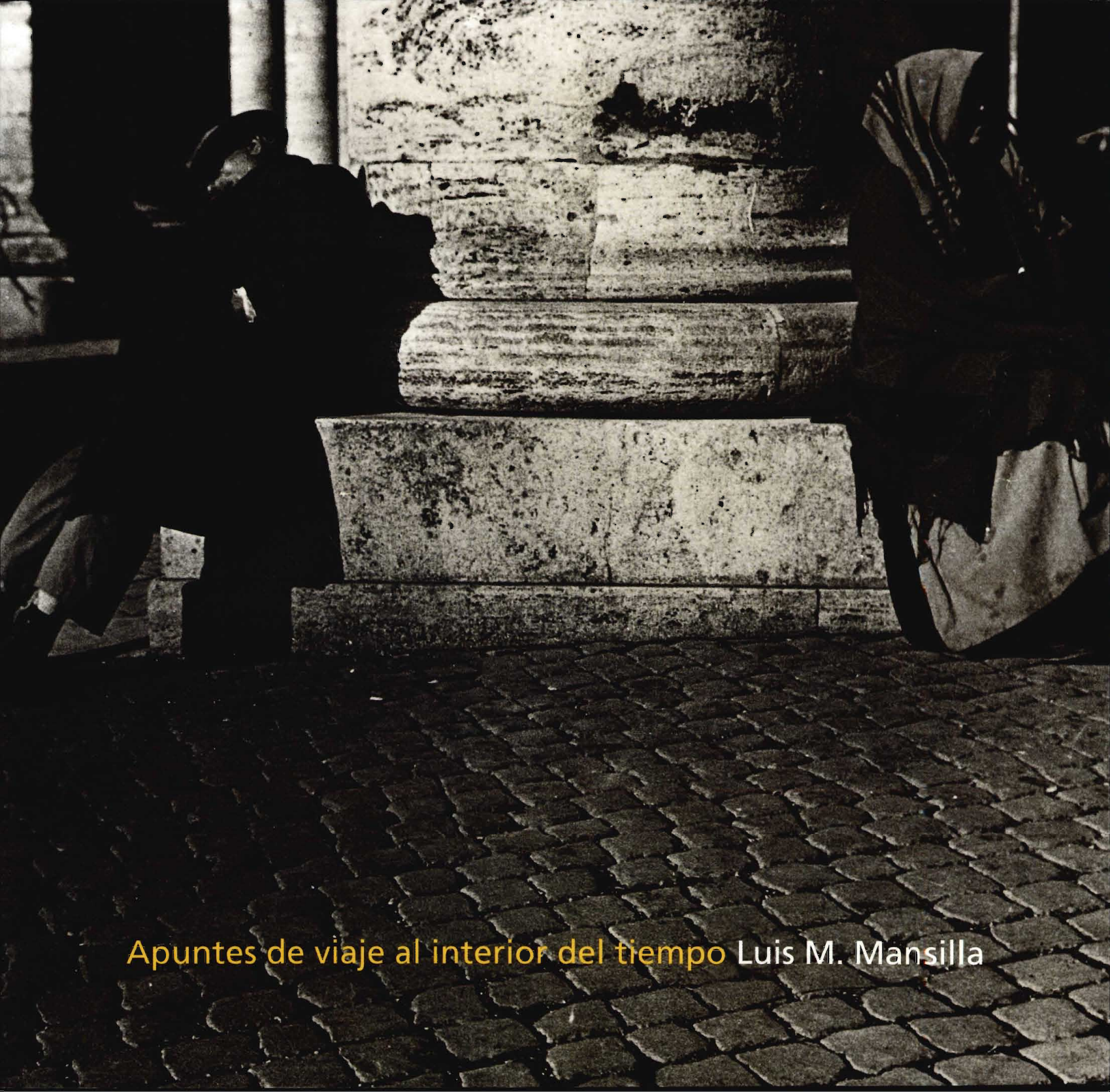




Apuntes de viaje al interior del tiempo Luis M. Mansilla

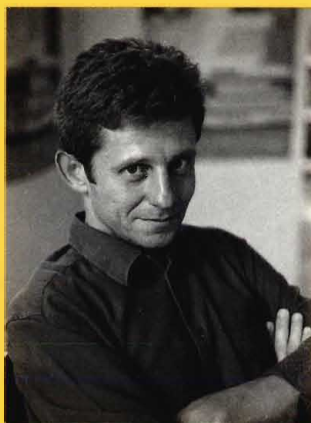


Foto: Luis Asín

Luis Moreno Mansilla

Nace en Madrid en 1959.

Es arquitecto y profesor titular de la ETSAM. Pensionado de la Academia Española de Bellas Artes en Roma (1982-83). En 1990 funda, junto con Emilio Tuñón, la firma Mansilla y Tuñón, construyendo el Museo de Zamora (1996), La piscina de San Fernando de Henares (1998) y el Museo de Bellas Artes de Castelló (2000), finalistas en los Premio Mies van der Rohe (1996, 1998, 2000) y Premio FAD 2001. Desde 1993 editan el boletín de pensamiento CIRCO.

La Tesis Doctoral "Apuntes de viaje al interior del tiempo", dirigida por Gabriel Ruiz-Cabrero, fue leída en 1998 en la ETSAM ante un tribunal formado por Rafael Moneo, Juan Nayarro Baldeweg, Josep Quetglas, Antón Capitel y Enric Miralles, y obtuvo el Premio Extraordinario de la Universidad Politécnica de Madrid. Fue mención del Segundo Concurso de Tesis de Arquitectura de la Fundación Caja de Arquitectos.

Apuntes de viaje al interior del tiempo

LUIS MORENO MANSILLA

Colección Arquíthesis núm. 10

Apuntes de viaje al interior del tiempo

LUIS MORENO MANSILLA



CAJA DE ARQUITECTOS
FUNDACION

Apuntes de viaje al interior del tiempo

Luis Moreno Mansilla

Colección Arquíthesis, núm. 10

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

MAQUETACIÓN

gráfica futura

IMPRESIÓN

Elece

FOTOMECÁNICA

Cromotex

ASESORAMIENTO LINGÜÍSTICO

Joaquina Ballarín

D.L.: M-53381-2001

I.S.B.N.: 84-931388-8-6

© de esta edición,

Fundación Caja de Arquitectos, 2002

Le Corbusier, © VEGAP, Barcelona, 2001

Portada:

Erik G. Asplund: Dos vagabundos en la plaza
de San Pedro, Roma, marzo 1914.

PATRONATO FUNDACIÓN

CAJA DE ARQUITECTOS

PRESIDENTE

Javier Marquet Artola

VICEPRESIDENTE

Gerardo García-Ventosa López

SECRETARIO

Antonio Ortiz Leyba

PATRONOS

Javier Navarro Martínez

José Álvarez Guerra

Javier Díaz-Llanos La Roche

Marta Cervelló Casanova

Covadonga Alonso Landeta

Sol Candela Alcover

Federico Orellana Ortega

Carlos Gómez Agustí

José Argudín González

Blanca Lleó Fernández

Manuel Ramírez Navarro

PATRONO DELEGADO

Antonio Ferrer Vega

DIRECTORA

Queralt Garriga Gimeno

Índice

6	Agradecimientos
9	Prólogo
17	I. Dos vistas de Siena y un paseo por la mirada
33	II. Viajeros y ciudades desde el vagón de cola
47	III. Mapas y medidas. El <i>doble</i> del mundo
61	IV. Aquí y allá. El invento de la sección
77	V. Ruinas y personajes. La segunda naturaleza
97	VI. La ventana de la reflexión. El silencio del yo
115	VII. Una especie de autorretrato. Historia de una casa
133	VIII. El alumno distinguido de Fausto. El lenguaje mudo
159	XI. Sobre la superficie del ensayo. Dos vidrios de 1924
181	X. El ademán geológico. Algunos estoicos
197	XI. La conciencia intelectual de la materia. Otra mañana en Villa Adriana
215	Epílogo o el pájaro de cinco alas
218	Mapas
219	Bibliografía
231	Índice Onomástico

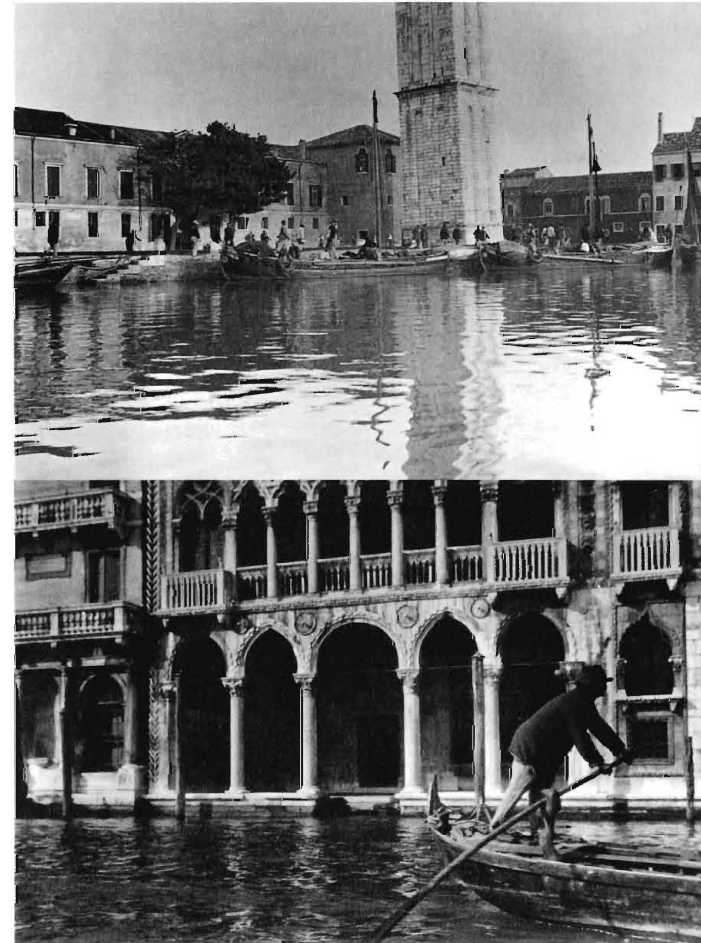
Academia Española de Bellas Artes en Roma,
Consejo de Europa,
Arkitekturmuseet (Estocolmo),
Architectural Archives de la Universidad de Pennsylvania,
Fondation Le Corbusier (Paris),
The Alvar Aalto Foundation (Helsinki),
École Nationale Supérieure de Beaux Arts (Paris),
Sir John Soane's Museum (Londres),
Ministerio de Educación y Ciencia,
Ministerio de Asuntos Exteriores,
Fundación Caja de Arquitectos,
Álvaro Siza y

A word cloud of airport codes in various sizes and orientations, set against a light gray background. The codes are arranged in a way that suggests a map of the United States, with larger codes like 'ET', 'RM', 'CP', and 'PQ' being more prominent. The codes are in a dark gray, sans-serif font.

