras que de ella nacen, intentan acabar con el conflicto entre apariencia y realidad, tan desenfadamente expuesto en el Pantheon romano. Y sin embargo esa bóveda, entretejida en dos direcciones a modo de cesta por la luz del cielo que excava sus casetones, gira sugerente sobre nuestras cabezas, indiferente al ritmo de las hermosas columnas corintias del primer orden que simulan sostenerla...

. Rafael y el Pantheon

A Rafael debemos dos de los dibujos más bellos del Pantheon, copiados numerosas veces lo que indica la calidad de su interpretación. El primero representa el interior del pronaos, exaltando su planta basilical, con la incitante puerta principal entreabierta: lo que hay detrás será el tema del segundo dibujo. Ambos, en única secuencia, nos transmiten la fuerte sensación espacial y luminosa que percibe quien entra en el Pantheon. En el primero, ese contraste entre las hileras de columnas y el encasetonado arco de entrada me recuerda la vista que se tiene –desde el interior de los restos de la basílica constantiniana– sobre los arcos de la cúpula –bramantescos y rafaelescos–, como muestran los dibujos de Van Heemskerck. Quizás Rafael intuyera cuánto esta rotonda y el pórtico añadido –heredado como sabemos– representaban dos mundos espaciales bien diversos como sucedía en el interior viejo–nuevo del primer templo vaticano: la Grecia de las *stoas* y la Roma cavernosa de la Rotonda y las Termas (figs. 43, 44).

Preocupación espacial –secuencia interior–exterior– que estalla en el espectacular *interno tondo* atento a la precisión, calidad y atmósfera conseguida –luz y coloración– por el más



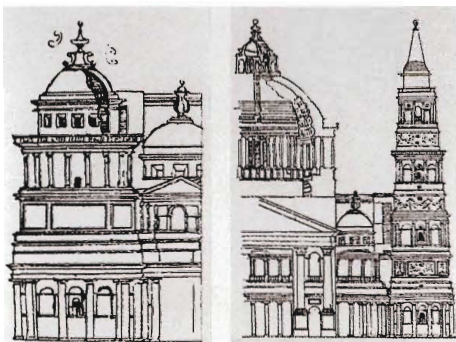
43. Pronaos y entrada del Pantheon. Rafael. 1506-07. Uffizi



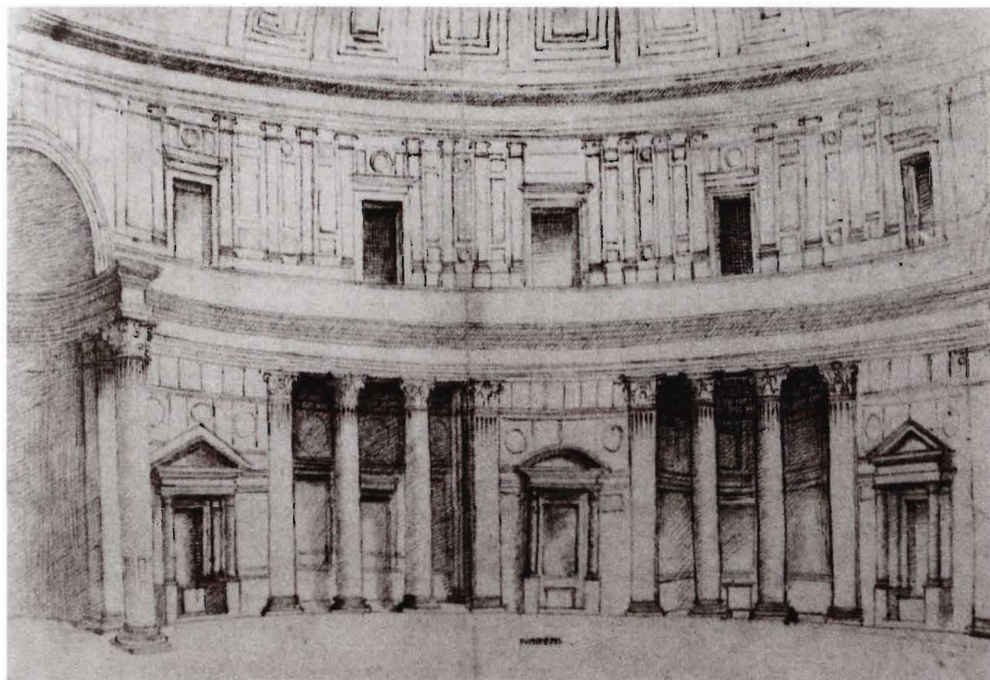
44. San Pedro en construcción desde la basílica constantiniana. Maerten Van Heemskerck. 1535. Kupferstichkabinett, Berlín



45. Capilla Chigi en Santa. María del Popolo. Rafael. 1516. Roma



46. San Pedro del Vaticano: Pantheon-cúpula, mausoleo de Halicarnaso-torre y tempio bramantesco-sacristia entrecruzados. *Códice Mellon*. The Pierpont Morgan Library. Nueva York. Copia del proyecto de Rafael

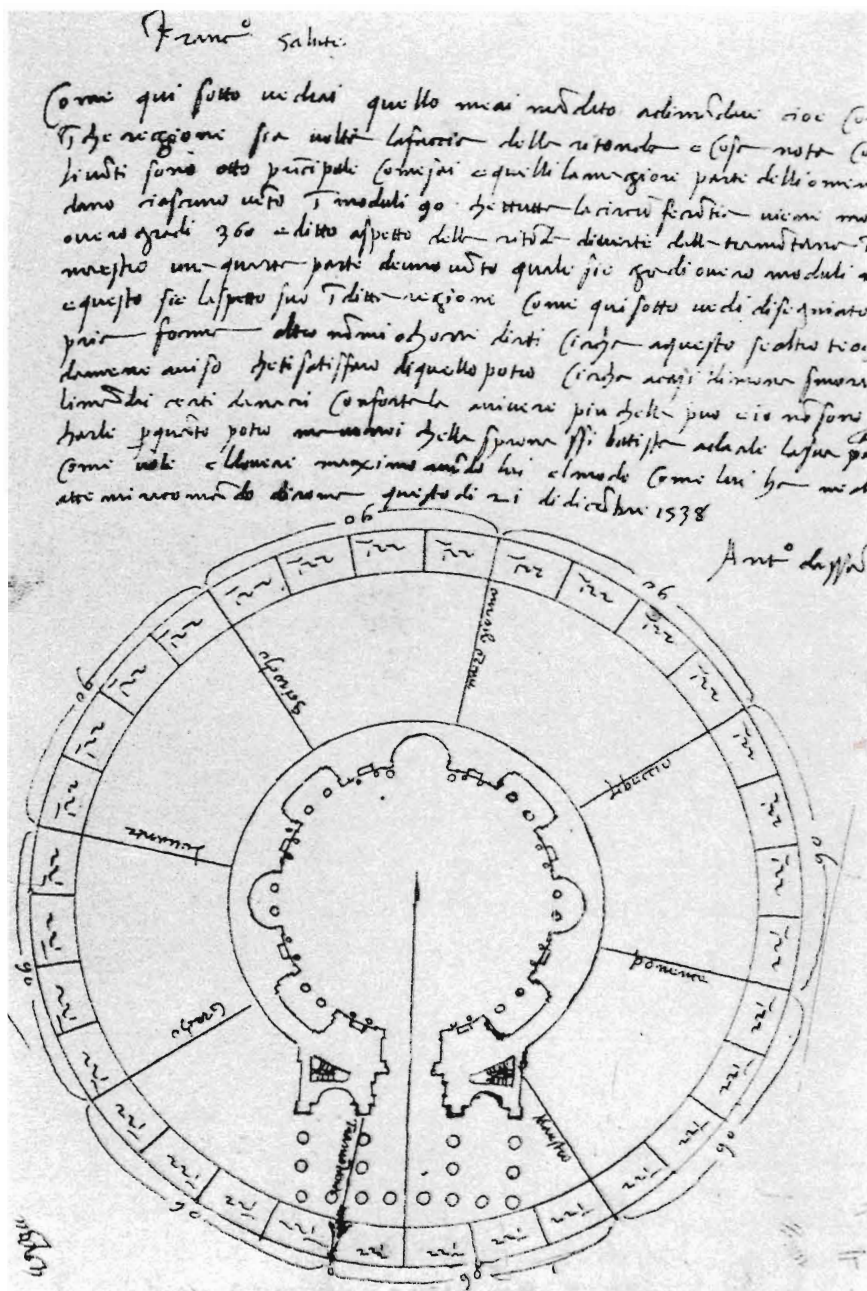


bello revestimiento marmóreo que los antiguos nos dejaron. Precisión de detalles, realismo al admitir los *giros* de los elementos y una trampa visual: falta una capilla radial, es un Pantheon sincopado en la limitación espacial del folio. El tono de esta sanguina, las sombras reales que desde el ausente óculo dibujan todos los elementos, parecen querer transmitirnos ya la coloración encendida de los mármoles, la delicadeza extrema en el ornamento que se harán realidad construida en su *capilla Chigi* para Santa María del Popolo. Aquí *el orden es la luz* que enciende formas y colores, parece decirnos Rafael. (figs. 45, 47). Pantheon evocado también en su proyecto-*collage* para San Pedro, colocado –como Bramante lo hizo– levitando en su remate, negando con su levedad la gravedad del modelo (figs. 46, 48).

. Antonio da Sangallo el Joven y el Pantheon

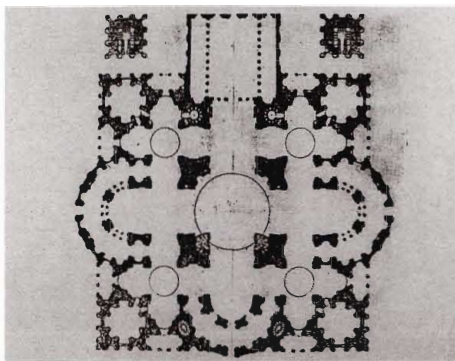
Un dibujo de 1538, en una carta dirigida a Francesco da Sangallo, muestra una planta del Pantheon como centro de un círculo vitrubiano de los ocho vientos: *esfera de luz, rosa de los vientos* en una planta orientada, donde se hacen patentes las desviaciones de los ocho nichos interiores (fig. 49). Porque Antonio, un rigorista como vemos en el prólogo a su Vitrubio, critica al Pantheon desde donde se siente más seguro: es decir, desde su práctica de gran constructor. Lo criticará por incorrecto estructuralmente: no entiende los vacíos y huecos de su

47. Interior del Pantheon. Rafael. Uffizi. 1506-07

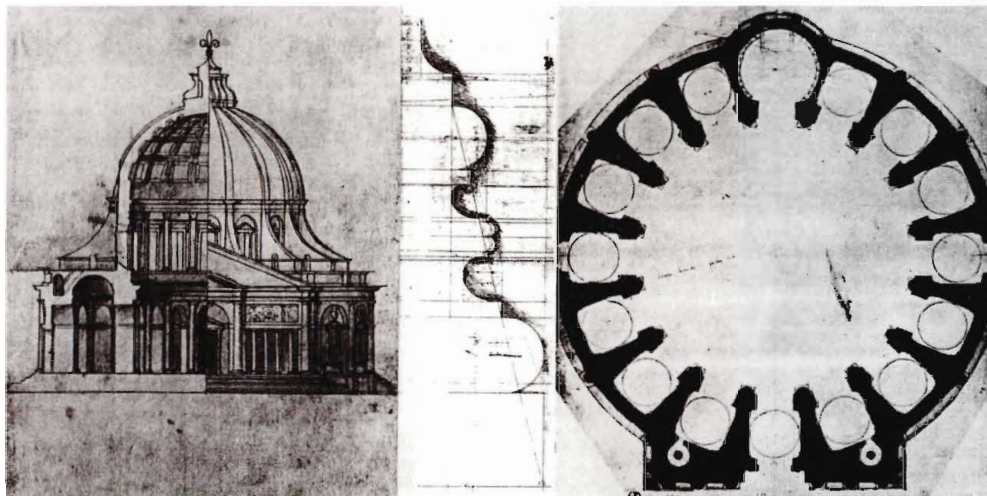


48. Pensando en San Pedro. Rafael. Estudio para Danae y sección logitudinal de San Pedro. Uffizi

49. Pantheon "orientado", Antonio da Sangallo el Joven. Uffizi



50. Los dos San Pedro—nuevo y constantiniano—articulados al modo del Pantheon: Rotonda y pórtico-nártex de acceso. **Antonio da Sangallo el Joven**



51. San Giovanni dei Fiorentini. **Antonio da Sangallo el Joven**. 1517. Roma. Alzado-sección y planta. En medio, un bello dibujo de basa hecho para el proyecto petriano de Rafael. (*collage* autor). Uffizi

planta y piensa más en una solución *cuasi gótica*, discontinua, de esqueleto con contrafuertes y nervios. Y si sus columnas son portantes criticará, como Francesco di Giorgio Martini lo hiciera, su no correspondencia con el encasetonado de la bóveda, olvidando la mayor libertad formal del hormigón romano moldeado. Lección de las Ruinas que, en todo caso, habrá de conformarse a lo dispuesto por Vitrubio —*pare siano fatti secondo la constitutione sua*— en pro del predominio de la norma. Ideas todas transparentes en un bello dibujo que muestra su proyecto para el *San Giovanni dei Fiorentini*: una rotonda contrafuerteada con capillas —al modo de una girola gótica catalana— que se prolongan en las volutas, contrarresto exterior de la cúpula. En el interior, un fragmento del alzado tiende a hacer gótico el aspecto: nervios diferenciados para la cúpula sobre las coincidentes columnas (fig. 51). Por lo demás, a menudo, sus dibujos para San Pedro aparecerán cobijados en el mismo folio por pensamientos extraídos del Pantheon: una sección de la cúpula rápidamente bosquejada, un recuerdo del proporcionamiento de su alzado interior, el detalle de una basa corintia... (fig. 51), los arcos ocultos de ladrillo en los riñones de la bóveda... Fiel a su idea estructural gótica, el bello modelo líneo para San Pedro nos presenta, por vez primera, un perfil en *tertio acuto* o *tedesco* para la cúpula sobre un tambor de dos pisos en receso, al modo del Teatro Marcello. Idea que anticipa la solución final miguelangelesca.

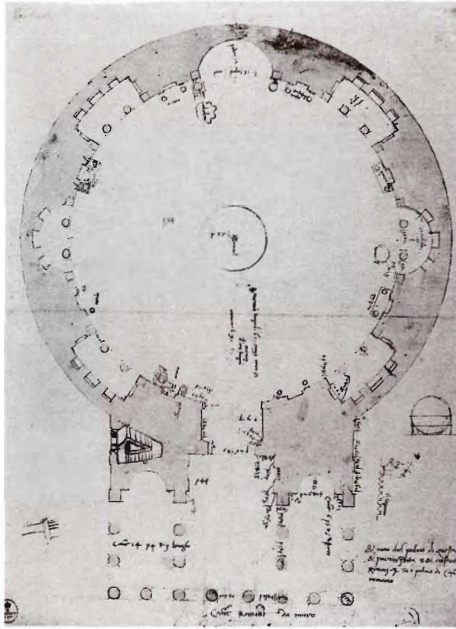
Es muy hermoso el *collage* en planta donde se fusiona el nuevo proyecto con los restos de la basílica constantiniana. Planta que recuerda claramente la *liaison* entre el pórtico y la rotonda del Pantheon, fusión interior que podemos imaginar de la mano de Maerten van Heemskerck mirando crecer el nuevo San Pedro tras las columnas constantinianas (figs. 50, 52).

. Baldassarre Peruzzi y el Pantheon

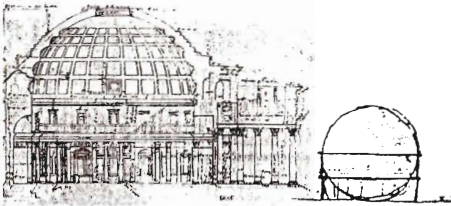
A Peruzzi debemos la primera representación ortográfica completa y acotada. Toma



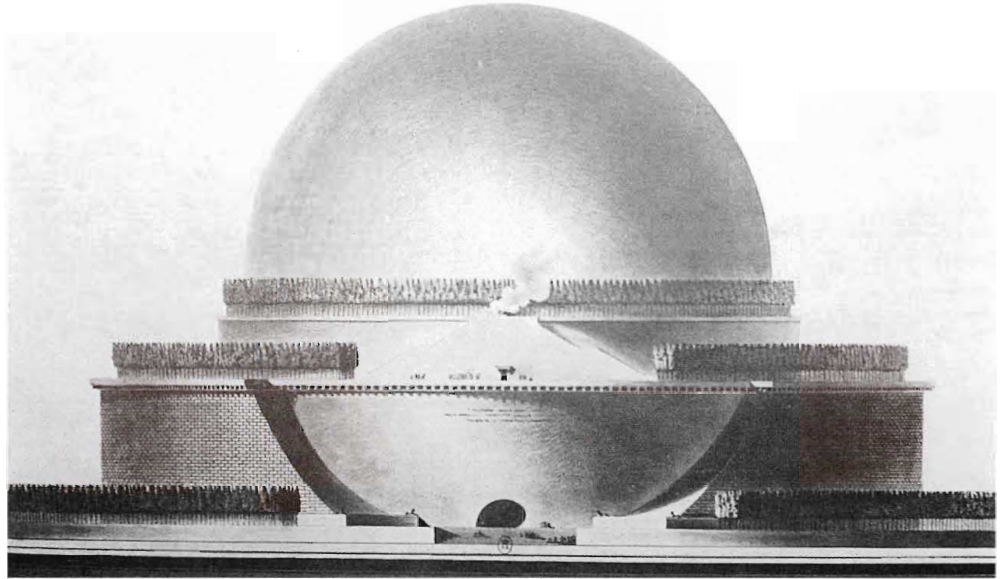
52. Mirando crecer el nuevo San Pedro tras las hileras constantinianas de columnas, ya ruinas también. Nationalmuseum, Estocolmo.
Maerten van Heemskerck



53. El Pantheon. B. Peruzzi. 1531. Planta. Uffizi



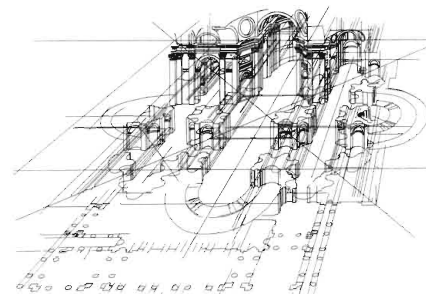
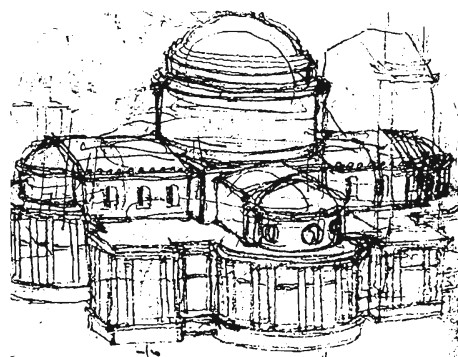
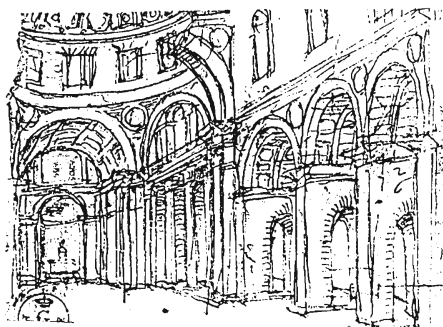
54. El Pantheon como esfera-idea. B. Peruzzi. 1531. Detalle de la anterior. y sección longitudinal. (collage autor). Uffizi



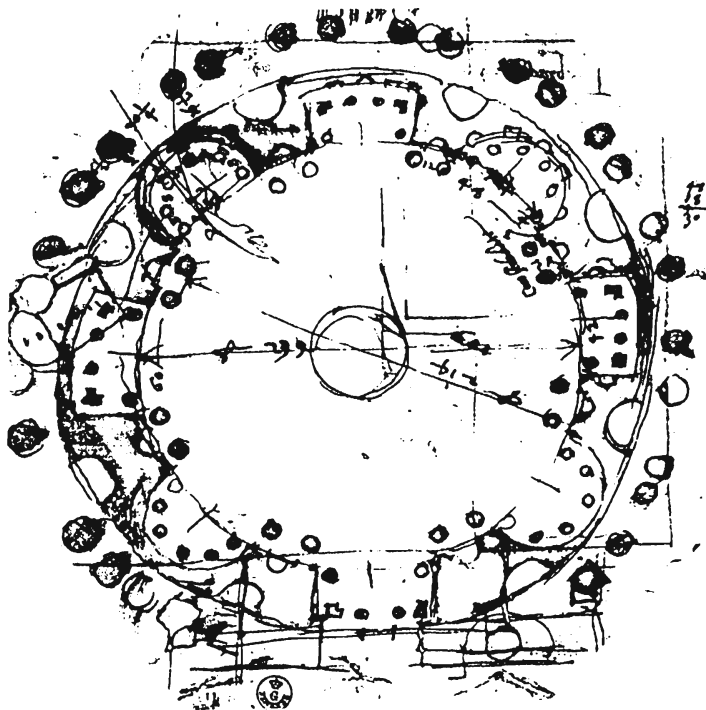
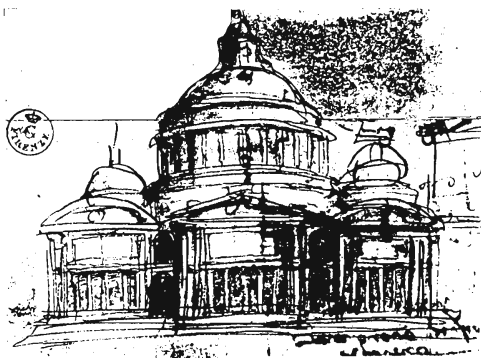
55. Cenotafio de Newton. E.L. Boullée. 1784

de datos conforme a la lección de Rafael, desvelando en su geometría la huella esférica del número acordado. Versión minuciosa en planta, atenta a todos los accidentes: excavaciones de nichos en las capillas radiales, estrías de las columnas y pilastras, escaleras triangulares, detalle de los tabernáculos, posición del óculo. La sección –pórtico y rotonda– es también la primera en *hard-line*, absolutamente precisa, acotada y proporcionada; modelo para todas las posteriores, en un perfil que no olvida nada. Sin embargo, junto a la planta, en un borde, Peruzzi rinde el primer homenaje conceptual al Pantheon, pensado y representado como ideal esfera sostenida por su triple ordenación horizontal. Una idea del edificio fuertemente reduccionista, casi iluminista, extrañamente cercana al cenotafio de Newton de Boullée que testifica cuánto una realidad, cuidadosamente reproducida como en el caso peruzziano, desemboca en la captación feliz de la esencia que va más allá, en busca del ser del Pantheon (figs. 53, 54, 55).

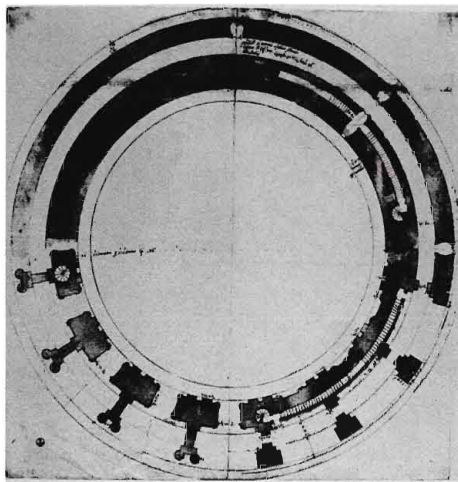
Por lo demás Peruzzi *usará* el Pantheon corregido en muchos de sus proyectos, comenzando con el pensado para San Pedro, tras la huella de Bramante y Rafael, partiendo directamente de la planta de la rotonda, pensada como *tholos* rodeado de un pórtico de dobles columnas. Dibujos para San Pedro salpicados de recuerdos –volumetría del Pantheon pero también del *tempietto* bramantesco e infinidad de pequeños edificios *tondos* romanos– mientras dibuja su bella perspectiva, *ruina in crescendo*, de la totalidad de la fábrica vaticana que habría de sostener el nuevo Pantheon. También para el concurso del *San Giovanni dei Fiorentini*, frente a la uniformidad de capillas y costillas radiales de Sangallo, retomará el modelo pulsante de la rotonda, en una rica articulación aprendida allí, pero también en las decenas de pequeños edificios de planta central (figs. 56, 57).



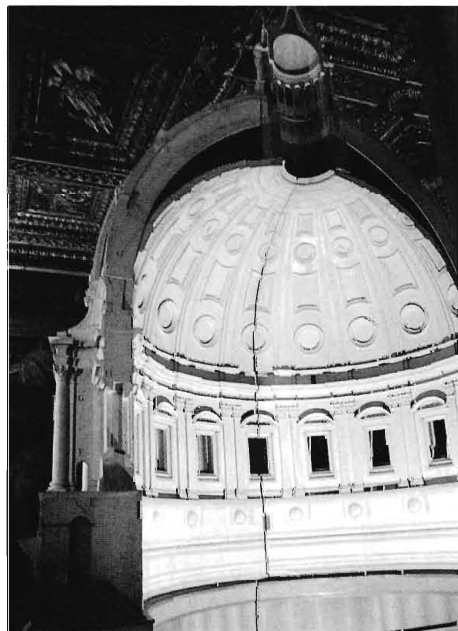
56. San Pedro "ruina in crescendo". B. Peruzzi.
Isométrica. Redibujo de Letarouilly



57. Pensamientos nacidos desde el Pantheon para
San Pedro. B. Peruzzi. (collage autor). Uffizzi



58. San Pedro. Planta de la cúpula. Uffizi. Copia de Dosio según Miguel Ángel



59. San Pedro. Miguel Ángel. Maqueta de la cúpula. Museo Vaticano

. Miguel Ángel y el Pantheon

Aunque son escasos los dibujos de Ruinas de Miguel Ángel, es él quien clausura el proyecto homenaje al Pantheon en San Pedro. Pantheon sentido en su propia voz como: *disegno angelico e non humano*, en su lucha tectónica y formal por cerrar la cúpula de San Pedro. Cúpula que se plantea –como ninguna– la crítica al modelo en algo que hasta entonces había sido respetado, si excluimos el proyecto sangallesco: es decir, su perfil escalonado y esférico, sustituido ahora por un resucitado *tertio acuto* medievalizante, para resolver el problema visual que el carácter emblemático de la cúpula no podía lograr desde el achatado Pantheon. Solución definitiva que resume –todos ellos arquitectos de la cúpula vaticana, al fin y al cabo– las experiencias anteriores en el gesto *terrible* de Miguel Ángel corrigiendo el Pantheon, pero también a Bramante, Rafael o Peruzzi. Véase si no la planta de la cúpula cercana aparentemente a Bramante, pero donde se han tomado decisiones tectónicas importantes: el períbolo externo de dobles columnas aparece ya como un sistema preciso de contrafuertes para el tambor (fig. 58).

Visión que Giuliano, y Antonio da Sangallo habían obtenido desde un Pantheon *gotizado*, si vale la expresión. Idea de esqueleto estructural que se ve apoyada, en el diseño miguelangelesco, por los nervios que separan los casetones interiores y por los *costoloni* exteriores que arman la cúpula: expresión visual de la tensión constructiva en el *nuevo Pantheon*, ajena al modelo pero provocada como posibilidad desde él. (figs. 59, 62).

Nuevo Pantheon que a mí me gusta ver en uno de los más bellos dibujos de Hubert Robert: inmensa cúpula naciendo desde el suelo, en un paisaje arquitectónico insospechadamente expresionista –las cubiertas de San Pedro– donde las cúpulas menores de Vignola y Della Porta acompañan la sombría aparición –*divina y humana a un tiempo*– del monumental tambor (fig. 60).

Todavía Miguel Ángel, en ocasión menos comprometida y para *San Giovanni dei Fiorentini*, podrá citar al Pantheon desde la articulación de la planta –rotonda y cruz– hasta el neto perfil esférico y escalonado de la cúpula (fig. 64).

Tampoco conviene olvidar que Miguel Ángel, fiel al modelo, propondrá para su San Pedro un bello pronaos de aisladas columnas corintias, hijas de las del Pantheon, como fachada para su personal Rotonda, a la misma escala gigante que las que, desde los muros externos de las naves, *fingen* soportar satisfactoriamente la inmensa cúpula, con una radicalidad expresiva ausente en los demás proyectos.

Y nada hay más hermoso hoy que descubrir la cúpula miguelangelesca triunfante en el *sky-line* romano –por ejemplo desde el *valle* del Circo Máximo– mientras buscamos con dificultad en la masa urbana la misteriosa esfera del Pantheon rodeada de tantas cúpulas nacidas de él para participar de esta aventura creativa, para entender de qué lección hablamos en este texto (figs. 61, 63).

. Palladio y el Pantheon

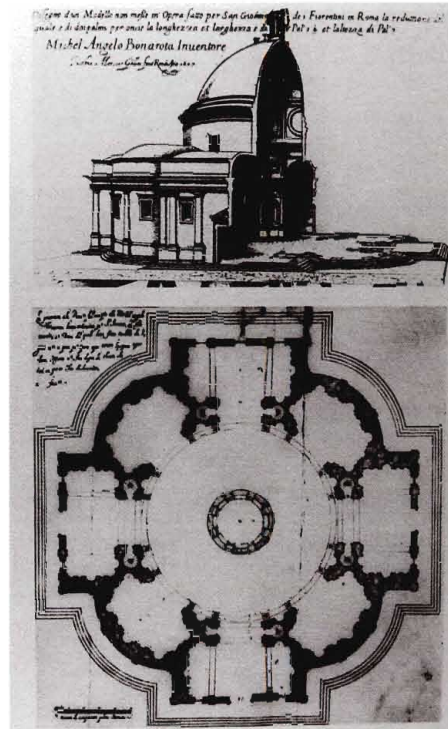
También para Palladio el Pantheon –*la machina del Pantheon*– es *la maggiore fabrica* de Roma. Él la colocará al final de los templos romanos, como pieza que resume –rotonda y pórtico– cuanto Palladio más estimaba en la experiencia de las Ruinas: la visión, en función y representación a un tiempo, de las bellas columnas corintias del pórtico, el filtrado



60. *Vísión "terrible" desde la cubierta de San Pedro.*
Hubert Robert. 1760-65. Bibliothèque de Besançon



61. La cúpula de San Pedro –nuevo Pantheon– desde el Circo Máximo

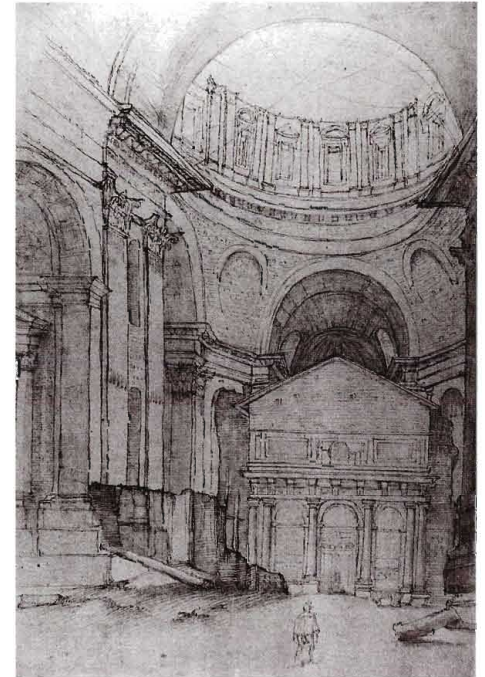


64

62. San Pedro. Construcción de la cúpula miguelangelesca. **Battista Naldini**. 1557-61. Kunsthalle, Hamburgo

63. La esfera misteriosa del Pantheon y las cúpulas nacidas de él. **Alberto Ustárroz**. 1992. Paisaje romano desde Sant'Angelo

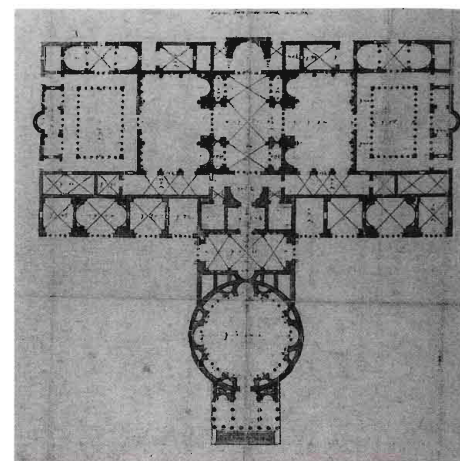
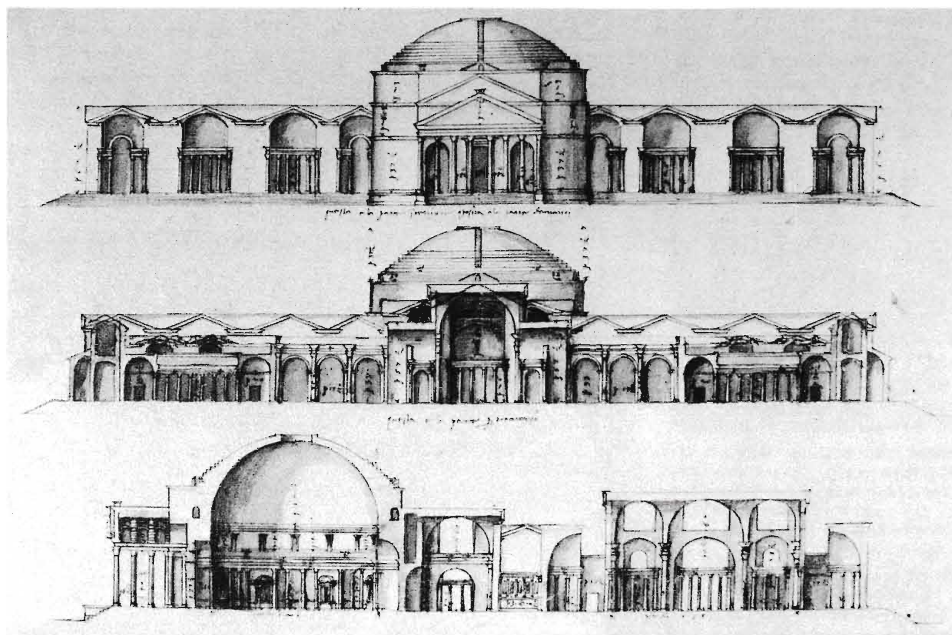
64. San Giovanni dei Fiorentini. Planta y sección del modelo. Biblioteca Nacional. París. Grabado por Jacques Lemercier en 1607 sobre el original del proyecto de **Miguel Ángel**



62



63



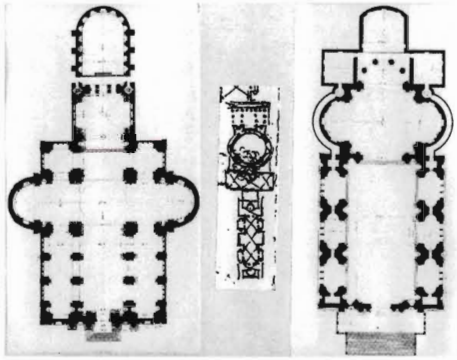
65. "Pianta de le terme de marchio Agripa dietro Sta. Maria Rotonda". Pantheon con las Termas de Agripa. Palladio. 1550. Planta. Museo Cívico. Vicenza

del espacio y la transparencia obtenida tras las columnas de las capillas radiales, la continuidad constructiva de la masa muraria –cilindro y bóveda– y, como resultado, el ejemplo señero de composición por partes articuladas que el Pantheon muestra.

Pantheon símbolo: *figura del Mondo, cioè Ritonda, che tanto è la sua altezza dal pavimento fino all'appertura onde egli riceve il lume, quanto è per diametro la sua larghezza de un muro all'altro*. Belleza de luz –óculo tondo *que se aquerencia en el cielo*– que merecería, como piensa Palladio, bañase *la Minerva di avorio fatta da Fidia*. Pero aun siendo bellísimas las diez láminas dedicadas al Pantheon en los cuatro Libros y numerosos los autógrafos sobre el mismo edificio, yo prefiero los levantamientos del RIBA que muestran en su totalidad las Termas de Agripa con el Pantheon como pieza fundamental. Una homenaje tanto a la individualidad y originalidad del Pantheon cuanto a la impresión de *tipicidad* que de él se desprende. Definición tipológica que Palladio persigue sin tregua en todos sus dibujos de Ruinas. Frente a la sólita visión autónoma del edificio, Palladio compone un magistral frente oeste omnicompreensivo, donde, sobre el despliegue rítmico de las poderosas exedras termales –caladas por columnas–, se impone, centrado en la inmensa fachada, henchido y poderoso, el Pantheon en una composición jerárquica tripartita, tan querida por Palladio para el pensamiento de sus villas (figs. 65, 66).

Magníficos alzados y secciones –rotonda fuertemente sombreada representada bajo la luz– que irán acompañados por unos nerviosos croquis previos, donde la planta se resuelve sobre los dos ejes en diferentes posibilidades previas a la final, con la rotonda –aquí y allá–

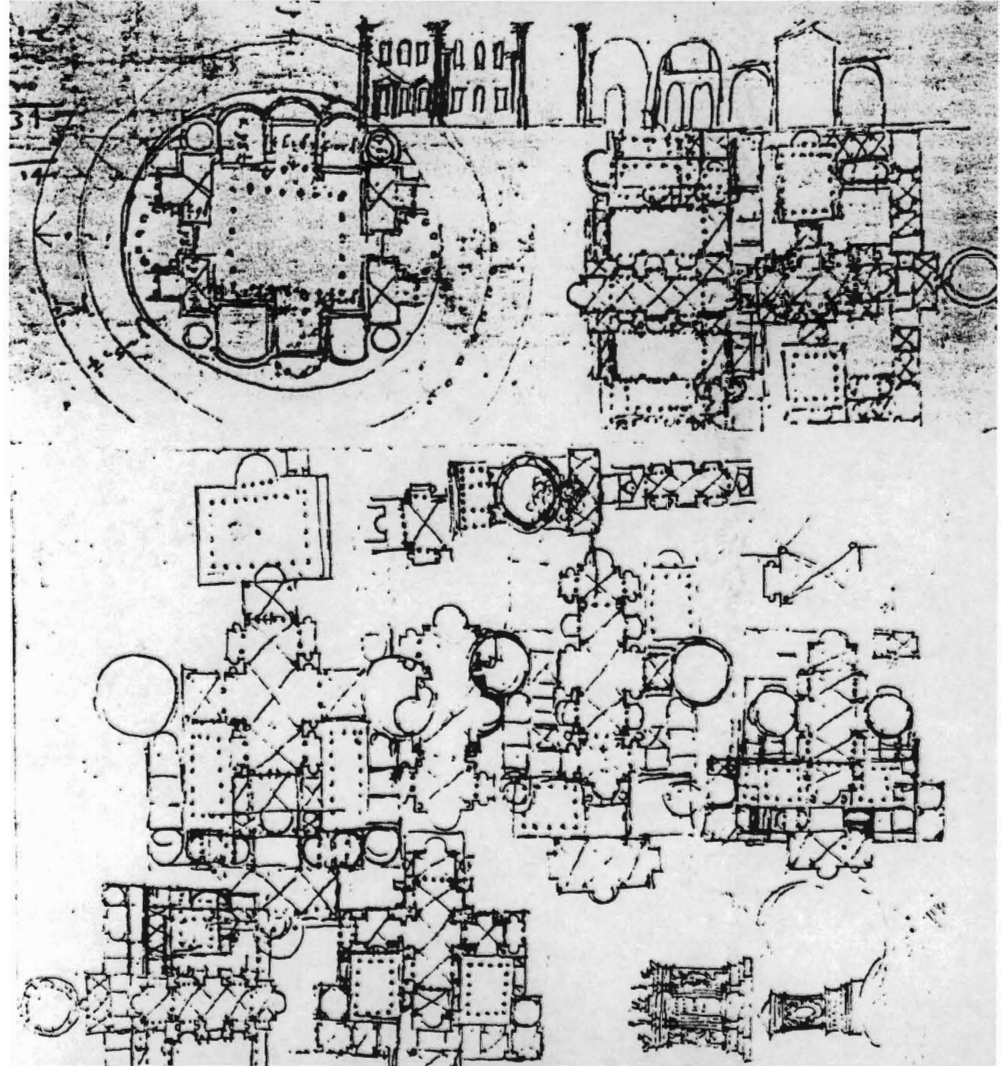
66. Pantheon con las Termas de Agripa. Palladio. 1550. Alzados y secciones. RIBA. Londres



67. Plantas de San Giorgio Maggiore y el Redentor con croquis palladiano del RIBA sobre el área del Pantheon con las termas de Agripa. **Palladio**



68. Transparencia tras las columnas de los nichos del Pantheon. "Le Antichità Romane". **Piranesi**. 1756



69. Croquis del Pantheon y Termas de Agripa y, asociado a ellos, el Teatro Maritimo de Villa Adriana. **Palladio**. 1554. RIBA. Londres



como motor del proyecto. Y todavía Palladio mezclará en un rincón –afinidades insospechadas– un croquis corregido en simetría de la planta del *Teatro Marítimo* de villa Adriana: algo no tan extraño si pensamos en la autoría adrianea –*Apollodoro de Damasco*– de ambos proyectos y en la sorprendente coincidencia dimensional de las dos obras: 150 pies de diámetro (fig. 69).

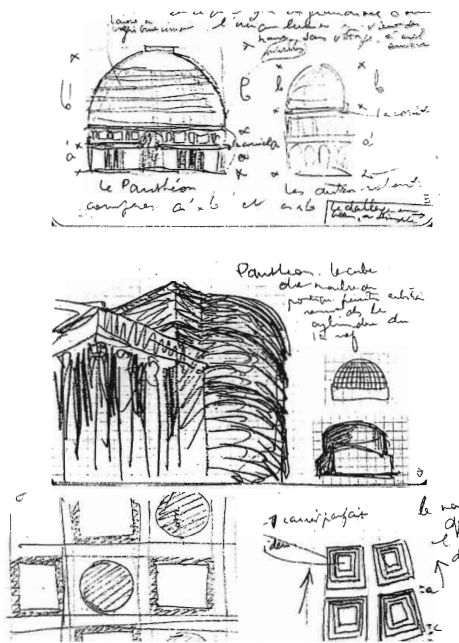
Reconstrucción volumétrica palladiana, escueta atenta a lo esencial; Pantheon usado como una parte más para la composición total, esencializado en su ornamentación interior, donde todos los elementos geométricos presentes representan un papel activo bajo la luz. Palladio sabe que para conseguir la nueva unidad es necesaria una labor previa de depuración de la Ruina, de análisis de cuanto en ella es esencial o accesorio.

Sería superfluo aquí citar los continuos *homenajes* palladianos al Pantheon, recuperado como pieza compositiva a utilizar tal cual en nuevas composiciones o invenciones en otros sugerentes lugares. Sólo citaré en relación con estos *nuevos lugares*, su aparición coronando triunfalmente sus espectaculares reconstrucciones de Palestrina o del Teatro de Verona, por no citar los sueños palladianos –en un primer estadio del proyecto para el Redentor– de un Pantheon reflejándose en las quietas aguas de la laguna veneciana, o la *cita* en la capilla de Maser. (figs. 71, 72, 73) Por otro lado, ¿cómo explicar la original sintaxis de la planta del Redentor –nave, rotonda triconca y coro velado por columnas– si no es a través de su experiencia en los edificios termales, las Termas de Agripa por ejemplo? En efecto, allí encontraremos, con años de anticipación, la misma *enfilade* –*frigidarium*, rotonda y pórtico– en intensos croquis, cuyo singular efecto telescópico y sabia contracción aparecen en Venecia (figs. 67, 68, 70).

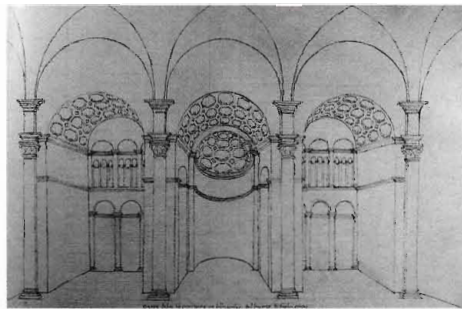
70. Transparencia tras las columnas del coro del Redentor. Palladio, 1576. Venecia

71. El Pantheon en otro lugar; Fachada del Redentor en Venecia. Palladio, 1576

72. Iglesia de la Villa Barbaro en Maser. Palladio

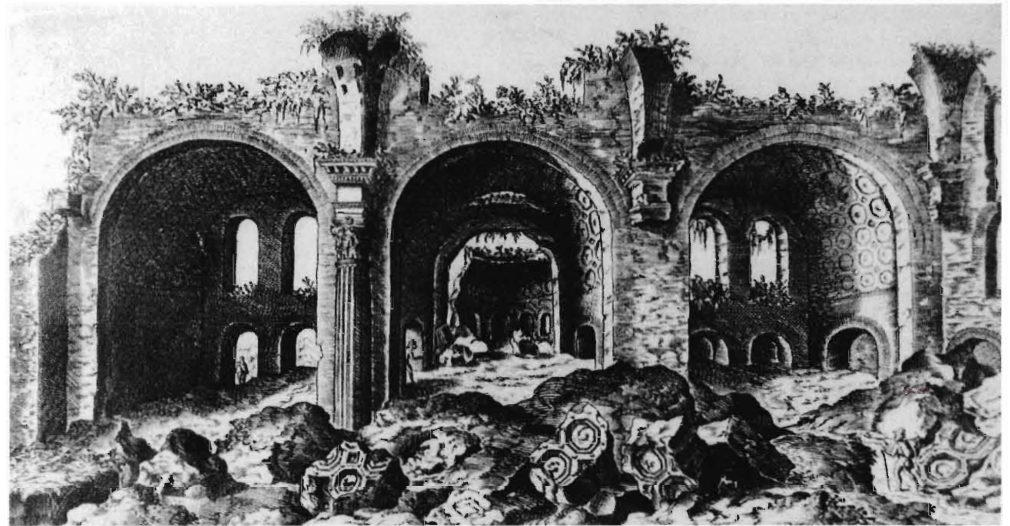


73. "Le cube de marbre du portique pénètre arbitrairement dans le cylindre de la nef... Et ce qu'il y a de grandiose est que l'unique lumière vient du haut, sans vitrage, à ciel ouvert." **Le Corbusier: Cahier de Le voyage d'Orient, 1911**



74. *Spaccato de la Basilica de Majencio*. Códice Saluzziano. Turín. **Francesco di Giorgio Martini**

75. *El Templum Pacis o Basílica de Majencio*. "I vestigi dell'antichità de Roma". **Etienne du Pérac**. 1575



Otra posibilidad diversa a la bramantesca *liaison* entre la basílica de Majencio y el Pantheon: en San Pedro, en desarrollo vertical; en el Redentor, en horizontal.

* *El Templum Pacis o la basílica de Majencio*

Los bellos dibujos de Van Heemskerck, Du Pérac, Dosio o Ingres, ya en el XIX, mantienen la visión de este singular edificio *abierto* y ofrecido en sección por la ruina. Flagrantemente diverso en el bosque de columnas del Foro, lo verá Alberti cuando busque por contraste el *Etruscum Sacrum*, en éste para el Templo de Latona (*De Re Aedificatoria*).

Búsqueda necesaria para construir el nuevo modelo de templo como su *Sant'Andrea* de Mantua demuestra, pero también *Il Gesù* vignoliano o el *San Giorgio* palladiano, sin olvidar su utilización como base desde donde alzar la nueva rotunda petriana. Aquí en la basílica de Majencio, Alberti, podía ver dos realidades distintas. Por un lado, la continuidad orgánica, espacial, matérica de esas enormes bóvedas en baldaquino por aristas –en *opus cementicium*– apoyadas y contrarrestadas por las imponentes albañilerías y bóvedas de cañón transversales, y por otro, el hecho de que esas bóvedas aparecieran sostenidas *visualmente* por ocho enormes columnas corintias, aisladas y enterizas en mármol. Bóvedas centrales colapsadas en espectaculares muñones, es cierto, pero columnas representadas todavía por una de ellas –in situ en el Renacimiento– hasta que las reformas de Paulo V la trasladaron, como monumento exento, a la plaza de *Santa. María Maggiore* (fig. 75).

Desde la primera representación anticipatoria de Francesco di Giorgio, la planta y la visión en *spaccato* de la sección longitudinal serán los materiales necesarios para su análisis (fig. 74). Planta martiniana –la primera y única correcta con su pórtico lateral oculto hasta el XIX

como sabemos— que rinde homenaje al bello equilibrio estructural del edificio, a la expresividad de sus exedras y capillas laterales. Planta y sección escorzada que plantean también los agudos problemas de desacuerdo entre su realidad estructural y la apariencia inconexa del ornamento, centrado en la presencia de una de las hermosas columnas corintias de mármol que fingen soportar los baldaquinos centrales, como quedó dicho más arriba. Martini *corrige* la Ruina, intentando un acuerdo horizontal al modo del arco de triunfo —en realidad imposible— entre las impostas de los grandes arcos y los arquivoltas, ménsula del orden, aunque para ello haya de verticalizar la sección y eliminar las termas sobre los arcos laterales. Adecuación horizontal que se va a prolongar en la intención del resto de autores —también para los gemelos *tepidaria* de las Termas— mientras se piensan los respectivos alzados internos para las nuevas iglesias, como vemos en la elemental *Santa Maria al Calcinaio* de Cortona, obra del propio Francesco di Giorgio.

Peruzzi recuerda continuamente el *Templum Pacis*: en planta de modo muy preciso —nichos, escaleras en muros— y en múltiples variaciones, mientras piensa en San Pedro, con algunos croquis perspectivos que sintetizan la idea. El valor de modelo se confirma en un dibujo que inteligentemente presenta el *Templum Pacis* junto al de Minerva Médica, estudiando cómo la lógica del abovedamiento condiciona, en un caso u otro, la planta desde el comienzo. En su estela Serlio representa la ya canónica planta y un dibujo *ruinizante* de la sección, en escorzo (fig. 76).

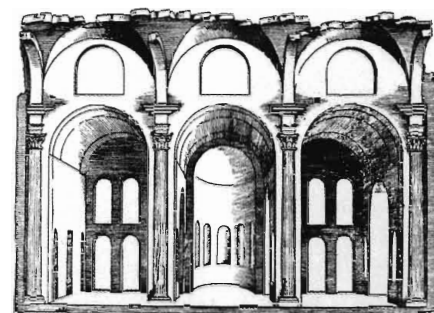
Claramente resta perplejo ante el papel de las grandes columnas, si bien corrige el original con el añadido de unos inexistentes arcos fajones, que intentan justificar la presencia sustentante de aquéllas, frente a la levedad de las bóvedas de aristas.

Palladio la coloca, por única, como primer ejemplo de templo en lista que cerrará el Pantheon. Bien claro es su interés en esta Ruina, tanto para la construcción de sus iglesias como para avanzar en el arduo problema de la construcción de la nueva fachada del templo. Como es habitual en Palladio, la Ruina se representa, como quería Rafael, en correcta ortografía: planta, fachada y sección (fig. 77).

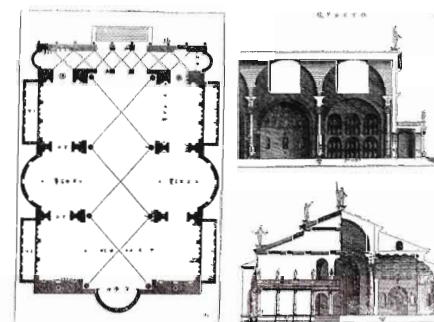
Desde la admiración —*i suoi vestigii così rovinati come sono rappresentano tanta grandezza, che troppo bene si può giudicare quali era essendo intiero*— dibuja una *finta loggia* sobre el nártex de una fachada, que ya apunta su característica intersección de frontones —central y laterales— continuados en los contrafuertes exteriores. Todo ello coronado por un mundo de estatuas sobre el pórtico, sobre el *acroterium*, del todo palladiano. Me interesa particularmente el estudio de la luz interior bien expresado en las sombras del grabado —sombra sobre sombra— desde el blanco de las termas al casi negro de los patios con nichos que velan los fondos de las capillas.

* En la oquedades termas: la complejidad del organismo romano

Pensando en el Pantheon, en el *Templum Pacis*, las cavernas de las grandes Termas —Caracalla o Diocleciano— ocultaban las más insospechadas síntesis entre los dos modelos, en medio de un caos comido de *boscaglie*, como Dosio, en una serie de naturalistas dibujos, nos muestra (fig. 78).



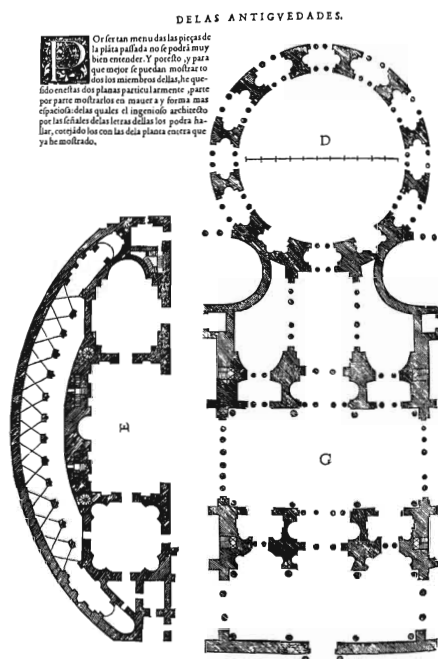
76. Spaccato de la Basílica de Majencio. Libro III. Sebastiano Serlio. 1584. Venecia



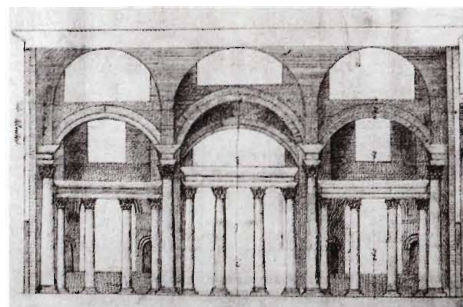
77. La Basílica de Majencio en los cuatro Libros. Palladio. 1570



78. Termas de Caracalla "Veduta del tepidarium delle terme anthoniane con sullo sfondo dell'arcata centrale, parte del frigidarium". Giovanni Antonio Dosio. Uffizi



79. Collage thermal (Termas de Caracalla). Libro III. S. Serlio, 1584. Venecia



80. Tepidarium de las Termas de Caracalla. Sección. Anónimo Códice Destailleur. Kunstbibliothek. SMPK. Berlin

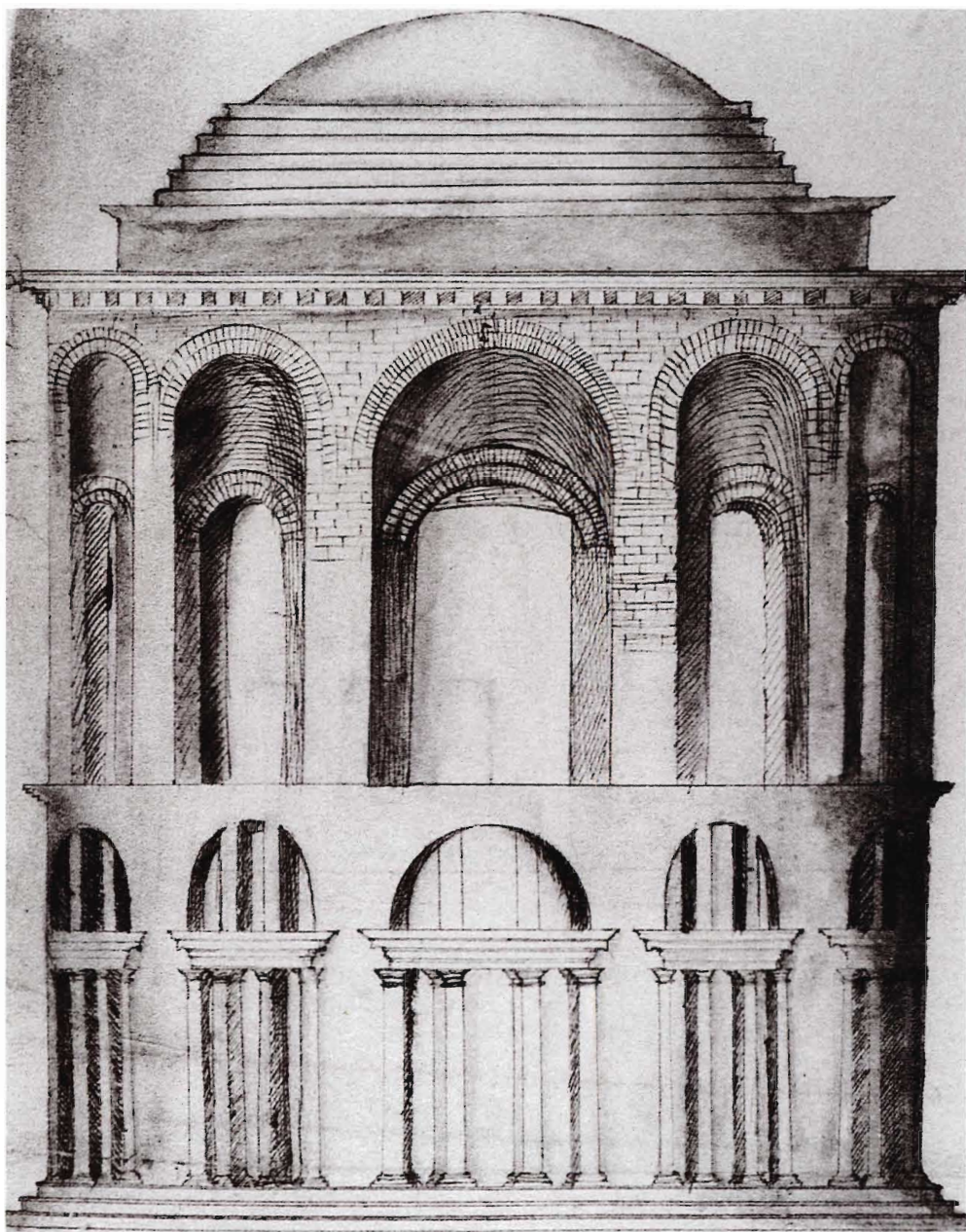
Misteriosas en sus rotundas oquedades, desdibujadas por un sol que entra por los más inesperados lugares: rotondas perforadas de luz, transparencias termales, pantallas de bellas columnas de mármol, *enfilades* luminosas que marcan la compleja biaxialidad de estos organismos, todavía hoy son muestra acabada del *pensar romano* en arquitectura. Plantas recompuestas con dificultad como en las primeras representaciones de Francesco di Giorgio Martini, perdido en el conflicto geométrico que libran ortogonalidad y todo un mundo de curvas, exedras, octógonos y rotondas. Perfecta lección de cómo el organismo romano abovedado ha de ser resuelto satisfactoriamente desde la cimentación, en un *continuum* orgánico centralizado que todavía y en las grandes salas los baldaquinos fragmentados, en inverosímil equilibrio, testimonian. Lección que sabrá aprovechar también Louis Kahn en nuestro tiempo.

. En las Termas de Caracalla

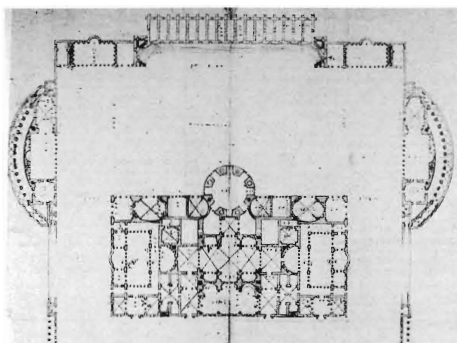
Conocimiento lento que empieza en las articuladas plantas de Giuliano, de Peruzzi, reconociendo las secuencias de espacios sobre los ejes dobles, fundamentalmente sobre el principal, que contiene las piezas más sugerentes: *natatio*, *tepidarium* y *calidarium*. Serlio toma los cuidadosos croquis de Peruzzi y declara que la planta de estas Termas es en su compleja articulación, la más bella de Roma. Complejidad, combinaciones posibles entre sus partes principales que Serlio advierte en *collages* intencionados ofrecidos como fragmentos autónomos (secuencia *natatio*, *tepidarium*, *rotonda del calidarium* o las exedras laterales de las bibliotecas) (fig. 79).

Para mí son particularmente bellos los dibujos de las Termas de Caracalla que ilustran los dos intentos de re-construcción total contenidos tanto en el código Destailleur —de herencia rafaelesca— como en las láminas autógrafas de Palladio en el RIBA. Los dibujos Destailleur —sección transversal por el *tepidarium* y el alzado-sección por la rotonda del *calidarium*— resultan fascinantes tanto por su bello grafismo como por lo ambicioso de su investigación. En su depuración formal no olvidan nada referente a lo constructivo: recogida de aguas y bajantes, soluciones para el *hipocaustum* del *calidarium*, indicación de aparejos en el ladrillo. Interés que resulta extremo en el caso de las piezas centrales: gran sala del *tepidarium* y rotonda del *calidarium*. *Tepidarium* representado en desnudez esencial traspasada de luz, medida con la triple escala de sus órdenes que valora el eje principal (fig. 80).

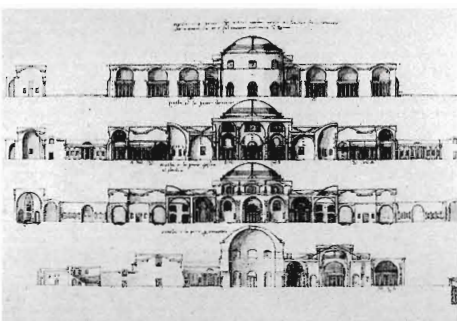
Pero sin duda la rotonda del *calidarium* es la pieza más interesante. No muy lejana en dimensiones, se muestra muy diversa a la del Pantheon, como lo exige su función. No tiene óculo central y eleva su verticalidad fuera de la esfericidad. Su tambor se perfora por un doble orden de grandes huecos en arco, los inferiores calados por columnas: es un *heliocaminus*, estructura que ha de ser traspasada por el calor y luz solares, atravesando los vapores de los baños calientes. Bellos huecos en derrame que desdibujan en lunetos la pureza de la bóveda. Rotonda presentada en el dibujo del alzado, sola, autónoma, sobre tres gradas como un templo rafaelesco. Bellísima arquitectura atenta a lo esencial *firmitas, utilitas y venustas* —vivo ejemplo de la variedad de situaciones que la arquitectura enfrenta con un mismo arquetipo: una rotonda— (fig. 81).



81. Rotonda del Calidarium de las Termas de Caracalla. Alzado exterior. Anónimo.
Códice Destailleur. Kunstbibliothek SMPK, Berlín



82. Planta de las Termas de Caracalla. Palladio. 1540. RIBA. Londres

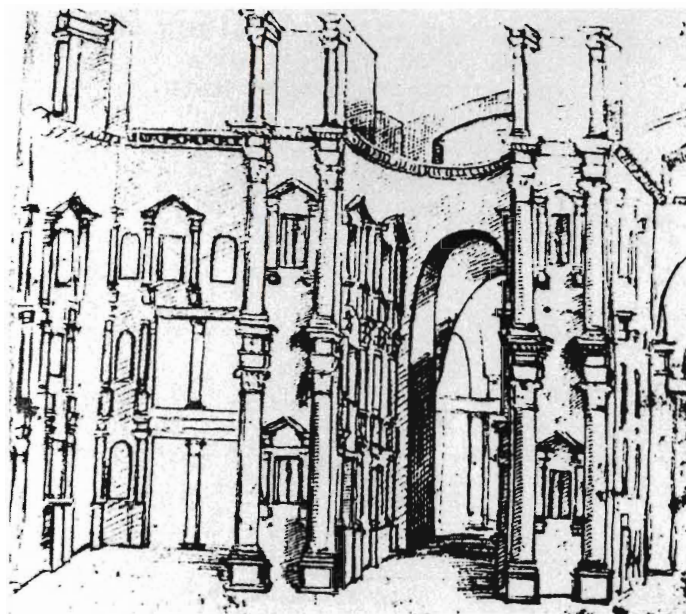


83. Alzados y secciones de las Termas de Caracalla. Palladio. 1540. RIBA. Londres



84. Termas de Diocleciano. Fachada de la natatio. 1756. "Le Antichità Romane". Piranesi

85. Termas de Diocleciano. Fachada de la natatio. Códice Forosemproniese

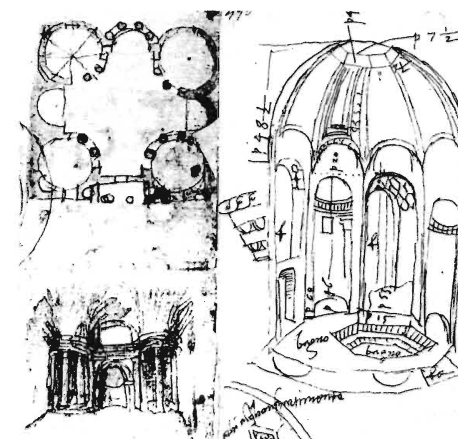
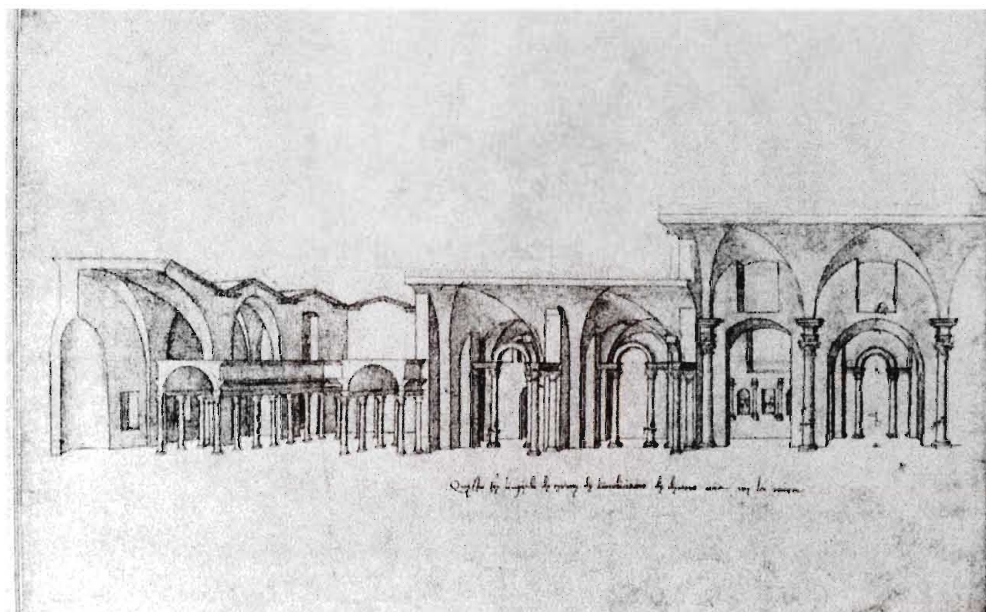


Impresionante la reconstrucción total llevada a cabo por Palladio considerando por vez primera la totalidad del inmenso organismo, recinto exterior de las bibliotecas y depósitos de agua incluidos. Alzados y secciones que representan, en las dos direcciones, el crescendo jerárquico, espacial, que culmina en el gran *calidarium*, como Palladio ya había comprobado en las Termas de Agripa con la rotonda del Pantheon. Arquitectura del todo palladiana, llena de transparencias de luz, en un entendimiento muy claro del papel distinto y complementario que cumplen las inmensas albañilerías continuas de muros y bóvedas y las múltiples pantallas de columnas que definen estos espacios de forma sutil (figs. 82, 83).

. En las Termas de Diocleciano

Una primera representación anónima de finales del XV nos presenta uno de los puntos más interesantes de estas ruinas: la fachada de la *natatio*, tan impresionante y provocadora como aparece en el terrible grabado de Piranesi, erizado de consolas y cornisas que claman por la ausencia de sus respectivas columnas (figs. 84, 85).

La posible articulación de esta gran fachada teatral pulsante tienta a Antonio da Sangallo el Viejo: grandes vanos termale calados por columnas, exedras y contrafuertes donde se comparan triples superposiciones de órdenes y rítmicos tabernáculos, como en un brillante decorado. Interés que se corresponde con los esfuerzos de Giuliano para componer la nueva fachada de San Pedro o de San Lorenzo en Florencia. Muy bello es también el croquis rápido de Peruzzi



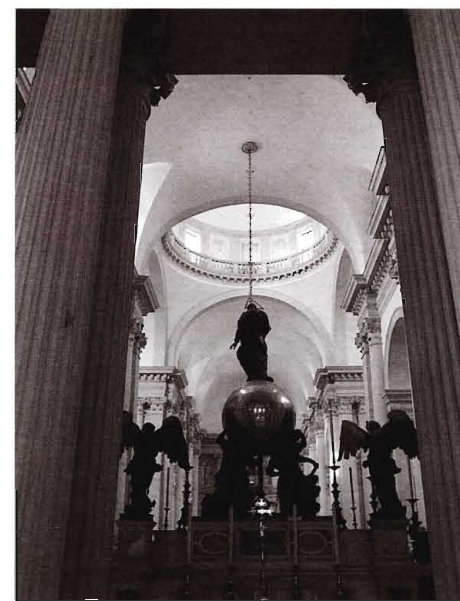
86. Termas de villa Adriana y rotonda de esquina en las Termas de Diocleciano. Uffizi. Croquis de B. Peruzzi

estudiando la pequeña rotonda de esquina –baño menor– salpicado de números, con indicación del uso, entrada de la luz y ornamento, en una economía de medios que alcanza el máximo de expresión. Interés por los pequeños organismos termales que vemos recogido en su estudio de las termas de villa Adriana (fig. 86).

La versión palladiana hermana de las ya comentadas –Termas de Agripa y Caracalla– consigue la misma pulcritud y comprensión de la totalidad del organismo: la caverna de las termas descubre en el dibujo la secuencia espacial articulada en sus dos ejes, filtrada por las pantallas de columnas, los equilibrios del abovedamiento, la lógica del organismo por partes, apoyado en este caso en una hermosa perspectiva en *spaccato*. La menor claridad jerárquica de estas termas es acusada en estos diseños, mientras Palladio, atento a lo esencial, desnuda con inteligencia la abigarrada fachada de la *natatio* (figs. 87, 88).

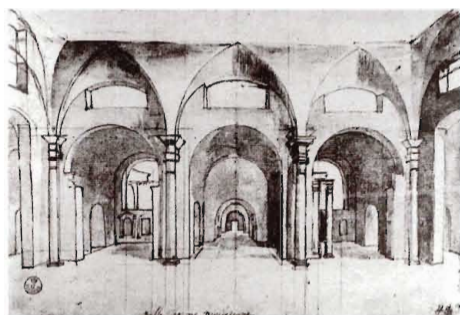
Pero es el *tepidarium*, la parte mejor conservada, destinada a iglesia, la que nos permite comparar distintos pensamientos de arquitectura de Giuliano da Sangallo, de Peruzzi, y Miguel Ángel, quien finalmente llevó a término su *reuso* como iglesia para la cartuja de Santa Maria degli Angeli.

Giuliano, en uno de sus más cuidados dibujos –alzado con fuga en el ábside central, espléndidamente sombreado– intenta de nuevo la *conformità* imposible de escalas, si vemos la realidad en los dibujos de Dosio. Elimina los grandes arcos de la composición, cerrándolos por tríforas de columnas, cuyos entablamentos pasan detrás del orden gigante,

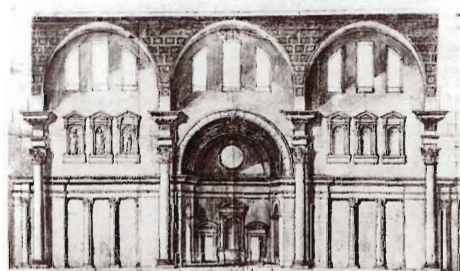


87. Transparencia termal tras el coro de San Giorgio Maggiore. Palladio, 1565. Venecia

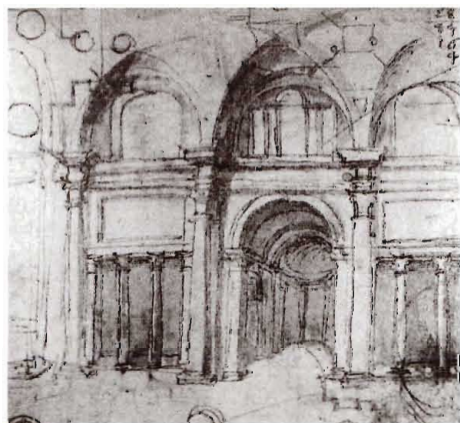
88. Vista en *spaccato* de las Termas de Diocleciano. Palladio. RIBA. Londres



89. Tepidarium de las Termas de Diocleciano.
G.A. Dosio. 1562. Uffizi



90. Tepidarium de las Termas de Diocleciano. Versión
de Giuliano da Sangallo. Uffizi



91. Tepidarium de las Termas de Diocleciano. Uffizi.
Versión de B. Peruzzi

que sostiene las bóvedas de aristas centrales, para convertirse en las impostas del arco triunfal del ahora nuevo ábside de la iglesia. Los rellenos superiores se intentan con el recurso de la *natio* –serie de tabernáculos– tan usados en los palacios sangallescios (figs. 89, 90).

Peruzzi va un poco más allá, pensando en su experiencia en San Pedro, e intenta el trazado imposible del gran entablamento principal sobre el orden gigante, capaz, con el orden menor, de resolver el atado horizontal de todos los elementos: ábside central, logias laterales, abovedamiento y huecos termales reconducidos a serlianas (fig. 91).

Miguel Ángel respeta la impresionante desnudez de la sala, su aspecto arqueológico en contraste con Giuliano, con Peruzzi, en una reutilización *minimal*, homenaje al *saber constructivo* de los antiguos. Firme en mantener para el nuevo uso –cartuja de *Santa María degli Angeli*– el antiguo eje principal, acota sabiamente en cruz el espacio de la iglesia, segregado del abigarrado resto, prolongando el ábside con un coro tras columnas, bien termal y palladiano si recordamos los ejemplos del *San Giorgio* o *Il Redentore* venecianos. Restauración mínima del resto –retoques en las termales– que fue traicionada en el ostentoso *embellishment* de Vanvitelli en el XVIII, torpe en la multiplicación columnaria del orden mayor y en los pesados plintos de acuerdo con las bóvedas que arruinan su efecto aéreo, de velamen sin peso. Para Miguel Ángel, se trataba más de *habitar* la Ruina que de *construir* la Ruina como en los casos anteriores (fig. 92).

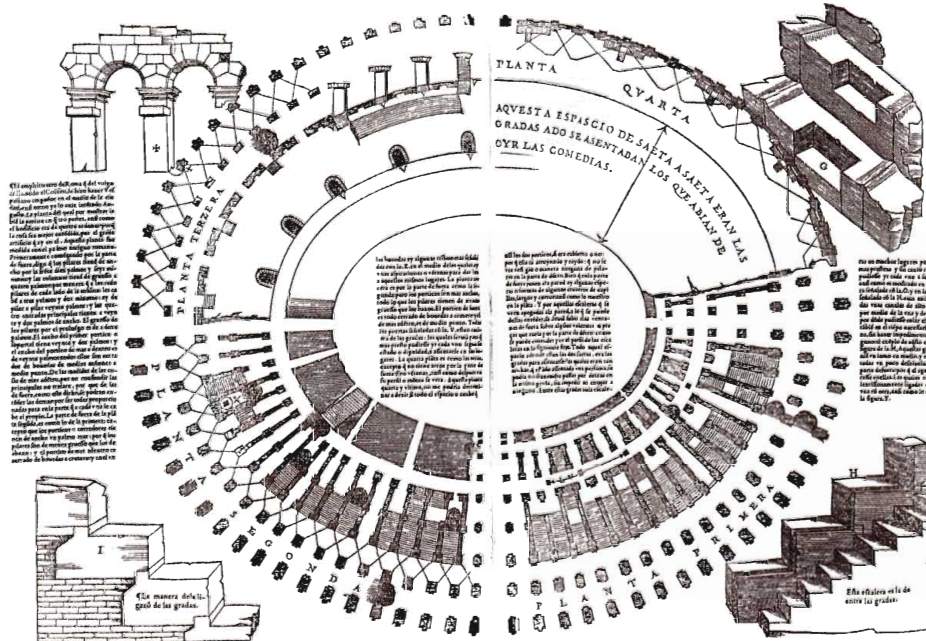
* El Coliseo, el Teatro de Marcello: ordenando el muro

El Coliseo, como la basílica de Majencio, muestra arquitectónicamente su ruina en sección: abierta a través de su cávea, en un alzado que la forma oval hace aparecer en movimiento vertical, fragmento a fragmento. Así lo vemos en los hermosos dibujos de Maerten van Heemskerck, pero también en los dibujos de Francesco di Giorgio, Fra Giocondo y en los grabados de Piranesi (figs. 93, 94).

Sección constructiva que muestra la individualidad de la piel urbana exterior de travertino –arcos y órdenes dórico, jónico, corintio y compuesto en un muro transparente– y la trabada albañilería –muros radiales y bóvedas en ladrillo y *opus cementicium*– que construyen el graderío de directriz ovalada. Pared exterior que, con su sola presencia, es todo un tratado de la relación muro-orden, retomada en un primer momento por Alberti para su palacio Rucellai. Su gran desarrollo vertical permite comprobar visualmente los efectos de disminución perspectiva entre los pisos, el valor visual de los plintos a partir del primer nivel, el espesor del ornamento, el efecto inverso del último piso..., a tono con las investigaciones en torno a los nuevos palacios urbanos –últimos pisos de los patios de Urbino, Cancillería, claustro della Carità palladiano, fachada del palacio Massimo de Peruzzi (fig. 102).

Hermosa la versión de Giuliano da Sangallo: planta oval corregida, alzado y fragmento de éste en perspectiva, que agudiza el retranqueo de los pisos en fuga vertical, como vemos en los palacios de la época –por ejemplo el Pandolfini de Rafael– (fig. 95).

Peruzzi, en la línea de Rafael, inaugura la más bella representación de la planta, dividida en cuatro cuadrantes para cada uno de los pisos. La sección presenta en escorzo la visión



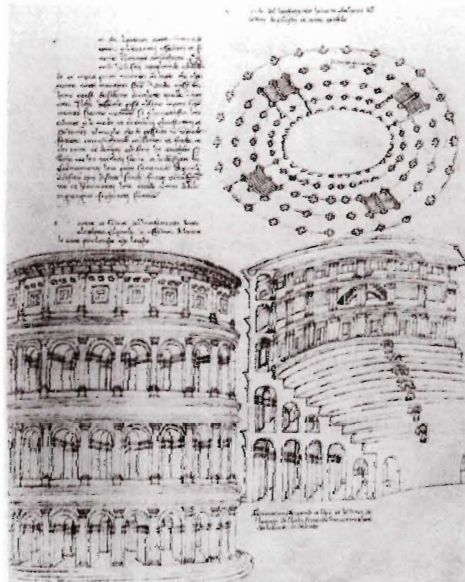
96



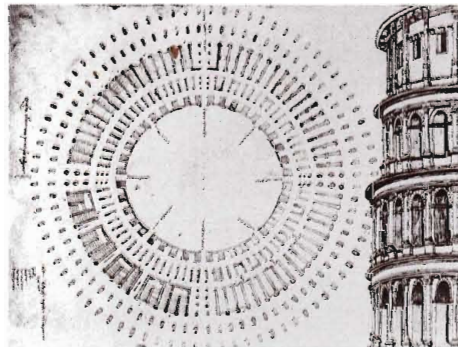
92. Tepidarium de las Termas de Diocleciano. Restauración de Miguel Ángel (1561), gravemente alterada por la reforma de L.Vanyitelli



93. Coliseo abierto. "Le Antichita Romane", Piranesi, 1756



95

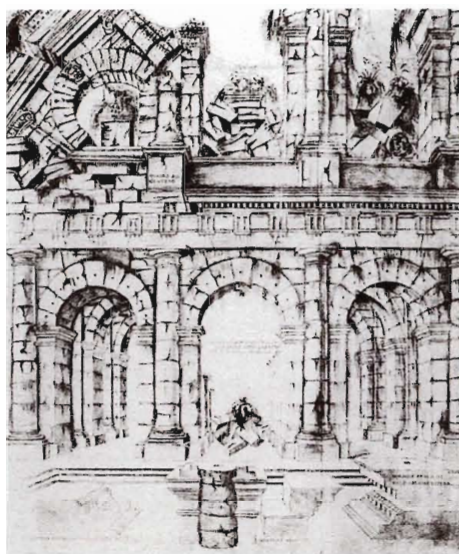


94

94. Coliseo. Versión de Francesco di Giorgio Martini. Códice Saluzziano. Turin

95. Coliseo. Versión de Giuliano da Sangallo. Planta y alzado en receso. Códice Barberiniano. Uffizi

96. Coliseo. Lámina de la planta con cuatro cuadrantes diversos. Libro III. Sebastiano Serlio. 1584. Venecia



97. Teatro Marcello. ("Parte dell'alzato del teatro di Marcello, Quliseo de Savegli in Roma cioè come ista la facciata ed è cosa dorica.") Giuliano da Sangallo. Códice Barberini. Uffizi

del alzado, los detalles en grande del graderío. El paso *in bello* lo veremos en Serlio que, en mi opinión, en su planta del Coliseo consigue una de sus láminas más bellamente compuestas, atenta también a los detalles constructivos (fig. 96).

El Teatro Marcello y el Coliseo son los mejores ejemplos de la organización muraria romana: sistema curvilíneo de arcos constructivos y superposición de órdenes mensuradores. Giuliano da Sangallo nos da la representación más *artística* —cuasi mantegnesca— de la ruina del Teatro Marcello, tomando un fragmento —pórtico profundo, recto en tres tramos— segregado como descoyuntado material de proyecto. Una ruina *construida* expresamente en la aparatosidad del vuelco del fragmento jónico, que de otra forma no cabría en el folio. Un temblor expresivo de todos los sillares, en efectista despliegue —primer plano— de los detalles formal y constructivamente más delicados: véase el siempre difícil encuentro entre el fuste de la columna y la imposta de los arcos, las diferentes cornisas —*di sotto e di sopra*—, los plintos —*quadro per ogni verso*— y de nuevo la corrección con basa ática del primer orden —*cosa Dorica*—, mientras recoge atento la pulsación de los triglifos. Dibujo que explica plenamente una continuidad de intenciones en los diseños y obra de Antonio da Sangallo el Joven: dibujos del Teatro Marcello y del patio del palacio Farnesio, detalles de uno y detalles del otro comparados (figs. 97, 98).

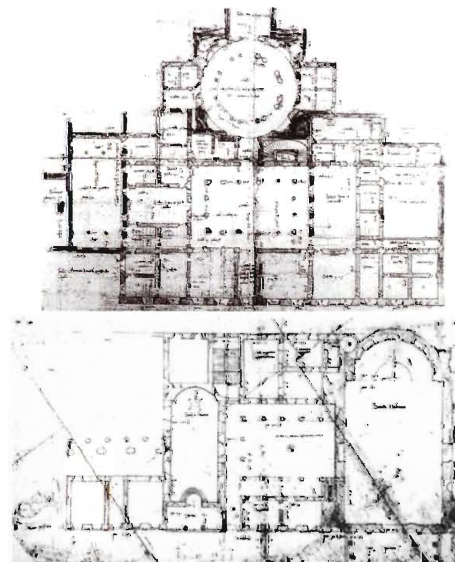
Peruzzi va a establecer unas relaciones particulares con alguna de estas Ruinas: habrá de proyectar desde ellas y con ellas como integrantes del nuevo proyecto. Comenzará por el Teatro Marcello, donde la familia Savelli —desde 1519— le encarga reorganizar su palacio sobre la cávea teatral, recogiendo no sólo las preexistencias romanas sino también las medievales. Peruzzi estudia la nueva planta. Serlio recuerda:

(...) volendo fabricare una casa, il sito della quale veniva ad essere sopra una parte di questo teatro, essendo la dita cassa ordinata da Baldassarre Senese, raro Architetto, facendo cavare i fondamenti si trovarono molte reliquie di corniciamenti diversi di questo teatro, si scoperse bueno inditio della pianta; BALDASSARE PER QUELLA PARTE SCOPERTA COMPRESSE IL TUTTO, così con buona diligentia lo misurò.

Intervención —*reuso* natural hoy alterado— que vemos en Dosio, Du Pérac o Piranesi, apoyada en el muro externo del teatro como soporte, sin tener en cuenta sus niveles. El palacio aparece en el nuevo tercer nivel, con ventanas reaprovechadas. Interesante la planta con dos patios, el principal en U cuadrado, con triple logia. Arquitectura sobre arquitectura, nuevo y antiguo extrañamente unidos desde la *utilitas*, donde este último —sin ambigüedades— sigue dando testimonio exacto de sí mismo (fig. 99). Trato particular con las Ruinas que Peruzzi experimentará también sobre las Termas de Agripa —Palacio Orsini— en un bello dibujo de la planta en dos tonos —nuevo y antiguo— o en la Curia del Foro con interesantes correcciones —ábside, claustro nuevo— para el convento de San Adriano (fig. 100). Finalmente el proyecto del Palacio *Massimo alle colonne*, nacido sobre los restos de un antiguo odeón de Domiciano —*girato in forma ovale con un nuovo e bello modo di fabbricare*, como dirá Vasari—, es una lección, la última para Peruzzi, de cuánto el pasado provoca el presente. Mientras el arquitecto anota sobre su planta cuidado-

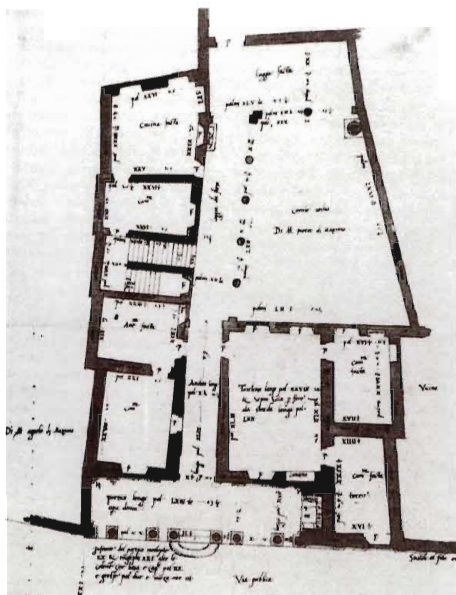


98. Patio del Palacio Farnesio. Antonio da Sangallo y Miguel Ángel (último piso). 1545



99. Habitar en la Ruina. Teatro Marcello como Palacio Savelli-Orsini tras el "restauro" peruzziano de 1525. "Le Antichità Romane". Piranesi, 1756

100. Palacio Orsini sobre los restos de la Termas de Agripa (1524) y proyecto de monasterio de San Adriano y Santa Martina sobre las ruinas de la Curia. Foro Romano. Uffizi. B. Peruzzi



101. Palazzo Massimo alle Colonne sobre un odeón de Domiciano. Roma. Planta. Uffizi. B. Peruzzi



samente —*muro vecchio*—, sobre las paredes en cuña y transversales aprovechadas tan hábilmente, que tal parece que siempre —viejo y nuevo— hubieran estado juntos (figs. 101, 102).

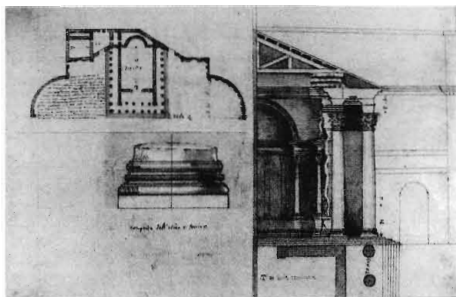
* *Los Foros: epifanía de la columna griega*

Otro centro inexcusable de atención: el lugar de los templos, erizado de fantasmales, semienterradas columnas. Es curioso que, salvo en el caso palladiano, los dibujos no se refieran al conjunto de templo y recinto, que tanto importarán sin embargo en los envíos de los *Prix de Rome*, como necesidad provocada por la nueva escala urbana del XIX. Y mientras en las Termas, los arquitectos descubren con pasión la articulación compleja de sus plantas, en los Foros —estos mismos arquitectos renacentistas— descubren la belleza del ornamento, centrado en la columna portadora de pitagóricos números, de sugerencias antropomórficas por descifrar: templo de Jove Tonante, Cástor y Póllux, Antonino y Faustina, foro de Augusto, de Nerva, de Trajano con su monumental columna... El Foro de Augusto, la llamada Basílica del Foro Transitorio, aparece en los dibujos de Dosio, Du Pérac o Piranesi reducida al imponente muro almohadillado de la Suburra y —en contacto con él— el espectacular fragmento del templo de Júpiter Stator: tres bellas columnas corintias de mármol sobre plinto corrido (fig. 103).

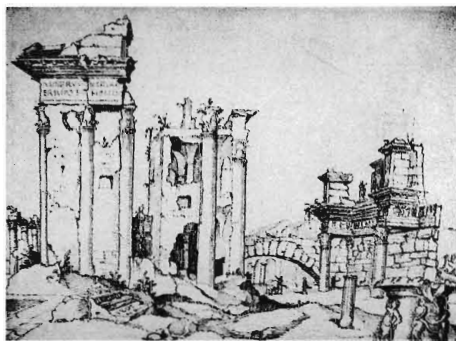
102. Palazzo Massimo alle Colonne. B. Peruzzi. Roma. 1532



103, Muro de la Suburra. Foro de Augusto.
 "Le Antichità Romane". Piranesi. 1756



104. Foro de Augusto. Palladio. RIBA. Londres



105. Foro de Nerva. Il Foro Transitorio. Maerten van Heemskerck. Berlín. Kupferstichkabinet



106. Las Fornace del Foro de Nerva. "Le Antichità Romane". Piranesi. 1756

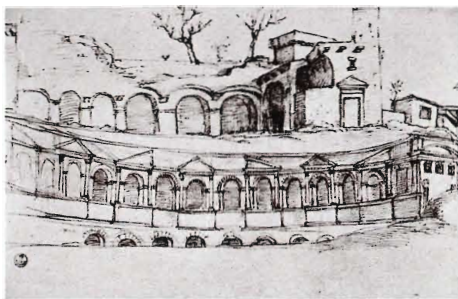
Peruzzi nos da uno de sus más bellos ejercicios en el famoso alzado-sección donde todos estos elementos aparecen. El cuidado en la medida, el detalle del aparejo diverso de los fondos —el hermoso *bugniato gentile* del muro de la *cella* visto en alzado, sección y detalle de la junta—, los casetones del techo, los diferentes materiales con sus nombres —*peperino*, travertino, mármol—, la galería interior... y la ironía de la plomada pendiente de la cornisa, testigo habitual y compañera de estos trabajos. Esmero en el detalle: faja de olas tan citada por Rafael (pal. Pandolfini), por Peruzzi (pal. Ossoli), por Palladio (pal. Chiericati), arranque del muro con perfil ático y bellísimos capiteles con caballos alados del interior sobre columnas de *misto molto duro* (figs. 107, 109).

Frente al *non si può serliano*, Palladio intenta una reconstrucción espacial total, aunque no vaya más allá de las famosas exedras transversales. Atento siempre, en estos dibujos preparatorios y en las láminas del tratado, a las comparaciones de órdenes entre el interior y el exterior del templo, por lo demás poblado de palladianas estatuas. Impresiona, en su alzado-sección, el contraste entre el monumental almohadillado desnudo del fondo y el decorado claroscuro del templo sólo unidos por la *cyma* de una simple cornisa de modillones que corre como remate del muro (fig. 104).

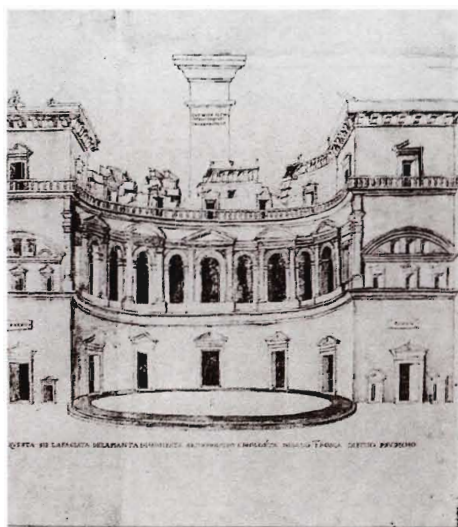
Si miramos las incitantes versiones de Du Pérac o Van Heemskerck, observamos un Foro de Nerva desconyuntado, con una calle que lo atraviesa dejando a ambos lados el templo con su pronaos fracturado y un fragmento del muro del recinto animado por columnas exentas —las aún supervivientes famosas *fornace*— con su decoración de Ateneas como muestra el grabado de Piranesi. Modelos compositivos, estas columnas y áticos, para los contrafuertes de muchas cúpulas, la miguelangelesca de San Pedro entre otras (figs. 105, 106).

Palladio imagina el estrecho y condicionado Foro de Nerva en una reconstrucción total en el bello folio autógrafo del *Museo Civico* de Vicenza. En la versión de los cuatro Libros se complace —sección transversal— en ofrecernos comparaciones de los tres órdenes que aquí, por mor de la transparencia del dibujo, se convierten en superposiciones sobre un mismo plano. Prefiguración *in nuce* —porque nunca el arquitecto dibuja impunemente— de las soluciones del Palacio Valmarana, del proyecto para San Petronio en Bolonia... (fig. 108).

El Foro de Trajano es una ruina difícil y compleja, que tendrá que esperar al XIX para ser considerada como una de las obras urbanas más inteligentes de Roma. Salvo la esquemática e imaginaria planta de Francesco di Giorgio y el testimonio habitual de Dosio para la semienterrada gran exedra, coronada por la Torre delle Milizie, no quedan muchos testimonios a pesar de la gran influencia ejercida por esta Ruina (fig. 110). Nos queda, sin embargo, la versión de Giuliano, excepcional por tantos motivos, autónoma como de costumbre, sincopada, alterada en proporciones, pero útil para la manipulación analógica. Es el primer intento de reconstrucción de la famosa exedra vista en perspectiva centrada. Se parte de una planta muy simplificada pero atenta al juego de las tres exedras, lo que explica la aparición contigua de la planta del templo de Minerva Médica. Destaca en el dibujo principal la selección de los temas compositivos de la Ruina. A pesar de su aspecto como *ruina provocada*, habitual en Giuliano, no debemos engañarnos: es un edificio real, un posible palacio



110. Exedra del Foro de Trajano "chi è nel mezzo del Theatro". G.A. Dosio. Uffizi



111. Exedra del Foro de Trajano como "Edifizio Prubicho". Giuliano da Sangallo. Códice Barberiniano. Uffizi

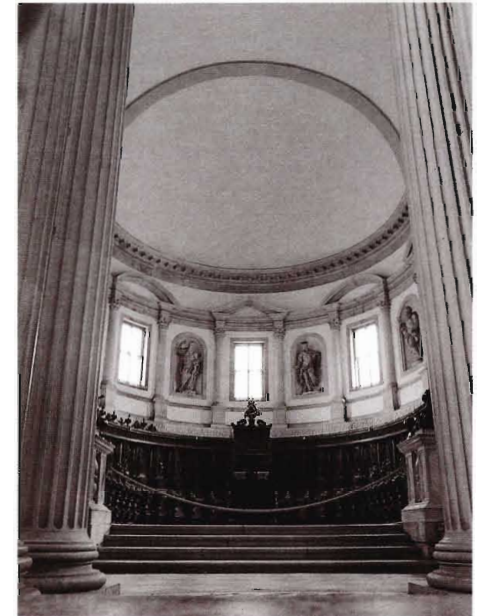
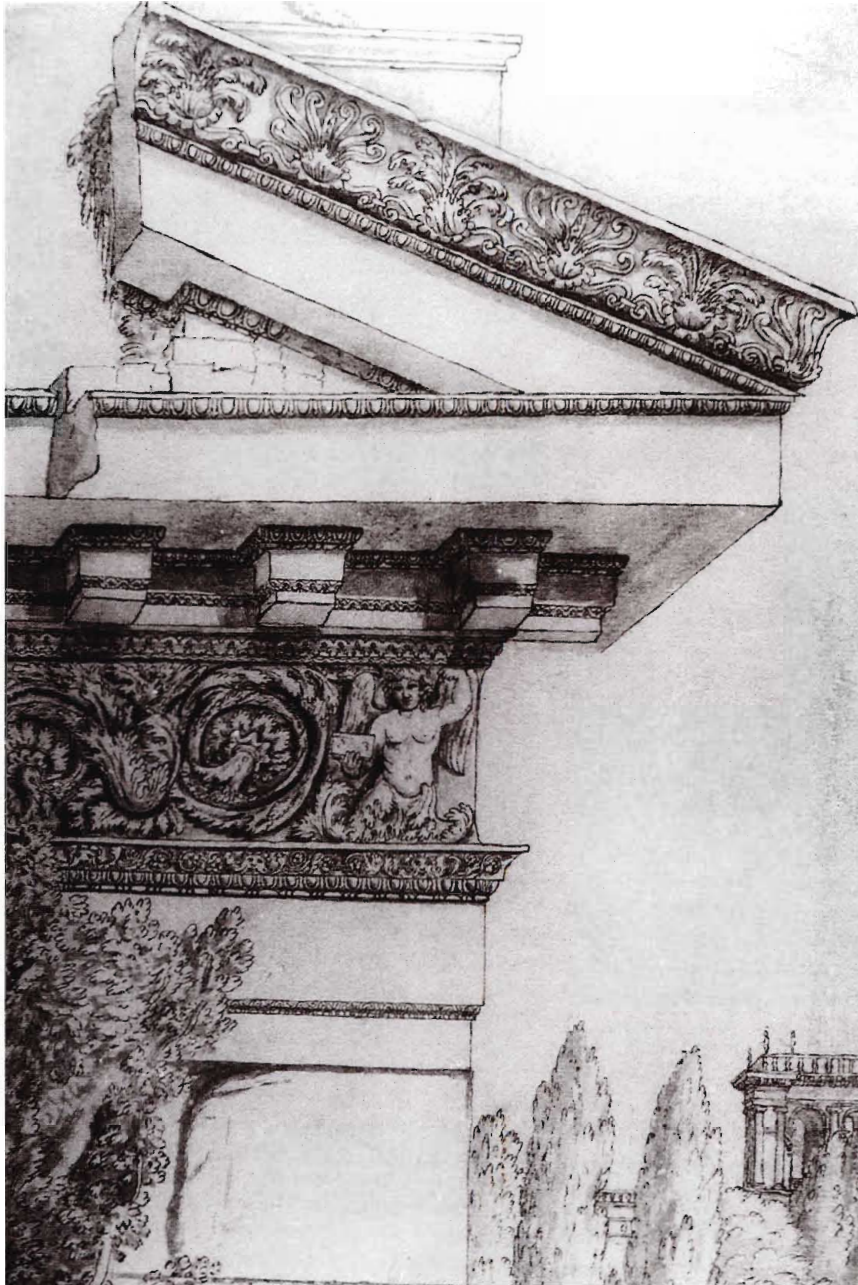
–EDIFIZIO PRUBICHO en el texto– *verticalizando* el ritmo de la planta noble– galería con edículas coronadas por frontones rectos y curvos alternativamente, corrigiendo la realidad más compleja como sabemos (fig. 111). Valor autónomo de lo dibujado que se afirma en el círculo de base –plaza o *parvis*– donde se asienta la exedra, especie de *orchestra* adecuada al carácter teatral de la fachada, apoyado en las gesticulantes figuras humanas que se asoman desde la terraza, como lo hacen hoy los turistas. Completando la analogía, tiene algo de irónico el detalle del orden toscano de las pilastras de las edículas, colocado a eje sobre el dibujo, como corregida versión de la Torre delle Milizie omnipresente en este mercado de Trajano, desde los *Mirabilia* medievales. Dibujo que inaugura toda una *reutilización* de estos temas compositivos redescubiertos. Un ejemplo: la formulación de la fachada del palacio romano característico de la *setta sangallesca*, palacios Farnesio, Baldassini... Modelo que Rafael experimentó en el palacio Pandolfini de Florencia, que Palladio citará en su coro para los monjes de *San Giorgio*, como articulación de la pared curva interior. Articulación que se percibe tras las columnas del ábside, en transparencia aprendida en las Termas y tras los grandes nichos del Pantheon (fig. 112).

* El Frontispicio de Nerón o Palacio de Mecenas

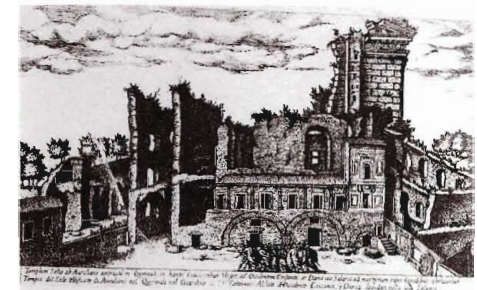
Ausente hoy del todo, es todavía desde los dibujos aquí estudiados una de las más excitantes Ruinas. Tengo obligadamente que recordar el espectacular dibujo de Jean Lepautre (1615) –realizado poco antes de su desaparición– con el monumental fragmento de este Templo de Serapis, del Sol o también llamado Frontispicio de Nerón (fig. 114).

Construido por Caracalla y destruido definitivamente en 1630 por Urbano VIII Barberini. Mientras estuvo en pie fue el ornamento principal del jardín Colonna. A su sombra, Francisco de Holanda nos sitúa alguno de los más bellos diálogos de Miguel Ángel, quien por cierto aconseja en ellos a su amiga Vittoria Colonna sobre su posible reutilización para la construcción de un convento en dicho lugar (fig. 113).

Cantera inmensa –sus restos llegaron hasta Santa Sofía– junto a los famosos caballos del Quirinal y lugar de origen asimismo de las esculturas del Nilo y Tíber –joyas de la Galería Stern vaticana–, su famosa esquina, descaradamente en pie, es potente testimonio del poder evocador del fragmento. Fragmento mil veces dibujado, él sólo testigo, desde sus múltulos, de la potencia del peso constructivo. Gigantismo del fragmento –2,47 metros para la altura de sus capiteles corintios– que transmite sin embargo, en la alternancia de las partes de su entablamento –liso, decorado, liso–, la lección griega: esto es, un empleo útil, necesario, del ornamento para definir con claridad la forma. Tras el indudable gancho visual del fragmento, se descubre la belleza de la planta. Un ejemplo genial de cuánto la singularidad de un lugar hace nacer, desde un esquema o tipo convencional –el templo clásico–, una bellísima y singular solución. Todo se origina al resolver el brusco desnivel del Quirinal por unas hermosas escaleras-rampa que –como si se tratase de un antiguo Walhalla klenziano– acceden a la plataforma del gigantesco templo.

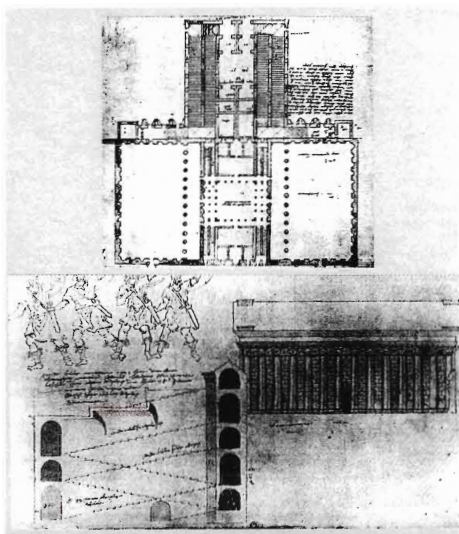


112. Coro de San Giorgio Maggiore. **Palladio**. 1565. Venecia

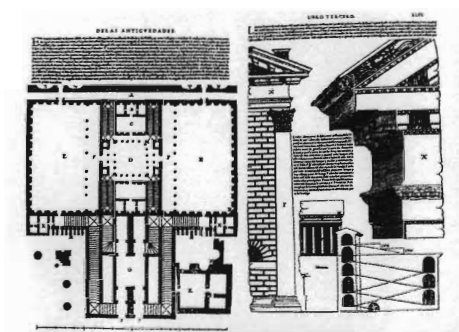


113. Frontispicio de Nerón en los jardines Colonna. Grabado de Alò Giovannoli (1619) en "Roma Antica" sobre dibujo de **Marten Van Heemskerck**

114. Fragmento del Frontispicium Neronis. **Jean Lepautre**. Primera mitad del XVII. Kunstbibliothek. Berlín



115. Frontispicio de Nerón. Giuliano da Sangallo.
Planta y alzado-sección. Cód. Barberiniano. Uffizi



116. Frontispicio de Nerón mostrando el mecanismo luminoso de las grandes rampas-escaleras en el Libro III siguiendo a Peruzzi. Serlio

No falta la versión de Giuliano –uno de sus últimos trabajos–, cuidadosa en planta, secciones y detalles. Es la primera de la serie. Estructura de templo hipetro –con un espacio cuadrado interior– entre dos grandes patios rectangulares, cuyos únicos pórticos son, en un lado, los propios monumentales del templo. Extraordinaria planta, tan intimista como la casa romana y su secuencia de patios. Templo que se manifiesta al exterior cerrado, mostrando como emblemas los grandes frontispicios o frontones apoyados sobre los muros exteriores, sin pronaos alguno: hermeticamente, misteriosamente vuelto sobre sí mismo. Novedosa planta, servida su plataforma por la monumental doble rampa-escalera, que salva el desnivel de la colina y organiza un primer patio de acogida al conjunto. Escaleras que muestran, además de la luz lateral como las del Palatino, una curiosa cubrición en bóvedas escalonadas, que permiten una luz indirecta, lateral, similar a la del Canopo de villa Adriana. Todo esto es visible en los dibujos de Giuliano, ocupado vivamente en la resolución del desnivel. Es preciso recordar el interés demostrado por Sangallo, desde la villa Poio a Caiano, en los basamentos de sus villas y sus posibles accesos (fig. 115).

Peruzzi, atento a la estructura de las escaleras, le dedica un bello folio, dibujo de la se-miplanta y perfil de la doble rampa. Rampas cruzadas que acceden a la galería –mirador sobre Roma– que comunica con los grandes patios laterales del templo. Observaciones peruzzianas que encontramos en la planta de Serlio. Vemos allí lo sugestivo de este modelo de cuatro patios, la variedad de espacios y situaciones. Serlio indica en la sección –LUMI– para señalar la originalidad de la entrada de luz en las rampas, antes descrita (fig. 116).

Palladio, que es un entusiasta de estos edificios en ladera –y baste recordar su amor por Palestrina o el Teatro de Verona–, dedica un cuidado especial a este Templo de Serapis, que él será el primero en reconocer como tal en los Cuatro Libros:

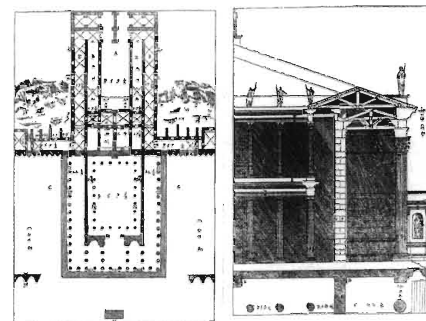
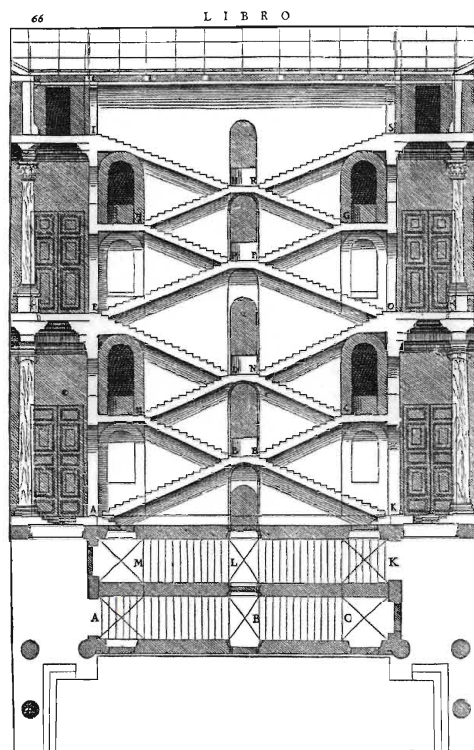
Io per me credo che questo fusse un Tempio dedicato a Giove perciocchè ritrovandomi a Roma vidi cavare dove era il corpo del Tempio, e furono trovati alcuni capitelli Ionici i quali servivano alla parte di dentro del Tempio –Patio– e erano quelli degli angoli delle loggie perche la parte di mezo per mia opinione era scoperta. Lo aspetto di questo Tempio era il falso alato detto da Vitrubio Pseudodipteros. ...v'erano scale commodissime, che ascendevano al Tempio, e per mia opinione questo dovrebbe essere il maggiore e più ornato Tempio que che fusse in Roma... scale che erano dai lati del Tempio.

Escaleras que él apreciará tanto como para publicarlas autónomas y corregidas en el primer Libro, al que él nos remite, desde el Libro IV, como modelo a seguir. Con estas ideas claras sobre el uso –un templo–, Palladio corrige la Ruina, desde sus experiencias en los Foros, con grandes cambios en la planta que retoma el modelo convencional: una fachada en pronaos hacia el Quirinal, citando el pórtico del Pantheon. Son espectaculares las secciones –sólo del templo– comparando, en transparencia, la doble galería del interior hipetro, el pórtico gigantesco y los fondos del muro del recinto, que aparece animado con edículas a lo mercado de Trajano. De nuevo el recuerdo del palacio Valmarana se hace patente. Reconstrucción total palladiana que, como proyecto autónomo, no descuida nada. Véase la estudiada resolución de las cerchas de cubrición del templo, con el conocido problema de un muro en medio,

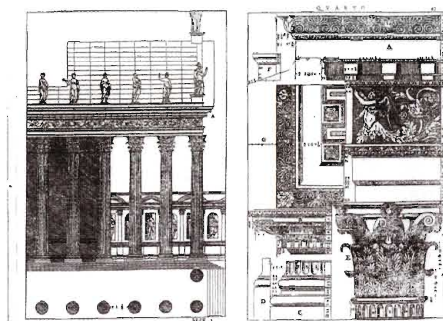
descentrado. Apropiación de esta Ruina que no olvida el ritual apunte del fragmento del templo conservado: a línea neta, desnuda, que lentamente se decora, en parte, con bellísimas palmetas corintias, el astrágalo de perlas, las ovas y lancetas, testimonio de la utilidad *griega* del ornamento, captada por Palladio (figs. 117, 118, 119, 120).

*** Los Arcos de Triunfo: antología de un tipo monumental**

Son por su cantidad, coincidencia del uso celebrativo y variación de un mismo tema compositivo, el campo ideal para la creación de catálogos tipológicos. Un motivo –el Arco de Triunfo–, forma compositiva característica romana, que se constituye en el antecedente de la *travata rítmica*, donde los dos sistemas, el curvilíneo y el arquitrabado de los órdenes –portador de número– alcanzan su mejor equilibrio. Forma que recibe el mayor homenaje en su utilización emblemática, prontamente juzgada por Alberti adecuada para la nueva entrada monumental del templo cristiano, como se descubre en su *Sant'Andrea* mantovano (figs. 122, 123). Arcos semienterrados en el bosque de columnas del Foro –Arco de Septimio Severo por ejemplo, como vemos en los dibujos de Dosio– que incitan a la antología como hará Serlio en su tratado (figs. 121, 124).



117. Frontispicio de Nerón en los cuatro Libros. Palladio

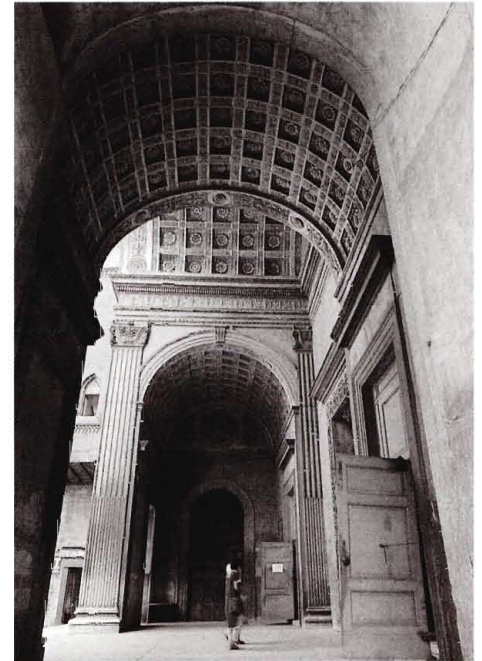
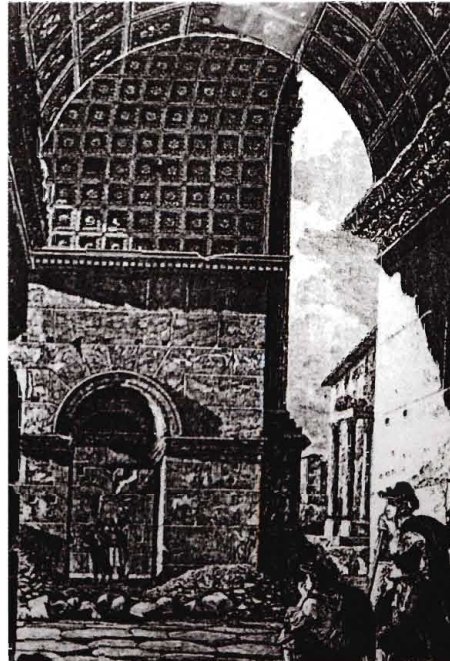


118. Frontispicio de Nerón en los cuatro Libros. Palladio

119. Escaleras del Frontispicio de Nerón "citadas" en los cuatro Libros. Palladio



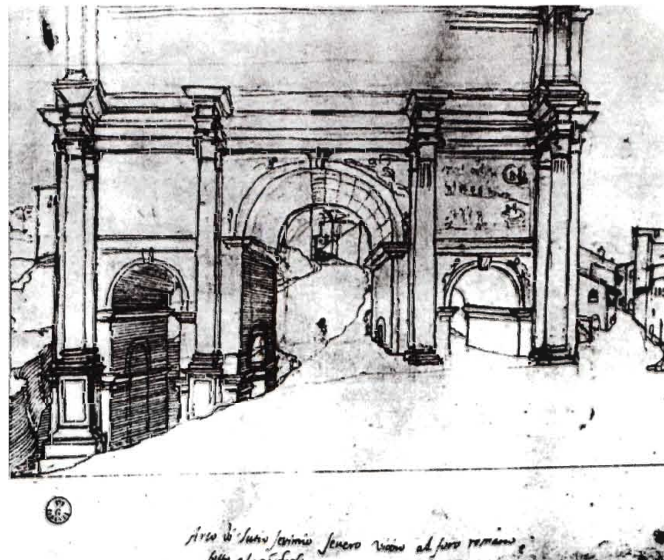
120. *Palacio Valmarana. Palladio. 1565-66. Vicenza.*
Superposición de órdenes

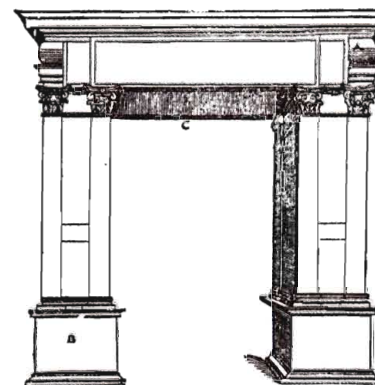
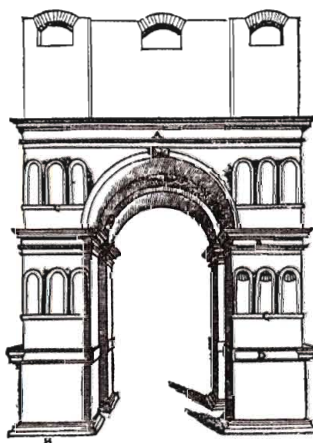
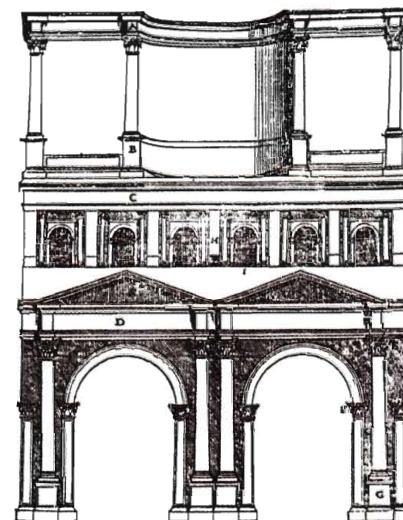
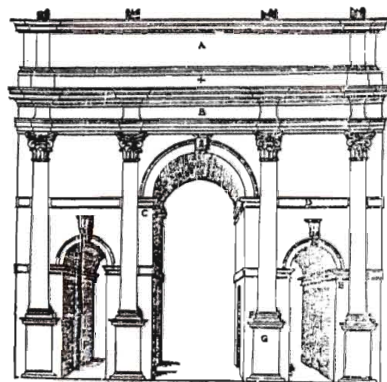
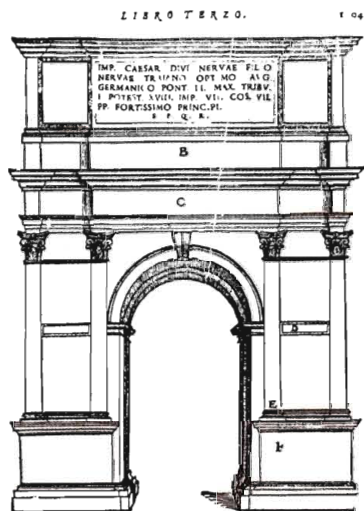


121. *Arco de Septimio Severo. Visión interior. 1808.*
Grabado de **L. Rossini**

122. *Pórtico de San Andrés de Mantua. L.B. Alberti. 1470. Visión interior*

123. *L'Arco de Settimio Severo nuovamente interrato dopo gli scavi del 1563. G.A Dosio. Uffizi*

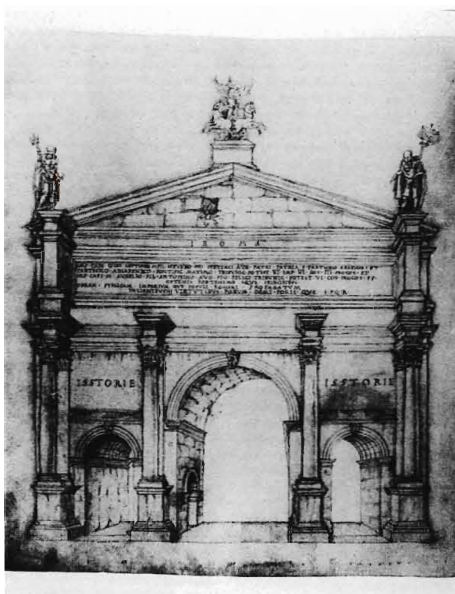




124. *El Arco de Triunfo*: un tipo apto para su colección en un catálogo. Arcos de Trajano en Ancona, Septimio Severo en Roma, Porta Borsaria en Verona, arcos de Tito, Jano y Argentario en Roma. Libro III. **Serlio**



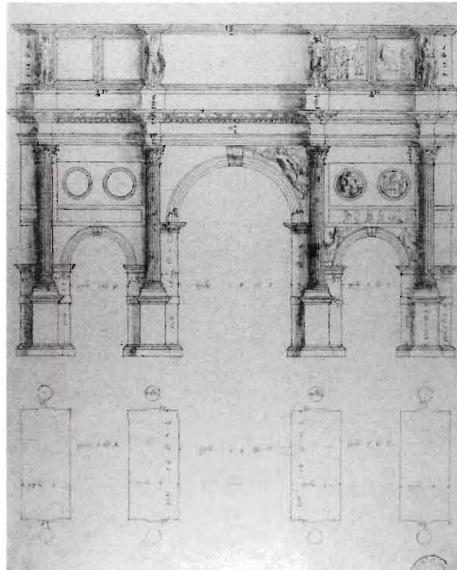
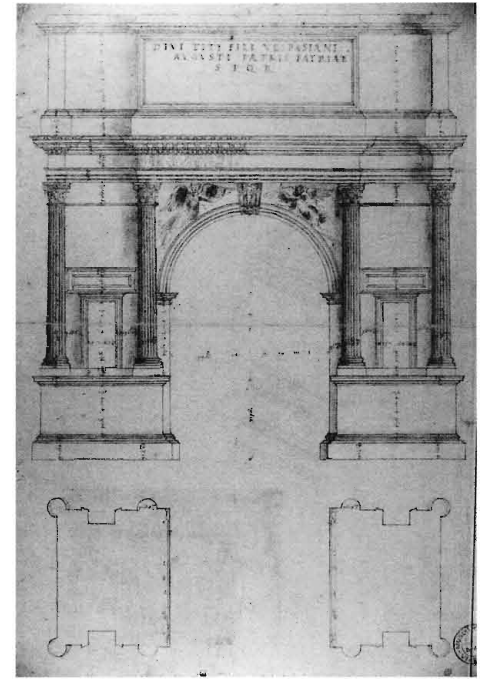
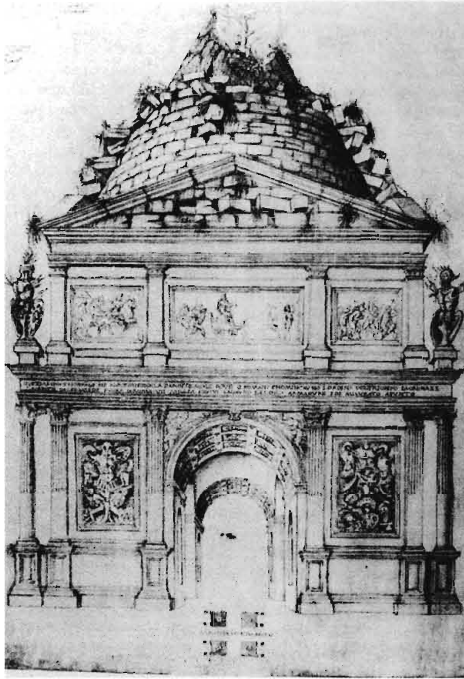
125. Arco de Constantino. Cód. Barberiniano. Uffizi. Giuliano da Sangallo



126. Arco de Septimio Severo. Cód. Barberiniano. Uffizi. Giuliano da Sangallo

Por eso mismo quizás sea, a través del Arco de Triunfo, como mejor se observa la evolución de la técnica del dibujo: desde las elementales perspectivas de Francesco di Giorgio Martini –combinaciones de alzado frontal y escorzo lateral– a las absolutamente precisas plantas, alzados lateral y frontal de las colecciones rafaelescas –códices de Munich, Forosempronense, Mantovano, Albertina y Holkam Hall– o en los espléndidos dibujos *in bello* palladianos, Arco de Constantino por ejemplo (figs. 129, 130). Para Giuliano da Sangallo este tema es perfecto para la disposición típica que ya he señalado en sus dibujos: fragmento central en simetría y autonomía, aquí obligadas por la propia Ruina. Y así el códice Barberiniano de Giuliano aparece como un completo catálogo: Arcos de Tito, Septimio Severo, Constantino, Jano, Argentario, Malborgheto, Portugal, Galieno, Druso, Porta Maggiore, Ancona, Benevento, Fano, Orange... Incluso otras Ruinas vienen reconducidas a este motivo compositivo, como sucede con un fragmento de la basílica Emilia. Dibujos decididamente no objetivos, a diferencia de los de Rafael o Peruzzi, sino llenos de una sensación de nostalgia en sus *boscaglie*, llenos de anticipación creativa, en esos vacíos inestablemente *ruinizados*. En ellos vemos la destrucción de la Ruina conducida a una forma resolutiva desde el dibujo, que recoge también –en la artística representación de Giuliano– todo su pasado y todo su futuro posible (figs. 125, 126, 127). Arcos de Triunfo –en el *parallèle* de Giuliano– que demuestran cuán necesario le es al arquitecto esta redundancia, esta venturosa repetición de un tipo –también en las Ruinas– para que algo tan preciso como un tema compositivo se fije en su mente. Por eso el dibujo es también redundante, repite e investiga todas las variedades del tipo para que la arquitectura vuelva a existir. Poder de los emblemas arquitectónicos que, una vez reconocidos, en la repetición se perfeccionan y así nunca se olvidan o confunden. Pues Giuliano no confunde la Ruina con su dibujo, consciente de la relación creativa que lo ha originado. Por eso sus arcos aparecen reconstruidos en escorzos, sin excesiva fidelidad arqueológica, empeñado en coronarlos con pesantes frontones –Septimio Severo– o imaginativas cubiertas de escamas –Tito– o *metas* ruinizantes como sucede en el de Malborgheto. Arcos fuertemente sombreados, mostrando como siempre la carnosidad, el relieve de sus elementos y su tensión constructiva y figurativa; tensión de formas cilíndricas para las columnas y rectangulares sillares en violento claroscuro mantegnesco.

Para Rafael y su *bottega* de la Roma Antica, el *parallèle* de los arcos de triunfo era perfecto para, desde la concreción del objeto, plantear un cuasi científico levantamiento que explicara y comparara sus números básicos, sus combinaciones compositivas, sus proporciones, su construcción, los acontecimientos del pasado que los constituyen como modelo a imitar. Un catálogo paradigmático, un *parallèle* donde cada uno dispone –con ayuda del dibujo– de las formas ejemplares que quiere recordar: nombres de los elementos, poder de cada elemento, combinaciones y tipos diferentes, en suma, imagen de lo que es y puede volver a ser arquitectura. Lugar perfecto –estos arcos– para profundizar en las relaciones básicas de los órdenes y también las relaciones del hueco en arco y el orden que lo flanquea. Relaciones consagradas ya en los tratados, de Serlio a Palladio, junto a las láminas de los cinco tipos de *columnatio* (fig. 124). Como ejemplo pensemos en el Arco de Tito, tan dañado como muestra



127. *Arco de Malborgheto*. Cód. Barberiniano. Uffizi.
Giuliano da Sangallo

128. *Ceca de Roma*. 1518. **Antonio da Sangallo el Joven**

129. *Arco de Tito*. Museo Cívico. Vicenza. **Palladio**

130. *Arco de Constantino*. 1540. Museo Cívico.
Vicenza. **Palladio**

Dosio, integrándolo en la muralla. Por eso el campo de variaciones es mayor, desde el *olvido* de los tramos laterales por Francesco di Giorgio, que continuará en Giuliano, hasta la pulcritud de las versiones rafaelescas o palladianas, precursoras de la acertada restauración que Valadier llevó a cabo a comienzos del XIX. Todo ello visto desde el interés personal –en la obra de Giuliano, Rafael, Peruzzi, Antonio el Joven, o Palladio– en un momento en que los Arcos de Triunfo son recuperados como *señal* en muchos proyectos: construcciones efímeras –entradas triunfales de León X, Carlos V en Roma o Enrique III en Venecia– o realistas, usado a modo de cita en el palacio Bresciano (Rafael), en las Cecas de Roma o Castro de Antonio el Joven, en el Arco de Santo Spirito en el Vaticano del mismo autor –*non finito* y completado *more ruinizante* en un bello dibujo de Letarouilly– o del propio Palladio, celebrando Lepanto sobre el lateral de su Loggia del Capitaniato (fig. 128). Para mí es muy significativo comparar la versión del desaparecido Arco de Portugal que nos da Dosio, enmarcando el paisaje urbano de la vía del Corso romano, con la columna de Marco Aurelio al fondo y su *copia analógica* en el *frons scaenae* con las perspectivas escénicas que Palladio y Scamozzi realizaron para el Teatro Olímpico de Vicenza (figs. 131, 133).

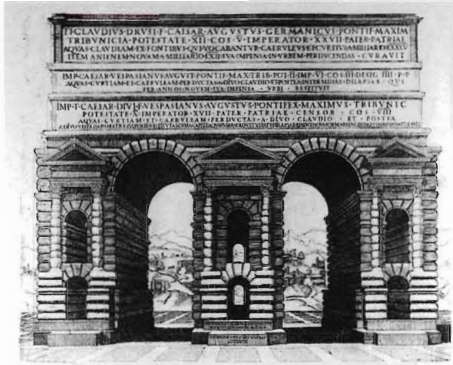
Hay en este apartado dos ejemplos –no propiamente arcos de triunfo, aunque presentados como tales desde el dibujo– que adquieren un papel esencial en el discurso sobre el *orden rústico*: expresión tremendista de la potencia del peso de lo constructivo en arquitectura. Son la llamada *Porta Maggiore* y el basamento del *Claudianum*, a menudo emparejados en el mismo folio como vemos en Palladio o Dosio. Modelos metafóricos donde la piedra se separa de la naturaleza y construye la arquitectura. Expresión de esa tensión, esa violencia, cuando la roca se ciñe dolorosamente a las geométricas y humanas formas de la arquitectura o viceversa. El *Claudianum* en Martini –visto como Arco de Triunfo– o en la magnífica versión sombreada de Giuliano en simetría dual con un metafísico arco abierto al vacío, mientras el otro aparece relleno de emblemáticas gavillas de mies y material pétreo apilado formando una ventana, mostrando el *efecto rústico*, exaltando la obra de la naturaleza sobre la arquitectura. Efectos del temblor de los sillares magníficamente indicado también en el código Destailleur, temblor que se transmite a las obras de Giulio Romano, a las puertas de muralla veronesas de Sanmicheli, y queda anotado como un recurso que utilizan expresivamente Serlio, Palladio, el propio Dosio, hasta que de nuevo Piranesi nos dé sus inquietantes grabados sobre estas mismas Ruínas (figs. 132, 134, 135, 136).

*** *Septizonium: columna y muro se comparan***

El *Septizonium* –Casa de Virgilio o *Sette Soli*, ninfeo monumental a los pies del Palatino, cabe el Coliseo y el Arco de Constantino– no podía pasar desapercibido, a pesar de su precario estado y habida cuenta de la inexistencia del *frons scaenae* teatral, como un ejemplo de la relación orden-muro, al modo de la *stoa* griega, diverso del propuesto por las vecinas Ruínas, antes citadas. Los testimonios de Dosio, de Van Heemskerck o Du Pérac confieren emoción al frágil equilibrio –castillo de naipes– de esta Ruina. Para mí uno de los dibujos más interesantes es el anónimo lombardo de fines del XV (Salzburgo), que muestra la ruina abierta y anota al margen la razón proporcional que liga los tres órdenes entre sí verticalmente, a modo de



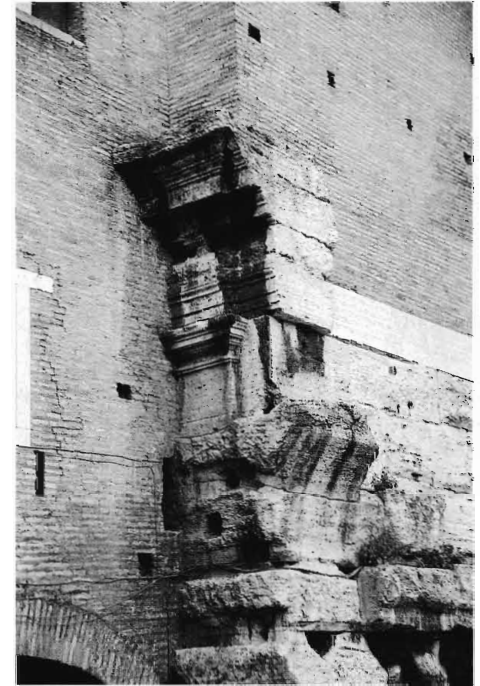
131. Arco de Portugal en el Corso: "Sullo sfondo, la colonna di Marco Aurelio". G.A. Dosio (grabado por G. B. Cavalieri). Roma, Uffizi



132. Porta Maggiore. Grabado de Antonio Salamanca (1538) según dibujo de D. Giuntalodi



134



135

133. Visión urbana tras la escena del Teatro Olímpico. Palladio y V. Scamozzi. 1580

134. Claudianum. "Questa anticaglia è a Santo Iani e Paulo e qui si vede manifestamente come i romani lavaravano edizi loro in opera, el disegno lo mostra in Roma." Fragmento. Giuliano da Sangallo. Códice Barberiniano. Uffizi

135. Claudianum. Fragmentos en la actualidad junto a San Giovanni e Paolo. Roma

136. Palacio Te. Giulio Romano. 1526-34. Mantua. Patio



133



136

modulor traspasado al muro desde la atadura constructiva que suponen los suelos de las logias superpuestas (figs. 137, 140).

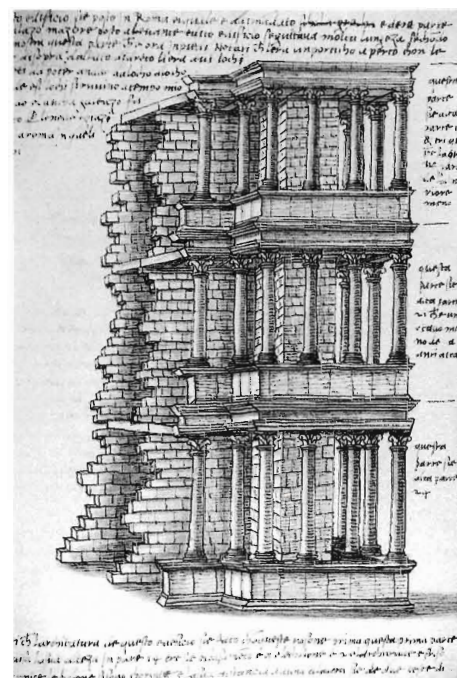
Así lo verá Francesco di Giorgio Martini, simetrizado y en escorzo mientras, de nuevo, la más emotiva representación será la de Giuliano da Sangallo. Abandonando el habitual punto de vista frontal, más vistoso por su despliegue de columnas, Giuliano prefiere el escorzo lateral junto a una planta, autónoma y simetrizada, mostrando las escaleras en el espesor del muro. Lateral que pone en evidencia la comparación y fusión proporcional de los dos sistemas: el muro fuertemente almohadillado y los lisos órdenes mensuradores. Muro *a la rústica* representado, todo él, en movimiento, *temblando como si debiera caer* frente a la rígida solidez de los órdenes, como anotará puntualmente el inglés John Capgrave en 1450. Temblor de los inestables sillares –según el modo de hacer que ya conocemos en Giuliano– augudizando y explotando todos los aspectos constructivos de la arquitectura, utilizando técnicas expresionistas –lavado, *boscaglie*, grietas, vacíos– para conmover visualmente. Tampoco olvidará anotar el friso pulvinado del segundo piso, mientras muestra el tercero en inventada ruina (figs. 138, 139).

Siempre arquitecto, Giuliano no resistirá imaginar una nueva planta con el cuadrado como base encerrando un patio columnado al duplicar la planta del *Septizonium*, en el verso del mismo folio. Especie de torre –obsesión por el cuadrado, ecos de su villa Medici en Poio a Caiano, también del Mausoleo de Halicarnaso adivinado en los textos de Plinio el Viejo y Vitrubio– que curiosamente renacerá siglos más tarde en una de las versiones schinkelianas para el monumento a Federico el Grande en Berlín. En cualquier caso, se trata ya de un bello pensamiento de arquitectura, proyectando desde el *Septizonium* (fig. 141). Cuando el *Septizonium* caiga por mandato de Sixto V, sus restos vivirán en iglesias romanas –columnas– y en el nuevo basamento que Fontana diseñará para la columna de Marco Aurelio, pero su recuerdo, en los dibujos y obras de los arquitectos, lo han salvado para siempre: véase si no su aparición en los grabados de la *Encyclopédie Française*, tan tarde como en el siglo XVIII, y su rastro en el armado de la fachada de hotel en Fukuoka de Aldo Rossi con el mismo afán está bien que originó el modelo, monumental señal a la entrada de Roma.

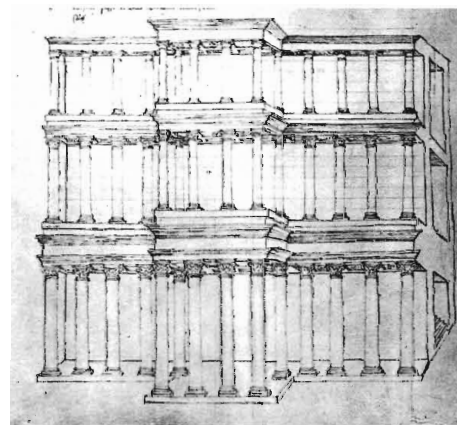
* Los pórticos de Pompeyo y de Octavia

. En el pórtico de Pompeyo

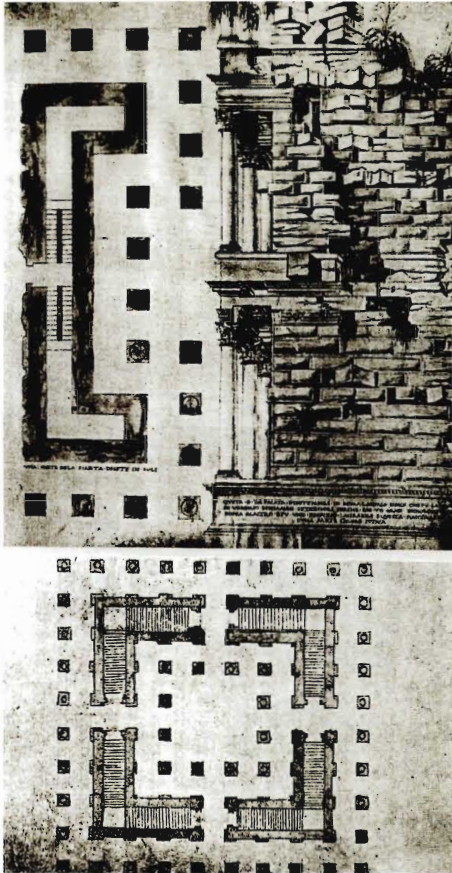
He aquí dos fragmentos que ofrecen dos temas compositivos útiles para la construcción de los nuevos pórticos en patios y claustros renacentistas. El pórtico de Pompeyo o cripta Balbi, aparece con un doble interés tanto en planta como en alzado. Su fachada propone un *cambio de ritmo* entre el piso inferior –galería de arcos ceñidos por órdenes– y el segundo que duplica este tema por cada vano inferior. Motivo que no podía pasar desapercibido, y así Antonio da Sangallo el Viejo lo utilizó para su *Canónica de San Biagio de Montepulciano* y Bramante lo eligió para su primera obra romana: el claustro de *Santa Maria della Pace*. Por otra parte, su planta –sólo un pórtico en dos crujías– presenta una curiosa espina central animada de nichos y pequeñas salas circulares en su espesor, estando las dos extremas ocupadas por sendas escaleras de caracol, con columnas



137. *Septizonium*. Anónimo lombardo fines del XV. Códice Salzburgo



138. *Septizonium*. Francesco di Giorgio Martini. Códice Saluzziano. Turín



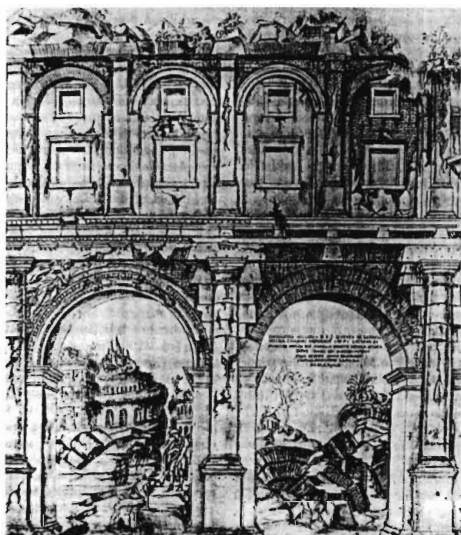
139. *Septizonium*. Planta, alzado y manipulación *ad quadratum* de la planta cercana a la idea de la villa Poio a Caiano. **Giuliano da Sangallo**. Códice Barberiniano. Uffizi



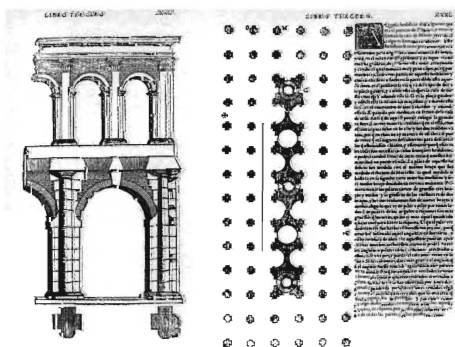
140. *Septizonium o Sette Soli*. **G.A. Dosio**. 1560. Uffizi



141. *Villa medicea de Poio a Caiano*. Giuliano da Sangallo. 1480



142. Pórtico de Pompeyo o de Mario. "Qui si vede come i Romani impalciavano le mura di marmo." Giuliano da Sangallo. Códice Barberiniano. Uffizi



143. Pórtico de Pompeyo o de Mario. Alzado y planta con la espina central y sus escaleras de caracol. Libro III. S. Serlio

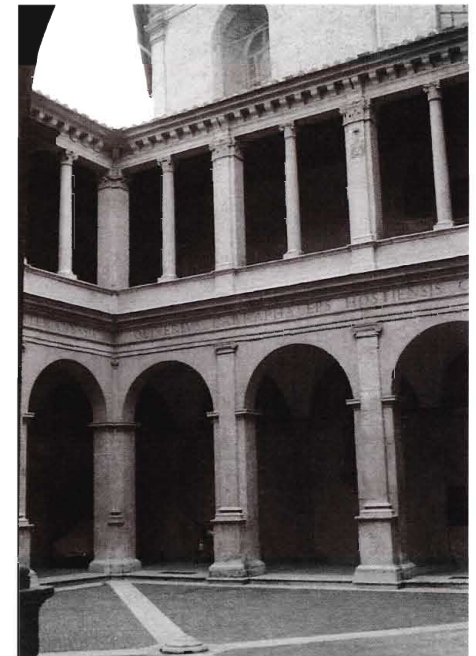
en la hélice interior, antecedente claro de la bramantesca del Belvedere o la peruzziana de la villa delle Volte. Así aparecen en las cuidadas versiones de la planta de Peruzzi, de Serlio y de Palladio. De nuevo hay que estar atentos a la versión de Giuliano. Su bello dibujo —en habitual simetría dual— es el marco, como de costumbre, que muestra a su través otros pensamientos analógicos sobre las Ruinas. Allí vemos un palacio de tres pisos, recuerdo del *Septizonium*, precursor de su palacio della Rovere en Savonna. Todo ello sin olvidar la lección constructiva de esta Ruina, los diferentes materiales usados para los dinteles rectos —claves invertidas y arranques en travertino con relleno de ladrillo— y el modo *come i Romani impalciavano le mura di marmo*, exhibido al desnudar el arco y mostrar el aplacado marmóreo (figs. 142, 143, 144, 145, 146). Atención, como hará también Serlio, a las omisiones del dórico, con la ausencia del friso y el recuerdo de los triglifos ausentes en las gotas. Detalle que Peruzzi utilizará en el patio del palacio Massimo y Palladio en el convento della Carità: omisiones significativas como lección de esencialización siempre necesaria. Giuliano corrige el original, cerrando los arcos superiores con ventanas centradas y cambiando el orden, corintio en la versión de Serlio por un austero toscano en la suya: una crítica a la fragilidad de la solución propuesta por la ruina, útil para su posible utilización en un palacio urbano.

. En el pórtico de Octavia

El pórtico de Octavia —aún presente— y su vecino teatro Marcello constituyen juntos un magnífico contraste en la relación columna-muro: *pensando en griego* el primero o *pensando en romano* el segundo. Pórtico de Octavia que Martini y Giuliano reproducen atentos a la mejor lección de esta Ruina desde el escorzo: la famosa solución de esquina con la columna que se convierte en bella pilastra estriada, tangente al anta del muro lateral. Muro que se abre en arco solucionando el encuentro de las dos escalas presentes: la monumental del gran propileo coronado por el frontón y la más modesta de los pórticos laterales. Toda una lección para otra relación menos contaminada —más purista o griega— de la relación muro—columna combinando diferentes escalas. Nada podría agradar más a Palladio que la visión de este pórtico, estilema básico del clasicismo: esto es, la conjunción del estilóbato, la columna y el frontón. Ayuda inestimable —esta visión— para su personal aprendizaje en este tema que deviene fundamental, como sabemos, en el desarrollo de su obra. Frontón sobre columnas dominando las alas laterales, como muestra el pórtico de Octavia, que había de afirmarse para las soluciones tripartitas típicas de sus villas, llegando —como homenaje— muchas veces a la cita textual: desde la singular villa Repeta, hasta los pórticos para el puente del Rialto o la tribuna para la acogida de Enrique III en Venecia. Por otro lado, la famosa esquina proporcionaba a Palladio un modelo a seguir y a depurar en sus obras: el contacto entre orden, muro y arco sobre muro. Contacto lentamente aprendido y desarrollado en sus obras desde el palacio Chiericati a la villa Cornaro, hasta la solución magistral de ángulo en los pórticos de la Rotonda, donde el equilibrio entre estos tres elementos alcanza la perfección. Muestra de este interés continuado de Palladio es la gran cantidad de versiones del pórtico de Octavia que encontramos en sus folios: en perspectiva, en perfecta representación ortográfica y en numerosos detalles, como una de sus ruinas más queridas, más útiles para su *manera griega* de ver la columna (figs. 147, 148).

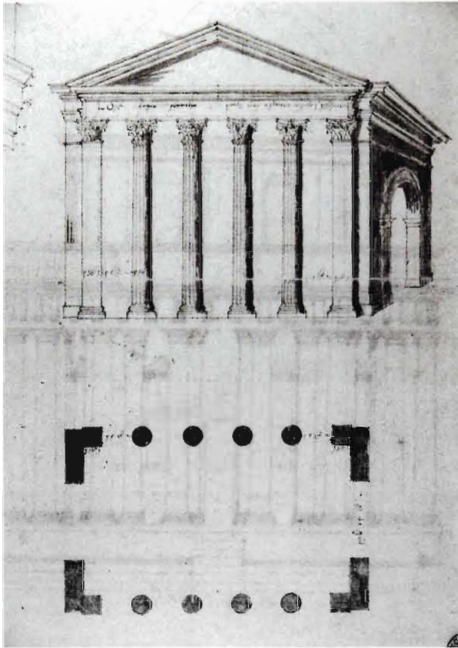


145. *Canónica de San Biaggio de Montepulciano.*
Antonio da Sangallo el Viejo. 1518.



146. *Claustro de Santa María della Pace.*
D. Bramante. 1500-04. Roma

144. *Palatino. El modo como i Romani
impalaciavano le mura di marmo*



147. *Portico de Octavia*. El tema central. 1545-47.
Museo Cívico. Vicenza. **Palladio**



148. *Villa Capra*, La Rotonda. Vicenza. 1551.
Palladio

*** Los monumentos tardorromanos y paleocristianos: la arquitectura de expolio**

Constituyen otro filón que nunca falta. Interés que nace de su reconocimiento como *distintos* de los anteriores –Palladio *dixit*–, inferiores en cualidad ornamental, menores en escala y pretensiones, heterodoxos en su sintaxis, lejanos de Vitrubio y *contaminados*, por emplear la expresión venturiana. Ellos mismos suponen ya una primera aplicación y manipulación utilitaria *tout-court* de la presencia descabalada de las Ruinas. Desprejuiciada reutilización que no podía pasar desapercibida por quienes se encontraban empeñados en la misma tarea. Monumentos particularmente atractivos –en mi opinión también hoy– al exhibir:

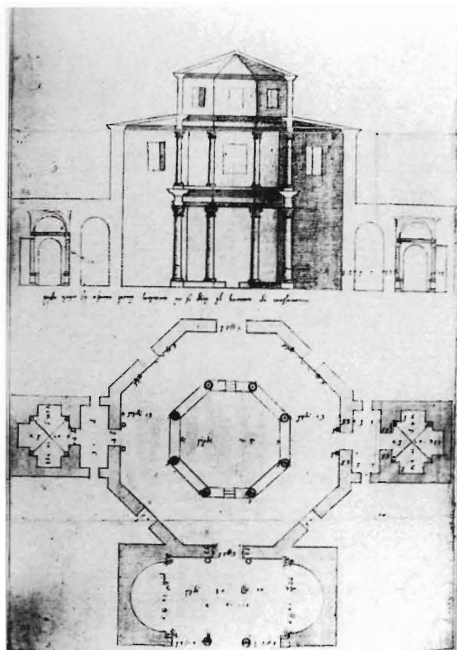
1. Un experimentalismo espacial nuevo, una nueva espacialidad ambiental y formal que el uso oportunista del *material de expolio*, asociado a esa luz especial que los invade desde lo alto, apoya huyendo de toda retórica. ¿Cómo no recordar con emoción la libertad y frescura compositiva de Santo Stefano Rotondo, San Giorgio in Velabro, Santa Constanza, Santa Sabina, San Lorenzo Extramuros, Santa María Maggiore, Santa María in Cosmedin... y tantas otras que guardan atmósferas inolvidables?

2. Una desnudez constructiva obligada que exalta el material natural –aunque sea el humilde ladrillo– en una bella volumetría apoyada en la continuidad orgánica de las contracciones y expansiones de la pared que origina –desde su pequeña escala– multitud de nuevos modelos de plantas centralizadas.

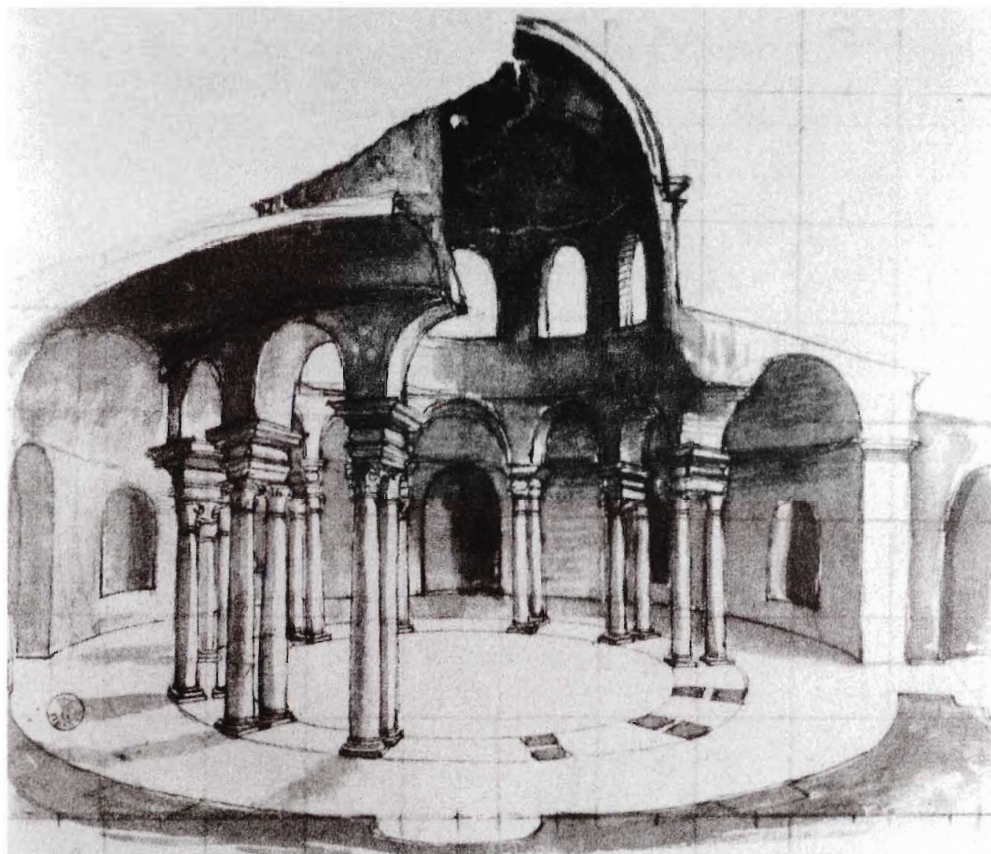
3. Una recuperación del papel portante de la columna que trae un uso *económico* de la misma, una liberación de las rígidas leyes de los órdenes y la experimentación realista de nuevas combinaciones elementales con y sobre el muro.

4. El papel del ornamento, usado como cita, memoria prestigiosa, recuerdos ligados a estas *piedras auténticas* reutilizadas con libertad al margen de los significados originales. Heteróclitos fragmentos de nuevo vivos que, como las *piedras parlantes* del templo de Zeus en Dodona –al decir de Platón– son portadoras de proféticos mensajes, mapas imaginarios abiertos a la creación por vías que lindan con lo surreal; lo que hace tan contemporáneas, en mi opinión, a todas estas arquitecturas de expolio. Situación ésta –el arquitecto como autor-expoliador– que para la literatura proponía Walter Benjamin cuando soñaba escribir un libro usando sólo las palabras de los otros. El trabajo del escritor sólo consistiría en dar un sentido nuevo, creativo, a esa selección de citas, de fragmentos tomados de libros ajenos. Sin duda, un sugerente programa para la literatura y la arquitectura que desde las Ruinas nos parece más realista.

Desnudas estructuras –ausente la decoración–, espacios centralizados esculpidos por tersos muros de ladrillo en curvilínea contracción, como el templo de Minerva Médica, o Santa Constanza mostrando la belleza de sus dobles órdenes compuestos, fuertemente pulvinados en expresión del peso de la cúpula que aguantan, serán ejemplos que no faltarán en las colecciones de dibujos que aquí nos ocupan. Otras veces será la transparencia interior del baptisterio de San Juan de Letrán, dibujada, por Giuliano, por Peruzzi o por Palladio; también la libre articulación por partes de las plantas, la forma compleja de algunas, como el oratorio de la Cruz en Letrán que Miguel Ángel *citará* en su capilla Sforza. Aspectos que permiten una



149. Oratorio de la Cruz (Baptisterio de San Juan de Letrán). RIBA. Londres. **Palladio**



realista aproximación de escala, útil para el trazado de pequeñas iglesias de planta central o capillas, un dominio de la técnica constructiva de bóvedas –fuera del colosalismo termal–, la mágica transfiguración de los interiores mediante el revestimiento de mármol, mosaico o coloristas taraceas bajo la luz. Problemas próximos, del oficio, que para el arquitecto son tan importantes como las más abstrusas cuestiones conceptuales (fig. 149).

La pared paleocristiana, su mayor libertad combinatoria –pesado sobre frágil como sucede en las basílicas mayores– va a hacer pensar en otras relaciones, efectos inversos, *alla rovescia*, que podemos observar en la fachada del palacio *Massimo alle colonne* de Peruzzi. Poco importa el menor tamaño de muchas de estas obras –comparándolas con las grandes Ruinas– cuando las contemplamos, habitadas de sus luces y sus sombras, en las bellas imágenes en *spaccato* en las versiones de Francesco di Giorgio, de Giuliano, Serlio, Peruzzi o Palladio, sin olvidar las hermosas de Dosio, Santa Constanza por ejemplo (figs. 150, 151).

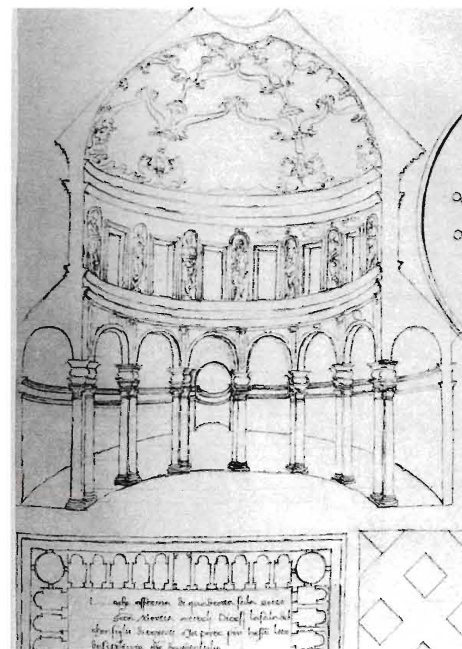
150. Spaccato de Santa Constanza. Uffizi. **G.A. Dosio**

Acabando, quisiera rendir un homenaje personal a una Ruina –entre las más pequeñas de este tipo– que todavía hoy podemos contemplar tan abandonada y romántica como cuando Alberti, Peruzzi o Miguel Ángel aprendieron en ella tanto el manejo de la pilastra como el efecto del empotramiento de la columna en el muro. Hermosa tumba de Annia Regilla –en el borde de la vía Appia– construida en rosados y ocre ladrillos, al modo de una cuidada construcción del siglo XIX, con su característica faja de meandros, su decorada ventana y el ritmo de sus planas pilastras diferenciadas del muro por el bicromatismo del material. Allí donde Peruzzi pudo ver el armado compositivo de su villa Farnesina y Miguel Ángel, en los laterales, las columnas empotradas del *Ricetto* de la Biblioteca Laurenziana. Peruzzi dibujará con especial cariño esta ruina atento a los materiales del edificio, a su delicada adecuación proporcional y ornamental (figs. 152, 153). También Palladio producirá alguno de sus más bellos dibujos autógrafos estudiando estos pequeños edificios como el templo de Clitumno, en Trevi, que revivirá en el pórtico de la villa Malcontenta (figs. 154, 155).

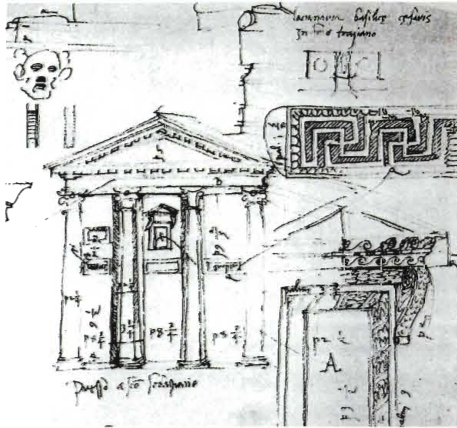
* *Imaginar, dibujar cuando la ruina no existe*

Si he comenzado este *paralèle* con el parangón entre los dibujos del Pantheon y su reflejo en el proyecto más importante nacido de él –San Pedro–, quisiera ahora acabar justamente con el análisis de alguno de los elementos simbólicos que aparecen en dicha obra. Elementos nacidos del sueño analógico de dos grandes Ruinas, entrevistas en sus descripciones literarias y en los restos similares que se conocen. Me refiero al mausoleo de Halicarnaso y la tumba del mítico rey Porsenna (figs. 156, 157). Elementos señaláticos para San Pedro centrados particularmente en sus nunca construidos *campaniles*, desde los imaginados por Bramante, Rafael o Antonio el Joven, hasta el fallido intento berniniano, sin olvidar la linterna que remata la cúpula. Órdenes superpuestos –recuerdo del Coliseo y *Septizonium*–, pirámides como la de Cayo Cestio o la Meta Romuli, prismas, cubos girados, cilindros, conos y esferas, en la mejor tradición *parlante* de la arquitectura, serán los materiales *apilados* para expresar esa tensión vertical, más gótica que clásica ciertamente. Con antecedentes tan señalados como la torre ideal descrita por Alberti como *specula decentissima* –Libro VII, cap.V– formando siete pisos de cubos, cilindros y un *tholos* de remate. Sin olvidar los sueños de Filarete para Sforzinda y las últimas referencias a la torre de Babilonia, al faro de Alejandría. Por eso se entiende la tentación de soñar el mausoleo de Halicarnaso, tan sugerente en la descripción de Plinio el Viejo, atenta a las dimensiones, forma y significado del monumento, con ventaja sobre la más esquemática versión de Vitrubio.

Y así tenemos las reconstrucciones plinianas de Fra Giocondo, en un bello dibujo perspectivo –pórtico corintio con la pirámide escalonada rematada por la cuádriga– o la de Antonio el Joven –un cuadripórtico añadido al plinto de la pirámide– y también la de Palladio para el Vitrubio de Barbaro, que quedó incompleta en su remate. Investigación sobre los emblemas, poder de los emblemas, que una vez que se han visto nunca se olvidan y así no nos extrañará descubrir de nuevo al mausoleo de Halicarnaso coronando desde el inicio el rascacielos americano, arquetipo característico del siglo XX (figs. 158, 159, 160).



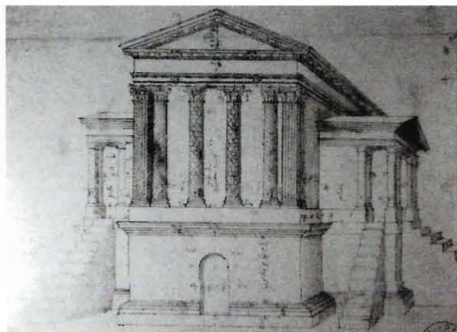
151. *Spaccato de Santa Constanza*. Códice Saluzziano. Turín. Francesco di Giorgio Martini



152. Tumba de Annia Regilla en la vía Apia. Uffizi.
B. Peruzzi

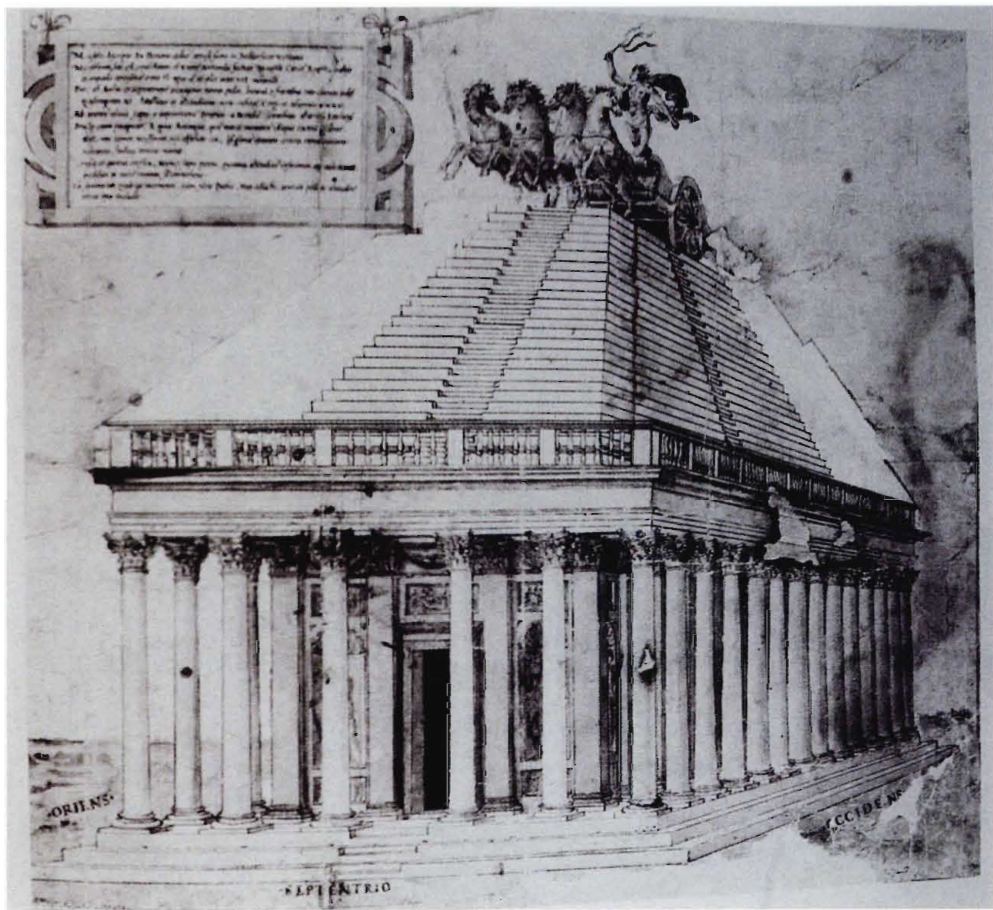


153. Villa Farnesina alla Lungara. 1509-10. Fachada posterior. B. Peruzzi



154. Templo de Clitumno junto a Trevi. 1541.
Museo Cívico. Vicenza. Palladio

155. Villa Foscari, La Malcontenta. 1560. Palladio

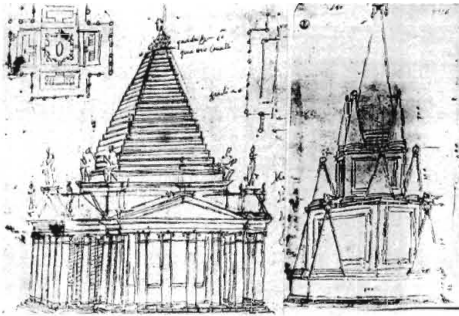


156. *Tumba de los Horatii. Antichità d'Albano e di Castelgandolfo. 1764. Piranesi*

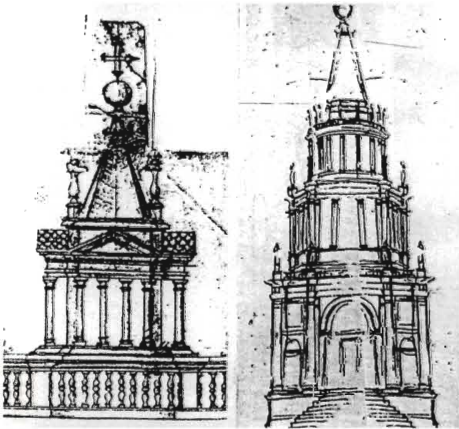


157. *Sepulcro en Albano. Códice Barberiniano. Uffizi. Giuliano da Sangallo*

158. Mausoleo de Halicarnaso. **Fra Giocondo**



160. Mausoleo de Halicarnaso según Plinio el Viejo y tumba de Porsenna. Uffizi. **Antonio da Sangallo el Joven**



161. *Remate de campanile para San Pedro.* Uffizi. **Giuliano da Sangallo.** *Estudio de campanile.* Uffizi. **Antonio da Sangallo el Joven**



159. Nueva York. Paisaje de rascacielos en torno al ayuntamiento

Pensamientos interesados que pronto se asocian al simbolismo petriano, también mausoleo del apóstol, también necesitado de emblemas arquitectónicos para su cúpula y torres. Mausoleo de Halicarnaso que ya aparece rematando los campaniles que para San Pedro imagina Giuliano. También está en el proyecto para San Pedro de Rafael. Rafael evoca al mausoleo tanto en el apilamiento de cuerpos para las torres –alternancia de órdenes con grandes plintos ciegos decorados por guirnaldas– como en la *meta* cónica de remate. Curiosamente, si miramos sus sacristías –códice Mellon–, la versión del mausoleo sustituye la pirámide final por la cita del *tempietto* de Bramante, usado aquí como elemento emblemático (figs. 161, 47).

Experimentos formales aptos para ser desarrollados pictóricamente como sucede en la versión rafaelesca del mausoleo de Adriano en las *Stanze* vaticanas o en la peruzziana torre –cubo, octógono y *tholos*– que aspira a conseguir esa verticalidad mensurable, en su fresco para *Santa María della Pace*. Se abre pues un período para crear con *invención nueva*. Se trata, desde la necesidad del presente, de *devolver a las cosas su derecho a tener rostro, a interpelarnos de nuevo*, parafraseando a Walter Benjamin. Ruinas *literarias* –como los textos sobre el mausoleo de Halicarnaso o la tumba de Porsenna– que pueden contener, desde la analogía creadora, todo el pasado de estas Ruinas, todo el futuro de ellas y también de la arquitectura. Pasado contenido en una mera descripción, donde el clamor de lo sugerido remedia el silencio de lo ausente: cosas que llaman a cosas, formas que llaman a otras formas, mientras se reconstruye el mausoleo o se piensa en el *campanile*, en la linterna de la cúpula para San Pedro.

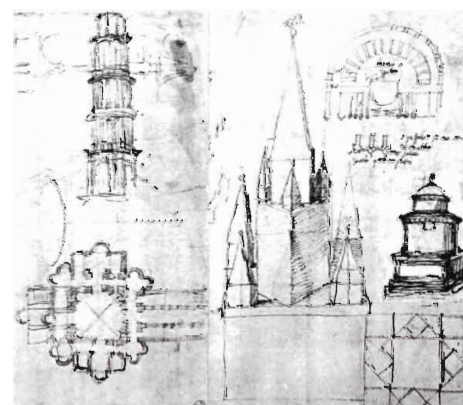
Así se explica el trabajo de Antonio da Sangallo –tras la muerte de Peruzzi– para los remates de torres y cúpula de San Pedro. Antonio coloca en *parallèle*, sobre el mismo folio, los paradigmas elegidos, las dos ruinas *literarias*: mausoleo de Halicarnaso y tumba de Porsenna usados como material de proyecto. Tumba del mítico rey Porsenna en Chiusi, que Varrón y Plinio el Viejo describen con precisión formal cargada de simbolismo esotérico, desde el giro o rotación de sus estructuras básicas: una base cúbica con laberinto interior, sobre la que surgen cinco pirámides –cuatro menores giradas en las esquinas y la mayor en el centro– a las que se añaden las campanillas de remate que el aire hace sonar con magia orientalizante, cuasi budista (figs. 160, 161).

Conocemos la versión de Peruzzi, la proximidad intuitida por él en la tumba de los Horacios en Tívoli, con su cinco *metas* cónicas, como aparecen en el hermoso dibujo de Giuliano, retomado por Piranesi en un fantasmagórico grabado comido de *boscaglie* (figs. 163, 156, 157). Con todo este material, Antonio imagina desde la sugestión clásica, desde la sugestión gótica inevitable, contando con su experiencia en la restauración del *campanile* medieval de San Pedro o el diseño propio para *San Giovanni de Piacenza*.

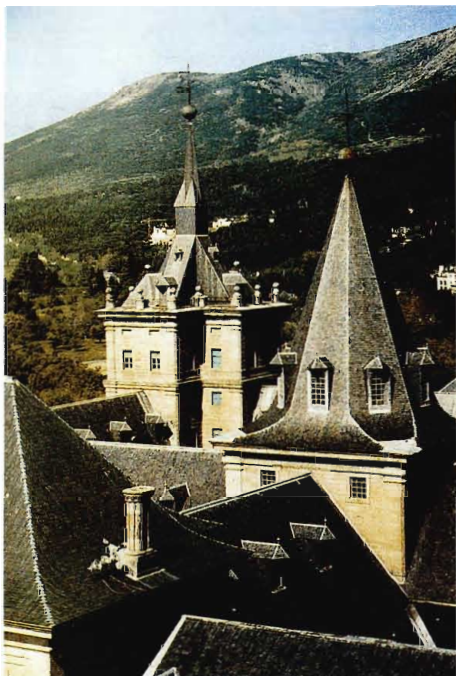
Todo ello sumado a su hermosa reconstrucción ortográfica de la tumba de Porsenna –planta, alzado y numerosas perspectivas– reiterando la estructura girada en una sinfonía albertiana de cuadrados, cuadrados girados inscritos y los diferentes círculos de las *metas* cónicas del alzado, sustitutorias de las pirámides del texto pliniano. Y así esta tumba de Porsenna revisitada, coronará los *campaniles* pero también la cúpula, tal y como podemos ver todavía en el modelo lígneo donde Sangallo nos dejó su idea para San Pedro. Mientras, continuamente



162. Linterna de San Pedro. Modelo. Museo Vaticano. Miguel Ángel y Giacomo della Porta



163. Mausoleo de Halicarnaso como torre y tumba en Terni al modo de la de Porsenna. Uffizi. B. Peruzzi



164. Geometrias de los capiteles de El Escorial, al fondo la Torre de la Botica. 1563-82 **Juan de Herrera**

en la fase de proyectación, el recuerdo del paradigma reconstruido aparece una y otra vez, curiosamente emparejado a veces con estudios de pináculos góticos. Plinio, Vitrubio, las Ruinas, sólo pretextos útiles en cuanto afirman y apoyan el hacer del presente. Experiencias que remiten a la propia memoria, a los propios recuerdos, en un trance creador de analogías. Cada fragmento que se recupera es, o puede ser, una llamada a la memoria que ha de usar estos emblemas para que la arquitectura vuelva a existir. Nada del trabajo sangallesco queda en San Pedro, desde la acerba crítica de Miguel Ángel, recordada por Vasari:

(...) troppi ordini de colonne, l'una sopra l'altra, tante risalti, aguglie e tritume de membri... teneva molto più dell'opera tedesca che del buon modo antico o della vaga maniera moderna.

Y aunque Miguel Ángel cancele las contaminaciones góticas de Sangallo, todavía aceptará el uso del *tertio* acuto para la cúpula, que Antonio anticipara, y también el remate de la linterna conservará la gran meta cónica, ahora rodeada de pequeñas esferas (fig. 162).

Fin de un trabajo colectivo desde la pulsión constructiva de las Ruinas, iniciado cuando Bramante imaginó el nuevo mausoleo petriano como un homenaje al Pantheon, levitando como emblema sobre los techos de la nueva basílica, los techos de Roma y también metafóricamente los techos del mundo entero. Y aun mirando a los chapiteles de Herrera para El Escorial, en las duras aristas geométricas de las pirámides giradas de nórdica pizarra, descubrimos el eco romano de la tumba de Porsenna desde los sueños de Peruzzi, de Sangallo, que bien pudo conocer Herrera, tanto en su estancia romana como a través de dibujos copiados que excitaban su pasión geométrica (fig. 164).

Porque conocidas las Ruinas, dominadas por el dibujo ortográfico propugnado por Rafael, en las bellas colecciones de Giuliano, Peruzzi, Serlio, Antonio o Palladio entre otros, llegará el momento del *parallèle* entre estos dibujos, estas Ruinas entre sí. Y no sólo esto, sino el *parallèle* entre este pasado recuperado y las obras de un presente que se reconoce continuador de esta experiencia sin fin, compartida, que es la arquitectura. Los dibujos se copian como se graban las obras, los tipos se comparan, las formas se catalogan, los temas compositivos se enumeran, se critican, se corrigen en nuevas versiones. ANTIGUOS y MODERNOS aparecen en parangón como materiales de proyecto en los tratados, lejos todavía de la futura *querèlle*.

Una historia NUEVA de la historia ANTIGUA, donde el arquitecto obtiene las respuestas a las preguntas que se formula, y a la vez está obligado a responder a las preguntas que desde las Ruinas surgen. Pues también aquí es imposible una mirada en vano.

Sueño –dibujo de las Ruinas– que obliga a construir *como en ese sueño*, con toda su dificultad y exigencia, pues el arquitecto siempre es consciente –como he pretendido demostrar con los ejemplos elegidos– que entre la Ruina y el dibujo que la representa hay siempre una relación creativa. Ruinas que pese al tiempo que nos aleja de ellas, al destrozo que sufren, son capaces de dar forma a nuestros pensamientos arquitectónicos. Pues en el fondo se trata de un mismo problema: la arquitectura es una e indivisible, como visualmente resuelve, desde el dibujo, Jacques Androuet du Cerceau cuando a su alzado del palacio Branconio de Rafael lo titula anacrónicamente: DOMUS TARQUINII. 1535 (fig. 165).

5. La sombra de la columna: la intuición del número

Si (como el griego afirma en el Cratilo)

el nombre es el arquetipo de la cosa,

en las letras de rosa está la rosa

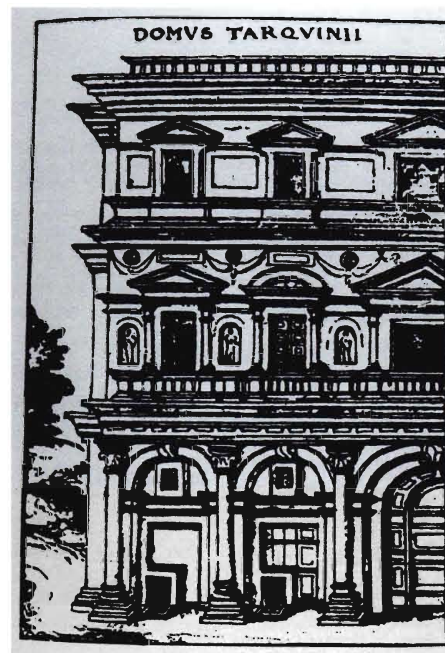
y todo el Nilo en la palabra Nilo. J. L. BORGES: El Golem.

Desde las Ruinas, desde el dibujo, la arquitectura recupera un lenguaje: más gráficamente recupera sus elementos primarios, nombrados con bellas palabras griegas por Vitrubio que en esto será una inapreciable ayuda. Pues esta será la primera pregunta que surge siempre en el intento ordenador del caos de las Ruinas. ¿Cuál es el lugar que cada uno de ellos debiera ocupar realmente y por qué? Alberti en su *De tranquillitate animae* aplica la parábola del mosaiquista a toda esta labor de reconstrucción: todo nos llega en estado de fragmentos inconexos, provenientes de heteróclitos restos de basas, fustes, capiteles, cornisas, etc., objetos preciosos que presumimos útiles, llenos de números y relaciones secretas, reunidos por un caprichoso azar que quiere que unos elementos se conserven y otros vuelvan a la nada. Desde este *pandemonium* —los restos del ornamento clásico tan fascinantes, que se amontonan sobre el suelo romano como las multicolores teselas en el taller del mosaiquista— se ha de construir, poco a poco mediante sutiles desplazamientos de las piezas —como en el mosaico—, una figura, o mejor aún, una composición que vuelva el todo inteligible, como *necesidad interna* reclamada por cada fragmento¹⁸.

El instinto unificador que guiará esta restitución estará continuamente estimulado o invalidado por la mayor o menor coherencia del resultado: esto es, la aparición del *orden* que construye y mide la arquitectura. Armonía de números, metro para componer y comprender lo que oculta la sombra de una columna. Si todo arquitecto se retrata en sus dibujos sobre las Ruinas, nada más evidente de esta verdad que esos dibujos que *recrean el orden* para cada arquitecto.

Orden, órdenes, ornamento, estructura, medida, proporción, figuración, abstracción, ritmo, geometría, expresión, carácter, géneros del construir, etc., son cuestiones abiertas que cristalizarán en diversas síntesis. Por eso podemos hablar de los órdenes según Bramante, Palladio o Vignola como el fruto quintaesenciado de su afán proyectual, manifiesto de la personal experiencia en el campo de las Ruinas. Algo que podríamos identificar con la *voluntad de estilo* de cada autor. El *orden* —necesario en el proyecto— transmitido por los órdenes como reglas para la unidad. Los órdenes entendidos como un sistema complejo —formal y constructivo— que para cada arquitecto no da nada por sabido y cuya comprensión resume la esencia del *arte de construir*.

Del análisis de todo cuanto sucede —desde la cornisa a la basa— bajo el peso de la construcción surge la individuación de cada parte, su valor estructural, que participa con su propio papel tectónico en la unidad superior del orden, de la columna como símbolo, por encima de las variantes proporcionales y ornamentales presentes en las Ruinas. El *orden*, en definitiva, redescubierto como la *ontología* de la construcción: la síntesis más apurada de la *firmitas, utilitas y venustas*. Por eso, también aquí, la lección de las Ruinas incluye cuestiones personales, di-



165. Unidad de la experiencia en las Ruinas. El palacio Branconio de Rafael como la Domus Tarquini. Jacques Androuet du Cerceau. 1535

18. Este argumento ha sido desarrollado por André Chastel en el prólogo de: *La forma y lo inteligible* de Robert Klein (Taurus, 1980, pág. 10), y entroncaría con el valor que Alberti confiere al fragmento como origen del pensamiento analógico, de la actividad intelectual y creativa que mueve al arquitecto frente a las Ruinas. Por eso, la taracea, el revestimiento de la capilla Rucellai, resulta ejemplar a este propósito como propuse en el capítulo X de mi Tesis Doctoral y en mi libro: *Presencia y Figura de la arquitectura*. Ed. Dep. Arquitectura, ETSASS, San Sebastián-Donostia, 1996.



166. Del fragmento al sistema. *Detalle del San Sebastián.* **Andrea Mantegna.** 1480. París. Louvre



167. *San Sebastián.* **Andrea Mantegna.** 1480. París. Louvre

versas para cada arquitecto. Desde la *reinvención* de la columna en Brunelleschi a la canonización de los órdenes por Scamozzi, en su *Idea Universale dell'Architettura*, como portadores de un clasicismo *sub specie aeternitatis*, hay todo un proceso de descubrimientos fatigosos, un largo intento de *reconstrucción*, una construcción *ex novo* en gran medida, con materiales antiguos, materiales de las Ruinas: un sistema complejo que como tal no había existido nunca.

Hay en el campo de la pintura, una analogía que resulta ejemplar. Me refiero al espléndido *San Sebastián* del Louvre pintado por Mantegna en 1480. Allí aparece, como tema central de la composición, el cuerpo humano en perfección, representado en heroico desnudo paradójicamente martirizado, amarrado a una bella columna corintia en obvia referencia antropomórfica (figs. 166, 167). La idea de reconstrucción de la figura del héroe cristiano sobre modelos de la Antigüedad viene alegorizada en los fragmentos marmóreos, restos de escultura de un dios pagano —Marte quizás— que yacen inconexos a los pies del santo: un pie de mármol desde luego, pero también un fragmento de cornisa. *Del fragmento al sistema*, ésta es la propuesta; del fragmento que se reclama de la totalidad perdida, no tanto por representar una obra incompleta cuanto una obra abierta a *otro modo* de completamiento. Modo presente ejemplificado en el *San Sebastián* de Mantegna, que es diverso ya de los Apolo o Marte paganos que lo han originado. Como sucede con el orden representado en la columna corintia, evocada y recreada desde la rota cornisa, en un paralelismo entre el cuerpo humano y el orden siempre eficaz. Cada fragmento de los órdenes encierra las reglas del *orden*, en mil ideas, mil recuerdos, mil sentimientos que quizás la presencia del orden entero no consigue transmitir (figs. 168, 169). Los fragmentos permiten construir realidades diversas y si bien los órdenes como forma no se discuten, su significado y sus versiones serán tan diversas como lo son los intereses de cada arquitecto, como lo son también las diferencias entre los textos de Vitrubio y los testimonios de las Ruinas. Y éste será el principal problema: establecer una síntesis entre la inquietante variedad que a este respecto presentan las Ruinas y la reglamentación vitrubiana recordando siempre la existencia de unas reglas. Y más allá de lo figurativo, tras la sombra de la columna, se persigue conocer las *diversas maneras del construir*, preocupación univesal que hermana a todos los arquitectos en toda época y lugar.

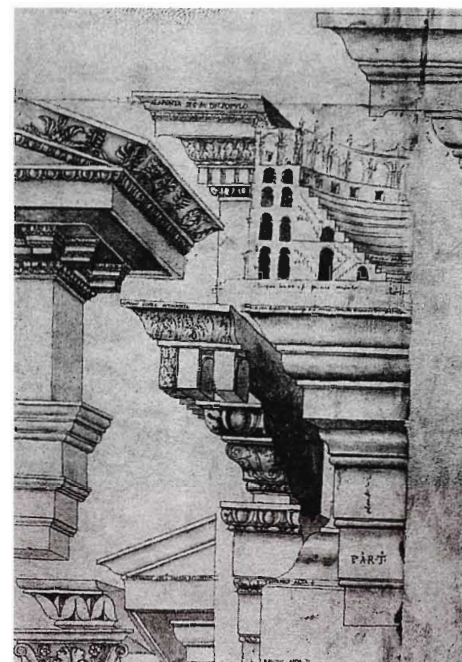
* *Aprendiendo con Vitrubio*

Todo símbolo tiene carne, todo sueño una realidad.

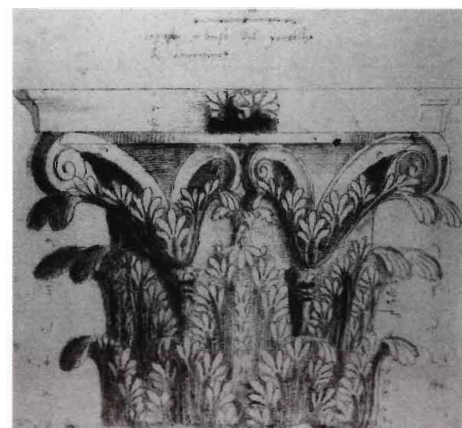
O. MILOSZ: "L'amoureuse imitation"

Hay que comenzar diciendo que Vitrubio no menciona siquiera la palabra orden como tal, en los *Libros III y IV*, sino que emplea el sustantivo *génera o modos diversos de construir*, refiriéndose a los diferentes tipos de templos. Pero hay algunos aspectos que me interesaría resaltar a este respecto:

1. Los órdenes en Vitrubio, epígono del helenismo, representan tanto las reglas constructivas reales del edificio cuanto su expresión simbólica como un completo sistema formal. Es decir, los órdenes vitrubianos funden en sí mismos función y representación, lejos todavía



168. Colección de fragmentos de órdenes. Biblioteca Apostólica Vaticana. Giuliano da Sangallo



169. "Capitelo et basa del portico de Antonino". 1550. Museo Cívico. Palladio

del revestimiento sólo representativo, conmensurador que será típico de la arquitectura romana imperial. Por eso, y contemplando las albañilerías de las termas o el Pantheon, Vitrubio será menos útil, como ya intuyera Alberti, que frente a las columnatas de los templos del Foro.