A mi abuelo Luis, oculista, entre cuyos aparatos ópticos crecí. Murió como a todos nos gustaría morir, de improviso, mientras dormía, la misma mañana en la que debía partir hacia Roma, y comenzar esta tesis que ahora le dedico; conmigo llevé las antiguas guías originales Badoeker de Italia, de 1870, que el día anterior me había regalado.



Fotografías tomadas por Asplund en
Venecia durante su viaje a Italia en 1914.
Arkitekturmuseet, Estocolmo.



Prólogo

Comenzaré diciendo que este conjunto de textos es como un poliedro entre las manos. Un objeto para llevar en ese peculiar bolsillo que es el cerebro, para doblegar la fragilidad de la memoria. Para encadenar, como partículas, las observaciones y hacerlas impermeables al olvido. Una suerte de *Ars Memoriae* medieval, donde cada idea tiene un lugar; no para ordenarlas —que son cambiantes—, sino para seguir dudando de si aquello que nos rodea es una cosa o una idea; para hacer borrosa la distinción entre lo abstracto y lo concreto.

Su *arqueología* es bastante sencilla: hace más de una década que recorrí Italia como pensionado de la Academia de Bellas Artes en Roma. Durante aquellos paseos, que duraron casi dos años, las ruinas, los monumentos, el paisaje —la naturaleza— tenían algo sorprendente, como si sus perfiles oscilaran; las cosas no eran en sí mismas, sino que yacían expectantes, atentas a metamorfosearse con la presión de quien las veía. La mirada vacilaba entre la materia y su sonido, entre las palabras y su sentido. Nuestro mirar deformaba la materia. O la vida, despacio, iba tallando nuestros ojos. Y siempre había *fantasmas*. Porque al tratarse de ruinas seguían exactamente igual desde hace siglos; nada costaba imaginar a Lewerentz o Soane dándose paseos obsesivos —a veces clandestinos— entre las calles de Pompeya, o a Kahn y Asplund mirando fijamente la Plaza de Siena. Imagino a Le Corbusier paseando por Villa Adriana sin saber que, unos centímetros más abajo, las cariátides esperan revivir para poder ser dibujadas, años después, por Siza.

Porque a pesar de la diversidad de formación, de lo cambiante de los tiempos, distintas personas habían fijado su mirada sobre unos objetos casi permanentes, apenas mecidos por el viento de la historia. Y algunos de ellos habían dibujado o fotografiado las mismas cosas, habían escrito sobre los mismos caminos.

La idea, pues, era simple: acercar sus miradas, que es el mirar sobre la historia; acercar unos ojos muy distintos sobre unos objetos tenazmente presentes, que prestan sin generosidad su apariencia a la naturaleza. Disponerlos como una constelación, iluminados al mismo tiempo, y explorar, una vez más, sus anotaciones, viajar a sus dibujos no con el afán de *explicar* la historia, sino con la voluntad de aprender a ver más y de forma diferente, de no eludir la dilatación de la pupila.



El restaurante Castello dei Cesari,
en Roma, fotografiado por Asplund.
Arkitekturmuseet, Estocolmo.

Son necesarias, con todo, algunas precisiones, que limitan el alcance de las palabras: la primera, que escribir es, de alguna forma, mentir. (Ya decía Joyce que las peores poesías son las más sinceras.) Pero al mentir, el hombre imagina, y la palabra, al tratar de explicar, es capaz de dar una nueva forma a lo pensado. De algún modo, la realidad necesita a veces de la ficción para ser verosímil. En cierto modo, pues, estas notas son un viaje sentido, anunciado, a un mundo personal; en ellas se imagina algo que pertenece al dominio de lo desconocido, como son los instantes en que el calor de la observación dilata el mundo personal para acercarlo a *lo común*: no nos proponemos traicionarles, ya que sabemos que nuestros propios ojos han cambiado. Las cosas, como las ideas, sólo esperan que apartemos la vista para mudarse¹. No, no nos proponemos hacer historia; pensamos más bien en el tiempo como una superficie, como un volumen por tallar; escribir es explicarse a sí mismo.

Ello nos lleva, en segundo lugar, a la más importante cuestión: sin privilegios morales, la conciencia plana de la historia (y la arquitectura no es sino *la vida que se finge naturaleza*) describe un paisaje por el que merodea la arquitectura. Pensar la arquitectura es así un camino desnudo de ideología, un recorrer acontecimientos donde las fuentes se multiplican y, al mismo tiempo, se traban —como aguas superpuestas—. Este triple movimiento, extensión de lo arquitectónico, igualitarismo potencial de lo que nos rodea y trabazón, secreta, entre las cosas, da forma a un entendimiento de la arquitectura que imaginamos próxima al ensayo.

Un paseo por la mirada

Ya nos advirtió Plinio: “La mente es el verdadero instrumento de la visión y la observación, y los ojos sirven como una especie de vasija que recibe y transmite la porción visible de la conciencia”. En este apunte se encuentran, al menos esbozadas, dos familias de trazos: en primer lugar, que ver es una forma de pensar; pero también que la conciencia tiene una porción visible que llega al interior para después ser exteriorizada, esto es, comunicada. Sin embargo, aquí se encuentran trabadas dos cuestiones que enmarañarán durante siglos la observación de la representación: el progreso técnico y la mirada del mundo. Una misma nube, en los cielos, ha sido algo de forma cambiante; quizá los romanos apenas veían augurios de los dioses, como un telégrafo divino. Y cuando el hombre del medievo la imaginaba, miraba en su alma. Leonardo veía figuras de hombres y cosas, como entendiendo que, detrás de lo visible, siempre hay tanto o más oculto. Para sus contemporáneos del Norte, sin embargo, una nube era una nube, y la estudiaban como tal para hacer presente la naturaleza. Ruskin en 1843 será, con su defensa de Turner, la última persona para quien tendrá validez la dirección hacia el verismo visual.

Pero desde que Zola describiera el arte como un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento, se abandona el anhelo de una perfección abstracta de fidelidad, y el arte comienza a ser la representación de la propia forma de entender y ver la realidad a través de los ojos del artista². El hombre acabará por verse a sí mismo en las nubes.

1. Boccaccio decía (a pesar de que a nosotros nos parezcan ahora rudas figuras) que “No hay nada que Giotto no fuera capaz de retratar hasta engañar el sentido de la vista”, y Platón cuenta que “Nuestros escultores dicen que si Dédalo naciera hoy e hiciera obras como las que le dieron fama, todo el mundo se reiría de él”.

2. Basta observar las comparaciones de los cuadros de Constable y Cézanne que Gombrich establece con fotografías tomadas del mismo lugar.



Los viajeros empiezan a ver, en la materia, algo más de lo que existe; el viajero inventa la *conciencia intelectual de la materia*, ensanchando el campo del pensamiento. Transita con voracidad, ida y vuelta, el camino, siempre desconocido, que une las cosas con las ideas. Y ese *mirar* puede acercarnos al modo de percibir la realidad, tal como el espejito que utilizan los pintores para, de vez en cuando, ver su obra alejada cuando llevan tiempo envueltos por ella, amarrados a sus colores. Observar los dibujos de los arquitectos de lo existente, mirar a su través, puede esclarecer, de algún modo, el modo de hacer arquitectura.

Viajes y viajeros

El viaje es el encuentro de algo que andamos buscando, sin saber qué es con exactitud. Es la búsqueda de un lenguaje con el que ser capaz de dibujar las sombras de nuestras ideas. Moviéndose en el espacio y en el tiempo, el viaje no es sino la historia que nos plagia; es la dilatación de nuestra pupila la que ilumina el espacio, y allí encontramos lo desconocido revestido de intimidad. El arte es el microscopio que descubre el yo en los demás.

El viaje que aquí se propone recorre distintos modos de entender la proyección del pensamiento sobre la materia, desplazándonos a través de otro itinerario extremadamente atractivo y rico: los viajes de estudio o trabajo. En ellos se hace presente por medio de apuntes, dibujos, notas, cartas y fotografías algo que en nuestra opinión puede considerarse estrechamente vinculado al acto de proyectar: cómo la realidad se hace presente en los sentidos y, más allá, en la conciencia de diversos arquitectos. Podríamos llegar a afirmar que esta vinculación entre lo real y su percepción, entre lo real y su manifestación, es un proceso cuya fuerza, sin duda, evoca ese camino de vuelta que es en esencia el proyectar, cuando la realidad, la construcción, surge a través de la representación de lo imaginado. Pero no estamos diciendo que el proyecto *es* un viaje. Ni siquiera que el proyecto de arquitectura es *como* un viaje. Más bien nos fascina un proceder ensayístico que, en su deambular, en la variabilidad de sus fuentes y en su coherencia personal, evoca la mirada de los arquitectos viajeros. O más bien su estado de ánimo. O mejor, su actitud. El recorrer los viajes de los arquitectos es una defensa de un modo de imaginar el proyecto de arquitectura. Es la manifestación de lo diverso y lo específico en la senda del proyectar: explorar su obra, sus escritos y sus bocetos a la luz de las necesarias elecciones que supone representar lo físico, en unos viajes en los que necesariamente los poros se abren sin limitaciones, cuando lo humano reflexiona sobre lo desconocido.