2. La simetría originaria entre templo y cuerpo humano es colocada por Vitrubio como encabezamiento del *Libro II*. Así la correspondencia entre las diversas partes del cuerpo humano encuentra su correlato en la construcción del templo a través del orden arquitectónico que fija la proporción, *analogía* en griego. Analogía entendida como correspondencia entre las partes y el todo, significada en números, y lo que todavía es más importante –hablando de órdenes y Ruinas–, entre el todo y cierta parte tomada como estándar, como clave compositiva. Órdenes medidos en pies, codos, brazos y palmos, cuyo irrenunciable antropomorfismo a menudo se transmitirá tal cual (1 pie = 1/6 altura del hombre, 1 diámetro = 1/6 altura orden dórico).

3. Columna, *columnatio* y carácter. Leyendo a Vitrubio lo más interesante, en mi opinión, es su insistencia en la precisa relación geométrico-proporcional que liga los diferentes elementos de la columna entre sí y, todavía más, las diferentes columnas entre sí a través de la columnata hecha de ritmo, materia, luz y sombra. Esta visión griega de la columna explica las clasificaciones vitrubianas, no sólo atentas al proporcionamiento de la columna, sino también a la fijación no aleatoria del intercolumnio: llenos y vacíos quedan así interrelacionados en la columnata. Y así, decir que un templo es períptero, hexástilo, jónico y éustilo es definirlo –según Vitrubio– en toda su extensión formal, proporcional, numérica e incluso constructiva: fijado el módulo, intercolumnios, llenos, vacíos, luces, sombras, ritmos y dimensiones materiales de cada pieza –empezando por el importante arquitrabe– quedan perfectamente determinados. Por este camino el diámetro de la columna se convierte en el módulo de los órdenes, también de su altura, lo que acabará por conferir diferente *carácter* a las tres diversas maneras de construir:

. DÓRICA o manera sólida y potente 1:6

. JÓNICA o manera elegante 1:9 1/2

. CORINTIA o manera delicada 1:9 1/2 ó 10

Y así la *presencia* de la columna, a través de su *figura* –su precisa formalización– *contagia* su carácter al edificio que construye. Y esto otorga a la columna un definitivo poder transfigurador de la materia.

4. Vitrubio nos recuerda por ello que la arquitectura es un *arte visiva*, donde todas estas *maneras del construir* han de ser contrastadas por los *privilegios de la vista* para corregir las ilusiones ópticas.

Necesitamos contrarrestar las ilusiones ópticas corrigiendo las proporciones, evitando el engaño de las apariencias... Como los ojos del hombre buscan siempre la Belleza, es necesario corregir estas medidas proporcionales a través de compensaciones, de ilusiones ópticas... de otra forma sólo conseguiríamos una torpe apariencia para el espectador ¹⁹.

19. VITRUBIO: *The Ten Books on Architecture*. Dover Publications, Nueva York, 1960. *Libro III*.

Y aquí podríamos recordar el papel *expresivo* del éntasis, las columnas más gruesas de esquina, el tamaño de los elementos, las correspondientes curvaturas y desplomes correctoras de verticales y horizontales: esto es, el valor de la regla, la necesidad de la variación, tan importantes ambas para *comprender* las Ruinas cargadas de sutilezas.

La arquitectura es un arte visual, se construye desde la mirada del hombre. *El orden empieza cuando la construcción empieza*, parece decirnos Vitrubio. Recuerdo a este propósito su exacta descripción del orden jónico –su favorito– cuando narra cómo construir un templo jónico desde su basamento hasta la coronación de la cornisa. Podemos así asistir a la precisa colocación de cada pieza del orden, unas sobre otras apiladas para hacer el total. Cada una con su nombre griego específico y su función en el conjunto ²⁰. Todas ellas en relación, a través del módulo: el diámetro de la columna, con referencia al cuerpo humano.

5. Columna: orden, evocación y memoria. Buen cuidado tendrá también Vitrubio en recordarnos –capítulo II–, al referirse al ornamento de los órdenes o géneros del construir, su directa derivación –por evocación– de las estructuras primitivas de madera que los originaron como tradición primera. De aquí que Vitrubio evoque el mito de la cabaña –la primera construcción– y ese momento mágico en que el mármol y la piedra citan a las antiguas formas de madera, básico para explicar la continuidad formal de la arquitectura. Por amor a esa legibilidad, las antiguas formas del construir permanecen más allá de su primitivo papel estructural *como memoria de las cosas pasadas con bellísimas figuras*, como nos recordará Alberti ²¹.

Algo especialmente evidente descubriendo, en *la presencia y la figura* de la columna, esas memorias, esos números escondidos tras su alargada sombra en el crepúsculo, portadora de un saber antiguo *donde se muestra la visión de lo invisible* recordando a Anaxágoras ²¹.

¿Cómo es la lectura vitrubiana que hacen los arquitectos que hemos visto dibujando las Ruinas? Vitrubio trae al presente –referido a los órdenes– los bellos y precisos términos griegos que nombran las piezas del rompecabezas: *cyma, astrágalo, geison, escocia, cálathos, basa, éntasis, metopa, triglifo, stylo, epistylum...* que indican una necesaria relación entre sí, como soporte de un lenguaje. Frente al caos de los fragmentos de las Ruinas lo primero será: reconocer, separar, discernir, dibujar y nombrar. Experimentación que sólo tiene un fin: la búsqueda de las leyes de la armonía a reconocer explícitamente en la unidad constructivo–formal del orden, como Alberti había propuesto:

Las partes del Orden son: pedestal, sobre él la basa, sobre la basa la columna, después el capitel, después el arquivado, sobre él las vigas o el friso que delimita y cubre el extremo de las vigas y al final, la cornisa ²².

Operación –renacimiento del *orden*– que, tras la fase de experimentación, lleva –órdenes y Ruinas– al tratado. Precisamente me propongo estudiar las versiones de Serlio, Vignola y Palladio desde este ángulo: su diferente uso de las Ruinas en la reinvención de los órdenes, en el papel que se asigna a éstos en la arquitectura a construir.

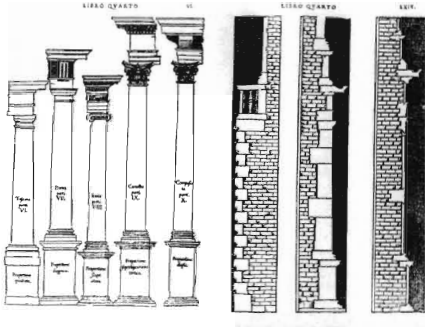
20. VITRUBIO. *Op. cit. Libro III*.

21. L.B. ALBERTI: *De re aedificatoria*. Versión de Alfonso Gómez. (Albatros, 1977) dirigida por Luis Cervera Vera. *Libro VII*. cap. X., pág. 214. Alberti, al hablar del revestimiento por taraceas de mármol, recuerda la utilización del ornamento como “las memorias pasadas con bellísimas figuras”. Tal parece que esté describiendo las hermosas pilastras y el entablamento de la capilla Rucellai.

22. L.B. ALBERTI. *De Re Aedificatoria*, Ed. cit. *Libro VII*, cap. VI.

*** Serlio: el buen juicio del arquitecto**

La apariencia es más rica que la ley. HEGEL: La ciencia de la Lógica.



170. "Las cinco maneras del construir". Folio 127. Libro IV. "Carne y huesos". Folio 189. Libro IV. Venecia 1584. Serlio 177



171. El Folio 127 "citado" en el Convento de Santo. Domingo el Real en Toledo

Serlio, frente a las Ruinas, está convencido de que la *apariencia es siempre más rica que la ley*, al modo hegeliano. Por tanto, en la dialéctica entre apariencia –visión de las Ruinas– y esencia –normativa vitrubiana– se decantará por la primera. Serlio descubre en las Ruinas lo concreto y lo abstracto, la apariencia y la esencia, lo particular y lo general. Su tratado los aúna sin dogmatismos reduccionistas, en el campo razonable donde la *licencia* –apoyada en la experiencia de las Ruinas– marca el límite preciso de la norma. Norma que para Serlio no consiste en una ley que se mantenga siempre, sino en algo que conserva su continuidad, su validez a pesar de las licencias e incluso imponiéndolas a veces como variación obligada. Así, lo particular –el mundo de las diferencias– y lo general de la norma o las reglas son categorías ontológicas, propias de la realidad de las Ruinas, que se concretan en estas diversas *maneras del construir*, decantadas en las láminas de Serlio en *tipos*, tanto para los órdenes como para las diversas combinaciones funcionales propuestas: palacios, iglesias, puertas, ventanas... (figs. 170, 171).

La *prudencia* del arquitecto es así, desde el conocimiento de las Ruinas, *el juego del sabio*, usando una feliz expresión de Lukács, una *tercera vía* entre el caos de las diferencias y la rigidez de la norma que exige, en cada caso, tanto elegir unas cosas como prescindir de otras²³. Por lo mismo Serlio, consciente de ello, ejemplifica sin cesar en multitud de tipos o variaciones. Tipos que no buscan acentuar las licencias pero que tampoco las desconocen o niegan.

Serlio trata de los órdenes en su famoso *Libro IV* situado, no por casualidad, tras el *Libro III* dedicado a las grandes *Anticaglie Romane*.

Al hablar de las cinco maneras de edificar y sus ornamentos –toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto– Serlio pretende ambiciosamente que *con queste s'abbraccia quasi tutta l'arte per la cognitione delle cose diverse*.

Leer hoy el *Libro IV* de Serlio es descubrir de nuevo su valor autónomo –un tratado él mismo– donde a la propia normativa de los órdenes se añaden cuestiones tales como: el carácter, los tipos, la construcción, las reglas y su casuística, la licencia y sus límites... Pues las Ruinas han enseñado a ver y a juzgar al arquitecto. Porque para Serlio, tras la huella de Peruzzi, los órdenes no son sólo repertorios ornamentales sino, sobre todo, diferentes modos de concebir y pensar la arquitectura, son *regole nell'Architettura*: un instrumento de conocimiento preciso para el proyecto. Para mí es muy significativa la lámina del folio 127, en la que Serlio establece el primer *parallèle* de los cinco órdenes, que aparecen juntos, comparados como modos diversos de construir: *Ma questo solo per dimostrare una regola generale ad una guardata solo*²⁴.

Establecida esta referencia unitaria de principio, Serlio reconstruye cada uno de los órdenes con sistemática parecida:

1. Descripción de cada parte del orden con su correspondencia en números proporcionales –partes del módulo– según Vitrubio, corregido continuamente en pro de la claridad

de la norma. El punto de partida es siempre la columna y su definición. Con algún leve recuerdo al antropomorfismo de origen, los órdenes en Serlio avanzan hacia la abstracción numérica, en la tradición bramantesca. También Serlio, fiel a sus maestros, optará por la *romanità*, esto es, los órdenes como *ordinatio* sobre el muro –a modo de *corteccia*, revestimiento albertiano– y, por tanto, no hablará de los intercolumnios, esto es, de la *columnatio*.

Recuerdo ahora, hablando de *corteza albertiana*, mi impresión en Sardes al ver su sinagoga adrianea que ahora la anastilosis muestra en pleno proceso de revestimiento mármreo de sus sólidos muros de ladrillo y piedra. Tal parece que viéramos a Alberti revistiendo de preciosas taraceas de mármol –pilastras, retícula de cuadrados, números y emblemas– su bellísima capilla Rucellai, evocación del Santo Sepulcro (figs. 172, 9).

2. El paradigma de los antiguos se emplea a continuación como base para el antivitrubianismo, es decir, como comprobación de cuánto las reglas de Vitrubio son sólo convenciones y cuánto la experiencia obliga a variaciones, nuevas invenciones. El catálogo de los fragmentos elegido en cada orden recoge los más hermosos conocidos: *perche io trovo gran differenza dalle cose di Roma et altri luoghi d'Italia e gli scritti di Vitrubio*²⁵.

Y así veremos aparecer el Teatro Marcello, el Foro de Nerva, los Arcos de Verona, de Ancona, el Pantheon, Spoleto..., llamados como garantes de la variedad de soluciones que la norma no agota. Por eso el arquitecto ha de ser *coppioso d'inventione* y Serlio encuentra su mejor argumento mirando a las más bellas ruinas romanas.

3. Los Órdenes en Serlio son así el punto de partida para componer, por eso el *Libro IV* se convierte en un auténtico tratado de elementos de composición. Serlio añade para cada orden toda una casuística combinatoria entre orden y muro, desde lo más sencillo a lo más complejo. Muros, arcos, nichos, exedras, huecos rectangulares, órdenes enteros o en parte, construirán todo un mundo propio de la experiencia de las Ruinas y del proyecto personal. Serlio aún va más allá y en algunos ejemplos prescinde de los órdenes –folios 130, 131, 137 recto y verso– recordándonos que en el principio fue el muro, del que salió la columna. Muro que es capaz, a través de una construcción racional, de evocar la misma sensación de orden emanada de la columna: bastaba mirar y comparar el muro de la Suburra en el Foro de Augusto, desnudo junto a las bellas columnas corintias. Ejemplos apoyados cuando hace falta en el testimonio de las Ruinas o también en los modernos ejemplos de Bramante, Peruzzi, Giulio Romano... Porque para Serlio la arquitectura –que es una– discurre entre el rigor de las reglas redescubiertas y la variedad de los lugares y ocasiones en las que el arquitecto ha de actuar:

*Bella cosa é n'ell architetto l'esser abundante d'inventione per la diversità degli accidenti che occorrono al fabricare*²⁶.

De ahí el valor de la experiencia personal en las Ruinas, en las obras de arquitectura, porque:

*...il veder diverse inventioni fa spesso far di quelle cose che forse non si fariano a non vederli in fatti*²⁷.

Esto es: la imaginación excitada desde el conocimiento.

23. GEORG LUKÁCS en Arnold Hauser: *Conversaciones con Lukács*, Barcelona. Guadarrama. 1979, págs. 81-95

24. SEBASTIANO SERLIO, 1.; *sette Libri dell'Architettura*. Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1978, Libro IV. pág. 126.

25. *Op. cit.*, pág. 135 recto.

26. *Op. cit.*, pág. 136 verso.

27. *Op. cit.*, pág. 133 verso y 134 verso.



172. Arquitectura de revestimiento -manto dorado,
corteccia albertianos- Sinagoga de Sardes.
Anastilosis

4. La *cuestión del carácter* de cada orden y su traspaso a los diferentes tipos de edificios aparece como una preocupación constante en Serlio. Es decir, cuánto el destino de los órdenes es conformar el carácter de un edificio, su adecuación tipológica en alguna forma. Y todo ello urgido por las necesidades de un presente: esto es, la construcción de la ciudad renacentista. En este punto las Ruinas hablaban claramente: Serlio podía contemplar y comparar a un tiempo los efectos rústicos del *Claudianum*, de la *Porta Maggiore*, con la delicadeza del Foro de Augusto, los arcos de triunfo o el preciosismo del interior del Pantheon. Es decir, podía verificar los diferentes caracteres del ornamento según el tipo de edificio. Es muy sintomático a este respecto su estudio del *ornamento rústico* y su empleo como feliz mezcla de formas —*opera di natura* y *opera de artefice*— que resulta *molto grata all'occhio et rappresenta in se gran fortezza*²⁷.

Su uso será indicado para puertas de ciudad pero también para basamentos de edificios, entradas... que hayan de producir sensación de potencia en el espectador (fig. 174). Los órdenes podrán así resolver satisfactoriamente, en términos de carácter, los temas de más rabiosa actualidad por su conflictividad. Que el lugar y sus exigencias pueden ser determinantes nos lo muestra Serlio al proponer diversas soluciones de palacio veneciano, con fachadas *copiosse di luce* según la tradición, admirablemente resueltas con los órdenes clásicos. Otro tanto diría de su hermosa proposición corintia para el arduo problema del frente del Templo cristiano —folio 175 verso— que suma experiencias anteriores —Bramante, Rafael, Peruzzi— y canoniza el modelo romano popularizado por *il Gesù* de Vignola y Della Porta. Al incluir estos ejemplos junto a los órdenes respectivos, Serlio provoca al ejercicio proyectual: ahora que se poseen los instrumentos para ello, obtenidos de la lección de las Ruinas (fig. 175).

5. Orden y construcción aparecen íntimamente ligados por Serlio en este *Libro IV*. Esta *enseñanza técnica* de las Ruinas es vista por Serlio como base para una utilización expresionista del hecho constructivo, por una parte, y por otra, como control del sistema proporcional, precisamente exaltando la *materialidad* de la obra. A veces —folio 134— al presentar el correcto aparejo de una simple galería de arcos de piedra —dibujada como muchas otras del Libro *more ruinizante*— pondrá de manifiesto cómo *forma arquitectónica* y *forma técnica* están biunívocamente unidas:

*Non basta all'opera esser fortissima, ma ancora convien esser grata al occhio e ingegnosa di artificio: il perche questo modo di legature di pietre non solo è fortissimo, ma ingegnoso et grato ai riguardanti, della quale invention se ne potrà servire l'Architetto à più cose*²⁸.

Y finalmente en el folio 189, en tres secciones espléndidas, nos mostrará *como si debbian mettere in opera* muros de ladrillo y ornamento proporcionados en piedra, cosa que requiere *gran diligenza et arte: perciòche le pietre cotte sono la carne della fabbrica et le pietre vive sono le ossa che la sostengono*²⁹.

Carne y huesos, materia y ornamento, tantas veces escindidos cruelmente en las Ruinas (figs. 170, 172, 173).

Los órdenes, así reinventados, resumen para Serlio una idea de *orden* —auténtica reconstrucción de la arquitectura—, donde la forma controlada por las leyes de la proporción y



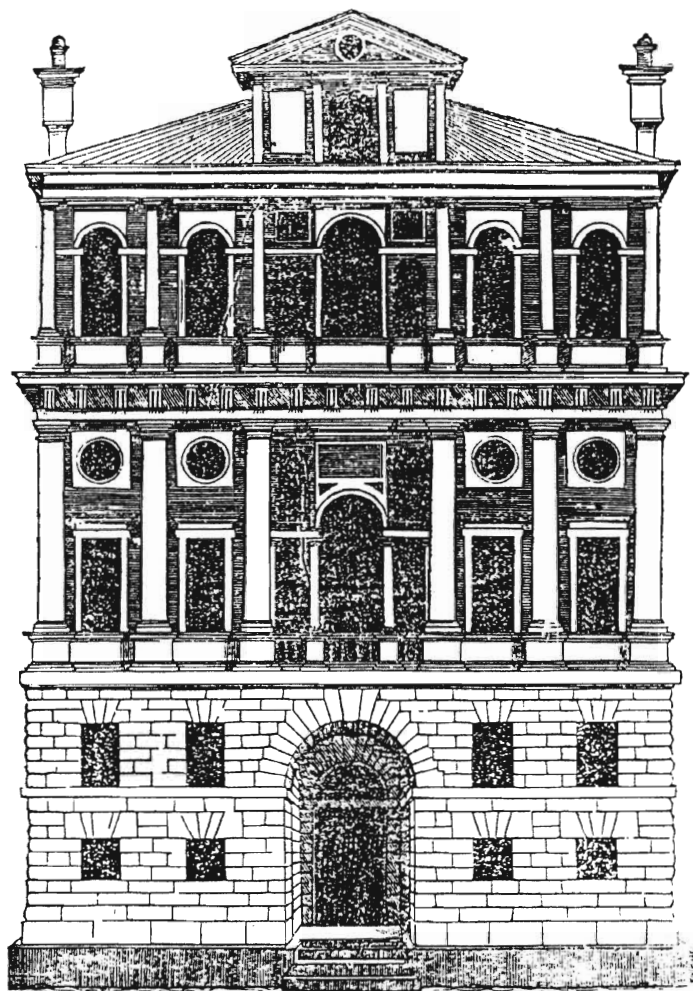
173. Sinagoga de Sardes. Anastolosis



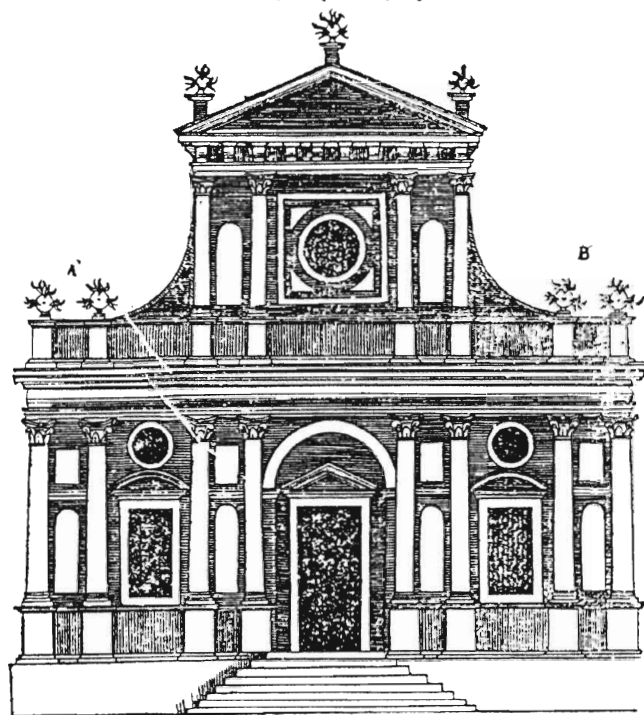
174. Antropomorfismo y naturalismo rústico. Ninfeo en Fontainebleau. 1540. Serlio

28. *Op. cit.*, pág. 134 verso.

29. *Op. cit.*, pág. 188 verso.



DELL'ORDINE CORINTHIO



La division della seguente opera sarà, che del uano fra l'un pilastro & l'altro sian fatte tre parti, una d'esse sia per la larghezza del pilastro & la sua grossezza sia per la metà d'esso. la grossezza della colonna sarà per la metà della fronte del pilastro l'altezza sua si farà di parti x & mezzo e con la basa & il capitello, & così le pilastrate, che sostengono l'arco saran per mezza colonna l'impolla dell'arco sia altrettanto, le misure della quale si possono cauare dal capitell Dorico, mutando i membri, & questa servirà per cornice alla porta & anco per sostegno delle finestre sopra le botteghe, l'altezza dell'arco, perche tal uolta alcuni compagniamenti in comporieranno così basso come è dimostrato, sarà di tre parti in larghezza, & di cinque in altezza, & così la porta

175. Palacio veneciano y fachada de templo.
Modelos serlianos. *I Sette Libri dell'Architettura*.
Venecia 1584. Serlio

del proceso técnico es capaz de *seducir* al espectador según los diferentes tipos o destinos de los edificios. Correspondencia que es la base del *decoro* serliano.

Serlio nos da sus *Regole generali di Architettura sopra le cinque maniere degli edifici*, pero no anula ni la presencia ni la lección de las Ruinas, todavía esenciales para la *forma mentis* del arquitecto y la multitud de lugares y circunstancias a los que ha de dar realidad arquitectónica. Dialéctica creativa, aceptada por Serlio en su tratado, que explica su éxito, difusión y la cantidad de experiencias que caben en sus proposiciones. Una calculada *ambigüedad* que obliga al ejercicio proyectual al posible lector.

****El aquietarse de Vignola: la regla omite las Ruinas***

¿Tiene un límite la experimentación con los órdenes? ¿Cuál es el grado de autonomía de los nuevos órdenes *reinventados* frente a las Ruinas, frente incluso a la más compleja experiencia proyectual? ¿Qué sucede cuándo los órdenes, nacidos de la *vivencia* con las Ruinas, se convierten, al mismo tiempo que lo hacen éstas, en un mero *conocimiento*? La *Regola degli cinque ordini dell'Architettura* –Roma 1562– de Vignola se inscribe en estas preocupaciones. Este texto me interesa, no tanto por lo que significa para los órdenes, cuanto para la propia visión de las Ruinas. Vignola clausura una forma de mirar las Ruinas: hasta entonces éstas garantizaban cuál era el *saber de los antiguos* y cómo era posible acceder, *usar* de él, para construir el proyecto del presente. Vignola distingue entre ambas experiencias –*antiguos y modernos*– en términos historicistas y por ello, fatalmente, las Ruinas penetran en el campo del mero conocimiento, de la academia en suma. Así Vignola presenta los órdenes como portadores de valores *per se*, alejados del contexto –Ruinas principalmente– pero también del antropomorfismo, del simbolismo, del mito originario en suma. Vignola, obviando la no univocidad de las Ruinas y las contradicciones con Vitrubio, opta por una regla verosímil, práctica y abstracta que quiebra la *auctoritas* de los antiguos, el poder de su *virtù*, incluso el misterio intemporal y ambiguo de las Ruinas, que ya no son *necesarias*. Las 32 láminas de la Regla vignolesca –a la que más tarde se añadirán 12 más con obras del autor y de Miguel Ángel– representan un sincretismo abstracto entre Vitrubio y las Ruinas, vistas desde la cientificidad del entomólogo como meras referencias. La experiencia albertiana –la intuición del número expresado por el ornamento– es llevada a una abstracción racionalista, en la que los órdenes son ya un sistema fijo de números proporcionales, números *antiguos* corregidos arbitrariamente: acomodados *alle mie regole*, como dirá Vignola, para lograr dar *a questa parte dell'Architettura, altrimenti difficile, tal facilità che ogni mediocre ingegno potrà comprendere il tutto e oportunamente servirsene*³⁰.

En pos de la utilidad Vignola selecciona artificialmente, desde su experiencia, una regla reduccionista de una realidad múltiple. Regla compuesta un tanto como *mínimo común múltiplo*, como tercera vía entre el arqueologismo y la experimentación romana de Bramante, Rafael o Peruzzi. Las Ruinas adquieren así una nueva objetualidad que las separa –aleja– del presente. Vignola renuncia definitivamente al antropomorfismo arquitectónico que tanto había preocupado a Francesco di Giorgio Martini, en los quizás más hermosos dibujos realizados sobre este asunto. Antropomorfismo sustituido por una *misura arbitraria detta MÓDULO*,

30. JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA: *Regola degli cinque ordini*, Roma, 1562. Ai Lettori. Las citas de esta parte están todas extraídas de este prólogo donde Vignola explica la pretensión de su tratado de los órdenes -Regla- definido en singular significativamente. Se ha consultado también la versión castellana de la traducción de Delagardette, 1792.



176. Carne y huesos en la fábrica *non finita* del Palacio Farnesio. Piacenza. 1558 **Vignola**



177. Palomar de la Villa Isolani. 1536. **Vignola**

31. *Op. cit.*

32. *Op. cit.*

33. *Op. cit.*

más allá del problemático Vitrubio, más allá de las inquietantes Ruinas, en pos de una perfección cuantificable, objetiva, no sujeta al sobresalto de la continua verificación en cada proyecto. Todo ello en pro de:

*(...) vedere di trarne una regola, nella quale io m'acquietassi con la sicurezza che ad ogni giudizioso di simil sorte dovesse in tutto, ovvero in gran parte piacere*³¹.

Fin y fruto —exceso sin duda del sueño de la razón— del camino iniciado en Brunelleschi en torno a la columna y su principal misterio hoy todavía: ¿cuánto la columna y los números vivos que encierra resume el *saber de los antiguos*, de la propia arquitectura? ¿Qué hay más allá de unas reglas o leyes supuestamente objetivas? ¿Dónde está lo tectónico, el peso intemporal de lo constructivo? ¿Dónde el formalismo transforma los órdenes en un sistema cerrado, puros objetos cada vez más alejados de la emoción que los creó o bien los recreó en cada época? Escuto en sus textos, mientras construye en los mismos años Caprarola o Piacenza, Vignola declara el carácter meramente instrumental de los órdenes, eliminando cuanto Vitrubio o las Ruinas dejan de incierto, *no pensado todavía* (fig. 176):

*Ho presa questa fatica, più anni sono, di ridurre sotto una breve regola facile ed expedita, da potersene valere, li cinque ordini d'Architettura detti ed il modo che in ciò fare ho tenuto, é stato tale*³².

Y narra así su decisión respecto al dórico, tomado del Teatro Marcello:

*(...) acomodato nelle mie regole, non discostando in cosa alcune di momento, ma bene accompagnando questo poco di licenza con l'autorità de gli altri Dorici, che pur son tenuti belli*³³.

Al buscar asépticamente *lo que hay* en las Ruinas, al reducirlo mediante el módulo —diámetro de la columna medido en puras cantidades algebraicas y no en pies, codos....— a relaciones siempre fijas entre las tres partes de cada orden —*pedestal, columna y entablamento en relación 4:12:3*— las Ruinas se alejan como objeto de experiencia personal. Triunfa con Vignola la abstracción —ya no se recrea, se juega con las Ruinas, sino con las reglas— en un proceso que, en el mejor de los casos, conduce a una radical esencialización, como en el caso de Herrera, y en el peor, a la trivialización formal. Línea que Vignola elige, como única regla, pero que encontramos presente como posibilidad ya en Bramante, en el camino que va desde la columna arbórea de la *canonica de Sant'Ambroggio*, hasta el tambor de fajas lisas del *tempietto*, a los áticos de los palacios de Rafael, a la transgresión isotrópica —dos pisos de pilastras dóricas— de Peruzzi en la Farnesina, seguida triplemente en el palomar Isolani, bellísima obra de juventud vignoliana (fig. 177).

Vignola, al canonizar la columna como simple portadora de una ley abstracta de números, le retira su *aura*, los lazos con un pasado que ya son historia: su mítica referencia al origen, su complejidad de significados, no todos ellos racionales. Fatalmente la columna pierde su misterio —su *sombra*—, convertida en una pragmática ordenanza arquitectónica, donde en pura lógica la expresión constructiva originaria —éntasis, capitel, basa, arquitrabe...— puede ir desapareciendo, adelgazándose al convertirse en fajas lisas —mera ordenación— en pro de una

abusiva esencialización, más próxima a la simplificación que aboca a la monotonía, perdido todo contacto creador con la experiencia de las Ruinas. Parafraseando a Balzac diríamos que: *la literatura* –aquí la regla– *ha matado lo fantástico* que las Ruinas siempre prometen. Situación cercana a ésta descrita por Italo Calvino:

*Aridez de un lenguaje que se manifiesta como pérdida de fuerza cognoscitiva de un saber, sustituido por un automatismo que tiende a igualar la expresión, en formas genéricas abstractas, a diluir los significados, a limar las puntas expresivas, a apagar cualquier chispa que brote del encuentro de las palabras con nuevas circunstancias*³⁴.

Y sin embargo Vignola –gran arquitecto– rendirá, recién vuelto a Roma en 1550, uno de los más bellos y creativos homenajes personales al Pantheon en su *Sant'Andrea in via Flaminia*: abstracta evocación geométrica, magnífico juego de volúmenes, con la inclusión revitalizadora de la elipse y la *cita* del pórtico, aplastado sobre su fachada, una vez más eco de la tumba de Annia Regilla que enseñó a los arquitectos romanos a usar la pilastra (fig. 178). No por casualidad si la *Regola* de Vignola nos aleja de empíricas búsquedas en las Ruinas, también la imagen física de éstas –el ROMA QUANTA FUIT de Serlio– se ve en este caso sustituido por un profesional retrato del autor, en el grabado–frontispicio de la obra: lo que no deja de ser toda una declaración de principios.

* *El pensar más griego de Palladio*

Releyendo el texto de Vitrubio –él mismo una ruina clásica– uno comprende cuánto debemos a su autor, pues es cierto que todavía hoy encontramos en él prácticamente cuanto interesa al arquitecto: un modo de pensar al que indudablemente están referidos todos los pensamientos posteriores. Invitación a adentrarse en los múltiples caminos por él sugeridos, lejos de univocidades que la complejidad de la arquitectura resiste. Desde este punto de vista Palladio elige como *maestro e guida* a Vitrubio: Vitrubio leído sin manipulaciones y cuidadosamente ilustrado por él mismo para la versión latina de Daniele Barbaro (1550–56). Tras Brunelleschi, Alberti, Bramante o Vignola: ¿qué podía ver *de nuevo* Palladio en Vitrubio, qué nuevas seguridades podían surgir de su *mirada a las Ruinas*?

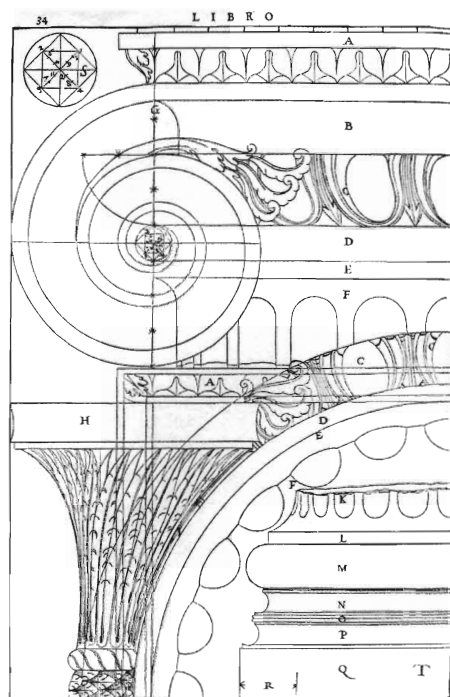
Palladio llega a Vitrubio, a las Ruinas, con un sólido oficio adquirido en sus años de aprendizaje gremial. Arquitecto realista –como todos los grandes constructores– elige en Vitrubio, en las Ruinas, lo que necesita. Palladio entiende el *mensaje griego* de Vitrubio y olvidándose –algo que por su radicalidad hace más meritoria su opción– de la omnipresente *romanità* albertiana, sueña una arquitectura llena de pórticos –*stoas* griegas– tipos elementales, edificios esenciales regidos por simples relaciones numéricas que apoyan su composición por partes. Partes tomadas como citas desde las Ruinas, en una nueva e insospechada síntesis o *collage*.

Palladio elige la columna –sin adjetivación estilística– como *sopORTE griego* –constructivo y formal– de su arquitectura. Columnas portantes, normalizadas según reglas precisas y dúciles, cuyas proporciones fijan el carácter de cada orden. Este insospechado *sueño griego* de Palladio



178. San Andrés en vía Flaminia.1550-53. Vignola

34. ITALO CALVINO: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ediciones Siruela, 1989, pág. 72.



179. Capitel y basa jónicos en los cuatro Libros.
1570. Palladio

hace que su mirada a las Ruinas sea más libre y selectiva. Aunque sus obras estén llenas de referencias a Ruinas concretas, él sólo las admite en fragmentos completos, aptos para la composición por partes. Por eso Palladio, ya desde el prólogo de los cuatro Libros, se propone una síntesis reductiva tanto de las Ruinas como de la cada vez más presente experiencia moderna: Bramante, Rafael, Giulio Romano, Sanmicheli o Peruzzi. No le interesa tanto la columna como *el más bello ornamento de la Arquitectura* –según la calculada ambigüedad albertiana–, sino como elemento básico para *construir y dar carácter* a su arquitectura: villas, palacios y templos. Palladio, arquitecto de la tercera generación, sabe ya –como Serlio lo intuyera– que el suyo es un momento crucial: alcanzada la precisión de las reglas, habrá que preservar su frágil equilibrio en una tensa exigencia de perfección, de no corrupción de sus significados, una autolimitación de recursos que ya es una declaración de principios, desde los dibujos de los cuatro Libros.

Para esta operación, una previa definición de los órdenes era fundamental. Palladio leyendo a Vitrubio, mirando al templo de Mars Ultor por ejemplo, reconoce cuánto el orden expresa el origen del sistema trilitico inicial, que liga desde los griegos columna y arquite, constructiva y numéricamente. Al hacer esto Palladio *libera la columna de la servidumbre del muro*, que Alberti había consagrado a pesar de haber definido el pórtico *como un muro aligerado en soportes*. Tras Serlio, tras Vignola, ¿cómo son los órdenes palladianos?

1. Palladio adopta las proporciones vitrubianas, aun sabiendo que las Ruinas, tan estudiadas, raramente las confirman. Se trata de una convención, suficientemente apta para la manipulación posterior, sin pretensiones canónicas definitivas. Interesa definir la columna como elemento primario de la composición.

2. Por lo mismo, como hará Loos más tarde, Palladio admite como preciosa herencia la formulación ornamental de los órdenes, ya consolidada, sin perder el tiempo en variaciones ornamentales, pues *quien puede organizar una bella planta no pierde su tiempo en nuevas ornamentaciones*.

3. Sin embargo Palladio, que ha elegido la columna *a la griega*, se muestra riguroso en que ésta, a pesar de la necesaria esencialización, no pierda nada de cuanto en su forma, en sus perfiles, es expresión de su más genuino sentido constructivo, de su analogía antropomórfica, de su equilibrio de cargas. Si observamos sus dibujos y los comparamos con los de Serlio o Vignola, aun reconociendo su evidente relación, la superioridad de las láminas de Palladio indica cuánto interesa a su autor la precisión del detalle –dibujado con lápiz bien afilado– en láminas omnicomprendivas, ellas solas ya lección de composición. Recuerdo aquí la bellísima dedicada al capitel y basa jónicos (fig. 179).

Pero también el éntasis –expresión de la carga– y los frisos pulvinados –recuerdo su papel en la villa Rotonda– muestran que *al buen arquitecto se le reconoce, como a los griegos, en los perfiles*, usando la voz de Le Corbusier. Perfección observada en las Ruinas: ¿cómo olvidar sus dibujos del capitel corintio del Templo de Adriano o del compuesto de las Termas de Caracalla, vistos en recientes exposiciones? (fig. 169). Palladio sabe cuánta arquitectura se esconde en un detalle, un perfil bien resuelto. Ahí también está la *virtù* de los antiguos: la arquitectura como REGINA VIRTUS que campea en el frontispicio de los cuatro Libros.

4. Fijada la columna, Palladio va más allá y siguiendo a Vitrubio la liga a un *intercolumnio* preciso. Es decir, no sólo define las proporciones de la columna, sino la relación de una columna con otra columna o una serie de ellas: esto es, el pórtico, base de la arquitectura palladiana. Columna y arquitrabe, como en Grecia, ligadas por razones constructivas de resistencia del material, determinantes de unos números posibles que fijan el eterno encanto del pórtico, en su ritmo de llenos y vacíos, de luces y sombras sobre el muro del fondo. Homenaje a esta idea serán los bellísimos y originales arquitrabes de madera sobre sus blancas columnas jónicas que flotan, levitan autónomas en la *loggia* principal de la Villa Badoer, hermanadas así con las más doricistas de las *barchesse* laterales, eco de la inicial ficción arquitectónica cuando la madera se hizo piedra, también leída en Vitrubio (fig. 180).

Así en el Libro I, al hablar de los órdenes Palladio fijará la ley interna de los pórticos según la altura de la columna y el intercolumnio. Al hacer esto Palladio separa la *columnatio* —el pórtico— del capricho del arquitecto y se adentra en un hermoso mundo de peripatéticas *stoas* regidas por pitagóricos números —también en sección—, corrigiendo las experiencias anteriores aunque sean de su admirado Bramante —pórtico del *tempietto* reproducido como *Antiguo* en los cuatro Libros— o de Peruzzi en la planta baja del palacio *Massimo alle colonne*. Y todo ello porque, para Palladio, tan importante es el soporte como el intercolumnio, vacío creador del ritmo multiplicado en las luces y sombras de sus *stoas*: Palacio Chiericatti, *barchesse* de sus villas, logias, puente del Rialto, reconstrucciones del Foro de los Romanos, en una continua experimentación de cuantas relaciones pueden establecer los pórticos con los cuerpos murarios sólidos, o los pórticos entre sí mismos.

5. Palladio entenderá que los diferentes órdenes con sus diferentes proporciones expresan su carácter diverso a través de un ornamento específico. Carácter que de la columna se irradia a todo el edificio o a la parte por ella construida. Y así podemos entender claramente el papel esencial, caracterizador de los órdenes, en la composición por partes palladiana, desde los doricistas y vernáculos pórticos de servicio de las villas al elegante jónico de sus logias del *corpo padronale*, al corintio y compuesto entrecruzados, tan venecianos en luz y carnosidad, del Redentor y San Jorge (fig. 181).

Aunque Palladio, con Vitrubio, prefiera el jónico éustilo, tan prodigado en sus obras —Rotonda, Malcontenta, Badoer...— porque *serve ottimamente all'uso, alla bellezza, alla fermezza* —Vitrubio dixit— o porque *questa è la più bella e comoda maniera*, repite Palladio ³⁵. Todavía más, en consonancia con su interés por el frente del templo clásico en sus levantamientos para el Libro IV, Palladio asocia pórtico con frontón en un nuevo uso caracterizador no sacro —o, si se quiere, sacralizando lo doméstico— para el frente del *corpo padronale* de sus villas, volviendo por pasiva la noticia vitrubiana de que los antiguos tomaron como modelo para los templos, sus propias casas: feliz abuso palladiano que se convierte en uno de sus más característicos y originales estilemas, aprendido en el pórtico de Octavia, en los templos romanos.

Me gustaría simplemente glosar la *belleza* de las columnas palladianas. Recuerdo a éstas siempre como auténticos personajes, desde las más esencializadas a las más decoradas.

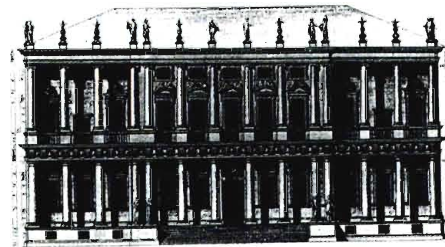
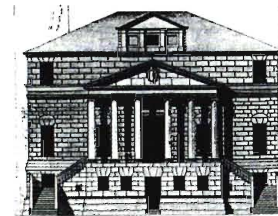


180. Villa Badoer. Palladio. 1554. Orden jónico con arquitrabe de madera vista

35. ANDREA PALLADIO: *I Quattro Libri dell'Architettura*. Milano. Hoepli Editore. 1968. Libro I, cap. XVI, pág. 28.



181. Orden compuesto pulvinado del interior de San Giorgio Maggiore. 1565. Venecia. **Palladio**



182. Villas y palacios palladianos. Villas Trissino, Pisani, Malcontenta, Cornaro, palacio Chiericati y villa Repeta, *Collage* de láminas de O.B. Scamozzi. ("Le Fabriche e i disegni di Andrea Palladio". Vicenza. 1796)





184. Villa Cornaro en Piombino Dese. Palladio 1566



185. Palacio Chiericati. Vicenza. Palladio 1550

Personajes que, en su bella, idéntica y rítmica sucesión, transpiran su antropomorfismo sujeto a número, medida y proporción, su exacta y necesaria geometría en cada una de ellas y en el pórtico como totalidad. Con Palladio, a diferencia de la abstracción vigolesca, la columna conserva su misterio como representación de un saber antiguo, espiado en las Ruinas: ¿no es la columna precisamente la protagonista en sus levantamientos de Ruinas, al final de su tratado? Columna que encuentra su contrapunto, su sombra en el muro, en los volúmenes sencillos vernaculares. Columnas que, como las griegas, viven de la luz que recorta sus perfiles —*forma tonda*— en el blanco estuco, bajo el sol. Un gran arquitecto constructor —y Palladio lo es en grado sumo— es un gran manipulador de formas. Así la columna —el pórtico— va a ser objeto de múltiples *variaciones según los lugares*, que exploran cuanto puede obtenerse de su posible combinación, en una sabia comprobación de los recursos aprendidos en las Ruinas (fig. 182).

Pórtico, como en las Ruinas es aún más evidente, ligado a una idea de transparencia, de fusión espacial entre interior y exterior, afirmada magistralmente en las ocasiones más comprometidas: pienso en las que calan el coro del Redentor o del *San Giorgio* venecianos, inolvidables paradigmas de este poder de la columna (figs. 70, 112).

Idea aprendida en las termas romanas donde el interés de Palladio en sus reconstrucciones esencialistas estará en el contrapunto espacial entre las enormes albañilerías abovedadas y las bellas columnas que celan las grandes exedras definiendo los diversos espacios de modo sutil.

Experiencias en las Ruinas que agotan al máximo las posibilidades del pórtico, perfeccionando una y otra vez los siempre difíciles encuentros en esquina donde muro y columna se encuentran. Pensemos simplemente en las logias de algunas de sus villas, desde la toscana simple de villa Emo, a la doble de villa Cornaro, a la de villa Malcontenta sobre *podium*, tema tratado a la *rovescia* en villa Valmarana, o al cuádruple pórtico sobre *podium* y escaleras de villa Rotonda... (figs. 183, 184, 185, 148).

183. Villa Valmarana en Lisiera. Palladio 1565-66.
(refor. en el XVII)



186. Visión del segundo piso del patio del Palacio Porto. **Palladio** 1532. Modelo

Respecto al conflictivo asunto de la esquina, desde el atento estudio del pórtico de Octavia ya citado, podemos seguir la evolución palladiana del acuerdo columna *versus* muro lateral calado por un arco. Prefiriendo siempre la columna a la pilastra del pórtico de Octavia, conmueve ver el esfuerzo de Palladio por liberarla del muro, desde las soluciones primeras –semicolumna o 3/4 de columna en el palacio Chiericati o villa Cornaro respectivamente– hasta la solución final de la villa Rotonda, donde columna, muro y arco ligados por el mismo arquitrabe aparecen distintos, enteros, creando una unidad superior absolutamente palladiana. Aspiración al pórtico que Palladio afirma en ocasión tan poco propicia como en sus fachadas para los palacios vicentinos: el Valmarana por ejemplo. Desde las conocidas lecturas de Wittkower como interpenetraciones o superposiciones de órdenes a diferentes escalas, se podría fácilmente despegar estos pórticos e imaginar un espacio entre ellos como posibilidad sugerida desde la impuesta planitud urbana. Idea que encuentra su correlato, a la inversa, en las posibilidades –*otras*– que sugieren los esencializados dibujos a línea, con los que Palladio representa, por ejemplo, la sección del famoso Templum Solis o la Casa de Nerón en el Quirinal –ver en este mismo capítulo– si caemos en la confusión de considerar simultáneamente el primer plano unido al segundo. *Confusión* que construye *in nuce* el palacio Valmarana, pues nunca el arquitecto dibuja impunemente (figs. 118, 120).

Por lo demás cuando Palladio sueña, su mundo se puebla de fantásticos pórticos: inolvidables dibujos del RIBA sobre Palestrina. Cuando Palladio construya su Teatro Olímpico, su escena –recordando al *Septizonium*– se poblará de columnas pero también de humanos dioses convocados cabe ellas –como había soñado Alberti en su *Momus*, columnas suscitadas por los dioses inaugurando la construcción de un *nuovo mondo*– pues ya para siempre columna, figura humana y arquitectura han reinventado su *sacra conversazione*³⁶. Y cuando haga falta, Palladio nos dará una nueva visión realista y ruínística a un tiempo de la columna. Dramática visión como la que se obtendría desde la galería alta del patio –no construido– para el palacio Porto, sobre los enormes capiteles compuestos, tan próxima a las que Piranesi representará más tarde en sus gigantescas y semienterradas columnas del Templo de Vespasiano en el Foro Romano (figs. 186, 187).

36. L.B. ALBERTI: *Momus*, Bologna, Edición de G. Martini, 1942, págs. 274-275.



187, Templo de Vespasiano en el Foro, *Le Antichità Romane*, Piranesi 1756

6. *Habitar la casa de los antiguos*

Alzada resucita

tal otra vez la casa;

los tiempos son idénticos,

distintas las miradas. LUIS CERNUDA: La realidad y el deseo.

La *casa de los antiguos* representa para un arquitecto el origen de profundos pensamientos, como una de las grandes imágenes de la *idea de refugio*. No se trata de una mera curiosidad intelectual, sino de una pieza de referencia fundamental origen de fértiles analogías: la *casa*, tan próxima siempre a la primera construcción del hombre, tan ligada al ancestral concepto del *habitar*, esa idea primigenia del *morar* que para siempre nos acompaña. Por eso mismo construir, pensar radicalmente qué es una casa, qué son y significan el *morar* y el *habitar* supone conceptualmente retornar idealmente a *morar* –al menos por un instante– en esa *casa de los antiguos*, origen mítico de todo este asunto del *habitar*. Operación presente en todos los grandes arquitectos en todo tiempo y lugar como intentaré demostrar a lo largo de este texto.

Y así, por ejemplo, construir un palacio urbano o una villa en el campo –los dos grandes temas de la arquitectura doméstica renacentista– será ante todo *reconstruir la casa de los antiguos*.

Enterradas todavía Pompeya y Herculano, la imagen física de esta *casa de los antiguos* se difumina y siendo así que es necesaria como referencia, habrá que soñarla. Esta casa que se resiste a ser desvelada desde las Ruinas, habrá de ser *reinventada* en una nueva formulación tipológica. Me interesa destacar desde ahora que, en el fondo, poco tiene que ver la *domus romana* real, la que revelará Pompeya y Herculano, con la *casa degli Antichi Romani* renacentista. Por eso mismo considero este ejercicio ejemplar para las tesis que aquí mantengo: la libre creación desde la analogía, desde la paráfrasis, desde la manipulación imaginativa de los restos del pasado, cuando se convierten en vivencia personal. La *casa de los antiguos* supone así una doble reflexión, de una parte teórica con la elaboración de un modelo ejemplar –la *domus vitrubiana*– y de otra parte experimental a través de nuevas construcciones que desarrollen esta idea de *habitar de nuevo la casa de los antiguos*, tanto en la ciudad como en los sugerentes paisajes naturales. Todavía más, la *casa de los antiguos* posee, *in nuce*, virtualidades mayores como sugerencias para organizar espacios y edificios de diferentes usos ¿cuántos proyectos no podemos ver a su través, organizados con sus vacíos característicos, su fuerte axialidad, su radical concepto de *interioridad*: conventos, hospitales, universidades... y hasta ciudades, si creemos la maximalista metáfora albertiana que considera la casa como una ciudad pequeña y, al revés, la ciudad como una casa grande? Sin embargo y salvo la no muy conocida *Villa delle Sette Bassi* –explorada por Fra Giocondo–, la *casa de los antiguos* en el Renacimiento sólo tiene –afortunadamente diría– antecedentes literarios: Vitrubio, Plinio el Joven, Varrón, Horacio, Cicerón, Columella... desde los cuales cada arquitecto podrá imaginar a su manera. Por eso la *casa de los antiguos* se constituye en uno de los temas más abiertos y sugerentes de la época, y la búsqueda de su planta, alzados y secciones, en una continua investigación arquitectónica, pretexto para experimentar la capacidad generativa del modelo imaginado.

*** La construcción de un modelo: la domus vitrubiana**

Con este modelo –protoplanta– y su clave, será posible de nuevo inventar plantas hasta el infinito, que deberán ser consecuentes, es decir que aunque ellas no existan podrían existir.

GOETHE

Tornemos otra vez a Vitrubio y su famoso *Libro VI*, tan sugerente en ciertos aspectos, tan oscuro en otros, dedicado a la casa. En los primeros capítulos, junto a consideraciones generales, Vitrubio recuerda algunas cuestiones previas al hecho de habitar, cuales son las ligadas a la naturaleza: clima, orientaciones, diferentes lugares, a los que añade también las diversas culturas o modos de vida y su traducción en diferentes tipos arquitectónicos:

Un estilo de casa es apropiado para ser construido en Egipto, otro en Hispania diferente de el del Ponto y también del de Roma...

Curiosamente Vitrubio explica poco respecto a la estructura general de la casa –quizás confiando en las ahora inexistentes láminas– y nos propone un recorrido explicativo a través de un sobrentendido eje organizativo. Así reconocemos las piezas fundamentales de la *casa de los antiguos*:

1. ATRIUM y/o CAVAEDIUM, clasificados intencionadamente según el modo como se sostenga el *techo protector*, soporte de esta metafísica *idea de interioridad*: toscano, corintio, tetrástilo, *testudinatum* y *displuviatum*.

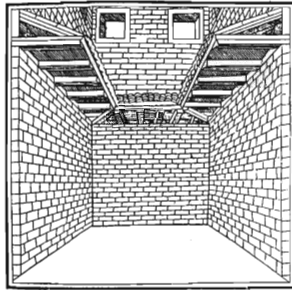
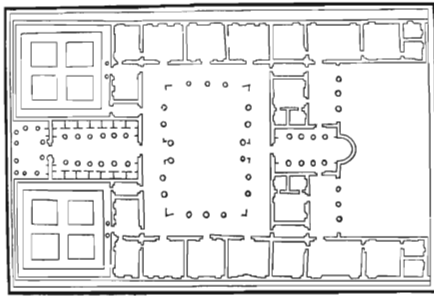
El vacío central de este primer patio de acceso –abierto a la luz y la lluvia– será el *impluvium*. Patio proporcionado en tres modos (3:5, 3:2, cuadrado y diagonal, con altura igual a 3/4 anchura).

2. TABLINIUM, pieza simbólica sobre el eje, destinada al recuerdo de los antepasados. Es hermosa esta idea que *asocia* casa-techo, recuerdo y *memoria de las bellas cosas pasadas* con el concepto del morar, como brasas del fuego del primer hogar que fue el origen de todo este asunto.

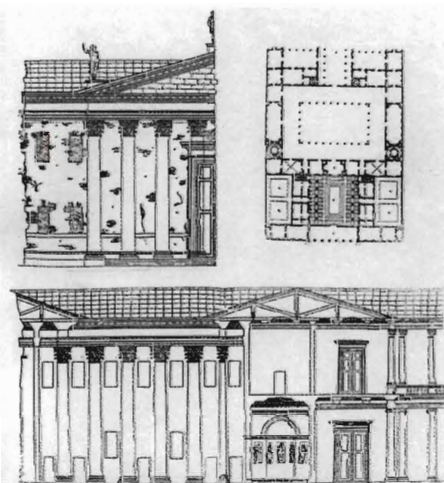
3. PERISTYLUM, patio interior ajardinado de proporción 3:4, con sección cuadrada para los pórticos, e intercolumnios según los órdenes respectivos.

4. TRICLINIUM o comedor, doble cuadrado en planta y vez y media en sección: siendo este espacio el principal entre todas las salas, Vitrubio las clasifica en salas corintias, tetrástilas, egipcias, siempre en relación con los soportes reales o aparentes de la cubrición.

La parte descriptiva termina aquí y en el capítulo IV insistirá en las debidas orientaciones para cada sala y estación del año. Termina con unas consideraciones generales sobre el grado de privacidad –división de la casa a partir de los patios en zonas públicas y privadas– con una atinada observación de la relación que se establece entre los diferentes tipos de habitantes y los diferentes tipos de casa. Idea que como sabemos tendrá su traducción en los catálogos tipológicos de viviendas: desde el *Libro VI* de Serlio al más tardío de Le Muet, que añadirá la relación con el tamaño de los lotes urbanos a emplear en cada caso. Esta fragmentaria referencia vitrubiana a la *casa de los antiguos* va a cumplir una labor análoga a la provocada por



188. Atrio toscano: cielo encauzado borgiano.
Casa romana.1511. Vitrubio de **Fra Giocondo**



189. Domus vitrubiana. Fachada, planta y sección.
Vitrubio de Daniele Bárbaro. Ilustraciones de **Palladio**

las Ruinas como motor de la imaginación. Así será en un doble sentido complementario: de una parte la exégesis del texto –verdadera ruina literaria– mediante su traducción en imágenes características, y de otra, su experimentación proyectual tanto para la casa urbana como para la villa en el campo.

Los textos literarios –Vitrubio el primero– van a resucitar palabras tan sugerentes como: *atrium*, *cavaedium*, *impluvium*, *alae*, *tablinium*, *peristylum*, *triclinium*, *dyetae*, *cenatio*, *xystus*, *exedra*, *hortus conclusus*, *estanques*, *termas*, *biblioteca*, *salas corintias*, *egipcias*, *tetrástilas*, *hipódromo*, *teatro*...

Realidades todas ellas que evocan otras tantas formas de vida que soñar, que recrear, que dar vida arquitectónica. Son términos que provocan al proyecto, todavía hoy. Hacen imaginar una forma de *habitar*: la casa en su sentido más amplio, lejos del funcionalismo estricto: un mundo interior característico, un espacio propio volcado en sus vacíos internos, radicalmente aislado del exterior. El problema será: ¿cómo *traducir*, en la precisión del dibujo, estos espacios parcialmente definidos? ¿Cómo dibujar una planta, una versión de la *casa de los antiguos* cuando los textos –abiertos como todo programa– permiten imaginar una infinidad de soluciones? ¿Es posible *recrear* modélicamente el tipo y conseguir, por otra parte, su variada aplicación según los lugares, las ocasiones de cada proyecto? Ésta será siempre una de las más bellas empresas para un arquitecto, iniciada en la aventura renacentista, en las impresionantes villas y palacios de la época y también en un capítulo VI del Vitrubio, vestido ya de sugestivas láminas y dibujos.

Comenzando por la versión primera de Fra Giocondo en su cuarta edición latina del texto vitrubiano (1511): una planta de conjunto de rígida axialidad destinada a tener gran éxito en versiones sucesivas. Personalmente tengo que señalar mi predilección por las versiones de Fra Giocondo para las diferentes piezas descritas por Vitrubio. Por ejemplo, sus inquietantes visualizaciones de los tipos de *cavaedium*, voluntariamente esencializados, sin puertas ni ventanas. Un tipo de espacio metafísico, surreal –*patio*, *cielo encauzado* como diría Borges– próximo a escenarios de De Chirico. Mirando estos grabados –*cavaedium* toscano, tetrástilo, corintio...– tan abstractos, tan bellos sin embargo, tan desprovistos de anécdotas, uno se siente captado por su tremenda provocación a la imaginación como ideas-proyecto. Como comentario marginal añadiré que nunca he entendido el poco aprecio renacentista al espacio intimista del atrio toscano, el más sugerente en Fra Giocondo, un hermético cubo de piedra que encierra la elemental cubierta en *impluvium*, un lugar interior desde donde ver el cielo en movimiento. Y desde allí también *se derrama el cielo en la casa*, recordando de nuevo a Borges (fig. 188). Pero es sin duda Palladio quien más trabajo dedica a iluminar con imágenes la *casa de los antiguos*. La primera ocasión será en 1556, ilustrando la bella edición del Vitrubio debida a su mecenas Daniele Barbaro (fig. 189). Por primera vez Palladio propone una imagen completa de la *casa de los antiguos* en planta, sección y fachada principal. La planta, corrigiendo el esquematismo giocondino, se transforma en una sucesión de variados espacios formalmente definidos y funcionalmente adecuados. Nos encontramos con un proyecto absolutamente realista –los grandes arquitectos siempre son realistas, no pueden ser otra cosa, aunque sueñen–

y no hay más que mirar la planta del contemporáneo palacio Thiene, para ver cuánto ambas creaciones son el fruto de un común pensamiento, adaptado a ocasiones diversas. Quizás lo más impresionante sea la sección, con ese monumental atrio corintio, a doble espacio, donde 12 grandes columnas corintias alcanzan ese clima palladiano, que ya señalé antes para su patio del palacio Porto. A su lado el peristilo en doble galería resulta más doméstico. La contemplación de esta diferencia de escalas en la sección es bien palladiana, aprendida sin duda en las Ruinas y recuerdo sus levantamientos del Foro de Nerva o de Augusto de los que antes hablé. Nuevo es, sin embargo este factor sorpresa, incorporado a la visión interior, en penumbra y en un espacio relativamente reducido, del escorzo de estas enormes columnas. Sólo podríamos conjeturar la sorpresa palladiana si hubiese llegado a conocer Pompeya y Herculano, cuya escala menuda, doméstica, está bien lejos de esta *casa de los antiguos* palladiana. Todavía la fachada presenta otra novedad: aparece coronada por el frente de un templo clásico, rematado con su frontón característico, según la particular creencia palladiana de que los antiguos la tomaron de sus casas primitivas para dar imagen a los templos, como casa de los dioses. Así nos lo explica más adelante al hablar del frontispicio de sus villas en los cuatro Libros ³⁷.

Años más tarde, en 1570 –*Libro II*– encontraremos en más de 40 dibujos de plantas, alzados y secciones, la que sin duda es la más estudiada reconstrucción pormenorizada de la *casa degli Antichi* renacentista. Y no por casualidad esta reconstrucción aparecerá entre sus diseños de palacios urbanos y los correspondientes a sus villas, formando un todo inescindible: el fruto de una investigación unitaria –yo diría que necesaria– para explicar el proceso proyectual de su propia obra. Palladio nos da dos versiones o modelos, que son una actualización del anterior diseño para el Vitrubio de Barbaro. Diseños, como todos los de Palladio, escuetos pero salpicados de coordinados números. No contento con definiciones generales, Palladio afina más el detalle de los elementos fundamentales de la *casa de los antiguos*: *atrium*–*cavaedium* y tipos de salas. Si contemplamos las láminas para los atrios –toscano, tetrástilo, *testudinatum* y *displuviatum*– es fácil observar la similitud con los esquemas que Wittkower ha señalado para las villas palladianas ³⁸.

Pensando en los atrios toscanos o testudinatos –cuidadosamente iluminados lateralmente y desde lo alto de la sección– es fácil evocar las salas pasantes de algunas villas, incluso en su similar cubrición lúnea –villas Emo o Caldogno– por ejemplo. Si nos referimos al atrio tetrástilo, el recuerdo de las salas pasantes de villa Cornaro o villa Pisani en Montagnana –ésta abovedada– es inmediato. Pero justamente al tratar del atrio corintio, Palladio ejemplifica con un proyecto suyo: el *convento della Carità* en Venecia del que orgullosamente proclama:

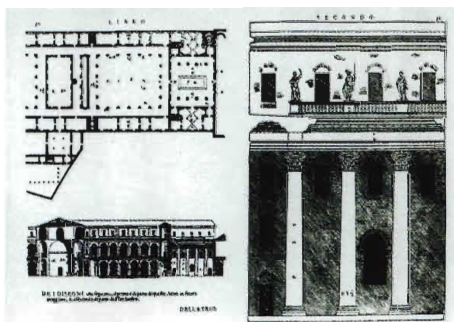
Ho cercato di assimigliar questa casa à quelle degli Antichi e però vi ho fatto l'Atrio Corinthio, il quale è lungo per la linea diagonale del quadrato della larghezza ³⁹.

Espectacular sin duda este atrio corintio con sus ocho inmensas columnas en orden compuesto –9,50 metros de altura– que no encuentran parangón más que en las del pórtico del Pantheon o del Templo de Mars Ultor por su inusual tamaño. Estos efectos *a la rovescia*, de los que ya he hablado antes, son muestra de la *terribilità* palladiana, nacida mirando a las

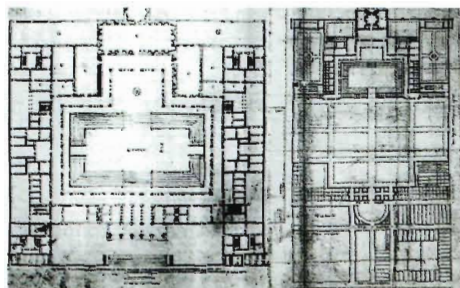
37. ANDREA PALLADIO: *I Quattro Libri dell'Architettura. Secondo Libro*, pág. 69 ed. cit.

38. R. WITTKOWER: *La Arquitectura en la edad del Humanismo*, Nueva Visión, Buenos Aires, pág. 82. y ss.

39. *Op. cit.* núm.36 *Libro II* cap. VI pág. 29.



190. Convento della Carità. Venecia. Planta y sección en los cuatro Libros. **Palladio**



191. Palacio de Ferrante de Nápoles. Palacio para Lorenzo de Medici en vía Laura. Florencia. Códice Barberiniano. Uffizi. **Giuliano da Sangallo**

40. *La Laurentine et l'invention de la villa Romaine*. IFA, ed. Moniteur, Paris, 1982. Constituye hasta el presente el mejor estudio sobre "el juego de Plinio" desde el pasado hasta hoy.

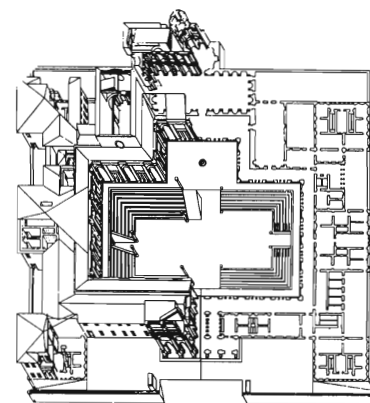
Ruinas (fig. 190). Atento a las razones prácticas del uso –un convento– y del lugar, Palladio elimina el *tablinium* central y lo sustituye por dos salas simétricas laterales –sacristía y capítulo– mientras al gran desarrollo del *triclinium-refectorio* se añade el espacio del lavatorio. Y ¿qué decir de la gran libertad con la que se dispone la zona de servicios aprovechando el esvaje del solar? El *peristilo-claustro* adopta aquí la solución del Coliseo en su alzado, única en Palladio. Nunca por desgracia terminado, el *convento della Carità* supone una de las obras más ambiciosas de su autor aún hoy en sus fragmentos: el ala del claustro espléndidamente construida en bellos ladrillos rosados, la escalera de caracol y sobre todo el *tablinium* –sacristía–, hoy despacho del director de la Academia veneciana: dos hermosas columnas dóricas con omisión del friso y un blanco velamen de bóvedas de aristas construyen uno de los más bellos interiores palladianos que conozco.

Aunque nunca de modo tan sistemático, esta investigación es compartida por otros grandes arquitectos renacentistas: desde Antonio da Sangallo el Joven –croquis para la *casa de los antiguos* en paralelo con sus palacios Farnesio, Baldassini, Pucci...– al propio Peruzzi y sus bellos estudios para conventos multiplicando estructuras de patios. Camino que conducirá a El Escorial de Toledo–Herrera, *verdadera città in forma di palazzo*, que ya presintiese Castiglione. Hay ciertamente un precursor de todos ellos, aquí ya citado como autor de una de las colecciones más bellas de *disegni* de Ruinas: Giuliano da Sangallo. La *casa de los antiguos* parece su obsesión más continua, desarrollada a lo largo de su vida en una serie de proyectos: desde el ambicioso ideado para Ferrante de Nápoles en 1488, a la villa urbana para Lorenzo el Magnífico en la vía Laura florentina. Labor proyectual intensa, que sólo dejó construida la hermosa villa de Poio a Caiano en 1486, fruto reducido de aquellos pensamientos, coetánea por cierto a la primera edición del Vitrubio (1483) (fig. 141).

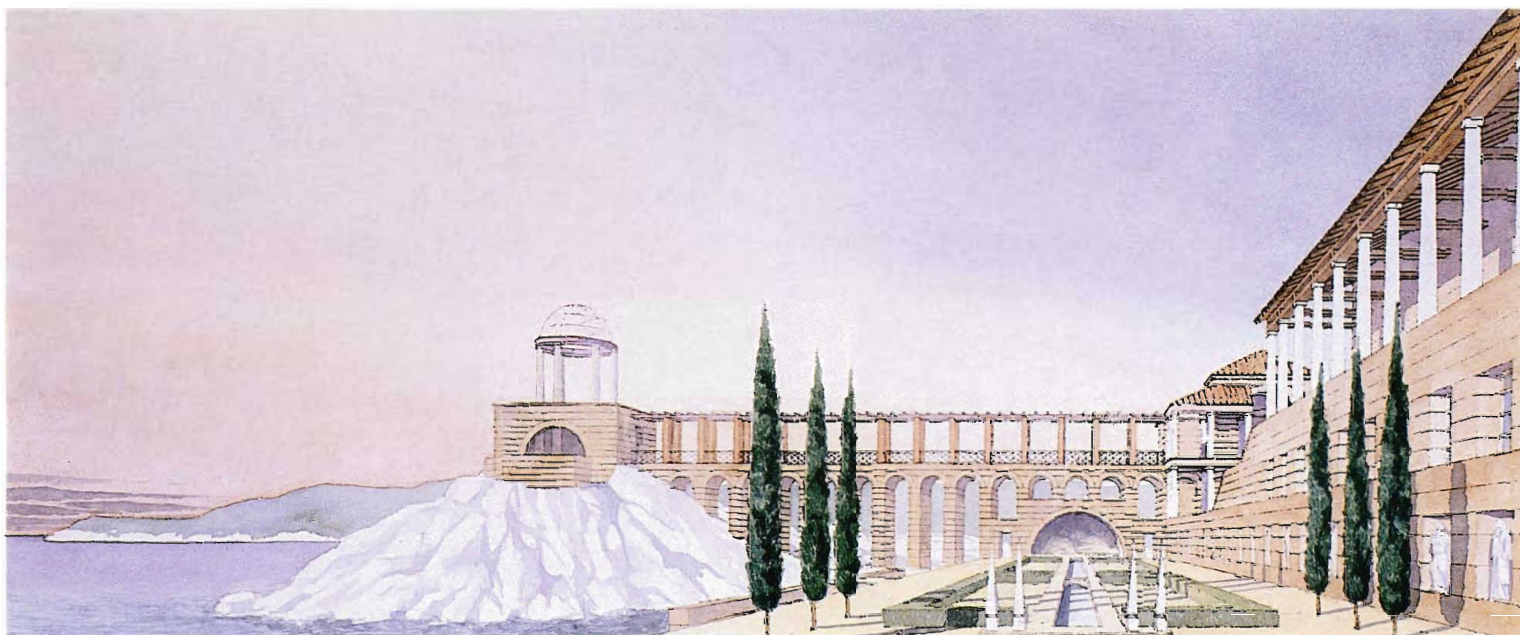
El primer proyecto encargado por Lorenzo el Magnífico para Ferrante de Nápoles, constituye ocasión única para elaborar un modelo interrogando a Vitrubio, a Plinio el Joven, Cicerón... También a la tradición próxima –villa de Poggio Reale, de da Maiano– además de las recurrencias formales a las Ruinas, tan presentes para Giuliano. Un rompecabezas, en un cuadrado elevado como en Poio a Caiano, donde inventar el escenario de un nuevo modo de vida evocado en Virgilio, Ovidio, pero también en Petrarca, Boccaccio, sin olvidar el texto albertiano. Así surge la *basis villae* ciceroniana, la plataforma elevada sobre la que dominar el paisaje, el eje unitario sobre el que colocar el *atrio alla antica* –corintio–, el peristilo de curiosas serlianas en torno a una teatral *naumachia* y la basílica-salón con capilla rotunda, cita textual del templo de Sibylla Cumana que aparece en el mismo diseño. El resto de la planta serán seis apartamentos diferenciados –al modo de Poggio Reale o Poio a Caiano– tratados como pabellones cuadrados de verano, invierno, entre *hortus conclusus* o jardines pensiles, prefigurando soluciones posteriores, pues aunque nunca se construyó, su modelo líneo se hizo famoso: el propio Escorial –con su iglesia central en similar situación– nos lo recuerda (fig. 191). Hacia 1500, Giuliano vuelve sobre este proyecto para realizar una nueva versión, en un lugar concreto –vía Laura en Florencia– para el propio Lorenzo de Medici. El rígido esquema anterior se abre al jardín situado frente a la plataforma, y un

peristilo en C domina el paisaje; desaparecen los apartamentos cuadrados, en pos de una imagen más unitaria. La capilla aparece más elaborada, con nártex que cita a Santa Constanza, entre dos *hortus conclusus*. La estructura de acceso, separada por jardín geométrico en ladera, se dispone hacia la vía Laura con un curioso pórtico en D. Este dato anuncia ya el conocimiento de la villa Laurentina de Plinio, así como –desde la plataforma– el atrio dominando el jardín evoca similar situación en la villa Toscana pliniana (figs. 191, 192).

De cualquier forma, se trata de un serio intento de huir del rígido esquema vitrubiano, más apto para los obligados condicionamientos urbanos que para las situaciones suburbanas o en el campo. Las fuentes entonces serán otras, el concepto de habitar más rico y, por tanto, al juego de Vitrubio se añadirán otros y fundamentalmente el juego de Plinio, donde tantos arquitectos se encontrarán a lo largo de la historia: Scamozzi, Felibien, Castell, Márquez, Soane, Hirt, Schinkel... entre otros. También el autor de este texto, que en 1981 realizó su versión en concurso restringido a invitación del Institut Français d'Architecture ⁴⁰ (fig. 193). Las villas de Plinio el Joven se cuentan entre las principales imágenes soñadas de la historia de la arquitectura y en la lista, el primero de todos será Rafael y su villa Madama.



192. Palacio para Lorenzo de Medici en vía Laura. Florencia. Axonometría. **Giuliano da Sangallo**



193. Villa Laurentina de Plinio el Joven. Retiro pliniano "amores mei, re vera amoris". Reconstrucción del autor junto a M. Iñiguez 1981 para el IFA

*** Villa Madama: las piedras auténticas**

Quoi qu'on fasse, on reconstruit toujours le monument à sa manière mais c'est déjà beaucoup de n'employer que des pierres authentiques. M.YOURCENAR: Mémoires d'Hadrien

Hemos visto a Rafael –en su proyecto sobre la Roma Antica– preocupado por establecer un catálogo tipológico de los grandes edificios del pasado a *construir de nuevo*. El ejemplo más apurado de su pretensión será su trabajo en torno a la *casa de los antiguos*: villa Madama. La ocasión es excepcional: la construcción de una villa en un terreno situado en las laderas del monte Mario, mirando a Roma, sobre los ejes visuales de San Pedro y del Ponte Milvio sobre el Tíber, para el cardenal Giulio de Médici –futuro Clemente VII–, sobrino todopoderoso de León X. Todo ello dará origen a una intensa fase proyectual rafaelesca que integrará aportaciones de sus colaboradores –Antonio da Sangallo y Giulio Romano– desde el inicio en 1517 a su muerte en 1520 y el colapso posterior que para la construcción supuso el *Sacco de Roma* (1527). No insistiré ni en los problemas de atribución ni de desarrollo histórico suficientemente controvertidos en los estudios sobre villa Madama. Sólo recordaré que Rafael se encuentra bien pertrechado para esta evocación conceptual:

1. Conocimiento del texto del Vitrubio, de primera mano, a través de la traducción que para él realizó Fabio Calvi en 1514 y que el propio Rafael comenzó a ilustrar.

2. Conocimiento de las Ruinas más sugestivas para esta casa de los antiguos, desde la villa Adriana –*collage* ejemplar de episodios arquitectónicos– a la *Domus Aúrea* y sus sugerentes interiores ⁴¹. Alejadas de lo doméstico, las termas y su peculiar composición por partes –que integra hasta jardines– proporcionan múltiples ideas. Mientras, ruinas como Palestrina, Templo de Hércules en Tivoli o Terracina, muestran esa relación privilegiada, de poder a poder, que, mediante la plataforma, la arquitectura establece con la naturaleza.

3. Conocimiento de las experiencias anteriores: desde el Palacio Ducal de Urbino a la villa Médici en Fiésole de Michelozzo, desde los textos y dibujos de Francesco di Giorgio a Alberti, desde los proyectos de Giuliano de Sangallo a la propia Farnesina peruzziana, sin olvidar la lección de Bramante, en el Belvedere, en el ninfeo de Genazzano.

4. Conocimiento de los textos clásicos que evocan la *latinitas* como forma de vida: Cicerón, Catón, Columella... y finalmente Plinio el Joven, del cual una traducción de sus cartas fue presentada a León X.

No resulta extraña la fascinación de las cartas de Plinio para un arquitecto, aun hoy todavía. Hay en ellas algo de guión cinematográfico que pide imperiosamente su traducción en imágenes ⁴². Así el texto sobre su villa Laurentina –vecina al mar en Ostia– ofrece una descripción precisa y poética a la vez de las diversas piezas arquitectónicas, en una secuencia muy bien construida, mientras en la villa Toscana, naturaleza y arquitectura ensayan todos los efectos escenográficos posibles, preludiados desde el inicio del texto:

Imagina un anfiteatro inmenso que sólo puede ser creado por la naturaleza...

41. Visitada por Rafael junto al cardenal Bembo.

42. He utilizado para las citas el texto de las versiones latina y francesa del Tomo I de *Lettres de Pline le Jeune*, Ed. Les Belles Lettres, bajo la dirección de Anne Marie Guillemin.

Rafael tenía la experiencia de sus palacios romanos pero, ahora, en esta *vigna del Papa* podía, mediante la referencia a un lugar específico, evocar la *casa de los antiguos* en su versión –la villa– más compleja. El concepto de *latinitas* –de Antigüedad como soporte– será confrontado con la naturaleza de un lugar como fuente y razón de la mejor variedad arquitectónica. Un *lugar para una arquitectura* que nace de la provocación de los textos de Plinio para *reinventar* un estilo de vida: *habitar en la villa*.

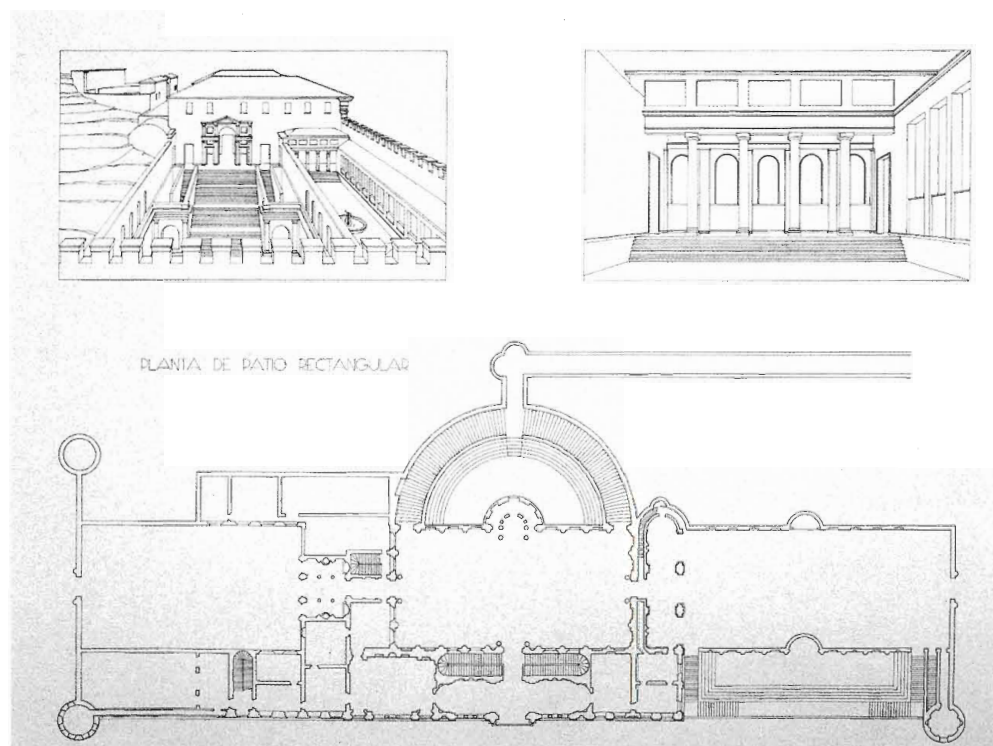
Para comprobar esta idea en villa Madama nos quedan:

1. El cuerpo de diseños que recoge las vicisitudes proyectuales centradas en los dos famosos dibujos de los Uffizi:

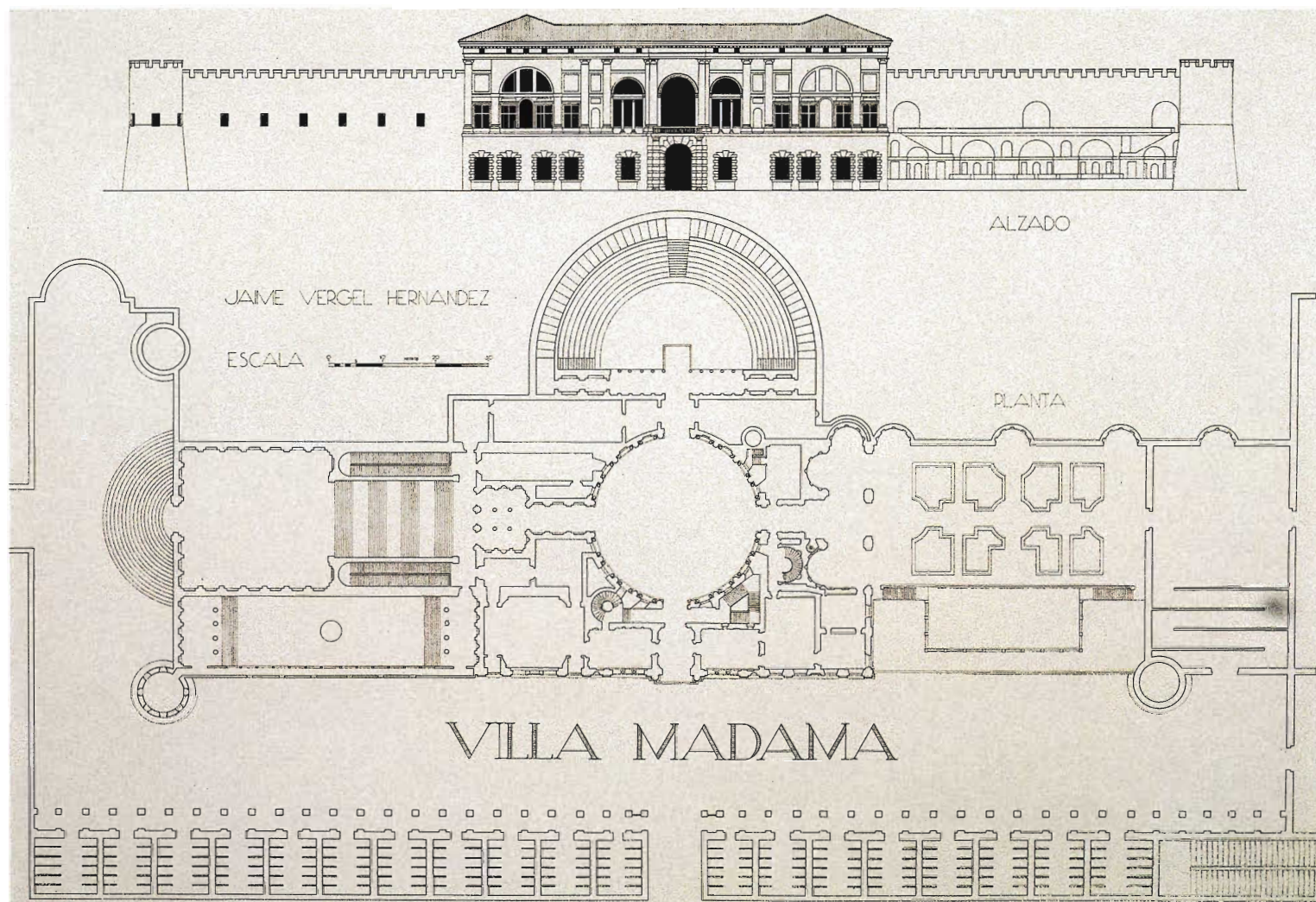
. El dibujo 273 A o del *cortile retangolare* atribuido a Gian Battista da Sangallo y realizado para Rafael.

. El dibujo 314 A o del *cortile tondo* debido a Antonio da Sangallo el Joven, siempre bajo la dirección de Rafael.

Me interesa resaltar cómo las diferencias entre estos dos diseños –momentos del proyecto– ilustran el esfuerzo de Rafael por hacerse con el *lugar* –altimetría, vistas, imágenes en proximidad y lejanía– más allá de las evidentes mejoras constructivas y distributivas (figs. 194, 195).



194. Villa Madama, Diseño 273 A (Uffizi). Primer proyecto o del "*cortile retangolare*". **Rafael** dibujado por Giovan Francesco da Sangallo. 1516. Redibujado por alumnos de la **ETSASS** en seminarios dirigidos por el autor. En los recuadros superiores vistas del primer patio y del "patio de los Naranjos" de la versión final del proyecto (314 A)



195. *Villa Madama*. Diseño 314 A (Uffizi). Segundo proyecto o del "cortile tondo" **Rafael** dibujado por Antonio da Sangallo el Joven. 1518
Redibujado por alumnos de la **ETSASS** en seminarios dirigidos por el autor

2. La propia villa Madama tal y como hoy puede verse: *ruina elocuente* ella misma al modo de las vecinas Ruinas romanas: así recuerdo yo su emocionante visita. Esto explica el éxito de villa Madama, aún como fragmento, en los pinceles de Claudio de Lorena o Poussin, en los dibujos de Serlio, Palladio, Van Heemskerck... o Percier y Fontaine, sin olvidar los textos de Montaigne, Montesquieu o Stendhal, entre otros.

3. La memoria explicativa del proyecto –epístola *more pliniano*– dirigida a Baltasar de Castiglione en 1519, que se corresponde a un estado intermedio del proyecto entre los dos dibujos de los Uffizi. La carta, fundamental para entender las intenciones de Rafael, es una paráfrasis de textos clásicos, las cartas de Plinio en particular. También en esto como en todo lo demás, Rafael parece dispuesto *a igualar y aún superar* a los antiguos⁴³. Es precisamente a través de esta lectura pliniana de Villa Madama como juzgaré los testimonios anteriores: dibujos y estado actual. ¿Qué suponen las cartas de Plinio para el arquitecto que las lee? Oigamos la cartesiana opinión de Durand, que las incluye en su *Précis*:

*Las descripciones que Plinio nos ha dejado de su Laurentina y su Tuscum son los únicos monumentos que nos pueden hacer conocer el espíritu con el que la Casa de los antiguos en el campo estaba compuesta; estos mismos fragmentos literarios están hechos para guiarnos en la composición de las nuestras*⁴⁴.

Así, en el Plinio de la villa Laurentina, el mar como presencia obsesiva, el sol y su relación con el frío y el calor, las orientaciones, las estaciones del año, la luz, la sombra, el viento, el agua, el silencio, el ruido, la vegetación en todas sus formas, el juego, el reposo, el paseo, la conversación, el estudio, la lectura, la vida social, el retiro, el perfume de las flores, la calidad de las tierras... son elementos naturales, ineluctables que contribuyen –desde el origen de la arquitectura– a hacer posible su existencia, más allá de estilos y culturas. Rafael capta esta idea ancestral y funda en esta dialéctica –arquetipo *versus* observación de la naturaleza– las iniciales decisiones proyectuales para villa Madama, nacida para el monte Mario. Con todo, Plinio permanece fiel a la esencia del tipo cuando conserva la ligazón axial entre *atrium*, *cavaedium* y *triclinium*, pero no necesariamente con los rígidos esquemas vitruvianos, sino evocando un organismo romano más articulado; así sucede en la villa Adriana, capaz de construir sus propios *paisajes interiores* –naturales y/o artificiales– en multiplicidad de ejes. Todo ello conducido por un sentido poético de *promenade* –tan caro a Plinio y a la cultura clásica– elemento unificador de las diversas partes a través de pórticos, pérgolas, paseos, peristilos y salas, asociando al cambio de ambientes, de formas y colores, la sorpresa y el placer del espectador, como el propio Alberti proponía en el *De re aedificatoria*⁴⁵. Las cartas de Plinio describen la arquitectura de sus villas de modo explícito, en términos morfológicos que definen sus espacios y sus interrelaciones: desde la geometría (figura en D, en ángulo, absidal, circular...), desde la dimensión (pequeño, grande, espacioso...), hasta la naturaleza del lugar y su posición frente a ella. A veces un simple adverbio de tiempo o lugar marca el recorrido (después, luego, detrás de, a la derecha, al lado...), con indicaciones

43. Para el texto de la carta he usado la versión publicada en italiano en *Raffaello Architetto*, de Stefano Ray, Laterza Editori, Roma-Bari, 1974, págs. 358-362.

44. *Précis des Leçons d'Architecture*, J.N.L. Durand, París, 1819, pág. 84.

45. “Così da un’area quadrilatera si passerà in una circolare, da questa di nuovo in una poligonale, e da quest’ultima in un’altra né tutta circolare né tutta limitata da linee rette.” *De re aedificatoria. Libro IX*, cap. II, ed. italiana de Paolo Portoghesi y G. Orlandi, Milán 1966, págs. 792-794.

de lejanía (separado, alejado, al comienzo de ...), de proximidad (adosado, bordeando, pegado, medianero, dando sobre, lindante...) o de jerarquía (sobresaliendo, dominando...). Las denominaciones latinas de los espacios difíciles de definir: *atrium, triclinium, caveadium, procoeton, porticus, cubiculum, hibernaculum, gymnasium, bybliothea, dormitorium, cenatio, frigidarium, baptisteria, hypocaustum, piscina, spheristerium, turris, diaeta, apotheca, horreum, gestatio, hortus, cryptoporticus, xystus, heliocaminus*, abren un mundo rico en sugerencias. Por eso Rafael tendrá buen cuidado –no sólo por erudición– en conservar estos nombres para los ambientes de villa Madama, descritos en su carta. Si leemos la carta de Rafael, al alimón con los textos de Plinio y a la vista de los dos bellos dibujos para villa Madama, es fácil constatar que este proyecto surge empujado por la analogía creadora.

. *Naturaleza del lugar en villa Madama*

Las referencias a la naturaleza –lugar, clima, relaciones con los ocho vientos– elaboran las primeras certezas para el proyecto. Oigamos a Rafael:

La villa é posta a mezzo le coste di Monte Mario che guarda per linea retta a Grecho (NE). E perchè il monte gira, dalla parte che guarda Roma si scopre il mezzodi (S) e de la oposita scopre Maestro (N) e alle spalle del Monte restano Lybico e Ponente in modo che questa villa ha, di otto venti, sei che la tochano e son questi cioè Hostro, Scyrocho, Levante, Grecho e Tramontana e Maestro; a che V.S. può considerare come gira il sito. Ma per porre la villa a venti più sani, ho volta la sua longheza per diretta linea a Syroccho e a Maestro, con questa advertentia: che a Siroccho non venghano finestre né habitatione alcune se non quelle che hanno di bisogno il caldo.

La importancia de las orientaciones, su condicionamiento para las zonas de verano e invierno, el aprovechamiento del sol, son lecciones que los antiguos transmiten en sus escritos y en sus Ruinas. Mirando la planta de Roma, no es una casualidad descubrir prácticamente la misma orientación y coincidencia axial entre las grandes Termas de Trajano, Caracalla y Diocleciano, a pesar de la distancia entre ellas. Por eso mismo tampoco sorprende que tanto la villa Madama como la Farnesina peruzziana –algo anterior y tan próxima a Rafael– tengan similar orientación, con sus logias principales al N, con ligeras desviaciones al O (39° villa Madama y 25° la Farnesina). Con uso similar y dos logias cada una de ellas –de las cuales una siempre mira al Tíber–, hacen un igual aprovechamiento de las condiciones climáticas: villa Farnesina, por cierto, próxima al discurso pliniano, recuerdo del *casino di piacere* descrito en la villa Laurentina. La naturaleza premia las arquitecturas que aprovechan las ventajas de un lugar. Idea antigua y nueva, presente en un Plinio exultante al comienzo de su carta sobre la Laurentina:

Te extrañas que quiera tanto mi propiedad de Laurentum... No te extrañarás nada cuando conozcas la belleza de la villa, del lugar, de su playa...

. *El acceso y la definición del recinto*

Los ejes de acceso dobles de la Laurentina (vía Laurentina y Ostiense) tienen su correspondencia en villa Madama; sólo que estos ejes, en este último caso, se transforman en directores de toda la composición, apoyando la presencia de los paisajes dominantes, como explica Rafael:

E ha questa villa due intrate principale, l'una per una via che ci si viene da Palazzo –Vaticano– et per prati e l'altra per recta linea a Ponte Molle, de novo facta, l'una e l'altra larghe 5 canne (10,50 mts.) et direste veramente Ponte Molle essere fatto per questa villa perchè la estrada arriva propio al ponte.

La definición del recinto corre a cargo de la *basis villae* o plataforma: elemento dialéctico con respecto al monte que abarca la dimensión total del proyecto –184,10 x 74,40 metros– dividido en tres partes: 76 metros para la parte central o cuerpo de la villa, y el resto para las dos restantes extremas, prácticamente iguales (fig. 196).

Rectángulo básico orientado en su lado largo según la línea N-S (desviada al Oeste 39°), activado por dos ejes que corresponden a los accesos: el principal –desde San Pedro y al Sur, situado a nivel de la plataforma– y el secundario perpendicular al anterior desde el Tíber y el Ponte Milvio. Plataforma que crea una relación privilegiada con respecto al paisaje y que a su vez obliga, por su valor estructural, a un diseño de la villa Madama, menos libre que su modelo laurentino, más cercano a la villa Toscana, también en ladera. Comparemos los textos de acceso en ambas:

Villa Madama:

La vía... salisce tanto dolcemente che pare di non salire, ma essendo giunto alla villa non se accorgie de essere in alto e de dominare tutto il paese.