Y hacerlo también como un medio de hacer explícita la relevancia del conocimiento directo de la arquitectura; un conocimiento en el que adquiere importancia el movimiento en el espacio, pero ante todo alrededor del gran invento humano, donde el hombre encuentra su cobijo, el tiempo.

Es un viaje, por tanto, *al interior del tiempo*, en el que revisar la instalación del hombre en la naturaleza, y aquella otra instalación que es más esencialmente humana: en la cultura, entendida ésta como aquello en lo que las leyes no están todavía predeterminadas. El sentimiento de lo humano



Africa vista por Asplund durante su viaje de 1914.
Arkitekturmuseet, Estocolmo.

como algo contemporáneamente igual y distinto y la comunicación que lo hace posible son el esqueleto que permite estudiar cómo los ojos de los hombres son diversos; y sus miradas, también cercanas, deben finalmente ser comunicadas, encontrar su expresión. El estudio de su modo de ver es un acercamiento a la manera de conocer y, por ello, las cuestiones quedan a veces gravitando alrededor de la mirada, pues su devenir y el del conocimiento están íntimamente entrelazados.

De algún modo estos escritos tienen algo de cambio, de inventar un doble; sus palabras eluden las controversias y quisieran ser más bien “Suasorias”; meterse, como hacían los griegos, en el papel de un personaje famoso para debatir cuestiones como “Si Alejandro debía o no entrar en Babilonia pese a los malos augurios de los adivinos” o “Si Cicerón debía o no quemar sus escritos para salvar su vida a manos de Marco Antonio”. O sea, envolverse sin pudor con la piel del *Otro* e imaginar sus momentos. Ésta fue, para Séneca el Viejo, la forma literaria preferida por Ovidio. Siempre me emocionó el arranque de sus *Metamorfosis*, un libro que viajó por Italia siempre conmigo, hasta que lo perdí en Siracusa, en la Oreja de Dionisio. Sus palabras son como esos acordes de soledad que resuenan justo antes de que comience el concierto, sobrepuestos, hermosos en su desorden, al afinarse cada instrumento con la mano del hombre.

“Mi inspiración me mueve a hablar de formas mudadas a cuerpos
nuevos: dioses (pues vosotros cambiasteis incluso éstos)
inspirad mi proyecto y desde el comienzo primero del mundo
dirigid mi canto sin interrupción hasta mi propia época.”

Como es mucho menor mi talento, espero del lector que mis errores también merezcan un castigo más leve que el de Ovidio, quien, sin aclararnos nunca qué fue lo que mereció la *relegatio* de Augusto, murió desterrado y olvidado en Tomis, el año 17 d. C.

3. OVIDIO: *Metamorfosis* (introd. Antonio Ramírez de Verger), Madrid, Alianza, 1995, pág. 18.



La Piazza del Campo fotografiada por Erik Gunnar Asplund en abril de 1914. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

Dos vistas de Siena y un paseo por la mirada

Tomemos, por ejemplo, un par de vistas de la Piazza del Campo, en Siena. La primera es una fotografía en blanco y negro, hecha en 1914 por el arquitecto sueco Erik Gunnar Asplund, durante su viaje a Italia. El encuadre es apaisado. ¿Qué podemos conocer de ella? No mucho, en principio. Sabemos, repasando uno por uno sus dibujos, que debió ser tomada entre el 4 y el 11 de abril. Y lo sabemos porque en un apunte del día 4, bajo unos bocetos de orfebrería religiosa y unas villas campestres, se lee una inscripción que comienza: “På vagen Chiusi-Siena...” (En el camino entre Chiusi y Siena...). Una semana más tarde, el día 12, Asplund está en San Gimignano, entre sus altas torres. Así que es una foto de la primavera de 1914. Quizá del día 8 de abril, porque todos los dibujos del Palazzo Pubblico de su cuaderno de apuntes llevan esa misma fecha⁴.

La vista está tomada dejando a la izquierda el Palazzo Pubblico⁵, mirando hacia el oeste. Parece un día nublado, así que casi no hay sombras. Apenas se ven unos rastros un poco más oscuros en las personas del primer plano; sí, el sol no está ni bajo ni alto, un tanto a la espalda, no ha rebasado el sur... Son las primeras horas de la mañana. Es extraño, casi no hay gente en la plaza, sólo unos niños correteando y algunas mujeres, recostadas en los portales, con largos delantales blancos. En la parte alta de la plaza, la superficie está más iluminada, sin contrastes, con esa luz que escapa entre las nubes, forcejeando, en un día de tormenta antes del verano, cuando llegan los primeros calores.

Al fondo, en segundo plano, se ve la torre del Duomo. En primer plano, hay un cortejo fúnebre que atraviesa la plaza. Van ligeros, porque el último se ha quedado rezagado. Los que llevan el féretro van echados hacia atrás, como conteniendo el impulso de la poderosa pendiente de la plaza. Los que preceden al cortejo, portando los farolillos, se inclinan hacia delante; ya han dejado atrás la superficie inclinada. Uno de ellos gira la vista hacia la cámara. Asplund está enfrente del Palazzo, quizá dibujando la Torre del Mangia. Ve venir el cortejo y, desde media altura, lo sigue con la máquina. Por eso es el cortejo lo que está en el centro de la imagen. Espera a que se vea completa la superficie de la plaza. El féretro está engalanado y los que lo llevan van cubiertos con túnicas y capirotos. El 8 de abril de 1914 era miércoles; a lo mejor no era un cortejo fúnebre sino unos hombres preparando las procesiones de Semana Santa. Quizá por eso, a pesar de ser miércoles, los niños no están en la escuela.

4. Durante el otoño de 1987, becado por el Arkitekturmuseet, trabajé en la catalogación completa del material relativo al viaje de Asplund a Italia. Estos son los dibujos que se corresponden con el Palazzo Pubblico de Siena: *8 April. Palazzo Pubblico*. Parte superior de puerta de entrada con estatua y escudo de armas, 23,4 x 15,4 centímetros. Lápiz sobre papel. *8 April. Siena. Palazzo Pubblico detalj. Intarsiadörr*. Detalles de puerta a escala 1/2. 23,4 x 15,4 centímetros. Lápiz sobre papel. *8 April. Siena. Pal. Publ. Salla della Pace*. Detalle de decoración en techos, con indicación de colores y perfiles, 23,4 x 15,4 centímetros. Lápiz sobre papel. *8 April. Torkrönet Pal. Pubbico*. Parte superior de la Torre del Palacio. 23,4 x 15,4 centímetros. Lápiz sobre papel. *8 April. Palazzo Pubblico*. Parte superior de la puerta de entrada con estatua y escudo de armas, 23,4 x 15,4 centímetros. Lápiz sobre papel. *8 April. Siena. Palazzo Pubblico*. Detalle de puerta y serpientes, 23,4 x 15,4 centímetros. Lápiz sobre papel.

5. La fundación del Palazzo Pubblico data de 1288, cuando se decide utilizar el edificio de la Dogana allí existente desde mediados del siglo XIII para acoger la sede de la asamblea del Gobierno, que hasta entonces se celebraba en la iglesia de S. Cristoforo. La construcción comienza en 1297. La división en nueve partes del pavimento de la plaza es un símbolo del Gobierno de los Nueve. La construcción de la Torre del Mangia y la capilla externa no comienza hasta después de 1338. En 1348 se encarga a Ricciardo di Tingo la fundición de una campana, que deberá pesar 17.777 libras.



Erik G. Asplund: Viaje a Italia, ciudad sin identificar.
Arkitekturmuseet, Estocolmo.

Erik G. Asplund: Viaje a Italia, paisaje.
Arkitekturmuseet, Estocolmo.

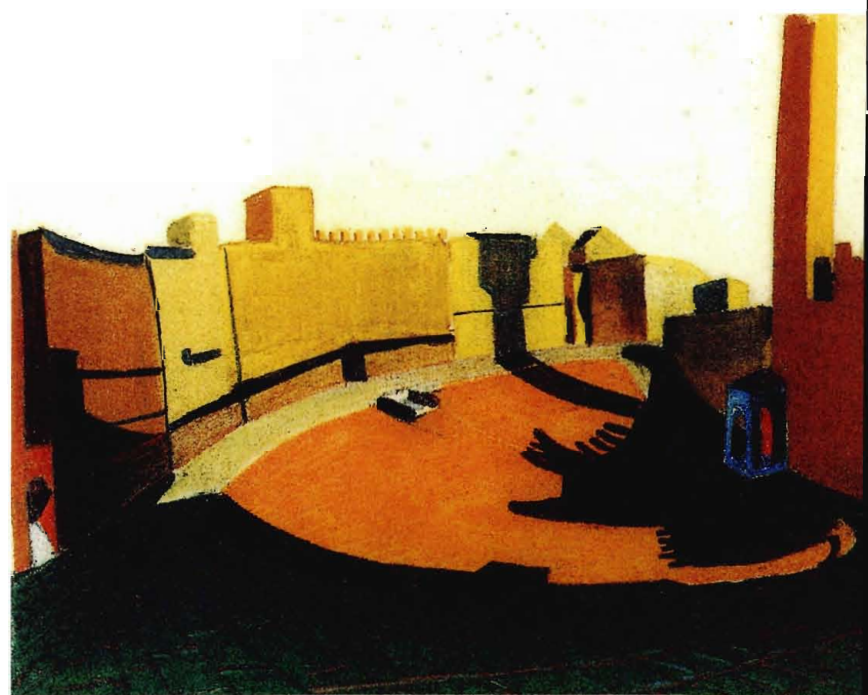
El día antes de partir hacia Siena, Asplund escribe:

“Desde el parapeto de las murallas de la parte alta de la ciudad de Perugia, puedo mirar hacia abajo, sobre los tejados de la ciudad baja, en el extraño brillo de la puesta del sol. La llamada a vísperas repica desde la torre de la iglesia y de algún lugar de su interior surge un himno sereno ascendiendo a los cielos. Las murallas de la ciudad baja rodean tensas y seguras todas las casas ascendiendo rápidamente a las crestas y, atravesando la gran puerta, la carretera se desliza con cautela por el valle en extraños meandros, visible a una gran distancia hasta que desaparece entre las colinas; llega a la ciudad un hombre con su asno, de vuelta a casa esta noche. Y, a lo lejos, las colinas de la Umbría, con un árbol solitario aquí y allá, recortándose contra el firmamento del atardecer, exactamente como en las pinturas de los viejos maestros perugianos. A mi espalda deben estar todos los ciudadanos de Perugia intercambiando frases en las plazas y en las calles. Las extrañas y siniestras murallas del viejo palacio brillan todavía al sol poniente, pero en el interior de las salas de altos techos, con sus fuertes tonos dorados, rojos y azules, quizá ya no sea posible distinguir los suaves rasgos de profetas y caballeros en arcos y muros, y en la estancia queda solamente el lustre del fondo dorado de la pintura de la Madonna en su lugar gótico iluminado por la pequeña arpillera lateral.

El anochecer es tranquilo. ¿Van a cerrar ahora las puertas de la ciudad? Ésta es una ciudad de mil apuestos, y es mucha la gente que trabaja, ama y muere aquí. Fuera de las murallas de la ciudad están el cementerio y los prados y las colinas y las montañas, de las que fluye el agua hacia el mar. Y, sobre todo ello, está el cielo, oscuro y sombrío ahora, pero radiante de nuevo con el sol por la mañana. ¡Qué extraño resulta, con toda la gente que se ha reunido en esas cuatro o cinco pequeñas ciudades visibles a lo lejos, cada una colocada sobre su propia colina, donde están justo empezando a encender sus lámparas, en un vano intento por mantener a raya a la oscuridad! Se han agrupado para defenderse y calentarse mutuamente y para hacer sus vidas tan buenas como sea posible. Han hecho leyes, construido sus ciudades con ansia y alegría, y las han hecho ricas y agradables, con iglesias reluciendo en honor de la Madonna, con bellos palacios, bulliciosas fuentes y huertos en las pendientes, hermosos con flores en primavera y tan buenos de poseer cuando llega el otoño”⁶.

Es un estado de ánimo un tanto melancólico, de Semana Santa. Un momento de reflexión “(...) en un vano intento por mantener a raya la oscuridad (...)”. Quizá hay instantes que dejan una huella indeleble y esa leve pendiente cóncava (dividida en *Campos*, una palabra nada casual) reaparecerá en la entrada de la capilla del cementerio de Estocolmo, con la suave inclinación que deja correr el agua hacia el interior de la iglesia, y en la cual uno se deja llevar, a la vez, con un sentimiento de inevitabilidad, de dirección hacia la muerte, echando un poco el cuerpo hacia atrás con temor, pero también como si el terreno ayudara, como un brazo en el hombro en esa dolorosa peregrinación. La arquitectura *se finge* naturaleza, igual que en la plaza de Siena la naturaleza *se fingía* arquitectura. También aquí el terreno del fondo se serena. Uno se sienta en la sillita, cabizbajo, y encuentra a sus pies una alfombra de piedra, un mosaico geométrico, pequeño pero inmenso sobre el que depositar la mirada, un laberinto para atrapar el pensamiento.

6. El diario de Asplund apareció parcialmente publicado en el libro de Hakon Ahlberg: *Gunnar Asplund Arkitekt 1885-1940*, Estocolmo, Svenska Arkitekters Riksförbund, 1943. El volumen fue reeditado en edición facsímil, añadiéndole un pequeño prólogo del mismo Hakon Ahlberg en 1981: Hakon Ahlberg: *Gunnar Asplund Arkitekt 1885-1940*, Estocolmo, Byggeförlaget, 1981. Una traducción al castellano de los textos, de Luis Bravo, a la que se le añadió el ensayo de Elias Cornell “El cielo como una bóveda” (Elias Cornell: “Himlen som ett Valv - Om Asplunds rumsgestaltning”, *Arkitektur*, núm. 5, 1961), puede encontrarse en el núm. 4 de la Colección de Arquitectura; Hakon Ahlberg: *Gunnar Asplund, Arkitekt 1885-1940*, Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1982. Para la traducción completa del diario se ha respetado la traducción parcial ya existente, con pequeñas modificaciones. El resto del diario, aún manuscrito, ha sido traducido por Lena Huttner, con quien conversé durante muchas tardes en los cafés de Gamlastan, creo que hacia 1986, y a quien estoy profundamente agradecido.



Louis Kahn: *Piazza del Campo*, núm. 1. Siena, Italia, 1951. Pastel sobre papel (29 x 37,5 cm). Rick Echelmeyer.

Louis Kahn: *Piazza del Campo*, núm. 2. Siena, Italia, 1951. Pastel sobre papel (29 x 37,5 cm). Rick Echelmeyer.

La segunda vista de la Piazza del Campo es de 1951. Han transcurrido treinta y siete años. Se llama *Piazza del Campo 1* y es un dibujo de pasteles sobre papel, también apaisado, contra el que *peleó* Louis Kahn⁷.

La mirada se dirige *casi* hacia el mismo sitio que la anterior, a la catedral que se asoma al fondo, dejando el Palazzo Publico a la izquierda. El punto de vista es un poco más alto, casi desde la parte superior de la plaza. Las sombras arrojadas cruzan la plaza y dan forma a su superficie cóncava. Parece un caluroso día de verano. Pero *no* es verano. Kahn ha sido elegido arquitecto residente en la Academia Americana de Roma, ubicada un poco más arriba del Gianicolo, y ha llegado a Roma en el otoño de 1950. Y a primeros de enero de 1951 ha volado hacia El Cairo con William Sippel, tras esperar impaciente un visado del Gobierno egipcio que no llegaba. Así que, en realidad, el dibujo no fue hecho ni en Siena ni en 1950.

Es por la tarde, el sol está bajo y nos llega desde poniente. No se puede decir que sea un dibujo interesado en la precisión; el palacio del frente debería tener siete almenas, pero tiene ocho; hay un vacío en el eje. Los detalles arquitectónicos han desaparecido y las superficies reclaman el protagonismo. El color *sienna* y las tierras predominan en el conjunto. Las sombras son de un rojo intenso.

Kahn tiene otro dibujo más de la plaza⁸. Debe ser posterior porque se llama *Sienna II*, o puede que, de algún modo, sea el mismo dibujo. El punto de vista es el opuesto, mirando hacia levante, pero las sombras son idénticas, corresponden a la misma hora. Como en el anterior, las trazas del pavimento y la curvatura de las sombras evocan la concavidad, tan femenina, de la plaza. Las sombras hacen presente lo que falta, completan en este segundo dibujo el cierre de la planta. Son una presencia que existe a través de su sombra. (Me acuerdo de la *Cruz de mayo*, de Rusiñol; la cruz da sombra, pero la del pintor, que debería estar al lado, no la vemos.) Hay una vibración que flota al percibir que algo que no vemos está ahí.

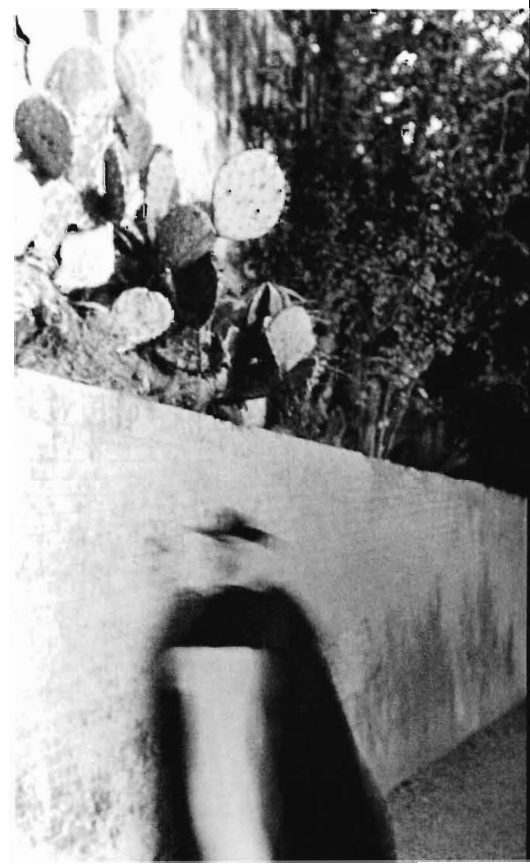
El dibujo tiene un punto más de intensidad, de dramatismo. Kahn conoce el mundo de la pintura. Sabe que, como decía Leonardo, la sombra de las naranjas, cuando las miras fijamente, es azul. (En su primer viaje a Italia, Le Corbusier hablará casi sólo de colores, y Venecia le parecerá hermosa en sus complementarios, entre las aguas verdemar y la rojez de los palacios.)

Kahn sabe que el rastro del color de los objetos está vestido de su complementario; es decir, que el color y la luz no son atributos abstractos de la materia, sino fruto del momento y de aquello que lo envuelve. Y pinta las sombras, para resaltar el pavimento, valiéndose del color complementario. Los tonos se hacen así más vivos. Como en el otro dibujo, no hay detalles arquitectónicos ni personas. Se han acercado estos dibujos a los de Chirico por esas sombras alargadas, el tratamiento de los colores y lo vacío del espacio⁹. Como es un dibujo de llenos, de masas, la entrada al Palazzo es siempre un poco torpe, rezuma incomodidad, es un extraño invitado.