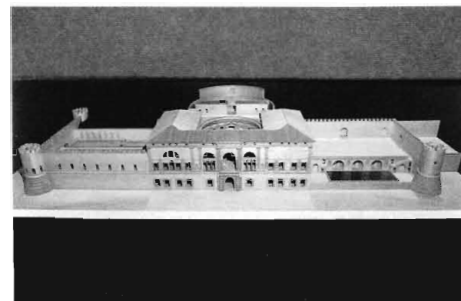
Villa Toscana:

Mi casa, aunque situada en la ladera de la colina, goza de tan bella vista como si estuviera en la cima. Se llega por una pendiente insensible y tan dulcemente que se encuentra uno arriba sin apercibirse de que se sube.

Arquitectura de la villa que mientras domina el paisaje sobre la plataforma se convierte ella misma en espectáculo desde el exterior, como fácilmente podía verificar Rafael en Palestrina, pero también en el Belvedere vaticano. La definición de esta plataforma, su forma de tocar el suelo en los extremos, la cota de acceso... son los puntos que más trabajo dan a Rafael, que cambia y mejora soluciones como se ve comparando los dos diseños de los Uffizi:

a) Acceso a nivel prolongando suavemente la pendiente en el primer patio, como aparece en el diseño 273 A, en una solución poco acorde con la topografía todavía.

b) Acceso realista a través de unas potentes escaleras semicirculares –17 peldaños– como plinto para la puerta dórica que da paso al primer patio, tal y como aparece en el diseño 314 A.



196. Villa Madama. Modelo del proyecto final para la villa con la fachada al Tíber (N-E)



197. Vista del modelo con primer patio y acceso a villa Madama, a la derecha, el patio de los Naranjos

Recinto básico que queda definido en los extremos por las torres cilíndricas: *torrioni tondi che oltre a la bellezza e superbia che danno alla intrata* –se refiere a las que flanquean la dórica puerta de acceso principal– *servono ancora a un poco de difesa*. Idea, carácter potente de la villa, representado así en modo análogo a las torres del Palacio Ducal de Urbino que Rafael conocía tan bien o a las cercanas del Circo de Majencio.

. El primer patio

Primer patio en proporción doble cuadrado –46 x 23 metros– tras el muro torreado de acceso. *Displuviatum*, a modo de patio de armas, rodeado en tres lados por muros rítmicamente animados por pilstras y ocupado en su frente Norte por la fachada del cuerpo de la villa, sobre monumental podio de escaleras. Disposición final que trae a la memoria espacios tan prestigiosos como el Foro de Nerva (fig. 197).

Este primer patio deja –hacia el monte– locales de servicio y –hacia el Tíber– los apartamentos de invierno sobre un *hortus conclusus*. En la primera solución –273 A– forman dos alas desde la fachada en torno al patio de acceso. En el diseño final, dominado por la fuerte simetría de la fachada al Tíber –314 A–, estas alas desaparecen enrasadas con la fachada del primer patio.

. El Jardín de los Naranjos

El hortus conclusus o jardín pensil entre muros, *desde el que no se ve el primer patio*, está situado a 7,30 metros sobre él. Es una de las partes más bellas –en mi opinión– del proyecto rafaelesco: este *bello giardino de melangholi* (naranjos), de proporción doble cuadrado a partir del lado menor del primer patio (23 x 11,50 metros). Sus lados largos son muros que dan al patio de entrada y al paisaje de la gran fachada al Tíber, rematándose en dos logias toscanas enfrentadas en los lados cortos (NO-SE). El muro abierto al paisaje es en realidad un corredor con ventanas que une, desde la logia NO, los apartamentos de invierno con la torre extrema donde:

(...) una bellissima dyeta vi è conlochata, che cosi la chiamano li Antichi, la forma della quale è tonda e per diametro è 6 canne –12,6 metros– con uno andito per venirne, come al suo luoco ragonerò, el quale copre detto giardino dall vento Greco; tre parti dello edificio lo coprono da Tramontana e Maestro... La dyeta è, come ho detto, tonda e ha in torno finestre invetriate, le quale hor l'una, hor l'altra, dal nascente sole al suo occaso seranno toche e trasparino in modo ch'el loco sarà alegrissimo e per il continuo sole e per la veduta del paese e de Roma, per che come V.S. sa, il vetro piano non occuperà alcuna parte. Sarà veramente questo loco piacevolissimo a starvi d'inverno a ragionare con Gentilhomini, ch'è l'uso che sol dare a la dyeta.

Este texto respira *latinitas* en sus ideas formales y funcionales, basta compararlo con este otro en el que Plinio describe sus cuarteles de invierno:

En este ángulo hay un cubiculum curvado en ábside que ofrece sucesivamente al sol todas sus ventanas. En los muros hay una biblioteca en un nicho que encierra libros, no sólo para una simple lectura sino como lugar de estudio reposado.

Sin olvidar el antecedente del Palacio Ducal de Urbino donde un jardín pensil crece a los pies de la torre-estudio de Federico de Montefeltro, según la creación de Laurana y Francesco di Giorgio.

. *El atrio alla antica o vestibulo*

Volviendo al eje N-S, tras la fachada –arco de triunfo– que preside el primer patio aparece: *il vestibolo a modo e usanza antiqua con sei colonne tonde ioniche con le loro ante, come ricerca la ragione sua.*

Expresión que recuerda tal cual la descripción del vestíbulo de la villa Toscana. El diseño final se reduce a una sala tetrástila cuadrada. De aquí se pasa a *un atrio fatto a la greca come quello che li toscani chiamano andrione.*

Rafael se refiere a esa pieza o corredor que incluye Vitrubio en su reconstrucción de la casa de los griegos, y de la cual el Renacimiento hará frecuente uso –en palacios menores– eliminando el atrio o vestíbulo, según se ve en ejemplos de Peruzzi y Serlio.

. *El Patio tondo o circular*

El corredor conduce a un *cortile tondo* u *horaculo* que es el centro del proyecto de villa Madama, sólo incluido en el segundo diseño, sustituyendo al patio rectangular del primero, y construido en una mitad que hoy aún vemos (fig. 198).

El patio circular, cuyo centro es el cruce de los dos ejes fundamentales de la villa, adquiere en el propio texto de Rafael un papel de distribuidor, multidireccional, *moderno* –yo diría– con respecto a la rígida axialidad de la casa romana. Patio cruce de circulaciones que conducen a las dos logías monumentales (NO y NE) y, a su través, a los apartamentos de verano e invierno, a las escaleras que descienden al basamento y, por otro lado, al ninfeo y teatro. Su aparición en el proyecto origina un gran *cambio*, si se observan ambos diseños, nacido de la centralidad exaltada por este *cortile tondo*. Personalmente no puedo olvidar la sensación que me produce este patio como un lugar para la *memoria activa*, donde la evocación de arquitecturas antecedentes y consecuentes provoca en su reconocimiento uno de los mayores placeres que, como arquitecto, se puede obtener de la experiencia de la arquitectura. Ante todo se hace presente la evocación pliniana de la villa Laurentina: *Su entrada –a la villa– se hace por un atrio simple, pero no sin elegancia, después hay un pórtico en forma de letra O* –sólo a partir del XIX se leerá D– *que rodea una pequeña pero festiva área. Receptáculo maravilloso para los malos días, protegido por sus vidrios y el vuelo de sus tejados.*

Y ¿cómo no pensar en el interior del Pantheon –tan bellamente representado por Rafael– o en el Teatro Marítimo de su admirada villa Adriana? Sus coincidentes dimensiones –150 pies de diámetro en ambos casos– se convertirán en villa Madama en 150 palmos y, en superposición, el pórtico jónico del Teatro Marítimo se aplasta en semicolumnas sobre el muro circular del patio. Patio animado, como el interior del Pantheon, por tabernáculos con frontón curvo y recto alternativamente (fig. 199).



198. *Villa Madama.* El cortile tondo non finito en la actualidad



199. *Villa Adriana* en Tívoli. Teatro Marítimo



200. Villa Madama. La logia N-O que mira a la terraza jardín

Tabernáculos del Pantheon, tan queridos por Rafael, que restauró uno de ellos y lo eligió para su sepultura, bajo el *cielo* de la más bella bóveda de la Antigüedad. Al fondo, por encima de nuestras cabezas, aquí en villa Madama, el óculo del Pantheon se abre en este círculo abierto coronado por un cielo romano de nubes en movimiento, como el más bello fresco que Rafael podía imaginar para este *cuore della casa*, empleando términos albertianos. La casa de Mantegna, los proyectos de Francesco di Giorgio, de Giuliano da Sangallo, el patio previsto para el *tempietto* bramantesco... son referencias posibles, citadas siempre. Atento siempre a lo funcional, Rafael coloca sabiamente sus escaleras principales junto a este baricentro de la villa. Hábilmente resueltas en triángulo –como las del Pantheon– hoy sólo podemos evocar la admiración que provocaron mirando el diseño de Maerteen van Heemskerck, cuando la villa era una *equivoca Ruina* tras el *Sacco de Roma*. También hoy la visión del fragmento construido del patio circular evoca su origen como homenaje a las Ruinas de donde procede. No sólo por su evidente aspecto *ruinístico*, sino por su propia construcción desnuda: *opera mixta* de *peperino* y ladrillo en hiladas alternas en las incompletas columnas de sus tabernáculos o por la construcción de sus arquivoltas curiosamente tan cercanos a los que ahora exhibe –claves invertidas– el pórtico de su modelo: el teatro Marítimo de villa Adriana en Tívoli.

. La logia N-O al jardín

Del patio circular siguiendo el eje se entra en la *bellissima loggia che guarda a Maestro*, dilatada por tres exedras y un profundo nicho a la entrada.

Logia abierta por triple arcada al jardín o *xystus*. Sin duda la parte más acabada que se puede ver en la villa actual, con los estucos de Giovanni de Udine y los frescos de Giulio Romano, capaz de transmitir *il bello segreto in Architettura* que Rafael buscaba (fig. 200).

Logia, verdadero *triclinium de verano* en el primer diseño 273 A:

Questa loggia verso il monte fa un semicircolo con li suoi sedile fatti a uso di pulmini. E nel suo centro ha una bellissima fonte e questa è una dyeta de la stagione estiva, molto delectevole perchè non harà mai sole, e l'acqua e la verdura la fa bella.

Aunque la posterior decisión de alojar la colección de *anticaglie* del Cardenal modifica el diseño, multiplicando nichos y exedras, resta fija la idea de este magnífico comedor de verano. Comparemos con la misma pieza que en la Laurentina se abre a la playa:

(...) un triclinium muy bello, dominando sobre la playa, al cual las olas cuando el viento de África riza el mar, vienen ya rotas a expirar en sus pies. A su alrededor esta sala está llena de puertas y ventanas, no menores que las puertas, y así domina por sus lados tres mares, podríamos decir, mientras que hacia atrás mira al cavaedium, el pórtico en O, al pequeño patio, la segunda parte del pórtico y después del atrio a los bosques y montañas del paisaje lejano.

Esta misma *enfilade*, tan romana en la villa Laurentina, puede gozarse en el proyecto rafaelesco, apoyada en la misma topografía según el eje longitudinal de acceso. Más allá –sobre el patio primero dominado por la plataforma– se extiende el paisaje y luego Roma –cúpula de San

Pedro al fondo— atravesando visualmente todos los elementos: logia, patio circular, *androne* y *atrio antico*. Efecto de transparencia que Rafael había experimentado en sus comienzos pictóricamente, en su *enfilade* a través del templo de *Los Desposorios de la Virgen*, con sus inquietantes puertas abiertas al paisaje del fondo. También la logia NO de villa Madama crea un paisaje para ser visto a través de sus arcadas, como si se tratase de un *paisaje picto* al modo de la famosa Sala de la Perspectiva pintada por Peruzzi en la Farnesina, mientras sus bóvedas termales se iluminan con las metamorfosis de Ovidio en frescos y estucos. Paisaje construido que es el *xystus* o jardín topiario. Jardín y logia se pertenecen en su particular simetría, al margen de la simetría total inexistente para esta fachada no comprendida por Serlio, al corregirla académicamente en la lámina correspondiente de su tratado. Otro tanto hará Palladio cuando dibuje su levantamiento de la planta.

. *El xystus o jardín de la terraza*

Nos encontramos en el *xystus*:

Da questa loggia si va in un xystus cusi chiamato da li Antichi, loco pieno d'arbori posti ad ordine; il quale xysto è de longheza e larghezza del primo cortile ,tal che questa Villa è partita in tre, come V.S. ha inteso.

Paisaje construido, jardín geométrico sobre la terraza, topiario cerrado por un muro de contención animado por nichos hacia el monte, con el central ocupado por la fuente del Elefante de Udine (fig. 201).

Al final, el muro gira y cierra perpendicularmente la vista; en él una bella puerta central, flanqueada por dos gigantes de Bandinelli, da paso al bosque que encierra un misterioso ninfeo. El cuarto lado se abre hacia el paisaje del Tíber y domina una *peschiera* o estanque inferior:

Ha il xysto certe sponde che guardano quatro canne e vede in quella baseza una peschiera longha quanto il xysto, e largha cinquanta cinque palmi con certi gradi da cedervi e distendervi fino in fondo, e vi si viene dal xysto con due larghe scale, una da capo e altra da pie. E infine della scala, volta a maestro, ha a lato l'acqua una cenatione, molto delectevole per il fresco e per la veduta.

Piscina que sustituye al mar de la villa Laurentina, *cenatio* que evoca la correspondiente de la villa Toscana, con su artificio de la mesa de agua, que años más tarde Vignola resucitará en villa Lante. Es fácil también evocar en este estanque la pliniana piscina de agua caliente en la que se puede nadar mirando al mar. Y si pensamos en la hermosa logia N, que soporta la terraza, nada mejor que la calificación de monumento público que Plinio hace de su *cryptoporticus*, desde el cual, como aquí en villa Madama, llega el perfume de las violetas del jardín. En la logia N, estamos pues en el *cryptopórtico* de la villa Laurentina donde:

*Su bellezza le hace parecer una obra pública. Desde él se gozan vistas dominantes sobre el mar y el jardín... delante de este pórtico se encuentra el **xystus violis odoratus** —jardín de violetas— si agradable en invierno, más aún en verano.*



201. Villa Madama. Terraza-xystus sobre el estanque

Al final de la terraza surge otra torre circular que hace *pendant* con las restantes que señalan la plataforma. Se trata de un lugar de retiro, alejado de la villa, a tramontana: es un *tempio tondo*. Dentro del contexto podríamos asimilarlo al *retiro* que Plinio utiliza para escribir, evitando las *Saturnales* y sus ruidos que alteran el resto de su villa. Estancia que él calificará como capricho o *folie*:

*Al final de la terraza, más allá del cryptoporticus y el jardín hay una diaeta –pabellón–
amores mei, res vera amores.*

Logia, jardín, retiro y estanque tan citados en situaciones similares. Sólo citaré la logia de los Convalecientes en El Escorial, en una situación que tanto recuerda a la de villa Madama rafaelsca.

. La logia que mira al Tíber (N–E)

Logia que mira a *Grecho*, tripartita también y similar a la anterior. Sala biabsidal con el frente al Tíber abierto por tres arcos, resaltado el central con un balcón sobre la puerta saliente de la plataforma (fig. 206).

Totalmente abierto éste y calados los laterales, al modo termal, por columnas dóricas. Desde aquí:

*(...) si puo vedere per retta linea la strada che va dalla Villa al Ponte Molle, il bel paese,
il Tevere et Roma.*

Al pie de la logia se extiende el hipódromo, a lo largo de toda la villa, flanqueado al E por las caballerizas, dignificadas en la versión final por un pórtico. Este espacio, el hipódromo, es en realidad un paseo según la tradición clásica, recuerdo el homónimo de la villa Toscana.

. Los apartamentos de verano y de invierno

Situados en el ángulo a *Grecho* (E) y a *Maestro* (N), ocupando un cuadrado según la tradición sangallesca de Poio a Caiano, con vistas en esquina que originan –como se ve hoy todavía– curiosos desplazamientos de las ventanas en la habitación de ángulo –propia del Cardenal– dominando la terraza, la piscina, el hipódromo, el Tíber y Roma.

*(...) camere de l'estate che mai havanno sole per chè il monte gli tolli il Ponente.
Et queste riguardano una bella peschiera.*

Como en el caso anterior –el apartamento de verano está situado entre las dos logias N y E– el apartamento de invierno se desarrolla entre la logia E y el Jardín de los Naranjos, tan próximo curiosamente al Generalife por su disposición (fig. 207). En la versión final la sala principal, a doble espacio y cupulada, ofrece una curiosa composición. Orientada al S y al E resuelve su cubrición mediante una bóveda vaída cuadrada central, con espacios laterales, que recuerda las salas en baldaquino de la villa Adriana y anticipa las famosas salas de Soane en el

Banco de Inglaterra. A esto se suma la casi total transparencia de su muro E, con cinco huecos, de los cuales los tres centrales, incluidos en la forma abarcante de un arco, se superponen en dos alturas, una termal sobre una serliana. Todo ello lleva a pensar en la correspondencia de este espacio con el que Plinio llama *heliocaminus*: una estufa solar para el invierno:

Se encuentra allí un heliocaminus que mira al xystum y al mar, los dos bajo el sol.

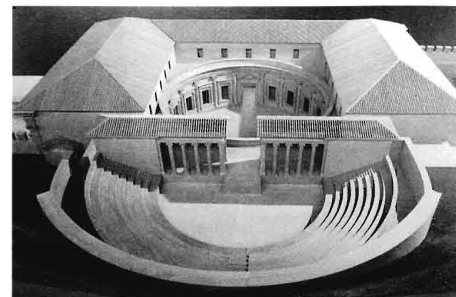
Se trata, sin duda, de uno de los espacios más logrados de la villa, donde la *romanitas* es más perceptible y la originalidad rafaelesca queda patente, pues esta sala permanece como única en el Renacimiento. Por otro lado, y aunque como dije más arriba no es mi propósito tratar aquí problemas de lenguaje, admira la maestría de Rafael para componer en *conformità* simétrica la bella fachada E, hacia el Tíber, combinando la gran logia central con los apartamentos de verano e invierno a ambos lados, tan diversos en su concepción, estructura y uso, y sin embargo sabiamente integrados en un todo. Se trata de la composición más compleja del Renacimiento romano, resuelta en términos de lenguaje, escalas diferentes y formas abarcantes, teniendo en cuenta siempre la visión en lejanía de la villa. Para el potente y fuertemente pulvinado orden jónico de pilastras —en friso y plinto— el recuerdo va al bello Arco de Portugal, y el capitel jónico resulta una hermosa síntesis de elementos dóricos (equino), jónicos (volutas) y corintios (rosa y ábaco).

. El Teatro de villa Madama

El Teatro de villa Madama, sobre el patio circular, se apoya en la pendiente del monte Mario (fig. 202). A los indudables influjos de villa Adriana y sus teatros, de Palestrina etc., se une la precisa referencia a Vitrubio, tomado aquí como guía para el trazado sobre la base de los cuatro triángulos equiláteros. Teatro: *fatto con questa misura et ragione*. Orquesta, púlpito, gradas, escena, proscenio, camerinos, decorado, son términos usados por Rafael que denotan el dominio de un tipo redescubierto que sólo los antiguos podían dar. Atento tanto a las cuestiones prácticas del uso como a la poesía del lugar, dispondrá la escena con una apertura central de su pórtico de cierre, de modo que el teatro *mire al paisaje*, sin impedimentos por encima de las cubiertas de la villa, aprovechando la pendiente de la ladera. Con todo Rafael, asistido por un gran *constructor* como Antonio el Joven, se preocupa de los aspectos constructivos con respecto a la ladera, mediante galerías de saneamiento, como podían verse en las recién descubierta *Domus Aurea* de Nerón.

. El basamento de villa Madama

Cierra el lado O del hipódromo, con tratamiento rústico en sus huecos, centrado por el portal dórico de acceso, bajo la logia al Tíber. Es el lugar del *criptopórtico, così chiamato dalli Antichi*, usado aquí como vestíbulo de acceso a las comunicaciones con el patio circular, dejando a ambos lados los baños y las cocinas bajo la logia N. Cuánto la evocación de los antiguos es operativa en Rafael, lo demuestra su atenta descripción de los baños, recreación de las termas plinianas.



202. Villa Madama. Teatro y cortile tondo

(...) hanno due camere da spogliarsi e poi un loco tepido aperto da ungersi quando che uno se è bagnato et stufato. Et ivi la stufa calda et secca con la sua temperatura et ivi lo bagno caldo con li sedili da starvi secondo dove l'homo vole che l'acqua le bagni le parte del corpo. Et sotto la fenestra v'è un loco da porsi a giacere e stare nell'acqua ch'el servitore puo lavare altrui senza fare ombra. Di poi v'è un bagno tepido et poi un freddo de tal grandezza che quando uno avesse voglia di volere nuotare potria.

No insistiré más, pero Plinio no lo diría mejor.

. *El jardín*

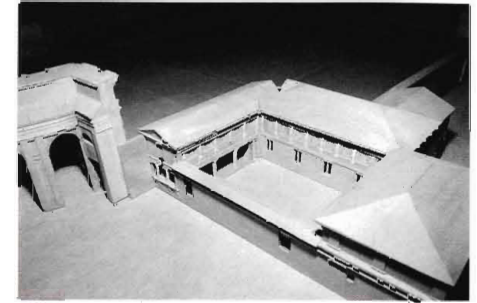
La seducción de una arquitectura variada y unitaria en su contundente imagen sobre el monte Mario se apoya también en un paisaje construido para ser contemplado desde esta arquitectura y viceversa. Los múltiples diseños autógrafos de Rafael y Sangallo aprovechan los aterrazamientos consecutivos: cuadrados, círculos y elipses hacia el Tíber en la mejor tradición de las *gestatios*, pérgolas, hipódromos que leemos en Plinio al hablar de la villa Toscana. Más oculto, al N, dentro del bosque surgirá un ninfeo, tal y como hoy se ve. Bien pudiera aplicarse al proyecto de Rafael el final con el que Plinio remata su texto laurentino:

¿No comprendes ahora por qué tengo buenas razones para haberme establecido en este retiro, donde vivir habitualmente y hacer mis delicias? Demostrarías ser un ciudadano insensible si ahora, tras lo que conoces, no me tuvieras envidia.... ¡Ojalá sea tanta tu envidia, que a los muchos encantos que mi pequeña villa tiene ahora a mis ojos, se añada el mérito de haberte tenido bajo su techo! Vale.

¿Cómo juzgar villa Madama? ¿Es una creación, una interpretación, una paráfrasis, una imitación? Todo puede parecer –tras la anterior descripción de la mano de Rafael– *déjà vu* para una mirada poco atenta. No se trata de una creación *ex nihilo*, ausente del mundo de lo conocido, sino activada desde la evocación *delle belle forme degli edifici Antichi*. Para experimentar la *virtù*, el poder de los antiguos –Ruinas y textos mediante– uno debe primero olvidar y recordar después para obtener el placer del reconocimiento. *Casa de los antiguos*, villa Madama, sistema proyectual de Rafael que pervivirá en sus discípulos, comenzando por Giulio Romano del que quiero citar a este propósito dos obras para mí muy queridas. Me refiero al *Casino de la Gruta* en Mantua y a la *Villa della Torre* en Fumane, ambas de Giulio Romano, si bien esta última se relaciona a veces con Sanmicheli, autor de la pequeña capilla de la villa. En ambas retorna el tema de la *casa de los antiguos*, la villa suburbana en la tradición romana del *impluvium* como patio intimista, organizador de la planta.

* *El casino de la gruta del Palacio Te*

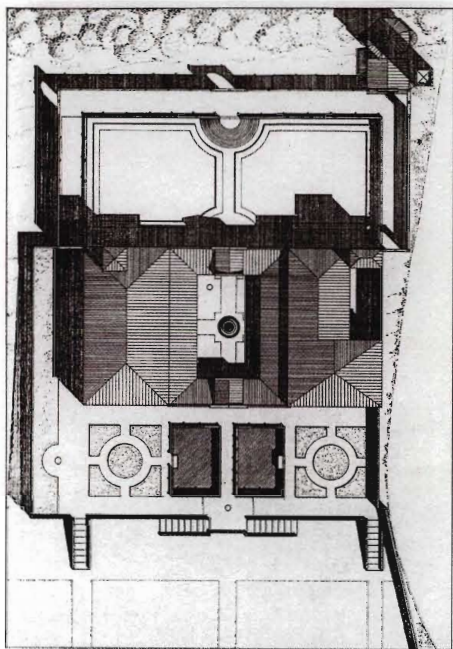
Forma parte del conjunto del palacio, en su ángulo N-E junto a la exedra final. Palacio Te que todo él, a pesar de sus vicisitudes constructivas y el aprovechamiento de preexistencias, puede ser considerado también una analogía de la *casa de los antiguos*, con todas sus partes ca-



203. Casino de la Gruta. *Palacio Te*. Mantua.
Modelo.1526-34. **Giulio Romano**

racterísticas. Lejos del manierismo militante de las licencias lingüísticas –por cierto *ruinizantes*– del Palacio Te, el casino o apartamento de la Gruta se propone, en la mejor tradición de villa Madama, reconstruir el *retiro* de Plinio en la villa Laurentina. Concebido para Federico Gonzaga, siguiendo el ejemplo del Jardín de los Naranjos de villa Madama, propone un *hortus conclusus*, retiro ducal, con tres pequeños pabellones adosados con cubiertas independientes: pabellón de la logia al jardín, pabellón de la gruta o ninfeo en el lado opuesto, y apartamento con las cuatro salas características en el costado. Todas estas piezas con la ayuda de un simple muro cierran el pequeño y variado *atrium displuviatum* de refinadísima ornamentación *antiquizante* –hermes y fábulas de Esopo– en una escala absolutamente doméstica, próxima a la que Pompeya actualizará. Un casino de verano con la logia al N, como en villa Madama. También aquí, para esta pequeña logia en tres tramos sobre columnas dóricas y bóveda de cañón, se construye un *paisaje interior* cuidadoso: jardín de parterres, paredes animadas por pinturas en *trompe-oeil* y por arquerías ciegas ornamentadas como arriba quedó dicho. Al fondo, el misterioso ninfeo con puerta de rocalla conduce a unas pequeñas termas que reproducen todas las partes del gran edificio central de unas termas romanas. Todo ello cuidadosamente proporcionado empezando por el patio que es la diagonal del cuadrado (figs. 203, 204). Sorprende el cuidado de toda la ornamentación, mezclando todos los recursos, efectos rústicos, conchas, estucos, rocalla, pinturas, con un resultado que aún hoy nos emociona y lo

204. Casino de la Gruta. *Palacio Te*. Mantua. 1526-34.
Patio interior desde la logia N. **Giulio Romano**



205. Villa della Torre en Fumane. 1558. Planta del autor. Giulio Romano y Michele Sanmicheli (para la capilla)



206. Villa della Torre en Fumane. 1558 Vista aérea. Giulio Romano y Michele Sanmicheli (para la capilla)

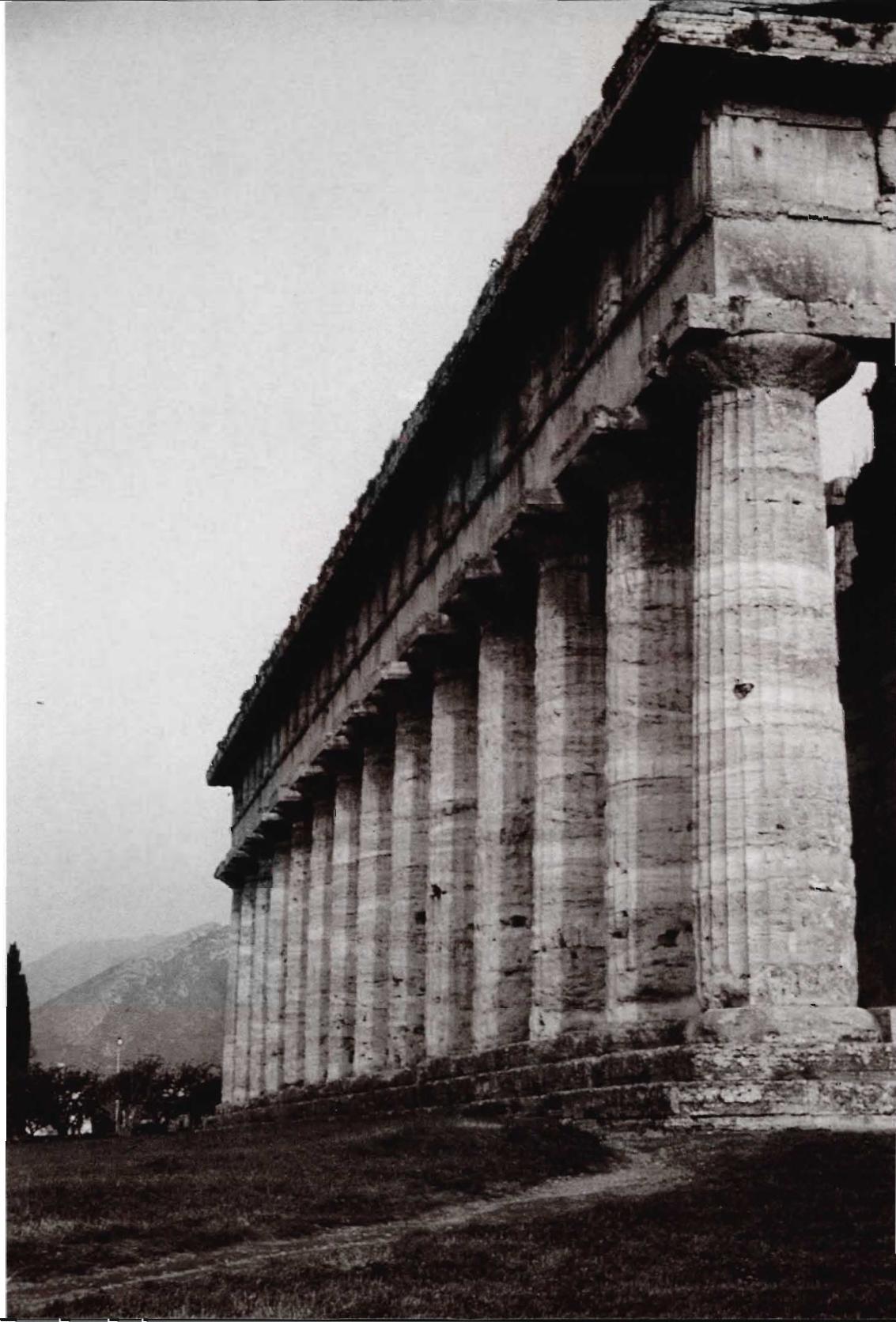
convierten en la joya arquitectónica del Palacio Te, donde el espíritu de villa Madama continúa vivo. Todo ello completado con un inteligente uso de la composición arquitectónica en el exterior, acentuando su aspecto cerrado, misterioso, hermético. Sus pequeños frontones y cubiertas individualúan los tres pabellones y hacen aún más intrigante el vacío del patio que se intuye desde fuera, tras el muro de cierre.

* La villa della Torre en Fumane

Por otra parte, la villa della Torre –retiro para un humanista sobre un bello paisaje veronés en ladera que reutiliza edificaciones anteriores– se construye a partir del nuevo *impluvium* como un conjunto particularmente original. Patio en la proporción vitrubiana de 3:5, sobre rústicas pilastras dóricas cuadradas con semipilastras menores en el interior, que rigen arquivoltas rectas con curiosa gola y gotas dóricas, salvo en los frentes estrechos señalizados por un arco central. Todo sobre un eje con sutiles descentramientos que la vista aprecia. Patio que, como elemento más dialéctico, organiza toda la villa. Sus dos lados libres –sobre el eje principal– se abren por sendas puertas al jardín posterior y a la terraza delantera. De nuevo los recuerdos de la lejana villa Madama: las torres –aquí columbares–, la plataforma sobre el paisaje y el jardín en ladera, el propio patio sobre una gruta inferior y, ya en la terraza, el estanque dividido aquí por un puente central. El *atrio a la antica* organiza la villa en tres partes y contiene, con sus lados libres, el mismo misterio de vacío adivinado que se advertía en Mantua. Así, los dos pabellones de la villa, percibidos como simétricos pero con libertad de planta para organizar sus interiores y preexistencias, se adosan al atrio definiendo su anchura total. Anchura que se mantiene en la terraza delantera y en el recinto del *hortus conclusus* posterior. De nuevo las orientaciones nos señalan como apartamentos de invierno los que recaen sobre la terraza, abiertos al S y E, y de verano, los que afrontan el jardín cerrado posterior, cuyos muros se coronan por bolas tan cercanas a las posteriores de Herrera en las lonjas de El Escorial. También la capilla sanmicheliana podría leerse como el retiro pliniano evocado en las torres de villa Madama (figs. 205, 206, 207). De nuevo la *casa de los antiguos* se nos aparece en una de sus versiones más originales, que curiosamente no tuvo la continuidad ni el éxito de la experiencia palladiana en este campo: pero hay que recordar que la villa Sarego –con monumental patio jónico en rústico– se encuentra en Santa Sofía di Pedemonte bien próxima a Fumane, donde se halla la villa della Torre. *El poeta construye un sueño para quien está despierto*, dice Platón en el *Sofista*. Este sueño desde la mítica *casa de los antiguos* se demostrará como uno de los más fecundos en toda época y lugar, como una de las fuentes donde renace una y otra vez la arquitectura, cuando pensamos en *morar*, en *habitar*. Práctica siempre moderna, siempre actual, como más adelante demostraré: una de las mejores herencias de la lección de las Ruinas.



207. Villa della Torre en Fumane.1558. Vista del patio
Giulio Romano y Michele Sanmicheli
(para la capilla)



III. Ruinas y Origen: el retorno a Grecia

1. El origen: un eterno retorno

Il n'y a qu'un lieu où la perfection existe et c'est celui-là. RENAN

La visión de las Ruinas –fragmentos, sueños, evocación, creación...– indefectiblemente trae al presente el problema del origen: ese momento mítico en que todo este asunto del construir parece más explicable. Y ¿qué supone para un arquitecto pensar en el origen de la arquitectura? No se trata desde luego de una curiosidad historicista: el origen como pensamiento verosímil supone la cimentación en lo personal de todo proceso crítico recreador de la arquitectura. Por eso el mito de la *cabaña primitiva* constituye una *acción* arquitectónica, desde las propuestas de Vitrubio, Laugier... a la *caribbean hut* de Semper como última formulación y cuya influencia es patente en tantos grandes arquitectos del comienzo de nuestro siglo. Origen que nos descubre ese paso emocionado donde la necesidad y la construcción se hacen arquitectura. Por eso la lección de las Ruinas incluye la reapropiación de ese origen. Origen como comienzo de todo y también comienzo y causa de las diferencias sucesivas. Me atrevería a decir que precisamente cuando somos capaces de pensar ese origen estamos ya al servicio del pensamiento del presente del modo más radical: como *continuidad y permanencia* de la arquitectura. Por eso las Ruinas, que no silencian su pasado, nos acercan a ese origen como hipótesis generadora de certezas para el presente.

Necesidad de fundamentación en el origen que encontramos en Vitrubio –Libro II– significado en la primera construcción del hombre, digna de tal nombre: la *cabaña primitiva* entendida como inicio y motor de la mimesis arquitectónica. Pensamiento del origen –me interesa recalcar– simétrico al pensamiento del presente, como sucede en los cuentos borgianos de doble versión, por ejemplo en *Historia del guerrero y la cautiva*: la fascinación urbana –Ravena en este caso– *versus* el vértigo del retorno a la naturaleza¹. ¿Qué sucede si miramos las Ruinas bajo este aspecto? Las Ruinas nos señalan el origen, es cierto, pero también se afilan, se esencializan ante nuestros ojos cuando desde ellas pensamos en el origen e imaginamos nuestro presente. Pues el origen –mito precioso para la arquitectura– se asocia, desde la lección de las Ruinas, a los conceptos más totalizadores y permanentes del construir: allí donde el arquitecto imitando la naturaleza identifica la *utilitas, firmitas y venustas*. Origen de la forma, origen de la técnica y también origen de los usos, símbolos y carácter de la arquitectura. Volver al origen –ese *eterno recommienzo* del arte– significa volver a la esencia, al cuasi-vacío germinal, donde todo parece más evidente y adecuado, para desde allí recuperar un *minimum* de elementos arquitectónicos eficaces, antes de que la rutina y la convención acomodaticia borren la idea primera, la radical exigencia de todo inicio: antes de que muera el sueño de la imaginación inaugural. Un origen sentido como potencialidad que ilumine el camino de la tradición –lo permanente– que oscurezca lo accidental, que señale lo que todavía no hemos aprovechado, lo que resta por imaginar. Origen, ficción verosímil, que empezará por construir con imágenes, con símbolos ese propio inicio –esa *metáfora absoluta* de la

224. El *acanalado muro blindado dórico*. Lateral del Templo de Poseidón. **Paestum**

1. “Mil trescientos años y el mar median entre el destino de la cautiva y el destino del bárbaro Droctulft. Los dos, ahora, son igualmente irre recuperables. La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto salvaje, pueden parecer antagónicas. Sin embargo a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales “Historia del guerrero y la cautiva” en *El Aleph*, J. L. Borges. Obra completa. Círculo de Lectores, 1992 Tomo II, págs. 150-155.



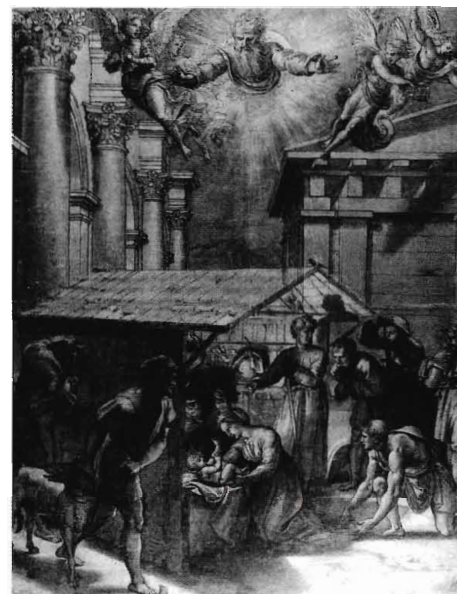
208. *Ciudad en monte Athos y origen del fuego.*
Código Forosempronense. Copia del original de
ilustraciones vitrubianas de **Rafael**

arquitectura— porque el arquitecto siempre busca equivalencias. Y aquí tengo que confesar mi predilección por la versión —una de las primeras de la larga serie que lo han intentado— debida a la *bottega* de Rafael, como testimonia el anónimo Forosempronense: dibujos rafaelescos preparatorios para su proyectada edición del Vitrubio (fig. 208). El folio 38 nos presenta, en visión simultánea, la ciudad del monte Athos imaginada por Dinócrates para Alejandro Magno —ejemplo del poder de la arquitectura frente a la naturaleza— y, por otro lado, el mito heroico del descubrimiento del fuego, que reserva un ángulo para la imagen de la *cabaña primitiva*. Inicio de un trabajo del hombre, capaz por su imaginación de integrar toda la belleza del arte de construir —cabaña, ciudad en monte Athos y Dinócrates incluidos— como extremos de un camino de ida y vuelta, doble versión borgiana de una misma historia. Cabaña radicalmente *útil* como el fuego familiar. Ambos, fuego y cabaña, contruidos, alimentados, por la misma madera que porta uno de los prometéicos personajes. Madera mágicamente transformada en arquitectura en un caso, o en llamas de oro en otro. No por casualidad también Semper asociará en su *caribbean hut*: fuego-hogar y cabaña en un todo inescindible. Evocación de la cabaña que es ya un homenaje a su utilidad, como dije antes, un reconocimiento a los estilemas arquitectónicos —pilares, cubierta, apilamiento de los materiales— símbolos transmisores de la solidez constructiva, un redescubrimiento de la belleza en este antecedente que contiene *in nuce* tanto la casa del hombre como la casa de Dios: el momento más unitario de la arquitectura donde lo monumental y lo doméstico son un mismo concepto ². Pero, ¿pueden las Ruinas hacer algo más en esta cuestión? Yo diría que sí: pueden llevarnos justo al momento después de este origen mítico, cuando la ficción arquitectónica comienza: y aquí Grecia será de gran ayuda. Orfandad de Grecia premonitoriamente sentida por Serlio:

Quien pudiera ver las maravillosas obras que hicieron los Griegos, las cuales se han extinguido abatidas por el tiempo y las guerras, juzgaría que las cosas Griegas superan con mucha distancia a las Romanas ³.

Orfandad intuita leyendo a Vitrubio y a los clásicos que Rafael resuelve en su bello dibujo preparatorio para *La adoración de los pastores*, en el que la cabaña primitiva, lugar del nacimiento de Cristo y origen de la historia, aparece flanqueada a la derecha por un arcaizante templo dórico en madera *a la griega*, y a la izquierda por una galería de arcos de piedra abarcados por órdenes *a la romana* formando parte del desarrollo de una única historia (fig. 209). Origen que Paestum —que siempre había estado allí— va a colmar de modo espectacular, justamente cuando su presencia era más necesaria, inaugurando una nueva mirada-acción a las Ruinas: un *nuevo pensamiento griego* para la arquitectura. Origen que Paestum acerca en salto excepcional, con la sola presencia de la columna dórica recuperada. Dórico y doricismo como actitud, homenaje al impulso creador presente en esa lucha inaugural entre la pesantez y la solidez: *único problema estético de la Arquitectura como arte bello*, en la conocida frase de Schopenhauer ⁴.

De la *cabaña primitiva* a Paestum, de la madera a la piedra, de la casa al templo, de la realidad a la representación, de la idea a la imagen, a la ficción autocreadora de la arquitec-



209. De la cabaña al templo. Rafael. Estudio para *La adoración de los pastores*. París. Louvre

2. Pensamiento desarrollado por Quatremère de Quincy en *Le Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture antique* (Bure Frères, París, 1915) y que yo he tratado en mi texto "Del hombre a Dios, de la cabaña al templo" Cap. XIII de mi Tesis Doctoral

3. SEBASTIANO SERLIO: *I sette Libri dell'Architettura*, Arnaldo Forni, Libro III pág. 123 verso.

4. SCHOPENHAUER: *El mundo como voluntad y representación*, Ed. Porrúa, México, 1987, pág. 173.



210. Paestum. Templo de Poseidón. Piranesi

tura, ¿cómo podríamos entender nada de esto sin la apabullante presencia de Paestum? Hurgando en este *suelo griego* el arquitecto llega hasta las mismas raíces. Porque a fin de cuentas, en Paestum, *apariencia y esencia* se acercan dramáticamente, pero no tanto que no veamos el salto creador que va de una a otra. Situado frente a Paestum me preguntaría: ¿podríamos captar el origen sin esta apariencia dórica?, ¿qué sería esta apariencia dórica sin este recuerdo radical al origen que encierra? Desde lo visible en Paestum, el pensamiento avanza más allá, a lo invisible, desde lo sentido como terrible a lo inteligible, imaginado ese origen donde todo parece más simple, más inicio de nuevas aventuras. Este eslabón perdido –Paestum y el dórico nunca mirados así hasta el siglo XVIII– nos plantea la definición de la arquitectura como un arte que se piensa a sí mismo, al decir de Quatremère⁵, mediante un proceso de mimesis del todo particular. Dórico como exigencia de un pensamiento más griego de la arquitectura y doricismo como actitud nacida de este pensamiento. Pensamiento *más griego* que se inicia con la *rentrée* de Paestum en la historia, hacia 1750 en el reinado de Carlos de Borbón –futuro Carlos III de España–, en una época en que Nápoles asombraba ya al mundo por los hallazgos de Herculano (1738) y Pompeya (1748), constituyendo así la trinidad fundamental que añadir a Roma, como base del *Grand Tour*. Otra vez, al decir de Stendhal: *la Antigüedad cara a cara*⁶.

Teniendo que elegir, considero ejemplar la visión piranesiana de Paestum:

Gian Battista Piranesi conocerá Paestum en vísperas de su muerte en 1778, a sus 55 años, viajando acompañado de su hijo Francesco desde Roma. Ya para entonces ha aparecido lo medular de su obra teórica y gráfica. Conocidas son sus polémicas con Le Roy y Mariette acerca de la superioridad de la arquitectura romana –nacida de la etrusca según su idea– sobre la griega. Curiosamente, como tantas veces sucede, sus dibujos de Paestum dicen exactamente lo contrario. Ello no extraña si oímos la expresión emocionada de Piranesi al llegar a Paestum: *Quisiera permanecer lo que me reste de vida dibujando aquí*⁷.

Fruto de esta estancia son los 21 espléndidos grabados y las 15 acuarelas destinadas a popularizar Paestum y lo que significa, en toda Europa. Piranesi, *malgré lui*, encuentra en Grecia, al final de su carrera, lo que siempre había estado buscando: la grandeza primigenia, lo sublime de la fuerza tectónica, capaz de conmover desde las Ruinas otra vez, al margen de la rutina vitrubiana. Una imagen *insospechada* de la Antigüedad para completar sus tumultuosas composiciones de *Le Magnificenze de Roma*, del *Campo Marzio* –reconstrucciones fantásticas en *otro lugar*, *more palladiano*, de las grandes Ruinas romanas– y sus oscuras y atormentadas oquedades de *Le Carceri*. Si ya en su *Parere sull'Architettura* (1765) Piranesi replicaba a Mariette defendiendo la libre manipulación de los temas ofrecidos por las Ruinas, se comprende, viendo sus dibujos, que su mirada a Paestum sea a través de una razón exaltada por la imaginación, en interpretación de las formas dóricas. La lógica, la geometría y la fuerza dóricas le emocionan. Por ello Piranesi dibuja, desde la pasión, la tensión emocional del contraluz violento, de los netos perfiles florecidos de naturaleza, de extrañas presencias humanas entre los venerables fragmentos que afirman la potencia, la fuerza germinal de Paestum frente a otras representaciones más descriptivas (fig. 210).

5. Aspecto ampliamente desarrollado por Quatremère en su texto *De l'Imitation*. (Prólogo de León Krier). Reprint. AAM. Bruselas 1980.

6. STENDHAL: *Promenades Romaines*, París, 1981. Tomo I págs. 75 y ss.

7. Testimonio de Legrand citado por GIULIANO BRIGANTI: "Paestum and view Painting of the eighteenth century y" en *Paestum and the Doric Revival*, Centro Di, 1986, pág. 58.

Son dibujos maravillosamente contruidos, equívocamente ¿bajo el sol abrasador o a la luz de la luna? Violenta luz que *mata los colores* en radical opción negro-blanco, disuelto en amenazantes sombras pobladas de transparencias y afortunadas libertades expresivas. Piranesi, que había creído siempre en la superioridad de Roma frente a Grecia —*the Architectural Blasphemy of Piranesi*, al decir de Soane— se rinde inconscientemente, por el *hacer de su mano*, frente al dórico de Paestum, que aparece en sus grabados como la inmediata y perfecta adecuación entre estructura y forma: así Piranesi recupera Grecia y su presentida libertad. Paestum sentido como el lugar de la gran metamorfosis: donde la arquitectura fue arrancada, separada de la naturaleza en el origen y que ahora en Piranesi, alegóricamente florecida, retorna lentamente a la naturaleza de nuevo, mientras nos deja oír:

*El profundo canto de la meditación sobre la vida y la muerte de las formas a la vez visual y metafísicamente*⁸.

Y la primera forma, el personaje fundamental en Paestum, es la columna dórica, que rompe todas las reglas vitrubianas. A ella irán todas las miradas. Oigamos a Quatremère de Quincy:

*Su diferencia es tal que cuando el dórico antiguo renovado por los Griegos reapareció, ya sea en los dibujos de los viajeros como en algunos ensayos hechos en ciertos edificios modernos, unos no quisieron ver más que un estilo local, una excepción al género dórico habitual, otros el esbozo grosero de este orden perfeccionado por los Romanos y otros, al fin, un orden nuevo*⁹.

Reconocimiento de su realidad *otra* que irá desde el temprano: *Trés curieux* de Soufflot, al comentario atónito de Goethe: *Encuentro estas cónicas columnas terribles* o al: *NEC PLUS ULTRA* —Quatremère de Quincy— *el resultado del gusto, de la experiencia de muchos siglos y personas en países diversos*. Todo ello centrado en la columna: columna en tensión, receptáculo de fuerzas telúricas como los hieráticos *xoana* de madera griegos, habitados por todas las fuerzas divinas. Potencia que se diría *nata e non murata* al modo vasariano, como recuerda Le Corbusier mirando al Parthenon:

*Las ocho columnas obedecen a una única ley: surgen de la tierra, dando la impresión que no han sido puestas, como lo fueron por el hombre —estrato a estrato—, sino de surgir directamente del subsuelo y su surgir decidido en el involucro acanalado lleva a una altura que el ojo no consigue evaluar: la faja lisa del arquitrabe apoyada sobre los ábacos*¹⁰.

Columna en *orthostatos* —de pie— en tensa expresión del peso que soporta, de la fuerza que emerge de ella del modo más primigenio, monumental y sublime: teorema de la esencialidad arquitectónica. En el origen era el árbol, nos recuerda Paestum, y góticamente Plinio el Viejo rememora: *Los árboles fueron los primeros templos*. Árbol —mito naturalista del origen—, columna dórica —momento inaugural de la arquitectura, y templo—, expresión máxima de la monumentalidad arquitectónica —felizmente aunados en Paestum por Piranesi—. Así lo ve

8. MARGUERITE YOURCENAR: *The dark brain of Piranesi and other essays*. Farrar, Straus, Giroux. Nueva York. 1980 pág. 96.

9. QUATREMÈRE DE QUINCY: *Encyclopedie Methodique. Architecture*, París, 1788. Tomo I Dorique, pág. 232.

10. LE CORBUSIER: *Le voyage d'Orient*, Faenza Editrice, 1974, pág. 145.

Marguerite Yourcenar:

*El templo arruinado no sólo es un naufragio en el mar de las formas: él mismo es Naturaleza: sus fustes son los equivalentes a los troncos de los bosques sagrados, sus ritmos de proyección y recesión son la melodía del modo dórico: su naufragio queda como precepto, su admonición crea un orden de cosas. El trabajo de este poeta trágico de la arquitectura —Piranesi— llega a su final en este éxtasis de serenidad*¹¹.

Columnas de Paestum, sueño pétreo de un bosque de troncos sagrados donde se produce ese momento fascinante en que la arquitectura, para *existir*, imita las formas constructivas de la madera: primitivismo, antivitrubianismo, pero también la fuerza y la simplicidad que sellan el origen de lo tectónico. Sin embargo cuando miramos a Paestum, ¿cómo no preguntarse por la evocadora permanencia de estas formas líneas, ahora petrificadas, en creador distanciamiento?, ¿por qué se produce así la arquitectura? Preguntas nuevas que Paestum impone. Parecería que estas formas dóricas, recordatorio de procesos técnico-materiales anteriores, al cargarse en su lenta metamorfosis de contenidos simbólicos, *funcionales* por útiles a la legibilidad del carácter del templo dórico, tienden naturalmente a la permanencia, en una tensión continua hacia la perfección. Esta utilidad expresiva explica la sorprendente continuidad formal de la experiencia dórica griega, en su paso de la madera original al mármol final. Ficción genial y creativa, pues, en estas formas dóricas, la *levedad* de la madera se transmuta en la *gravedad*—potencia y monumentalidad— que sólo la piedra puede dar. Ficción propia de la arquitectura que, imitándose a sí misma, asegura la continuidad en sus significados. Por amor a esta legibilidad eficaz de las formas dóricas dirá Semper, pensando en Ictinos o Mnesicles:

*(...) el genio más libre no hubiera osado cambiar el viejo sistema formal (de madera) porque, al hacerlo, él mismo se hubiera privado del medio más eficaz para hacerse entender... Por eso los ornamentos griegos son emanaciones de formas constructivas y al mismo tiempo símbolo y expresión de la función dinámica de las partes a las que pertenecen... Si no admitiéramos esto: ¿qué imaginación tan poderosa hubiese imaginado arbitrariamente símbolos tales como el triglifo, las gotas, metopas, equino... si no fuesen analogías tomadas de procesos técnicos anteriores previamente conocidos y dominados?*¹²

Así, hablar de origen del dórico es ya hablar del origen de la arquitectura, en el momento en el que la *forma técnica* heredada deviene, por *evocación*, en *forma arquitectónica*. Por eso mirando a Paestum podemos decir con Quatremère de Quincy: *la arquitectura que profesamos es la arquitectura griega*¹³.

El troceamiento de la construcción de madera, que el dórico *imita*, aparece en el primer plano de las Ruinas de Paestum, troceamiento proporcional, delimitación de cada pieza que es esencial a esta idea griega, pues una arquitectura sin divisiones es una arquitectura sin posibilidad de proporción¹⁴.

11. MARGUERITE YOURCENAR: *Op. cit.*, pág. 101.

12. Estas ideas de Semper han sido tomadas del estudio de los textos del arquitecto en WOLFGANG HERRMANN: *Gottfried Semper*. The MIT Press. London and Cambridge (Mass)1984. Extractos de las págs. 144-149.

13. Quatremère de Quincy. *Op. cit.* 5. pág. 235.

14. *Op. cit.* pág. 241.

Dórico que es más la mimesis de una idea que la mera copia :

*Se ha tomado del modelo solamente el espíritu de orden, la proporción y la variedad han hecho entrar una dosis suficiente de libertad para que el arte puede zambullirse en la expresión de más de un tipo de calidad*¹⁵.

Libertad dórica que, del modelo constructivo, toma el espíritu de orden en el apilamiento de las piezas, expresivamente diseñadas en un lento proceso de afinamiento y adecuación tectónica al material: desde el trazado a sentimiento del vuelo del equino que exalta la función del capitel, a la curva del éntasis, a la precisión del traquelion..., como revela cualquier bello fragmento dórico en Paestum, Klaros, Olimpia o Bassae. Pensamiento dórico, *imitación* de las formas de madera, que enseña mucho de lo que la realidad supone para la arquitectura. Los griegos creían que todo lo que repugnaba a la realidad —a la esencia del modelo en madera— no podía ser admitido en la nueva representación en piedra o mármol. Así la madera —la tradición anterior— es utilizada como caución, base de certezas, para lo nuevo, desde la libertad que se obtiene al ser consciente de lo que se está haciendo.

*Muchos de los detalles añadidos, como las acanaladuras, las gotas de los triglifos, los ornamentos de las metopas, los diversos perfiles o las bandas del entablamento hacen ver que toda esta imitación no es más que una representación libre de objetos de los que **el arte ha querido conservar el recuerdo y la idea**, más que copiar servilmente la forma o la imagen*¹⁶.

Ésta es la principal idea griega que Paestum trae al presente: una arquitectura que es capaz de pensarse a sí misma, una arquitectura que desde el dórico nos avisa de que conseguir una adecuada combinación de relaciones, de analogías y proporciones no es jamás el fruto súbito de un sólo ensayo, sino el producto insensible del tiempo, de la observación de muchos hombres. Labor colectiva griega pero también, y por lo mismo, libertad griega: pues, ¿quién no se conmueve ante las basas que Ictinos perfiló en su templo de Apolo Epikourios en Bassae o el capitel de la basílica de Paestum, con su traquelion floral...? (fig. 228). Todo esto inauguró Paestum, por eso sus Ruinas siguen siendo, desde entonces, el inicio y el final del viaje del arquitecto: viaje circular, eterno retorno al ser de la arquitectura (fig. 211).

2. Ruinas y viaje: el armario de las musas

No existe un único tren del tiempo, que lleve en una sólo dirección a una velocidad constante; de vez en cuando se encuentra con otro tren que procede del lado opuesto, del pasado, y durante un cierto trecho ese pasado corre junto a nosotros, está a nuestro lado, en nuestro presente. CLAUDIO MAGRIS: El Danubio.

Arquitecto y Ruinas han establecido, desde siempre, una relación muy precisa a través del viaje. Viaje entendido como *trabajo*, al decir de Hölderlin, viaje como retorno a la patria,



211. *Cuerpo de Guardia*. Sueño del origen dórico. Schloss Charlottenburg. Berlín **Friedrich Gilly**

15. *Op. cit.* pág. 245.

16. *Op. cit.* pág. 242.

al ser de la arquitectura, a aquello que nos es más propio como arquitectos. Viaje iniciático y fáustico que se consagra como programa ineludible desde el *Grand Tour* iluminista para la formación de cualquiera que desee ser arquitecto. Viaje para *lavarse* en las fuentes del dórico en primer lugar. Viaje como conocimiento de uno mismo y de la realidad de la arquitectura. Conocimiento de la arquitectura y también reconstrucción de la personal relación de cada viajero con ella. Viaje-retorno identificado con el famoso: ET IN ARCADIA EGO que, tomado de Poussin, abre el *Italianische Reise* de Goethe, modelo y guía para muchos posteriores viajeros. Viaje que desde Soane, Villanueva, Schinkel, Klenze, Percier, Fontaine, Labrousse, Viollet, Semper, Asplund, Le Corbusier, Aalto, Kahn *e tutti quanti* donde me incluyo, es para cada arquitecto un trabajo personal a cumplir gozosamente. Y así ellos y nosotros —como Palladio, Bramante o Rafael— trabajamos en la misma *cantera*: los restos del pasado, las Ruinas que nos congregan en única familia. Viaje, ascesis personal, que para cada arquitecto es la revelación de aquello que sabía o intuía, pero nunca había confrontado personalmente, *cara a cara* frente a las Ruinas. Viaje como *necesidad* de probar sensaciones y conocimientos que ya se poseen; necesidad de alejamiento, ausencia, para confrontar el mito clásico de la arquitectura: su *pensar griego*, su *pensar romano*, como herencia a interiorizar. *Todo en torno a mí es suelo clásico*, dirá Schinkel ante las ruinas griegas de Sicilia mientras lee a Homero. *Pathos* de la clasicidad reencontrada que ya es una premonición —a los 22 años de edad— de la totalidad de la obra schinkeliana: la reconstrucción de *ese paisaje clásico* en otro lugar, en otro tiempo: el de su Prusia natal ¹⁷.

Viaje como renacimiento personal al decir de Goethe:

Considero el día de mi entrada en ROMA como mi segundo día de nacimiento ¹⁸.

Viaje como eliminación de rutinas, falsas certezas *a priori*, que toda enseñanza académica, como trampa, encierra siempre. Y las Ruinas como elemento medular de la acción del viaje. Contemplación directa de las Ruinas que nada puede suplir, como nos recuerda el apesadumbrado Vincenzo Scamozzi de sus años finales, cuando a las puertas del barroco, las Ruinas catalogadas y encerradas en los tratados, se eclipsan de nuevo:

Por ello poquísimo fruto recibirán los que estudian los diseños de la Antigüedad y no ven las obras mismas, siendo así que la mayor o menor altura, la poca o mucha distancia, la angostura donde se encuentra el edificio, los salientes mayores o menores de sus elementos y otras tantas cosas, pueden dar otra apariencia diversa de la que se presenta en el diseño. (L'Idée Universale dell'Architettura)

¿Puede uno conformarse con mirar las láminas de Desgodetz —nos interroga Soane en sus *Lectures*— cuando puede personalmente experimentar: *la gran variedad de efectos producidos en los mismos objetos —Ruinas— al ser vistos con diferentes luces y sombras?* ¹⁹.

Idea soanesca que enlaza con su Templo de Isis en Pompeya dibujado a partir de *sketches hechos en el vaho de la luz lunar*. Ruinas espectralmente iluminadas que encontrarán su correlato en esa *lumière mystérieuse* que cualifica la excepcional obra de Soane: Banco de Inglaterra o Dulwich Art Gallery (figs. 235, 236).

17. K.F. SCHINKEL: *Reisen nach Italien*. Gottfried Riemann. Rütten & Loening. Berlín 1979, pág. 183.

18. GOETHE: *Viaje a Italia*, en *Obras Completas*, Ed. Aguilar, tomo I.

19. J. SOANE: *Lectures*, The Soane Museum Editions, Londres, 1929. *Lecture III*, pág. 55.

Nada que se pudiera ver en Desgodetz, desde luego. Vivencia que cada arquitecto transforma en argumento principal de su obra: la búsqueda del propio estilo, la manera personal de hacer arquitectura. Así aparece transparente en estos consejos que Chambers da al joven Soane, en vísperas de su viaje a Italia:

Dibujar, medir y observar desde el propio punto de vista... Mirar siempre con los propios ojos y aunque sea necesario oír el juicio de otros, nada como el propio juicio... Busque si puede su propio estilo, evitando los defectos y cuidando la perfección en todo ²⁰.

No por casualidad en la época de las Academias, en plena refundación disciplinar, con los sucesivos hallazgos y descubrimientos antes citados, la contemplación directa –estudio y medida de las Ruinas, Grecia y Roma revisitadas– se convierte oficialmente en el sistema más seguro de aprendizaje, y por tanto su restauración en ejercicio básico para el entrenamiento en las técnicas proyectuales, al modo como Rafael anticipara. La precisión de este viaje como trabajo se evidenciará en los señalados para los *Prix de Rome* por la *Academie des Beaux Arts* parisina, que incluía como misión fundamental el estudio y levantamiento pormenorizado de las Ruinas griegas y romanas –el llamado *estado actual*– como fase previa a su completa restauración, fruto final que demostraba el grado de conocimiento y la cualidad de arquitecto del alumno pensionado. Trabajos que eran –una vez enviados– sometidos a juicio, criticados y corregidos en actos públicos, *actos docentes* de primera importancia en la vida académica. Trabajos que servían como material didáctico de primera mano para el resto de los alumnos ²¹.

Este sistema excelente –basta ver su resultado en los arquitectos del XVIII y XIX– hacía del encuentro personal con las Ruinas la esencia del arte del pensar y proyectar arquitectura. Ejercicios con las Ruinas que son ejercicios de arquitectura de rabiosa *contemporaneidad*, más que ejercicios de arqueología.

Esto es obvio para cualquiera que visitase las espléndidas exposiciones llevadas a cabo en años recientes en París: POMPEI, PARÍS-ROME-ATHENES, ROMA ANTICA, donde de Percier a Labrouste, de Duban a Garnier, de Ballu a Nenot, Pontremoli, Boulanger... vimos aparecer los grandes nombres franceses, cuyos dibujos de Ruinas delatan sus respectivas trayectorias posteriores. Si el arquitecto –dice Schinkel– por encima de todo condicionante se mide con *la historia y la poesía*, este viaje al encuentro de Grecia y Roma será la quintaesencia de esta idea, la prueba de fuego para cualquier arquitecto: todo pensamiento desde las Ruinas supone un juicio a esa historia, un juicio a la arquitectura del pasado que genera una nueva relación –poética, creativa– con ella. Más allá de la Academia y sus Premios de Roma, rápidamente imitados en toda Europa, resta esta idea de viaje –*Grand Tour*– como una aventura personal para, en ese encuentro con la historia, construir el propio *armario de las Musas*, la propia *familia espiritual* que iniciada en Grecia, en Roma, termina en la obra personal de cada uno de nosotros. Situado así el arquitecto viajero como el joven EDIPO de Ingres frente a la Esfinge y sus enigmas, frente a la historia compleja y diversa de la arquitectura –a veces convertida en pesadilla–, la capacidad de juicio, de crítica, adquiridas en el trato con las Ruinas, le permitirán –atendiendo a lo esencial y obviando lo accidental– dar respuestas válidas a las cuestiones de índole práctica que cada presente plantea (fig. 212).



212. *Edipo frente a la Esfinge*. 1808. París. Louvre. Ingres

20. DOROTHY STROUD: *Sir John Soane Architect*, Faber & Faber. Londres 1984, pág. 27.

21. Todo ello ha sido estudiado en ARTHUR DREXLER: *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, Secker and Warburg. Londres 1977.

Viaje –mirada–acción a las Ruinas– como experiencia de choque benjaminiana, que nos remite a nuestra propia memoria, a ordenar ahora de otra forma nuestros recuerdos, a componer nuevos lugares y situaciones para la arquitectura. Y así nuestra memoria, también viajera, estalla en mil analogías impulsada por la exigente fragmentación de las Ruinas y, como dirá BENJAMIN:

Hay que devolver a las cosas su derecho a tener rostro de nuevo, su derecho a interpelarnos otra vez.

Y aquí viaje y dibujo se entrecruzan, de nuevo creativamente, en la experiencia moderna. Así el dibujo constituye para el arquitecto *le langage muet entre les Ruines et les hommes*, donde ojos, manos y pensamiento se aúnan para *doner un corps à la pensée*. Pues finalmente para el arquitecto, usando de nuevo la voz de Viollet-le-Duc en su *Grand Tour*:

Ver es dibujar... No es ni con el pincel ni con el lápiz como se dibuja, sino con la inteligencia... Se trata de restablecer el trabajo intelectual entre el modelo y la mano que dibuja para ejercitar al arquitecto ensanchando su campo de conocimiento ²².

Dibujo y viaje íntimamente unidos como experiencia creativa: Roma y Grecia recuperadas y comparadas en su lugar de origen, centro de una *tempête interieure*, y una exigente conclusión creativa imposible de adquirir académicamente sin la actividad viajera:

Después de haber visto hasta qué punto los antiguos sometían sus edificios al clima que habitaban y a su uso, el arquitecto siente todavía más profundamente que es preciso en primer lugar, al imitarlos, comenzar por imitarlos en este principio que prohíbe precisamente imitarlos mecánicamente ²³.

Todavía hoy podemos revivir el espíritu de este viaje como trabajo, en la *Guide du Jeune Architecte en Grèce*, que Charles Garnier escribiera años más tarde, tras su propia experiencia de 1852: preparativos con precisa descripción de todo el material de dibujo necesario, itinerarios y trabajos a realizar, excursiones inexcusables, Ruinas y paisajes entrelazados con lecturas de Homero y Pausanias, y los mapas del Estado Mayor Francés...

En resumen, lleva mucho papel y colores, poca ropa, pocos libros pero sí mucho ardor, esperanza y filosofía. Con todo ello, tu viaje será siempre feliz, y podrás retornar lleno de recuerdos y experiencias ²⁴.

Experiencias de choque inolvidables, como frente a la Acrópolis:

¡Ah si todos nosotros, arquitectos modernos, tuviéramos siempre a la vista semejante espectáculo, impondríamos silencio a las ideas mezquinas de nuestro tiempo para hacer prevalecer la grandeza y sencillez de las composiciones antiguas! No pienso, por supuesto, mi querido amigo, que construiríamos templos griegos; lejos, muy lejos de esto; sólo que la arquitectura no se mediría más con el metro, las molduras no estarían dictadas por la implacable rutina, las ideas se ensancharían... ²⁵

22. VIOLLET-LE-DUC: *Voyage d'Italie*.

Catálogo de una Exposición de dibujos. París, 1982.

23. *Op. cit.* pág. 47.

24. CHARLES GARNIER: "Guide di Jeune architecte en Grèce" en *Le Style actuel*, París, 1984 pág. 75 y ss.

25. *Op. cit.* pág. 78.

Viaje, creación del personal armario de las Musas:

Trae muchos dibujos; más tarde ellos serán tu descanso en los momentos difíciles; y si la corriente industrial amenaza un día con arrastraros ellos te empujarán hacia el amor y respeto al arte, a la tradición de la bella Arquitectura... Ve pues mi querido amigo, ve a esa hermosa Grecia de la que yo guardo un sentimiento casi religioso; sé feliz como yo lo he sido... pero sigue tu propio sentimiento y déjate llevar por las propias impresiones ²⁶.

Quien ahora ve los bellos dibujos de Egina de Garnier –Templo del Júpiter Panhelénico, en realidad de Afaia– comprende cuánto estos sentimientos son ciertos en el arquitecto Garnier: preludio de su colorista y exuberante Ópera parisina. Cuadernos de viaje, diario del peregrino, que suponen un *autoperfeccionamiento* desde el desgarró que la Ruina exhibe e impone: una radical esencialización, un desnudarse del pensamiento que libera al arquitecto y le abre el fondo móvil, poético, de lo infinito donde también está el origen. Pues al modo como gustaban representar los griegos –véase Homero– se trata de un *viaje circular*, como el de Ulises en la *Odisea*. Viaje a las Ruinas, a la propia casa, a la propia identidad de la arquitectura, que nos transforma y nos devuelve *otros* –renacidos– al presente. Viaje iniciático a las Ruinas que al volver nos devuelve a nosotros mismos, enriquecidos por la visión de la unidad y de las diferencias en la experiencia arquitectónica. Y si Ulises retorna a Itaca siendo más Ulises que nunca, ¿qué podemos pensar del arquitecto que ha podido sumar, interiorizar, ahora, experiencias tales como la visión del Parthenon, del Pantheon, del Didymaion de Mileto, de Villa Adriana, de Timgad, Djemila, Philae, Deir el Bahari, Priene, Efeso, Apamea, Palmira, Gerasa... (figs. 254, 295, 297, 325, 348, 352).

Nunca debería sentirse sólo en su aventura constructiva. Yo, al menos desde mi experiencia, no puedo imaginar mejor compañía. Recordando de nuevo a Magris:

*Resulta agradable que el viaje tenga una Arquitectura y que sea posible siempre aportar a ella alguna **pedra**, aunque el viajero parezca menos alguien que construye paisajes –tarea del sedentario– que alguien que los desmonta y los deshace... Pero también la destrucción es una arquitectura, una deconstrucción que obedece a reglas y cálculos, un arte de componer y recomponer, o sea, de crear otro orden* ²⁷.

Otro orden que sin duda es ya el del viajero.

26. *Op. cit.* pág. 81.

27. CLAUDIO MAGRIS: *El Danubio*, Anagrama, 1988, pág. 14.



213. *The Dream of Lord Byron*. Fragmento.
Chales Lock Eastlake. 1829

3. El doricismo

Se puede hablar en dórico cuando el hombre por su altura de miras y por el sacrificio completo de lo accidental ha alcanzado la región superior del espíritu: la austeridad. LE CORBUSIER: *Vers une Architecture*.

Quizás sea este *hablar dórico* una de las consecuencias más importantes y seguramente de más futuro de la lección de las Ruinas. Visión moralizante del dórico que conceptualiza el origen y su pensamiento desde Paestum –desde Grecia redescubierta– como una actitud constante, autoexigente –*inconformista* en mi opinión– frente al *qué es y cómo es* de la arquitectura. Actitud siempre creativa a la que podemos asociar la mejor obra de arquitectos como: Soane, Schinkel, Labrouste, Berhens, Asplund o Mies, pero que aparece también, en una u otra época de su carrera, en multitud de arquitectos ahora y siempre. Como Lord Byron, en la hermosa pintura de Charles Lock Eastlake –*The dream of Byron*, 1829– sueña una *Grecia viva* en un romántico paisaje dórico eginético, el sueño dórico del arquitecto es ya –desde el XVIII hasta hoy– el pretexto para *un pensamiento más griego* de la arquitectura, en términos de radical esencialidad (fig. 213).

Esto ha sido así desde el comienzo –en Paestum– de la nueva aventura dórica: ya el propio J. J. Winckelmann en su capital texto: *Anmerkungen über Baukunst der Alten* al proporcionar una primera y precisa descripción de los templos de Paestum –sin ayuda de grabados– los consagra como el primer modelo del *arte de construir*. Grecia se convierte desde entonces en el arquetipo ideal, y sus Ruinas en el lugar del sueño absoluto de la perfección, de la esencia arquitectónica²⁸. Paestum, Ruinas dóricas, que significan el retorno a los orígenes, la fuente de la verdad y, en cualquier caso, el encuentro personal con la pureza de la forma, la adecuación perfecta entre función y representación. Esencialismo dórico que supone también la destrucción de antiguas certezas, la liberación de acrílicos principios de autoridad, antiguos o modernos, que no se funden en la razón. Todo ello focalizado en la columna Dórica donde, al decir de Winckelmann, *lo esencial, lo ornamental se distinguen perfectamente en equilibrio*: equilibrio descrito por él mismo como una geometría básica de troncos de cono –fustes–, segmentos de esfera –equino– y formas prismáticas –ábaco– donde razón y emoción crean la imagen inaugural de la arquitectura. Texto de Winckelmann –*autopsia esencialista* de la Ruina– que va a provocar hermosas ilustraciones en Gilly, en Weinbrenner... ascéticos ejercicios, preludio de sus obras arquitectónicas (fig. 211). Purismo geométrico, retorno dórico que no pretende una simple repetición formal, un repertorio añadido, sino la exaltación sublime de la forma basada en un análisis racional y emotivo: así podemos entender el *doricismo* de Boullée. La búsqueda del rigor esencial, el retorno a la geometría elemental de cubos, cilindros, conos y esferas –en una sabia autolimitación del vocabulario– será la herencia griega más preciada de Ledoux a Gilly, de Villanueva a Weinbrenner, de Soane a Schinkel: una adhesión racional y emocional a la forma primitiva, original del *arte de construir*.

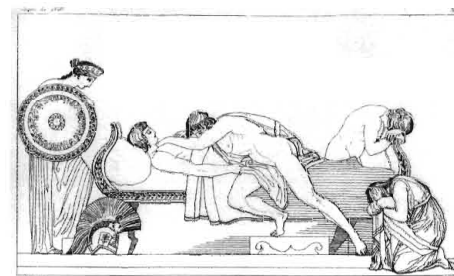
Actitud dórica perfectamente ilustrada en los contemporáneos dibujos de Flaxman. Si miramos su hermoso *Llanto de Aquiles por la muerte de Patroclo*, encontraremos en las ca-

28. J. J. WINCKELMANN: *Historia del arte en la Antigüedad*, ed. Aguilar-Maior, 1989, pág. 541.

racterísticas posturas de cada personaje, en la economía y precisión de sus gestos –aislados en el tiempo y en el espacio– la misma perfección geométrica, la misma adecuación eficaz entre medios y fines, la misma capacidad de conmover que el dórico proclama (fig. 214).

Ejemplaridad del origen, primitivismo del dórico que desde Paestum se incorpora como elemento básico al debate arquitectónico, comenzando por Laugier, Milizia, Quatremère de Quincy o Durand, como base de todo el pensamiento racionalista. No por casualidad los arquitectos mirarán ahora de nuevo con interés, con el primitivismo de la cabaña como coartada, a la llamada arquitectura vernácula o popular, que con su sentido utilitarismo recuerda también el momento germinal: la esencia del construir. Si bien nunca ausente del todo –recuerdo el uso palladiano de lo vernáculo en sus villas, o en Herrera y su entorno (Casa de Oficios, Cachicania...), es mirando al dórico cómo se comprende mejor su enseñanza de una naturalidad genuina. El campo de la utilización de lo vernáculo es tan amplio y su tentación tan fuerte, que a menudo los episodios dóricos y vernáculos coinciden en muchos arquitectos: Soane y Schinkel encabezando una lista en la que sin duda están todos los grandes hasta hoy. ¿Cómo no recordar el entrecruzamiento de Ruinas y arquitectura vernácula en el *Grand Tour* de alguno de los arquitectos citados? Visiones de Capri o Ischia en Schinkel pero también imágenes de seductora promiscuidad en Agrigento o en el *Campo Vaccino* del Foro Romano antes de su alteración por las excavaciones napoleónicas: Piranesi, Schinkel, Ingres... y tantos otros. Austeridad dórica, austeridad vernácula comparadas, compartidas como base de un mismo argumento: la esencia del acto constructivo (fig. 273).

Por otro lado y frente a las primeras discusiones historicistas sobre la supuesta torpeza o sublimidad del dórico, el arquitecto que se enfrenta y dibuja Paestum descubre de nuevo la ley fundamental que liga la arquitectura al suelo, expresada con firmeza y belleza en el dórico, base del orden griego. Porque del orden griego se desprende, cuando lo miramos, una persuasión eficaz y de esta eficacia, la finalidad y justificación del ornamento dórico como mecanismo arquitectónico capaz de conmover. Todo comienza en la representación del trilito básico –soportes y platabanda superior– que nació ya cuando del primer árbol derribado, el hombre–arquitecto imaginó y eligió estas piezas para su cabaña primitiva. Piezas enterizas, verticales y horizontales de madera, como los bellos prismas de granito rosa de Assuan que construyen el templo de la Esfinge, al pie de la pirámide de Kefrén: belleza abstracta exaltada por la cualidad única y excepcional del material. Pero en la medida que el material es más pobre, en la medida que ha de ser troceado en fragmentos para obtener cada pieza, el ornamento –la mediación figurativa– es esencial para no perder la referencia al tamaño final de cada entero soporte, de cada entera plantabanda. Y en esta idea el dórico es ejemplar: la resolución dórica de los encuentros entre cada una de las partes que componen el orden resulta ser así la labor principal del arquitecto griego. Por eso cada pieza dórica, acompañada de su sonoro nombre griego reclama desde las Ruinas, su propia función, su referencia al elemento completo al que pertenece y también a la totalidad del templo: validez estructural de cada fragmento y también capacidad evocadora, creadora de imagen al fin. La columna dórica aparece así en el centro de una reflexión *más griega* –doricista– de la arquitectura. *Doricismo* que implica una



214. *Llanto de Aquiles por la muerte de Patroclo.*
1795. Flaxman

posición frente a la construcción, al carácter y al pensamiento general de la arquitectura, desde la actitud clásica del *nada en exceso*, preludio del *less is more* miesiano, en una experiencia ininterrumpida.

*** Dórico como construcción**

*Es preciso que el Dórico griego lleve constantemente la Arquitectura a su origen, y reproduciendo siempre estas primeras prácticas del construir en madera que le dieron el ser, enseñe a los artistas que es en la sencillez de las primeras invenciones, donde el genio debe buscar los motores siempre nuevos de un arte, que aunque un río crece por torrentes, nunca es tan puro como en sus fuentes. QUATREMÈRE DE QUINCY*²⁹

Cuando miramos las Ruinas dóricas somos conscientes de cómo las formas técnicas dóricas se transforman en formas significativas, arquitectónicas, por decirlo más claramente. Forma simbólica del construir que se alcanza en la definición exacta de la forma técnica a través de *choix analogiques*, que diría el propio Quatremère. Poder de la construcción dórica que proporciona a la arquitectura sus materiales poéticos básicos. Por eso construcción dórica y ornamento dórico establecen tan particular relación. Por eso también el *éxtasis dórico* de cada arquitecto frente a las Ruinas griegas *le hace alcanzar la gracia del conocimiento justo de la esencia, de la relación técnica con la realidad*, usando la voz de Heidegger. Relación técnica con la realidad, que el ornamento dórico *construye* –haciendo inteligible la estructura pétrea– al apoyar su estricta geometría, al evocar su sencillez originaria. Ornamento dórico, atento a los puntos de encuentro que definen la relación entre todas las partes de la construcción, como la Ruina pone en evidencia. Por eso el dórico –las Ruinas dóricas– es el *lugar* que nos ve nacer como arquitectos, donde el que quiere saber *qué es el construir* no se sentirá jamás extranjero:

*Grecia existe como base geográfica de una cierta idea del hombre, pero el paisaje del arte Dórico, o mejor todavía el arte Dórico como Lugar, ha creado una Grecia sin la cual la Grecia real no sería más que un luminoso desierto*³⁰.

Dórico que enseña la analogía, el poder de la abstracción, los infinitos y sutiles recursos de la imaginación construyendo de modo elemental. Y si bien las formas que se evocan preexisten ya, también es cierto que el propio material, en su construcción, muestra una cierta vocación formal que a su vez aleja la analogía dórica de la mera copia de la técnica constructiva en madera. Recuerdo ahora la visión de los restos de la escena del teatro en la bellísima y solitaria Priene –espacialidad del triedro dórico: columna, arquitrabe y vigas transversales pétreas– tan cercana a algunos conocidos dibujos de Gilly o Schinkel (fig. 215).

Allí el ornamento dórico aparece en un primer momento como algo añadido a la estructura trilitica esencial, pero inmediatamente –en un segundo tiempo– como algo añadido que ya no se puede separar de ella sin destruirla en su eficacia visual, al mostrar ese troceamiento constructivo y no otro. Por eso el arquitecto dórico sitúa la columna dórica en la historia de la

29. QUATREMÈRE DE QUINCY: *Encyclopedie Methodique. Architecture Dorique*, ed. cit. tomo I pág. 256

30. HENRY FOCILLON: *Vie des formes*, Presses Universitaires de France, 1980, pág. 23.



215. Troceamiento dórico ejemplar. Teatro de Priene.
Pórtico de la escena



216. Tambores descoyuntados por los terremotos del templo de Zeus en Olimpia

construcción, pero también en la historia de los símbolos arquitectónicos más fértiles: podemos pensar en Paestum, pero también en la columna Trajana o en el Chicago Tribune de Loos. Dórico como lúcido conocimiento del poder de la forma arquitectónica, capaz de ordenar el material, de penetrarlo, apilándolo fragmento sobre fragmento, *creando a un tiempo pasión y verdad, un juego renovado de fuerzas eternas, una cosa magnífica como la Música o el Álgebra* (Hugo von Hoffmanstal, *Carta de lord Chandos*). Dórico donde construcción y ornamento surgen fundidos a la vez. Por eso mismo, y para el observador atento, no hay dos templos dóricos griegos iguales pues, fijado en el origen líneo el trilito básico, cada arquitecto dórico habrá de diseñar con cuidado inmenso cada pieza del orden, cada encuentro, cada perfil con la perfección como meta. Perfil griego: *fin principal del artista* al decir de Winckelmann. Dórico que impone, por la mediación del ornamento, orden visual en la construcción trilitica que luce en todos los puntos de encuentro. Construcción dórica —gravedad y solidez— que se pronuncia con vehemente energía sobre todo en los puntos de apoyo estructural: puntos de contacto del basamento con el fuste y del capitel con el entablamento. Expresión dórica —*un hablar dórico* de la arquitectura— que exalta la construcción, como dramáticamente nos hacen ver esos inmensos tambores y capiteles del templo de Zeus en Olimpia que yacen descoyuntados al alcance de nuestra mano, que puede recorrer sus increíbles perfiles: equino, traquelion, arranque de las acanaladuras (fig. 216). Condenados a veces —por un seco y abstracto purismo moderno— a una arquitectura sólo de *juntas* —mero contacto de materiales— hemos olvidado la belleza, la sabia serenidad dórica de esos *encuentros poéticos* donde cada pieza puede expresarse a sí misma y a la totalidad, como parte de un mismo concepto constructivo. Belleza necesaria de estos puntos de apoyo, resultado de esta *construction raisonnée* dórica.

* **Dórico como carácter**

Cuanto más examino, más reconozco que cada objeto, cada forma posee un carácter que le es propio y que a menudo una sola línea, un simple perfil o contorno sirve para expresarlo.
LE CAMUS DE MEZIERÈS: Le Génie de l'Architecture.

Curiosamente las líneas, los perfiles dóricos aparentemente menos figurativos que en el resto de los órdenes, transmiten inmediatamente su carácter primitivo original: expresión potente fuerza y solidez. Sus formas, evocadas desde el esencialismo de Winckelmann en conos, esferas, cilindros y prismas, pueden ser utilizadas, desde el pensamiento y la obra de Ledoux, como *lettres alphabétiques* capaces de construir por sí solas, con la vida que les otorga la luz y las sombras, un completo mundo arquitectónico. Dórico como economía de mínimos, de austeridad, precisión y justeza donde se adivina el origen pero también el camino irreversiblemente andado. Dórico donde todavía se adivinan las formas de la naturaleza, evocadas desde la esencialización, las omisiones significativas, sin llegar a la abstracción total, al simple triunfo de la geometría. Dórico como *saber sereno* —serenidad natural— pues:

Los Griegos, de hecho, no han inventado el orden. Ellos han reconocido que en Arquitectura como en tantas otras cosas, existe lo más, lo menos y el punto medio entre los dos. Pues los

edificios, tanto se quiera o no reconocer, expresan en su apariencia más o menos solidez, gravedad, simplicidad o ligereza, agrado o variedad. QUATREMÈRE DE QUINCY ³¹

Carácter dórico que es una opción decidida por lo sencillo, como diría HEIDDEGER: *Lo sencillo conserva el enigma y la energía de lo perenne y de lo grande: sin intermedios y, repentinamente, penetra en el hombre y requiere sin embargo una larga maduración. Oculta su bendición en la discreción de sí mismo. La amplitud de todas las cosas crecidas, que permanecen junto al sendero de lo sencillo, otorga un mundo* ³².

Enigma dórico, sencillez dórica, que se extienden a todo edificio concebido con este espíritu, como bien han entendido los arquitectos: un mundo otorgado de *mediaciones* mínimas y eficaces, como recuerda Mies van der Rohe a sus alumnos:

(...) queremos guiarles hasta el sano mundo de las construcciones primitivas, allí donde cada hachazo significaba algo y donde un golpe de escoplo era ya una auténtica declaración... ¿Dónde aparece con más claridad la trabazón de una casa o de un edificio más que en las construcciones de madera de los antiguos? ¿Dónde mejor la unidad de material, construcción y forma? ³³

La mayor solidez con un mínimo de gestos, tanto en la cabaña como en su conceptualización dórica, receptáculo eficaz de los principios constructivos, caracterizadores de la arquitectura, operativos en la definición de cada pieza del entramado dórico. Pensar en dórico es ya una opción sobre la representación y el carácter de la arquitectura, más allá de la estricta temporalidad del estilo dórico griego. Actitud presente en obras tan dispersas como las de Soane, Schinkel, Labrouste, Berhens, Asplund, Lewerentz, Tessenow o Mies. Actitud, carácter que opta –mirando a las Ruinas– por la difícil naturalidad de los elementos esenciales, conservando intacta su evocadora referencia primitiva (fig. 217).

Esencialismo, rigor que el dórico exige al arquitecto, pues, ¿no es bien cierto que toda la arquitectura aparece como promesa, como futuro alcanzable, cuando observamos e interrogamos al orden dórico? Oigamos de nuevo a Quatremère:

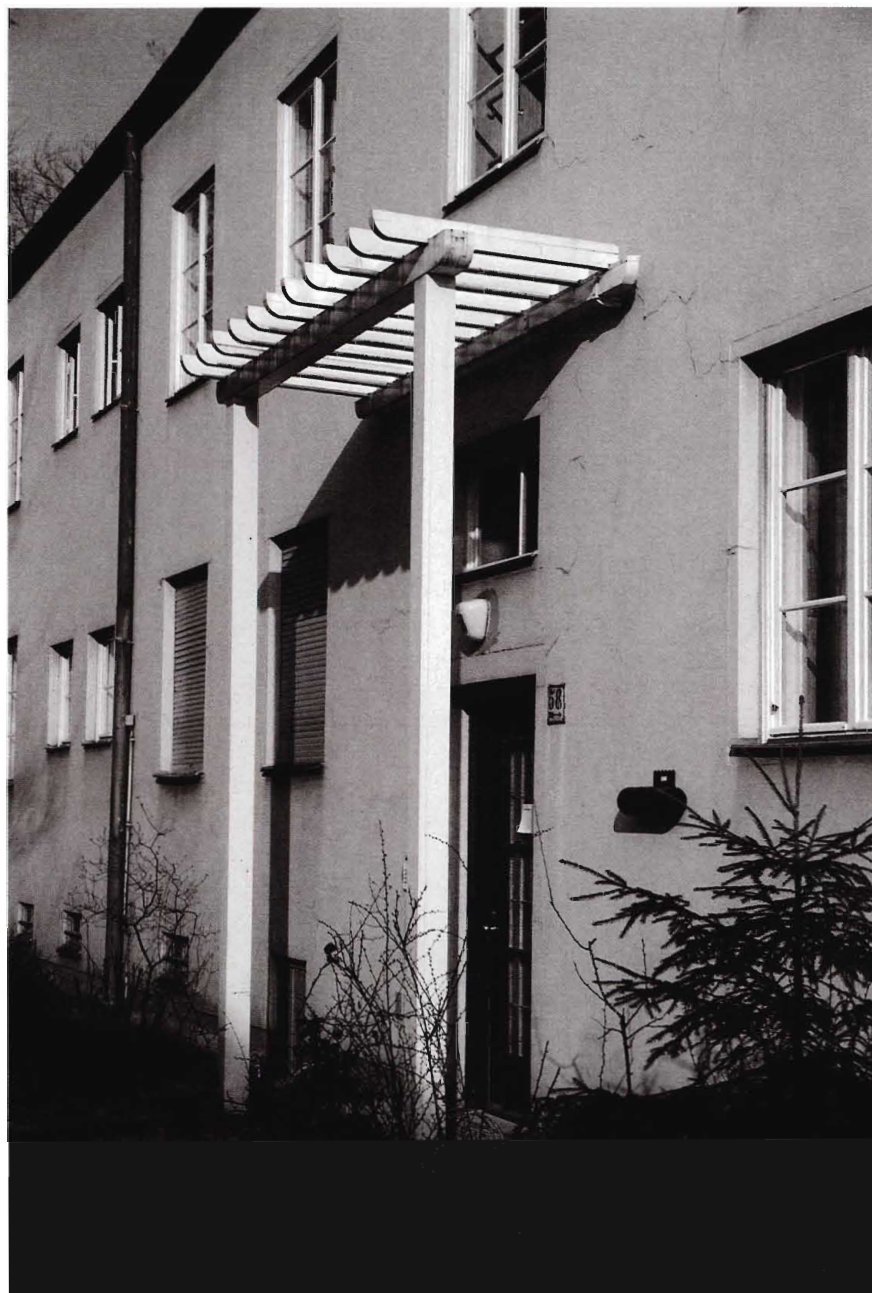
*Los otros órdenes no tienen nada que no esté en el Dórico; pero el Dórico posee, más que ninguno de ellos, los **títulos originarios** de la Arquitectura, es el más antiguo y el depositario de las genealogías del resto. Se puede preguntar a los otros órdenes qué significan esas volutas, esos follajes en los capiteles... esos toros, esas basas, esos astrágalos, esa curvatura en la columna, esos denticulos. Se puede buscar allí la osatura primitiva de la construcción modificada por las búsquedas del arte. Se puede pedir cuentas de la multitud de relaciones en las que la razón se perdería, en ellos y en nosotros, si el orden Dórico no hubiera conservado en la fiel observancia de los tipos, la explicación, la razón de los principios sobre los que se funda el conjunto y los detalles de las formas y proporciones que han constituido la Arquitectura* ³⁴.

31. QUATREMÈRE DE QUINCY: *Op. cit.* *Ordre* Tomo III pág. 48.

32. MARTIN HEIDEGGER: "El sendero del campo." Artículo publicado en *EL PAIS* (21.9.89).

33. MIES VAN DER ROHE: *Escritos, diálogos y discursos*, COATM, colección de Arquitectura, 1982, pág. 45.

34. QUATREMÈRE DE QUINCY: *Op. cit.* tomo I *Dorique* pág. 243.



217. Siedlung en Berlín-Zehlendorf. Pérgola de acceso. 1928. **H. Tessenow**

* *Dórico como actitud*

Debemos estar interesados no sólo por lo que los antiguos han hecho sino también íntimamente atentos a lo que podrían haber hecho. Así llegaremos a ser artistas y no meros copistas; evitaremos la servil imitación, y lo que es igualmente peligroso, la aplicación impropia. No seremos así arrastrados por la moda y el prejuicio, en una vana carrera por la novedad y los mezquinos conceptos, sino que contemplaremos con satisfacción creciente y con ventaja los gloriosos restos de la Antigüedad. SOANE: Lectures.

Todo un programa dórico en esta larga cita soanesca: lo que los antiguos han hecho, lo que debieran haber hecho, lo que debemos hacer nosotros, la cautela ante la novedad, la reserva ante la mera repetición, la continua mirada a las Ruinas. Mundo de exigencias, de renunciaciones, de voluntarias omisiones y afirmaciones categóricas al mismo tiempo. Aparentemente todo habla de una *renuncia* pero *esta renuncia no quita. Esta renuncia da: da la inagotable fuerza de lo sencillo*, como nos recuerda Heidegger ³⁵.