7. El dibujo puede ser observado en una magnífica reproducción en: HOCHSYIM, Jan y Pennsylvania Academy of the Fine Arts: *The Paintings and sketches of Louis I. Kahn*, Nueva York, Rizzoli, 1991, pág. 246. Pertenece a la colección privada de Sue Ann Kahn y mide 29,0 x 37,5 centímetros. Fue mostrado en la exposición itinerante organizada por la Pennsylvania Academy of the fine Arts, en 1978.

8. Con distintos matices de color, debido a la reproducción, este otro dibujo puede verse en el libro anteriormente citado y también en BRONWNLEE, David B. y David G. de Long: *Louis I. Kahn, Le monde de l'architecte*, París, Éditions du Centre Pompidou, 1992. Mide 29,0 x 37,5 centímetros y en su reverso tiene la inscripción *Sienna II*. Pertenece a una colección privada.

9. "Similarities to the paintings of de Chirico are very tempting to consider, especially the emptiness of the space and the advancing shadows, but Kahn's scene is devoid of any foreboding atmosphere. In many ways it conveys just the opposite mood." HOCHSYIM, Jan y Pennsylvania Academy of the Fine Arts: *Opus cit.*, pág. 246.



Erik G. Asplund: Banderas ondeando en la plaza de San Marcos, Venecia, mayo 1914.

Erik G. Asplund: Dos vagabundos en la plaza de San Pedro, Roma, marzo 1914.

Erik G. Asplund: Un cura pasa delante de una chumbera.

Arkitekturmuseet, Estocolmo.

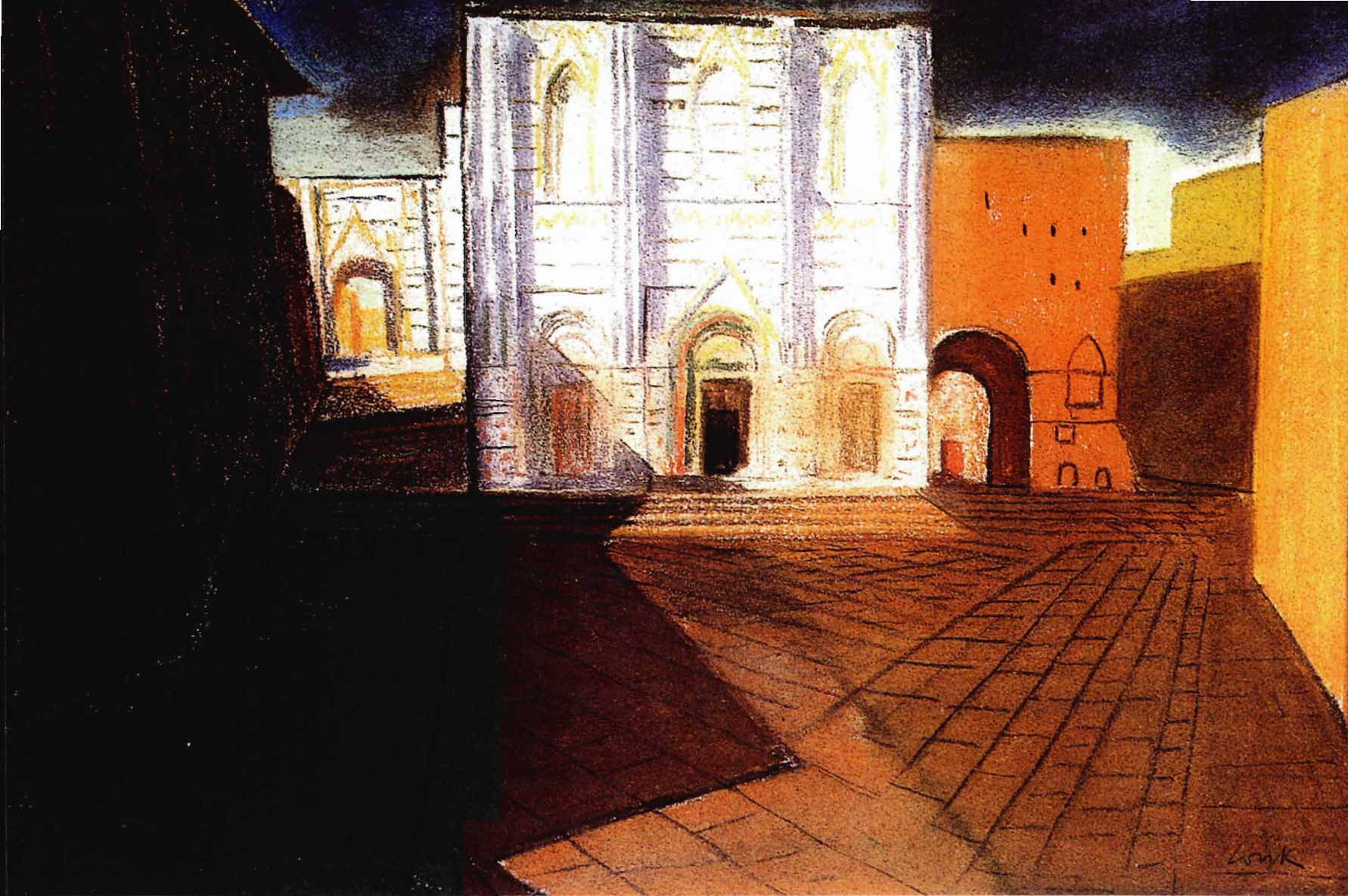
De modo que Kahn no trata de reflejar la exactitud de lo real, ni tan siquiera el ambiente de lo que ve. Así pues, ¿qué representa en sus dibujos? Éste es su segundo viaje a Italia¹⁰. Para abordar el primero ha estado trabajando con Lee y recorre algunas ciudades italianas, atravesando Europa desde Plymouth, donde desembarca el 3 de mayo de 1928. Sus dibujos de entonces están ya influidos por las tendencias del arte americano, acercándose a los regionalistas en los trazos y a Georgia O'Keefe con las gamas de colores estrictas. Poco después de su vuelta, Kahn declara: "Intento en todos mis apuntes sobre un motivo no reproducir servilmente el sujeto, sino que lo *respeto* y lo considero algo tangible, vivo, de donde deben surgir mis sentimientos. He aprendido a apreciar que no era materialmente imposible desplazar montañas y árboles, o modificar cúpulas y torres según mis gustos personales"¹¹. En 1965 Le Corbusier volverá a leer en su diario de viaje de 1911: "[Los turcos] tenían el *respeto* de la presencia de las cosas".

Para Kahn, el dibujo trasciende la representación de la realidad; su verdadero valor radica en la intención que revela, en la capacidad de la mirada y el pincel para desencadenar un mundo personal, todavía por descubrir: "Busco desarrollar una composición y de cada apunte busco su propio valor, el mismo valor que podría dar a un problema del proyectar. Hacer un apunte de este modo reclama, naturalmente, el desarrollo de numerosas impresiones y notas sobre el terreno". Así que el dibujo ni estaba hecho en Siena ni era de 1950. Se trata de un proceso, más que de una representación de la realidad. O al menos, es una realidad de la que forman parte tanto las *notas del terreno* como las *impresiones*. Y es un apunte con una finalidad; el texto "The value and aim in Sketching" es, como sus otros escritos, enormemente didáctico.

Lo que ahora importa es la presencia simultánea de esas visiones tan distintas de un mismo objeto, miradas con un encuadre tan parecido. Es como si las cosas no fueran en sí mismas, sino a través de nuestra mirada. Asplund es una persona con un enorme talento visual; sus fotografías de Venecia, hechas desde la Torre y con la ciudad entrevista tras las grandes banderas ondeando al viento, son excepcionales, hermosas, dulces. Si bien sus anotaciones de campo y dibujos reflejan un interés por medir la arquitectura del pasado, las fotografías son cristalizaciones de instantes visuales, de impresiones, escoradas hacia el valor plástico del momento. Sus fotografías, como su obra, son equidistantes de la naturalidad y la emoción. Un grueso y frágil vagabundo sentado en la robusta basa de la columnata de San Pedro, un cura con sombrero de teja, apresurado, que pasa por delante de una cerca de la que surgen unos higos chumbos... Se diría que el arquitecto sueco es capaz de condensar la emoción; la materia y el espacio son modelados con una aparente facilidad que pasma. Asplund va recogiendo en sus paseos percepciones globales; sus apuntes, prolijos, tienen un punto de desgana, de deber casi moral. La frescura de las fotografías es inevitable; el centro de la fotografía no es una plaza desierta, es aquel cortejo apresurado que atraviesa la plaza. Para Asplund, no hay arquitectura sin habitantes o, mejor aún, no hay arquitectura sin los sentimientos de sus habitantes. No es un arquitecto abstracto, es un hombre concreto.

10. Después de desembarcar en Plymouth, recorre parte de Inglaterra durante un par de semanas; luego visita Holanda y el norte de Alemania. Llega a Dinamarca el 29 de junio y atraviesa rápidamente Suecia, Finlandia y Estonia, para visitar a sus familiares de Riga, en Letonia, y llega hasta Sarema, la isla donde nació. Después de atravesar Berlín, se dirige hacia el sur, y llega a Italia el 4 de octubre de 1928.

11. KAHN, Louis: "The value and aim in Sketching", *T-Square Club Journal*, (mayo 1931), pág. 1.821.



Louis Kahn: Baptisterio de Siena, Italia, 1951.
Pastel sobre papel (29 x 38.5 cm). Rick Echelmeyer.

Louis Kahn: Paisaje Italiano, Italia, 1951.
Pastel sobre papel (19 x 22 cm). Rick Echelmeyer.