Esta actitud dórica nos hace morar en un largo origen que sirve tanto a la imaginación como a la razón. Actitud que nace de esta idea: para hablar de arquitectura en último término bastaría hablar del dórico, de una arquitectura de actitud dórica. Incluso si pensamos en la experiencia histórica, ni los acantos corintios ni las volutas jónicas tendrían explicación si no fuera por la preexistencia y preeminencia dóricas. ¡Cuántas veces, mirando a las ruinas, no descubre uno el esencial *equino* bajo las volutas jónicas o sobre el *calathos* corintio! A fin de cuentas cuanto más doricistas nos sentimos, más nos distanciamos de los formalismos *avant la lettre*, más nos damos cuenta de que las reglas no son, y no lo serán nunca, más que observaciones sobre el camino recorrido, los modos empleados por la imaginación para llegar al fin propuesto que a todos nos concierne: dar realidad a una arquitectura capaz de conmover, interesar y seducirnos una vez más inflamando nuestra imaginación en nuevas aventuras constructivas:

¡Santa vocación de los antiguos constructores! ¡Pureza perdida de sus intenciones, de sus esfuerzos! ¡Dios mío! ¡Cuán doloroso era en estos templos de Oriente el entusiasmo que me transportaba! ¡Y cómo con la cabeza baja me sentía lleno de vergüenza! Pero las horas transcurridas en estos silenciosos santuarios me infundieron el coraje juvenil y honesto de ser un valiente constructor ³⁶.

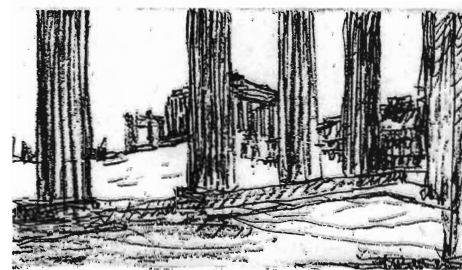
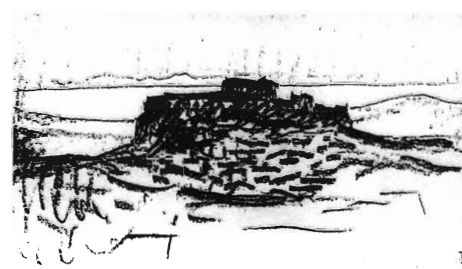
Me gusta particularmente esta cita porque en ella Le Corbusier funde, en una misma experiencia dórica, la visión vernácula del bizantino monte Athos —que yo no olvido— con los grandes templos griegos (figs. 218, 219).

Mirada dórica que es para Le Corbusier *vanguardia del espíritu*, acción reformadora, que supone autoexigencia inconformista:

Sé medir la perfección de sus templos y reconocer que en una gran parte restan extraordinarios: hace tiempo que he aceptado que está aquí —en la Acrópolis— la custodia de la medida sagrada, la base de toda valoración artística. ¿Por qué esta Arquitectura y no otra? ¿Por qué, en-



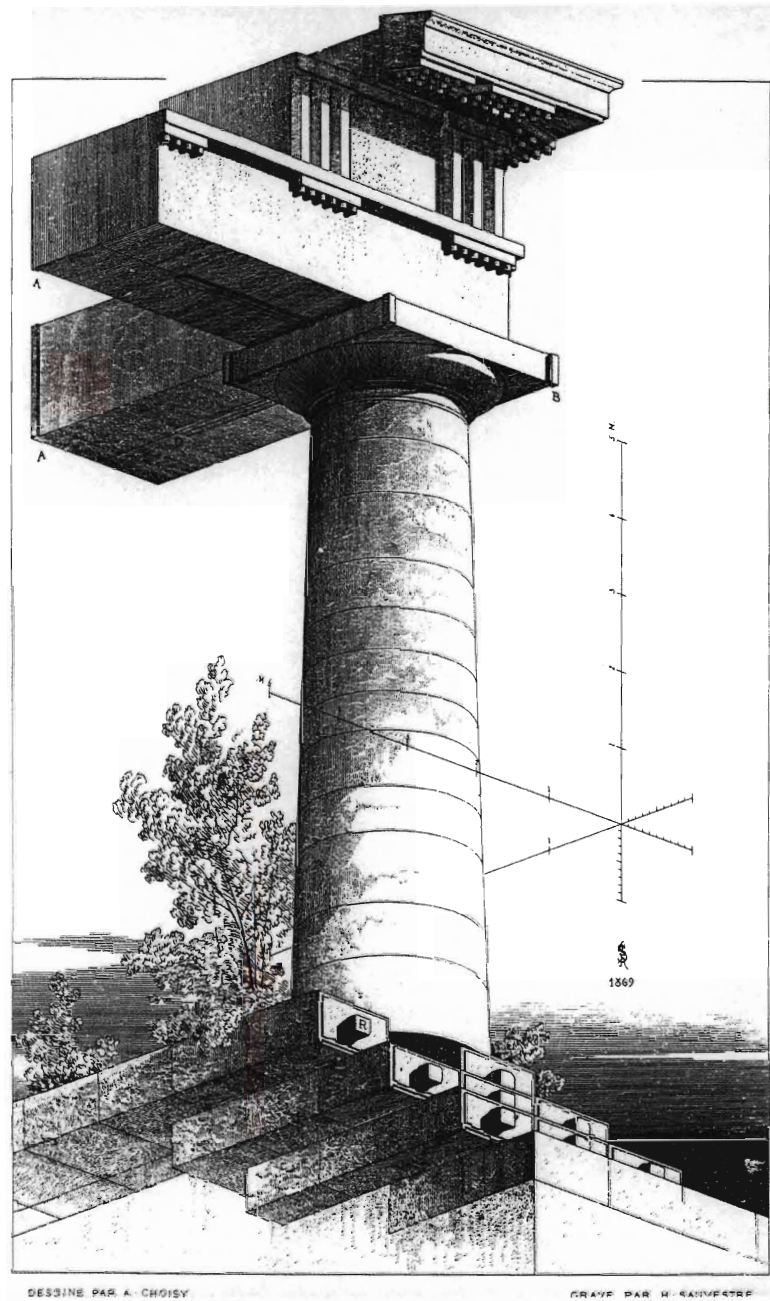
218. Le Corbusier en la Acrópolis. 1911



219. Dibujos de Le Corbusier en la Acrópolis. 1911

35. MARTIN HEIDEGGER: "El sendero del campo," artículo publicado en *EL PAIS* (21.9.89).

36. LE CORBUSIER: *Le voyage d'Orient*, Faenza Editrice, 1974, pág. 125.



220. *Templo de Sagesta.* "L'art de bâtir chez les Romains". **Auguste Choisy**

tre tantas cosas como hay, tengo que indicar al Parthenon como maestro incontestable mientras surge sobre su base de piedra e inclinarme hasta la cólera delante de su supremacía? ³⁷

Actitud dórica que tiene tanto de reconocimiento admirado de la experiencia griega como de crítica a la totalidad de la historia que con ella se compara, que desde ella se desea continuar. Al tratar esta cuestión me viene a la mente la imagen de una pintura: *The Architect's Dream* en el Museo de Toledo (Ohio) de Thomas Cole –1840– para mí particularmente querida: *El sueño del arquitecto*, confrontado, en una visión panorámica fuera del tiempo y del espacio, con las imágenes sublimes –en un *collage* imposible– de la pirámide egipcia, la pintoresca y transida de luz catedral gótica, con Grecia y Roma fundidas en una naturaleza romántica construida desde la arquitectura. Como en un guiño de complicidad con el espectador, el arquitecto aparece en primer plano situado, como un nuevo Simeón Estilita, sobre una inmensa columna dórica: es pues firmemente asentado sobre el dórico y todo lo que significa, cómo se juzga la lección de la historia –tantas veces pesadilla del arquitecto–, cómo se extraen las lecciones de este pasado (figs. 220, 221).

Porque además, y desde la Acrópolis con Le Corbusier, podemos decir:

Sería bello pensar que fuera de la realidad, estos templos, este mar, estos montes, toda esta piedra y este agua, no son sino, por sólo una hora, la intuición increíble de la propia mente creadora ¡qué gran cosa! Es bueno que los arquitectos lo sepamos y lo pensemos ³⁸.

Y ¿por qué no? ¿Por qué no dejarse llevar por la emocionada actitud dórica que nace de las Ruinas? De nuevo confrontamos con Le Corbusier:

Una misma unidad de intención, la firmeza impasible que ha tallado la piedra, el mármol griego con la voluntad de ir a lo más puro, a lo más decantado, a lo formalmente más económico y eficaz. Se ha sacrificado, limpiado, hasta el momento donde no se debía quitar nada más, dejando sólo las cosas concisas y violentas sonando claro y trágico –por heroico– como las trompas de bronce ³⁹.

Doricismo, pensamiento más griego sobre Grecia, que es una opción por una sabia renuncia, una omisión sonora. Una Grecia rescatada donde nuestra obra encuentra su base más firme y exigente.

Hay otra manera de sacar provecho a las lecciones de estas Ruinas elocuentes. Sería deseable que el arquitecto que comienza una obra o un proyecto, la colocara –en idea– en medio del recinto de la Acrópolis de Atenas y que allí, rodeándola de las obras maestras que nos han llegado y de las que la Historia ha conservado el recuerdo, las interrogara para captar analogías aplicables a sus producciones. Su testimonio mudo e ideal sería sin embargo uno de los más certeros consejos que podría recibir ⁴⁰.

Todo un reto para quien lucha por alcanzar la perfección dórica en esta propuesta del rigorista Quatremère.



221. *The Architect's Dream*. 1840. Toledo Museum, Ohio. Thomas Cole

37. *Op. cit.*, pág. 142.

38. *Op. cit.*, pág. 147.

39. LE CORBUSIER: *Vers une Architecture*, Ed. Vincent, Fréal et. cie. París, pág. 168.

40. QUATREMÈRE DE QUINCY: *Encyclopedie Methodique*, tomo I Athènes, págs. 155-156.

4. Elogio de la columna dórica

Por Homero conocemos que Ulises levantó una Columna en un otero en memoria de Elphenor, que se rompió el cuello al caerse por las escaleras del palacio de Circe. SOANE: Lectures IV

Tornando al fragmento dórico tan espectacular, volcado sobre el suelo, podemos revivir toda la emoción del construir nacida de sensaciones categóricas desde la austeridad dórica. Emoción desde el presente para descubrir un uso dórico de los elementos de la arquitectura: su modo de estar o no presentes, de protagonizar la construcción ⁴¹.

Nunca mejor que en los lugares dóricos podemos, escrutando la columna dórica armada de su luz, descubrir esa segunda vida de las cosas secreta y huidiza, al decir de Musil, que nos obliga una y otra vez a volver a las cuestiones fundamentales, abiertas desde las Ruinas ⁴².

. Omisión de la basa

La ausencia de BASA en el dórico: *Hércules con los pies desnudos*, según Fréart de Chambray, es una de ellas. Desde que Bramante corrigió el dórico del Teatro Marcello —uno de los pocos ejemplos sin basa romanos— con la basa ática para su *tempietto*, esta cuestión parecía zanjada: *ninguno de nuestros arquitectos tendría el valor de plantar una columna sin base*, dirá el rigorista Milizia. Y sin embargo el dórico obliga a plantearse, desde su omisión, el papel esencial o no de este elemento. Clamorosa ausencia de una admitida convención que nos descubre la belleza de la plataforma o *crepidoma* que soporta el templo, que lo separa radicalmente de la naturaleza, situándolo como una ofrenda en el espacio sobre cuyo estilóbato —última grada— arrancan los tambores de las columnas ⁴³. Plataforma impresionante en muchas Ruinas, como único resto intacto in situ. Recuerdo ahora la del templo de Apolo en Klaros, con su cuadrícula de grandes bloques pétreos de cimentación al aire y sus tres maravillosos pedanaos del *crepidoma* absolutamente invadidos por hermosos caracteres griegos, incisos sobre el mármol blanco, cantando los himnos de Apolo. Desde allí parten, fracturadas en una misma angulación de caída, las columnas dóricas que, desde el terremoto que las arruinó, muestran en el descoyuntamiento violento de tambores y enormes capiteles toda la fuerza del construir: yo nunca me he sentido tan cerca de esa vertiginosa sensación de proximidad a la esencia de la arquitectura, como en este inmenso pozo excavado en torno a este templo oracular, rodeado de estos fragmentos —tambores, capiteles, triglifos, metopas, preciosas tejas, acroterios y cabezas de león de las gárgolas— la casi totalidad del templo, al que no faltan los enormes torsos mutilados, pies y brazos de las tres estatuas cultuales —Leto y sus divinos gemelos Apolo y Diana—. Allí el arquitecto se siente feliz de serlo aunque intuya con desazón cuánto le separa de la aventura dórica: ¿construiremos alguna vez así? Sentimientos mil veces compartidos entre los arquitectos:

No existen símbolos ligados a estas formas, formas que provocan sensaciones categóricas. Allí la fracción de milímetro interviene. Hay multitud de elementos, molduras, pero todo está ordenado en favor de la fuerza, de la potencia constructiva. LE CORBUSIER ⁴⁴

41. Mirando a Paestum, mirando al Parthenon —verdadera *machine à émouvoir* para Le Corbusier—, los enigmas y sutilezas dóricas nos abren un campo de pensamiento que pone de manifiesto cuán lejos está el dórico de todo automatismo académico en su radical libertad y variedad de matices.

42. ROBERT MUSIL: *El hombre sin atributos*, tomo II pág. 45.

43. Así dirá QUATREMÈRE DE QUICY refiriéndose a estas columnas: “No tienen basa, pero las gradas que elevan el pie de estas columnas son muy altas y parecen servirles de basa”. *Encyclopedie Methodique*, tomo I, pág. 156.

44. LE CORBUSIER: *Le voyage d'Orient*, Ed. cit. pág. 148.

Por otra parte nada hay más bello que el contacto del primer tambor dórico con la plataforma en cada columna, que uno descubre en las seccionadas ondas de las acanaladuras. Y ¿quién no se detiene admirado en los Propileos atenienses ante el preciso asiento de las columnas de su pórtico? Oigamos al propio Le Corbusier, buen guía para la ocasión (figs. 222, 223):

*La base de la columna, estriada por 24 acanaladuras, está intacta como la admiración que nos atrapa, y la placa de asiento, losa excavada alrededor a modo de recinto, forma una cuenca de tres milímetros en torno: esta mínima medida realizada 2.000 años ha –aureola de una cosa que nace– es todavía perceptible, fresca y clara como si el escultor se hubiera llevado ayer mismo el cincel y la maza que han tallado el mármol*⁴⁵.

Recinto cuadrado, levemente excavado en el mármol, que acoge de modo preciso el nacimiento circular de la columna: no hay seguramente *basa más bella*, donde menos consiga más belleza y expresividad de apoyo, peso y surgimiento.

. Un fuste acanalado

Sobre la plataforma nace el bosque mágico de los fustes dóricos, vistos en múltiples superposiciones en las Ruinas, precisamente por la elocuente ausencia de los muros de las *cellas*. Fuste: *tronco de pirámide al que el arte añade las acanaladuras*, como dirá Quatremère. Estrías que serán vistas como recuerdo de la construcción de madera, del árbol primitivo, y por tanto con un carácter añadido, no esencial como vemos en la práctica de Ledoux o Gilly. Su supresión, propuesta en los escritos de Laugier, Milizia o Le Roy, no puede ser emocionalmente compartida por el arquitecto que contempla los acanalados fustes de mármol del Parthenon, duramente recortados, suavemente torneados a la vez por la implacable luminosidad del sol heleno, en un sutil *sfumato*, donde las estrías devienen sistema nervioso: tendones, fibras resistentes de la *machine à émouvoir* dórica. Y es que este haz de nerviosas líneas, en curva tensión vertical, no puede ser explicado sólo racionalmente, sino desde la vivencia de las Ruinas: arbóreas, expresivas cortezas afacetadas –luz y sombra, relojes solares siempre girando– que vemos en el monocromatismo de los grabados piranesianos por ejemplo. Pórtico dórico –*muro de huecos continuos albertiano*– abierto cuando lo miramos de frente y agresivamente cerrado por mil aristas cuando lo hacemos en escorzo (fig. 224):

El muro ficticio constituido por las acanaladuras tomaba forma de un inmenso blindaje de acero y las gotas de los mútulos recordaban los remaches. LE CORBUSIER⁴⁶

Estrías vivificadas por la curva directriz del éntasis –de imposible trazado geométrico– capaz de expresar en su efecto muelle–visual todo el peso de la construcción, todo el equilibrio de fuerzas que están en juego. Ya sólo falta que materia –sea mármol o piedra– y número lleguen a un acuerdo proporcional, a una analogía humana –el patrón modulador más seguro del arquitecto– para que la resolución estructural del pórtico quede convertida en arquitectura dórica. Sistema proporcional alejado de toda receta mecánica que para cada tem-



222. La precisión dórica: anclaje de muro en esquina. Olimpia



223. Basa dórica de los Propileos. Atenas. Mnesicles

45. *Op. cit.* pág. 148.

46. *Op. cit.* pág. 144.



225. Orden dórico del Teseion en Atenas



226. Traquelión, hipotraquelión y ábaco del templo de Apolo Epicúreo en Bassae. Ictinos

47. LE CORBUSIER: *Vers une Architecture*, ed. cit. pág. 177.

plo es único e irrepetible, como sus perfiles. Una misma *resonancia* morfológica une, sin embargo, un templo con otro a través del tiempo y el espacio: un tipo de *conexión dórica* no tanto material como espiritual, que amplía la austeridad de sus bellos perfiles a un concepto de *moralidad dórica*, como patrimonio para todo arquitecto.

. Capitel dórico

Punto de encuentro crucial, el capitel dórico resume por sí sólo cuánto una línea, un perfil, pueden expresar acertadamente el papel constructivo y a la vez expresivo de un elemento de arquitectura, desde la sencillez, desde la máxima elegancia del enérgico trazo curvo del equino, a la rotunda definición prismática del ábaco. Y hay dos puntos que siempre atraerán al arquitecto interesado —recuerdo las esencializaciones dóricas de Ledoux, Gilly, Soane o el propio Asplund de la Capilla del Bosque—: el *equino* como elemento definidor de su imagen y la delicada separación del *hipotraquelion*. Equino e hipotraquelión cuyo trazado en Bassae, de la mano de Ictinos, encierra la misma delicadeza que descubrimos en el cuello del Auriga de Delfos tan cercano en actitud y figura a una columna dórica (figs. 225, 226, 227, 229). Momento culminante en la columna dórica es aquel en que el fuste deja paso al capitel, donde el estrechamiento del éntasis se abre en el poderoso vuelo del equino. Todo ello en una curva continua donde el final de las acanaladuras —término del éntasis e inicio del equino— marca sutilmente sus diferencias en netas y apretadas líneas horizontales —luz y sombra alternativamente— que resuelven —traquelion, cuello e hipotraquelion— todos los conflictos formales de tan delicado encuentro:

*Cada uno de estos anillos —mirando en tierra este capitel derribado— tiene sus medidas en escasos milímetros, en una contraposición entre arista y garganta que la mínima alteración podría destrozar: porque se tiene la certeza que el helenismo que nos sumerge está sólo en estas cosas particulares, y que el nombre de Ictinos, Callicrates o Fidias están tan ligados a estos anillos del equino como a la máxima expresión matemática del templo. Le Corbusier al pie del Parthenon*⁴⁷.

Es en los milímetros que separan estas incisiones del traquelion y del hipotraquelion donde reside la serena sabiduría dórica, que asombra al arquitecto que recorre con la palma de la mano el perfil dórico de un capitel en Olimpia o en Bassae. Serena sabiduría que Aristóteles —estricto contemporáneo— asocia de modo magistral a la cualidad de representar *exactísimamente* cada pieza en toda su virtualidad.

. Entablamento dórico

El entablamento dórico por sus dificultades y por su inmediata evocación del origen líneo atrae poderosamente la mirada. El ritmo continuo de triglifos y metopas, impuesto clamorosamente en los imposibles giros de las esquinas, recuerda al arquitecto cuánto la arquitectura consiste en saber elegir, saber decidir qué es lo más importante en cada caso: aquí el mantenimiento de un genial sistema de modulación. Algo que Vitrubio mirará con aprensión significativa:

*Ya sea que se alargue la metopa o que se acorte el intercolumnio, se cae en un defecto, por eso los antiguos han evitado emplear este orden en los edificios sacros*⁴⁸.

Para mí, este asunto del triglifo de esquina es el paradigma de cómo en arquitectura la construcción cede paso a los *privilegios de la vista*. Ordenación rigurosa dórica desde los triglifos advertida gozosamente por la mirada, muestra del *realismo dórico* que juzga preferible la rítmica pulsación de los triglifos al exacto mantenimiento del intercolumnio. *Disparates más sensibles sin embargo para el entendimiento que para la vista*, como habrá de reconocer el catoniano Quatremère, pues construir es siempre un continuo elegir donde interesa más lo verosímil —desde la mirada del hombre— que la verdad inalcanzable⁴⁹. Se trata, no de engañar, pero sí de *seducir* al espectador pues, como sabemos, nada en el templo dórico, desde las famosas correcciones ópticas, tiene por qué ser exactamente como aparece ante nuestra mirada. De hecho en gran medida no lo es —no hay verticales ni horizontales, aunque el templo dórico sea la exaltación de ambas— pero el *realismo dórico* construye así la más bella ficción arquitectónica. Ficción razonable, pero sobre todo ficción por y para el hombre: uno sólo que la contemplase merecería ya este esfuerzo dórico.

. *La molduración dórica*

La molduración constituye, desde la resonancia línea original, el verdadero ornamento dórico. El equilibrio gravitacional dórico está apoyado en los exactos perfiles de sus elementos *salpicados* por la luz. Incluso si muchos de ellos ya no son necesarios, desde el estricto punto de vista de la construcción aunque no la nieguen, su presencia es obligada para la exacta definición de cada parte. El doricismo muestra al arquitecto cuánto ha de dar la acción del *decoro* a la estructura básica —el trilito— para que aparezca como arquitectura y cuánto la estructura ha de prevalecer para que esa arquitectura se entienda. Por eso molduración, ornamento y color dóricos —acciones del *decoro*— destacan al alimón netamente los elementos, sus relaciones, haciendo *útil* el entero esquema compositivo. Recuerdo ahora —con Soane— alguna de las molduras griegas más habituales y sus específico papel en el total.

. *Filetes y escocias: sirven para separar otras molduras y evitar la confusión entre tramos curvos seguidos.*

. *Toro y astrágalo: sirven para atar y fortificar las partes a las que se aplican y basta recordar el efecto muelle del toro en las basas.*

. *Cyma y caveto: sirven para cubrir y rematar otras molduras protegiéndolas del agua*⁵⁰.

Papeles eminentemente *útiles*, que devienen parte esencial de la representación de la belleza dórica, cuando la luz del sol —sombras propias y arrojadas— las hace *activas*, capaces de *explicar* visualmente el funcionamiento de cada parte del orden. Nunca mejor que frente al dórico he comprendido algo para mí esencial: cómo un edificio ha de ser capaz de construir sus propias *sombras y luces*, capaces de definir su *presencia* y su *figura*. Por eso:



227. Auriga “dórica” de Delfos, Museo de Delfos



228. Basa jónica del interior del templo de Apolo Epikourios en Bassae, Ictinos

48. VITRUBIO: *Los diez Libros de Arquitectura*, cap. III Libro I, punto 2, en Dover Publications. Ed. inglesa. Nueva York, pág. 110.

49. QUATREMÈRE DE QUINCY: *Encyclopedie Methodique*, tomo I, pág. 257.

50. SIR JOHN SOANE: *Lectures*, ed. cit. *Lecture II Orders* pág. 29.



229. Cabeza y cuello del Auriga de Delfos. Detalle



230. Bosque de basas jónicas del Didymaion. Mileto

La molduración –juego sabio de sombra y luz– es la piedra de toque del arquitecto. Aquí se descubre como artista o como mero ingeniero. LE CORBUSIER ⁵¹.

Por eso también ésa será la principal tarea del arquitecto griego, del arquitecto que trabaje en su mismo espíritu, aun bajo los mínimos de un Tessenow, de un Mies por ejemplo. Porque hora es de afirmarlo: el *doricismo* resulta ser el mejor antídoto tanto contra el tedioso historicismo, que acumula en todo tiempo ornamentos sin sentido, como contra una nihilista abstracción que despoja aun de lo necesario, por ascético que parezca. Porque, como los templos dóricos nos muestran, no todas las superficies y elementos han de ser activos a este respecto:

Cualquiera que sea el grado de enriquecimiento requerido, ha de haber siempre intervalos, partes lisas, neutras para producir el necesario reposo y para preservar los perfiles de las formas enriquecidas. Sin este reposo, el auténtico principio y esencia del ornamento se destruye. SOANE: Lectures ⁵².

Economía del ornamento, utilidad necesaria que la obra de Soane, *doricista* convencido y maestro de la omisión, muestra desde las líneas incisivas que dibujan ordenadamente sus desnudas superficies –impresionante interior del reconstruido Bank Stock Office– a las citas antiguas –cariátides, vasos, urnas, fragmentos...–, convencido de que *es desde esta asociación de ideas cómo las Ruinas excitan nuestra mente, cómo nuestros sentimientos fluyen...*

Volviendo a las Ruinas confieso haber entendido el poder expresivo de la molduración descubriendo asombrado las basas jónicas del interior de Bassae, donde Ictinos, con un sólo toro y una extraña y larga escocia doble sincopada, consigue *fundir* la dura caliza gris bajo el peso de las originales pilastras acanaladas. Por otro lado, un paseo a través del *bosque* de enormes basas del *Didymaion* de Mileto, que materialmente trituran el espacio del *pronaos*, anuncia en su increíble variedad, que no hay nada que, desde la molduración, no pueda el arquitecto explicar, resolver, exaltar, evocar, poetizar (figs. 228, 230).

Sólo desde esta enseñanza aprendida, podemos entender la calidad de la molduración, su sabio empleo *funcional*, en la mejor arquitectura del XIX y comienzos del XX, donde cada línea, cada incisión cuenta, no sólo por la calidad de su ejecución, sino por la justeza de su posición y significado. Así Carl Petersen hablaba a *los jóvenes arquitectos nórdicos en sus sueños de belleza lineal, clásica, imperturbable*, según la acertada autodefinición asplundiana:

Antes que simplemente moldurar, deberíamos –dada la decadencia en que está sumido este arte intentar renovarlo y devolverlo a su vitalidad original. La molduración es un elemento importante en el arte del contraste. Lleva a cambio funciones importantes en todas las superficies limítrofes y en los puntos de transición, y puede brindar un contraste, por sí sola, frente a las grandes superficies y masas, y de esta forma contribuir al efecto monumental ⁵³.

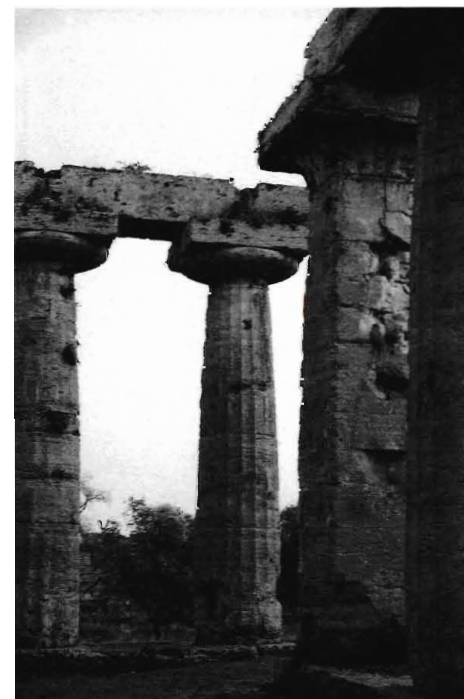
51. LE CORBUSIER: *Vers une Architecture*, ed. cit. pág. 163.

52. SIR JOHN SOANE: *Lectures*, ed. cit. *Lecture II Orders* págs. 29 y *Lecture X* pág. 157.

53. CARL PETERSEN: *Contrastes*, en *Architekten*, 1920, págs. 168-172.

. La pilastra o anta dórica

No quisiera terminar este elogio de la columna dórica sin hablar de la pilastra: no hay para mí imagen más emocionante de esta relación, desde el origen, que la que se tiene en Paestum –en su basílica– situados frente a la fachada interior del *pronaos*. Allí, frente a frente comparadas, vemos columna y pilastra como realidades vecinas pero diferentes. Así lo verá también Piranesi en uno de cuyos grabados aparecen ambas a contraluz y en primer plano; así lo verá también Labrouste, en el mismo lugar, en un hermoso dibujo-reconstrucción a línea, descubriendo ese emocionante momento en que, para acompañar a la columna, del muro surge la pilastra de anta. Muro que a su vez se compara con la espina central –doblemente calada en dos pisos de columnas y pilastras– que sostiene la cubierta. La pilastra –vista como algo híbrido entre el muro y la columna y por tanto no necesaria en la mayor parte de los casos, Laugier *dixit*– será sin embargo uno de los elementos más queridos y desarrollados por los arquitectos desde la lección dórica (figs. 210, 231). La pilastra o anta muestra cuánto el muro cede a la pilastra y cuánto ésta toma de la columna para medirse con ella. En la basílica de Paestum la pilastra rigidiza y tiende a hacer prismáticas las formas curvas de la columna al adoptarlas en un esfuerzo doble: *diferenciador* por caracterizador y *esencializador* frente a la observación del modelo, esto es, la columna. Pocos lugares como éste, todavía hoy –basílica de Paestum– para pensar en las relaciones creativas entre muro, columna y su mediación: la pilastra. Y porque de la lección de las Ruinas se trata, quisiera asociar la *mirada* a esta basílica de Paestum con algunas arquitecturas que le rinden homenaje: obras de Soane, Schinkel y Labrouste.



231. *Basílica de Paestum*. Interior del pronaos con el anta de esquina, detalle que ya resaltara Piranesi (fig. 220)

5. Aprendiendo en Paestum: Soane, Schinkel, Labrouste

Como los edificios de los Egipcios, cubiertos con sus jeroglíficos, estas Ruinas pueden ser consideradas como historias, mensajes abiertos a todo el mundo. SOANE: Lecture X.

*La omisión creadora

Mirando al muro casi ausente, a la pilastra de anta y a la columna del pronaos de la basílica de Paestum, a sus sutiles correspondencias y complicidades, Soane podía distinguir las diferentes formas de decir del lenguaje arquitectónico en pos de una precisión afilada con un mínimo de elementos.

*En los Órdenes hemos de tener cuidado en distinguir aquellas partes que son esenciales y tienen una inmediata analogía con los primitivos modelos de imitación, y aquéllas que han sido introducidos por necesidad, por moda o por capricho*⁵⁴.

Por eso su interés por las omisiones en Paestum es constante: pilastra de anta –*menos decorada que la columna*– al igual que en Siracusa, Agrigento, pórtico del Pantheon, de Octavia... e incluso cuando puede mostrar un ejemplo moderno de lo que él entiende por omisión creadora, en la iglesia de *All Hallows* de George Dance, su maestro:

54. SIR JOHN SOANE: *Lectures*. ed. cit. *Lecture II* pág. 28.



232. Baldaquino de las termas de villa Adriana. 1770. Piranesi

233. *El poder de la omisión dórica*. Caballerizas de Chelsea. Londres. 1809-17. John Soane



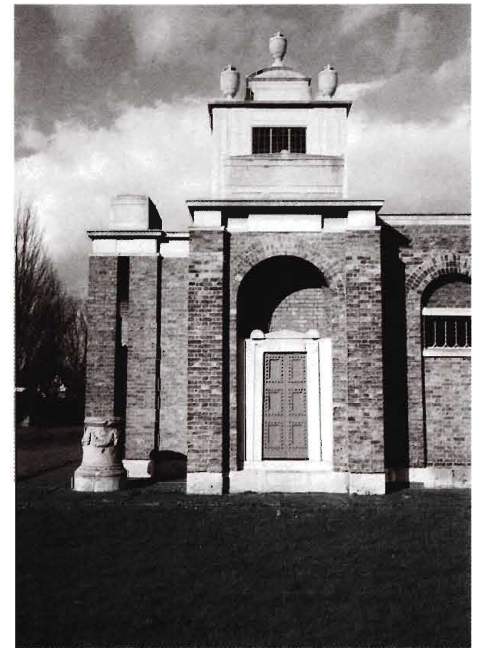
Me produce un gran placer dar un ejemplo de una obra moderna donde este modo de aplicación no ha sido olvidado ⁵⁵.

Soane busca en Paestum su propio estilo —como Chambers le recomendara— dibujando y observando desde su personal interés: recreando un modo dórico de construir la arquitectura desde las sabias omisiones, desde el solemne uso esencializador de la luz que desde el cielo también baña las Ruinas, no sólo por el sol sino también *por el vaho de la luz lunar. Lumière mystérieuse*, luz del cielo, que invadirá toda su obra, sus aéreos baldaquinos del Banco de Inglaterra o del *Breakfast-room* de su propia casa, hermanados con los espectaculares baldaquinos transidos y desmaterializados de luz y *boscaglie* de las termas de villa Adriana, tal y como dibujase su admirado Piranesi (figs. 232, 235). Omisión dórica, saber negativo de las Ruinas, esfuerzo esencializador, incómodo frente al barullo y retórica historicistas. Partes de los órdenes que se omiten, dando un nuevo significado a lo que resta, como en el anta de Paestum. Así todo lo superfluo debe desaparecer de los elementos arquitectónicos, dejando lo esencial ligado a lo constructivo, a la base visual que hace comprensible el edificio, como se ve en alguna de sus obras más características: Dulwich Art Gallery, caballerizas de Chelsea (figs. 233, 234). Edificios donde cada línea, cada sombra trazada con tiralíneas es significativa, imprime carácter pues:

Mucha atención se debe prestar para lograr un carácter diferente para cada edificio, no sólo a las grandes líneas sino también en los menores detalles; incluso una moldura por pequeña que sea contribuye a aumentar o disminuir el carácter del conjunto del que forma parte ⁵⁶.

55. *Op. cit.* pág. 53.

56. *Op. cit. Lecture VII* pág. 114.



234. Mausoleo de la Dulwich Art Gallery. Londres. 1811-14. **John Soane**

235. Baldaquino de la Breakfast-room. 1823-24. Casa-museo de Soane. Londres. **John Soane**



236. Soane en "ruinas". Consols Office en el Banco de Inglaterra. 1799. Acuarela de J.M.Gandy

Escasez de la columna en Soane, defendida por su carácter precioso en sus *Lectures*, que vuelca en la pilastra esencializada, su idea de una arquitectura capaz de evocar creativamente la primigenia relación entre muro y pilastra –desde la lección de Paestum– sutilmente desarrollada sobre la masa ocre de ladrillo de la Dulwich Art Gallery. Sabiendo que:

*Cualquiera que sea el estilo que deba prevalecer en un edificio, las formas más simples serán siempre las más adecuadas y convenientes al carácter requerido: Es preciso que haya Orden y la justa Proporción, Complejidad con Simplicidad en las partes componentes, Variedad en las masas y Luz y Sombras en el total para producir variadas sensaciones de alegría y melancolía, de fuerza, de sorpresa y maravilla... como en la Arquitectura Griega*⁵⁷.

Prédica anticipada de un clasicismo, un doricismo más allá del estilo que hoy hace su obra tan próxima a nosotros. Actitud dórica de Soane que juzga y elige libremente desde las Ruinas pues:

*Incluso los antiguos no fueron siempre cuidadosos con los primeros principios. No todo artista antiguo era capaz de tensar el arco de Ulises, blandir la maza de Hércules o luchar por el escudo de Aquiles*⁵⁸.

Tensar el arco de Ulises, blandir la maza de Hércules, luchar por el escudo de Aquiles, bellas imágenes dóricas que hablan de la no menos exigente labor del arquitecto que elige este hablar griego de la arquitectura.

Exigencia sin la cual *la arquitectura no es más que rutina, un mero arte mecánico*⁵⁹.

Cerrando el ciclo, desde Paestum, Soane rinde el mayor homenaje agradecido a las Ruinas, *ruinizando* él mismo su propia obra en la representación de sus diversos estadios constructivos o abiertamente en *finta ruina*, usando la mano de su discípulo J. M. Gandy. Obra propia puesta así en *paralèle* físico con los modelos amados (fig. 236). Tras ello, devolviendo la lección aprendida, una original propuesta didáctica dirigida a sus estudiantes de la Royal Academy:

*Siguiendo el progreso de la construcción de un edificio y haciendo dibujos de las diferentes etapas, los estudiantes no sólo alcanzarán familiaridad con los mecanismos de la construcción, sino que al mismo tiempo descubrirán variados efectos de luz y sombra que sólo una atenta observación de la Naturaleza puede dar. Por este sistema adquirirán facilidad y libertad para dibujar y al mismo tiempo observarán y atesorarán en su mente una variedad de Formas y de Ideas que el mismo edificio acabado será incapaz de comunicar*⁶⁰.

¿Con cuántos de nuestros edificios podríamos decir y hacer lo mismo? ¿Cuáles de ellos podrían ser de este modo *bellas ruinas* durante su construcción? Ésta es, sin duda, una pregunta dórica, sólo para *los que puedan tensar el arco de Ulises*, como nos recuerda Soane.

57. *Op. cit. Lecture III* pág. 53.

58. *Op. cit. Lecture III* pág. 66.

59. *Op. cit. Lecture XII* pág. 188.

60. *Op. cit. Lecture I* pág. 22.

* *La transparencia dórica: el muro Schinkel*

Situado el arquitecto frente a la basílica de Paestum, frente al contiguo templo de Poseidón, puede –moviéndose en torno– experimentar, en ausencia de los muros de las *cellas*, tres, cuatro, siete, incluso, superposiciones de pórticos dóricos en transparencia que se deslizan unos sobre otros, a cada paso del recorrido. Desde el interior de cada una de las *cellas* –basílica o templo de Poseidón– rodeado de columnas, podrá también experimentar la misma sensación que sentimos cuando caminamos por el interior de una catedral gótica, y las hileras de columnas de las naves se mueven con nosotros; sólo que ahora los muros son la luz y el paisaje campaniense en torno (fig. 239). De otro lado, en la basílica –con simetría dual– y en el templo de Poseidón –con partición triple– los dobles órdenes superpuestos proporcionan una *visión vertical* –cuasi frágil– del dórico que no puede pasar desapercibida para el arquitecto. En primer lugar la división dual de la basílica –nonástila– asocia la espina central al primitivo soporte de la cubierta, el mítico pilar central de la cabaña circular –*culmea* o *the king post*– de donde vendría etimológicamente columna, como nos recuerda Soane en Paestum⁶¹. *Culmea* que aquí aparece transformada en una superposición de columnas dóricas, construyendo un muro transparente de líneas estructurales verticales y horizontales, que asciende para apoyar la cumbrera de esta cubierta, extrañamente sin frontones. Utilidad, construcción del techo, que sin embargo genera forma, crea lenguaje arquitectónico como la primera indicación de soportes sobre soportes. Superposición según una cierta idea de continuidad visual y estructural que Soane, de nuevo, recuerda al tratar de la basílica vitrubiana:

*La intención de Vitrubio parece haber sido colocar la columnas superiores en continuidad estricta con las inferiores. Esto es coherente con su idea sobre el origen de las columnas que él sitúa en los árboles del bosque*⁶².

Árboles llenos de *élan gothique* que retornan contruidos en estas bellas superposiciones de Paestum, las cuales, mirando los grabados de Piranesi, hacen soñar en altas y verticales tracerías góticas traspasadas de luz. Muros que cambian su opacidad por esta cuadrícula transparente. Y porque las Ruinas son capaces de inflamar la imaginación con su ruido analógico, en una asociación de ideas nunca antes pensada, será Schinkel quien, de este *modo gótico* de construir una tracería griega –o viceversa– de este *modo griego* de construir una tracería gótica, hará nacer una nueva manera de entender, de construir un muro *luminoso* definitorio para el carácter de algunos nuevos edificios, que el siglo XIX o el XX han consagrado. Y estoy pensando en el edificio de oficinas (figs. 237, 238). Y todo ello porque Schinkel, o el arquitecto en toda época y lugar, debe buscar en las ruinas de la Antigüedad *aprender lo que los arquitectos griegos y romanos hubieran hecho en su situación*⁶³. Por eso Schinkel creando, poetizando desde la historia, desde Paestum, desde su admirado monumento ateniense a Thrasyllus, *imita con invención nueva* y el nuevo *muro schinkeliano*, descargado en un entramado de pilastras y arquivoltas, permite que la luz invada los nuevos interiores; que el exterior –como lo hacían antes los frescos renacentistas ilusoriamente– sea el principal paisaje interior. Una *cita griega* –explícita en la memoria del Schauspielhaus de Schinkel– llevada más allá de donde los griegos pensaron nunca, presente *in nuce* en sus *stoas*, en los pórticos inter-



237. Tracería en la iglesia Friedrichswerde. Berlín. 1828-29. K.F. Schinkel

61. *Op. cit. Lecture I* pág. 22.

62. *Op. cit. Lecture III* pág. 55.

63. *Op. cit. Introduction*, pág. 16.



238. Tracería en ventana termal de San Nicolás de Potsdam. 1830-49. **K.F. Schinkel**

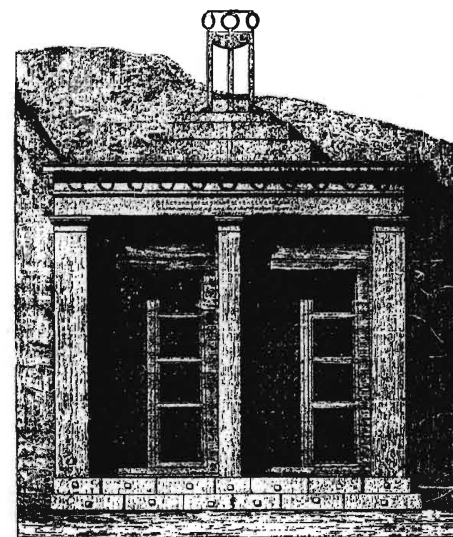


239. Superposición de órdenes en el *Templo de Poseidón*. **Paestum**

nos de Paestum. Solución schinkeliana –aunando sus preferencias dóricas y góticas– capaz de construir los luminosos muros de su teatro berlinés, del palacio Tegel o del romántico *salón del trono* de su proyecto para un Palacio Real en la Acrópolis ateniense. Trabajando en este espíritu dórico con nueva libertad, Schinkel crea un nuevo sistema murario que liga íntimamente construcción, composición, ornamento y transparencia (figs. 240, 241). Solución de éxito, estilismo mil veces repetido desde Schinkel por los Hansen, Wagner, Behrens, Wright, Perret... y que de la mano de la *Schinkelschule* veremos transplantado a América, como esencial para la resolución luminosa del nuevo edificio de oficinas: desde los bellos en *terracotta o cast-iron* de Nueva York, al gotizante *Second Leiter Building* de Le Baron Jenney, a los blancos maineles de mayólica de Burnham&Root en el *Railway Exchange* o el *Reliance Building*, todos en Chicago, hasta las abstractas propuestas de Mies para el Seagram neoyorkino (figs. 242, 243). Sin embargo y frente la abstracción –fuerte tentación cuando se confía sólo en el poder expresivo de una nueva técnica, como sucede a menudo con el edificio de oficinas–, Schinkel, como los griegos hicieron al pasar de la madera al mármol, conserva con sumo cuidado –sobre el humilde estuco original de su teatro berlinés– los estilizados caracteres dóricos, dibujados con tiralíneas con incisiones y sombras precisas, atento a recordar los míticos puntos de apoyo, la mejor herencia del arquitecto dórico, para que la nueva pared siga siendo sobre todo arquitectura: homenaje al pasado, compromiso con el presente y sugerencia del futuro. Una construcción *evocada* lejana de la simple exaltación del número, de la abstracta geometría, de la tecnología mediadora. Y en medio, un homenaje personal a la pilastra ligada magistralmente a su origen murario: pilastra dórica que en su encuentro con el muro, en su enfrentamiento a la columna, consigue en Schinkel su característica solución de *esquina*, como se advierte ejemplarmente en el Altes Museum berlinés. Por una parte, la monumental *stoa jónica* –la cita griega más clamorosa del siglo XIX– capaz de provocar desde su original escalera, por transparencia a través de las enormes columnas, toda una nueva visión urbana (figs. 244, 245). Por otra, las rítmicas paredes exteriores del museo –serie de ventanas apoyadas en plintos corridos en sus dos pisos– rematan en las cuatro esquinas con monumentales pilastras dóricas, haciendo *pendant* con las jónicas columnas, recordando siempre la escala única del edificio. Pilastra netamente diferenciada de la columna, como en Paestum –ésta, jónica erechtheioniana y aquella, austeraamente dórica–. Pilastra monumental, decididamente separada del muro por profundas incisiones verticales que incluyen las bajantes del edificio. Molduración, ornamento griego refinadísimo, empleado de modo *funcional*, al servicio de una estructura que ha de ser leída, ligada a una idea precisa de luminosidad en este caso, o de carácter en otro, como sucede en la ricamente decorada en *terracotta*, Bauakademie. Actitud dórica siempre perseguida por su autor: *En general, en lo que se refiere al edificio –se trata del Schauspielhaus–, he intentado emular las formas y métodos de construcción griegos tan lejos como me ha sido posible en tan complejo trabajo*⁶⁴.

Analogía griega que define su forma de hacer, su voluntad de estilo:

Cada época ha dejado su estilo ¿por qué no intentamos dejar el nuestro? Este nuevo estilo no tendrá necesariamente que distinguirse del todo de lo que precedentemente ha existido, como si fuese un fantasma. No será fácilmente por esto comprendido por todos. No se impondrá con



240. Monumento corágico a Thrasyllos junto a la Acrópolis. Atenas. Dibujo de Welter



241. Schauspielhaus. Berlín. K. 1818-21 K.F. Schinkel

64. O. RAVE SCHINKEL LEBENSWERK: *Berlin I* Rembrant, Verlag, Berlín, pág. 131.



242. Muro schinkeliano. *Lateral del Schauspielhaus.*
1818-21. **K.F. Schinkel**



243. *Second Leiter Building*. Chicago. 1889-91.
W. Le Baron Jenney



244. Transparencia dórica. Acrópolis de Lindos

*evidencia a todos y tal vez, al contrario, no verán nada de nuevo en él. El mérito más grande de este estilo será la aplicación consecuente de un gran número de invenciones, hechas en todos los tiempos, que ahora podrían ser unidas según las reglas del Arte*⁶⁵.

Muro schinkeliano, esquina schinkeliana, ecos griegos unidos según una *cierta idea* por este *gran moderador de la fantasía* –Loos dixit– dominador de los mecanismos de la imaginación, desde la libertad, libertad dórica: *Cada momento de esta libertad es ya un momento de felicidad*. (Del *motto* de Schinkel)

*** *Mimesis de una idea: cubrición y simetría dual***

Afirmar que Henri Labrouste es un arquitecto *doricista* puede parecer de entrada algo extraño, siendo así que aparentemente es uno de los que menos utiliza textualmente los estilemas griegos. Sin embargo y como pretendo demostrar en este ensayo, la lección de las Ruinas va más allá de la simple repetición o recuperación de los estilismos clásicos. Basta recordar a Soane de nuevo:

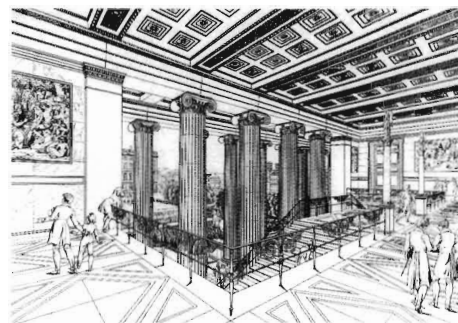
*La experiencia enseña que es vano intentar y todavía más esperar ver las bellezas de los antiguos templos traspassadas a las casas modernas, incluso ni conservando su apariencia externa totalmente, ni fragmentándolos y transfiriendo partes de ellos en nuestras composiciones*⁶⁶.

Y aquí entraríamos en términos conceptuales, en la *mimesis de la idea*: trabajar en el espíritu de los griegos con nueva libertad. Por eso desde esta idea, Labrouste es con propiedad, conceptualmente, el más griego de los arquitectos del XIX, más allá de las abusivas lecturas tecnológicas de su obra, un lugar común que no comparto en absoluto. Ideal unitario dórico que Labrouste afirma cuando ansía reunir construcción, oficio, dibujo y diseño, dramáticamente escindidos en los programas de la Academia, entre las clases de Rondelet y Lebas:

*Tan pronto como los alumnos conozcan los primeros principios de la construcción, les contaré que han de extraer, desde la propia construcción como los griegos, una razonada y expresiva ornamentación. Les diré que el arte de construir tiene el poder de embellecerlo todo: la originalidad consiste más en el uso que en la creación de nuevas formas*⁶⁷.

Lección dórica que describe el trabajo de Labrouste premonitoriamente anunciado en sus magníficos levantamientos de Paestum. Pues sin duda Labrouste y Paestum estarán siempre unidos en la polémica ligada a su envío sobre los tres templos, primer tema griego de un *Prix de Rome*, que iba a ser juzgado por la Academia. Para cualquiera que viera estos emocionantes diseños en la exposición *Paris-Roma-Athènes* estaba claro que eran un manifiesto de cuanto iba a ser la obra labroustiana. Más allá de la anécdota de su tenue coloración que tanto asustara al purista Quatremère, nos queda la exactitud constructivo-formal labroustiana, la bella técnica empleada en la representación:

En sus levantamientos, no olvida nada, anota todo, incluso los aparejos, que aparecen

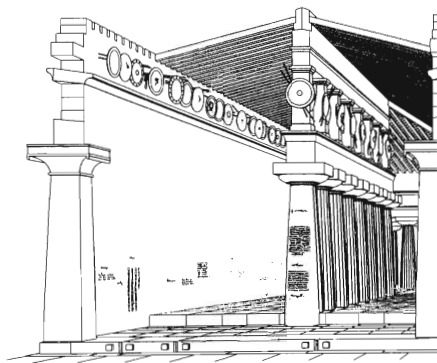


245. Transparencia en el Altes Museum. Berlín. 1823-30. K.F. Schinkel

65. 1781-1841 Schinkel l'architetto del principe, Albrizzi CLUVA, 1982. Venecia, pág. 36.

66. SIR JOHN SOANE: *Lectures*, ed. cit. *Lecture IX* pág. 142.

67. ARTHUR DREXLER: *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, ed. cit. pág. 326.



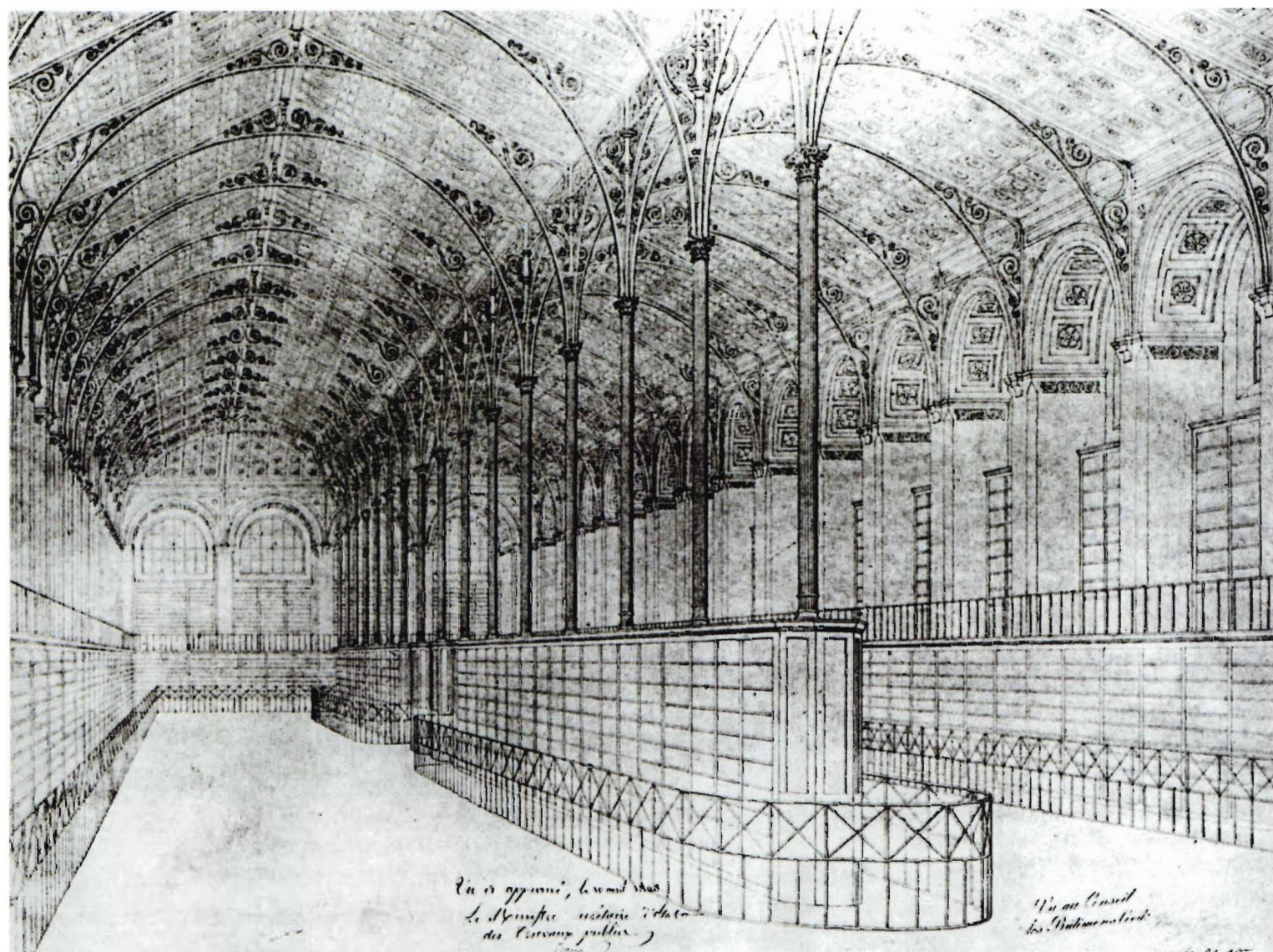
246. Portique de Paestum La Basílica de Paestum. Publicado en *Temples de Paestum. Restauration des Monuments Antiques*. París 1877. **Henri Labrouste**

puntualmente en sus envíos. Se lee con facilidad el organismo de la construcción. Se siente cómo un ritmo de segundo orden sostiene el ritmo principal de las formas ⁶⁸.

Pero yo quisiera fijarme en un bello dibujo de reconstrucción, a línea, antes citado, del interior de la basílica. Basílica llamada por Labrouste *Portique de Paestum* y no templo, adivinando su destino civil, hoy comúnmente aceptado. No es por casualidad que Labrouste elija particularmente la basílica, sin duda el edificio más sugerente por su división par, nonástilo con cella de dos naves y ausencia de frontones. Interés que irá desde lo funcional —el uso como lugar de asamblea— hasta la fascinación por la sencillez y economía en la solución de la cubierta, apoyada sobre la bella columnata doble central. Si miramos este dibujo —1828— al alimón con otro autógrafo del interior de la Biblioteca de Sainte Geneviève —1842—, tendremos a la vista uno de los más bellos ejemplos de *mimesis de la idea* que las Ruinas hayan originado (figs. 246, 247). La gravedad pétrea dórica de la columnata central de la basílica se torna en la levedad hipergótica de la hilera central de finas columnas de fundición, interrumpidas, aisladas también, por la solución del giro de la cubierta, 14 años después del dibujo en Paestum. Comparando los dos dibujos —mismo escorzo simétrico— las solitarias pilastras, que acotan el comienzo y el final del muro dórico de la basílica, se han multiplicado en las paredes de Sainte Geneviève en transparentes y potentes arquerías de pilastras dóricas —abiertas en termas— *en pendant* con los delicados nervios curvos de la cubierta, que retornan a los soportes centrales. Y las letras, letras griegas en los muros y columnas de la basílica, salpicadas aquí y allá en el grabado de Labrouste, aparecen como protagonistas principales del carácter de la biblioteca labroustiana: en el interior, encerradas en los anaqueles de libros, y en el exterior, incisas en rojo, sobre los pétreos parapetos, anunciando y rindiendo homenaje a los autores cuyos textos protegen (figs. 248, 249). Es cierto que hay más cosas —los grandes arquitectos son eclécticos en sus búsquedas aunque rigurosos en sus síntesis— referencias medievales, albertianas... en un edificio tan rico en evocaciones analógicas. Así tampoco nos extrañará que esta superposición en continuidad de los órdenes en el templo de Poseidón, apuntada por Labrouste por vez primera, sirva, en curioso sincretismo estilístico, para una interesada lectura gótica en Viollet-le-Duc. Quien, tras la omisión del arquitrabe intermedio, verá en ellos el preludio del haz vertical medieval, también evocado en los esbeltos pilares fundidos de la biblioteca labroustiana. Y es que a las puertas de la indiferencia estilística, propia de la época, tanto Viollet como Labrouste no verán el dórico —este *pensar griego*— como una mera ornamentación más, sino como un sistema racional, modélico, que —al decir del primero— *reina como maestro desde los cimientos de sus templos hasta las trazas de sus ciudades*.

Por ello mismo la síntesis labroustiana, aparentemente menos ligada a los formalismos griegos, resulta así más próxima al espíritu griego, como pensamiento capaz de resolver, con la misma evidencia y naturalidad —en otro tiempo y lugar— los complejos problemas que las dos bibliotecas parisinas plantean. No faltarán tampoco sutiles y hermosas citas griegas: una *stoa Poikilè* soñada —en la memoria del proyecto— para el condicionado vestíbulo de Sainte Geneviève, envuelto en la penumbra de un bosque clásico pintado —laureles, mirtos, cipreses, palmeras...—

68. PIERRE SADDY: *Henri Labrouste: Architecte 1801-1875*, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des sites. 1977. París pág. 19.



247. Dibujo a línea del proyecto para la Biblioteca de Sainte Geneviève, París. Biblioteca Nacional. 1842. H. Labrouste

248. Interior Biblioteca de Sainte Geneviève. París. 1838-50. **H. Labrouste**

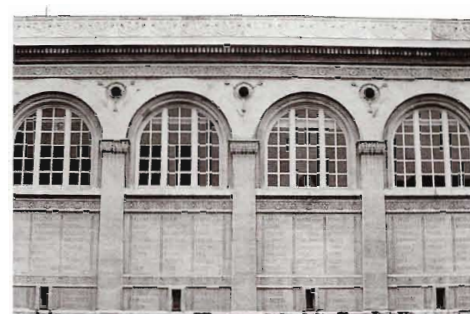
249. Muro salpicado de nombres en el exterior de la Biblioteca de Sainte Geneviève. París. 1838-50, **H. Labrouste**

250. *Acroterium* y cornisa de la Biblioteca de Sainte Geneviève. 1838-50, París. **H. Labrouste**

251. Interior del vestíbulo de la Biblioteca de Sainte Geneviève. París 1838-50, **H. Labrouste**



248



249



250



251

que también asoma por las termas de su Biblioteca Nacional. Sin olvidar el hermoso *acroterium* de fundición, contenedor del canal de desagüe de la cubierta, o ese sentimiento de planitud, de aplastamiento de la ornamentación, delicada y floral, ceñida por la molduración (figs. 250, 251).

Herencia griega, herencia labroustiana que podríamos rastrear en muchos arquitectos, por ejemplo Louis Sullivan, estudiante en París con discípulos del primero, mientras recordamos su tumba Getty. Una teoría del ornamento —como *revestimiento significativo* de la estructura— aprendida en las Ruinas desde Alberti. Una estructura —*ossature raisonnée et équilibrée*— que ha de ser debidamente representada —*habillée*— en cada edificio según su función, permitiendo que bajo ese revestimiento cívico se adivine —resplandeciente y vigorosa— la forma arquitectónica. Ideas labroustianas —que nos recuerda su discípulo Eugène Millet— y elocuentes en la propia obra del arquitecto ⁶⁹.

Hace unos años, tras difícil búsqueda, visitaba en el cementerio de Clichy-Montparnasse, la tumba de la joven Louise Thouret: aquí, como gustaba imaginar él mismo, Labrouste *ha recorrido, ha saqueado Grecia para traer los materiales necesarios* ⁷⁰, para crear sin duda su obra más poética, transida del más sentido doricismo, de la elegancia jónica, de la delicadeza corintia, sin apenas estilismos de ninguno de estos tres órdenes. Se trata de un *manifiesto* —como ya lo fuera su bello proyecto de tumba para Napoleón—, un mundo formal real y maravilloso a un tiempo, como el cielo cobalto tachonado de estrellas de oro, que envuelve, pero no vela, la romántica figura yacente de la joven en mármol blanco: tal parece que Calímaco ha pasado por este lugar de nuevo (figs. 252, 253).

6. Del rigor a la variedad: la lección del Erechteion

Dios, el disperso, nos reúne en la diversidad. SAINT-JOHN PERSE

En el principio fue el Parthenon, pero también en el principio fue el Erechteion, no por mera casualidad. Parthenon y Erechteion —*vis à vis*— sobre la colina de la Acrópolis, lección máxima de las Ruinas, base para cualquier *pensamiento griego* de la arquitectura. Así pretendo examinarlos ahora. Siempre que he visitado Atenas, he ido al atardecer a la colina de Philopappos, para allí —cabe este monumento— ver, esperando el ocaso, la transfiguración de la arquitectura del Parthenon, fachadas Sur y Oeste llameantes en rosáceos tonos: visión repetida pero inolvidable, magnífica sobre la roca de la Acrópolis, sobre la plataforma de mármol del crepidoma: el Parthenon, bosque cúbico de columnas, levita extrañamente sin peso, presto a ascender: el más sublime ejemplo del *arte de construir*.

Apenas se distingue el Erechteion, pero maestros los griegos en el arte de comparar escalas, tenemos sobre el bastión S-O el templo de Atenea Niké: lo más pequeño, lo más grande, comparados sobre el fondo del Lykabetos. La gravedad vencida por la levedad originada en la luz solar horizontal: el misterio más profundo de la arquitectura. Desde allí oímos a LE CORBUSIER (figs. 254, 255):



252. Tumba de Louise Thouret. Cementerio de Montparnasse. París 1872, H. Labrouste



253. Invención de orden corintio atribuida a Calímaco. Terracota de la Bauacademie, Berlín. K.F. Schinkel



254. Comparación del jónico erchteioniano y del dórico del Parthenon.

255. Vista general de la Acrópolis desde la colina de Philopappos. Atenas.



*Los templos son la única razón de este paisaje. La unidad rosa del paisaje se ha comunicado a los templos. Sus mármoles tienen reflejos de bronce nuevo sobre el azul: en mi vida he sentido tal fascinación por similar monocromía*⁷¹.

Entrar en la Acrópolis, traspasar los Propileos y enfrentar al alimón las visiones del Parthenon y del Erechtheion es todavía algo impresionante: esto es la arquitectura: estos dos edificios son el *alfa* y la *omega* del *arte de construir*: faltando todo lo demás, ellos sólo bastarían para el arquitecto como promesa de todo lo ausente. Tal parece que todos los edificios existentes estén contenidos, prometidos en ellos dos, y, al revés, ellos solos contienen, suponen todo el resto ausente: la capacidad infinita de conmover que la arquitectura siempre ensaya. A un lado –el derecho– el arquetipo, el más bello modelo del *arte de construir*: la *casa del hombre* transfigurada en la *casa de Dios*, en toda su pureza conceptual⁷². Al otro lado –el izquierdo– el Erechtheion, el templo de los dioses, que retorna otra vez a la escala y conceptos de la casa del hombre, a lo más doméstico, a su condición de sagrario de todos los temores, todos los ensayos, toda la exigida variedad de las circunstancias complejas y ambiguas de la vida del hombre, que el arquitecto también ha de construir. Parthenon y Erechtheion, suficientemente cerca y lejos a la vez, como testimonio de un mismo principio, de un mismo pensamiento capaz de resolver los aspectos infinitamente variados en que se ha de producir la arquitectura. Nada tan emocionante como la experiencia, aún posible años atrás, antes de

69. ARTHUR DREXLER: *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, ed. cit. pág. 214.

70. "J'ai parcouru la Sicile, d'où j'ai rapporté les matériaux qui me manquent pour ma restauration." Memoria de Labrouste del envío de Paestum. Paris-Rome-Athènes. EBA 1982 pág. 44.

71. LE CORBUSIER: *Le voyage d'Orient*, ed. cit. pág. 138.

72. QUATREMÈRE DE QUINCY: *Encyclopedie Methodique*, ed. cit. Temple pág. 451.

que la invasión de visitantes impusiera la enojosa presencia de un cordón en torno a los templos, de pasearse por el pórtico Norte del Parthenon, contemplando, tras las inmensas columnas dóricas, el extraño Erechteion. Emoción sólo comparable a su simétrica, esto es, la contemplación del Parthenon apostados tras las Cariátides a contraluz, desde el lado Sur del Erechteion: nada más se puede añadir sobre escala y arquitectura (figs. 256, 257). Visiones éstas que no suelen aparecer en los libros de Arte o Historia –recuerdo, por excepcionales, las fotos de la monografía de Picard que me han acompañado en este capítulo– pero que para el arquitecto son ocasión de una profunda meditación. Edificios contemporáneos en un mismo lugar –Parthenon (447-32 a. C.) y Erechteion (421-406 a. C.)– fruto de la reconstrucción iniciada por Pericles tras las destrucciones del persa Jerjes, mirándose, midiéndose durante siglos. Uno, arquetipo inmutable y el otro, la demostración flagrante de cuánto la libertad y la variedad son inseparables del rigor dórico griego. Así el Erechteion es un edificio tan complicado en planta cuanto simple es el Parthenon. Por ello el Erechteion, como el más valioso antecedente, se plantea la manipulación, la adaptación del tipo-templo, más allá del modelo –el Parthenon– en circunstancias tan complejas de uso, lugar y simbolismo caracterizador que constituye, en mi opinión, el más sentido homenaje a cuanto el Parthenon representa para siempre.

Porque confieso mi admiración por aquella serie de edificios a lo largo de la historia que, junto a los arquetipos de cada momento, muestran la validez del mismo en adaptaciones extremas, en condiciones para nada canónicas respecto a la naturaleza, destino, materiales y significados. Edificios –alguno de ellos tenido por secundario respecto a los modelos canónicos– que muestran los verdaderos recursos de la arquitectura que no siempre se produce en asépticas condiciones de laboratorio. Como ejemplos podría citar a la Farnesina de Peruzzi, el Petit Trianon de Gabriel, el pabellón Charlottenhof de Schinkel, el pabellón Mies en Barcelona, y en el caso urbano pienso en la relación entre Timgad –el arquetipo– y Djemila, su aplicación en condiciones extremas. Creo, por tanto, que podría hablarse de *erechteionismo* –si se me permite el neologismo– como una corriente siempre operante a lo largo de la historia, clamorosamente proclamada desde la Acrópolis. Rigor y libertad mostrados al unísono: libertad griega que no es arbitrariedad sin riendas y deseo por capricho, sino suprema necesidad. Necesidad que el Erechteion muestra como un pensamiento poético doblemente atado desde el rigor y la variedad. Parthenon y Erechteion que juntos ilustran la esencia de la arquitectura: estas Ruinas construyen el fundamento de lo permanente. Por eso cuando miramos al Parthenon –su desnudez y austeridad dóricas– no nos sentimos aplastados por la sensación de encontrarnos con los límites, siempre opacos, sino animados por el vecino y complementario Erechteion a explorar el espacio de la más amplia interpretación.

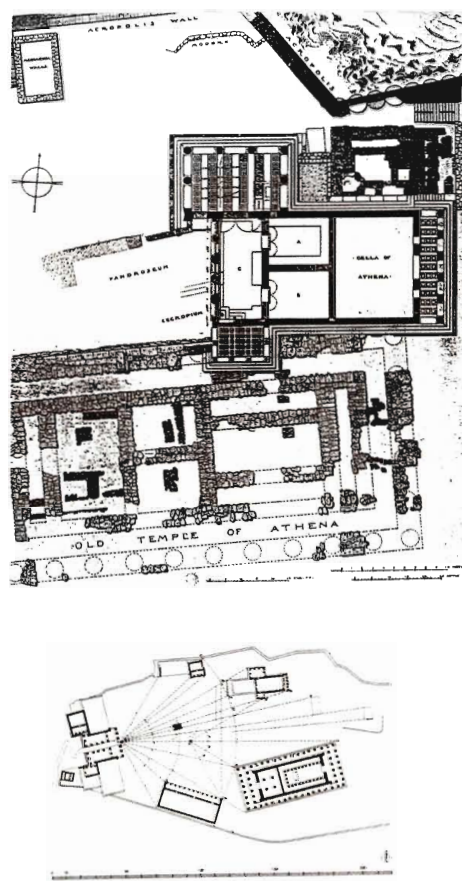
Por eso siempre me ha parecido el Erechteion un edificio inagotable en sugerencias, pero también difícil, porque resiste a los exámenes superficiales, lo que explica su poca fortuna crítica. A menudo el Erechteion ha sido calificado por los especialistas como poco satisfactorio, *conjunto no armonioso al que el arquitecto fue obligado por las circunstancias*



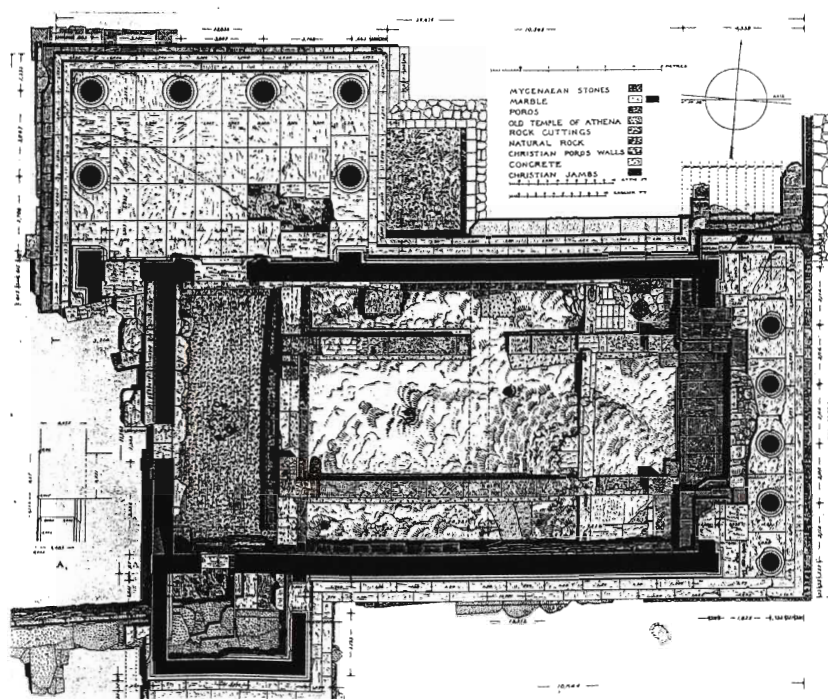
256. *Parthenon versus Erechteion.* Vista desde el Parthenon hacia el Erechteion. Collage del alumno Jasper Jochimsen en seminario dirigido por el autor



257. *Erechtheion versus Pantheon.* Vista desde el Erechteion hacia el Parthenon. Collage del alumno Jasper Jochimsen en seminario dirigido por el autor



258. Planta estratificada del Erechteion –lugar de lugares construido por la arquitectura, según Picard– y referencia a la Acrópolis de Doxiadis



(Robertson). Es curioso cómo en los intentos de reconstrucción de Dörpfeld o Ederkin se intenta una imposible duplicación simétrica del edificio, a partir de la tribuna de las Cariátides y del pórtico Norte. Incluso Dinsmoor justificará las *irregularidades del templo* en cambios del solar y la necesidad de mantener el antiguo templo de Athenea Polias. Por no hablar de lecturas esotéricas a partir de condicionamientos del culto (Pollit). Por el contrario, frente a la perplejidad de los arqueólogos, la admiración de los arquitectos ha sido continua, desde el origen hasta hoy. Y no es difícil adivinar cuánto su influencia alcanza a los mejores arquitectos del XIX, del XX, tras su *rentrée* en la historia de mano de los grabados de Le Roy, Stuart y Revett, de la reconstrucción de Balanos... Su singularidad nunca ha pasado desapercibida: el primero será Vitrubio al señalar su peculiar disposición:

*Los templos de Pallas Minerva –Erechtheion en la Acrópolis de Atenas y en Sounion– están entre los que tienen el dispositivo particular de pórticos adosados a los costados (ad humeros)*⁷³.

Peculiaridad que se torna en complejidad si acompañamos a Pausanias en su *Periégesis* –primera visita guiada a la Acrópolis– donde minuciosamente describe el Erechtheion y sus

73. VITRUBIUS: *Op. cit.* Libro IV, cap. IX, punto 4, pág. 124.

74. PAUSANIAS: *Description de l'Attique*. FM. La découverte. París 1983, cap. XXVI y XXVII pág. 138-142.

múltiples cultos en la segunda mitad del siglo II d. C.⁷⁴. Variedad del Erechteion que se basa en tan buenos principios arquitectónicos como son: el *programa* del edificio, la naturaleza del *lugar* y los *caracteres* diferentes a representar.

. Programa del Erechteion

Pocos arquitectos en la Historia se han enfrentado a una suma tal de exigencias, de preexistencias para tan pequeño edificio. Se trata de dar unidad arquitectónica a un conglomerado heteróclito de cultos y reliquias ligadas a lugares muy precisos, huellas divinas que constituyen el sagrario del origen mítico de Atenas. Antes de nada éste es el lugar de la casa de Erechteo –como la arqueología ha demostrado con Stevens–, mítico rey fundador de Atenas, y donde también –según la *Odisea*– Athenea se refugió huyendo de las iras de Poseidón. Si oímos a Pausanias en el Erechteion –un verdadero Pantheon– existían estos diversos lugares de culto (fig. 258):

Entrando por el pórtico Norte:

. Altar de Zeus Hypatos y huella del rayo de Zeus que fulminó a Erechteo.

. Cella de Poseidón y Erechteo.

. Cella de Hefaios y Boutés.

. Pozo de agua salada, huella del tridente de Poseidón en su lucha contra Athenea por la ciudad de Atenas.

Entrando por el pórtico Este:

. Cella única dedicada a Athenea Polias –el venerable *xoanon* de madera de olivo sagrado que recibía el nuevo *peplum* en la fiesta de las Panatheneas. Venerada imagen que la tradición suponía caída del cielo aunque el irónico Pausanias declare: *No seré yo quien diga si esto es cierto o no*. Imagen flanqueada por la famosa lámpara-palmera de Calímaco y los trofeos de la batalla de Platea.

Relacionados con el pórtico de las Cariátides o Sur:

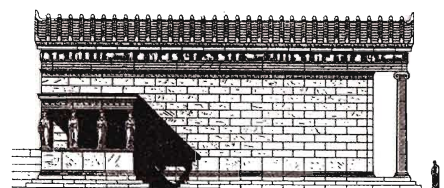
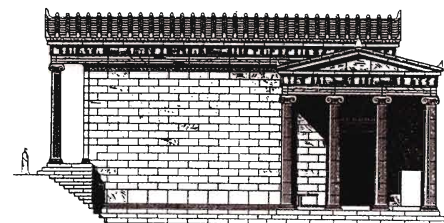
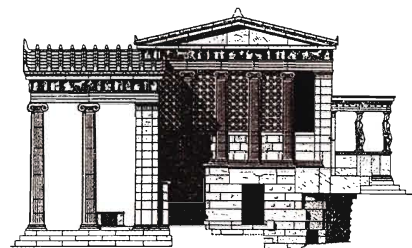
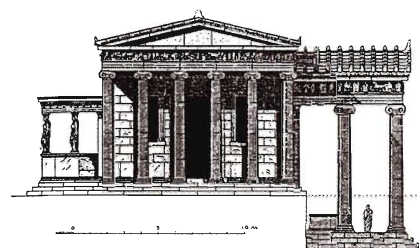
. Templo de Pandrosos, del que Pausanias recuerda la leyenda de las *Arrephoroi*, jóvenes que portando misteriosos dones sobre sus cabezas –¿Cariátides?– eran protagonistas de rituales salidas nocturnas.

Relacionados con el Pandroseion o fachada Oeste:

. Olivo de Athenea formando parte del jardín o Pandroseion recordando el don de Athenea a su ciudad.

. La tumba de Cécrops, el dios-serpiente.

Aunque se hace difícil seguir a Pausanias –en sus idas y venidas–, vemos que existen fundamentalmente dos agrupaciones de cultos y preexistencias principales que deben ser recogidas por un templo: los referidos al pórtico Norte y los del pórtico Este. Pues bien, aquí estará la primera gran decisión de agrupamiento: todos estos cultos estarán englobados en un único templo, bajo un sólo techo, como en el tipo canónico. Y serán los cuatro pórticos adosados



259. "El alegre templo de las cuatro fachadas diferentes". Alzados del Erechteion griego. Picard



260. Vista conjunta de las cuatro escalas del Erechtheion



261. Capitel jónico, arquitrabe y epicranitis. Erechtheion

—Este y Oeste convencionales y Norte y Sur añadidos, *ad humeros* como diría Vitrubio— la genial expresión caracterizadora de la complejidad del templo, mediante el uso del ornamento. He aquí el *alegre templo de las cuatro fachadas*, como agudamente lo calificase Le Corbusier (fig. 259).

. El lugar del Erechtheion

El Erechtheion surge en una naturaleza particularmente difícil: borde Norte de la Acrópolis limitado por la estrechez del espacio existente entre las ruinas del Hecatómpeon y el muro de Temístocles, con un desnivel de tres metros entre sus lados Sur —Cariátides— y Este en relación con los lados Norte y Oeste. Y van a ser precisamente estos cuatro pórticos, resolviendo estos cambios de nivel, los que provocan el giro en torno al edificio llevando la tensión hacia las esquinas. Pues, como acertadamente ha señalado Paul Valéry:

*La inmovilidad de un edificio es la excepción. El placer está en separarse de él, girando hasta moverlo y gozar así de todas las combinaciones, angulaciones ofrecidas por sus partes que cambian: la columna gira —pienso en el capitel jónico de esquina del Erechtheion— los vanos se profundizan, los pórticos se deslizan, mil visiones vuelan, nacen del movimiento mil acordes, mil recuerdos*⁷⁵.

Desnivel —naturaleza no siempre fácil— que es el mayor apoyo para la solución final. Aquí, frente a las ruinas del Erechtheion, siempre he recordado la famosa expresión de Palladio: *invenciones según los lugares*, referida a sus villas. O el berniniano consejo de trocar las dificultades de un proyecto en causa de su mayor belleza. Así este sencillo prisma de mármol pentélico — 24,78 x 13,04 metros— cubierto a dos aguas, en la dirección canónica E-O, dividido en dos cellas diversas precisamente en el salto de 3 metros, va a ser *orientado, caracterizado y explicado* por sus cuatro pórticos diferentes: Este, Norte, Sur o de las Cariátides y Oeste o del Pandroseion. Desde ellos el ornamento —en líneas horizontales— va a establecer el *cosido* fundamental de tan heterogénea mezcla de escalas (fig. 260).

. Pórtico Este

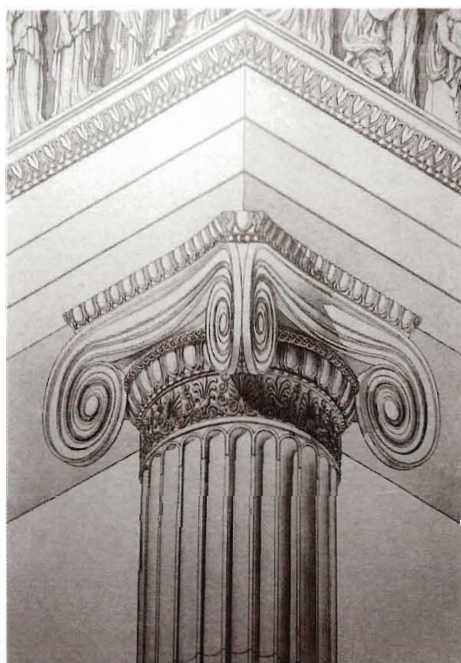
Fachada principal del prisma. Pórtico jónico canónico, prístilo, hexástilo, sobre crepidoma continuo de tres peldaños sin curvatura (fig. 262). Columnas de 6,586 metros de altura con intercolumnios de 2,114 metros entre ejes, diámetro de 0,763 metros y 24 acanaladuras. Presentan éntasis recto y están inclinadas hacia el centro las extremas y hacia el muro de la cella el resto. Orden jónico que traspasa su ley a los muros del prisma: la basa del orden continúa como plinto corrido del *orthostatos* en las paredes laterales, y la *epicranitis* o remate del muro es la continuación del capitel de la pilastra de antas, reflejo doricista del ornamento bellísimo de su collarino de palmetas. Comienza así un sutil juego donde unas partes pasan y otras se simplifican sobre el muro, en una sabia dosificación de la retórica arquitectónica (fig. 261).

Sobre los capiteles, pilastras y *epicranitis* de los muros Norte y Sur corre el arquitrabe de tres *fascies* con remate de ovas y lancetas, el friso de bella caliza azul de Eléusis como fondo de esculturas en mármol blanco, y la cornisa que apoya la cubierta unitaria del templo

75. PAUL VALÉRY: *Scritti su Leonardo*, Electa, 1984. pág. 48.



262. Los pórticos Norte y Este, el muro Sur y el pórtico de las Cariátides



263. Capitel jónico de ángulo. Erechteion. Picard

hasta la fachada Oeste, sobre el Pandroseion. Tras este pórtico, con bella puerta entre dos ventanas, se accede, como dije antes, a la cella de Athenea Polias –7,31 x 9,38 metros– el más antiguo lugar de culto de la Acrópolis.

No puede uno sustraerse a la belleza del jónico del Erechteion. Todavía en él, uno contempla el recuerdo dórico: un increíble equino decorado de ovas, lancetas y perlas, que sustituye el ábaco por un delicado toro trenzado donde apoya suavemente, como un balancín, el curvo cojín jónico que se remata en las espirales de las volutas. Por otro lado, el *traquelion* ha sido sustituido por un collarín de palmetas y lotos inolvidable, que pasa a todo el remate del muro del templo y anuncia ya el corintio. Sutil operación donde, frente al Parthenon, se busca la supresión de los detalles-homenaje a la construcción primitiva de madera: austeridad dórica *versus* la delicadeza y la sutileza que este complicado sagrario exigía. Su éxito –orden jónico– se corrobora en lo replicado y citado que ha sido: Schinkel, Klenze, Cockerell, Hansen... y los sentidos elogios que su vista origina:

*Jónico de arquitrabes persepólitano. Se diría hecho de oro, de piedras preciosas, de marfil y de ébano. El Asia de los santuarios, con maravillosa sorpresa, ha arrojado sus contrastes en esta imagen de acero, aprovechando del hecho de creer saber sonreír*⁷⁶. LE CORBUSIER

Por otro lado, el comienzo del giro en la solución angular del capitel, magistral entendimiento de lo que la simetría a la griega representa para la Arquitectura (fig. 263):

*Sobre le cielo, flamante, triunfa la columna de ángulo jónica del pronaos*⁷⁷. LE CORBUSIER

Y esta columna nos hace girar en el ángulo NE, siguiendo el muro hacia el pórtico Norte, tras descender los 3 metros, por la escalera junto a la muralla de la Acrópolis.

. Pórtico Norte

El mayor de los cuatro, que Pausanias visita en primer lugar, se abre al extremo N-O del muro del templo, sobresaliendo casi un tramo respecto a éste para poder comunicar con el jardín del Pandroseion. Pórtico jónico, tetrástilo con dos columnas en los laterales, lo que da un total de seis soportes. Así, el volumen cubierto a dos aguas con frontón emerge potentemente sobre el extremo del muro Norte en un espacio constreñido por la muralla de Temístocles, que fuerza una bella vista en escorzo. También desde abajo, en la ciudad –barrio de Plaka junto a la linterna de Lisícrates– se le ve cabalgar sobre la roca y muros de la Acrópolis:

*En lo que respecta a la fachada Norte que domina el enorme precipicio de la montaña, ceñido por los muros volados de piedra de El Pireo mezclada con tambores de antiguas columnas, no conozco expresión que pueda expresar la cándida elegía de este pórtico tetrástilo*⁷⁸. LE CORBUSIER

Pórtico de tamaño excepcional –10,60 x 6,75 metros– que con sus seis columnas protege un lugar sagrado: el altar de Zeus Hypatos con la huella del rayo del dios, que fulminó a

76. LE CORBUSIER: *Le voyage d'Orient*, ed. cit. pág. 146.

77. *Op. cit.* pág. 144. LE CORBUSIER se refiere aquí al jónico de la Nike Aptera.

78. *Op. cit.* 146.

Erechteo, como se ve en el lucernario de mármol de la cubierta y en la minicripta visible en el pavimento. Orden jónico similar al del pórtico Este, pero con algunas *significativas* variantes, empezando desde la altura –7,635 metros frente a los 6,586 metros del anterior– o la mayor apertura del intercolumnio central. Sutilezas en los perfiles impuestas por la mayor escala, como el éntasis curvo en los fustes. Variaciones que harán exclamar a Soane:

*Este particular cuidado con los efectos ópticos muestra, al mismo tiempo, la maravillosa atención con la que los Griegos cuidaban cada parte de sus composiciones*⁷⁹.

¿Cómo se realiza el acuerdo de este volumen del pórtico con el del templo? ¿Cómo gira este pórtico hacia la fachada Este, hacia el Pandroseion? Para la primera pregunta un acuerdo que será canónico: la cornisa del orden del pórtico es tangente, por su borde superior, con el inicio de la *epicranitis* o remate del muro del templo, donde a su vez apoya el entablamento general que viene del pórtico Este. Para la segunda cuestión se acude a otro expediente modélico para obviar la visión demasiado esbelta y débil del canto del muro: una gran pilastra angular que duplica en sus bordes la solución en anta simple adoptada en el pórtico Este. Así unas cosas llevan a otras diferentes, pero fruto de la misma unidad de pensamiento (fig. 259). Tras el pórtico Norte se sitúan dos puertas: una pequeña lateral que lleva al Pandroseion y la central, archifamosa y trapezoidal. Tras esta última, a eje, el extraño pórtico Oeste, especie de nártex para las laterales cellas dobles: dedicada a Poseidón-Erechteo la primera y a Hefastos-Boutés la segunda. Precisamente en este nártex o *Prostomiaion* se encuentran, en un borde, el pozo salado –*sonoro por efecto del viento Sur recordando las olas del mar*, según Pausanias– y la huella del tridente del enfurecido Poseidón. Y aún por la especial disposición de la fachada Oeste era posible ver y oír el rumor del viento en las ramas del olivo de Athenea en el Pandroseion... Nártex o pronaos con puertas de comunicación al Pandroseion y a la tribuna de las Cariátides.

. Pórtico Oeste o del Pandroseion

Entrando por la puerta pequeña del pórtico Norte se accede al patio-jardín del Pandroseion, donde está el olivo sagrado de Athenea, hoy repuesto. Este pórtico Oeste es más bien la fachada exterior del citado *Prostomiaion*, también en la cota inferior de –3 metros–. Se trata de un *finto pórtico* de cuatro columnas jónicas entre antas, sobre un plinto de 3,75 metros. Un parapeto cerraba las columnas en su primer tercio estando el resto ocupado por celosías de madera, salvo el hueco S-O que permanecía abierto para propiciar que las ramas de olivo entrasen en dicho *Prostomiaion* o pronaos de las cellas dobles. Curiosa fachada que asociaba el sonido del mar, la presencia de Poseidón y el *rumor verdoso* del olivo de Athenea, en una original composición ya más doméstica que solemne. Tiene algo de logia al jardín –la casa de Erechteo– filtrando el sol poniente:

Y no se nombre al sol, más su poder se halla siempre entre nosotros.

Poder, como recuerda el verso de Saint-John Perse, que nunca el arquitecto olvida, menos aún quien piensa en griego, en una bella casa griega. Hoy sin embargo esta parte está muy

79. SIR JOHN SOANE: *op. cit. Lecture II*, pág. 34.

alterada por la reconstrucción de Augusto que la transformó en una trivial fachada con ventanas. Unos muros bajos –huerto al fin y al cabo– encerraban el Pandroseion y conseguían, en el ángulo S-O, recuperar el nivel 0 del pórtico Sur, justo en el punto ocupado por la tumba de Cécrop, rey serpiente (fig. 259).

. *Pórtico Sur o de las Cariátides*

Sobre el bello y liso muro Sur, en el borde Oeste, levemente pronunciado, se apoya la tribuna de las Cariátides, imposible de olvidar (fig. 264).

Tribuna que es de nuevo una entrada disimulada, desde la vía Sacra al interior del Prostomiaion o pronaos de las celdas dobles, a través de una escalera de 11 peldaños, en ángulo. Tribuna sobre el mismo crepidoma del pórtico Este, compuesto de un plinto –4,70 x 3,005 metros y 2,60 de altura– en cuatro grandes piezas de mármol rematadas con moldura de ovas y lancetas. Aquí se elevan, sobre sencillo dado prismático las seis Cariátides –cuatro al frente y dos a los costados– haciendo *pendant* a la disposición del pórtico Norte, a otra escala, desde sus 2,03 metros de altura. He aquí en estas *Korai* –como las llaman las cuentas del Erechteion– de nuevo la figura humana midiendo directamente la arquitectura. Poco importa su origen vitrubiano en las castigadas hijas de Carys o en las jóvenes *Arrephoroi* de Pausanias: lo importante es su presencia de pie, mirando al Parthenon desde esta tribuna humanizada, doméstica: *en verdad estas Korai miran hacia el Parthenon, ellas han encontrado en éste su verdadera familia*⁸⁰.

Cariátides, dórico del Parthenon, fruto de un mismo pensamiento, miembros de una misma familia:

*Conviene recordar, frente al descrito Parthenon, la postura erecta de estas seis mujeres vestidas que soportan la cornisa de piedra, donde, por vez primera en Ática, aparecen los denticulos. Mujeres extrañamente serenas y meditabundas, sonrientes sin embargo, rígidas pero todavía temblando, expresión –la más completa quizás– de insigne grandeza, de insigne fuerza: **el alegre templo de cuatro rostros** ofrece a cada lado una cota diferente*⁸¹. LE CORBUSIER

Cuatro rostros que ofrecen un cuidadoso sincretismo entre el dórico del Parthenon y el misterioso y oriental jónico pues:

*Ha habido una suavización y ha nacido el Jónico, pero el Parthenon dicta sus formas a las Cariátides*⁸². LE CORBUSIER

No podían pasar desapercibidas para Le Corbusier estas complicidades que se establecen entre Erechteion y Parthenon justamente en esta singular tribuna: comparación entre lo más monumental y abstracto del dórico del Parthenon y lo más doméstico y figurativo del Erechteion, centrado en las Cariátides. Cariátides, feliz unión *entre la riqueza de la escultura y la alegoría de lo verosímil en arquitectura*, como dirá Quatremère. Figuración escultórica y alegoría verosímil de la arquitectura que provoca, de nuevo Quatremère: una contrailusión, que es preciso que el espectador se haga⁸³.

80. CHARLES PICARD: *L'Acropole. Le plateau supérieur. L'Erechtheion*, ed. Albert Morancé, París, pág. 32

81. LE CORBUSIER: *Vers une Architecture*, ed. cit. pág. 169

82. LE CORBUSIER: *Vers une Architecture*, ed. cit. pág. 170

83. QUATREMÈRE DE QUINCY: *Encyclopedie Methodique*, ed. cit. Cariátide, tomo I, pág. 529



264. Pórtico de las Cariátides. Erechteleon

¿En qué consiste esta *contrailusión* entre figuración y arquitectura? Yo diría, para empezar, que todo se resuelve en un extraordinario uso del ornamento, en evidente prueba de lo que éste puede conseguir en términos de expresión, significado y acercamiento de distintos mundos formales. Mirando directamente a la tribuna de las Cariátides, uno descubre contradictoriamente la gravedad, el peso del entablamento –un tercio de la altura total de las Cariátides– a pesar de la ausencia del friso.

Sensación aumentada por la *tectonicidad* de los grandes dentículos jónicos –único recuerdo textual del origen lúneo presente en el Erectheion– justamente un homenaje mirando al Parthenon. Y por otro lado, tenemos la levedad de los soportes, las delicadas Cariátides, sin embargo *dóricas*.

Es cierto: dórico es el capitel que portan sobre su cabezas, bellísimamente ornamentado su equino con ovas, lancetas y sarta de perlas como el jónico del templo, aquí sin volutas y rematado por un cúbico ábaco. Por otra parte, los paños fidíacos de sus túnicas citan, rinden homenaje, a las acanaladuras dóricas del Parthenon, al tiempo que fortifican la figura en el punto de apoyo inferior y dan al total la apariencia verosímil de solidez. Gravedad y levedad que se traducen en una actitud, para la columna-humana, paradigmática: ni muecas barrocas a lo Fisher von Erlach, ni rigideces egipcias. Al decir de Quatremère: *hay demasiada vida en estas figuras para que el espectador se quede sólo en el mármol que la escultura trata de hacer aparecer como carne. Y por otro lado, si hubiera más acción o movimiento en ellas quedarían reducidas a mera caricatura*⁸⁴.