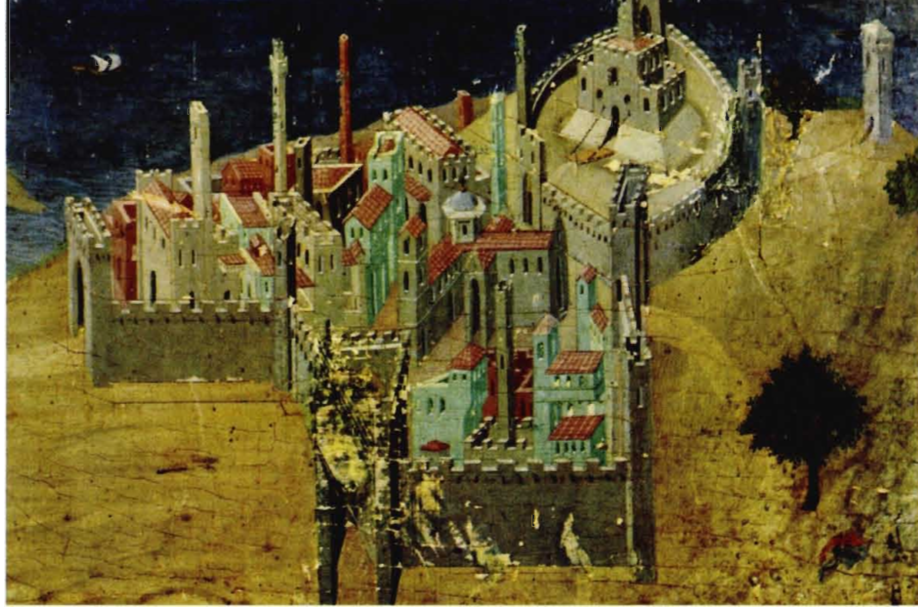
A pesar de su origen letón, Kahn es un arquitecto de formación americana. Cuando la familia llega a Filadelfia escapando de las persecuciones zaristas que sufren los judíos, Kahn tiene cuatro años. Está imbuido de esa asombrosa capacidad americana de abstraer las percepciones. Está impregnado de esa tendencia a considerar las impresiones no como un fin, sino como un método de análisis. Así comienza su texto sobre el valor y la finalidad del dibujo arquitectónico: “Para el artista, todo aquello que se encuentra en la naturaleza es hermoso. Quienes se sienten atraídos por la verdad aprenderán a reconocer la belleza incluso en las cosas más comunes. Tan sólo el ojo no experto despreciará algunos aspectos de la naturaleza, porque no será capaz de entender las verdades filosóficas”. Para Kahn, el apunte es un medio para entrever la materia de la que lo real está tejido, para deshilar la urdimbre de la vida. Hace tan sólo un momento nos decía que los proyectos deben hacerse igual que los apuntes, que podría mover montañas y árboles... Y termina el párrafo: “Luego debo dejar aparte todo esto para realizar la imagen en la forma de un proyecto *legible*”.

Es curioso el apego de los arquitectos a este instante en el que “se deja aparte todo”, pero ahora lo que llama la atención es el adjetivo *legible* que utiliza Kahn; es decir, que el apunte y el proyecto tienen un contenido, y que éste debe ser legible. De este modo, la percepción debe ser tamizada por el intelecto identificando su trasdós, purificándose en su expresión, y además debe ser comunicada. En Asplund había algo de inmediatez en la presentación del sentimiento; aquí hay un proceso que, para ser inteligible, atraviesa la abstracción y se convierte en un manto que cubre los proyectos. La arquitectura de Kahn tiene menos de accidente, de particular, que de pensamiento extendido. Lo explicable debe ser repetido. Y su disciplina puede llegar a ser una suerte de dictadura. Pero en cualquier caso, ahora sabemos que no tiene trascendencia la exactitud del dibujo, porque es sólo un velo que hay que atravesar para llegar a un concepto. El dibujo no es una representación, es un acto creativo, un proceso.

Kahn sale por la Via dei Pellegrini, la que se ve al fondo de su primer dibujo, y llega a la Piazza de S. Giovanni. Allí (o más tarde, porque el punto de vista es imposible) dibuja el Baptisterio¹². Sus apuntes están ahora más interesados en los intersticios entre volúmenes puros. Es (o en la mente de Kahn conviene que sea) un día encapotado y el cielo oscuro, de tormenta, deja pasar una luz vivísima que ilumina la fachada, un alzado ahora roturado por el relieve. Sí, este dibujo se puede *leer*, pues parece que está hablando de los volúmenes puros grabados con un orden compositivo, de los intersticios entre ellos, de la presencia simultánea de la frontalidad y la apertura de fugas. De un plano escalonado del que surgen construcciones a la vez iguales y distintas. (No estamos hablando del Indian Institute of Management, en Ahmedabad, que se empieza a construir en 1965.)

Asplund está dibujando la fuente. Kahn atraviesa la plaza del Duomo, hay que ascender más de treinta metros. Asplund sube a la torre y fotografía la ciudad desde las alturas. Kahn baja por la Via del Capitano y llega más tarde a la Pinacoteca Nazionale, en Via San Pietro, 29. Al fondo se

12. HOCHSYIM, Jan y Pennsylvania Academy of the Fine Arts: *Opus cit.*, pág. 247. Pertenece a la colección privada de Sue Ann Kahn y mide 29,0 x 38,5 centímetros. Fue mostrado en la exposición itinerante organizada por la Pennsylvania Academy of the Fine Arts, en 1978.



Ambrogio Lorenzetti: *Città sul Mare*.
Pinacoteca Nazionale de Siena.

Ambrogio Lorenzetti: *Castello in riva a un lago*.
Pinacoteca Nazionale de Siena.

Louis Kahn: *Barca en la orilla*. Isla Madame, Nueva
Escocia, Canadá, 1936. Óleo sobre lienzo (39 x 49 cm).
Rick Echelmeyer.

ve el jardín botánico. Quizá entra. Hay una salita pequeña con dos tablitas iluminadas desde el lateral. Son de Ambrogio Lorenzetti¹³. La primera se llama *Città sul Mare*. Es una ciudadela a vista de pájaro, una pelea descomunal entre un paisaje plano, frontal y unas construcciones representadas casi en axonométrica, con regla, cada pieza mirando a un lado distinto. ¡Cuánto debió sufrir Lorenzetti buscando cómo dibujar esa ciudad que se le resistía! Hasta entonces las pinturas tenían algo de ingenuidad. Ésta es una batalla dramática, desgarradora contra sí mismo, buscando el valor del dibujo. La otra tablita, a su lado, es hermosa y seca. Seguramente fue preparada con ajo. La han llamado *Castello in riva a un lago*.

Es una pintura extraordinariamente interesante, con un paisaje plano, un castillo titubeante en su representación y una desmesurada barca solitaria en la orilla. El lago es casi transparente, de color esmeralda. Un camino zigzaguea, en tramos rectos, hasta una capilla agazapada tras la colina. El castillo, ignorante de su apariencia, se esconde detrás de una roca granítica en primer plano, más bien con aspecto de pedernal, de talla primitiva, sin herramientas. La batalla de la profundidad ha comenzado. Pero lo sorprendente es que tan sólo la barca, en su tableado, está representada con fuga perspectiva, todavía más intuitiva que científica. La barca sufre el mismo extrañamiento que el portón en los dibujos de la Plaza de Kahn, se resiste a abrazar la superficie. Kahn se fija en la barca. Admira ese esfuerzo titánico, esa lucha desesperada de la mente con los pinceles, de los ojos con la mirada. De lo que las cosas son con lo que *quisieran ser*.

Lo hermoso es el esfuerzo por encontrar una expresión, el esfuerzo de ser. A Kahn no le preocupa que el paisaje no sea real; lo que importa es la lucha que se percibe en los cuadros, el ansia, la búsqueda, la mirada. A su vuelta, escribe: “La impresión de una catedral, no importa lo fiel que se sea a todas las reglas que la perspectiva impone a la composición de los elementos, será a menudo simplemente una banal imagen de profundidad, altura y anchura: ésta llegará a ser simplemente una banal perspectiva arquitectónica, a menos que no se haya tenido la sensibilidad de usar aquellos elementos que nos hagan *sentir* el proyecto, su ritmo lírico y el contrapunto de sus masas. De hecho, no tendrá valor para nosotros seguir necesariamente las reglas de la perspectiva al trazar el dibujo. Los pintores chinos, que fueron los que mejor lograron representar el espacio, ¿no han ignorado casi completamente la perspectiva tanto como nosotros la hemos siempre usado?”.

Kahn se acerca al proyecto, como a sus apuntes, modificando configuraciones que surgen de la historia y la naturaleza: la intuición y la analogía le acercan al ingeniero Le Ricolais, con quien comparte la admiración por el método intuitivo que Poincaré defendía para aproximarse a la matemática. El doble esfuerzo de aquellos pasteles, la “erosión de los detalles” en busca de lo abstracto y la legibilidad, es decir, la tensión hacia la objetividad, se opone a la subjetividad del diseño como campo personal de las obsesiones del arquitecto. La vocación de abstracción quedó definida por Le Ricolais en la introducción al número dedicado a Kahn que la revista *Architecture d’aujourd’hui* le dedicó en diciembre de 1962: “un hombre con los ojos siempre abiertos,

13. Las tablitas no están fechadas. Hay noticias de Ambrogio Lorenzetti desde 1319, y sabemos que murió en 1348.



Ambrogio Lorenzetti: *Alegoría del buen Gobierno*.
Palazzo Pubblico, Siena.

Erik G. Asplund: *Paisaje con ovejas*.
Arkitekturmuseet, Estocolmo.

Ambrogio Lorenzetti: *Alegoría del buen Gobierno*.
Palazzo Pubblico, Siena.

perpetuamente al acecho. Él vigila y explica no por amor a la pura dialéctica, sino como una necesidad que prepara la acción, animado por el doble deseo de servir y expresarse”. Vigila y explica, observa y dibuja. Se queda un rato mirando aquella barquita a la orilla del lago.

Asplund vuelve al Palazzo Publico, dibuja la puerta, la serpiente de la cancela, el escudo. Entra y toma nota de los *Intarsitos* y las molduras. Sube al primer piso, y llega a la Sala de la Pace. Aquí también hay pinturas de Ambrogio Lorenzetti, ejecutadas entre 1337 y 1339: *Il buono e il cattivo governo, allegorie ed effetti nella città e nella campagna*. No tienen la sequedad de las tablitas, revisten las paredes, las engañan. Se trata de otra suerte de legibilidad, más literaria, más simbólica. La *Alegoría del Buen Gobierno* es un anciano de barba blanca, con los pies sobre la loba; está rodeada de las virtudes civiles y coronada por la fe, la esperanza y la caridad. Alrededor del trono hay seis figuras femeninas: Paz, Fortaleza, Prudencia, Magnanimidad, Templanza y Justicia. Poseen una expresividad muy matérica, que asocia el símbolo a su superficie. Aunque, en realidad, lo que de verdad le fascina es esa vista de la ciudad y sus campos, que parece sacada de sus palabras de Perugia: “(...) llega a la ciudad un hombre con su asno, de vuelta a casa esta noche. Y, a lo lejos, las colinas de la Umbría, con un árbol solitario aquí y allá, recortándose contra el firmamento del atardecer, exactamente como en las pinturas de los viejos maestros perugianos”.

Asplund retrata la vida cotidiana de Italia, describe a los niños jugando, la ciudad es un todo con sus hombres y mujeres. Por eso le fascina la *Alegoría del Buen Gobierno*, en ella Lorenzetti ha expandido el campo de la pintura (hasta entonces, lo cotidiano no tenía cabida en la representación de las ciudades, la Iglesia y la Nobleza eran los únicos actores visibles). La conciencia cívica que empieza a despuntar es un eco lejano de la naciente conciencia social que impregna Suecia. Por primera vez la ciudad aparece sin revestirse de anacronismos, en su diario quehacer. Un grupo de mujeres, ataviadas con trajes de libélulas, bailan y cantan. En lo alto, unos hombres sobre un andamio acaban una torre. La ropa está colgada en los balcones y los mercaderes enseñan sus telas; como en su diario: *llega a la ciudad un hombre con su asno, de vuelta a casa esta noche*. Los murales de Sven Erixson para la capilla del cementerio también serán así.

La fotografía de Asplund de las cúpulas de San Marcos, con el encuadre mirando sólo hacia arriba, está hablando de una cierta instantaneidad, de un paisaje urbano, de un retrato del mundo, de un perfil borroso, casi imperceptible, que deslinda la materia ordenada por la naturaleza y la materia ordenada por el hombre. Cuarenta años más tarde, Kahn dibujará esas mismas cúpulas, un dibujo plenamente artístico, lleno de color, en cierto modo orquestal, casi en movimiento, como si la arquitectura tuviera vida y vibrara a los ojos de quien la ve. Asplund tiene el talento de hacer desaparecer el espacio que media entre la arquitectura y la naturaleza; la acerca hasta que se confunde. La suave pendiente de la capilla grande, la colina de la meditación, la capilla del bosque tan natural, tan primitiva, el Adán y Eva de la biblioteca que apretamos con nuestros dedos... Para Kahn, la arquitectura no tiene nada de inmediatez; es el resultado de un proceso laborioso, de una reflexión que está cosida tanto al propio hacerse de la arquitectura como a su



Erik G. Asplund: La Basílica de San Marcos, Venecia, mayo 1914. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

Louis Kahn: Basílica de San Marcos.
Pastel sobre papel (31.7 x 39.4 cm). Rick Echelmeyer.

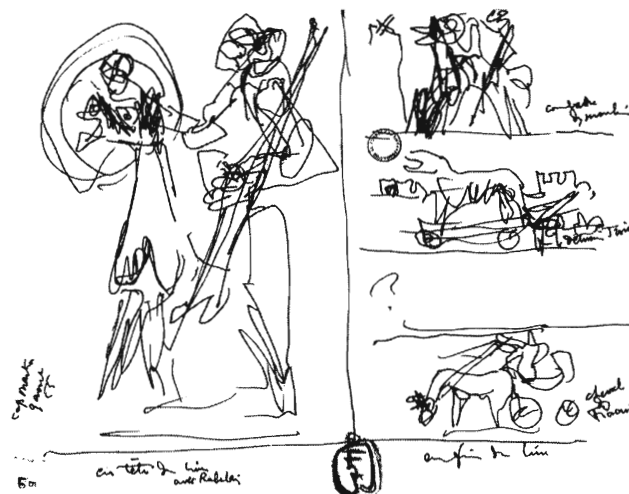
percepción. La arquitectura de Asplund es emocionante porque establece una relación con la naturaleza, en *sí misma*. En Kahn, es el hombre quien establece la relación con la naturaleza, *a través* de la arquitectura. La arquitectura es un hueco para mirar el mundo. ¿Por qué si no habría de empeñarse en, una vez que ha mirado la naturaleza y la ha comprendido, “dejar aparte todo esto y realizar una imagen legible”? Al definir su obra como legible, está dando a entender que aquello que hay en la naturaleza puede ser leído en la arquitectura, dando primacía al *observador* sobre la propia *presencia* de la naturaleza.

Asplund intuye la desnudez de la naturaleza en la arquitectura, sabe cuando está cerca. La sorprende, la atrapa y la exhibe en *sí misma*. Para Kahn, también las cosas son ideas, pero al mostrar sus ataduras, las simplifica; se vuelven transparentes. Pierden la misteriosa opacidad de otro tiempo, cuando lo abstracto y lo concreto, las cosas y las ideas, ocupaban la misma alacena en la mente y en los ojos, y la naturaleza estaba refugiada en el interior del hombre, resonando en su plegaria.



Simone Martini: *El caballero Guido Riccio da Fogliano, entre las ciudades rebeldes de Montemassi y Sassoforte, circa 1328.*
Scala/ Art Resource, Nueva York.

Le Corbusier: "En cabeza con Rabelais". La batalla contra los molinos y el caballo de carga al final de la línea. Cap Martin, 9 de agosto de 1955.
1995 Fondation Le Corbusier, ARS.



Viajeros y ciudades desde el vagón de cola

Un poco más allá de la Sala della Pace, en la Sala del Mappamondo del Palazzo Publico (que en realidad representaba tan sólo los dominios de Siena), Guido Riccio da Fogliano cabalga entre dos ciudades¹⁴. Es un caballero que quisiera dejar de ser símbolo de la *virtus*, de la fuerza del Estado vista a través de la fuerza del hombre, para anunciar, con voz propia, con el hervor de su perfil rugoso, el empuje asimétrico de la conciencia individual.

Vuelta a Florencia en tren. Por la ventanilla baja el mismo paisaje descarnado por el que sube el caballero de Simone Martini. Mirando su paso detenido entre las ciudadelas fortificadas de Montemassi y Sassoforte (dos nombres casi de ogros, de peñascos) se entrevé al fondo del paisaje la cercanía entre el viaje y los primeros dibujos de ciudades; el esfuerzo por mirar la arquitectura, con el ojo y con la mano, está ligado a la idea del viaje, del camino hacia lo desconocido o lo mítico, afluentes de la peregrinación a Tierra Santa.

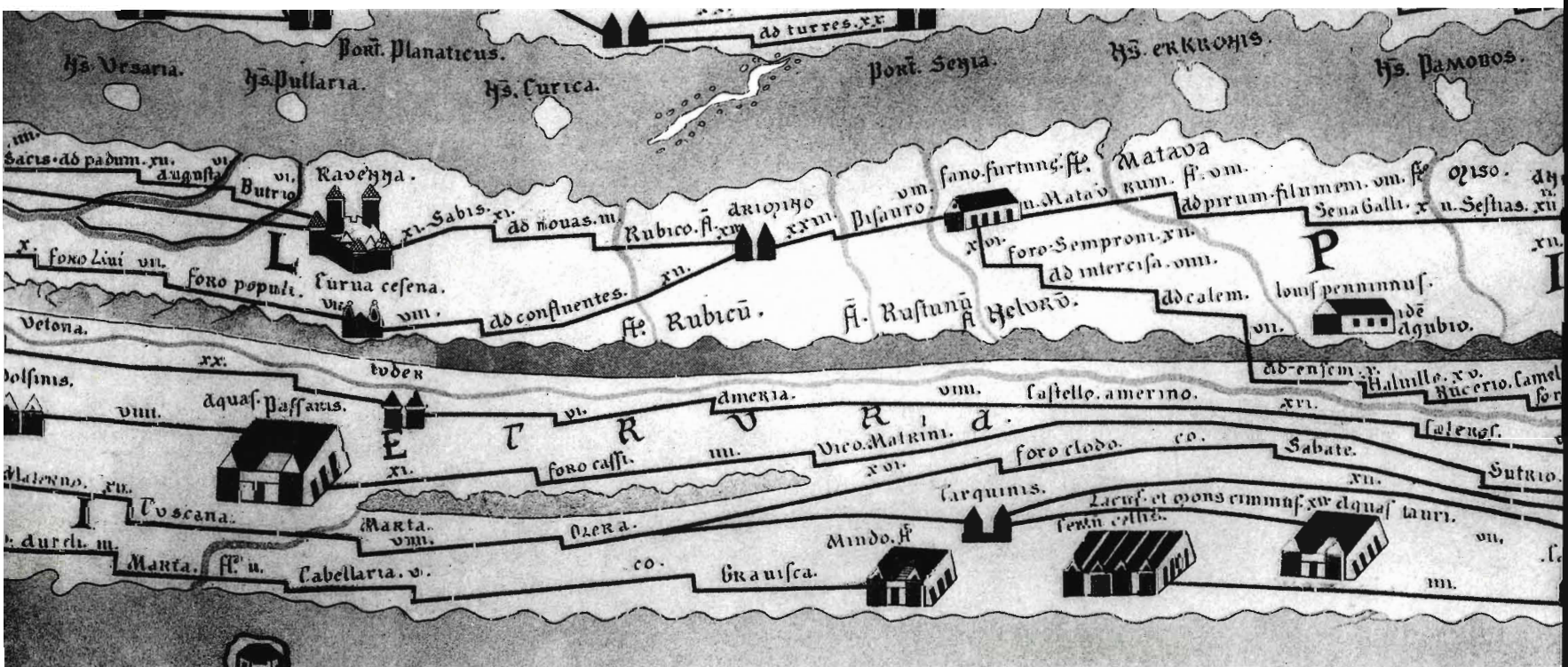
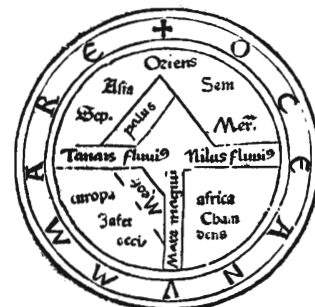
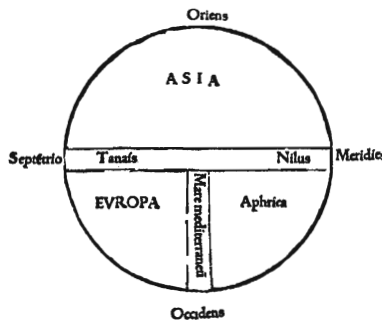
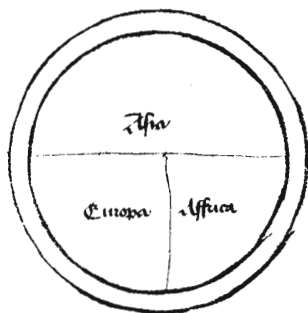
Son tiempos y dibujos en los que el presente se esconde, se ruboriza, inseguro: las representaciones se vuelcan en la preparación de itinerarios o en la narración de lo visto; son muy escasas las pinturas o grabados que reflejan un estado de ánimo, una conciencia del valor personal de lo visto; son como viajes de conocimiento *para los demás*. Habrá que esperar unos cuantos siglos para que aparezca el viaje como experiencia esencialmente personal; habrá que esperar, quizá, al viaje de Montaigne y sus *Ensayos*¹⁵.