Se trata de sugerir fuerza en la actitud: pliegues rectos de la ropa, similitud en la pose, ligera flexión de una pierna, Cariátides dos a dos simétricas en la totalidad del pórtico y, además, la natural levedad de cada figura, igual a las otras pero sutilmente diversa en rostro, peinado y detalles del vestido. Individualidad de cada figura cantada por Arquíloco:

*Entre sus dedos una brizna de mirto y una rosa
Ella sonríe y sus cabellos como en largo velo
cubren su nuca y sus espaldas*⁸⁵.

Ilustrado así el Erectheion en sus cuatro diferentes fachadas, según los lugares que dominan, la lección de escalas y uso del ornamento se torna sorprendente. Mirándolo desde el Este descubrimos sus tres escalas características, representadas por el *metro* de los tres diferentes soportes: columna jónica Este –6,54 metros– columna jónica Norte –7,63– y Cariátides Sur –2,03–, relacionados dos a dos, por el arranque y la coronación del muro del templo cuyo entablamento domina jerárquicamente el total. Mirándolo desde el Oeste –Pandroseion– vemos las escalas del pórtico Norte y Sur de las Cariátides, separados por la curiosa fachada Oeste que eleva sus columnas –más cortas– sobre plinto para alcanzar el entablamento principal y organizar el frontón. Nada resulta más revelador que seguir, planta en mano in situ, el juego de leves resaltos en el muro para crear antas, pilastras, discontinuidades, cambios de aparejo –introducción del *bugniato gentile* en el salto NE– para definir el arranque del muro,

84. *Op. cit.* pág. 535.

85. MARGUERITE YOURCENAR: *La couronne et la lyre*. París, Gallimard, 1979, pág. 185.

la coronación de su epicranitis, para entender cuán importante es aquí el milímetro, la exacta delineación de cada perfil, el espesor de cada elemento, que luego el ornamento apoya visualmente con su juego de presencias y omisiones. Por eso desde el Erechteion podemos traducir el concepto de *symmetria griega* como algo mucho más amplio: más próximo a un moderno equilibrio de volúmenes, formas y tensiones que el espectador *da vida* al mirarlos, al recorrerlos. No podía pasar desapercibido este ejemplo del Erechteion: así Schinkel, que sólo vio los dibujos de Stuart y Revett, dirá convencido:

*La simetría completa no es incondicionalmente necesaria para todas las arquitecturas. La costumbre histórica y lo existente, las determinaciones diversas de las diferentes partes y su necesaria ligazón funcional, provocan las más interesantes violaciones contra la simetría universal... Ejemplos de ello pueden encontrarse por doquier: en la Antigüedad clásica el templo de Minerva Polias en Atenas (Erectheion) o las villas de los antiguos y modernos romanos. El disimulo, el aburrimiento, la afectación, la carencia de toda poesía y todo pintoresco, son los frutos de este arte empleado de un modo desafortunado*⁸⁶.

Por eso el arquitecto –como Schinkel trabajando *pro domo sua*– verá en el Erechteion los placeres ligados a la sorpresa que exige que *una cosa sea lo bastante simple para ser percibida y lo bastante variada para ser percibida con placer*, como nos recuerda Montesquieu⁸⁷.

Pues es evidente, como he intentado mostrar en la prolija descripción anterior del Erechteion, que el placer de la percepción aumenta en nosotros cuando las cosas se nos muestran en orden, cuando podemos a la vez recordar lo que hemos visto e imaginar ya lo que vamos a ver, según la cualidad inherente de la arquitectura griega: *la menor parte de ella tiene la virtud y la habilidad de hacernos conocido el total* (Quatremère de Quincy). Porque demasiada variedad, el intento de sorprender continuamente, produce monotonía, confusión y hastío. Priva a nuestro entendimiento, que contempla, de esa percepción más sutil que reconoce, intuye, imagina, que busca *il bello che piace* que diría Milizia. Por eso mirando al Erechteion, al Parthenon comprendemos que aquello que ha de ser visto de golpe –y pienso en determinados edificios en la ciudad, un teatro, un museo, una iglesia, un monumento...– se beneficia, como el Parthenon, con la simetría total. Sin embargo, aquello que ha de ser visto sucesivamente en un recorrido en el espacio y en el tiempo debe ser variado, como enseña el Erechteion. Saber usar adecuadamente ambos criterios distingue desde Grecia al gran arquitecto. Así el arquitecto aprende junto a las Ruinas el significado conjunto de estas grandes metáforas –Parthenon, Erechteion– en imágenes *útiles* por su valor didáctico e *inmortales* por su valor poético. Cuando miramos al Parthenon y al Erechteion conjuntamente nos sorprendemos con Schinkel, con Le Corbusier, *pensando en griego* como arquitectos. Cuando caemos en la cuenta de que podemos pensar sobre ello estamos rozando ya la esencia de la arquitectura: el *cómo es* y el *qué es* la arquitectura. Pocas veces como en el Erechteion, la identidad entre razón, naturaleza y arquitectura es capaz de provocar en el sentimiento del arquitecto la evocación de múltiples proyectos que de él han salido, que de él podrían salir todavía: y es que recordando a Hölderlin, aquí en la Acrópolis *la poesía hace de esta tierra su morada*⁸⁸. El

86. PESCHKEN; *Das Architektonische Lehrbuch*.

Wolzogen cap. I vol. II pág. 211. Citado por Simón Marchan Fiz en *Las Arquitecturas del Clasicismo Romántico*, Madrid, MOPU, 1989.

87. MONTESQUIEU; *Tratado del gusto*, Madrid, Espasa Calpe, 1949, págs. 28-30.

88. Cita tomada de MARTIN HEIDEGGER: *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Anthropos, pág. 31.



265. Parthenon y Erechteion.
El juego de escalas. 1951. Louis I. Kahn

Erechtheion nos reconcilia, desde sus ruinas, con toda la múltiple experiencia y libertad de la arquitectura, que no puede ser nunca –ni aun en la perfección griega ideal– encerrada en el reduccionismo de la norma ni en la comodidad de la convención. Por eso no puede extrañar que el propio Viollet-le-Duc, en significativa ucronía, vea en el Erechtheion el único equivalente clásico de la Sainte Chapelle:

*No se sabría encontrar, incluso dentro de la arquitectura gótica que pasa por ser poco sumisa a las leyes de la simetría, un modelo de una apariencia más caprichosa o más pintoresca, utilizando una expresión moderna... Los Griegos, ¡oh provocación! son los Godos; por eso mismo son más que nunca un ejemplo, y un ejemplo moderno*⁸⁹.

Por eso la familia espiritual del Erechtheion es inagotable desde Schinkel –Charlottenhof– a sus discípulos Persius, Hitzing, Stüler, Gropius..., en una vía que llega hasta Behrens, Mies o el *clasicismo nórdico* en composiciones de gran libertad para temas domésticos. Mientras tanto, desde la Acrópolis, desde los Propileos que enmarcan Parthenon y Erechtheion, como las dos caras de la misma moneda, la lección de la radical libertad griega sensibiliza ya el espíritu para otras obras (fig. 265). Diremos con Le Corbusier:

*La alegría del recuerdo me invade y la sensación de llevar en mí la imagen de estas cosas –parte nueva de mi ser– ya para siempre inseparable, resulta corroborante. Con las espaldas cargadas por un poderoso presentimiento, he dejado a menudo la Acrópolis sin tener aún el coraje de pensar que un día será necesario crear... Pero escribo con los ojos que han visto la Acrópolis y me iré contento: ¡Oh, Luz, Mármoles, Monocromía... Acrópolis que basta, bastará siempre!*⁹⁰

7. Los sueños entrecruzados del morar: habitar una casa griega, habitar una casa romana.

Habitar una casa es siempre un suceso lleno de magia y misterio que quizás no haya sido nunca tan intenso como bajo el techo de la existencia civilizada... La casa de los antepasados, en la doble tiniebla de lo apenas pasado y de lo inmemorable, se hace transparente como un cielo en tormenta y se convierte, enteramente iluminada por unos segundos por los rayos del destino, en una fuga de cavidades, cámaras, galerías que se pierden en el tiempo primero de la humanidad. WALTER BENJAMIN: *Imágenes y Sociedad*⁹¹.

Es desde esta iluminación benjaminiana cómo quisiera ahora –recordando el capítulo dedicado a villa Madama– proseguir el sueño del morar desde el acercamiento radical que las Ruinas nos proporcionan. Conocidos Pompeya y Herculano, analizado el hecho de habitar desde la primigenia cabaña: ¿cómo no soñar de nuevo esta *casa de los antiguos*?

Y porque me interesa la continuidad de esta experiencia entrecruzaré los sueños de dos arquitectos –Schinkel y Mies–, tan próximos en actitud, en torno a la *casa*, el lugar donde habitar.

89. *Paris-Rome-Athènes*, ed. cit., pág. 51.
La modernité des neo-grecs.

90. LE CORBUSIER: *Le voyage d'Orient*, ed. cit., pág. 152.

91. WALTER BENJAMIN: *Imágenes y Sociedad*, Taurus, 1980, pág. 122.

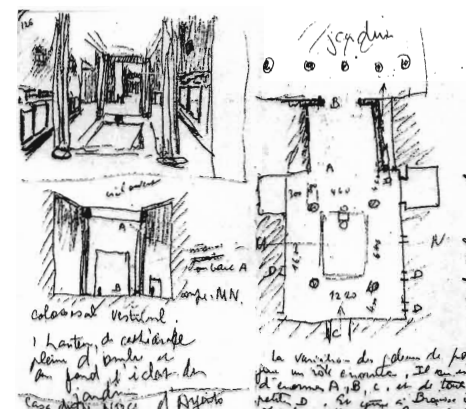
Pensar en ello ahora parece más fácil desde Pompeya, que nos descubre conceptos tan sugerentes como: recinto, interioridad, privacidad, paisaje intimista, escala doméstica... Casa pompeyana que construye un *lugar interior*, separado del mundo y sin embargo evocándolo en sus cavidades, desde la ilusión pictórica a la construcción de una naturaleza humanizada en el jardín. Una casa que nos invita, una vez más, a imaginarla de nuevo: un lugar donde habitar, donde mirar al mundo con firmeza, midiéndolo y comprendiéndolo: en suma, una práctica *moderna*, o mejor aún, intemporal. Y así desde la fuerza del mito –Pompeya y Herculano– *llueve dentro de la alta fantasía* ⁹². Baste recordar el efecto *hiperreal* que éstas producen en los arquitectos sumergidos –habitantes ya– en esta idea. Oigamos a Le Corbusier mientras croquiza la *casa delle Nozze di Argento*:

Estás en la casa de un Romano, ¿para qué servían estas habitaciones? Eso está ahora fuera de la cuestión. Después de veinte siglos sin alusiones históricas, sientes próxima la Arquitectura... y todo esto no es en realidad otra cosa que una pequeña casa ⁹³.

O mientras esboza rápidamente dos bellos croquis –planta y perspectiva del *cavaedium*– de la misma *casa delle Nozze di Argento* (fig. 266):

*Cielo abierto, inmenso
colossal vestibulo, altura de catedral
lleno de sombra y al fondo el estallido del jardín
masas luminosas y volúmenes oscuros* ⁹⁴.

Poética descripción de un *atrium* que parece ya un programa conceptual: la sombra acogedora del interior, el centro luminoso, el cielo, el techo protector, la fuga visual al jardín... y no sería aventurado imaginar algo de esta secuencia en el patio-techo de *ville Savoie* o el del pabellón del *Esprit Nouveau*, pues a menudo la mano que dibuja sigue a la razón emocionada por el recuerdo más allá de cualquier otra consideración (fig. 267). Tornando a Schinkel, la experiencia en la *casa de los antiguos* como *leitmotiv* creativo será doble y copiosa, tanto en las reconstrucciones teóricas de las villas de Plinio –de nuevo banco de pruebas– como en la abundante verificación proyectual que despliega, sobre todo, en Potsdam. Reconstrucciones plinianas que Schinkel dibuja en su versión final, tanto para la villa Laurentina como para Tuscolana, en la última etapa de su carrera –1833–, particularmente rica en experiencias cercanas al espíritu pliniano: recuerdo su proyecto de *casa antigua de campo* en Potsdam –1833–, su palacio real en la Acrópolis –1834– o el epigonal y romántico palacio Orianda en Crimea para la zarina Alejandra en 1836. La carga utópica de estos proyectos se contrapone a la gran cantidad de pequeñas construcciones –residencias para príncipes o notables de la corte– desarrolladas en su mayor parte en Potsdam y alrededores, tanto por Schinkel como por sus discípulos Persius, Stüler... Así el parque de Sans-Souci se convierte para un arquitecto –hoy como lo fue en el pasado para Berhens, Gropius, Mies o Le Corbusier– en una experiencia fascinante: arquitecturas modestas de estuco, donde este concepto del habitar –*Pompeya y Plinio revisited*– es desarrollado en todas sus posibilidades. Llamando en auxilio a la naturaleza –bellamente recreada por Lenné– la arquitectura



266. Casa delle Nozze di Argento. Pompeya. 1911.
Le Corbusier



267. Patio superior de Ville Savoie. 1928-31.
Le Corbusier

92. DANTE ALIGHIERI: *La divina comedia*, Purgatorio XVII-25 Barcelona, Seix Barral, 1976.

Este verso: "Poi piove dentro a l'alta fantasia" sirve de arranque del capítulo "Visibilidad" del texto de Italo Calvino: *Seis propuestas para mirar el próximo milenio*, ed. Siruela, pág. 97.

93. LE CORBUSIER: *Vers une Architecture*, ed. cit. pág. 149.

94. LE CORBUSIER: *Le voyage d'Orient. Carnet IV* pág. 126, ed. facsímil Electa-Baugert 1987.



268. *Cubo dórico.* "Impluvium o Stibadium". Paradiesgärtl. Potsdam Sans-Souci. 1841-44. L. Persius



269. *Impluvium.* Cubo dórico. *Impluvium o Stibadium.* Paradiesgärtl. Potsdam Sans-Souci. 1841-44. L. Persius

95. ALAN WINDSOR: *Peter Behrens Architect et Designer*, Mardaga, 1981, pág. 149. La referencia se halla en el artículo de Gropius: "Apollo in der Demokratie"

despliega todo el juego de posibilidades evocadoras, desde lo griego a lo vernáculo, desde la solidez constructiva a la levedad de las pérgolas, a la duplicación ilusionista en los mil reflejos de lagos y estanques..., al rumor de potentes surtidores accionados por neogriegas o neoárabes bombas de vapor. Sólo quisiera recordar aquí un pequeño edificio para mí fascinante: se trata de un bello *homenaje conceptual* a lo que es en esencia la idea de *habitar esta casa de los antiguos*. Me refiero al que podría ser llamado *cubo de Persius* en el Paradiesgärtl, construido en 1845 en un costado de la gran *Orangerie* del mismo autor. Apenas un refugio en el paraíso, un misterioso cubo dórico que guarda celoso en su interior un bellissimo *impluvium* de griegas columnas corintias en delicada *terracotta* Feilner, ya utilizada para la Bauacademie schinkeliana (figs. 268, 269). Para mí, que pude verlo en abandonado estado en el parque de Sans-Souci, representa el más bello homenaje a esta idea de interioridad, enclaustramiento esencial, protector que conforma la idea de casa, del todo comparable al bello grabado del *impluvium* toscano de Fra Giocondo, anteriormente citado en este ensayo (fig. 188). Desde fuera, en un hermoso jardín pompeyano, se impone el austero y hermético cubo de friso dórico, donde los triglifos, recordando su origen, dejan ver el cielo a través de las metopas ausentes en un efecto del todo metafísico. Dentro nos acoge el techo del doméstico *impluvium*—más bajo que el muro envolvente— en torno al cuadrado del cielo enmarcado por el muro calado, sin metopas, de su remate. Sobre el otro eje, una exedra con asiento permite contemplar, a través de la ventana enfrentada, la parte más bella del jardín, tras las preciosistas rojizas columnas corintias, evocando esas fugas visuales que Le Corbusier admiraba en Pompeya. ¡Cuántos proyectos pueden recordarse, pueden imaginarse aquí! Éste es sin duda uno de los mayores placeres para un arquitecto, cercano al hecho de proyectar.

* *De Charlottenhof al pabellón de Barcelona*

Quiero ahora medir y comparar dos proyectos, homenaje a esta idea de habitar, que veo muy próximos, más allá de las diferencias estilísticas que ostentan. Algo que pude sentir en la ocasión fortuita de poder ver —en continuidad y en una misma semana— el pabellón de Charlottenhof de Schinkel en Potsdam y el recién reconstruido pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe en Montjuïc. Aunque ello escandalice a los puristas de todo signo, experimenté, en el recuerdo superpuesto de los dos pabellones, una agradable sensación de *déjà vu*. He de aclarar que este sentimiento, que a la vez que sorprende hace recordar otros lugares, otras arquitecturas que amamos, es para mí lo que más me interesa al mirar un edificio. Ambos pabellones comparten la misma idea: la construcción de un *lugar*, la construcción de una *casa*, del concepto de *habitar* recreado en la mejor tradición de la *casa de los antiguos*. Es fácil adivinar la conexión Schinkel-Mies a través del aprendizaje de este último con Behrens, el último gran continuador de la *Schinkelschule*. Behrens y Mies compartiendo sus paseos en Potsdam aprendiendo de Schinkel, como recordará también Gropius en la misma época.

*Me ha enseñado —Behrens— los métodos de concepción de los gremios de albañilería de la Edad Media y las reglas de la geometría de la arquitectura griega: juntos hemos visitado a menudo los edificios construidos por Schinkel en Potsdam y alrededores. Él reconocía en Schinkel a su antepasado artístico*⁹⁵.

Mire Vd. al gran Schinkel –recomendará Behrens a Mies– que de él aprenderá el manejo de la gran forma.

No es extraño que Mies en su vejez recuerde:

*Cuando fui de joven a Berlín y miré a mi alrededor, me interesaba Schinkel porque Schinkel era el arquitecto más importante de Berlín: sus edificios son un excelente ejemplo de clasicismo, el mejor que conozco y ¡claro que me interesaba! Lo estudié cuidadosamente y fui influido por él. Eso puede ocurrirle a cualquiera. Creo que Schinkel tenía construcciones maravillosas, proporciones excelentes y buenos detalles*⁹⁶.

Schinkel, *que era capaz de meterse en la piel de un clásico*, al decir de Behrens, será también invocado en la memoria de la Neuesgalerie berlinesa donde, al final de su carrera, Mies quiere medirse con la mejor tradición schinkeliana. No podemos olvidar tampoco el aprendizaje miesiano con Behrens en la casa Wiegand. Casa Wiegand que al *pathos* griego de su propietario añade la asimilación de la lección del vecino Potsdam, la reinterpretación libre –en dura caliza gris– de todos los temas extraídos de la *casa de los antiguos*: desde el *impluvium* de entrada al jardín construido como *paisaje interior*, con las obligadas referencias al pabellón schinkeliano del lago de Glienicke, la pérgola de Charlottenhof o el uso sugerente de esculturas como factores de escala, creadoras de una especial atmósfera: aquí un togado Trajano en *sacra conversazione* con una serena Eirene a ambos lados del pórtico, o la dinámica Ménade del arranque de la escalera principal (figs. 270, 271). Lecciones schinkelianas, lecciones behrensianas, actualización del pensar griego y romano de la arquitectura –*la gran forma*– que Mies no podrá jamás olvidar, desde el aprendizaje en la casa Perls, homenaje textual al pabellón de Charlottenhof, hasta la obra de Barcelona en 1929. Y es que nada podía unir más a los tres arquitectos que su confesado amor por Grecia.

El *habitar* exige un *lugar*. Un lugar como opción frente a la naturaleza y lo que ésta significa frente a la arquitectura. Idea de *lugar* que Schinkel había descubierto precisamente en las ruinas griegas de la Magna Grecia, como un sentimiento inseparable de la visión directa de las mismas. Contemplados sus bellos dibujos panorámicos de Agrigento o Segesta, podemos entender que declarara en carta dirigida a David Gilly (fig. 272):

*En sus mayor parte los monumentos de la Antigüedad no ofrecen nada nuevo en Arquitectura porque nos son familiares desde jóvenes: pero su aspecto en su LUGAR natural, su contemplación directa allí, sorprende no sólo por su tamaño y proporciones reales sino por su agrupamiento pintoresco*⁹⁷.

Uno puede entender qué significado generador tienen estas palabras: el descubrimiento de nuevas relaciones entre naturaleza y arquitectura, entre estos generosos paisajes y las Ruinas. Y así la austeridad dórica puede hermanarse en sus *schizzi* con lo vernáculo de Capri o Ischia, desde la lección de libertad del Erechteion (fig. 273):

*En forma pintoresca y en simplicidad de agregación de sus partes sobrepasa a todo lo que he visto en conjuntos rurales*⁹⁸.



270. Atrio abierto. Casa Wiegand. Berlín Dalen. 1912. P. Behrens



271. Jardín posterior y pórtico con Trajano y Eirene en *sacra conversazione*. Casa Wiegand. 1912. P. Behrens

96. MIES VAN DER ROHE: *Escritos, diálogos y discursos*, COATM, 1982, pág. 67.

97. 1781-1841 *Schinkel l'architetto del principe*. ed. cit. pág. 40.

98. *Op. cit.* pág. 42.



272. Templo de la Concordia y Juno Lacinia en Agrigento. Templo de Sagesta 1804. K.F. Schinkel

Nueva visión de la naturaleza que será en la casa donde alcanzará el mejor campo de experimentación, como el propio Schinkel comprobará desde el autónomo pabellón de Charlottenburg o el palacio de Tegel hasta el pabellón de Charlottenhof o el pintoresquismo de los Römische Bäder. Me gustaría ver precisamente ahora estas dos obras –pabellón de Charlottenhof y de Barcelona– desde su semejanza, desde esta idea de construcción de un lugar, desde la idea del habitar que comparten desde la *casa de los antiguos*. Semejanza que entiendo como:

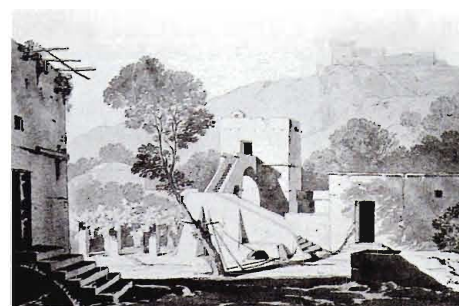
*La semejanza de lo uno con lo otro –con la que contamos y nos ocupa despiertos– juega alrededor de otra más profunda: la del mundo de los sueños, en la cual lo que ocurre **nunca es idéntico sino semejante**: emerge impenetrablemente semejante a sí mismo*⁹⁹.

Idea benjaminiana que genera un tiempo entrecruzado: Ruinas, casa, habitar, *un universo entrecruzado de experiencias*:

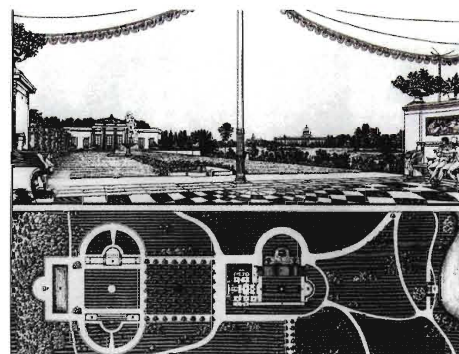
Schinkel, Behrens, Mies... Un mundo de *correspondencias* donde: *lo que ha sido* –la casa de los antiguos– *se refleja en un instante* –Charlottenhof y Barcelona, por cierto llenos de reflejos– *fresco como el rocío, se acumula, se condensa en un doloroso choque de rejuvenecimiento*¹⁰⁰. Dos encargos bien diversos, sin embargo reconducidos a una misma idea. Charlottenhof entendido como un retiro pliniano para el Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV) tomando como punto de partida un torpe pabellón rectangular –un *baül prusiano*–, que Schinkel reformará recién retornado de su segunda estancia en Italia, con significativa parada en Pompeya (1824). Pabellón de Barcelona sin un *encargo social* preciso, que Mies resolverá en la investigación pura de uno de sus temas más queridos y constantes en aquel momento: la casa. Por eso dirá: *Desde un principio tenía una idea clara de qué hacer con aquel pabellón*¹⁰¹.

Idea que no es otra que la evocación conceptual e intemporal de la *casa de los antiguos* o de siempre –desde la pista schinkeliana– en pos de la más radical asunción de sus significados. Y si ambos construyen un lugar para morar, también éste es un lugar para mirar el mundo desde un *recinto* separado de él, definido espacialmente por la *plataforma*, de similar orientación en ambos proyectos. Plataforma artificial sobre la que las estructuras fundamentales de la *casa de los antiguos* –*atrium* y *peristylum*– serán *reinterpretadas* según una nueva idea de lugar, de relación entre arquitectura y naturaleza (figs. 274, 275).

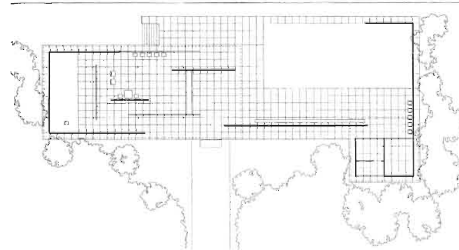
Plataforma schinkeliana abierta hacia el Norte –Charlottenhof es un pabellón de verano– colocada en el bello jardín inglés de Peter Joseph Lenné, como lugar desde donde contemplar –tras los grupos de árboles– el lejano doble palacio real de Knöbelsdorf, el próximo Römische Bäder junto al lago con el que forma *pendant* y, ya en el borde, en el horizonte, la bella cúpula de San Nicolás de Potsdam. Paisajes schinkelianos, que completan unas *fachadas abiertas*, para ser disfrutados desde el lugar definido por un esencializado peristilo. Plataforma artificial que, al subir hasta el nivel del primer piso del pabellón inicial, provoca en él un cambio radical. Plataforma verde contenida por la pérgola, la exedra y el patio inglés que respeta las luces del pabellón. Plataforma miesiana que crea un lugar desde donde contemplar el eje principal del conjunto de la Exposición Universal de Barcelona, tras las columnas de Puig y



273. Casa popular en Capri. 1804. K. F. Schinkel



274. Planta de Charlottenhof, 1826-36. Sammlung Architektonischer Entwürfe. K. F. Schinkel

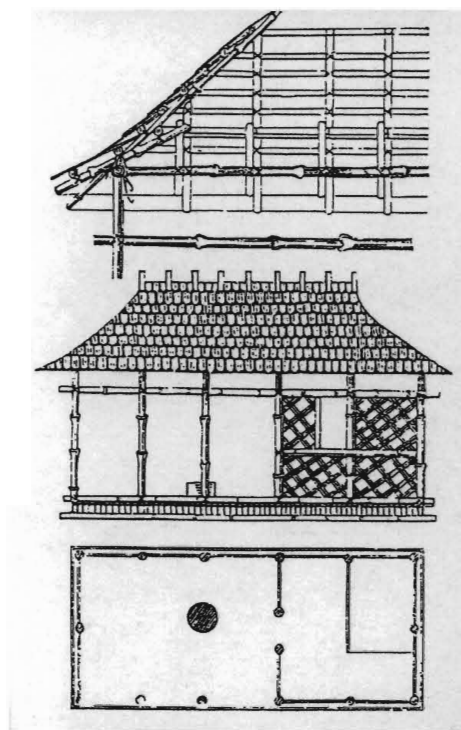


275. Planta del Pabellón de Barcelona. 1929. L. Mies van der Rohe

99. WALTER BENJAMIN. *Op. cit.* pág. 21.

100. *Op. cit.* pág. 30.

101. MIES VAN DER ROHE. *Op. cit.* pág. 93.



276. *Caribbean hut*. G. Semper

Cadafalch. Un lugar íntimo, metafísico sobre el bello *travertino* del solado, de dura geometría. Un lugar que Mies personalmente eligió, un uso de la plataforma que él mismo alabaré en Schinkel como elemento definidor de un proyecto: *creo que es una buena forma de hacerlo, más allá de ser una forma clásica de hacerlo* ¹⁰². Plataforma pétrea definida por un preciso y mínimo juego de muros. Yo señalaría el papel esencial que en ambos casos asume la presencia, la *visualización del techo*. La nueva definición de la cubierta schinkeliana, eliminada la torpe solución anterior, orienta el nuevo uso del pabellón hacia la nueva plataforma. Único techo a dos aguas que protege la parte pública, el eje principal coincidente con el de la plataforma, donde se sitúan en una bella *enfilade* longitudinal:

. El *vestíbulo*, a doble espacio, especie de *atrium* con su *oecus* ocupado por una fuente y una bella crátera de bronce schinkeliana, cuyos ausentes pórticos vienen recordados –como circulación– por la bella escalera doble hacia la sala principal, cuyas omitidas columnas vienen recordadas por el dórico parteluz de la gran puerta de entrada al pabellón. Pocos espacios schinkelianos, a pesar de sus reducidas dimensiones, superan a éste en maestría, detalle y calidad espacial. Desde esta pieza se domina visualmente todo el proyecto: hacia el interior el pórtico y el jardín de la plataforma o peristilo abierto al paisaje, hacia el exterior el hipódromo del parque de Lenné.

. Salón principal abierto sobre el vestíbulo y sobre el pórtico dórico –tetrástilo con frontón– que avanza acogedor como un puente hacia la plataforma. Plataforma, un particular *peristylum*, donde la naturaleza y el leve apoyo de la arquitectura entretejida con la pérgola y la exedra con su toldo, a modo de baldaquino, construyen sus cierres como hiperrealistas frescos pompeyanos. *Techo* que también cubre significativamente la zona de representación del pabellón miesiano –casa *in nuce*– también en tres partes en correspondencia a las anteriormente estudiadas. Sin embargo, hablando del techo y del pabellón miesiano, hay también ciertamente una nota de primitivismo esencial que lo liga directamente con el modelo germinal propuesto por Semper en su teoría del revestimiento: la *caribbean hut*, cabaña caribeña origen de la arquitectura. Y son conocidos los ecos semperianos que encontramos en Mies, en Gropius, Le Corbusier o en los textos de Loos (fig. 276).

Recordemos cuáles eran los componentes de esta *caribbean hut*:

1. Plataforma separadora, creadora de un lugar para esta arquitectura minimal, recinto aislado del suelo. Plataforma y recinto de muros que son esenciales en la definición del pabellón miesiano como lo fueron para Schinkel, según he señalado ya.
2. El hogar, el lugar central del fuego, origen funcional y moral del primitivo alojamiento bajo el *techo protector*.

También bajo el techo de Mies, en el interior de la sala de recepción hay una *ignición que resplandece sin llama para siempre*, parafraseando a Benjamin. Es el famoso muro llamante de dorado ónix que siempre he visto como una de las más bellas metáforas del fuego original, ligado a la idea del morar, ardiendo –central– tanto en la primera cabaña como en el *mégaron* griego. Presente también en Charlottenhof en las singulares y hermosas chimeneas de esquina schinkelianas.

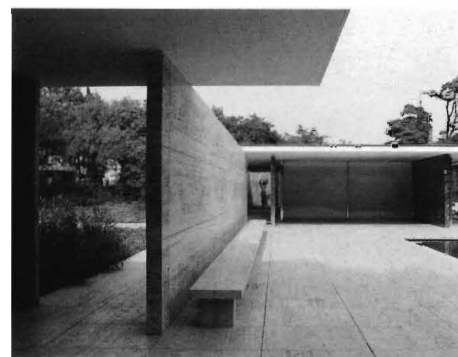
102. *Op. cit.* pág. 68.

3. El techo elemental sostenido por finos y esbeltos soportes de caña de bambú, rítmicamente dispuestos, independientes del cerramiento.

Es evidente la proximidad miesiana a esta propuesta semperiana. Primera que propone la diferenciación neta entre estructura y cierres de la que el pabellón de Barcelona es casi un manifiesto. Esta idea del soporte aislado –columna– netamente diferenciado de los muros de cierre está también en la raíz de la definición de las estructuras principales –patios y pórticos–, tanto de la casa griega o romana como de sus derivados. Así las cuatro columnas dóricas –que en Charlottenhof soportan el techo, reciben al visitante desde la plataforma y ordenan con su escala la secuencia, pórtico–sala principal–atrio posterior– se tornan en los ocho pilares en cruz cromados del pabellón de Mies, que sostienen el plano de la cubierta que acoge con sus vuelos al visitante. Pilares que nos acompañan continuamente en el doble recorrido lateral interior, una vez que el eje central está negado por el muro translúcido del lucernario. Muro correspondiente que en Charlottenhof aparece pintado como un cielo cobalto estrellado en una bella composición pompeyana que ilusionísticamente lo desdibuja. También dos pilares miesianos –los primeros de la serie– se adelantan en Barcelona a modo de pórtico que recibe al espectador (figs. 277, 279).

4. Los cierres en la *caribbean hut* semperiana son ligeros, como esteras entretejidas, revestimiento entendido como un *plus artesanal* donde reside el ornamento significativo, directamente salido de la mano del hombre. Levedad que los cierres de vidrio y el despliegue ornamental del dibujo de los muros en mármol verde y ónix acentúan en el caso del pabellón miesiano.

Considerada en los dos edificios –Charlottenhof y Barcelona– la secuencia principal: plataforma o *peristylum* abierto al paisaje, pórtico, sala principal y atrio o patio posterior, el juego de correspondencias en ambos casos se acentúa. Donde Mies coloca la estatua del *Amanecer* de Kolbe, reflejándose en el estanque cerrado por el verde muro de mármol griego –tiene mucho de jardín *picto* no naturalista–, Schinkel coloca su *impluvium* con la fuente y crátera de bronce con la pilastra dórica sobre el fondo del parque de Lenné. Todo ello apoyado en el salto espacial de la escalera principal, cuyas paredes por cierto son del mismo mármol verde vetado. Todo en el límite de la analogía creadora, cuando, inconscientemente, uno se convierte en arquitecto de lo suyo y lo anterior a él, cuando un diseño nuevo resume todo lo que la razón no podría explicar (figs. 282, 283). Y así, en ambos casos, *no moramos nunca en espacios cerrados* pues desde este núcleo interior contemplamos esos *paisajes contruidos* para ser vistos según las visuales dominantes. Ambas plataformas limitadas por los recorridos laterales tienen similar orientación NE, cerradas al Sur por la pérgola en un caso y el neto muro de travertino en otro. Una doble fuga visual –hacia dentro o hacia afuera– que rebota siempre en la figura humana como referencia. Éste es el papel de la escultura en ambos pabellones: *Clío y Apolo* sobre el verde del parque al final de la pérgola en Charlottenhof o la escultura de Kolbe sobre el rameado mármol verde en Barcelona. Sabida es la importancia espacial que adquieren las esculturas en la obra de Schinkel: recuerdo sólo el Schlössbrücke de Berlín, el Altesmuseum o las colocadas cuidadosamente en algunos interiores ¹⁰³ (figs. 278, 280, 281).



277. Pabellón de Barcelona. 1929. Vista hacia el pabellón cubierto. Mies van der Rohe

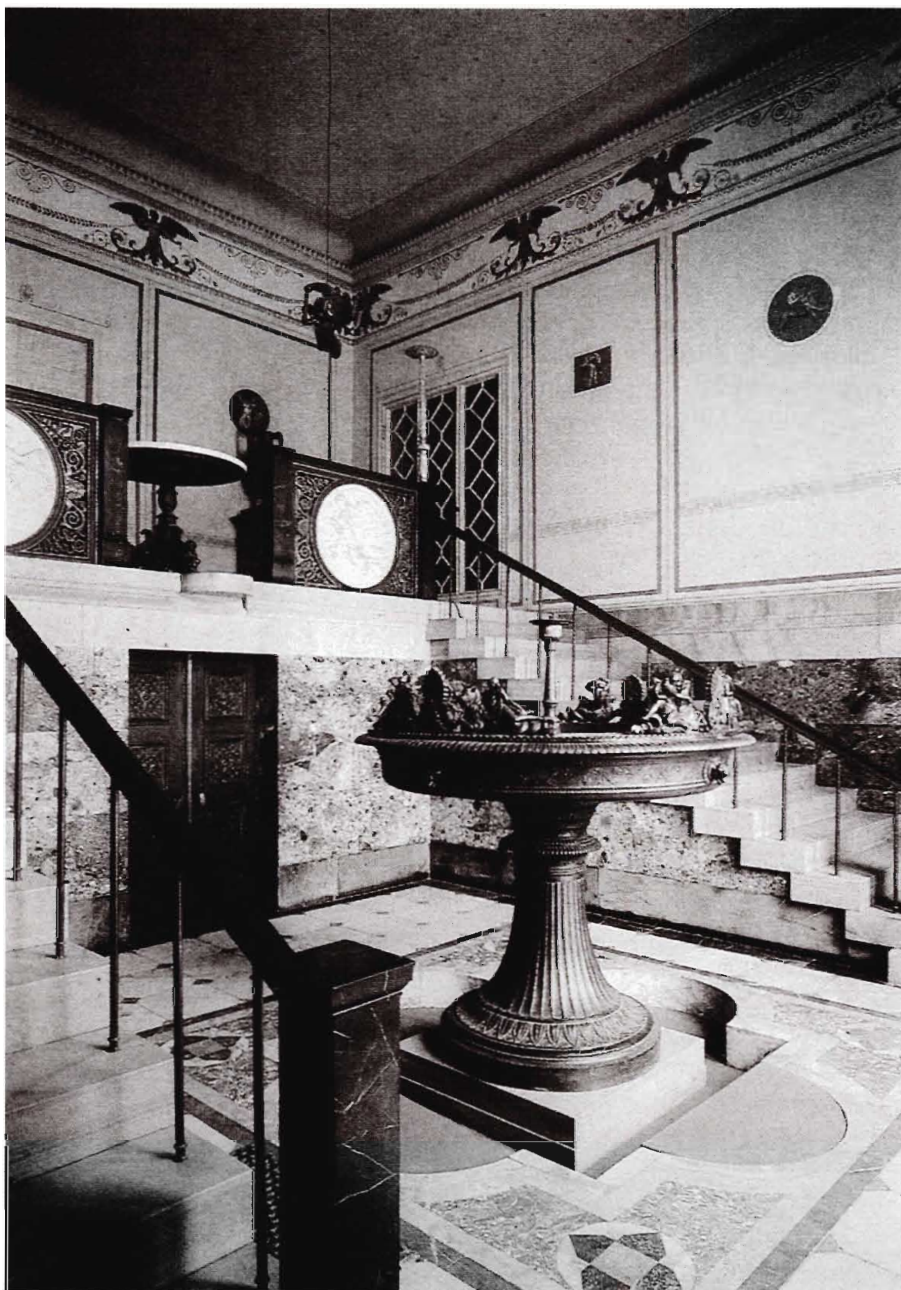


278. Pabellón de Barcelona. Contraplano anterior. 1927, Mies van der Rohe

103. Bueno será recordar aquí la fascinación de Schinkel por el papel que pueden cumplir las esculturas en los espacios públicos. Así en el Campidoglio miguelangelesco, frente a las monumentales esculturas y trofeos romanos reutilizados como cierre espacial del frente hacia la ciudad, exclamará: “Estos grupos de estatuas coronando el frente de la plaza han de ser vistos como componentes esenciales absolutamente para el efecto total de este edificio (el Campidoglio) en el contexto del lugar, que sin ellas perdería su carácter”. *Schinkel's Berlin*, Hermann G. Pundt, Harvard University Press, 1972 pág. 94.



279. *Charlottenhof*. 1826-36.
Vista hacia el pabellón. **K. F. Schinkel**

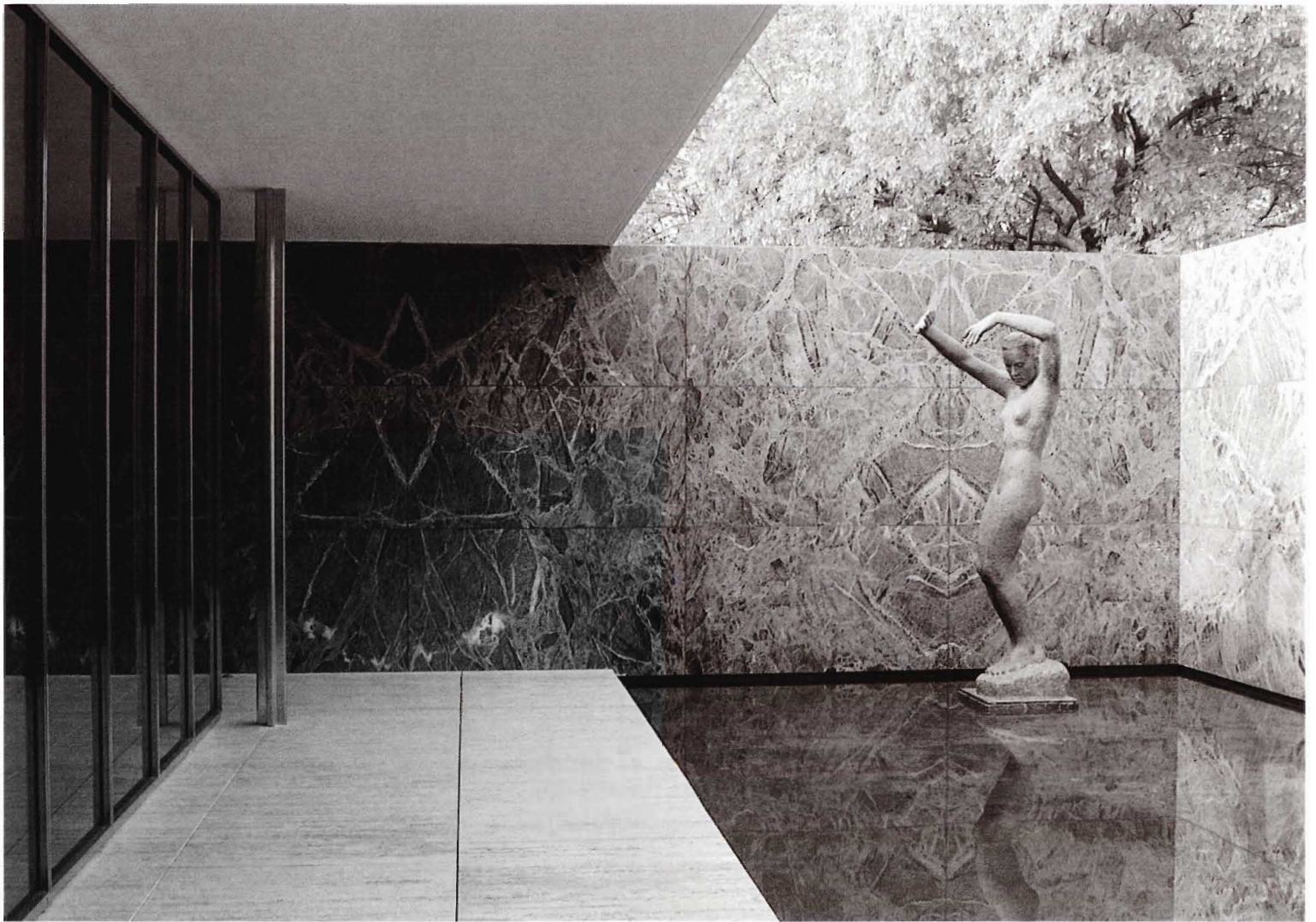


280. *Pabellón de Charlottenhof.*
Contraplano anterior. 1826-36. **K. F. Schinkel**



281. *Pabellón de Charlottenhof.*
Pérgola y esculturas de Clío y Apolo. 1826-36
K. F. Schinkel

282. *Charlottenhof.* Impluvium de entrada con
crátera. 1826-36. **K. F. Schinkel**

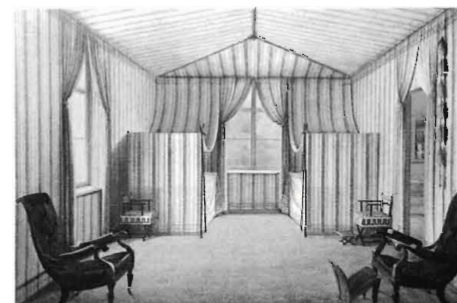


283. *Pavellón de Barcelona*. Patio posterior con el *Amanecer* de Kolbe, 1929. **Mies Van der Rohe**

En Charlottenhof serán siempre figuras humanas a tamaño natural, con sus pies sobre el suelo dando escala y defición espacial a la plataforma. Esculturas originales o copias –*Fortuna, Julio César, Paris (Shadow), Mercurio...*– extrañamente alejadas, fundidas románticamente, como los pilares de la pérgola, en el verde del parque de Potsdam, como lo hace también el *Amanecer* de Kolbe en los arabescos de mármol de Tinos. Y ¿qué importantes son las esculturas en Mies, siempre figurativas, siempre añadidas en *collage*, que transforman, *humanizan* con su sola presencia esas características perspectivas a línea de sus mejores proyectos, al punto de hacerse tan imprescindibles como el *Amanecer* de Kolbe en Barcelona! ¹⁰⁴. Papel que también descubrimos en tantas esculturas solitarias extrañamente supervivientes en los campos de ruinas (termas de Leptis, casas griegas de Delos...)

Hay también más cosas: el banco en exedra de Charlottenhof –que domina, sobre el estanque inferior, el paisaje creado por Lenné con los palacios de Potsdam al fondo– encuentra su eco en el elemental banco miesiano desde donde dominar, protegido por el muro de travertino, el espectáculo del todo teatral de la avenida principal de la Exposición de 1929. Estanques que, en los dos casos, nos devuelven reflejados fragmentos de cada edificio que cambian y se mueven con nosotros. Agua en reposo o rumor del surtidor shinkeliano que *deslizan* estas imágenes a Grecia, a Roma a la *casa de los antiguos*, a los textos de Plinio, a la terraza de villa Madama... *Deslizamiento de imágenes* –un camino de ida y vuelta inagotable– donde descubrimos que lo más importante es el juego de reflejos de lo uno en lo otro y viceversa. Mástiles de las banderas de España y Alemania, columnas de Puig y Cadafalch, que podemos evocar en la que sostiene en el estanque de Charlottenhof el busto de Elisabeth de Prusia, en las estatuas que acotan la visión sobre las antas laterales de la plataforma. Flamear de banderas que encuentra su eco en la tienda rayada de lona que, sostenida por mástil de bronce, cubre oscilando al viento la exedra-mirador en el pabellón shinkeliano. Y porque *estamos en dos casas*, también hemos de mirar al mobiliario. Interiores que en ambos casos combinan sorpresa y amplio despliegue de efectos. Recuerdo sólo la famosa *Zeltzimmer o de la tienda*, diseñada por Schinkel para Alexander von Humbolt, o la sala de recepción del pabellón miesiano. Y será en estas dos salas donde descubriremos –en la primera– los dos bellos sillones shinkelianos de caoba y cuero negro *capitoné*, volcados hacia atrás en sus elegantes curvas griegas, que encuentran su resonancia en las de las hermosas sillas de Barcelona, también *capitonés* en blanca piel, sobre la negra alfombra, al lado de la roja cortina junto al *hogar llameante* del muro de ónix: *estamos en una casa y teníamos que incluir algún mobiliario*, recordará Mies (fig. 284). Alfombra, cortina, sillas y muro de ónix en los que Mies, al menos en esencia, evocará ese poder mágico, conmovedor, que tienen los objetos cotidianos y que todavía sentimos cuando vemos los muebles recuperados de Pompeya o Herculano. Poder al que sin sospecharlo estamos infaliblemente sometidos ¹⁰⁵.

Charlottenhof, pabellón de Barcelona, *casa de los antiguos*, idea del habitar que para Mies es un pensamiento constante. Y así en 1934, en su diseño para una *casa con tres patios*, rendirá el que a mi juicio es el homenaje *moderno* más bello a esta herencia de la casa griega y romana, dando vida de nuevo a su fascinante mundo interior: un recinto rectangular encerrado por un muro de ladrillo, donde sus tres patios bien diversos se funden en mágicas transparencias por mor



284. Zeltzimmer. Charlottenhof.
1826-36. K. F. Schinkel

104. Que esto es más que un juego de palabras nos lo recuerda el propio Mies en otra ocasión similar a Barcelona: "La escultura colocada en el interior del edificio goza de igual libertad espacial, porque la planta abierta le permite ser vista contra las montañas circundantes".

MIES VAN DER ROHE. *Op. cit.* pág. 52.

105. Cuando ello falta, como sucede en muchos interiores modernos y asépticos, estamos en un mundo denunciado por Benjamín: "Nos quieren transformar de habitantes en meros usuarios de las casas, de orgullosos propietarios en desdenosos prácticos". WALTER BENJAMIN. *Op. cit.* pág. 108.

de los muros de vidrio que los conforman. Solución extrañamente cercana a la pompeyana casa de tres patios de Loreius Tiburtinus, como nuestro en el *parallèle* adjunto de sus plantas (figs. 285, 286). Pabellón de Barcelona, *casa de tres patios*, muestras de ese *decir breve* miesiano con *el mínimo de forma...* Sin embargo, número, proporción y composición aparecen, se representan en el pabellón de Barcelona por la belleza de los materiales elegidos –piedra, mármol–, que también dieron vida a las formas del templo dórico. Y *aunque utilice pilares cromados, sus mármoles hubieran resultado familiares a los Romanos*, como nos recuerda Fitch ¹⁰⁶. Belleza de los materiales gozosamente mostrada en los veteados mármoles preciosos, en el gran tamaño de las piezas modulares, en su técnica exigente –levedad de los soportes, dimensión de las lunas de cristal...– puesta de manifiesto en la encomiable labor de reconstrucción dirigida por Ignasi de Solà-Morales. Por eso dirá Mies: *Estructuras de piedra de los Griegos, construcciones de ladrillo y hormigón de los Romanos... ¡Qué calor irradian –los materiales– y qué bellos son! Suenan como viejas canciones* ¹⁰⁷.

106. MIES VAN DER ROHE: *Op. cit.* Prólogo de James Marston Fitch.

107. *Op. cit.* pág. 45.

108. El propio Schinkel es consciente de ello cuando nos recuerda: “En particular se me hizo evidente que en la arbitrariedad de su empleo -abstracción- hay que buscar la razón de la gran falta de carácter y estilo, del que parecen padecer muchos nuevos edificios (...) pero cuanto más penetraba en este tema, más veía que se interponían mayores dificultades a mis pretensiones. Muy pronto caí en el vicio de la abstracción radical, pura; en virtud de la cual, a partir de la construcción desarrollaba toda la concepción de una determinada obra arquitectónica pensando únicamente en el estilo trivial más inmediato. En estos casos el resultado era seco, rígido, carecía de libertad y excluía por completo dos elementos esenciales: *lo histórico y lo poético*. Continué indagando hasta qué punto el principio racional podría ser efectivo para fingir un concepto trivial del objeto y hasta qué punto -por otra parte- debería dar rienda suelta a aquellos nobles influjos de los objetos artísticos y poéticos con el fin de elevar la obra de Arquitectura a su condición de arte”. *Schinkel Arquitecturas 1781-1841*. D.G.V.A. Madrid 1989, pág. 41. Dentro del artículo de Simón Marchán: “Las Arquitecturas del Clasicismo Romántico”.

109. “Debe analizarse en qué concuerda nuestra época con las anteriores y en qué se diferencian en sentido material y espiritual. Por eso también se deben estudiar las construcciones del pasado y se debe dar una visión vital de ellas. No sólo para extraer de ellas escala y proporción arquitectónicas llenas de grandeza y significado, sino también porque al estar ligadas a una situación histórica irreplicable obligan a resultados creativos propios”. MIES VAN DER ROHE. *Op.cit.* pág. 86

110. *Op. cit.* pág. 86.

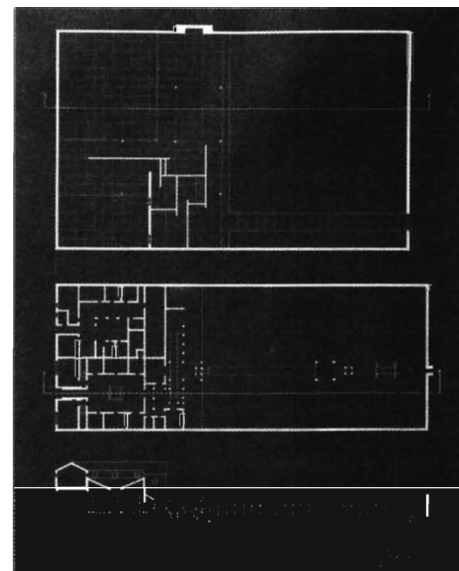
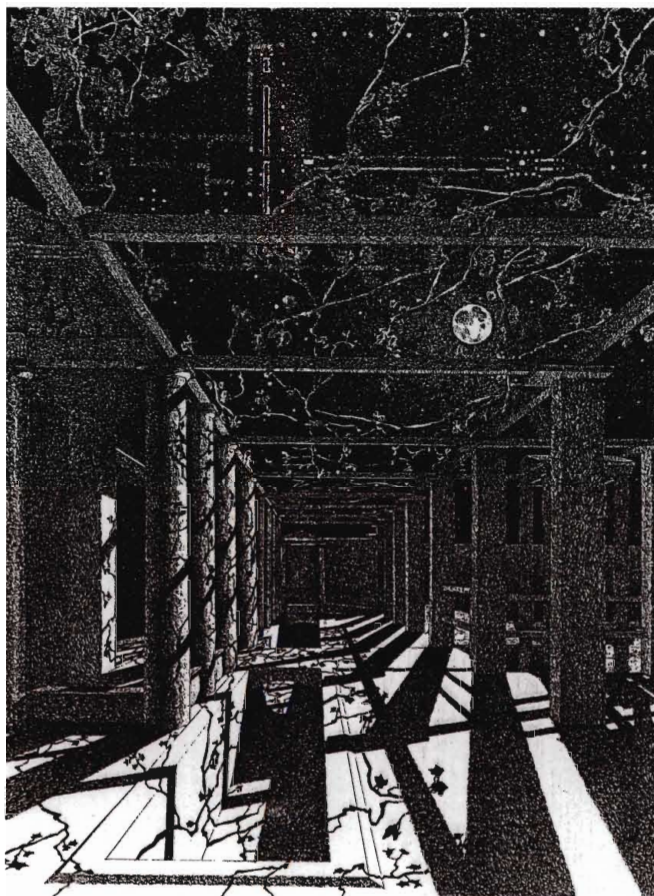
Fe en la forma evocada libremente por Schinkel y confianza en el canto de cada material, en la casi ausencia de forma, parecen razones extremas y conexas en la común herencia griega. Control de la fantasía en un caso y *decir breve* en otro comparten un límite –un límite griego–, tan lejos del formalismo banal como de la frustrante abstracción ¹⁰⁸.

Recuerdo e imaginación son, pues, el fundamento de la lección las Ruinas. Por eso Grecia, su *ideal*, como Schinkel y Mies demuestran, sólo puede ser conquistado por la poesía. Recoger, reunir desde las Ruinas –Pompeya, textos de Plinio o mito de la cabaña primitiva– los fragmentos de la *casa de los antiguos*, no es un simple juntar por yuxtaposición, sino reunir según una idea precisa pues se trata en cada caso de algo tan real como volver a habitar un lugar. Por eso la presencia excitante del pasado no resulta aquí, ni un peso, ni una carga, y sí la posibilidad de infinitas soluciones. Así para Mies, volver a vivir en esta *casa de los antiguos* se convierte en Barcelona, como caso extremo por su acerada esencialización, en una imagen casi irreal *dans la pureté du non-être*, que diría Valéry. Mies así, como arquitecto clásico, absorbe primero y oculta después poéticamente sus asociaciones de ideas ¹⁰⁹.

Así saber metafísico y saber de imágenes –que acompañan al arquitecto en cada época desde las Ruinas– se entrecruzan y producen nuevos pensamientos, nuevas arquitecturas construidas. En este camino, las Ruinas cumplen un papel esencial y liberador de los agobios de las teorías abstractas, a la vez que paradójicamente también las Ruinas teorizan. Por eso las Ruinas: –Pompeya, Herculano, Delos...– nos acercan radicalmente al misterio de la arquitectura: *habitar una casa*, idea que sin duda sería imposible tomar por asalto *ex nihilo*, como algunos pretendieron. Fragmentos del pasado que son ya un *punto de no retorno* para el arquitecto que ha pensado en ellos: el origen de un *deslizamiento* de imágenes en el tiempo, la *continuidad* de los significados esenciales.

Yo pensaba sobre arquitectura y entonces ensayaba la arquitectura para comprobarla ¹¹⁰.

Así resume Mies su experiencia –casi mística– en arquitectura que es, sobre todo, una radical experiencia de la tradición de la arquitectura, como para el pabellón de Barcelona he intentado demostrar.



285. *Parallèle* entre la casa de tres patios de Mies van der Rohe y la casa de Loreius, *Tiburtinus en Pompeya*. Dibujo del alumno A. Gómez en seminario dirigido por el autor

286. *El sueño del morar*. La casa de Loreius Tiburtinus. Dibujo del alumno J. Pérez Martínez en el seminario dirigido por el autor

Pues quizás la historia de la *casa* no es ya más que la historia de sus metáforas, como ha dicho Borges. Y así las casas –como sucede en el patio-*impluvium* original– *se llenan de cielo* y se convierten en el lugar donde habitan la imaginación y el misterio. Metáforas –lugar, recinto, intimidad, techo, naturaleza...– que señalan diferencias, alejamientos, sutilezas y esencializaciones diversas –Pompeya, villas de Plinio, villa Madama, Charlottenhof, pabellón de Barcelona...– en tanto el hombre y el habitar existan sobre la tierra. Es precisamente desde el pensamiento vivo de la esencia de esta *casa de los antiguos* como podemos pensar *cada día qué es la casa y qué es el habitar* para el hombre, desde la libertad de producir siempre otra cosa..., la idea de esta casa en otro lugar, otro tiempo, otro paisaje. Y así *las piedras no son más simples piedras, se convierten en vivas y animadas. El espíritu prevalece sobre la materia y las conduce a otra nueva esfera...*¹¹¹

111. Cita de Hilberseimer tomada de “Mies van der Rohe”. Ludwig Hilberseimer (prólogo de Antonio Monestiroli). Clup. Milano, 1984, pág. 17.



IV. Ruinas y pensamiento del presente

1. Modernidad y presencia de la tradición

Y Dante no es el único poeta que Virgilio ha acompañado hasta las puertas del Paraíso.

MARCEL PROUST¹

Si la presencia o ausencia, según los casos, de las Ruinas como factor generador del pensamiento arquitectónico en las respectivas épocas resulta determinante –como he demostrado en los capítulos anteriores–, también el proyecto de *Modernitas* dramáticamente vivido en nuestro siglo resulta iluminado en sus sombras y luces en la confrontación con una *Antiquitas*, un renaciente pensamiento griego y romano de la arquitectura, nunca tan necesario. Así Dante –los arquitectos del pasado– no serán los únicos que hayan aprendido de la mano de Virgilio –las Ruinas– qué puede ser, todavía hoy, la arquitectura. Y aún en época tan poco propicia, frente a la iconoclastia de la vanguardia, los mejores seguirán aprendiendo en las Ruinas, usando el pensamiento griego y romano de la arquitectura como caución necesaria, contra tanto eslogan reduccionista. Y así cuestiones necesariamente actuales como racionalismo, funcionalismo, tecnologismo, abstracción, informalismos de todo tipo... van a ser juzgadas por una tradición tan rigurosa con la vaciedad del historicismo como con el experimentalismo nihilista. Juzgadas también por arquitectos lúcidos que saben resistir el tirón acrítico de la moda y sus conformistas *ismos*. Arquitectos tantas veces llamados incómodos pero ejemplares en esta idea que mantengo en este texto. Y aquí debo empezar por Adolf Loos, el arquitecto que en mi opinión más conscientemente ha vivido y luchado por superar la escisión moderna entre arquitectura y tradición. Loos inconformista no está dispuesto, por dictado de una nueva academia moderna, a aceptar todo lo que sucede en su tiempo sin crítica. Conformismo moderno que, tanto como la aburrida rutina historicista, oculta la verdadera realidad del mundo con simplificaciones que expresan el miedo profundo a encarar una historia que a todos nos pertenece. Loos tampoco admite el pesimista diagnóstico de Hegel: *los bellos días han pasado. El arte es cosa del pasado. El arte ha perdido su verdad y vida. En tiempos pasados el Arte daba plena satisfacción, hoy sólo suscita en nosotros un mero juicio estético*².

Diagnóstico que al alejar radicalmente el pasado del presente lo entrega a un futuro obnubilado por la sedicente novedad, envuelta en el aura de un mítico progreso. Por el contrario, y las citas serían múltiples, Loos afirma la *continuidad* como la base de la arquitectura donde pasado, presente y futuro son un mismo asunto, construyen una única realidad que habitar. Para Loos, lo que vemos en Grecia o en Roma es nuestra propia obra y donde no la vemos es que no hemos visto nada, que no hemos construido nada sólido en definitiva. Afirmación corroborada en alguno de sus más significativos proyectos: columna para el Chicago Tribune, por ejemplo. Sólo así Grecia y Roma como pensamiento, como formas ejemplares, sirven para el arquitecto sin la obsesión añadida de un supuesto estilo de nuestra época. Idea que Loos ilustrará en la metafórica expresión: *construir como los griegos o los romanos*.

334. *Templo de Apolo en Corinto en reverberación luminosa. Louis I. Kahn. 1951. Col. Sue Ann Kahn*

1. MARCEL PROUST: *Sobre la lectura*, Valencia, ed. Pre-textos, 1989, pág. 49.

2. HEGEL: *Esthétique* trad. por S. Jankelevitch, París 1945, tomo I págs. 23-58.

Pensamiento exigente que marca la originalidad de la actitud loosiana frente a sus contemporáneos, su difícil encaje por la crítica cuando se analizan sus puntos de vista sobre el ornamento, la función, la tecnología o la novedad en arquitectura. Utilidad de la *tradición clásica* que Loos imagina intemporal y por tanto actual, a la vez que omnicomprendiva, es decir, capaz de resolver desde lo más excepcional a lo más corriente. Así hablando de la *silla Thonet*, Loos recordará tanto la nueva técnica de madera curvada al vapor cuanto sus curvas griegas:

*¿Se había pensado de manera **más griega** desde los días de Esquilo? Mirad el asiento Thonet ¿No ha nacido del mismo espíritu del que apareció la silla griega de patas curvadas y respaldo sin adornos que dio cuerpo a una época? Mirad el **bicycle** ¿no alienta a través suyo el espíritu de la Atenas de Pericles? Si los griegos hubieran tenido que construir un **bicycle** se habría parecido en cada remache al nuestro* ³.

No se trata pues de un mero formalismo más: nuestro pensamiento y el pensamiento griego confluyen necesariamente en la búsqueda de la mejor forma, esto es, la más adecuada técnicamente, la más útil y, por tanto, la más bella:

Porque quiero dar a entender que los antiguos griegos también entendían algo de belleza y sólo trabajaban de modo práctico sin pensar tan siquiera en la belleza, sin querer seguir una necesidad estética. Y cuando un objeto era tan práctico que ya no podía hacerse de manera más práctica lo llamaban bello ⁴.

Esta idea de trabajar con la forma sin pensar en la forma también sería compartida por Mies —el *mínimo de forma*— pero con una diferencia radical, pues mientras Loos sitúa la perfección formal en la existencia de los arquetipos clásicos —dichos de una vez y para siempre—, Mies pensará que la forma arquitectónica sólo debe ser una emanación natural de la forma técnica. Y es aquí donde Loos entiende la tradición clásica como *memoria y recuerdo* necesarios:

Los cambios de forma no nacen del deseo de renovación, sino del deseo de perfeccionar lo mejor, pues lo que hay que darle a nuestro tiempo no es la forma nueva, sino la mejor ¿qué difícil es encontrar la mejor forma! ¡y qué fácil la nueva! Para ello hay una receta muy sencilla: hazlo justamente al revés de como la gente lo ha hecho antes de ti ⁵.

Una apuesta loosiana por la continuidad, lección permanente de las Ruinas, y una desconfianza de que la novedad pueda ser algo que arquitectónicamente nos condicione, como nos previene Valéry:

Si se hace depender el valor de una cosa del efecto de sorpresa que produce, se llega a definir tal cosa como su único valor de choque. Sólo al cabo del tiempo, un siglo, la novedad de una cosa es una cualidad positiva de esta cosa ⁶.

Porque para Loos, como para todos los grandes aprendices en la tradición clásica, la idea de arquitectura es *única* y por eso podemos pensar como los griegos, como los romanos.

3. ADOLF LOOS: *Dicho en el vacío. 1897-1900*, Colección de Arquitectura, COATM, 1984, pág. 32.

4. *Op. cit.* pág. 91.

5. *Op. cit.* págs. 32-33.

6. PAUL VALÉRY: *La idea fija*, Madrid, Visor 1988, pág. 97.

Idea que para mí resulta particularmente reconfortante, idea que acerca nuestros problemas y los suyos, que nos hace griegos y romanos, por encima del tiempo, del lugar y sus circunstancias por complejas que sean. Por eso me parece magnífica la metafórica frase de Loos: *como yo construyo lo hacían los Romanos*, y su simétrica, *como los Romanos construían lo hago yo*. Idea, equívoco feliz, que nos presenta la arquitectura como una gran construcción, como un gran sistema mental y formal —*le belle forme antiche* de Rafael— donde concurren todas las experiencias señaladas a lo largo de este texto... y también las nuestras. Allí donde concepto, técnica y oficio se unen en un todo inagotable, caleidoscopio de infinitas posibilidades, mientras la arquitectura sea útil al hombre:

*Nuestra educación se apoya sobre la cultura clásica. Desde que la humanidad comprende la grandeza de la Antigüedad Clásica un único pensamiento atraviesa los tiempos y une entre sí a los grandes arquitectos. Piensan: cómo yo construyo habrían construido también los Romanos. Sabemos que están equivocados: tiempo, lugar, fin y clima local lo demuestran. Pero cada vez que con los mediocres y los formalistas la arquitectura se aleja de su modelo, aparece un gran arquitecto que la lleva de nuevo a la Antigüedad*⁷.

Caución salvadora de los antiguos —donde se guardan el nombre de las cosas, las palabras griegas y latinas de la arquitectura— que poco tiene que ver con los que ven ingenuamente en esta tradición un mero repertorio formal a repetir mecánicamente. Por eso en las Ruinas clásicas se encierra, para Loos, todo el futuro de la disciplina y no sólo el pasado:

*El gran arquitecto del futuro será un clásico. Alguien que no enlazará con las obras de sus predecesores, sino que se relacionará directamente con la Antigüedad Clásica*⁸.

Loos parece así anunciar un nuevo renacimiento que siempre estará en nuestras manos alcanzar pues conocemos el camino exigente que hay que recorrer:

*Hay que decidirse por volver a la única verdad que siempre predico: la tradición. Hay que construir como lo hacían nuestros padres y no hay que temer no ser modernos... Trabajemos tan bien como nos sea posible, sin pensar ni por un momento en la forma. La mejor forma existe ya y nadie debería temer emplearla aun cuando su origen proceda de otra persona; Basta ya de genios de originalidad! Repitámonos, incluso copiémonos a nosotros mismos: que una casa se parezca a otra...*⁹

Una herencia clásica, presente en las Ruinas y hasta en la tradición vernácula, que para Loos es parte de un patrimonio formal ejemplar, que no se justifica sólo por su adecuación técnico-funcional, sino por los significados esenciales que encierra, el sonido, la música original irrepetible que la acompañan. Pensar en griego o en romano, pensar en la belleza, tiene para Loos poco que ver con reflexiones tecnológicas, exacerbadas búsquedas funcionalistas u obsesiones innovadoras. Grecia y Roma representan para Loos la precisión del lenguaje propio de la arquitectura —el significado exacto de cada palabra, de cada elemento— que él se resiste a abandonar en pos de la novedad o a adulterar en la confusión historicista. Como

7. ADOLF LOOS: *Ornamento y delito*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1972, pág. 231. "La Arquitectura"
8. *Op. cit.* pág. 204. "La antigua y nueva tendencia en Arquitectura".
9. *Op. cit.* pág. 239. "El arte popular".



287. Looshaus en la Mikaelerplatz. Viena. Adolf Loos



288. Cornisa de remate de la Looshaus en la Mikaelerplatz. Viena. Adolf Loos

10. *Op. cit.* pág. 230. "La Arquitectura".

11. *Op. cit.* pág. 54. "Ornamento y educación".

12. ALBERTO SAVINIO: *Ville, j'écoute ton cœur*; París, Gallimard, 1982, pág. 240.

Witgenstein, como Kraus, Loos sabe que perder definitivamente el lenguaje clásico es renunciar a la capacidad de ser inteligible y, además, quien posee un lenguaje está ya en disposición de *poetizar*, de crear:

*Hagamos como los Romanos: ellos tomaron su ornamento de los Griegos porque estaban demasiado adelantados. Además quien está empeñado en resolver una gran planta –Termas romanas por ejemplo– no pierde el tiempo en inventar nuevos ornamentos... De los romanos hemos derivado la técnica misma de nuestro pensamiento. No por casualidad los romanos no inventaron un nuevo ornamento para la columna*¹⁰.

En esto Loos se mantiene firme: no podemos renunciar al lenguaje que nos pertenece como arquitectos: sería de nuevo Babel. Pues poseer este lenguaje es el primer aprendizaje necesario:

*La enseñanza del dibujo debe partir del ornamento clásico. El ornamento clásico es para el dibujo como la gramática: aporta disciplina, nos disciplina a nosotros, a nuestros artículos, nuestras formas, aporta unidad de forma y concepto estético. Pone orden en nuestra vida ¡Ah la greca, la perfecta tira de denticulos, pero también el lápiz con la punta bien afilada!*¹¹

Lápiz bien afilado, bella metáfora del rigor catoniano que Loos demostrará continuamente en sus obras. No puedo menos que recordar las estrictas, precisas y bellas molduras de la casa en la Mikaelerplatz, frente al anecdótico y confuso palacio imperial de Hoffburg (figs. 287, 288). Luz de los términos arquitectónicos que nada puede sustituir: no desde luego la exaltación de la construcción en una estética tecnologista, tentación habitual en la modernidad. Pocos arquitectos modernos menos fascinados que Loos por la tecnología como apreciamos en su obra, a pesar de su admiración por la Escuela de Chicago en su viaje americano. Pues para Loos la forma arquitectónica, en su aparición, es mucho más que una forma técnica, de ahí su especial discurso sobre el ornamento clásico y su negativa –*delito*– a nuevas búsquedas en este terreno. Pensamiento que está expresado perfectamente en este texto de Alberto Savinio:

*Piñas, flores de acanto, alas, la heráldica de la Arquitectura... habla de la forma más clara a mi espíritu, su poesía no podría serme más seductora. También la arquitectura racional busca una heráldica que le sea propia, pero los símbolos de su lenguaje son confusos y uniformes. ¿Qué significan esos huecos excavados en torno a ciertas puertas de entrada de un rascacielos o esos cilindros en relieve que quisieran ser troncos de árbol, columnas, y apenas son unas tuberías seccionadas?*¹²

Mirando al pasado, mirando a las Ruinas, sorprendemos aquella memoria que la arquitectura guarda de sí misma, de sus elementos, que la técnica simplemente no puede suplir. De nuevo Savinio:

Dios sabe que soy enemigo de los progresistas de desgracias que quieren vivir una vida del siglo XX en exclusiva, pero la parte mecánica de la vida, contrariamente a la parte moral,

*intelectual o poética, tiene una necesidad de ser sin cesar puesta al día, quiere ser mantenida en un estado de perpetua novedad, porque le falta todo elemento no sólo memorable sino conservable, y apenas su muy breve estación ha pasado, se corrompe y se pudre más rápido que el pescado muerto*¹³.

Tampoco lo funcional estricto puede suplir lo *memorable*, esa tradición formal y simbólica que las Ruinas recuerdan. Pensemos en la casa de la Mikaelerplatz de nuevo y veremos cuánto la zona intermedia se manifiesta como un contenedor urbano –homenaje a la casa vienesa de siempre– más allá de los distintos usos que encierra. Pues para Loos cada forma arquitectónica heredada cuenta una *historia*, encierra la historia de nuestra propia familia espiritual: ¿qué es lo que da vida, concepto, a esa forma? Y aquí el recuerdo es importante como afirmará, incluso ante los objetos corrientes:

*¡Ah nuestra mesa, nuestra mesa! ¿Sabéis lo qué significa? ¿Sabéis qué estupendas horas vivimos allí? Cuando ardía la lámpara. Cuando yo, de niño pequeño, no podía separarme de ella por la noche y mi padre imitaba el cuerno de un sereno, de manera que yo me iba corriendo muy asustado a la habitación de los niños*¹⁴.

Recuerdo, testimonio de la tradición, que es vital para la arquitectura. Por eso Loos se negará la posibilidad de nuevos ornamentos sin historia, y, por lo mismo, frente a los símbolos de la tradición clásica será estricto, embarcado en la misma lucha que su amigo Kraus por conseguir la precisión del lenguaje:

*Adolf Loos y yo, él palabra y yo por escrito, no hemos hecho sino enseñar que entre una urna y un orinal hay cierta diferencia y que precisamente en esta diferencia desempeña su papel la cultura. Sin embargo los otros, los positivistas, se dividen entre los que usan la urna como orinal y los que al contrario usan el orinal como urna*¹⁵.

Por eso la herencia clásica –el pensamiento griego y romano de la arquitectura– es esencial en este papel recordatorio de los significados, más todavía en épocas de crisis donde la permanencia de un lenguaje compartido se hace imprescindible. Por eso Loos abominará tanto del esquematismo abstracto, de la tiranía del llamado estilo racionalista que aparentemente le sigue a él, como del lugar común del historicismo o el decorativismo *Secession* empeñado en dar rienda suelta a sus excesos retóricos, *embriagado de beber en copas donde ya no hay vino*, como recuerda Kraus. Testimonios que son abundantes en los textos de Loos:

El individuo es incapaz de crear una forma: el arquitecto tampoco.

El arquitecto sólo puede cambiar pequeñas cosas y éstas no son importantes.

*Nunca he aludido a lo que los puristas han exigido ad absurdum, esto es, a la eliminación sistemática del ornamento*¹⁶.

Eliminada la obsesión por la forma nueva, Loos revaloriza la forma arquitectónica en la tradición clásica: formas explicables y míticas a la vez –*formas-vestigio* las llamará Semper–

13. *Op. cit.* pág. 360.

14. ADOLF LOOS: *Dicho en el vacío*, ed. cit. pág. 75.

15. KARL KRAUS: *Detti e contraddetti*, Adelphi 38, 1972. Milán, pág. 293.

16. ADOLF LOOS: *Ornamento y delito*, ed. cit. págs. 50-52.



289. Formas-vestigio. Detalle techo encasetonado en el American Bar. Viena. **Adolf Loos**

sostenidas por un pensamiento compartido en el tiempo y una simbología a ellas asociada, que hay que aprender a utilizar si la arquitectura ha de expresar nuevos contenidos (fig. 289). Como recuerda Kraus:

*El que quiere comunicar nuevas ideas no puede servirse al mismo tiempo de un nuevo lenguaje. No es el papel del artista crear una cultura marginal, de gueto, sino filtrar, invadir la cultura existente de todo lo que sea útil para el desarrollo cultural*¹⁷.

Lenguaje común, ancestral que es lo más importante para quien quiera comunicar, donde cada término nos es necesario:

*Cada gesto es un arabesco, cada respiración está instrumentada, cada barba es un modo de decir. Todo esto es necesario porque si no en las desoladas cavidades de las ventanas habitaría sólo el horror. Pero la fachada no puede engañarme: yo sé cuánto arte se debe robar a la vida y cuánta vida al arte, para hacer posible este juego de niños entre arte y vida*¹⁸.

Arte y vida, pasado y presente, Ruina y arquitectura cuya dialéctica nos invita a construir: la claridad con la que los griegos o los romanos, nos han descubierto casi todas las verdaderas ideas que conocemos nos obliga una y otra vez a la hermosa tarea de profundizarlas. Conclusiones griegas o romanas que para nosotros son incitaciones a compartir una herencia que nos llena de optimismo, usando la voz de André Gide: *lo más querido va a ser lo que está repartido por doquier y que naturalmente no es propio de nadie y es posesión de todos*¹⁹. Y ¿qué mejor que la naturalidad de un lenguaje compartido? Y ¿qué lenguaje puede ser éste? Oigamos a Loos: *El arquitecto es un albañil que sabe LATÍN*.

Quizás sea ésta la más bella actualización moderna del *rationare y construere* vitrubianos. El arquitecto es ahora consciente, como nunca en la historia, de que habla y *piensa en griego, piensa en latín*, y que en estos idiomas secretos del oficio se conservan el saber del pasado, la esencia de la arquitectura, los significados primigenios que dan sentido al *arte de construir*: por eso podemos entender, recordar –porque sabemos griego y latín– la desnuda verdad que se esconde tras los términos: muro, columna, huecos, techo... Así dirá Loos frente al no iniciado artesano:

*Y mientras el albañil coloca ladrillo sobre ladrillo, piedra sobre piedra, el carpintero toma su puesto a su lado. Alegres resuenan los golpes del hacha. Él construye un techo, ¿qué tipo de techo? ¿Bonito? ¿Feo? Él no lo sabe: él construye sólo el Techo*²⁰.

Poseer el nombre de las cosas es conocer su significado y para Loos –semperiano convencido frente a Riegl en la polémica *Kunstkönnen versus Kunstwollen*– el arte viene del conocimiento. Conocer es afirmar la tradición, es la búsqueda de un *saber-hacer* que ya es un *poder-hacer*, frente a la mera voluntad del artista negando la historia, en pos de la moda de la novedad cambiante. Por eso Loos afirmará clamorosamente la permanencia de las formas más prestigiosas de la arquitectura –por ejemplo su estricto uso de la columna clásica– frente a la amnesia vanguardista, creyente en un progreso que habría de ser capaz de arrumbar mitos, fábulas y formas del pasado arquitectónico, sustituidos por un funcionalismo tecnológico que

17. KARL KRAUS: *Op. cit.* pág. 217.

18. KARL KRAUS: “Der Löwenkopf” en *Untergang der Welt*, págs. 186-187.

19. ANDRÉ GIDE. Citado por Walter Benjamin en *Imaginación y sociedad*, Madrid, Taurus. 1988. pág. 141.

20. ADOLF LOOS: *Ornamento y delito*, ed. cit. pág. 221 “Arquitectura” y 236 “El arte popular”.

habría de dominar mejor las fuerzas de la naturaleza en una optimista visión, hoy insostenible. La tecnolatría, el funcionalismo estricto, que Loos ve sopechosos en sus formas más agresivas, tratan justamente de esconder esta pérdida de contenidos, la herencia griega y romana. Pérdida que hoy aparece como *un exilio*, según la idea de Hölderlin:

*Somos un signo privado de significado
indoloro: casi hemos perdido
en el exilio el lenguaje*

Loos –y aquí su ejemplo me parece de gran actualidad– al borde del abismo de la confusión, *usa* del lenguaje clásico, salvándolo, negándose a inventar otro, negándose a usarlo también banalmente. Loos no quiere romper el mundo mágico de los nombres para siempre griegos, romanos, cuando la arquitectura quiere expresarse. Expresarse y también guardar silencio, pues sólo podemos silenciar lo que de verdad sabemos. Loos hace del silencio, como tantas veces las Ruinas enseñan, un lugar de análisis –como sucede en su personal encuentro con la columna dórica para el *Chicago Tribune*– frente a la ceremonia del olvido moderno, entretenido en buscar nuevas formas, nuevos nombres abandonados al instante al automatismo de su caducidad. Tradición, pensamiento griego y romano –con las Ruinas como garantes– que podemos descubrir en nuestro siglo, en nuestro presente, en los ejemplos –bien distintos en logros e intenciones– que pretendo mostrar en los próximos capítulos. Así, *lo mismo* –esta tradición dicha de una vez y para siempre– se hace *nuevo: the same renew* utilizando la feliz expresión de Joyce, y la arquitectura suma *nuevas-viejas* experiencias.



290. Casa y columna-monumento.
Château Pichon-Longueville

2. Cuando sólo queda la columna

Ninguna cosa sea donde falte la palabra. STEFAN GEORGE

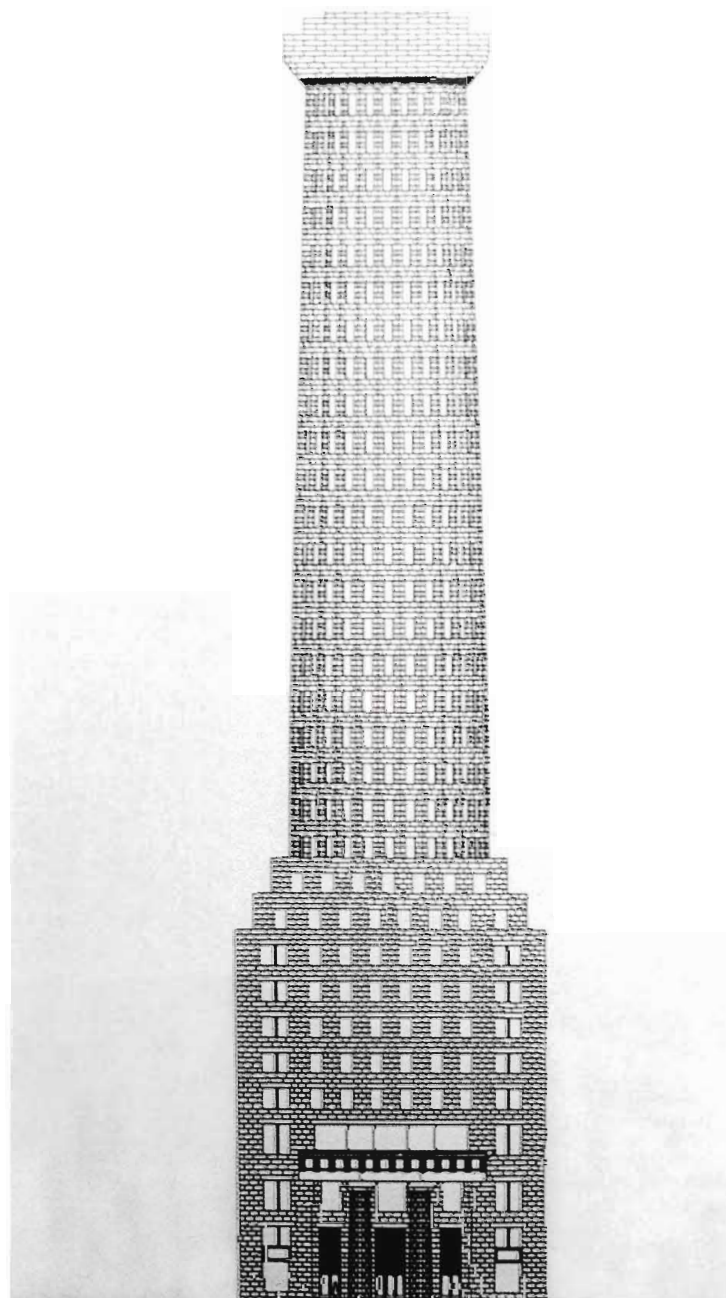
Se trata de erigir un monumento: así inicia Loos su memoria para el concurso del Chicago Tribune. Toda una declaración para quien cifraba en la división casa-monumento una de las claves simbólicas más importantes de la arquitectura (figs. 290, 291).

Un monumento ha de ser a la vez recuerdo, memoria y presencia de cuanto la arquitectura es capaz de expresar socialmente: como la cúpula de San Pedro en Roma o la torre inclinada de Pisa al decir del propio Loos. Pero –¿es esto posible hoy?– parece interrogarse Loos. Entre la permanencia de las formas arquitectónicas –consagrada y recordada por las Ruinas– y la angustia de un nuevo lenguaje, Loos no duda ni un momento ¿cómo obrar?:

*(...) ¿eligiendo nuevas formas arquitectónicas divorciadas de la tradición, como hacen los arquitectos alemanes, austriacos y franceses quienes se inspiran en el cubista Berlín...? Desgraciadamente las formas antitradicionales son rápidamente sobrepasadas por otras nuevas formas y el propietario del edificio es pronto consciente de que su casa es ya vieja, puesto que estas formas cambian como los sombreros de señora?*²¹

21. ADOLF LOOS: Memoria para el concurso del Chicago Tribune. Versión inglesa en *Black and White* núm. 1, University of Miami, School of Architecture, 1988 pág. 39 o en *Ornamento y delito*, ed. cit. págs. 260-262.

291. Columna dórica para el *Chicago Tribune*. Concurso 1922. **Adolf Loos**

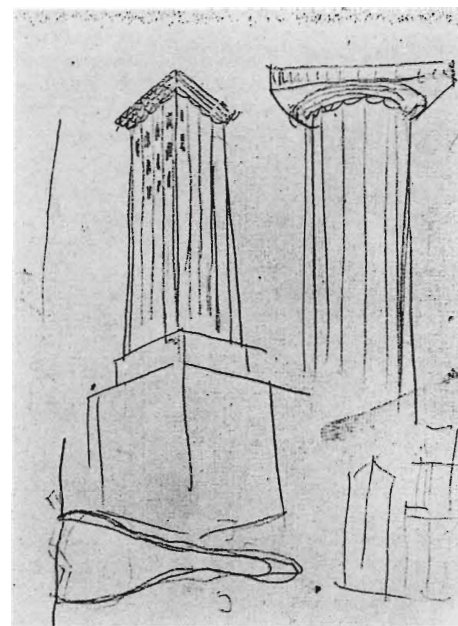


Todo esto dicho en 1922, en un concurso donde la vanguardia desfila en pleno con sus banderas desplegadas: Gropius, Mayer, Hilberseimer, Taut, Luckhard..., por un Loos desengañado, autorrefugiado en París, ¿ironía en el gesto con dedicatoria americana?, ¿un espectro como ha dicho Tafuri? Yo creo que se trata de un radical manifiesto loosiano, su último homenaje a la arquitectura, expresado en un pensamiento griego. Nada más ni nada menos que una gigantesca columna dórica de granito oscuro pulido: de nuevo un eterno retorno al más venerable signo de la arquitectura, esta vez para significar un tema tan emblemáticamente moderno como el rascacielos. El rascacielos es un monumento, quizás el más propio del siglo XX, y habla con el lenguaje más serio de la arquitectura en un gesto, por lo extremo, irrepetible: *esto es la arquitectura, esto queda de ella para siempre* parece querer recordarnos Loos, a contracorriente: *el autor ha elegido para el proyecto el modelo de la columna. La idea de la columna libre y poderosa está arraigada en la tradición: la columna de Trajano sirvió de modelo a la napoleónica columna sobre la Plaza Vendôme* ²².

Columna que domina Roma, columna que domina París, columna que dominará con la misma fuerza, agigantada a la escala americana, el Loop de Chicago, como lo hacen por partida doble en Viena –por obra de Fisher von Erlach– desde la fachada de San Carlos. Se trata –como siempre desde las Ruinas– de ser capaz de hablar de nuevo con palabras ya dichas, pero ahora de otro modo y en otro lugar eternizadas. El más bello ornamento de la arquitectura, en un momento de intensa crisis en sus significados, es elevado a la categoría de símbolo de un clasicismo sin tiempo, en una provocadora *cita* –casi un inmenso *objet trouvé*– en la desembocadura del río Chicago en el lago Michigan. Columna dórica trasladada real y simbólicamente a un Nuevo Mundo como una nueva esperanza, un nuevo camino por andar. Un símbolo viejo –eterno diría mejor– para significar un nuevo tipo arquitectónico: el rascacielos, pues como ha señalado García Bacca:

No cuesta gran cosa poner a tono materiales y geometría euclidiana, cemento armado con estática y dinámica clásicas. Basta con mirar uno de los rascacielos modernos, demostración real de la validez macroscópica de la geometría de Euclides y de la mecánica clásica de Newton. Mayor, descomunal mayor faena es poner a tono tales objetos con tradiciones, leyendas, religiones, arte, mitos, fantasmas... de una colectividad... En un rascacielos no vive nadie, tomando en serio y en plenitud la palabra vivir, tan no vive nadie que semejantes monstruos, varias horas vacíos y cerrados, ni siquiera están poblados de fantasmas cual ciertos castillos y casas. ¿Cómo puede vivir un fantasma en un puro teorema de la mecánica? ²³

Por eso, ya en el primer croquis, Loos colocará junto a sus pensamientos para el futuro rascacielos la sombra de una columna dórica griega, rápidamente esbozada. Luego, como pilar cuadrado, se llenará de series de ventanas en un primer boceto del proyecto (fig. 292). Columna extrañamente habitada, cita necesaria pues la cita es esa forma que denota precisamente la extrema proximidad o al origen o al fin; y en origen ya no hay plagio sino encuentro de significados o mejor *reencuentros* ²⁴. Cita necesaria que surge cuando miramos a las Ruinas –aquí el *skecht* de la columna dórica– con ojos perdidos que están pensando intensa-



292. Columnas dóricas habitadas. Croquis previos para el Chicago Tribune. 1922 Adolf Loos

22. *Op. cit.* pág. 39.

23. JUAN DAVID GARCÍA BACCA En prólogo a *Hörderlin y la esencia de la poesía* de Martin Heidegger, Barcelona, Anthopos, 1989, pág. 77.

24. KARL KRAUS: *Detti e contraddetti*, ed. cit. pág. 228.

mente y que emocionados ven la *idea* del proyecto, la reconocen en aquel fragmento evocado. Por eso hay proyectos extremos que lo resumen todo y éste es uno de ellos. Analogía cuya dificultad no se le oculta a Loos, consciente de la opción adoptada.

*Inmediatamente una objeción arquitectónica surge: ¿es correcto construir una columna habitada? Se podría responder que curiosamente los más bellos rascacielos, contra los que nunca esta objeción se ha colocado, descienden de inhabitables monumentos como los modelos clásicos de la tumba del rey Mausolo para el Metropolitan Building, al campanile gótico para el Woolworth Building*²⁵.

Confesión flagrante de no aceptación de la tiranía funcionalista, aunque no se le oculte a Loos el lado particularmente escandaloso en su caso:

*Es cierto que, sin embargo esto, me cuesta un gran esfuerzo revelar esta idea, porque aunque esto esté permitido a otros arquitectos, para mí el reproche de pérdida de fe en los principios no puede ser evitado, pues yo mismo soy quien se ha hecho un nombre gracias a mi rigor catoniano*²⁶.

Confianza en el valor de la gran forma arquitectónica –los arquetipos simbólicos– que Loos siempre verá activa: recuerdo aquí la postal del gran obelisco –mínimamente *fenestrado* en su cima– de Bunker Hill en Charlestown que, celosamente, siempre conservó entre sus recuerdos. El viejo símbolo, la columna, poblado de ventanas en sus brillantes acanaladuras, extraña columna dórica que en el dibujo parece irreal y sin embargo está viva –como en Paestum o el Parthenon– enigmáticamente intemporal y a la vez presente como moderna apuesta de Loos. En ella se siente, sentimos, el latir intenso de la arquitectura, de aquello que sin duda le es más propio y necesario: la presencia de la gran forma. Columna dórica de Loos que, como las que vemos en las Ruinas, nos recuerda que, más allá del pensamiento propio de cada uno, está la razón común a todos. Una apuesta radical por la estabilidad de un intemporal código arquitectónico, capaz de representar nuevos contenidos, frente a la disolución moderna y al abismo de la indeterminación: una idea revolucionaria en aquel momento, que ni siquiera un dibujo puede contener en su totalidad:

*No es posible una cuidadosa representación gráfica capaz de representar el efecto de esta columna: la suave y brillante superficie del cubo y las acanaladuras de la columna despertarán al atento espectador: será una sorpresa, una gran sensación para estos tiempos modernos por otro lado tan indiferentes*²⁷.

Cita dórica que es eliminación de lo superfluo a través de dos principios que parecen antagónicos: el de *condensación* extrema –una columna– y el de la más amplia *ejemplaridad* posible –una columna dórica y griega– y aquí cada cosa recupera su nombre exacto. No es una mera repetición, sino fe en la persuasión de la forma arquitectónica por encima del tiempo, espacio y cambios sociales. Y ¿qué otra cosa han significado siempre las Ruinas sino este *deslizamiento*, este entrecruzarse con el presente, de la tradición arquitectónica? Por eso pienso

25. ADOLF LOOS: *Op. cit.* pág. 39.

26. *Op. cit.* pág. 40.

27. *Op. cit.* pág. 40.

que la columna del *Chicago Tribune*, el retorno loosiano a Grecia y su libertad, es un signo de silencio: *restricción formal* que es un seguro instrumento de creación poética, de construcción arquitectónica. Es su último proyecto: ya no queda más por decir y esto —esta inmensa columna— es lo más necesario ahora: sólo nos resta la memoria y el recuerdo frente a la novedad indiscutida. Las grandes formas existen ya, fueron dichas de una vez y para siempre: ahí están las Ruinas, la tradición griega y romana convertidas ahora en emblema de una necesidad vivamente sentida. Silencio que es una postura mental, como anuncia Savinio:

En el principio existía la palabra. Pero hay una cosa superior a la palabra: el silencio de la palabra. Tras una vida sin palabras llega una vida sin palabras ni movimiento: la vida puramente mental. Estamos ya entre las cosas supremas: es inútil hablar de ello ²⁸.

Un sentimiento, una analogía que Loos construye en granito como homenaje sincero a lo que la arquitectura representa: *hasta ahora las grandes columnas han sido construidas sólo en estilo Romano, nunca en Griego: este pensamiento, hasta ahora dormido en mí, toma forma aquí* ²⁹. Voluntad loosiana que coincide con este pensamiento contemporáneo de André Gide, que tan bien expresa la pulsión creativa de quien mira a la tradición, quien mira a las Ruinas: *quiero que todo lo que yo haya recibido, vea la luz, encuentre su forma* ³⁰. Por eso Loos afirmará esperanzado:

La gran columna Griega será construida, si no en Chicago en otra parte, si no para el Chicago Tribune para algún otro edificio, si no por mí por cualquier otro arquitecto ³¹.

Loos intuye así el eterno presente del pasado, la labor continuada que representa la arquitectura, el mundo de afinidades y analogías —griegas y romanas desde el origen— que la eternizan como una totalidad siempre en marcha. Loos denuncia, desde esta certeza, la desesperación que intuye en una época como la actual, que ha perdido la fe en la *forma* y busca y busca, como si no hubiera nada más importante que hacer ³².

No puede sorprender por tanto que, paradigmáticamente, para resolver un programa moderno —el rascacielos— Loos elija la columna o cite el mausoleo de Halicarnaso o la flecha gótica como formas ejemplares posibles. Por lo mismo tampoco sorprende que en ningún punto de su memoria mencione o haga referencia a la técnica constructiva empleada: para Loos utilizar la tecnología como símbolo y no como medio de materialización y clarificación de una idea arquitectónica elegida es un error y aquí la tradición —el pensamiento clásico de la *techné*— parece una lección permanente. En todo caso Loos, como Maiakowski, pensará:

La era de la máquina no exige himnos en su alabanza: exige ser dominada en interés de la humanidad: el acero de los rascacielos no reclama una visión contemplativa, sino su utilización cotidiana ³³.

Aspecto de cotidianidad material que tanto agrada a Loos cuando habla de las *cosas corrientes*, del silencio calculado que busca un decir breve.

Hay un secreto de gran estilo en quien está callado. Justamente en el hecho de que un autor

28. ALBERTO SAVINIO: *Scatola sonora*, Einaudi, 1977, Milán. "Senza Parola", pág. 259.

29. ADOLF LOOS: *Op. cit.* pág. 40.

30. ANDRÉ GIDE citado por Walter Benjamin en *Imaginación y sociedad*, ed. cit. pág. 135.

31. ADOLF LOOS: *Op. cit.* pág. 40.

32. Idea bellamente desarrollada por el contemporáneo de Loos, Hugo von Hoffmannsthal en *Buch der Freunde*. Versión italiana: *Il libro degli amici*, Adelphi, 1980, Milán, pág. 76 y ss.

33. MAIAKOWSKI: Citado por Walter Benjamin en *Imaginación y sociedad*, ed. cit. pág. 150.

*no quiera ver o decir todas las cosas posibles se manifiesta su postura. Él mismo elige su campo de batalla: en esta elección del orden de batalla está su soberanía y su poder*³⁴.

Palabras de Von Hoffmannsthal que expresan bien la solitaria postura de Loos, como otros grandes arquitectos que también lo aprendieron en la tradición. Postura siempre alejada del ruido, a contracorriente de modas y fáciles contemporizaciones, sean éstas modernas o antiguas. Males de una modernidad, exorcizados por la fidelidad al pensamiento clásico de la arquitectura. Pues, como vengo indicando a lo largo de está escrito, se trata –frente a la lección de las Ruinas– de discernir, de *elegir* desde una razón apasionada –como se pregunta el Don Quijote de Von Hoffmannsthal– en la encrucijada del presente:

*Como caballero andante, ¿estoy quizás obligado a conocer y distinguir qué sonidos provienen de los molinos de viento y cuáles no?*³⁵

Tal parece ser el dilema que el arquitecto, y Loos lo sabe, ha de resolver: lo que nos concierne como arquitectos y lo que no, desde las certezas que el pasado nos envía para juzgar el presente. Pues de otro modo estamos condenados a lo accesorio y provisorio, que aboca al desorden, por eso como denuncia Kraus *no debe tolerarse que las palabras no estén en orden: esto es lo que importa*³⁶. Frente al terror moderno por los símbolos permanentes –por el nombre de las cosas– queda la opción de Loos que supo, sin renunciar al presente, actuando polémicamente en él, recuperar, habitar en el *lugar de la arquitectura*, un lugar para siempre griego y romano: una tradición sin la cual la arquitectura no puede representarse adecuadamente en la sociedad. Que la columna sea la elegida para este recordatorio no es una casualidad, atendiendo a la eterna lección de las Ruinas y a la propia obra de Loos. Grecia y Roma existen –las Ruinas son testigo– luego la arquitectura existe para siempre, parece decirnos Loos. Y desde los *acantilados de mármol dórico*, donde prodigioso es el silencio sonoro de estas piedras, podemos decir o silenciar lo que conocemos; y lo más importante que conocemos todavía está en las Ruinas, en ese *paisaje* griego y romano donde sueña el arquitecto:

*Sea lo que pienso y sea lo que reúno,
El mismo rostro lleva todo lo que aún amo*

Con estos bellos versos de Stefan George (1919) –quien, por cierto, escribía los nombres propios en minúsculas como Loos– el símbolo, la columna dórica loosiana lo invade todo, *lleva todo lo que aún amamos* y por ello este edificio es una proclama –límite si se quiere– que reúne todo lo que ha significado y significa la lección de las Ruinas, la presencia operativa de la tradición.

34. HUGO HOFFMANNSTHAL: *Op. cit.* pág. 103.

35. *Op. cit.* pág. 104.

36. KARL KRAUS: *Fackel* núm. 852-856. (Mayo 1931), pág. 60.

3. Reconstruir las formas ejemplares: la cubatura del Pantheon

Pantheon: Le cube de marbre du portique penètre arbitrairement dans le cylindre de la nef.
LE CORBUSIER: Voyage d'Orient.

Freud en 1929 declaraba en *La enfermedad de la civilización* que la estructura de los recuerdos se asemeja a la de una ciudad en ruinas como las de la Antigüedad, donde sólo sobreviven sus partes esenciales más sólidas y desaparecen las más frágiles y anecdóticas. Siempre he recordado esta bella imagen visitando las Ruinas de las ciudades muertas del pasado. Y más que en la invadida Pompeya, en las desoladas y solitarias Mileto, Timgad, Afrodísias, Djemila, Leptis, Priene, Efeso, Apamea, Bosra, Palmira... (figs. 293, 294, 295, 296, 297).

El trabajo implacable del tiempo –en un expolio ejemplar– ha dejado meridianamente clara la diferencia entre habitación y monumento que Loos se esforzara por afirmar en su obra. Ver, mientras uno recorre sus calles hermosamente pavimentadas, cómo los años han reducido las casas –elemento de relleno– a la clara expresión del tipo en su planta y cómo –sobre estas señales en el suelo– reinan los grandes muñones de sus termas, las cáveas de sus teatros, sus fantasmales calles columnadas, los espectaculares fragmentos de templos y foros, la increíble supervivencia de algún arco de triunfo, enseña más que cualquier disquisición académica *qué es y cómo es* el hecho urbano en su esencia.

Ésta es una de las enseñanzas permanentes de las Ruinas, enseñanza más propia del siglo XX que de los pasados por la recuperación reciente de estas Ruinas. Más que en la propia Roma, hoy se entiende qué puede ser un monumento cuando uno ve aparecer –sobre la inmensa recta de llegada, perpendicular al paisaje– el gran anfiteatro de El Djem dominando, en cálidos ocre, el extendido y menudo caserío árabe blanco que lo rodea. Casa y monumento como las dos caras del quehacer del arquitecto (fig. 298).

Mientras la primera se ha convertido en el motivo de la arquitectura moderna –racionalismo y funcionalismo impulsados por la necesidad– el segundo, el monumento, parece fatalmente abocado a la experimentación más desafortunada, donde el tecnologismo y el más descarado formalismo parecen empeñados en asegurarse el rechazo social de quien no puede identificarse en tamaños disparates. Roto este equilibrio entre casa y monumento –privado y público– la lección de las Ruinas vuelve a recordarnos las cuestiones más importantes. Y ¿puede extrañar que sea precisamente en Roma –ciudad donde nunca enmudecerán las Ruinas– el lugar donde surja un edificio público que reclame rotundamente, en nuestro siglo, esta cualidad para sí mismo?

Me estoy refiriendo al Palacio de Congresos del EUR que para la Exposición Universal de 1942 se construyó en Roma por Adalberto Libera, en la misma tradición que fue capaz de levantar el Pantheon, el Coliseo y también el nuevo San Pedro. De nuevo la fuerza de la *romanità* reaparece en una época de intereses encontrados, tan incomprensida por unos como por otros y de manos de un arquitecto que también había hecho su particular aprendizaje en las Ruinas. Es lo cierto que cuando uno observa los dibujos del Libera estudiante en la Escuela de Arquitectura de Roma (1926–28) –dominada por las personalidades encontradas de



293. Paisaje urbano de Timgad desde el Teatro



294. Paisaje urbano de Djemila



295. La gran avenida de Palmira



296. Calle en torno al Foro de Septimio Severo.
Leptis Magna



297. La calle columnada –cardo– de Apamea

298. Presencia del monumento. El anfiteatro de
El Djem en el conjunto urbano



Giovannoni y Piacentini— encuentra un aire de familia que inmediatamente impulsa a asociarlos con los dibujos de los Sangallo, Peruzzi... que ya conocemos. Dentro del *pathos* de la época y los sentimientos encontrados de Libera, los dibujos intentan un análisis racional de este pasado sabiendo *que la tradición no desaparece sino que sólo cambia de aspecto*³⁷.

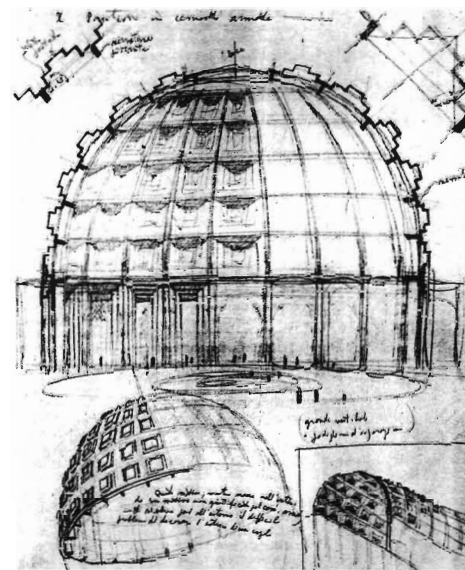
Este *cambio de aspecto* que asegura la no desaparición de la tradición se resume para Libera en la expresión *construir de nuevo*. Construir de nuevo, otra vez, los edificios gloriosos del pasado, sus formas ejemplares, no deja de ser el mismo ilusionado deseo —*aggiornado*— de Rafael cuando sueña su Roma Antica. Y así, como hemos visto en el pasado —Bramante, Sangallo, Rafael, Peruzzi, Miguel Angel, Palladio...—, Libera se encara otra vez con el Pantheon, *fruto supremo de un tipo seleccionado durante siglos*³⁸. Construir de nuevo el Pantheon in cemento armato no será un mero formulismo moderno, sino un esfuerzo por traer al presente una forma ejemplar del pasado, empleada para aprender a utilizar y expresar con un material moderno como el hormigón armado, indiscutible y obligado en el momento. Y así el hormigón romano, hecho emblema en el Pantheon, construye —ahora armado— nuevas imágenes para nuevos edificios públicos: la no-forma del hormigón moderno es asociada así a la ficción línea de la cúpula encasetonada del Pantheon. Elección que no deja de ser simbólica y ambiciosa siendo el Pantheon el más famoso espacio de planta central, mil veces homenajeado por otros edificios en la historia. Como en el pasado el análisis será exhaustivo y el resultado, en los dibujos, contiene *in nuce* soluciones proyectuales posteriores³⁹.

Su Pantheon in cemento armato, radicalmente esencializado —leve involucro sin peso— niega la sólida albañilería del modelo en un juego aéreo de nervios de hormigón —meridianos y paralelos— en bóveda y muros, que curiosamente continúa la tradición sangallesca de *gotizar* la estructura muraria de la rotonda, como señalé en su momento. Una rotonda purista, desnuda, cuyos delgados nervios de hormigón y leves casetones tanto afirman la forma, construyéndola de nuevo, cuanto la plena actualidad de este ejercicio, pues se trata de un *Grande vestibolo o padiglione di esposizione*. Pantheon nuevamente evocado para una sala de *Palazzo di Giustizia*, una rotonda de 12 luminosos nichos calados por columnas:

*Gran sala central —máximo desarrollo plástico con mínima sección y doce nichos en torno. En el interior dos columnas acanaladas sin basa ni capitel a los lados de la puerta y equidistantes; otras dos en los pequeños nichos internos. Estos nichos reciben luz que llueve de lo alto, dejando a todas las columnas a contraluz en un efecto escenográfico. La cupula evidenciará su estructura que se desarrollará según la lógica de las 48 columnas de apoyo*⁴⁰.

Conocido y analizado el tipo, la manipulación es inmediata como en el pasado: una descomposición estructural nueva, una nueva exposición luminosa cenital de los nichos ahora posible, un *construir de nuevo* como ejercicio de aprendizaje con las Ruinas que nada tiene que ver con la repetición o la copia. *Construir de nuevo*, diverso conceptualmente al *construir cómo* de Loos, pero igualmente útil para la imaginación, la elaboración del propio armario de las Musas del joven Libera, sintiendo el fuerte tirón vanguardista de la época (figs. 299, 300).

Recreando desde la luz, la levedad constructiva de su rotonda es ya una nueva forma



299. Pantheon in cemento armato. La idea de volver a construir las formas ejemplares. A. Libera estudiante en Roma 1926-28

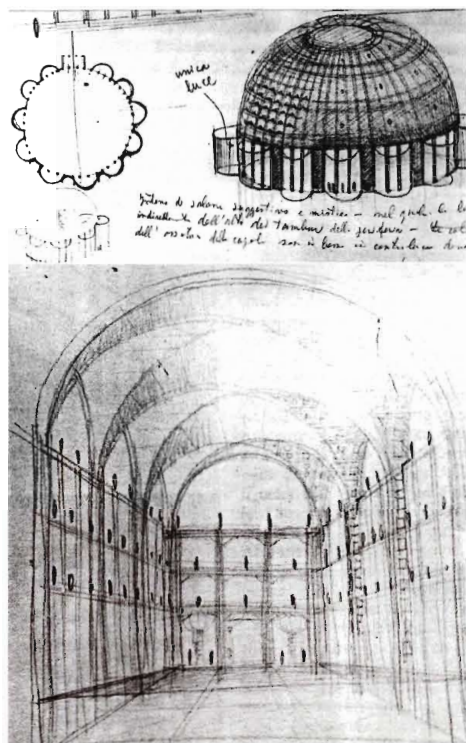
37. "Entre nosotros existe un tal sustrato clásico, el espíritu de la tradición es tan profundo en Italia que, evidentemente y casi mecánicamente imposible, la nueva arquitectura no podrá dejar de conservar una impronta típicamente nuestra. Y esto es ya una gran fuerza porque la tradición como se ha dicho no desaparece sino que cambia de aspecto" Grupo 7 en "Adalberto Libera." Monografía de Electa, Milán 1989. pág. 235.

38. *Op. cit.* pág. 35.

39. Aquí también empieza su particular devoción por los esquemas centralizados continuados en sus propuestas para el Mausoleo de Augusto (1932-37), su Sagrario de los Muertos (1932) o el propio Palacio de Congresos del EUR 42.

40. Textos autógrafos leídos sobre los propios dibujos realizados por Libera estudiante.

ADALBERTO LIBERA. *Op. cit.* pág. 47.



300. Interno de salone suggestivo e mistico per la luce. Gran interno con crociera. La idea de volver a construir las formas ejemplares. Estudios para "Architettura Tecnica". A. Libera estudiante en Roma 1926-28



301. Rotonda del Musée des Travaux Publicques 1937. A. Perret

41. Op. cit. pág. 50.

de construir el Pantheon; como veremos en una tercera versión:

Interior de un salón sugestivo y místico en el cual la luz entra sólo indirectamente desde lo alto de los tambores de la periferia, y las pilastras de la osatura de la cúpula están en suave contraluz, de ahí el efecto escenográfico ⁴⁰.

Todas estas notas –en los folios de los dibujos– muestran bien a las claras que Libera tiene conciencia de estar actuando como arquitecto que *corrige*, cambia las condiciones de estructura, de luz, del Pantheon. Una libertad que nada tiene que ver con ejercicios arqueológicos y que nos retrotrae a la mejor tradición de la escuela romana del Renacimiento. Hay otro punto que me parece interesante resaltar: no es extraño que Libera para dar forma al hormigón, a una estructura de hormigón armado, mire al pasado. Me atrevería a definir el hormigón como el material que busca su forma a menudo con escaso éxito. Así se sentía también en el ambiente coetáneo de Libera:

Los arquitectos no saben trabajar todavía con el cemento armado, no saben coordinar la función decorativa con la línea constructiva: oscuridad técnica y artística. ALFREDO MELANI, 1920 ⁴¹.

Oscuridad técnica y artística que, ciertamente, no era menor cuando los griegos decidieron evocar en mármol las originarias formas constructivas de madera: lo que ya es una clara lección de cómo a la verdad constructiva se impone la evocación formal, la necesaria continuidad de imágenes que parece desde el origen consustancial con la arquitectura. No otra cosa hará Perret –un arquitecto clásico que utiliza el hormigón– cuando llegado el caso –*Musée des Travaux Publicques* de París en 1937– diseñe sus bellas columnas palmiformes para la fachada y la impresionante gran sala hipóstila del citado edificio. Incluso en ocasión más doméstica –el edificio de viviendas que contiene la suya propia– la simple trama estructural será tan cuidadosa en detalle, forma y texturas que hace que nos parezcan extrañas tantas zafias o brutales estructuras de hormigón (fig. 301). Pensar en clásico y en hormigón en Roma no resulta nada difícil desde que este material –bien enfundado en ladrillo o encofrado en madera– ha construido alguno de los más bellos tipos romanos. Y Libera no podía dejar de mirar admirado esta henchida rotunda del Pantheon, misteriosamente encasetonada, recuerdo lejano de un techo de madera petrificado, que todavía nos hace pensar sobre la forma de este material –el hormigón– sin forma. Una técnica al servicio de una idea poética: una esfera cósmica desmaterializada por la luz.

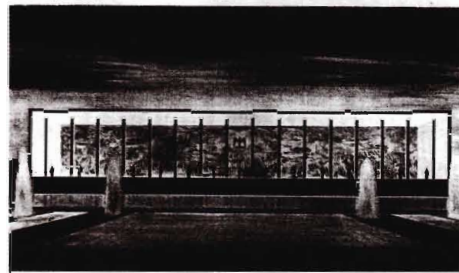
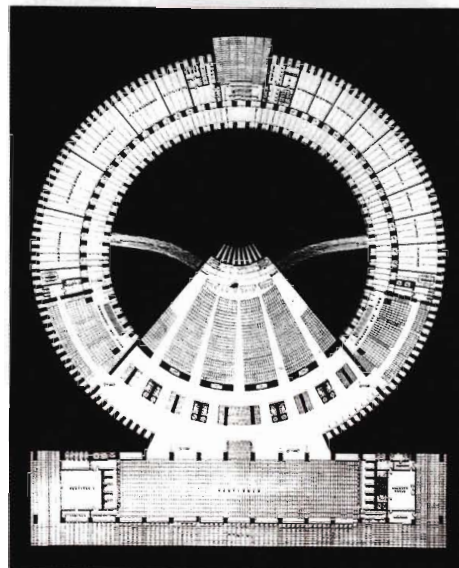
Para mí nada más hermoso y aleccionador que este *construir de nuevo* de Libera, trabajo común en la misma cantera que es capaz de filtrar su lección –siempre la misma, siempre distinta– para cada época y lugar. *Allí todos somos viajeros y buscamos Roma*, podríamos decir parafraseando a Goethe. Recordar el pasado –sus formas desvaídas– y revivirlo es una forma de curación, ha dicho Freud. Esta misma idea para el arquitecto hoy significa el inicio de un renacimiento personal, caución necesaria en épocas de confusión, tan poco propicias al recuerdo, como la época de ebullición plástica que vivió Libera. Este uso poético de la técnica

del hormigón para *construir de nuevo* las formas ejemplares del pasado le llevará –como Alberti siglos antes– a soñar una basílica de Majencio o unas salas termale en versión esencializada, adelgazada, por mor de la técnica empleada. Así es su *gran interno con crociera* o atrio construido de nuevo trasapado de luz, con sus tres bellas bóvedas de arista sin peso, suspendidas como baldaquinos aéreos sobre paredes caladas, armadas con estilizados órdenes superpuestos que acompañan rítmicas estatuas a contraluz (fig. 300).

En este hermoso interior encontramos la idea original, premonitoria, de la vela ligera, aérea, por aristas del Palacio del EUR (1937-42). De nuevo curiosamente la basílica de Majencio y el Pantheon van a ser asociados –como lo fueron en el XVI para el nuevo San Pedro– en la construcción del más importante monumento para esta nueva Roma soñada en el clima exaltado del fascismo italiano. Y esto es así desde el primer croquis, desde el primer proyecto ganador del concurso –un monumental pórtico–*stoa* que mira a Roma, tangente a una gran rotonda en cuyo patio interior se sitúa, en un sector, la sala de congresos– a la versión finalmente construida (fig. 302). Algo que Terragni –concursante sin suerte en esta ocasión– intuye, desde su intolerancia vanguardista, cuando critica acerbamente al proyecto ganador de Libera como *poco moderno y demasiado monumental*. Y sin duda tenía razón, más todavía si sustituimos moderno por vanguardista.

El proyecto construido mejora la articulación del concurso. La secuencia del Pantheon (pronaos y rotonda) es evocada en el gran pórtico columnado, el monumental cubo de recepción –que precede a la sala de congresos– y su pórtico posterior. Planimetría que el volumen se encarga de hacer más evidente (figs. 304). Cubatura del Pantheon que es atrio, templo y basílica a la vez, como su modelo, en una analogía que no podía pasar desapercibida a la propaganda de la época, que hablará tanto de *Colosseo quadrato* como de la capacidad de este cubo central –38 metros de arista interior– de contener exactamente el volumen de la esfera del Pantheon en sugestiva cubatura de la rotonda ⁴² (figs. 303). Gran cubo-atrio de recepción, con su muro envolvente de gran sección que contiene escaleras, y que –continuando con la analogía del Pantheon y sus dibujos estudiantiles– presenta un primer orden abrazando los tres primeros pisos, de grandes pilastras de bello mármol vetado, que permite la vista y expansión horizontal, como los nichos de la rotonda. El segundo nivel del muro sobre este orden –algo más de dos veces en altura– verá sus paredes, según el propio Libera, *construidas –que no decoradas– de mosaico como un cuadrangular anillo, sagrario de la idea de Roma* ⁴³.

Este mosaico dorado de la historia de Roma –donde habrían de verse juntos este edificio y su modelo el Pantheon, como muestra el boceto de G. Quaroni– no se colocó como sabemos, pero todo ello da testimonio de cómo el parangón con el Pantheon no olvidaba tampoco el reto de su bello interior. Interior que Libera estudiante había analizado en numerosos dibujos. Inmenso cubo cubierto por una vela segmentada –cuya flecha máxima es la del orden inferior marmóreo– *una crociera* de las que hemos visto representadas en su temprano dibujo pensando en la basílica de Majencio. Bóveda de aristas tendida sobre frágiles arcos calados metálicos que, al exterior, tanto evocan la achatada curvatura del Pantheon como los huecos termale, tan romanos en Roma precisamente. Tema formal que curiosa-



302. Concurso de Palacio del EUR. Solución ganadora. 1937. **A. Libera**

42. “Buscando permanecer en el orden de las dimensiones romanas, nos sorprende otra vez más una analogía con el Pantheon. La cubatura de la sala (38x38x38 metros) es un poco superior a la del antiguo Templo, corazón de la Urbe y modelo para el Renacimiento primero, y más tarde para el Neoclasicismo” Texto de la revista *Civiltà*, *Op. cit.*, pág. 73.

43. *Op. cit.* pág. 72.



303. *Palacio de Congresos en la Roma del EUR- 42.*
1937-42. **A. Libera.**

mente es también, como sabemos, el característico de Soane (figs. 305, 306). Palacio del EUR que se convierte así en un homenaje a sus modelos, por eso Libera siempre contemplará el carácter *alla antica* de este monumental cubo, atrio de acogida *vasto como un templo, vasto como una basílica* ⁴⁴.

Y ¿qué mejor templo en Roma que el Pantheon? ¿Qué mejor basílica en Roma que la de Majencio? Continuidad celebrada de los tipos clásicos con una estricta atención a lo que en ellos es esencial: la forma pura, exacta, despojada en cierto modo. Sin renunciar a cuanto de figurativo puede la arquitectura todavía expresar: esa cuádriga de la fachada en provocador vuelo desde el metafísico cubo, ese amplio rotulado romano, el mosaico del cubo, el veteado de los mármoles interiores, los bellos aparejos de mármol de Carrara usados en el exterior —isódomo en el cubo y pseudoisódomo en el resto—, las columnas del pórtico... Un manejo creativo de la iconografía clásica aprendida en las Ruinas, en citas significativas como la *gran volta a crociera* y su expresión termal exterior. Una figuración recuperada en las estructuras más famosas de las Ruinas romanas, construidas de otra manera, más leve, más *moderna* por quintaesenciada, exhibiendo así la capacidad celebrativa de la forma arquitectónica. Sin embargo, al punto que han llegado las cosas, en 1960 y al final de su vida, Libera deberá justificarse frente a la intransigente academia moderna por la colocación —en el pórtico principal— de sus columnas de leve éntasis coronado por un mínimo collarín:

Si no colocábamos estas columnas, después de haber ganado el concurso nacional, no aceptaban nuestro proyecto y nos decían: si no hacéis las columnas no se construye el proyecto ⁴⁵.

O cuando ha de recordar a modo de disculpa: *no son columnas decorativas porque soportan un peso formidable* ⁴⁶.

Habría que pensar lo que diría de esto Loos o el propio Alberti. Tal parece que el *más bello ornamento de la arquitectura* necesite justificarse. Gran triunfo: *¡delenda est columna!*

Y sin embargo quien ha mirado a las Ruinas no necesita más argumentos, ni moralinas seudoprogresistas (figs. 307, 308).

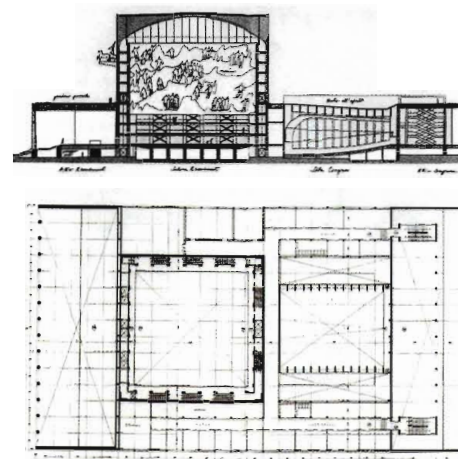
Fe en la forma —la de Libera en este hermoso cubo, Pantheon *reedificado*— cuya exaltada pureza niega todo protagonismo innecesario a la técnica en la tersa piel de mármol, en los grandes vitrales de los pórticos. Oigamos a Libera:

Jamás técnica alguna ha supuesto un vínculo, una atadura para la solución estética ni para ninguna postura espiritual del hombre: por esto mismo tampoco la técnica moderna es un vínculo, una atadura ⁴⁷.

Idea que frecuentemente aparece en sus clases romanas de los últimos años:

Sería muy triste que alguno de vosotros no estuviese convencido de que aun aceptando los modernos métodos técnicos no sea posible expresarse en el arte ⁴⁸.

Porque para Libera, antes que nada, *componer presupone conocer y la nueva arquitectura no nace de una tendencia sino de un conocimiento, y sólo quien conoce puede hacer cosas interesantes* ⁴⁹.



304. Palacio de Congresos del EUR-42. Solución construida. A. Libera.

44. "El edificio al que correspondería, por su particular concepción arquitectónica, el nombre de sala de recibimientos es vasto como un templo o para tomar a la tradición romana, vasto como una basílica."

Op. cit. pág. 73.

45. Op. cit. pág. 74.

46. Op. cit., pág. 77.

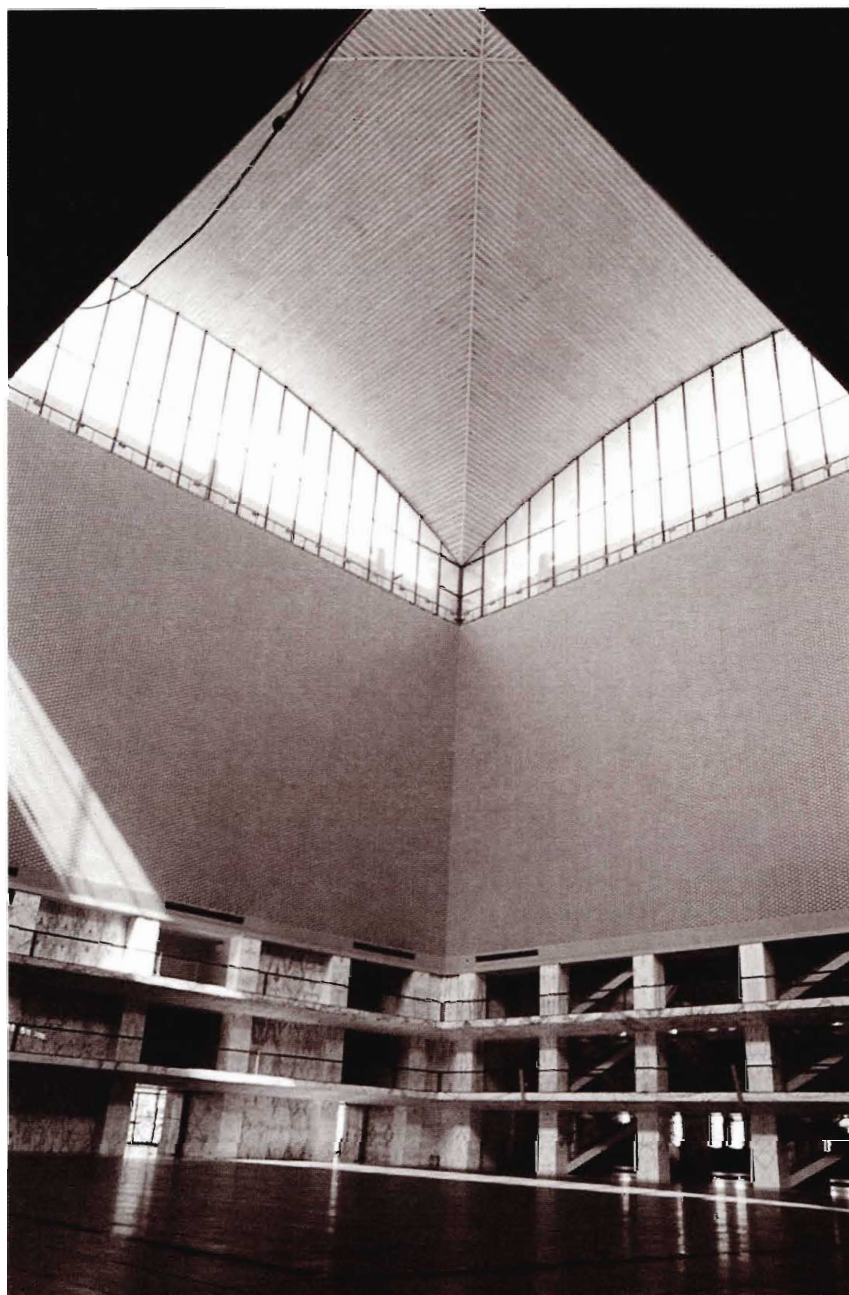
47. Op. cit., pág. 230.

48. ADALBERTO LIBERA: *L'Architettura come ideale di Vieri Quilici*, Officina Edizioni. Roma 1981, págs. 79-80.

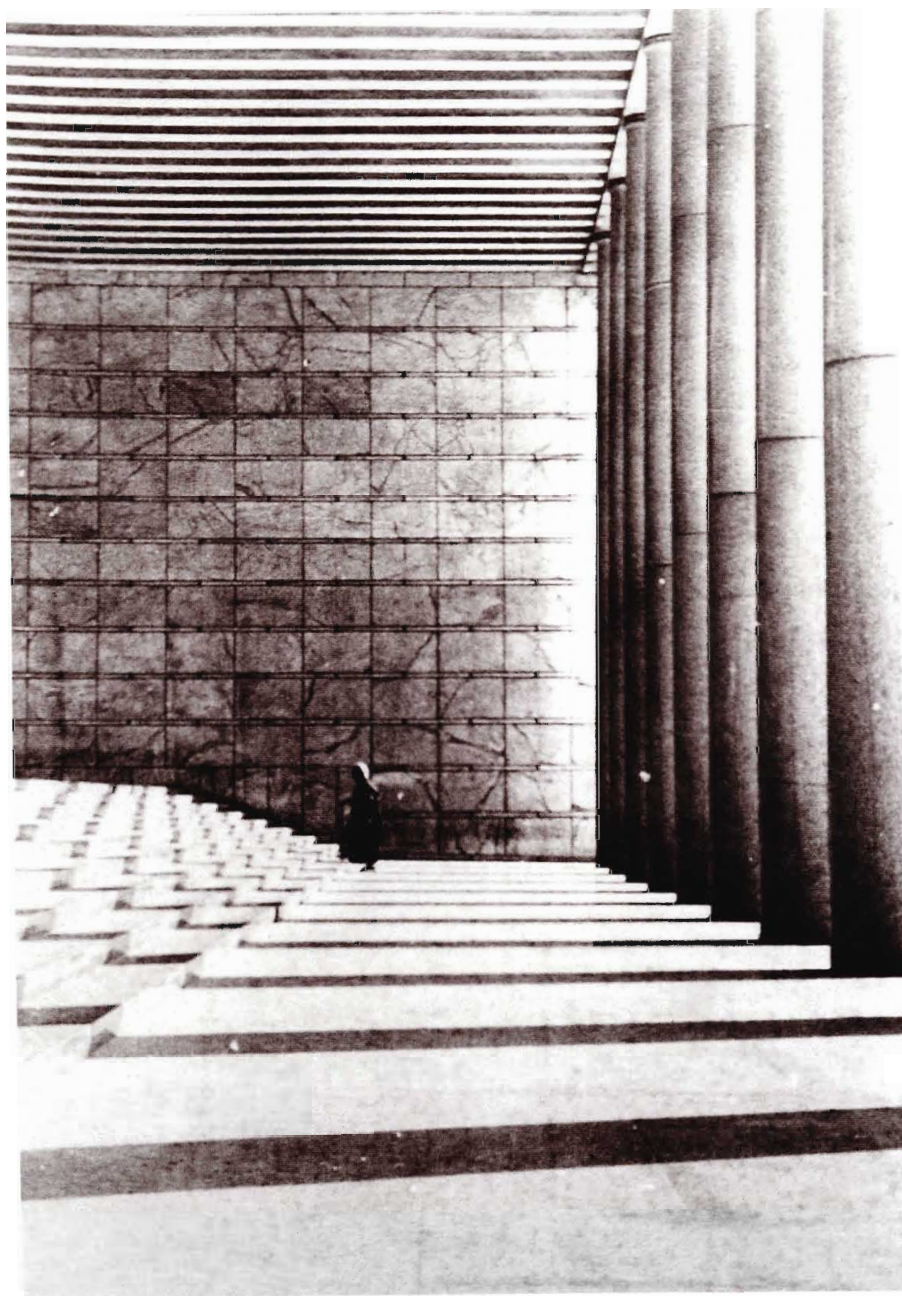
49. ADALBERTO LIBERA: *Opera completa*, Electa, Milán, 1989, pág. 231.



305. Palacio de Congresos del EUR-42. Bóveda de aristas sobre el gran cubo o atrio de recepción. 1937-42. **A. Libera**



306. Palacio de Congresos del EUR-42. Interior del gran cubo o atrio de recepción. 1937-42. **A. Libera**



307. Palacio de Congresos del EUR42, *Stoa* interior hacia las escaleras, 1937-42. **A. Libera**

308. Palacio de Congresos del EUR-42, Pórtico interior con columnas y escaleras, 1937-42. **A. Libera**

Parece que estuviéramos oyendo a Semper o a Loos. Postura ésta que en Libera actuará siempre de caución frente a una modernidad incapaz de recordar la tradición. Pues al final *las soluciones formales no se buscan, se encuentran, vienen por sí mismas* ⁵⁰.

Por eso no extrañará –a pesar de la época– que Libera recuerde creativamente su experiencia en las Ruinas: hermoso cubo de Libera, bellos pórticos, *stoas* con o sin columnas, grandes vitrales que nos muestran de nuevo Roma. Así concepto, idea, realización pueden volver a nacer una y otra vez desde un pensar *más romano* de la arquitectura, aunque la vía de aproximación sea aquí la catoniana abstracción, el rigor racionalista de la época. Pero con el Pantheon y la basílica de Majencio como modelos todo es posible y su *familia espiritual* –tantos y tantos edificios en la historia– aumenta de nuevo con otro bello ejemplar felizmente contaminado:

Los espléndidos ejemplos de la arquitectura son generalmente no tanto formales sino exactos: de una particular exactitud... La historia y la ciencia, cada una a su manera, separadamente, son los indispensables pilares del edificio, son fuertemente conformadores de la Forma Mentis del arquitecto ⁵¹.

Forma mentis, fruto de un trabajo creativo de mimesis, el más importante y continuo para un arquitecto, donde el pasado –el Pantheon, el Coliseo, el Mausoleo de Adriano... y tantos otros fragmentos revisitados por Libera en sus proyectos– aparecen como modelos de exactitud, como tipos ejemplares que hacen nacer, dan representación a la forma arquitectónica. Y así el arquitecto *de este modo se evita el peligro de la fantasía gratuita*. Por eso quien ya conoce puede trabajar con optimismo para llegar, sin vértigos de vacío, a la solución adecuada como recuerda Libera.

La oración del arquitecto ¿cuál es? Es la de trabajar, ¿no? Entonces la belleza llega sin que ni siquiera lo sepáis. Es una iluminación que viene inconscientemente ⁵².

Trabajo que encuentra la belleza fatalmente. Belleza que preexiste sin duda en las Ruinas. Ruinas que acercan esta belleza necesaria a la realidad, precisamente porque nos hablan con ese lenguaje *minimal* de la arquitectura, que nos hace pensar en griego –y recuerdo el bello teatro metafísico de deslumbrante mármol blanco que Libera coloca sobre la cubierta de la sala de congresos, utilizado como escenario por Bertolucci para *Il conformista*– o que nos hace pensar en romano en el rotundo signo termal del cubo (figs. 303). Y esto es algo que nos ayuda definitivamente, pues, de nuevo Libera nos recordará lo que desde Vitrubio venimos oyendo: *Y la arquitectura es una e indivisible* ⁵².

50. *Op. cit.*, (13) págs.112-113.

51. *Op. cit.*, pág. 232.

52. *Op. cit.*, (48) págs. 113,114.

4. El lugar de las Ruinas: un sueño nórdico

La Arquitectura es lo que la Naturaleza no sabe hacer. LOUIS I. KAHN

Cuando uno visita hoy Agrigento, la colina de sus templos –Concordia y Juno Lacinia– intocados como en los últimos siglos, experimenta sensaciones encontradas que nacen de la visión de una naturaleza y una arquitectura en extraño diálogo. Pocos lugares tan griegos como éste. Pocos lugares para entender ese concepto griego de *topos* como algo dotado de inmenso *poder* y a la vez algo difícil de comprender, esto es, como un *misterio*, según nos avisa Aristóteles en su *Física*.

Pocos lugares también tan familiares, que nos recuerden tantas cosas, que nos pongan en sintonía con nuestros mejores antepasados, porque vemos y entendemos lo que ellos vieron y entendieron en este mismo suelo. Y no puedo menos que recordar tres dibujos –entre tantos otros– referidos a este lugar cuyos autores son: Schinkel, Asplund y Aalto. Todos ellos reconocen este lugar como suyo, como la tierra donde nacen sus proyectos, aun cuando sean tan diversos. Un lugar extremo donde se nos muestra en toda su provocación creadora que *arquitectura es todo lo que la naturaleza no sabe hacer*, como ha señalado Kahn y nos muestra, ejemplarmente para Agrigento, el bello lienzo de Friedrich (fig. 309).

Por eso una Ruina –aquí Agrigento– aparece como una *suprema ofrenda* a la arquitectura, desde estas dóricas columnas que erguidas, exigiendo su arquitrabe, crean un *lugar lleno de poder y misterio*, orientando la totalidad del inmenso espacio en torno. Así en el umbral dórico del templo de la Concordia, uno observa hacia afuera la triunfante naturaleza y en el dramático vacío interior de la nave, uno intuye la presencia ausente del Dios que –desde el hombre– soñó Fidias y también Quatremère de Quincy para el Júpiter Olímpico, y en medio la arquitectura afirma su condición definitivamente humana. Así todo parece estar en orden para siempre en este lugar siciliano, pero también universal. ¿Cuánto queda de esta luz original en nuestra arquitectura? ¿Quién no se siente parte de este lugar lleno de presencias? ¿Quién no se siente solidario con cuantos arquitectos han reconocido también esta tierra como suya, han sentido la tranquilizadora sensación de retornar a casa, al inicio de todo? He citado anteriormente la opinión de Schinkel sobre la sugestión de este lugar, presente en un hermoso dibujo a línea del perfil de naturaleza y templos donde tampoco está ausente la arquitectura vernácula (fig. 283). Un lugar, un paisaje que será trasladado *a las áridas arenas de Brandeburgo, demostrando* –como ha señalado Leo von Klenze– *que se puede construir allí tan bien –con el espíritu de los griegos– como en las orillas del Ilisos, en todo lo que tiene de libre significado y libre voluntad*.

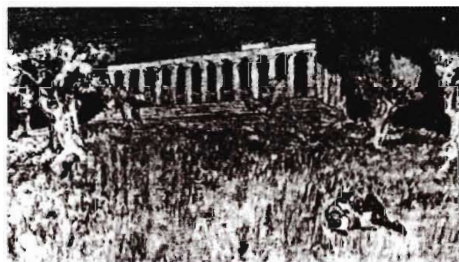
Columnas al viento de Agrigento que enmarcan un mundo, como sus hermanas del Altes Museum enmarcan un nuevo Berlín o en Potsdam una nueva naturaleza. Pues nuestras obras empiezan donde estas Ruinas acaban, como suelo firme, y aunque quisiéramos que nos dieran respuestas unívocas, todo lo que pueden hacer es excitar nuestros deseos: deseos que las Ruinas despiertan justamente en este lugar, al mostrarnos la suprema belleza que el último esfuerzo de estos fragmentos por permanecer presenta quintaesenciada. Cuando parece que ya nos han dicho todo, sentimos la comezón de que todavía nos falta mucho por saber, por hacer.



309. Templo de Juno Lacinia en Agrigento, 1830.
Dortmund Museum, C. Friedrich



310. Templo de Juno Lacinia en Agrigento con sus columnas peinando el viento



311. Templo de Juno Lacinia en Agrigento. Acuarela de E.G. Asplund

Esta apariencia con la que nos seducen es ya *la esencia de la arquitectura*, oculta en ellas en cierto modo *sin espesor*—así han sido vistas en las obras de Asplund por ejemplo—, ilusión fijada en los dibujos que es testimonio de *un saber ver la arquitectura*. Para mí, lo mejor de este intercambio entre todos los que han mirado a las Ruinas en Agrigento es la acción de este lugar que actúa en el interior de cada uno, fruto de un estímulo exterior recibido en soledad y cuyo efecto vemos durar para siempre. Efecto que se deja prender en un dibujo —la porción viva que descubrimos en ellas— como comienzo de un diálogo que produce la propia obra. Y así en Agrigento, usando un texto de Proust, vemos:

*Un pasado familiar surgido en medio del presente, con ese color un poco irreal que tienen los objetos que una especie de ilusión nos hace volver a ver a pocos pasos, cuando en realidad se encuentran a muchos siglos de distancia, dirigiendo todas sus facetas tal vez demasiado directamente a la mente, exaltándola más que si se tratase de un espectro de una época sepultada por el tiempo y que, no obstante, está ahí, entre nosotros, próximo, codeándose con nosotros, tocándonos, inmóvil a plena luz del día*⁵³.

Ruinas que nos permiten establecer un diálogo con sus autores y también con nosotros mismos: oigamos a Asplund mientras dibuja en Agrigento (1913):

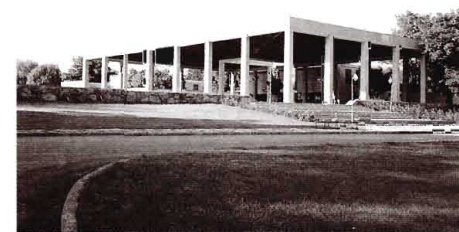
Subimos y vimos la maravilla del mundo entero: la ciudad cayendo gradualmente hacia el Sur, los mil almendros en flor, los templos griegos y el profundo mar azul... Subimos hacia los antiguos templos griegos con temor en el alma. Los caminos y las rocas de ardiente amarillo, los almendros salpicados de flores blancas y rosas caían en mil brotes. Y entonces llegamos al templo de la Concordia, que conserva todas sus columnas y frontones en buen estado. Gradualmente uno comienza a sentir la grandeza de este arte: es poderoso y fascinante. Caminamos bajo las columnatas. Hacia el Norte, a través de columnas comidas por el tiempo, podíamos ver la ciudad brillando a lo largo del profundo valle, difuminado por multitud de floridos almendros. Hacia el Sur, bajo los húmedos acantilados, las isletas esparcidas en el mar azul, en el que cincuenta barcas de blanco velamen navegaban en línea, como en formación de guerra...

*Un templo necesita altura, el esfuerzo por alcanzarlo infunde respeto, la base a modo de escalera realza la impresión cuando uno se afana por llegar arriba y el solemne ritmo de la columnata surge en su bárbara grandeza antes de los dioses, como si simplemente surgiera antes del más alto y más hermoso ser. ¡Qué hermoso es ver un templo alzándose firme entre el verdor de la vegetación, con los árboles alrededor y un amplio espacio de arena delante! Un hermoso día..., allí me senté bajo un almendro, en la hierba, entre multitud de flores calentadas por el sol, tratando en vano de hacer un dibujo de este templo de la Concordia..., luego me senté y pinté el templo de Juno surgiendo entre los viejos olivos*⁵⁴ (figs. 310, 311).

El sueño griego de Asplund —las columnas surgiendo, señalizando y sacralizando un lugar siciliano entre los olivos— se transformará, en un lento proceso de esencialización y *adelgazamiento material*, que podemos seguir desde las primeras versiones más dóricas, en el sor-

53. MARCEL PROUST: *Sobre la lectura*, Op. cit., pág. 78.

54. Eric Gunnar Asplund, MOPU, 1987, pág. 19 y texto en inglés en *Gunnar Asplund Architect*. Svenska Arkitekters Riksförbund, 1950, Stockholm. págs. 22-23.



312. Woodland Crematorium en Estocolmo.
El templo-impluvium desde el exterior. 1935-40.
E.G. Asplund

313. Woodland Crematorium en Estocolmo.
El recuerdo de Agrigento. 1935-40. **E.G. Asplund**

prendente y leve pórtico del Crematorio de Estocolmo que concentra toda su simbología figurativa en la inmensa cruz aislada y en la escultura de la *Resurrección*. Allí, traspasado el acceso, junto a la fuente *griega* de Lewerentz en la entrada, Agrigento –su más bella analogía– habita ahora el bosque nórdico y un empinada vía ascensional –como en Sicilia– nos conduce al nuevo templo de leves perfiles, donde el ritmo del pórtico, su sombra profunda y su dominante atmósfera espacial nos recuerdan de nuevo que la arquitectura –también para Asplund– es una e indivisible. Pórtico del Crematorio donde Asplund funde poéticamente Grecia y Roma a través de dos de sus tipos ejemplares: *el templo* –esencializado en el pórtico emblemático– y la casa, representada en su estructura romana más característica, esto es, el *atrio-impluvium*.

Deslizamiento, entrecruzamiento creativo de imágenes, aprendidas en el trato con las Ruinas: Agrigento pero también Pompeya (figs. 312, 313):

*La casa pompeyana roba el aplauso. Más aún, definitivamente es una hermosa sensación cruzar el umbral, bajo la puerta principal, que directamente lleva a este patio abierto, con su estanque-impluvium en el centro y, desde allí, ver el peristilo y sus hileras de estucadas columnas. La composición del conjunto es sorprendente y bella, con todas sus habitaciones abriendo hacia los patios al mismo nivel o con unos pocos peldaños de diferencia. La pequeña dimensión, tanto en planta como en alzado, hace que el total aparezca tan personal, doméstico, tan clase media en abierto contraste con los monumentales edificios de la Antigüedad, donde uno a veces se conmueve por el temor y la grandeza... Asplund en Pompeya*⁵⁵.

Templo e *impluvium*: casa de Dios y casa del hombre, evocados en este atrio-pórtico del Crematorio. Y ¿qué imagen más adecuada y más poética a la vez –justo en el umbral del

55. *Op. cit.*, pág. 20 y *op. cit.*, en inglés pág. 26.



314. Woodland Crematorium en Estocolmo.
El templo-impluvium desde el interior. 1935-40.
E.G. Asplund



315. Woodland Crematorium en Estocolmo..
Interior de la nave de la iglesia de la Santa.
Cruz contigua al pórtico. 1935-40. **E.G. Asplund**

paso de esta vida al incierto más allá— que fusionar en uno lo que uno fue en el origen?: la casa de Dios, la casa del hombre: la *casa* donde por siempre habitaremos (fig. 314). Síntesis nueva —nunca pensada— pero posible para quien es capaz de pensar en las Ruinas desde la esencialización, sí, pero no tanto que no reconozcamos la idea griega de este pórtico, la idea romana de este techo protector del *impluvium*: una idealización, una progresiva elusión de la materialidad que muestra sin embargo —en Estocolmo como en Agrigento— la epifanía de *un lugar*, la realidad de la naturaleza enmarcada por esta arquitectura voluntariamente *minimal*. *Impluvium* —idea romana— que aparece aquí *cerrado al exterior* por los más realistas frescos pompeyanos posibles —el propio bosque nórdico, la cruz, el lugar del pensador de Lewerentz— enmarcados por los esbeltos pilares del pórtico, al modo como Asplund anota en Pompeya:

Amplias superficies de color para ser vistas para siempre enmarcadas por finas líneas y ornamentación en vistosos colores, no restando nada a la fuerza del color principal sino jugando dentro de ella: los pálidos grandes paneles de los muros divididos por finas líneas, delicadas guirnalda y gráciles columnas... son una delicia para mí ⁵⁶.

Un adelgazamiento metafísico del ideal griego y romano aprendido en las Ruinas —necesidad sin duda de nuestra época— que encuentra en el empirismo naturalista su contrapunto significativo: el asiento, el suelo del edificio: una tensión conceptual que apoya este sobrio deslizamiento de los modelos antiguos a un nuevo lugar. No tanto una *anticomanía* gratuita sino un *decir breve*, un uso despojado de la forma que exprese al máximo la idea: como sueña Asplund dibujando bajo el cielo azul intenso que cubre cávea y escena del teatro griego de Siracusa, frente al espectáculo del mar: *una simplicidad de concepción y una gran unidad en la finalidad y significado ciñéndolo todo para dar esta plenitud arquitectónica* ⁵⁷.

Algo que Asplund pudo comprobar admirado en Sagasta, en su ausente naos que evoca en el interior de su iglesia del Crematorio, desdibujando los muros —luz, pinturas, color, ausencia de aristas— en pos de la desmaterialización de las paredes y la afirmación del pórtico interior señalizador (figs. 315, 316). Algo que pertenece por derecho a las Ruinas: ser el crisol de las ideas y conceptos arquitectónicos, a veces con un mínimo ropaje. Pensamiento que Asplund reconocía como suyo, si oímos a Ahlberg:

*Sabía que la concepción global debe entrar en el crisol para ser purificada de toda escoria, que lo esencial y lo constructivo deben alcanzar su forma bajo la llama depuradora de la intuición, que todo debe ser forjado y cincelado hasta que sobresalga una forma fuerte y clara, de manera que **intención y forma no se distingan una de otra*** ⁵⁸.

Operación que Alvar Aalto podía entender perfectamente cuando recuerda emocionado a Asplund:

Luchó por crear armonía en su trabajo, por tejer conjuntamente los lazos entre un futuro vivo y un pasado vivo: en la creación de formas, el pastiche y la copia fueron tan ajenas a él, como el tecnocrático constructivismo sin raíces ⁵⁹.

56. *Op. cit.*, pág. 20 y *op. cit.*, en inglés pág. 27.

57. *Op. cit.*, pág. 29 y *op. cit.*, en inglés págs. 23-24.

58. A. AHLBERG: en *Le dilemma of the style A.A.*, 1988, Londres, pág. 16.

59. ALVAR AALTO: *In Memoriam E.G. Asplund*, Sketches Alvar Aalto, MIT Press. 1984 pág. 66.

Y es que también Alvar Aalto aprendió en la misma escuela, también estuvo en Agrigento, en Delfos o en Olimpia... En Agrigento (1953) vio y dibujó las mismas columnas de Juno Lacinia recortadas en el mismo paisaje, fundidas orgánicamente con él. Lo conmensurable enfrentado con lo inconmensurable del paisaje, quizás la tarea fundamental de su obra como arquitecto, preocupado por afirmar la presencia humanizadora de la arquitectura en medio de la naturaleza poderosa de Finlandia (figs. 317, 318).

Así, no por casualidad, sus bellos dibujos del teatro de Delfos insisten —en dos versiones— en contraponer espacialmente la humana cávea griega con el espectacular, tormentoso y oracular paisaje del lugar y —entre ambas desiguales imágenes— las laceradas columnas del templo de Apolo: no conozco columnas más necesarias ahora para medir este lugar, sin duda uno de los más bellos del mundo moderno de las Ruinas, como no conozco dibujo más efectivo que el de Aalto a este propósito. Columnas dóricas *que esencialmente contienen el arte de la arquitectura*, que lo recuerdan intensamente en este lugar: un teatro de las Ruinas donde *el hombre está en el centro con su tragedia y su comedia reunidos*.

Y no es necesario citar cuán importante son para Aalto la plataforma, el despliegue teatral de algunos de sus conjuntos y la importancia de la columna que recibirá siempre un adecuado diseño diferenciador de sus partes, expresivo de su papel estructural, aun fuera de la evocación clásica, tras su primera etapa *doricista* (figs. 319, 321).

Encuentro también muy significativos sus croquis y dibujos de casuales agrupaciones de fragmentos dóricos griegos —tomados de Olimpia— a mitad de camino entre la morbidez orgánica, la dureza de la geometría clásica y los lacerantes signos humanos de la acción constructiva. Una insospechada *liaison* que muestra la materialidad original de cada forma y también su sorprendente valor plástico, que evoca el lenguaje perdido de la arquitectura: y pienso en su espectacular y volcado capitel dórico del templo de Zeus o la inclusión de un triglifo en un muro construido con materiales residuales, que clama de nuevo por su unidad perdida (fig. 320):

Inmediatamente después del período Griego, los detalles y las agrupaciones de detalles fueron en esencia pequeños resaltos añadidos dentro del mismo marco estructural y sin embargo a menudo prácticamente inseparables de él.

*Desde Mikonos al Parthenon, vemos los mismos dinteles de piedra natural tallados de la misma simple manera que los sillares de las gruesas murallas: así muchos problemas de detalle fueron resueltos tan pronto como el marco esencial sustentante del edificio fue completado*⁶⁰.

Material, naturaleza, huella del hombre, medida humana desde la columna al fragmento significativo que para Aalto resucitan como excitante creativo: *los primeros triunfos humanos sobre la pura e intocada naturaleza*. Y esto para un nórdico está más claro en Agrigento o en Delfos, en un pensamiento griego, pues como recuerda Aalto, *quizás el Erechteion fuera en origen griego pero hoy es ya internacional*⁶¹. Feliz expresión, sensación de mutua pertenencia que obliga mucho, que concede mucho también, como se observa en la propia obra aaltiana frente a otros contemporáneos al margen de esta tradición. Aun conociendo el trabajo que la continuidad de esta tradición exige:



316. Interior de la naos abierta al viento y al aire azul de templo de Poseidón en Cap Sounion



317. Templo de Hera Lacinia en Agrigento. 1953. Alvar Aalto



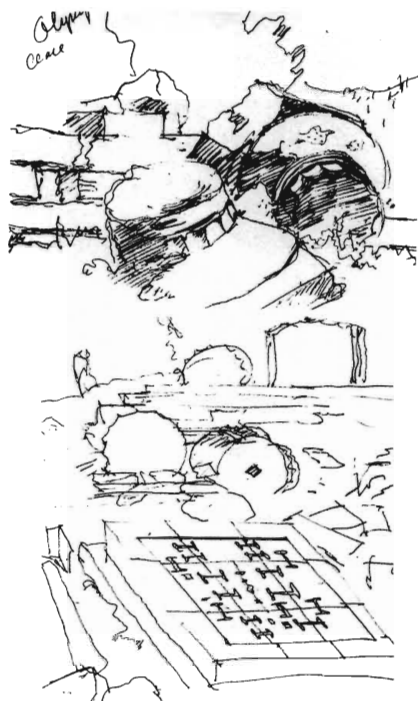
318. Universidad de Jyväskylä. 1961-64. Un sueño nórdico. Alvar Aalto

60. *Op. cit.*, pág. 61.

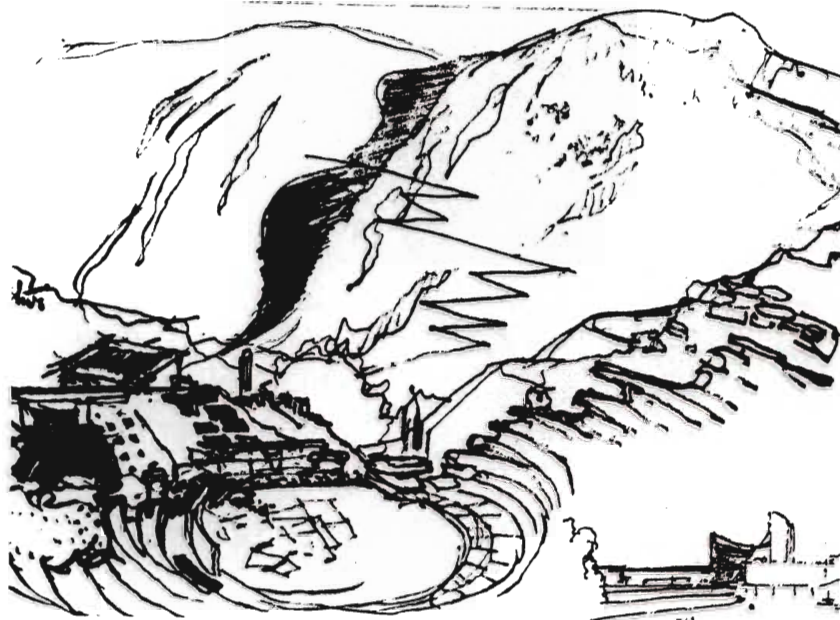
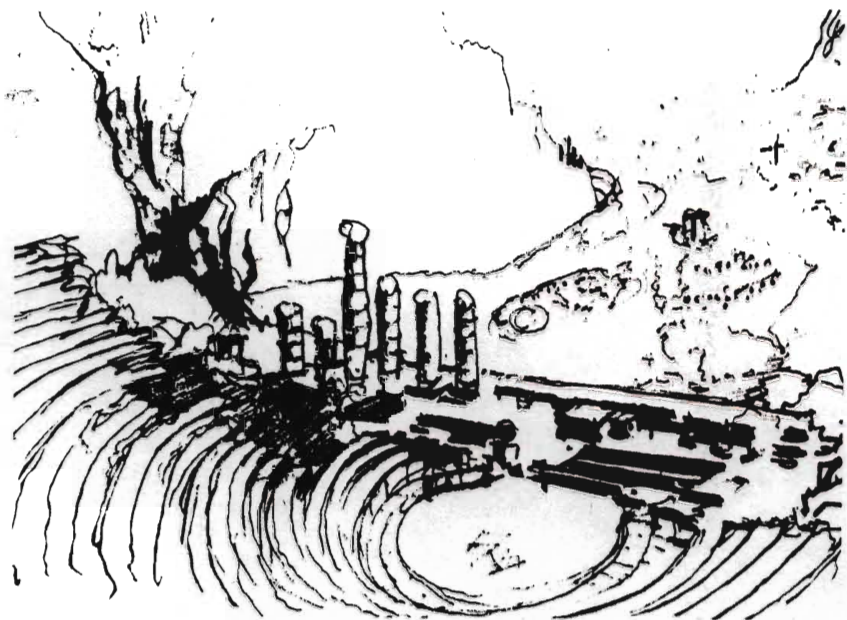
61. *Op. cit.*, pág. 168.



319. Gran auditorium del Politécnico de Otaniemi. Proyecto 1955. Realización 1961-64. **Alvar Aalto**



320. Capitel y huellas dóricas en Olimpia. 1953. **Alvar Aalto**



321. Teatro de Delfos. 1953. Una ruina "moderna" sumada a un boceto de Otaniemi. **Alvar Aalto**



*El punto del inicio y el límite extremo están en una especie de relación una con otra. El final está siempre dentro de una amplia esfera como el punto del comienzo, pero ello no quiere decir que el comienzo y el final estén juntos, uno al lado del otro*⁶².

Inicio y final que uno puede imaginar en algunos privilegiados lugares por mérito de las Ruinas: éxtasis de la naturaleza y sueño de la razón –percepción sensible, percepción metafísica– como por ejemplo en Agrigento donde la columna mide un mundo. Y, con Borges diremos:

*Está bien que se mida con la dura
sombra que una columna en el estío
arroja...*⁶³

Mientras tanto sueños dóricos renacen a menudo en el mismo bosque nórdico de Estocolmo: capilla de la Resurrección de Lewerentz, capilla del Bosque de Asplund tan cercana por cierto –en su radical primitivismo– a la capilla de La Fresneda de Gaspar de Vega junto a El Escorial (figs. 322, 323).



322. Capilla de La Fresneda junto a El Escorial. 1562. Gaspar de Vega

323. Capilla del Bosque. Woodland Crematorium de Estocolmo. 1918-20. E.G.Asplund

62. *Op. cit.*, pág. 168.

63. J. L. BORGES: Nueva antología personal. *El reloj de arena*. Barcelona, Bruguera, 1980, pág.18.



324. Modelo de villa Adriana



325. Un paisaje interior. Estanque y pórtico del Canopo

64. GILLO DORFLES: *Elogio de la inarmonía*, Barcelona Ed. Lumen, 1989. "Una Estética de las Ruinas", págs. 112-113.

65. LE CORBUSIER: *Vers une architecture*. "La leçon de Rome". Ed. cit. pág. 127.

66. LE CORBUSIER: *Voyage d'Orient. Cahier V* pág. 37

5. En las oquedades de villa Adriana

Cuando el hilo de la evolución se ha roto, incluso el artista más dotado no consigue alcanzar más que experimentos efímeros. NIETZSCHE

Cada arquitecto, como vengo repitiendo, cuando mira a las Ruinas queda contaminado sin remedio en un mundo de correspondencias, de afinidades que abarcan desde la idea a la forma en cada caso: un aprendizaje que ni siquiera el antihistoricismo moderno ha podido soslayar. Y es que nuestra memoria tiene razones más profundas que nuestra propia voluntad o ilusión intelectual. Unos recuerdos que el propio autoengaño de una época, que se pretende amnésica, ha buscado minimizar mediante el escapismo tecnológico o la contaminación plástica con las demás artes. Elegiré un caso modélico, en sus luces y sombras, a este propósito: la relación de Le Corbusier con villa Adriana en un plano *intensamente formal*, desde la vívida emoción que estos fragmentos —*événements plastiques*— le provocan durante su visita en 1911.

Si algo distingue la posición teórica de Le Corbusier es su peculiar concepción de la arquitectura en relación con la naturaleza. Relación con la naturaleza —visión racionalista, tradición iluminista— sentida como origen y fundamento de cada uno de los elementos que construyen una y otra vez la arquitectura en un lugar preciso. ¿Cómo puede extrañar pues esta fascinación corbusierana por Tívoli y su villa Adriana, que exhibe una simbiosis del todo particular, entre naturaleza y arquitectura fragmentada? Situación que muestra cómo en estas Ruinas *han crecido otras fuerzas y otras formas* —las de la naturaleza— *por lo que en última instancia una obra del hombre se ve ya como un producto de la naturaleza*⁶⁴.

Fuerzas racionales e irracionales —Ruinas y Naturaleza— construyendo aquí cavernas, grutas, insospechadas imágenes primigenias del *refugio*. Nada podía sintonizar mejor con el sentimiento de Le Corbusier, ¿dónde imaginar mejor —como muestran los grabados de Piranesi— la unión creadora de naturaleza y arquitectura sino aquí —en villa Adriana— donde arquitectura y naturaleza se *imitan* mutuamente? (figs. 324, 325).

Pocos arquitectos en la historia han croquizado y dibujado con tanta abundancia e intensidad en estas ruinas tan propicias a la *promenade architecturale*, como Le Corbusier. Pocos también muestran tan claramente, sin embargo, la *incomodidad moderna* de quien ha de reconocer la ejemplaridad de estos restos: deslumbramiento por esta herencia y desazón por una superioridad que —en primera instancia— se teme como paralizante o castrante:

*Pasearse ahora por la villa Adriana y tener que decirse que el poder moderno de organización, que es romano, no ha hecho nada todavía ¡Que tormento para un hombre que se siente participar cómplice en esta derrota desarmante!*⁶⁵

Sin embargo Le Corbusier, que centra en la capacidad de emocionar el valor esencial de la arquitectura, no duda en admitir paseando por villa Adriana:

*La admiración no se aleja aquí jamás del pensamiento del artista. Uno se extasia a la vista de este trabajo ¡qué gran trabajo! Es el trabajo de un Romano*⁶⁶.

Es hermoso reconocer con Le Corbusier las estructuras formales más importantes de villa Adriana, sus articuladas soluciones en planta, el trabajo de la luz, el equilibrio de las oquedades abovedadas, sus cavernas llenas de misterio, las soluciones constructivas elocuentemente desnudas. Así desfilan en sus carnés el largo muro del Poecile y su doble pórtico, la gran terraza sobre la plataforma hacia el valle, el bello Teatro Marítimo:

Una rotonda llena de agua, un camino de ronda y la isla con su disposición de columnas y blanco mosaico ⁶⁷.

Y no resistirá dibujar –junto a la planta– un boceto de reconstrucción de esta estructura. O el interés mostrado en los hermosos jardines suspendidos en el costado del patio de las bibliotecas, representando –como gusta tantas veces en las Ruinas– en plano y contraplano la visión reconstruida de este *paisaje interior* –típicamente romano– tras las columnas a contraluz. En las grandes termas o en las pequeñas, dentro de estas imposibles cavernas cuyo inestable equilibrio que dibujara espectacularmente Piranesi (fig. 232) anotará compulsivo en un costado:

*Salle comme ça: c'est splendide!
vaste, vaste, il ne faut pas le décor,
à la voûte: beau gris.
Coupole et ça, donc ¡berceau, berceau!* ⁶⁸

Berceau, origen y nacimiento de muchas ideas llevadas a la construcción de un techo, adelgazado realmente por efecto de la luz en las grietas de muros y bóvedas de hormigón romano, que se suman a las aperturas originales. Praetorium, Piazza d'Oro, Canopo... que sugieren otras tantas ideas organizativas, dentro de la precisa espacialidad romana plagada de transparencias:

Hay que recordar esto: que en toda sala romana hay siempre tres muros ciegos continuos, el otro muro se abre ampliamente y hace participar a la sala del conjunto. De ahí esa situación típica en continuidad de las puertas, anotada ya en Pompeya. ¡Admirable disposición! ⁶⁹

Enfilades, triclinios con paisajes interiores..., términos todos arquitectónicos, un lenguaje común, racional, esencial, que busca la ejemplaridad de la Ruina como concepto, en ausencia de referencias estilísticas que villa Adriana –en su desnudez actual– facilita. Y si de emociones se trata, el fondo del Canopo, que ya conmoviera a Piranesi, centra la atención de Le Corbusier por su dispositivo luminoso: el cruce peculiar del cilindro de una bóveda y el cilindro de un ábside, que busca la luz desde lo alto (figs. 326, 327).

Artificio que renacerá cuarenta años después en Ronchamp para la iluminación de las capillas (figs. 328, 329):

*Un trou de mystère,
ça vaut un effet de lumière,
cette lumière au fond du mont.
Virtuellement c'est cette forme
et cet appel du lumière est beau* ⁷⁰.



326. El misterio del Canopo. El trabajo de la luz. Exterior 1769. Piranesi



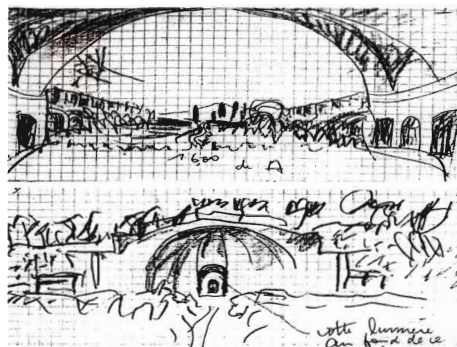
327. El misterio del Canopo. El trabajo de la luz. Interior. 1769. Piranesi

67. *Op. cit.*, pág. 39

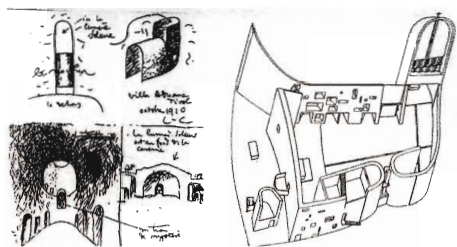
68. *Op. cit.*, pág. 63

69. *Op. cit.*, pág. 65

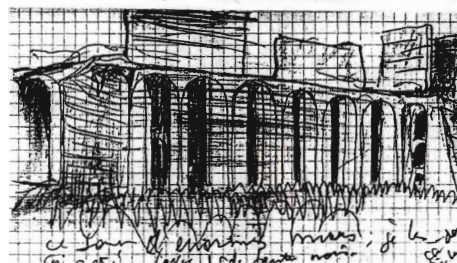
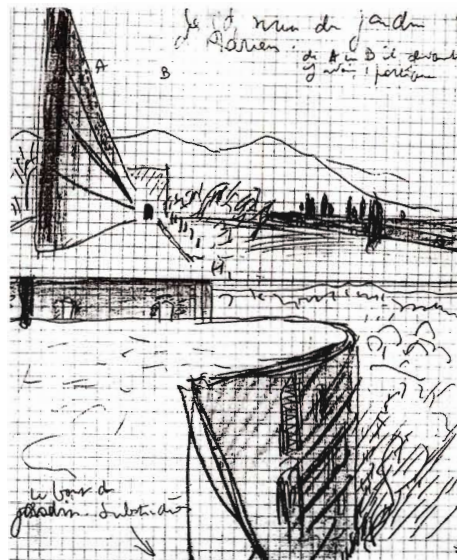
70. *Op. cit.*, pág. 83



328. El Canopo et cette lumière au fond de la caverne. Plano y contraplano Dibujos de **Le Corbusier**. 1911



329. Ronchamp y el Canopo. Memoria-guía de Ronchamp. **Le Corbusier**

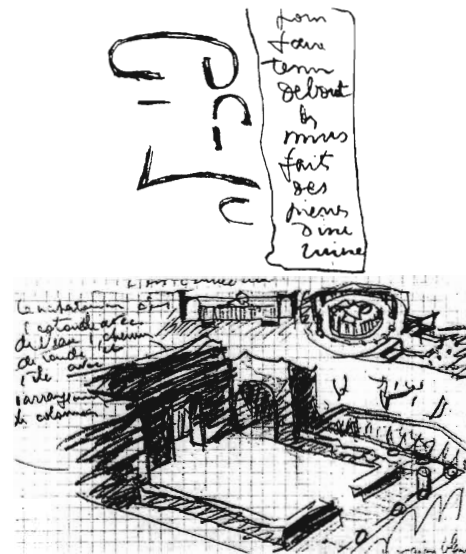


330

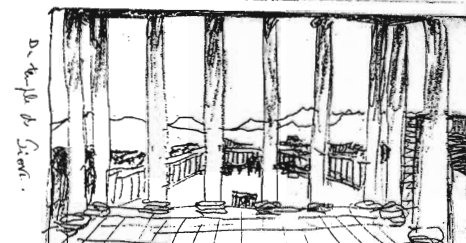
330. La gran *promenade architecturale* del Poecile y la terraza del pretorio con su curioso sistema de entrada de la luz utilizado en Ronchamp. 1911. **Le Corbusier**

331. Ronchamp fait des pierres d'une ruine y el complejo del Teatro Maritimo de villa Adriana. **Le Corbusier**

332. Terraza del Templo de Apolo en Delfos y Foro de Pompeya. 1911. **Le Corbusier**



331



332

Lucernarios de Ronchamp que se cierran lateralmente al modo de la solución vista en el monumental frente del *pretorium* (fig. 330): *enormes muros con una gran hendidura vertical negra*⁷¹.

Todas estas sugerencias –nadie dibuja en vano– van a aparecer como *recuerdos inventados* en la colina de Ronchamp, que debe mucho a esta emocionada sugestión *ruinística*, recuperada en 1950 (fig. 331). Y será el propio Le Corbusier quien lo reconozca en su explicación del proyecto:

*La mente humana está hecha de tal manera que posee una cierta independencia: es una caja en la que se puede introducir revueltos los elementos de un problema. Se les deja allí flotar, cocer a fuego lento, fermentar... Después un día... la idea surge...*⁷²

Pues también aquí, como en villa Adriana, se percibe una cierta *acústica* visual en la que *las formas producen a un tiempo ruido y silencio, unas hablan, las otras escuchan*⁷³. Muros de Ronchamp que se retuercen en planta, fragmentariamente como las exedras y nichos de Villa Adriana, *para mantenerse en pie, muros ellos mismos hechos también con las piedras de una ruina*⁷⁴. Se refiere Le Corbusier a los restos reutilizados de la antigua capilla destruida por la guerra en Ronchamp. Formas curvas –las del nuevo proyecto– que, como las albañilerías romanas, han de sostener, desdibujadas por la luz que se filtra a través de las conmisuras de los apoyos, la cavernosa cubierta de hormigón. Formas curvas, cubierta que como la concha del Canopo se proyecta fragmentaria hacia el exterior, en vuelo sobre un paisaje de *quatre horizons*, destacando su papel sobre todo en la zona de culto al aire libre. Zona abierta y poblada de *fragmentos y presencias*: altar, púlpito, vitrina con la imagen de la Virgen... Un mundo de emociones que disuelve los elementos de la arquitectura en un *ejercicio formal puro*: hay que recordar aquí el estupor de Mies –que prefiere la lírica de lo concreto a la sorpresa de lo irracional– frente a Ronchamp. El propio Le Corbusier parecer ser consciente de ello:

*La capilla Ronchamp demostrará, quizás, que la arquitectura no es un asunto de columnas sino de “événements plastiques”. Estos “événements plastiques” no se rigen por ninguna forma escolástica o académica: son acontecimientos “livres et innombrables”*⁷⁵.

Algo que no nos extraña si oímos su comentario acerca de los contraluces columnares, tan amados por él, en villa Adriana: *la luz extiende su impresión más allá de los cilindros (no me gusta decir columnas, es un nombre echado a perder)*⁷⁶.

Y aquí todo se disuelve, en mi opinión, y podemos comprender el drama de una modernidad empeñada –una y otra vez– en la absurda tarea de nombrar de nuevo las cosas, renunciando a priori a un lenguaje compartido. Y –salvando experiencias personales– la pérdida será notable: quien comienza contraponiendo columna a *événement plastique* termina llamando *unité d’habitation* a una casa urbana, a la casa *machine à habiter* y de modo ridículo en sus discípulos –entregados a la furia infantil de nombrar– *unité de culte* a una catedral gótica. Y todo ello a pesar de que Le Corbusier sabía muy bien que *una catedral no es una obra plástica: es un drama, la lucha contra la pesantez, una sensación de orden sentimental*⁷⁷.

71. *Op. cit.*, págs. 68-69-70.

72. *Op. cit.*, pág. 79.

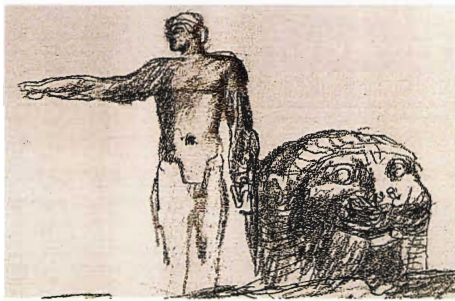
73. LE CORBUSIER: *Textes et dessins pour Ronchamp*. Association oeuvre N. D. du Haut. Presses de la COOPI. Genève, 1975, pág. 4.

74. *Op. cit.*, pág. 7.

75. *Op. cit.*, pág. 12.

76. *Op. cit.*, pág. 26.

77. LE CORBUSIER: *Vers une Architecture*, ed. cit. pág. 150.



333. Apolo y Dionisos. El misterio de la belleza desvelado en las Ruinas. Delos. 1911. **Le Corbusier**

No es extraño que Le Corbusier hable de formas *libres et innombrables* en Ronchamp pues también nos dice: *desafío al visitante a poner espontáneamente cifras dimensionales en las diversas partes del edificio*⁷⁸.

De nuevo el hermetismo irracional como solución original: estamos –lejos ya de Alberti– en el mundo de lo *innumerable e innombrable*. Y quien renuncia a nombrar renuncia también a la posibilidad de hacerse entender, eligiendo la vía del experimentalismo que se agota en sí mismo: un uso irracional, arbitrario –valga la paradoja– de la lección de las Ruinas. Todavía más extraño en quien tantas veces gustó de mostrar en sus proyectos los números –*les chiffres amoureux* que pintara Giacomo Balla en 1924–, las proporciones, como valores esenciales en su obra. Ronchamp y villa Adriana, un experimento efímero, que muestra cuánto las emociones de las Ruinas, por quintaesenciadas que sean, por conceptuales y no anecdóticas que sean, deben imponer justamente el rigor de *lo nombrable*, de *lo conmensurable*, del recuerdo, de la evocación sutil como he mostrado en Asplund o Libera. Más allá, las Ruinas dejan de ser Virgilio para el arquitecto. Perplejidad, emoción, temor de quien se sabe contaminado y sin embargo, desde la amnesia, prefiere pensar que *Antiquitas* y *Modernitas* se oponen: un foso las separa. Una *lucha* entre Apolo y Dionisos –racionalismo e irracionalismo– que metafóricamente Le Corbusier ilustra en un bello dibujo realizado en Delos. Lo único que resulta de esta constatación es melancolía, como confiesa Le Corbusier en el Foro de Pompeya (figs. 332, 333):

*Nos quedan estos santuarios para ir a llorar y a dudar para siempre. Allí donde no se sabe nada del hoy y se está en otro tiempo. Lo trágico mueve a la exultante alegría; uno está enteramente conmovido porque el aislamiento es completo. Esto sucede así sobre la Acrópolis, sobre las gradas del Parthenon, en Pompeya a lo largo de sus calles: Aquí se ven realidades de otro tiempo y la mar inmutable a lo lejos. Allá realidades de otro tiempo y un cráter lleno de misterio terrible por debajo*⁷⁹.

Un texto conmovedor que expresa esta escisión contra la que tanto clamara Loos, escisión que condenaría supuestamente al arquitecto a medirse *sólo* consigo mismo, y a la arquitectura moderna *sólo* con ella misma, en una postura esquizofrénica, hoy difícil de entender pues, por suerte, nos es imposible olvidar. Y desde la bella caverna de Ronchamp –refugio de la exaltada irracionalidad corbusierana– recordamos con Borges:

*Sólo una cosa no hay: Es el Olvido.
El presente está sólo. La memoria
erige el tiempo*⁸⁰.

78. LE CORBUSIER: *Textes et dessins pour Ronchamp*. ed. cit. pág. 30.

79. LE CORBUSIER: *Voyage d'Orient. Cahier IV*, pág. 70.

80. J. L. BORGES. *Nueva antología personal*. Bruguera, 1980, págs. 44 y 49.

6. *Utilitas, firmitas, venustas versus función, tecnología, forma nueva*

La concepción de la Naturaleza y sus lazos sociales que están en el fondo de las imágenes griegas y por tanto del arte griego ¿es posible hoy con las máquinas automáticas, los ferrocarriles, las locomotoras y el telégrafo? ¿Qué significan ahora Vulcano frente a Roberts y Cia., Júpiter frente al pararrayos o Hermes frente al Crédit Immobilier?: Toda la mitología que doma, domina y trabaja los esfuerzos de la Naturaleza en la imaginación y para la imaginación, desaparece cuando estas fuerzas están dominadas. KARL MARX. La ideología alemana.

¿Sería posible Aquiles frente al disparo de pólvora? se vuelve a preguntar Marx en los *Grundrisse*. ¿Cuál puede ser el significado de la presencia de lo *antiguo*, hoy todavía? ¿Es posible aún un pensamiento griego y romano de la arquitectura tan decisivo como lo fue en el pasado? ¿Tienen por ello alguna utilidad las Ruinas en el proyecto de un presente que parecería, a veces, renunciar al recuerdo, confiado en el azar de un progreso, supuestamente ilimitado, que sólo admite su propia mitificación? Tras las preguntas y afirmaciones de Marx se encuentra el dilema más agudo planteado a la cultura occidental, también a la arquitectura. Dilema –hoy ya insoslayable– entre un *saber recordado* que imagina el presente o la *amnesia* de un positivismo entregado a la idea de una continua experimentación confundida con progreso. Usando precisamente la mitología griega hablaríamos de Mnemosyné –la memoria, madre de las Musas– versus la imagen de Cronos –el tiempo– devorando a sus hijos. Destacaría que ha sido precisamente en nuestro siglo cuando por vez primera *utilitas, firmitas y venustas* –metafóricamente ya no hablamos griego o latín como arquitectos– se han transformado en sus sucedáneos *función, tecnología y forma* que, con sus correspondientes *ismos*, afirman su autonomía mutua. Deformaciones o simplificaciones radicales, a las que se confía, de modo voluntarista, la representación significativa de la arquitectura. Representación que los vitrubianos términos latinos muestran como realidad más compleja, ambigua y rica en entrecruzados contenidos.

Así frente al caos del historicismo se opta por el cambio de modelos, tomados del mundo industrial, de la pura plástica o –en caso extremo– por la *abstracción*; es decir: un no nombrar frente al exceso de nombres. La mitificación de la tecnología en sus formas más agresivas trata precisamente de *esconder* –en la idea de Marx– la pérdida de contenidos de la tradicional simbología de la arquitectura, con la creación de nuevos y melodramáticos exhibicionismos de la estructura o las instalaciones de un edificio, que resultan a la postre *caricaturas* formalistas de obras de ingeniería que ciertamente repugnan al verdadero ingeniero. Por otro lado, el mito de la forma nueva parece ahora ingenuo visto los resultados en arte y en arquitectura, y poco inteligente vista la mayor libertad y variedad que el mantenimiento –como soporte creativo– del pasado ha posibilitado, como he expuesto en este texto. Frente a los excesos del funcionalismo me gusta recordar a Proust cuando afirmaba –frente al criterio tópico de Morris– *que en su habitación no eran los objetos funcionales los que más apreciaba, sino aquellos que estaban allí un poco por azar y que –con su sola presencia– le maravillaban* ⁸¹.

Bien hemos vivido esta seducción los arquitectos mirando a las Ruinas, con sus casuales

81. MARCEL PROUST: *Sobre la lectura*. ed. cit. págs. 15-16.

agrupaciones o mirando las obras que más admiramos de este pasado, donde el principal interés ya no es la función estricta. Pero este reduccionismo –del tipo que sea– parece ser una característica de los arquitectos del distanciamiento moderno. Como ha escrito inteligentemente Paul Rudolph sobre Mies:

*Es una característica del siglo XX que los arquitectos sean altamente selectivos en determinar qué problemas quieren resolver. Mies, por ejemplo, hace hermosos edificios tan sólo porque ignora muchos aspectos de esos edificios. Si resolviera más problemas, sus edificios serían mucho menos potentes*⁸².

Simplificaciones que a menudo se persiguen por novedosas, características, en la línea denunciada por Loos –*hacer lo contrario de lo que los demás hacen*–, regla de oro para la más conspicua vanguardia y sus epígonos. Por eso el edificio deviene sólo la exaltación de la estructura; la planta, la mera adscripción de funciones en meros contenedores; las simples formas primarias de la construcción devienen *événements plastiques* tomados de la pintura, de la escultura o también de herméticas geometrías; cuando no se niega la construcción en piruetas o crispados gestos puramente expresionistas: exageraciones que, en cualquier caso, llevan al olvido de los aspectos infinitamente variados que la arquitectura encierra en su tradición. Por este camino –y es la consecuencia más grave y reveladora– la arquitectura pierde su *suelo*, su propio lugar. Pérdida de suelo heideggeriana que, al menos ahora, parece haber sido dolorosamente necesaria para que la ausencia de este suelo –esta tradición que las Ruinas representan como ninguna otra cosa– sea ahora el problema más importante, el que más nos interesa como arquitectos. Pérdida sentida, curiosamente, por alguno de los actores principales de su desaparición, como es el caso del Gropius de sus últimos años, completando de modo inconsciente un viaje circular que retorna al origen del problema, como acerbamente ha señalado Summerson:

*Gropius ha señalado esta dificultad como la falta de una **clave óptica**, como un común denominador objetivo del diseño: algo que pudiera proporcionar una base impersonal como prerequisite para un entendimiento general que sirviera como agente de control durante el acto creativo. Ésta es una descripción precisa de las funciones llevadas a cabo por la Antigüedad en las épocas clásicas*⁸³.

Una *clave óptica*, un *común denominador* del diseño, un *control del acto creativo*, una *compartida base* para el general entendimiento: expresiones de Gropius que denuncian la falta de ese suelo común, desde la angustia de quien está condenado a búsquedas rabiosamente individuales que sólo privilegian las diferencias. Y ¿dónde está este lugar –metafóricamente hablando– sino en las Ruinas, capaces de hacernos pensar todavía en griego, en romano como herencia común más compartida, según he pretendido demostrar en este ensayo?

Pérdida de suelo que nos pone de nuevo ante el problema en el que siempre las Ruinas han demostrado ser una gran ayuda a la acción y al pensamiento: hoy que hemos perdido este lenguaje común, hemos perdido *sus colores*, la sensibilidad de sus materiales, su patrimonio técnico-formal, el mundo simbólico y mítico que sus nombres griegos y romanos nos

82. GUNNAR ASPLUND: 1885-1940. *The Dilemma of Classicism*. ed. cit. pág. 11.

83. *Op. cit.*, pág. 17.

hacen sentir cercano... Y porque lo hemos perdido estamos obligados a pensar en él, puesto que aún lo vemos, está ahí: no ha pasado como pasa todo y nos es necesario. Por eso la arquitectura es todavía griega, es todavía romana en su esencia, más allá de que empleemos o no estilemas procedentes de la arquitectura griega o romana: sentimiento compartido por Brunelleschi, Alberti, Palladio, Schinkel, Berhens o Loos y todos los grandes arquitectos. ¿Por qué habríamos de prescindir de este mundo ejemplar de formas arquitectónicas, de ideas y conceptos a ellas ligadas en pos de gestos, expresiones crispadas, que sólo el azar podría hacer bellas e inteligibles? ¿No es cierto, también hoy, el aviso de Quatremère?:

*¿En este revoltijo de todos los principios, en esta anarquía y confusión vergonzosa, en qué queda reducida la arquitectura? Un pueril juego para los artistas y un enigma para el común de los hombres*⁸⁴.

Ésta es nuestra tierra, nuestro patrimonio, nuestro techo, nuestra casa, donde podemos continuar la aventura del pensar en construir y habitar de nuevo en las formas ejemplares que amamos: pues ¿qué es si no el *arte de construir*?, ¿sólo emoción y sentimiento del artista?, ¿no hay nada más aparte de esto? Hoy ya *mestiere* y *spirito* no pueden permanecer escindidos. Hemos tenido suficientes prédicas a favor del *kunstwollen* para no entender definitivamente que en arquitectura conocer, *saber-hacer*, es ya *poder-hacer* para la imaginación del artista. Por eso las Ruinas son ahora *útiles*: ellas nos acercan directamente a ese mundo en el que hoy volvemos a pensar. En ellas podemos pensar en griego y romano, ahora que hemos perdido esos lenguajes, con renovada libertad. Y así estas Ruinas hoy son para nosotros, no sólo representaciones funcionales, técnicas o formales concretas, sino la epifanía visible, la irradiación intemporal de la esencia de la arquitectura: orden, medida, símbolo: el momento de la realización de la forma: *un inicio que lo recordamos como fe*, parafraseando a Louis Kahn.

Precisamente a Louis Kahn, tras su experiencia en Roma (1950-51), debemos un primer acercamiento a las Ruinas en pos de lo concreto –la relación entre forma y construcción– y de lo poético –luz, centro y evocación formal–. Una visión maravillada de la Ruina que orienta el deseo hacia la necesidad como en las experiencias anteriores, desde la tranquilizadora sensación de recuperar las cosas y sus nombres, como vemos en los textos de Kahn. Así respecto al *pensamiento griego* podemos leer (figs. 334, 335):

*Reflexionar sobre el gran evento de la arquitectura cuando los muros se abren y aparecen las columnas: fue un acontecimiento tan feliz, intelectualmente tan maravilloso, que de él deriva casi toda nuestra vida arquitectónica... Una columna, cuando es usada, debería considerarse aún como un gran acontecimiento en la creación del espacio: en demasiados casos sólo se nos presenta como un mero soporte*⁸⁵.

*Paestum inspiró el Parthenon. Al Parthenon se le considera más bello pero para mí Paestum es aún más bello: es un inicio en el que están contenidas todas las maravillas que luego seguirán su estela. Las columnas, como un ritmo cerrado y abierto a un tiempo y la sensación de entrar, cruzando a su través en los espacios que encierran: esto es, un espíritu arquitectónico, una religión que aún prevalece en nuestra arquitectura de hoy en día*⁸⁶.

84. QUATREMÈRE DE QUINCY: *Encyclopedie Méthodique*, ed. cit. pág. 157.

85. LOUIS I. KAHN: *Idea e imagen*, C. Norberg-Schulz. Madrid, Xarait, 1981, pág. 79.

86. *Op. cit.*, pág. 60.