De modo que, por el momento, Guido Riccio da Fogliano debe guardar para sí la presencia de lo individual, y Montaigne la conmoción de lo subjetivo. Las primeras anotaciones de ciudades están erosionadas por las ideas, que han ido limando el mundo de la materia purificándolo; la Edad Media esquivo la imperfección del individuo tratando de atrapar lo universal. En la *Rueda de la Fortuna* de Villard de Honnecourt, los hombres ceden el paso a los símbolos; son universales, no particulares, sin carne ni hueso. Y, a pesar de su empeño¹⁶, sabemos (más bien saben los eruditos) que su famoso león no fue dibujado del natural; no había leones que copiar. El contacto con el mundo visible es muy tenue, está como apagado, con luz de luna, *l'eterna margherita* de Dante.

14. Se desconoce la fecha exacta de esta pintura. La que aparece en la parte inferior se refiere a la victoria de Siena sobre los castillos rebeldes de Montemassi y Sassoforte, luego debemos suponer que es posterior.

15. Montaigne declara, con un punto de exageración, que en sus ensayos aparece por primera vez la subjetividad moderna. MONTAIGNE, Michel de: *Diario del Viaje a Italia*, Madrid, Debate/CSIC, 1994.

16. Al lado de la melena del inverosímil león, puede leerse la inscripción de Villard de Honnecourt: "Et sapes bien qu'il fu contrefais al vif".



Los primeros mapas *Terrarum Orbis*,
Caxton, Westminster, 1481; Lilio, Nápoles, 1496;
Isidore, París, 1499; Isidore, Venecia, 1483.
Tony Campbell, British Library.

La Tabla de Peutinger, en Lavedan, Pierre:
Représentation des Villes dans l'art du Moyen Âge,
París, Vanoest, 1954.

17. "Il y a peintres de villes, comme il y a des portraitistes d'hommes et des femmes. À côté des vues exactes, il y a les déformations; en face des vues réelles, les imaginaires, et ce ne sont pas toujours les moins intéressantes. (...) Au Moyen Âge, un premier groupe de représentations de villes, où se trouvent peut-être les plus anciennes, est lié à l'idée du voyage: préparations d'itinéraires, récits des voyages accomplis." LAVEDAN, Pierre: *Représentation des villes dans l'art du Moyen Âge*, París, Vanoest, 1954.

18. La mayoría de estos itinerarios están documentados en GEYER, P.: *Itineraria Hierosolymitana*, Viena, Corpus scriptorum ecclesiasticorum, 1898. Citado por Lavedan en *Opus. cit.* El primero que se recoge es el Itinerario de Burdeos a Jerusalén, del siglo IV, aunque muy pocos están realmente ilustrados.

19. Lavedan hace un estudio exhaustivo en el que compara la representación de Jerusalén con los trazos de la ciudad, identificando el Decumanus y la plaza de la puerta de Saint-Etienne con su columna, o la calle de Tyropaeon. El Santo Sepulcro se reconoce por su cúpula.

20. Se trata de un conjunto de documentos: un itinerario de Londres a Apulia, donde se encontraba el santuario de S. Miguel de Gargano, sobre el camino a Jerusalén, unos cuantos manuscritos y un mapa de Palestina.

21. En él se pueden reconocer la Via Sancti Stephani, que une la puerta de Saint-Etienne, al norte, con la puerta de Sion, al sur. Hacia el oeste, la Via David conduce a la puerta del mismo nombre. Hacia el este la Via Josafat llega a la Puerta de Josafat. Es un esfuerzo de exactitud extraordinario para la Edad Media; podemos reconocer el Santo sepulcro, la mezquita de Omar y el hospital de peregrinos en este dibujo tan vibrante, inquieto, entre lo geométrico y lo visual

22. En Roma, bajo el Imperio, los Gromatici realizaron la *Forma Urbis Romae*, pero en la Edad Media se había olvidado. El primer plano de Roma es de L. Bufalini (1551); la idea de escala, de proporcionalidad, no aparece hasta mediados del siglo XV.

El camino de Jerusalén

Durante la Edad Media, las primeras representaciones de ciudades están asociadas a la idea del viaje¹⁷: las Cruzadas traen el sentido geográfico de los árabes y el conocimiento de las matemáticas, inclinando las representaciones pintorescas europeas hacia la topografía. Hasta el siglo XII, el mapa representa apenas el espacio por redimir. Quedan atrás los mapas T-O (*Terrarum Orbis*), una totalidad que representa el espacio y el tiempo concedidos por el Creador. A lo lejos, un montón de casas apiñadas en lo alto miran de reojo el paso monótono del tren.

La Tabla de Peutinger es el primer itinerario gráfico que se conserva: aunque es del siglo IV, de Castorius, se supone que deriva de un original de tiempos de Caracalla. ¡Es un rollo de siete metros de geografía! El mundo es visto como algo ajeno, más que ajeno, con una existencia independiente de los hombres. Parece una tablita de proporciones alargadas en la que las vías del Imperio parten de Roma y van atravesando ciudades representadas esquemáticamente mediante una pareja de torres o construcciones rectangulares, que apenas nos hablan de su tamaño, trabadas por unos caminos más simbólicos que exactos, a modo de nervioso electrocardiograma, con picos y valles que quieren alejarnos de la pureza de la planitud. La ciudad es lo que hoy llamaríamos un *pict* que combina los elementos proporcionados por la antigüedad romana; un contenedor (las murallas con sus torres) y un contenido (las iglesias). Entre los siglos IV y VII se suceden los itinerarios, las guías de viaje, todavía muy poco ilustradas y casi todas ligadas al camino o la entrada en Jerusalén¹⁸, donde el peregrino podía encontrar algún plano de la ciudad. A principios del siglo VI ya había un mapa de Palestina, que incluía, además de Jerusalén, otras ciudades como Gaza y Madaba; la ciudad se representa de forma parcial, pero no inexacta¹⁹. Es un mosaico a modo de nuez en el que las calles recorren una doble fila de teselas blancas y de un ocre amarillo, como si quisieran adquirir sombra; los techos son piezas rosas, rayadas de carmín; las ventanas y las puertas, en negro, resaltan sobre el contorno blanco. Los rasgos importantes, las arrugas y las cicatrices de la ciudad, la roturan; es un verdadero plano de la ciudad, revestido de ingenuidad y afecto por lo real, a medio camino entre la materia y la idea. De la imagen de Ciudad se va cayendo en la imagen de Una Ciudad: la mirada sobre los detalles empieza a buscar un ideal.

De la topografía a la teología

En 1252, Mathieu Paris —inglés a pesar de su nombre, anota Lavedan— recopila diversos documentos y nos deja el Itinerario de Londres a Jerusalén²⁰. Son largas tiras de ciudades entre líneas rectas en las que las villas, atadas por caminos y una pequeña leyenda en francés, se tildan con algún monumento característico, y no con una escueta representación de su tamaño como en la Tabla de Peutinger. (En *La Divina Comedia*, Bolonia se representa por su torre más alta.) Jerusalén es, durante las Cruzadas, la ciudad más representada. En la biblioteca de Cambrai se conserva un hermosísimo plano, bajo el título *Expositio fratris Angelomi super quator libros regnum*. La ciudad está representada por un romboide, con las cuatro puertas en los puntos cardinales²¹, como una vista de calidoscopio. El otro gran polo de tensión en el que se hacen esfuerzos por representar la ciudad es Roma. El peregrinaje y la tradición establecida por la *Forma Urbis Romae*²²

Itinerario de Londres a Jerusalén, en Lavedan, Pierre: *Représentation des Villes dans l'art du