335. Acrópolis de Atenas desde el SE a la luz del poniente. 1951. Col. privada. **Louis I. Kahn**



336. Tiendas del Foro de Pompeya. La aparición de la forma en la construcción



337. College of Art. Filadelfia. 1960-66. **Louis I. Kahn**

87. *Op. cit.*, pág. 78

88. *Op. cit.*, págs. 60-77

89. *Op. cit.*, pág. 98

Un *pensamiento romano* que es una elección por una *técnica inspirada* aprendida —como hicieran otros tantos grandes— en las sugerentes albañilerías del Pantheon, de las termas, del Mercado Trajano, de villa Adriana... (figs. 336, 337).

Y así los edificios de Kahn imponen su *presencia matérica* como los romanos, están *construidos a plomo* desde la cimentación, platónicos en sus geométricas formas, despojados y vestidos únicamente por la luz. Luz que hace *sagrados* sus espacios centrales tan característicos y misteriosas esas vacías oquedades —fachadas cuasi *ruinísticas*— que los envuelven concéntrica-mente. Luz —creadora de todas las *presencias*— que otorga figura a todos los elementos de la construcción, como muestran sus bellos dibujos de columnas dóricas en Corinto, Atenas o Delfos, sus pilonos y pirámides egipcias... *Allí hay una columna... un arco o una bóveda sólo porque existe la luz... Arquitectura: silencio y luz*.

Y ¿dónde mejor que en las Ruinas se capta esta lírica realidad que inspiró a Kahn, dónde entender cuál es la esencia de una columna, un arco, una bóveda sino entre estos fragmentos griegos y romanos que el sol mediterráneo devora en el sonoro silencio de los campos de ruinas?

Y aquí las citas serían múltiples

La columna dórica se hace más y más potente con la luz —acanaladuras— y se expande al exterior y termina por crear un vacío interior, por ejemplo creando un patio o la caja de un templo griego.

El arco, la bóveda y la cúpula marcan épocas igualmente estimulantes en las que sabiendo cómo hacer, se sabía qué hacer y sabiendo qué hacer se sabía hacerlo.

*El Pantheon es un maravilloso ejemplo de un espacio expresado por el deseo de crear un lugar para todas las adoraciones. Lo es de modo estupendo como un espacio sin direcciones donde sólo puede tener lugar una inspirada adoración. La apertura ocular en lo alto es la única fuente de luz. La luz es tan fuerte que parece cortante. Si es verdad que la Arquitectura puede definirse como un mundo dentro de otro mundo, entonces este edificio expresa bien esta idea, más aún la define perfectamente situando el ojo —la única ventana— en el centro de la cúpula*⁸⁷.

Y Kahn es también quien —frente a decenios de ausencia creativa de las Ruinas— se da cuenta de cómo la forma arquitectónica exige su permanencia, justificada no sólo por su mensaje técnico—formal sino también por la carga simbólica de evocación, de recuerdo, con la que la historia la ha marcado: esto también es parte irrenunciable de la arquitectura (fig. 338):

*Y comprendí que un antiguo espejo etrusco venido del mar, en el que una vez se reflejó un bello rostro, conserva aún —bajo todas sus incrustaciones— la fuerza de evocar la imagen de aquella belleza*⁸⁸.

¿No sucede lo mismo en la Ruina?:

*Pero cuando un edificio ha quedado reducido a una ruina, libre de la servidumbre, su espíritu emerge y nos cuenta el milagro de la creación de ese edificio*⁸⁹.

Por eso no extrañará que en la mejor tradición de la lección de las Ruinas –en homenaje a cuanto vemos en ellas– Kahn declare:
*Una obra de Arquitectura no es más que una ofrenda a la Arquitectura del espíritu y a su poético inicio*⁹⁰.

Un inicio, un origen, nunca tan próximo como en Grecia o Roma:
*Amo los inicios: los inicios me llenan de maravilla. Yo creo que el inicio es lo que garantiza la prosecución. Si ésta no tiene lugar, nada podría ni querría existir*⁹¹.

Con todo ello y mientras redescubrimos el lenguaje perdido, la lección de pasado parece una obligada referencia pues para Kahn una obra de arquitectura:
*...no depende de las necesidades y no es el resultado del encuentro de las necesidades y de los recursos. Se debe más a la inspiración y al deseo de expresar lo que desde siempre existía*⁹².

Inspiración, imaginación que encuentra en lo antiguo la más desinteresada colaboración pues a fin de cuentas *la palabra inspiración denota una comprensión de cosas que ya existen*⁹³. Por eso, y una vez más, las Ruinas nos redescubren la arquitectura: en ellas aprendemos a decir las cosas importantes olvidadas, aunque también hoy, este esfuerzo exija más trabajo y más tiempo que en el pasado y los resultados no sean tan inmediatos o literales como en otras épocas. Ruinas que nos enseñan qué puede ser el *habitar* y el *construir* hoy. Ruinas, un paisaje conocido, habitado por las formas ejemplares de la arquitectura entre las que podemos movernos, orientarnos y encontrarnos con aquellas que nos son más afines, más próximas a nuestras necesidades de expresión. Frente a la dispersión del pensamiento moderno, incapaz de lograr síntesis desde la *inconstancia* de sus investigaciones, la *discontinuidad* en el uso de los significados y el *énfasis* en la novedad, la lección de las Ruinas –del pasado más lejanos que podemos recordar– parece hoy la base para un *saber sereno*, atento a la realidad, a la concreción de las cosas. Pues de otro modo al decir de Heidegger:

*Lo abierto de la experiencia moderna se confunde con la violencia técnica y la intoxicadora tecnolatría: la misma furia desesperada por el desencadenamiento de la técnica y la organización abstracta del hombre*⁹⁴.

Para la arquitectura, las Ruinas garantizan justamente el conocimiento de la esencia de su peculiar relación técnica con la realidad. Y esto es tan cierto para Brunelleschi que mira atentamente el *modo di murare dei Antichi* como para Kahn que descubre en el Mercado Trajano o en Villa Adriana una *técnica inspiradora* en las fundas de ladrillo que encofrán, *dan forma* al hormigón en estas ruinas romanas. Frente a la técnica, quien mira a las Ruinas *distraído* encuentra lo sencillo de éstas uniforme –templos griegos, albañilerías romanas– y lo uniforme *hasta*, los *hastados* sólo encuentran lo indistinto. Lo sencillo escapó. Su quieta fuerza está agotada⁹⁵.



338. Perseo muestra a Andrómeda la cabeza de Medusa reflejada en una fuente de agua. Staatsgalerie Stuttgart. E. Burnes-Jones 1833-98

90. *Op. cit.*, pág. 111.

91. *Op. cit.*, pág. 112.

92. *Op. cit.*, pág. 113.

93. LOUIS I. KAHN: Architect. Romaldo Giurgola. Artemis Zurich. 1975 pág. 245.

94. MARTIN HEIDEGGER: El sendero del campo. EL PAIS 21.9.89

95. *Op. cit.*,

Por eso hoy las Ruinas son una caución necesaria contra esta huida autodestructiva y violenta que representa la fascinación tecnológica donde:

*La técnica sobreviene cuando la voluntad de dominación del mundo no está ya sometida a un objetivo –felicidad y libertad humanas– sino a un fin en sí mismo que se autoabastece vorazmente*⁹⁶.

Por eso para nosotros la Ruina sostiene la forma arquitectónica, por paradójico que parezca, y ata forma técnica y forma arquitectónica en una analogía que todavía ahora resulta inspiradora. ¿Puede la mera forma técnica devenir forma arquitectónica? ¿Puede la nueva forma plástica devenir forma arquitectónica? ¿Puede la estricta función aunar técnica y forma en ambos casos? ¿Dónde ha de aparecer lo memorable, lo permanente, el recuerdo, la evocación, para que nos sintamos solidarios, representados por las formas arquitectónicas que hemos de construir? Preguntas fundamentales: mientras tanto las Ruinas nos son garantes de la peculiar manera de producirse la arquitectura, desde que los griegos *imitaron* y evocaron en mármol las formas propias de la construcción en madera, desde que los romanos *construyeron* el bello interior del Pantheon, luz y espacio teñidos por un espectacular forro de coloristas mármoles. Un *construir como*, un *construir de nuevo*, como referencia unificadora, como idea racional –que aúna recuerdo e imaginación– capaz de devolver a la arquitectura su presencia humanizadora frente a unas tecnologías que a menudo se demuestran carentes de un proyecto humano. Actitud que sin duda exige la renuncia a un decir sin sentido, a utilizar banalmente cada elemento que esta tradición nos ofrece, pero que también otorga una gran libertad conceptual desde el momento que uno se sabe utilizando un lenguaje compartido con el presente, el pasado y el futuro. Como ha señalado Raymond Queneau:

*El clásico que escribe su tragedia observando un cierto número de reglas que conoce, es más libre que el poeta que escribe lo que le pasa por la cabeza y que es esclavo de otras reglas que ignora*⁹⁷.

De otro modo solo resta la huida hacia adelante, una supuesta salvación personal: una obra propia sin referencias, condenada a medirse consigo misma, incapaz por tanto de construir escenarios colectivos, como el devenir dramático de la ciudad moderna ha revelado, más allá de otros condicionantes sociales o políticos existentes. Cuando se busca un común denominador, la historia y la realidad nos dicen que éste ya existe, como un comienzo obligado para toda experiencia renaciente: las Ruinas, en su esencialidad, nos lo recuerdan en cada época de modo sutilmente diverso, para cada uno que las mira y las ve de nuevo, diferentes como las aguas del río de Heráclito.

Tarea nada fácil: aparcir el problema y reducirlo a proporción, número o desnudez estructural es consagrar el hermetismo –por muy lírico que a veces sea– y pagar el precio de la no comunicabilidad, como sucede con el llamado arte moderno: moderno –¿respecto a qué?– podríamos preguntarnos con Octavio Paz.

96. LUC FERRY: Una crítica en nombre del presente. EL PAIS 21.9.89. Tanto esta cita como la anterior provienen del ensayo de Heidegger: *La esencia de la técnica*.

97. RAYMOND QUENEAU: *Batons, chiffres et lettres*. Citado por Italo Calvino en sus *Seis propuestas...* ed. cit. pág. 137.

A pesar de esta crítica –que no quisiera ser maniquea– uno comprende la encrucijada histórica de algunos grandes arquitectos de este siglo –Mies, Terragni, el propio Libera...– que han usado de la abstracción para adelgazar los problemas de expresión, la falta de simbolización social reconocible de la que adolece tanta arquitectura moderna. Opción que denuncia brillantemente la ausencia de un lenguaje común. Solución que busca el *aquietarse* al modo de Vignola, un precursor de esta vía abstraccionista. Y no por casualidad esta tendencia es la que más lejos llegó en la consecución de un nuevo lenguaje sustitutorio –el llamado *estilo internacional*– precisamente por su renuncia y constricción formal. Pero nadie, como diría Loos, puede crear un lenguaje, ni siquiera una forma duradera. Así frente a las nuevas columnas –los soportes trabajosamente diseñados por Mies, Le Corbusier o Aalto– Loos, en su gesto final, responde con el más bello término griego de la arquitectura: *stylo-columna*, que encierra en griego toda la complejidad de su significado dórico. Todo preexiste, todo parece irrepetible, pero una y otra vez ese origen es nuestro comienzo, como el alfabeto para el poeta es siempre el inicio de todo, la construcción de un presente que ensancha, prolonga ese pasado y su origen. Y ahora todo nos parece nuevo otra vez:

*Todo aquí no existe, todo aquí no data más que de un día: construcción de ciudades, invenciones de las artes, civilizaciones. Todo ha nacido tan sólo ayer*⁹⁸.

Refrescante pensamiento de Flavio Josefo –citado por Quatremère de Quincy– como recuerdo de la unidad indivisible de la arquitectura, que para un arquitecto significa la apropiación interesada de cuanto vemos en esa experiencia: una *coautoría* que obliga a la continuación creadora, como recuerda Borges:

*Reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora, siglos de siglos, y sólo en el presente ocurren los hechos, innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar y todo lo que realmente pasa, me pasa a mí*⁹⁹.

Miles de hechos, ideas e imágenes sustentantes que las Ruinas encierran a salvo intemporalmente, como un modo de pensar, de hacer un lenguaje que ha nombrado las cosas que nos interesan para siempre. Esto no lo pueden cambiar sustancialmente ni los nuevos programas ni las nuevas técnicas; no pueden agotar el mundo infinito de correspondencias que pueden establecerse entre estos recuerdos desde las Ruinas –*la Antigüedad más antigua*– portadoras de formas ejemplares, sí, pero sobre todo de ideas, nuevas analogías para el presente.

98. QUATREMÈRE DE QUINCY: *Encyclopedie Méthodique*, ed. cit. Dorique pág. 257.

99. J. L. BORGES: *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé, 1956.



Epílogo

1. La Ruina: pensamiento del presente

En todo caso el pensar y el poetizar son las únicas respuestas posibles a nuestro tiempo.

HEIDEGGER¹

Desde el agotamiento de los mitos de la modernidad, por un lado, y desde nuestro *mitologizado* mundo tecnificado, desnudo de todo encanto, ¿cuál pudiera ser de nuevo el papel mediador de las Ruinas? Es cierto que hoy diseccionadas durante 500 años por nuestros mejores antepasados, su objetualidad, su materialidad nos es cosa sabida, sus leyes de armonía, de significado, forman parte para siempre de nuestro saber arquitectónico. ¿A qué volver sobre los mismos pasos, tras Alberti, Palladio e *tutti quanti*? ¿Es esto sólo nostalgia, sentimiento de orfandad? ¿Son las Ruinas una fuente ya agotada, sólo rememoración y nada más? ¿También aquí los *bellos días* han pasado? Ciertamente es que nuestra época parece incapaz de construir modelos de explicación totalizante, siquiera como hipótesis mediadora. Época definida de *pensamiento débil* que renuncia a un sistema capaz de explicar la diversidad de la experiencia humana, desde lo común a lo diferencial. Mundo benjaminiano sin *aura* en el ocaso del *eidos* donde ya nada significa nada y es imposible llegar con rigor al detalle. Nada más lejos de mi intención que hacer aquí un discurso *nihilista* porque hay como siempre más cosas: no estamos sólo en este pensar el presente, en este pensar el pasado. No es mi intención hacer un discurso filosófico pero es cierto que hay todo un pensamiento que curiosamente ya está en Nietzsche, que aparece en Rilke, en Mann, Savinio, Eliot... y cuya formulación más precisa está en Heidegger sobre este *eterno retorno*: este situarse antes del pensar primero para sorprender –en el acto inaugural– un camino no recorrido, pero visible desde la comprensión del origen. Apropiamiento de lo pensado desde el origen como posibilidad regeneradora, como permanencia que asegura para la arquitectura la eterna recreación de ese origen, inagotable en sugerencias. No hace falta explicitar cuánto este libro debe a esta compartida idea formulada desde la filosofía, la literatura, la pintura, la música... y la arquitectura.

Apropiamiento activo, actual de las Ruinas que ya es una técnica, un adiestramiento –verdadera *techné*– hacia lo siempre encerrado en ellas: la arquitectura. La ausencia de las Ruinas, marca también la crisis del pensamiento clásico, sustituido por un sentimiento de precariedad, de caducidad que arrastra formas, tiempo y espacio al puro azar indeterminado. ¿Qué imaginación, qué intuición tan poderosa sería capaz de nombrar de nuevo las cosas, de hacerlas otra vez reconocibles y compartidas? Frente al lenguaje actual –conflicto de fragmentos– *no debe tolerarse que las palabras no estén en orden*; consejo de Kraus que para la arquitectura es todo un programa. Por eso, por ser testigos insobornables, las Ruinas mantienen con el presente una relación incómoda y controvertida. Frente a los paradigmas tecnológico-plásticos que se nos ofrecen, su función resta oscura, ajena a prisas y velocidades, alejada y próxima a un tiempo. Por eso se les acusa, aun cuando se las tenga en cuenta –como con la historia en general– de no tener ya nada que ofrecer: ni las certezas de la ciencia,

341. Jano bifronte. Vaso de porcelana schinkeliano. 1817-23. Schloss Charlottenburg, Berlín

1. ABEL POSSE: Citando a Heidegger en su artículo El quebranto del límite EL PAÍS 29.9.89 sobre la última entrevista de Heidegger en *Der Spiegel*.

ni las ventajas de la técnica, ni las promesas de míticos futuros de progreso.

¿Pueden ser las Ruinas, con estos antecedentes, material fiable para pensar el presente? En mi opinión sí. Sí, pensando tanto en lo que son y representan las Ruinas como en la naturaleza de nuestro presente. La Ruinas hoy, descontextualizadas de su origen histórico preciso –como en el Renacimiento o la Ilustración– aparecen para cada arquitecto en un triple tiempo: que *recuerda*, que *constata* y que *anticipa*. Por eso la Ruina sobrevive en la arquitectura sin dejarse marginar por el prestigio añadido de lo presente y tampoco sin ensimismarse en lo eterno o inmutable. Pues ¿qué otra cosa sería la tarea del arquitecto sino la construcción de una arquitectura como condensación de problemas antiguos y nuevos, capaz tenazmente, una y otra vez, de nuevas síntesis: lo todavía jamás construido, jamás pensado pero prefigurado en ese pasado y urgido por este presente? Por eso, en mi opinión, esa mutua necesidad hace que las Ruinas no envejezcan y a pesar del tiempo estén tan vivas como nuestros proyectos y obras actuales. Renacen y florecen –bellos términos para las Ruinas– en cada momento que se las mira o interroga con pasión. En ellas las nociones antiguo o moderno, progreso o retroceso no tienen ningún sentido pues están en continua metamorfosis: las Ruinas cambian porque cambiamos nosotros; otros fueron, otros somos, otros serán los que en cada tiempo miraron, miramos, mirarán las Ruinas. Están dentro y fuera de su propio tiempo, trasladadas a un *locus conceptual-temporal* que cada uno de nosotros construye. Y así las Ruinas –un pasado que se niega tercamente a pasar, que incomoda al presente y orienta al futuro– se convierten en objetos inagotables de los que fluye la arquitectura. Pensar el presente desde ellas, recuperar la naturalidad frente a ellas, es no obsesionarse con lo inmediato, ni consolarse con lo eterno, sino estar atento a la relación intemporal que nos ofrecen.

Ellas nos alejarán de la banalidad formal que el vértigo del tiempo presente produce y destruye vorazmente, empobreciendo la experiencia creadora de ese pasado que aún habla al presente, por encima de lo cotidiano, inmediato, mediocre, por encima del miedo a mirar más allá, más acá de un presente que hemos de construir. ¿Cómo pueden las Ruinas ayudar a construir este presente? Las Ruinas nos devuelven lo que les damos, lo que preguntamos desde el presente, transformado, añadido con su propuesta radical, esto es, *su mensaje de esencialidad*. Y aunque las Ruinas transmiten el gran *saber de los antiguos* también nos enseñan que éste es un saber no estático, que se afirma con esfuerzo en cada experiencia: no hay piedra filosófal aquí tampoco. Saber que, sin embargo, ayuda a elegir, a pensar y a descubrir el irresistible atractivo de las cuestiones abiertas, de los senderos laterales, comparados con los grandes principios, los caminos principales que no siempre apagan nuestras dudas: una verdad arquitectónica que, sin compromisos previos, lucha en cada momento por decidir los límites de su actualidad en el presente.

Y por eso hoy en día seguimos interpretando el Parthenon, el Erechteion o el Pantheon... Imaginando sin perder la razón en el inmenso mundo de desemejanzas, de diversidad que habitamos, donde es posible aún el placer de la analogía, el espacio para la belleza arquitectónica. Belleza presente en las Ruinas en un latente vínculo que mantiene unidos los fragmentos como promesa arquitectónica, sin destruir su identidad fragmentaria. Belleza que rescata a la

arquitectura, que es analogía de todas las bellezas que la arquitectura ha de construir todavía. Por eso el arquitecto, mirando a las Ruinas, busca un tránsito hacia el presente con la razón, la imaginación, el sueño y la poesía. Saber reflejo de la arquitectura –epifanía de la arquitectura en las Ruinas– que se manifiesta como estado de lucidez en el arquitecto, capacidad de juicio y elección, pulsión constructiva. Una apuesta de nuevo por la unidad de la *utilitas, firmitas y venustas*.

2. *Recomenzando un diálogo*

Noi fare well

But fare forward, voyagers. T.S. ELIOT ²

Hoy no tanto medimos las Ruinas como en el pasado, sino más bien las pensamos desde el conocimiento y las vivencias personales que tenemos en ellas: pensar como la mayor posibilidad de acción para el presente. Por ello frente al temor de la modernidad que niega el pasado, quien ha mirado a las Ruinas no siente miedo frente a lo que está surgiendo delante de nosotros, pues nada debe estar fatalmente decidido de antemano por la mitología de un progreso tecno-científico que nos obligue a habitar y construir un mundo que nos resulta extraño e irreconocible por inhumano. De nuevo somos aprendices en las Ruinas del pensamiento griego y romano: un rumor de certezas, de cosas dichas desde siempre, cosas evidentes tantas veces declaradas obsoletas y que sin embargo ahora nos son necesarias. Diálogo con las Ruinas que implica una *reconstrucción*, una puesta en orden de viejos y nuevos materiales: una comparación con ese pasado considerado ejemplar, que arrancamos de la muerte del olvido *creativamente*, como Platón hizo con Sócrates interesadamente, según recuerda Benjamin:

Platón arrebató de la muerte a su maestro y amigo Sócrates al que hizo héroe vivo y operante, que vivía con él y con él pensaba, compañero suyo en el camino de casi todos los Diálogos, que escribió después de la muerte de Sócrates ³.

Así como Platón no puede tejer sus *Diálogos* sin la presencia de Sócrates, la arquitectura tampoco puede hacerlo sin esta presencia de su tradición griega y romana. Como en los *Diálogos* platónicos el pensamiento socrático preexiste, también en este diálogo con las Ruinas todo preexiste, pero precisamente en su repetición, en su reconstrucción se afirma la validez, la permanencia de su enseñanza. Cosas dichas sí, pero afirmadas como ciertas frente a la confusión del presente. Aún diría más, sólo porque Sócrates murió, Platón hubo de reconstruir su pensamiento en sus *Diálogos* mientras –a la vez y como consecuencia– organizaba el suyo propio. Lo mismo ha hecho la arquitectura: como Grecia y Roma han desaparecido las recreamos desde su recuerdo en las Ruinas mientras construimos nuestra propia obra. Sólo imaginando la muerte de Grecia y Roma, como hicieron Rafael, Serlio o Palladio –sus nuevos creadores– fue posible el Renacimiento, sus nuevas arquitecturas.

2. T.S.ELIOT; *Cuatro cuartetos*. (Edición bilingüe de Esteban Pujals), Cátedra, Madrid, pág. 132.

3. WALTER BENJAMIN; *Imaginación y sociedad*, Taurus, Madrid, 1980, pág. 203.

Por otra parte, si como arquitectos –recordando a Loos– *hablamos* griego y latín ¿estamos hablando una *lengua muerta*?, ¿es la propia arquitectura una lengua muerta? Giorgio Grassi ha tratado brillantemente este asunto en un reciente texto a propósito de su propia obra –sus propios proyectos– que él define como proyectos de reconstrucción con todas sus consecuencias. Y no precisamente por que alguno de ellos se mida con ruinas antiguas –Sagunto, Abbiategrosso...–, sino por la voluntaria relación que todos ellos restablecen –al modo platónico en busca de certezas– con los modelos del pasado, aunque sea desde el despojamiento franciscano de las bellas imágenes grassianas. Pasado visto siempre como *instrumento técnico del proyecto, un insustituible instrumento de trabajo*:

*Proyectos que repiten cosas ya dichas, para hacer entender en primer lugar cuál es su cometido. Ciertamente, cosas dichas pero ¿en qué condiciones? Y hoy repetidas ¿frente a qué cosas? Viene a la mente el diseño del palacio Pitti que Loos quería presentar a un concurso público. Frente a la falsificación la repetición como afirmación de la verdad: y la verdad como escándalo*⁴.

Arquitectura, Ruinas, *lengua muerta* como los *poetas muertos* de Eliot para quien sólo busca la novedad, pero siempre renaciente en el *decir de nuevo* como es el griego para quien puede leer directamente a Homero y Platón o el latín para quien lee directamente a Cicerón o Virgilio. Y justamente porque la arquitectura es, en este sentido, una lengua muerta, cerrada a lo que le es ajeno, *puede encarar la alegría y la tensión de un recommienzo infinito*, como diría Rilke⁵. En este sentido la Ruina como símbolo contiene tanto la muerte como la perpetuación de la vida para los conceptos, formas y números de la arquitectura. Como ha señalado Manuel Vicent:

*Las medidas áureas del cuerpo humano han permanecido selladas durante muchos siglos bajo las plantas de Zeus en Olimpia. No tenían nada que ver con la pasión, sino con la armonía que es el inconsciente de la geometría*⁶.

El contacto con la Ruina produce siempre una *regeneración*, una idea de reconstrucción. A la disolución de estas formas fragmentadas sigue un *nuevo renacimiento* que multiplica el poder de estas formas redescubiertas. Ruinas, signos, formas que buscan otros signos, otras formas que sólo nosotros podemos aportar. Signos y formas que aparecen ya en la propia obra del arquitecto. Así se entiende esta *muerte y resurrección* de la arquitectura. Ruinas vistas como origen –vuelta al origen– al ser primero de las formas y a la recuperación de su existencia diferenciada, anterior a toda trivialización de las mismas. Por eso las Ruinas se deben entender no tanto como símbolos de muerte, sino como parte del ciclo necesario de la vida de las formas. Arquitectura, *lengua muerta*, tan muerta como el arte en el sentido que afirmaba recientemente el pintor Enzo Cucchi (fig. 339):

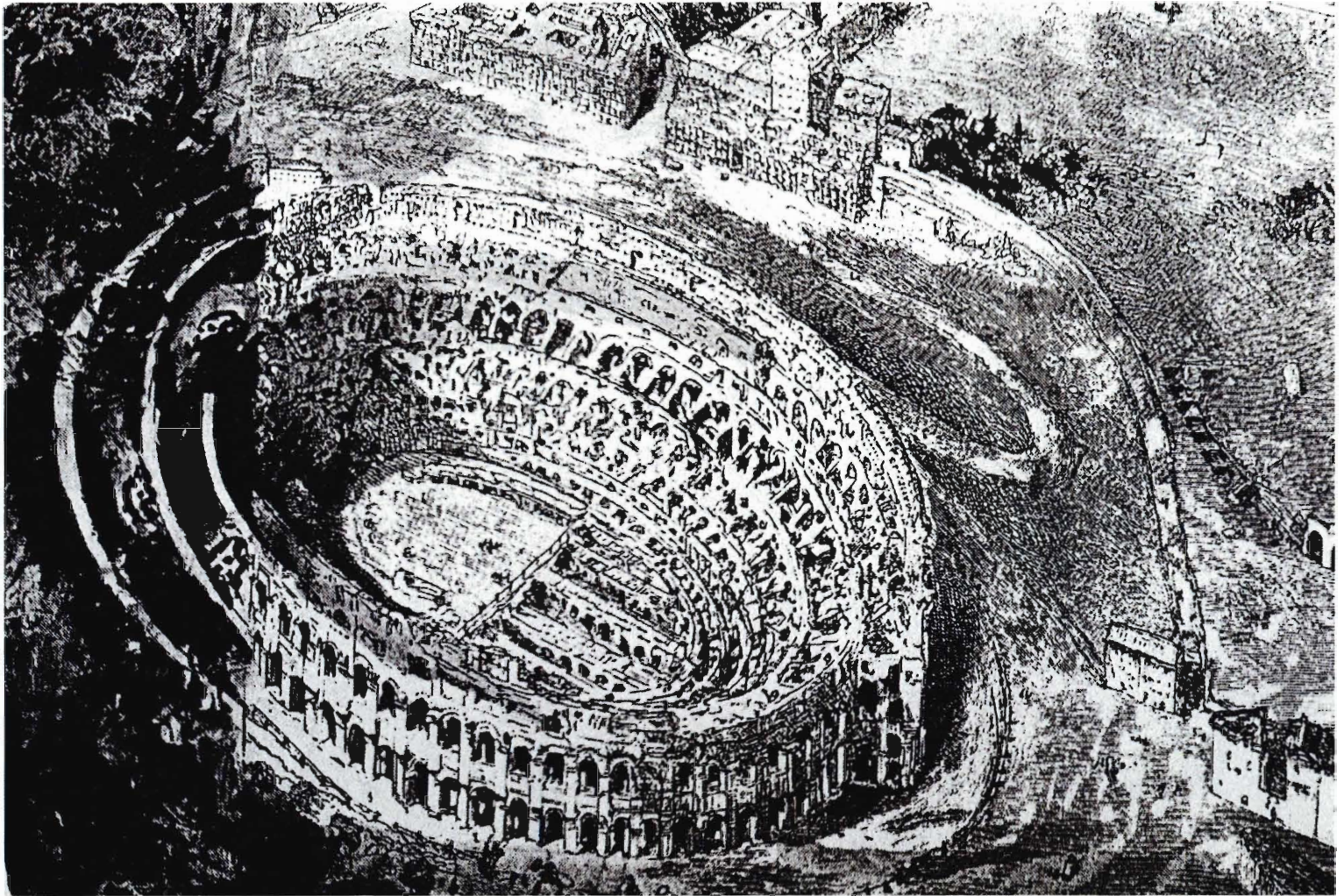
*Estoy convencido que el Arte está lleno de muerte, pero es una muerte que constituye también una idea de redescubrimiento... Yo contemplo esta muerte de acuerdo con una renovada vitalidad, una nueva creación*⁷.

4. GIORGIO GRASSI: *Architettura, lingua morta*, Electa, Milán. Artículo traducido al castellano por el autor de esta tesis para su publicación próxima en *Arquitectónica*. Argumentos desarrollados por Grassi que enlazan con una continuada tradición moderna italiana de la que es muestra el texto de Arturo Martini “Sculptura, lingua morta” Venecia.1945.

5. R. M. RILKE. Carta a Merline. 23.2.1921. *Cartas de Rilke*.

6. MANUEL VICENT, “Atletas” EL PAÍS (14 julio 1996).

7. URSULA PERUCCHI PETRI: *Enzo Cucchi. La Disegna*. Dibujos 1975-89. Polígrafa, S.A. Barcelona, 1989. pág. 24.



339. Kolosseum zu: Giulio Cesare Roma.1983.
Enzo Cucchi

Muerte de la arquitectura –imagen de las Ruinas– contemplada como origen de una nueva vida –*lo que existió una vez, perdura*– una nueva creación. Ruinas que ilustran mejor que nada estos *chispazos creativos* entre el pasado y el presente que generan futuro. Vida-muerte de la arquitectura –metafóricamente en las Ruinas– como un pensamiento creador, inconformista, que lucha por superar un mundo tecnocráticamente organizado con la recuperación de nuevas fuerzas espirituales que nos ayuden a descubrir los nuevos caminos. Por eso las Ruinas están vivas: *sus piedras son hoy más sus piedras y nuestras piedras a un tiempo que lo fueron previamente*, como diría Nietzsche. En ellas, pasado y presente, todo está interrelacionado. La memoria del arquitecto, desde esta muerte aparente, redescubre ideas y formas, reconstruye y amplía la arquitectura. Por eso esta tradición de *lo antiguo* tiene poco que ver, en su exigencia, con el tradicionalismo ensimismado, pues revive continuamente en el deseo, en el anhelo de realizar lo no cumplido todavía, lo que queda por construir, que allí vemos prefigurado seductoramente. En realidad, si todavía hoy nos interesa vivamente pensar y sentir en griego y romano la experiencia de la arquitectura no es, simplemente, por entrar en contradicción con la imperante lógica tecnológica, impuesta como una segunda naturaleza, sino porque todavía hoy reconocemos como superior su sistema de relaciones con la naturaleza y –¿por qué no decirlo?– su figuración técnica, formal y simbólica continúa dominando nuestra imaginación con tanta fuerza como lo hace un templo griego frente a la naturaleza. Negar esto, por pura escisión esquizofrénica entre lo que preferimos y sentimos superior y lo que el llamado progreso supuestamente nos exige, sería como renunciar a ese lugar donde la arquitectura es siempre posible. No se trata pues de pulsiones arqueológicas: el concepto griego y romano, su ejemplo figurativo, descarnado en las Ruinas en múltiples facetas, y su belleza intrínseca no tienen historia. La arquitectura para el arquitecto no tiene historia de la arquitectura: sus sugerencias se han de cumplir en el pasado, hoy y siempre. Rebatiendo el texto de Marx que cité con anterioridad: *Aquiles vive todavía cada vez que leemos la Iliada*.

El progreso, la técnica, los nuevos programas y materiales no pueden suplantarse este mundo mítico simbólico –tan real como intemporal– que es la base del eterno retorno, del viaje circular donde todo fluye, se transforma, cambia de aspecto y lugar –se hace *nuevo*– al reaparecer otra vez, llamado por la necesidad del presente. Por eso, como sostengo en este texto, las Ruinas son actuales y distintas a nuestros ojos de lo que hasta ahora han sido. Por eso, como afirma Loos, el gran arquitecto del mañana será un clásico que se medirá con estos restos del pasado en un nuevo renacimiento. Oigamos a Savinio:

*En el renacimiento está el descubrimiento de la piedad filial, el amor al padre reencontrado: Y el dulce sentimiento de renacer tras el largo tiempo del amor escondido... Renacimiento que puede también llamarse el Despertar de la Inteligencia: al tiempo oscuro y arriscado de los creadores, de los demiurgos obtusos sucede una época iluminada por una larga, una oblicua mirada divina*⁸.

Por eso la arquitectura ha demostrado no poder vivir sin su propia tradición salvo degenerando: la arquitectura vuelve una y otra vez a su origen, a los problemas de siempre.

8. ALBERTO SAVINIO: *Scatola sonora*, ed. cit. pág. 185.

Pues al fin y al cabo la tradición no es otra cosa que aquella parte del pasado que está viva en nosotros, que nosotros hacemos renacer desde la creación y desde el pensamiento. Por eso en mi opinión, *modernitas* y *antiquitas* no pueden darse la espalda, porque cada una es ya la mitad necesaria de la otra para construir la imagen unitaria del presente, como si de un Jano bifronte se tratara (figs. 340, 341).

Hoy para el arquitecto proyectar vuelve a ser *reconstruir*; esto es, volver a construir, a decir lo siempre dicho, que todavía parece nuevo, para la arquitectura, para la ciudad. Así podemos entender y compartir la defensa que Alberto Savinio hace del *Apollo Musagète* de Strawinsky, tachada de neoclásica por una dogmática academia moderna, como en el caso de la arquitectura sucedió con el edificio de la Shell de Oud:

*Strawinsky no es un creador. Las cuerdas de su arco son la paráfrasis y la interpretación, la imitación. Toda su música es un déjà vu... En Strawinsky por el contrario todo preexiste, todo es conocido, todo previsto, Digamos mejor: previsto pero vuelto del revés. Todo es el reverso de la medalla. El parafrasisismo de Strawinsky es menos un mal de nuestro tiempo que una necesidad de nuestro tiempo. Parafrasear o morir. Para reanudar el hilo de la cultura, roto por los sedicentes creadores*⁹.

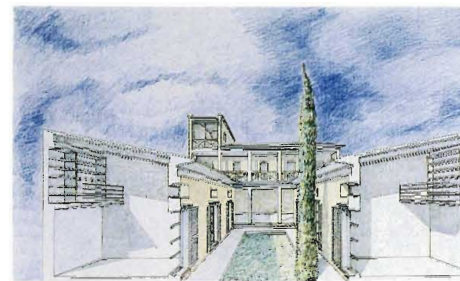
Todo resulta conocido, todo aparentemente previsto, pero todo resulta ser la otra cara de la medalla –precisamente dicho hoy– y no como un mal menor, sino como una necesidad de quien, habiéndola perdido, busca reanudar los lazos con una tradición esencial para el presente: reviviscencia griega y romana como nueva realidad:

*Stravinski, en el Oedipus Rex hace revivir de manera tan real como natural a Grecia, pero no la Grecia estrictamente edípica ni mucho menos la edípica Grecia parafraseada por los filólogos, sino la Grecia de Edipo y de siempre*¹⁰.

Una Grecia, una Roma –pensamientos de arquitectura– que hoy buscamos y recreamos desde la inquietud de quien sabe que ya no están entre nosotros. Por eso es hermosa la labor de acompañamiento que las Ruinas pueden cumplir, como la cumplen Parménides, Heráclito, Platón... entre los filósofos que hoy se reclaman de esta tradición. Tradición de las Ruinas que frente a una época marcada por el dominio de la diferencia, privilegia todo aquello que de unitario y compartido tiene el *arte de construir*, como ha señalado Eliot para la poesía:

*Una de las cosas que deben salir a la luz en este proceso es nuestra tendencia en insistir, cuando alabamos a un poeta, en aquellos aspectos o partes de su trabajo en los que él menos se parece a ningún otro. Sin embargo si nos acercamos al poeta sin este prejuicio encontraremos a menudo que no sólo lo mejor, sino las partes más personales de su trabajo serían aquellas a través de las cuales los poetas muertos, sus antecesores, afirman su inmortalidad más vigorosamente*¹¹.

Algo que la lección de las Ruinas –como los *dead poets* de Eliot– nos enseña en primera instancia: el origen de una obra de arquitectura, más allá de los datos del presente, por im-



340. Sophopolis en la isla de Kea (Grecia). 1991. Casa-tipo de estudiantes. **Alberto Ustároz & Manuel Iñiguez**

9. *Op. cit.*, pág. 184

10. *Op. cit.*, pág. 187

11. T.S. ELIOT: "Tradition and the individual talent The Sacred Wood". 1920. Publicado en *Black and White*, Miami University. 1988. pág. 7.

portantes que éstos sean, está en otra obra de arquitectura anterior, como profundo homenaje creativo a ese pasado griego y romano en su sentido más extenso. De otra forma –la simple explicación autobiográfica, subjetiva– se agota en sí misma, no tiene significado compartible:

Ningún poeta, ningún artista de ningún arte, tiene su significado completo considerado en soledad: su significado está en la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos ¹².

Lección de las Ruinas que hace de la comparación con este origen de todo –Grecia y Roma revisitadas– la base de una continua renovación de la experiencia y el nacimiento del juicio crítico más revelador de la propia obra. Pues –como creo haber demostrado en este texto– cuando proyectamos, construimos nuestra propia obra en esta tradición, no sólo nuestro trabajo se compara y construye respecto de ese pasado vivo, sino que también éste queda modificado, ensanchado y mejor explicado. Ya no es lo mismo Grecia y Roma para nosotros tras Alberti, Palladio, Schinkel, Loos..., tras nuestro propio trabajo incluso. Así todos somos ya parte de Grecia y Roma. Como ha señalado Eliot:

Lo que sucede cuando se crea una obra de arte es algo que sucede simultáneamente en todas las obras de arte que la han precedido. Los monumentos existentes forman entre sí un orden ideal que es modificado con la introducción de una nueva obra de arte entre ellos. El orden existente es completo antes de la llegada de la nueva obra, sin embargo para que el orden persista tras la llegada de la novedad, el orden total preexistente debe ser, al menos ligeramente, alterado; y según esto las relaciones, proporciones, valores de cada obra de arte respecto al total se reajustan; y en esto consiste la conformidad entre viejo y nuevo ¹³.

Viaje de ida y vuelta en el que mientras juzgamos la herencia clásica con nuestra obra, somos, a su vez, juzgados por ella, medidos por ella, como elemento dialéctico que permite la autocrítica, siempre desde la libertad de quien conoce los límites de este juego creador:

En un sentido peculiar el artista será consciente de que inevitablemente necesitamos ser juzgados por los estándares del pasado. Digo juzgados, no mutilados por ellos. Es un juicio, una comparación, en la que dos cosas se miden una a la otra ¹⁴.

Y aunque siempre quien ha mirado a las Ruinas conoce la distancia y las diferencias que nos separan de ellas –Grecia y Roma– sabemos que lo fundamental en ellas permanece para siempre. Pues en esto no cabe progreso: fue dicho de una vez y para siempre:

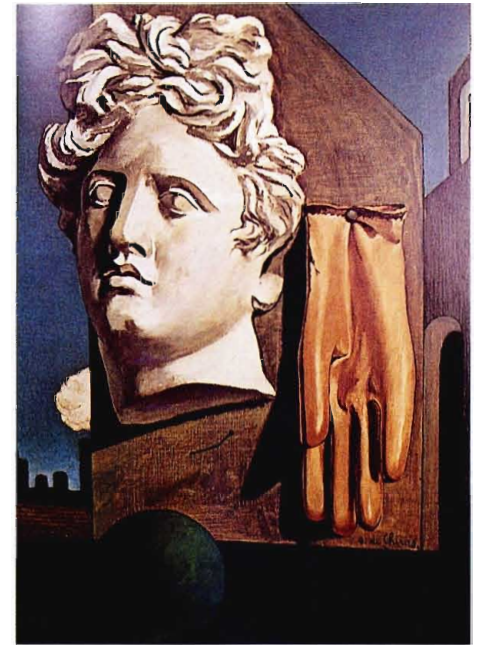
El artista debe ser completamente consciente del hecho obvio de que el arte nunca mejora, sino que el material del arte no es nunca el mismo en su totalidad... Pero la diferencia entre el presente y el pasado es que el presente consciente supone una conciencia del pasado con una profundidad y extensión que la propia autoconciencia del pasado no es capaz de mostrar ¹⁵.

12. *Op. cit.*, pág. 7

13. *Op. cit.*, pág. 8

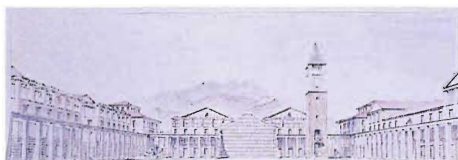
14. *Op. cit.*, pág. 8

15. *Op. cit.*, 9

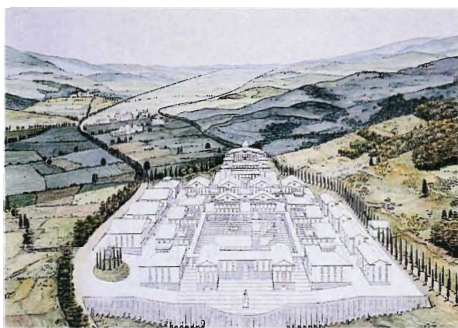


342. *Le chant d'amour*. Moma, New York. **Giorgio de Chirico**

343. *Torre de la chimenea*. Cordobilla Erreleku. 1980. **Alberto Ustároz & Manuel Iñiguez**



344. Iratxe. 1981. Plaza Mayor. Alberto Ustároz & Manuel Iñiguez.



345. Iratxe. 1981. Vista general. Alberto Ustároz & Manuel Iñiguez.

Esta conciencia del pasado es por eso un pensamiento *más griego, más romano* de esta experiencia pues al conocer más ahora lo que fue, lo que significó este pensamiento, podemos profundizar más en él desde la condición de nuestro presente. Un presente que ha de resolver desde la *renovatio*, y no desde la *innovatio*, la fusión de la conciencia de este pasado y su *condición moderna*, como en otras épocas de la historia. Encuentros insospechados –Ruinas y presente– llenos de hermosas oportunidades todavía para la arquitectura, como respecto a las pinturas de De Chirico ha señalado Jean Clair (figs. 342, 343):

*El encuentro entre la columnata griega y la chimenea de fábrica, el encuentro de la nave antigua y de la locomotora, la fusión de la imagen del templo y la de la fábrica textil serán los signos de una iconografía insospechada que será para la conciencia del hombre tan revulsiva como lo fuera la nueva iconografía de los pintores del Renacimiento, elaborada también a partir de una mezcla de motivos antiguos y contemporáneos*¹⁶.

Medirse con lo *clásico* como ideal renovador, medirse con lo eterno, lo que ha marcado a la arquitectura desde el origen, en un afán de reconstrucción es ya el distintivo de nuestra época que puede superar así los prejuicios modernos. Una idea de *reviviscencia* que ahora se pregunta los porqués más audaces frente a la autonomía actual de la tecnología, a la orfandad de la forma arquitectónica, al carácter de las diversas funciones de cada edificio, a la expresión constructiva, a la deshumanización, en suma, de arquitectura y ciudad que no tiene necesariamente que ser una consecuencia fatal de nuestro tiempo. Un retorno a un *suelo clásico* como sueño y construyó Schinkel para su siglo desde las Ruinas. Retorno al lugar de la arquitectura que ningún arquitecto podrá jamás agotar, como ningún pintor podrá agotar la belleza de un amanecer o un atardecer, o ningún escultor la belleza del cuerpo humano (figs. 344, 345).

Saber esto reconforta. Es el comienzo de un largo trabajo que exige sin duda renunciaciones en pos –precisamente– de algo que se considera más valioso: una lengua común que conserva el nombre de las cosas que todos compartimos: una arquitectura que habla griego y latín en sus más bellos términos. Tierra griega y romana que emparenta fácilmente con nuestra tierra presente, con nuestra propia localización, *pues el Erechteion que fue griego ahora es de todos –internacional–* como señalaba Alvar Aalto¹⁷.

Por eso los términos clásico, vernacular, de siempre se nos aparecen ahora como categorías de lo concreto, lo que precisamente más nos atañe, lo más durable que hoy parece nuevo, renovado, símbolo de civilización ajena a eslóganes coyunturales, por decirlo con Savinio:

Civilización close: *civilización madura y completa en sí misma, que no espera nada del exterior y atesora lo que posee. Ésta es la sola forma de civilización que me interesa... Civilización se sobreentiende como aplicación rigurosa de un conjunto de conocimientos determinados. Significa exclusión, ignorancia, voluntad de ignorancia de todo lo que no participa de dicho conjunto: una civilización verdadera no es curiosa: así como los griegos eran indiferentes a las cosas de otros. Así eran también los hombres del primer Renacimiento*¹⁸.

16. JEAN CLAIR: *Considerations sur l'état des Beaux-Arts*, Gallimard, París, 1983. pág. 184.

17. SKETCHES. Alvar Aalto: National-International. 1967. ed. cit. pág. 168.

18. ALBERTO SAVINIO: *Ville, j'écoute ton coeur*. Gallimard. París, 1982. págs. 22-23.

Civilización close en su doble sentido etimológico, *cerrada* a todo aquello que la separa de este proyecto común que para la arquitectura ha traído siempre al presente la lección de las Ruinas, y también *civilización close, próxima*, cercana a cuanto de verdad nos interesa: una arquitectura durable capaz de expresar las emociones ligadas al habitar y al construir. Actitud exigente que requiere siempre una opción personal –desde Alberti a Loos, a cada arquitecto– que todavía confía en la capacidad de los conceptos esenciales, en las formas ejemplares que los representan, frente a quienes todo lo esperan del azar de la contingencia exterior (figs. 346, 347, 353).

De nuevo y como este ensayo propone, una *reconstrucción* que, como en los ejemplos aquí elegidos, usa de estos materiales provenientes de las Ruinas –la lección de los antiguos– como base de certezas para construir un presente que a todos nos interroga. Paradigma de los antiguos inescindible de una modernidad consciente de cuánto de lo que nos sucede es o no material útil, necesario para esta nueva construcción de la arquitectura, pues al fin y al cabo citando a Beaudelaire:

*La modernidad no es más que la mitad del arte, la otra mitad es lo eterno y lo inmutable*¹⁹.

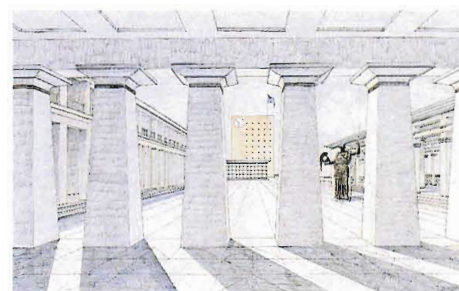
En este sentido la lección de las Ruinas siempre nos enseñará cuánto de ese pasado se ha de entrecruzar, entretener con la realidad de nuestro presente para que reconozcamos así de nuevo nuestra obra: una arquitectura capaz otra vez de representarnos. Reconstrucción que es ya una arquitectura nueva de la arquitectura antigua, un retorno al suelo primitivo –siempre el mismo, siempre griego, siempre romano– donde los arquitectos –a los que este libro rinde homenaje– han visto su obra en pie. Proyecto y compromiso inagotables, como inagotables son los mitos creadores de Grecia y Roma. Pues conviene recordar con Novalis que *allí donde no hay dioses, reinan los espectros*.

Acusar a este proyecto como no moderno porque –supuestamente– no añade nada, porque insiste en los valores de siempre, porque busca y representa lo que la arquitectura siempre ha buscado representar, es tan absurdo como exigir que renunciemos a la memoria, a nuestra imaginación desde ella, o a la respiración porque no son modernas, porque siempre hemos recordado, siempre hemos imaginado o respirado. Para mí ésta es simplemente la *condición natural* más preciada del hombre, la que nos es más propia como creadores, aquella que las Ruinas nos recuerdan permanentemente como arquitectos. Cada idea y forma que este pasado nos hace ver ahora –y no antes ni después– causan, desde luego, efectos que van más allá del placer que en sí mismo proporcionan. En la presencia y figura de cada uno de estos fragmentos ejemplares está viva, aunque el lenguaje envejezca, una distribución de luz y sombra, un delicadísimo equilibrio de números, formas, leyes constructivas... que se extiende e invade nuestra razón y sentimiento y también por simpatía a nuestra propia obra. Ése es el poder y el misterio del *saber de los antiguos* (figs. 348, 349, 350).

Luz y sombra, equilibrio de la arquitectura recuperada, en un trabajo que puede y debe hacerse volviendo desde las Ruinas, desde el presente, a repensar en griego y romano las bases del construir. Contemplar en su conjunto –como propone este ensayo– este inagotable *diálogo* con el origen, el inicio de todo, tan platónico –por el encuentro con las ideas y conceptos arquitect-



346. *El arquitecto*. 1922. Col. privada. Mario Sironi



347. *Sophopolis en la isla de Kea (Grecia)*. 1991. Ágora universitaria. Alberto Ustárroz & Manuel Iñiguez

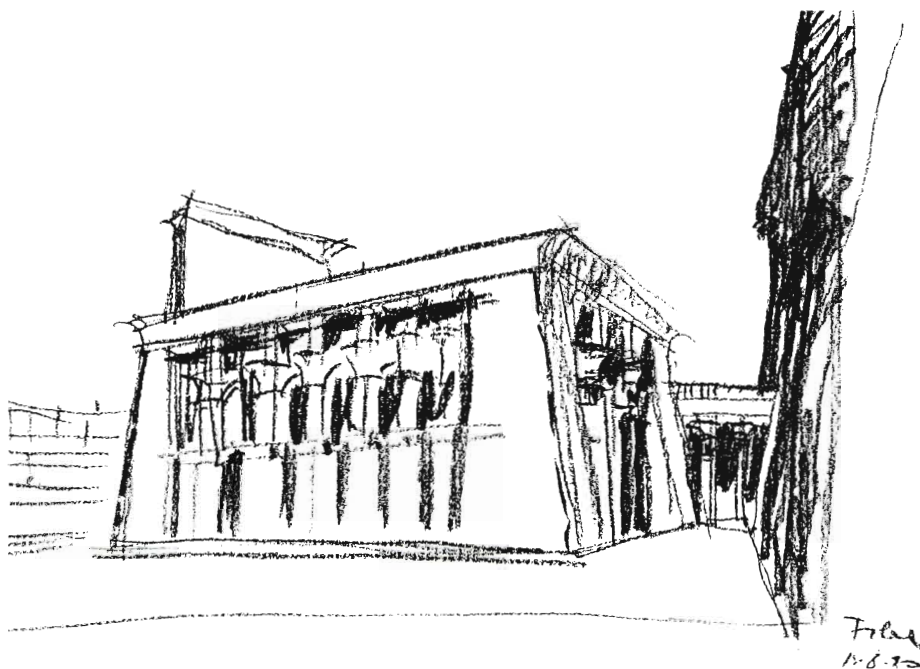
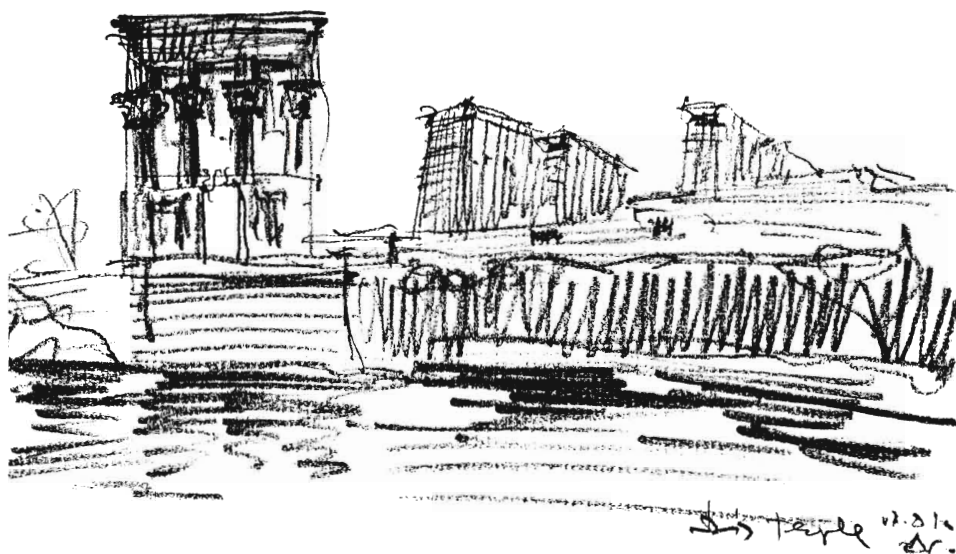
19. CHARLES BEAUDELAIRE: *Le Peintre de la vie moderne*, cap. IV “La Modernité”. París pág. 33.



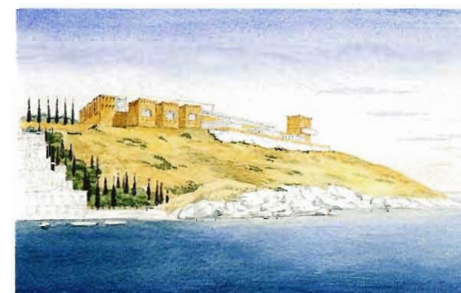
348. Pabellón de Trajano en Philae. Agosto 1990. Alberto Ustárrroz.



349. Pabellón de Sesostris en Karnak. 1990. Alberto Ustárrroz.



350. Isla de Philae. 1990. Dibujos de Alberto Ustárrroz.



351. *Sophopolis* en la isla de Kea (Grecia). 1991. Vista desde el mar de la Acrópolis universitaria con la torre de la biblioteca. **Alberto Ustárroz & Manuel Iñiguez**



352. *Sophopolis* en la isla de Kea (Grecia). 1991. Museo De Chirico. **Alberto Ustárroz & Manuel Iñiguez**

tónicos— como aristotélico —por la pulsión constructiva y la variedad de soluciones prácticas que lo acompañan— es reconocer la validez de un sistema nunca cerrado —las reglas y normas clásicas mil veces redescubiertas— que para la arquitectura no ha podido ser sustituido.

Y así mirando estos *disjecta membra*, Brunelleschi vio un *certo ordine di membra e ossa*, Alberti una *certa idea*, Rafael la *Roma Antica*, Miguel Ángel *il concetto nascosto*, Palladio la *virtù* de los antiguos, Vignola la *norma donde aquietarse*, Serlio *le diverse maniere del costruire*, Soane *la lumière mystérieuse*, Schinkel *el entrecruzamiento creador de poesía e historia*, Quatremère de Quincy el campo preciso para *les choix analogiques* del arquitecto, Behrens la epifanía de la gran forma, Mies *el mínimo de forma*, Loos el recuerdo reconfortante del *construir como los Griegos, como los Romanos*, Libera la idea creadora del *construir de nuevo las formas ejemplares*, Louis Kahn *la técnica inspirada...* y nosotros continuamos pensando —como ellos— en *reconstruir* la arquitectura pensando en griego, en romano, con la precisión y la exigencia que esto significa hoy.

Mientras tanto cada día el sol alza de nuevo estas ruinas, despierta con su luz a la arquitectura allí escondida, la dibuja por un instante mágico delante de nosotros en un espectáculo repetitivo, nuevo cada día para quien —interesado espectador— espía la epifanía fugaz de la belleza. Por eso las Ruinas continúan acompañándonos —de otro modo ahora— como exigente patria espiritual, donde se suman, a las nuestras, las experiencias de cuantos nos han precedido en esta mirada-acción interesada (figs. 351, 352, 353).

Y desde el tablero de dibujo, como arquitecto, no puedo imaginar ni mejor tarea ni mejor compañía.

San Sebastián-Donostia, diciembre 1989–octubre 1996

353. *Sophopolis* en la isla de Kea (Grecia), 1991. Modelo. **Alberto Ustárroz & Manuel Iñiguez**

Bibliografía

Se adjunta la bibliografía básica que se ha manejado para la realización de la Tesis:

Aalto, Alvar

Sketches. The MIT Press. Cambridge Mass. 1985.

Ackerman, James

Palladio. Pelican Book. Baltimore. 1974.

The Architecture of Michelangelo. Pelican Book. Baltimore 1970.

Adam, Jean Pierre

L'Architecture militaire Grecque. Picard. París 1982.

Les sept merveilles du monde. Perrin. París 1989.

Adorno, Theodor W.

Teoría estética. Taurus. Madrid 1971.

Agustín, San

Confesiones. Espasa Calpé. 1980.

La ciudad de Dios. Espasa Calpe. 1975.

Ahlberg, Hakon

Gunnar Asplund, Arquitecto 1985-1940.

Colección de Arquitectura. 4, Murcia 1982.

Akurgal, Ekrem

Ancient civilizations and ruins of Turkey. Türk Tarih. Ankara 1983.

Alberti, Leon Battista

Los Diez Libros de Arquitectura. Albatros. 1977.

De re aedificatoria. Edición italiana de Paolo Portoghesi y G. Orlandi. Milano 1966.

Edición textos de Josep María Rovira. Editorial Península. Barcelona 1988.

Sobre la pintura. Fernando Torres. Valencia 1976.

Anderson, Maxwell L.

Pompeian frescoes. The Metropolitan Museum. Nueva York 1987.

Anderson, S. & al.

Adolf Loos. Editorial Stylos. Barcelona 1989.

Angelis d'Ossat G. de

Palladio e l'Antichità. Bolletino del CISA

Andrea Palladio. Vicenza 1973.

Argan, Giulio Carlo

Libera. Editalia. Roma 1975.

Aristóteles

Poética. Aguilar. Madrid 1979.

Assunto, Rosario

Naturaleza y razón en la estética del setecientos. Visor. Madrid 1979.

Aurigemma, Salvatore

Villa Adriana. Graffiche Chicca Tivoli 1974.

Villa Adriana. Istituto Poligrafico dello Stato. Roma 1961.

Bachelard, Gaston

La poética del espacio. Fondo de Cultura

Económica. México 1975.

La poética de la ensoñación. Fondo de Cultura Económica. México 1982.

Bachmann, Erich

Aschaffenburg Castle and Pompeianum.

Bayerische Vergwaltug der Staatlichen Schlösser Gärten und Seen. Munich 1980.

Bankel, Hans George

Haller von Hallerstein in Griechenland. 1810-17.

Dietrich Reimer Verlag. Berlin 1986.

Barousse, Pierre & al.

Rome vue par Ingres. Musée Ingres. Montauban 1973.

Battisti, Eugenio

Filippo Brunelleschi l'opera completa. Electa.

Milano 1975.

Bauer, Richard & al.

Glyptothek München 1830-1980. Glyptothek München 1980.

Bellay, Joachim du

Les Regrets. Les Antiquités de Rome. Gallimard. París 1967.

Belli, Barsali

Baldassarre Peruzzi e le ville senesi nel

cinquecento. Archivio Italiano dell'Arte dei Giardini. 1977.

Benedetti, Sandro

Fuori dal Classicismo. Multigrafica Editrice.

Roma 1984.

Benjamin, Walter

Imaginación y sociedad. Iluminaciones I. Taurus. Madrid 1988.

El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán. Península. Barcelona 1988.

Discursos ininterrumpidos I. Taurus. 1982.

Berve, Gruben, Hirmer

Templos y Santuarios Griegos. Galería de Arte Herrero. México 1966.

Biagi Alessandro

Baldassarre Peruzzi, 1481-1981.

Conmemoración V Centenario. Ancaiano-Sovicile 1981.

Blunt, Anthony

Le Teorie artistiche in Italia dal rinascimento al manierismo. Einaudi. Torino 1966.

Boesiger W. y H.Girsberger.

Le Corbusier 1910-1965. Gustavo Gili. Barcelona 1971.

Bohm, Dieter

Potsdamer Schlösser. Brockhaus Verlag. Leipzig. 1984.

Bonelli, Renato y Arnaldo Bruschi

Bramante tra umanesimo e manierismo. Istituto Grafico Tiberino. Roma 1970.

Borges, Jorge Luis

Nueva antología personal. Bruguera. Barcelona 1980.

El Aleph. Alianza Emecé. Madrid 1971.

Borsi, Franco

Roma Antica di Giovanni Antonio Dosio.

Officina Edizione.

Roma 1976.

Leon Battista Alberti. Electa. 1975.

Bramante. Electa. Milano 1989.

Boullée, Etienne Louis

Essai sur l'art. Prólogo de Aldo Rossi. Laterza. 1979.

Brolin, Brent C.

Flight of Fancy. Academy Editions. Londres 1985.

Brownlee, David B.

Friedrich Weinbrenner. University of Pensylvania Press. 1986.

Bruschi, Arnaldo

Roma Antica e l'ambiente romano nella formazione del Palladio. Bolletino CISA Palladio. 1978.

Bramante. Xarait. Madrid 1987.

Burelli, Augusto Romano & al.

Le epifanie di Proteo. Rebellato Editore. 1983.

Burns, Howard

I disegni del Palladio. Bolletino CISA Andrea Palladio. 1973.

Cacciari, Massimo

Hombres póstumos. Península. Barcelona 1989.

Calvino, Italo

Seis propuestas para el próximo milenio. Ediciones Siruela. Madrid 1989.

Calvani, Angelo y otros.

Raffaello e l'Architettura a Firenze. Sansoni Editore. Firenze 1984.

Cantone, Gaetana

La Città di marmo. Officina Edizione. Roma 1978.

Camp, John M.

The Athenian Agora. Thames & Hudson. 1986.

Caronia, Giuseppe

Ritrato di Bramante. Laterza. Roma-Bari 1986.

Carpenter, Rhys

Gli architetti del Parthenone. Einaudi. 1979.

Carunchio, Tancredi

Origini della villa rinascimentale. La ricerca di una tipologia. Bulzoni Editore. 1974.

Casirer, Ernst

La Philosophie des formes symboliques. Les Editions de Minuit. París 1976.

Cernuda, Luis

La realidad y el deseo. Castalia. Madrid 1987.

Clair, Jean

Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Gallimard. París 1983.

Coffin, David R.

The villa in the life of Renaissance in Rome. Princeton University Press. 1979.

Culot, Maurice & al.

La Laurentine. IFA Editions du Moniteur. París 1982.

Colonna, Francesco

El sueño de Polifilo. Murcia 1981.

Coulton, J.J.

Greek Architects at work. Granada Editions. London 1977.

Chambray, Roland Fréart sieur de

Parallèle de l'architecture antique avec la moderne. Minkoff Reprint. Génève 1973.

Chastel, André & al.

Annali di Architettura. Electa. Milano 1989.

Chirico, Giorgio de

Mémoires. La table ronde. París 1985.

Choisy, Auguste

Historia de la Arquitectura. Víctor Leru. Buenos Aires 1963.

L'Art de bâtir chez les Romains. Arnaldo Forni Editore. Bolonia Ristampa 1873.

Delaborde, Henri

Ingres. Notes et pensées de J.A.D. Ingres. Montfort Brionne 1984.

Derrida, Jacques

La desestructuración en las fronteras de la filosofía. Paidós 1989.

Dinsmoor, William Bell

The Architecture of Ancient Greece. Norton Company. New York 1975.

Dorflès, Gillo

Elogio de la inarmonía. Lumen. Barcelona 1989.

Doxiadis, C.A.

Architectural Space in Ancient Greece. The MIT Press. Cambridge 1978.

Drexler, Arthur

The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts. Secker and Warburg, London 1977.

Eliot, T.S.

Cuatro cuartetos. Edición Bilingüe. Cátedra. Madrid 1987.

Tradition and the Individual Talent. Black and White. School of Architecture Miami. Fall 1988

Etienne, Robert

Pompei, la cité ensevelie. Découvertes Gallimard. 1988.

Fagiolo, Marcello

Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del cinquecento. Istituto della Enciclopedia Italiana. Roma 1965.

Le facciate palladiane. La progettazione come progettazione sul piano di spazi dietro spazi. CISA Andrea Palladio 1978.

Fancelli, Paolo

Palladio e Praenestre. Bulzoni Editore. 1974.

Fichet, Françoise

La théorie Architecturale à l'âge classique. Mardaga. Bruselas 1979.

Fidenzoni, Paolo

Il teatro di Marcello. Edizioni Liber. Roma 1945.

Filarete

Trattato. Il Polifilo. Milano 1972.

Flaubert, Gustave

Voyages. Les textes français. París 1948.

Fleigt, Karl

Alvar Aalto. Verlag für Architektur. Zürich 1963.

Focillon, Henri

La vie des formes suivi de Eloge de la main. Presses Universitaires de France. 1970.

Forssman, Erik

Palladio e le Colonne. CISA Andrea Palladio, 1978.

L'antico come fonte dell'Architettura neoclassica. CISA Andrea Palladio. 1971.

Foucault, Michel

Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte. Anagrama. Barcelona 1981.

El pensamiento del afuera. Pre-textos. Valencia 1988.

Las palabras y las cosas. Siglo XXI. México 1968.

Frommel, Christoph Luitpold y otros.

Raffaello Architetto. Electa. Milano 1984.

La villa Madama e la tipologia della villa romana nell'rinascimento. CISA Andrea Palladio 1969.

Gallet, Michel

Ledoux 1736-1806. Picard. París 1980.

Gallwitz, Klaus & al.

Revolutionsarchitektur. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1971.

Garnier, Charles

A travers les Arts

Giedion, Sigfried

La Arquitectura fenómeno de transición. Gustavo Gili. Barcelona 1975.

Giersberg, Hans Joachim

Potsdamer veduten. Postdam. Sanssouci 1984.

Gioseffi, Decio

Palladio e l'antico. CISA Andrea Palladio 1973.

Giovannoni, Gustavo

Antonio da Sangallo il Giovane II tomos.

Tipografia regionale. Roma 1959.

La tecnica della costruzione presso i Romani.

Bardi Editore. Roma 1972.

Giurgola, Romaldo

Louis I. Kahn. Artemis Zürich 1975.

Goethe, J.W.

Ecrits sur l'art. Klincksieck. París 1983.

Obras completas Aguilar. Barcelona 1980.

Gombrich, Ernest & al.

Giulio Romano. Electa 1989.

Il Palazzo del Te. 1932-1982. Edizioni Panini

Quaderni di Palazzo Te. 1982.

Giorgio, Grassi

L'Architettura come mestiere e altri scritti. Franco

Angeli Editore 1980. Milano.

Architettura, lingua morta. Electa. Milano 1988.

La construcción lógica de la Arquitectura. COAC.

Barcelona 1973.

Gravagnuolo, Benedetto

Adolf Loos. Idea Books Edizioni. Milano 1981.

Gresleri, Giuliano

Le Corbusier: Viaggio in Oriente. Marsilio

Editori Venezia 1984.

Gresset, Philippe & al.

Classicisme. Les cahiers de la recherche architec-

turale. Ed. Parenthèses. 1985.

Günther, Harri

Peter Joseph Lenné. Gärten, Parke, Landschaften.

Verlag für Bauwesen. Berlin 1985.

Günther, Hubertus

Das Studium der Antiken Architektur in den

zeichnungen der Hoch-Renaissance. Wasmuth

Tübingen 1988.

Handke, Peter

El chino del dolor. Alfaguara. Madrid 1988.

Peter Handke en la carretera. Entrevista en

El País 3.9.89.

Hauser, Arnold

Conversaciones con Lukács. Guadarrama.

Barcelona 1979.

Hederer, Oswald

Leo von Klenze. Callway. München 1981.

Hegel, G.W.F.

Introducción a la estética. Nexos. Barcelona

1985.

La forma del arte clásico. Siglo XX. Buenos Aires

1984.

La Arquitectura. Kairós. Barcelona 1981.

Heidegger, Martin

De camino al habla. Odos. Barcelona 1987.

Conceptos fundamentales. Alianza Universidad.

Madrid 1989.

Hölderlin y la esencia de la poesía. Anthropos.

Barcelona 1989.

Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin.

Barcelona 1983.

Identidad y diferencia. Anthropos 1988.

El ser y el tiempo. Fondo de Cultura Económica.

México 1987.

La pregunta por la cosa. Alfa Argentina. Buenos

Aires 1975.

Hellmann, Marie Christine y Philippe Fraisse

Paris-Rome-Athènes. Ecole Nationale des Beaux-

Arts. París 1982.

Herrmann, Wolfgang

Gottfried Semper in search of Architecture. MIT

Press 1984.

Hersey, George

The lost meaning of classical Architecture. MIT

Press 1988.

Heydenreich, Ludwig H.

La villa: Genesi e sviluppo fino al Palladio. CISA

Andrea Palladio 1969.

Hilberseimer, Ludwig

Mies van der Rohe Clup. Milano 1984.

Hoepfner, Wolfram

Haus und stadt in Klassischen Griechenland.

Deucher Kunstverlag 1986.

Honour, Hugh

Neoclassicismo. Xarait. Madrid 1982.

Hoffmann, Haus

Schloss Charlottenhof und die Römische Bäder.

Staatlichen, Schlösser und Gärten. Potsdam

1985.

Hofmannsthal, Hugo von

Il libro degli amici. Adelphi 100. Milano 1980.

Carta de Lord Chandos. Colección de

Arquitectura. Murcia 1981.

Holanda, Francisco de

De la Peinture. Diálogos avec Michel Ange.

Alinea Aix-en-Provence 1984.

Hölderlin, Friedrich

Las grande elegías. Poesía Hiperión. Pamplona

1980.

Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno

Dialectica dell'Illuminismo. Einaudi. Torino

1974.

Kaufman, Emil

Da Ledoux a Le Corbusier. Mazzota Editore 1973

Klein, Robert

La forma y lo inteligible. Taurus. Madrid 1980.

Kraus, Karl

Deti e contraddetti. Biblioteca Adelphi 38.

Milano 1972.

Krautheimer, Richard

Rome, profile of a city 312-1308. Princeton

University Press. 1980.

Johnson, Philip

Mies van der Rohe. Víctor Leru. Buenos Aires

1960.

Lanciani, Rodolfo

Fascino di Roma Antica. Edizioni Quasar. Roma

1986.

Le Corbusier

Textes et dessein pour Ronchamp. Association

oeuvre de ND du Haut. Ronchamp 1975.

Vers une Architecture. Vincent Fréal and Cie.

París 1966.

Il viaggio in Oriente. Faenza Editrice 1974.

Voyage d'Orient. Carnets. Electa-Bangert.

Milán-Munich 1987.

Lear, Edward

Edward Lear in Greece. International Exhibitions Foundation. Atenas 1971.
Journals of a landscape painter in Greece and Albania. Century. London 1987.

Ledoux, C.N.

L'Architecture considérée sur le rapport... Reprint Alfons Uhl. Nördlingen 1981.

Lefèvre, Renato

Villa Madama. Editalia. Roma 1973.

Lemoine, Bertrand

La statue de la Liberté. Mardaga. Bruxelles 1986.

Lessing, G.E.

Laocoonte. Editora Nacional. Madrid 1977.

Letarouilly

The Vatican and the Basilica of St. Peter. Rome Alec Tiranti. London 1963. Reprint.
Les edifices de Rome Moderne. Bulzoni Editore. Roma 1981.

Lewis, Douglas

The drawings of Andrea Palladio. International Exhibitions Foundations. Washington 1981.

Libera, Adalberto & al.

Adalberto Libera opera completa. Electa 1981. Milano.

Loos, Adolf

Dicho en el vacío. 1897-1900. Colección de Arquitectura COATM. Murcia 1984.
Ornamento y delito. Gustavo Gili. Barcelona 1972.

Lugli, Giuseppe

Itinerario di Roma Antica. Periodici Scientifici. Milano 1970.

Lukács, Georg

Estética. Grijalbo. Barcelona 1972.
Significación actual del realismo crítico. Ed. Era. México 1963.

Macaulay, Rose

Pleasure of Ruins. Thames & Hudson. London 1974.

Mac Donald, William L.

The Architecture of the Roman Empire. 2 Tomos. Yale University Press. 1965.

Mac Fadzean, Ronald

The life and work of Alexander Thomson. Routledge and Kegan. London 1979.

Magris, Claudio

El Danubio. Anagrama. Barcelona 1988.

Mallwitz, Alfred

Olympia und seine Bauten. Prestel. München 1972.

Mann, Thomas

Lettere a i italiani. Il saggiaiore. Milano 1962.

Marchán, Simón & al.

Schinkel. Arquitecturas 1781-1841. Dirección General Vivienda y Arquitectura. Madrid 1989.

Martí Arís, Carlos

Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en Arquitectura Ediciones del Serbal. Barcelona 1993.

Martienssen, R.D.

La idea del espacio en la Arquitectura griega. Nueva Visión. Buenos Aires 1967.

Martínez Marzoa, Felipe

El sentido y lo no pensado: Heidegger y los griegos. Universidad de Murcia 1985.

Martini, Francesco di Giorgio

Trattati. Il Polifilo. Milano 1967.

Martin, Roland

Mannuel d'Architecture Grecque. Picard. París 65.

Massiero, Roberto y Ricardo Caldura

In un luogo superfluo. Pagine sul classico romantico. CLUVA Università. Venezia 1984.

Memmo, Antonio

Elementi d'Architettura Lodoliana. Zara 1833.

Michel, Régis

Le Beau Ideal. Musées Nationaux. París 1989.

Mielsch, Harald

Die Römische Villa. Architektur und Lebensform. Beck. München 1987.

Mies van der Rohe, Ludwig

Escritos, diálogos y discursos. Colección de Arquitectura COATM. Murcia 1982.

Middleton, Robin

The Beaux-Arts. Thames & Hudson. Londres 1982.

Milde, Kurt & al.

Gottfried Semper 1803-1879. Callway Verlag. München 1979.

Milizia, Francesco

Principi di Architettura civile. Edición de Giovanni Antolini. Milano 1832.

Memorie degli Architetti Antichi e Moderni.

Arnaldo Forni Editore Reprint. Bolonia 1978.

Moeller, Charles

Sabiduría griega y paradoja cristiana. Ediciones Encuentro. Madrid 1989.

Moatti, Claude

A la recherche de la Rome Antique. Gallimard. París 1989.

Monestiroli, Antonio

L'Architettura della realtà. CLUP. Milano 1985.
Prólogo en *Mies van der Rohe*. Ludwig Hilberseimer.

Montaigne, Michel de

Diario del viaje a Italia. Nexos. Barcelona 1986.

Montesquieu, Baron de

Ensayo sobre el gusto. Espasa Calpe. Buenos Aires 1949.

Morolli, Gabriele

Le belle forme degli edifici antichi. Alinea Editrice. Firenze 1984.

Mouilleseaux, Jean Pierre & al.

Les architectes de la liberté 1789-1799. Ecole Nationale des Beaux-Arts. París 1989.

Moya, Luis

“Sobre el sentido de la Arquitectura clásica”, en *Tres conferencias de Arquitectura*. COAM 1978.

Munz, Ludwig

Der Architekt Adolf Loos. Schroll Verlag. München 1964.

Naumann, R.

Didyma führer. Türkiye Turing ve otomovil kurume. 1973.

Nicolini, Ugo & al.

Il Sant'Andrea Mantovano e Leon Battista Alberti. Edizione della Biblioteca Comunale di Mantova. 1972.

Nietzsche, Friedrich

Así hablaba Zaratustra. Ediciones Mexicanas Reunidas, A.S. México 1979.

Norberg-Schulz, Christian

Louis I. Kahn Idea e imagen. Xarait. Madrid 1981.

Novalis & al.

Fragmentos para una teoría romántica del arte. Tecnos. Madrid 1987.

Orazzi, Anna Maria

Jacopo Barozzi da Vignola (1528-1550). Apprendisato di un architetto bolognese. Bulzoni Editore. Roma 1982.

Paccioli, Luca

La divine proportion. Librairie du Compagnonnage. 1980 París.

Pachel, Pierre

Du bon usage des fragments grecs. Le Nouveau Commerce. París 1976.

Palladio, Andrea

I Quattro Libri dell'Architettura. Ristampa 1ª edición. Venecia 1570. Hoepli Editore. Milano 1958.

Pallasmaa, Juhani & al.

Clásicismo Nórdico. Museum of Finnish Architecture. Helsinki 1982.

Pallucchini, Rodolfo & al.

Palladio. Catálogo della Mostra. Electa. Milano 1976.

I modelli della mostra del Palladio. Electa. Milano 1976.

Panofsky, Erwin

Idea. Cátedra. Madrid 1977.
Renacimiento y renacimientos en el arte universal. Alianza. Madrid 1975.
El significado en las artes visuales. Infinito. Buenos Aires 1970.

Parmenides, Zenón, Meliso

Fragmentos. Aguilar. 1981.

Pausanias

Description de l'Atique. F.M. La découverte. París 1983.

Pérouse de Monclos, Jean Marie

Etienne Louis Boullée 1728-1799. Thames & Hudson. London 1974.

Persius, Ludwig

Das Tagebuch der Architekten Friedrich Wilhelms IV. Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek. München 1980.

Perucchi-Petri, Ursula

Enzo Cucchi: La Disegna. Dibujos 1975-89. Polígrafa, S.A. Barcelona 1989.

Peruzzi, Baldassarre

Trattato di Architettura Militare. Edizioni Gonnelli. Firenze 1982.

Picard, Charles

L'Acropole. Editions Albert Morancé. París 1924.

Pinon, Pierre

L'Archeologie comme projet. AAM. Bruselas nº 29, 1983.

Platón

Diálogos. Editorial Porrúa. México 1984.

Polit, J.J.

Arte y experiencia de la Grecia clásica. Xarait Ediciones. Madrid 1984.

Portoghesi, Paolo

Architettura del Rinascimento a Roma. Electa. Milán 1979.

Praz, Mario

Gusto neoclásico. Gustavo Gili. Barcelona 1982.

Proust, Marcel

Sobre la lectura. Pre-textos. Valencia 1989.

Pundt, Hermann G.

Schinkel's Berlin. Harvard University Press. 1972.

Puppi, Lionello

Palladio Corpus di Disegni. Berenice. Milano 1989.

Andrea Palladio. Electa. Milano 1977.

Quatremère de Quincy, J.C.

Encyclopedie Méthodique. Architecture. Pankoucke. París 1788.

Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes. Renouard. París 1830. Reprint Hacker Art Books. New York 1970.

De l'imitation. Reprint AAM. Bruxelles 1980. Prólogo de Leon Krier.

Le Jupiter Olympien. Fermin Didot 1815. París.

Restitution de la Minerve en or et ivoire de Phidias au Parthenon. Rignoux imp. París 1825.

Quilici Vieri

Adalberto Libera: L'Architettura come ideale. Officina Edizione. Roma 1981.

Raspi-Serra, Joselita y otros

Paestum and the Doric-Revival 1750-1830. Centro Di. Firenze 1986.

Ray Stefano

Raffaello Architetto. Laterza Bari. 1974.

Robertson D.S.

Arquitectura Griega y Romana. Cátedra. Madrid 1981.

Roda, Burkard von

Schloss Aschaffenburg und Pompeianum. Bayerische verwaltung der staatlihen schösser, gärten und sees. Munich 1982.

Rogers, Ernesto N.

Experiencia de la Arquitectura. Nueva Visión. Buenos Aires 1971.

Rosenblum

Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII. Taurus 1986.

Ruffinière du Prey, Pierre

John Soane: The making of and Architect. Londres 1982.

Sir John Soane, Victoria and Albert Museum. Londres. 1985

Ruiz Cabrero, Gabriel & al.

Erick Gunnar Asplund 1885-1940. Dirección General de la Vivienda. Madrid 1987.

Rykwert, Joseph

Gottfried Semper and the problem of style. A.D. Academy Editions 1981.

Greek Temples: the Polychromy. Eupalinos. Roma 1989.

Saddy, Pierre

Henri Labrouste, Architecte 1801-1875.

Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites. París 1977.

Sagredo, Diego de

Medidas del romano. Reprint Albatros 1976.

Sangallo, Giuliano da

I disegni di Architettura e dell'antico. Officina Edizioni. Roma 1985.

Savinio, Alberto

Ville, j'écoute ton coeur. Gallimard. París 1982.

Scatola sonora. Einaudi. Milano 1977.

Scamozzi, Ottavio Bertotti

Le fabrique e i disegni de Andrea Palladio. Alec Tiranti. London 1968.

Scamozzi, Vincenzo

L'Idée dell'Architettura Universale. Venezia 1615.

Schildt, Göran

Alvar Aalto. The early years. Rizzoli. New York 1984.

Scully, Vincent

The Earth, the temple and the Gods. Yale University Press. 1979.

Schirmer, Wulf & al.

Friedrich Weinbrenner. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1978.

Schoder, Raymond V.

Ancient Greece from the air. Thames & Hudson 1984.

Schopenhauer, Arthur

De la volonté dans la Nature. Presses Universitaires de France. París 1986.

El mundo como voluntad y representación. Ed. Porrúa. México 1987.

Schütz, Brigitte & al.

Friedrich Gilly 1772-1800. Berlin Museum. Berlin 1987.

Sedlmayr, Hans

Epocas y obras artísticas. Rialp. Madrid 1965.
El arte descentrado. Rial. Madrid 1966.

Semerani, Luciano & al.

Schinkel. L'Architecto del Principe. CLUVA. Venezia 1982.

Serlio, Sebastiano

I Sette Libri dell'Architettura. Arnaldo Formi Ristampa. Bolonia 1978.

Settis, Salvatore y otros

Memoria dell'Antico nell'arte italiana, Tomo III.

Dalla tradizione all'Archeologia. Einaudi

Editore. Torino 1986.

Shepherd and G.A. Jellicoe

Italian Gardens of the Renaissance. Princeton Architecture Press. 1966.

Simmen, Jeannot

Ruinen-Fascination. Die bibliophilen Taschenbücher. Dortmund 1980.

Soane, Sir John

Lectures on Architecture. Soane's Museum. London 1929.

Solà-Morales, Ignasi & al.

"1929-1986 Reconstrucción del Pabellón alemán de Barcelona". *Arquitectura* 261. Madrid 1986.

Spagnesi, Gianfranco & al.

Antonio da Sangallo il Giovane. La vida e l'opera. Centro di Studi di Architettura. Roma 1986.

Spengler, Oswald

El hombre y la técnica. Espasa Calpe, S.A. Madrid 1967.

St. John Perse

Poesías. Edición bilingüe. Lumen. Barcelona 1988.

Stendhal

Promenades dans Rome. F.M. La Découverte. París 1980.

Stierling, Henri

Hadrien et l'Architecture Romaine. Office du livre. Fribourg 1984.

Stroud, Dorothy

Sir John Soane. Faber & Faber. London 1984.

Summerson, John & al.

John Soane. Academy Editions. Londres 1983.

Szambien, Werner

J.N.L. Durand. Picard. París 1984.

Tafari, Manfredo

La Arquitectura del Humanismo. Xarait. Madrid 1978.

Teyssot, George

"John Soane et la naissance de style". *AAM* nº 21. Brusellas 1981.

Thoenes, Christof

Sebastiano Serlio. Electa. 1989 Milán.

Tiberi, Claudio

Mnesicle Architetto. Officina Edizione. Roma 1974.

Tolnay, Charles de

Michel-Angelo. Flammarion. París 1970.

Tomei, Piero

L'Architettura a Roma nel Quattrocento. Multigrafica Editrice. Roma 1977.

Trias, Eugenio

La memoria perdida de las cosas. Mondadori. 1988 Madrid.

Tsigakou, Fani-Maria

Redescubrimiento de Grecia. Ediciones del Serbal 1985.

Uginet, François-Charles

Roma Antica. Académie de France à Rome. 1985.

Valéry, Paul

Regards sur le monde actuel et autres essais. Gallimard. París 1945.

Tel Quel. Editorial Labor. Barcelona 1977.

La idea fija. Visor, S.A. Madrid 1988.

Eupalinos ou l'architecte. Poesie Gallimart. París 1945.

El cementerio marino. Edición bilingüe. Alianza. Madrid 1983.

Monsieur Teste. Montesinos 1986. Madrid.

Scritti su Leonardo. Electa. Milano 1984.

Mon Faust. Folio Gallimard 1946.

La jeune parque. Gallimard 1974.

Vallet, Georges & al.

Pompei. Ecole Nationale des Beaux-Arts. París 1981.

Vasari, Giorgio

Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes. Berger-Levrault. París 1983.

Vattimo, Gianni

El fin de la modernidad. Gedisa. Barcelona 1987

Vergara, Caffarelli & al.

Leptis Magna. Mondadori Editore. 1964.

Vidler, Anthony

The writing of the walls. Princeton Architectural Press. 1987.

Vignola, Jacopo Barozzi da

Regole della prospettiva classica. Arnaldo Forni Ristampa. Bologna 1978.

Regla. Edición Delagardette. Madrid. Imprenta Manuel González. 1792.

Viollet-le-Duc, Geneviève & al.

Le voyage d'Italie d'Eugene Viollet-le-Duc 1836-1837. Centro Di París 1980.

Vitruvius

The ten books on Architecture.

Dover Publications. New York 1960.

Wagner, Otto

Architettura Moderna. Zanichelli Editore. Bologna 1980.

Waterfield, Giles

Soane and after. Dulwich Picture Gallery. Londres 1987.

Watkin, David y Tilman Mellinghoff

German Architecture and the classical ideal.

Thames & Hudson. Londres 1987.

Weiss, Roberto

The Renaissance discovery of classical Antiquity. Blackwell. New York 1969

Wievenson, Dora

Sources of greek revival Architecture. Zwemmer. London 1969.

Wilton-Ely, John

The mind and art of G.B. Piranesi. Thames & Hudson. Londres 1978.

Winckelmann, Johannes Joachim

Lo bello en el arte. Nueva Visión. Buenos Aires 1964.

Historia del arte en la Antigüedad. Aguilar. 1989.

Wind, Edgar

Pagan misteries in the Renaissance. The Norton Library. New York 1968.

Windsor, Alan

Peter Behrens Architecte et designer. Mardaga. Bruselas 1981.

Winthrop, William

The life and works of Baldassarre Peruzzi.

Architecture Book Publishing. New York 1925.

Wittgenstein, Ludwig

Ultimos escritos sobre filosofía de la psicología.

Tecnos. Madrid 1987.

Sobre la certeza. Gedisa. Barcelona 1988.

Tractatus logicus-philosophicus. Alianza. 1980.

Wittkower, Rudolf

Studies in the Italian Baroque. Thames & Hudson. Londres 1975.

La Arquitectura en la edad del humanismo.

Nueva Visión. Buenos Aires 1968.

Wood, Robert

The Ruins of Palmyra. Reprint Gregg

International Publisher Ltd. 1971.

Wrede, Stuard

The Architecture of Erik Gunnar Asplund. The MIT Press. 1980.

Wurm Heinrich

Baldassarre Peruzzi Architektur-Zeichnungen.

Wasmuth. Tübingen 1984.

Yegul, Fikret K.

The bath Gymnasium complex at Sardis. Harvard University Press. 1986.

Yourcenar, Marguerite

Mémoires d'Hadrien. Folio Gallimard. 1974.

The dark brain of Piranesi and other essays.

Farrar, Strauss and Giroux. New York 1980.

El tiempo, gran escultor. Alfaguara 1989.

Madrid.

La couronne et la lyra. Gallimard. París 1979.

Reconocimientos

La Fundación Caja de Arquitectos y el autor agradecen la ayuda prestada por las siguientes personas e instituciones en la elaboración de los materiales gráficos básicos para el trabajo de investigación que ha originado esta publicación:

H.G. The Duke of Devonshire (Chatsworth Collection), Museo Nacional Atenas, Kupferstichkabinet (Berlín), Nationalgalerie (Berlín), Casa-Museo de Goethe (Weimar), Antiquarium de Saintes, MOMA (New York). RIBA (Londres), Museo Civico (Vicenza), Gabinetto dei Disegni e di Stampe (Galleria degli Uffizi. Florencia), Biblioteca Reale (Turín), The Pierpont Morgan Library (New York), Nationalmuseum (Estocolmo), Kunsthalle (Hamburgo), Städelches Kunstinstitut (Frankfurt), Bibliothèque Nationale (París), Staatl Schlösser und Gärten (Berlín), Staatlichen Museen (Berlín), Fondation Le Corbusier, Kunstbibliothek SMPK (Berlín), Biblioteca Civica Passionei (Fossombrone), Biblioteca Apostólica Vaticana (Roma), Biblioteca de Salzburgo, Museo Vaticano (Roma), Patrimonio Nacional (Madrid), Museo del Louvre (París), Schloss Charlottenburg (Berlín), Toledo Museum (Ohio), Stadtmuseum (Viena), Arkitektur Museum (Helsinki), Museo de Delfos, Soane Museum (Londres), Dortmund Museum, Colección Sue Ann Kahn, Staatsgalerie Stuttgart, Archivo A. Libera, Colección Enzo Cucchi, Archivo Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián, Jaime Vergel, Jasper Jochimsen, Alfonso Gómez, Javier Pérez Martínez, Lluís Casals, Luca Milan, Archivo Estudio Iñiguez & Ustároz Arquitectos.

Arquíthesis

La Fundación Caja de Arquitectos se constituye en 1990 con el objeto de promover y fomentar actividades de carácter cultural en el campo de la arquitectura. Uno de los ejes de la tarea editorial que la Fundación se ha propuesto desarrollar, lo constituye la colección *Arquíthesis*, orientada a la publicación de algunas de las tesis doctorales más relevantes que se hayan leído en las escuelas de arquitectura, revisadas y adaptadas para su publicación por los respectivos autores.

Estos textos surgen de la destilación de un largo trabajo de investigación y contienen aportaciones originales sobre los temas que afrontan: trascienden el ámbito de su estricta especialidad y adquieren un interés general para la disciplina arquitectónica. La colección *Arquíthesis* pretende, así, poner al alcance del público interesado en los estudios sobre arquitectura un valioso material que, de otro modo, resultaría difícilmente accesible.

Otras Ediciones

"Arte Civil", Werner Hegemann y Elbert Peets.

"Guía de Arquitectura de España 1929/1996", Carlos Flores y Xavier Güell.

En preparación:

"Las casas del alma, maquetas arquitectónicas de la antigüedad", varios autores.

"La Construcción del Ensanche de Madrid", Javier Frechilla.

"La Arquitectura y el Cine", Jorge Gorostiza.

El autor de este ensayo se reconoce de entrada como *aprendiz en las ruinas*. Más aún, este aprendizaje —ruinas y viajes— es parte fundamental de su manera de pensar y construir la arquitectura.

Desde este sentimiento, el texto busca racionalizar esta experiencia: la lección de las Ruinas. Lección que recoge la particular relación que la arquitectura, como pensamiento y práctica, ha establecido con las Ruinas, esto es, con los fragmentos de su pasado griego y romano. Un pasado que constituye la médula de la tradición arquitectónica.

Ruinas, tradición de los antiguos, que generan un pensamiento griego, un pensamiento romano de la arquitectura: pensamientos que no desaparecen sino que, inagotablemente, cambian de aspecto según las obras que provocan en cada momento. Entrecruzamiento creativo —Ruinas y presente— vivido como un sistema ejemplar y altamente operativo de utilización racional y emocional de la herencia de la arquitectura clásica.

Si bien es cierto que cada período histórico ve en las Ruinas aquello que quiere ver, en conexión con sus problemas arquitectónicos concretos, también es cierto que las Ruinas —tomadas como teorema a desentrañar— han servido y sirven para reformular las eternas cuestiones arquitectónicas. Desde el enigma del origen a la precisión de los elementos compositivos, desde las técnicas constructivas a la organización tipológica, desde el carácter de los edificios al rol del ornamento... En *estas piedras auténticas*, el arquitecto reencuentra, por paradójico que parezca, las leyes del *arte de construir*: el modo analógico más bello para discurrir *cómo es y qué es* la arquitectura.

Alberto Ustárroz

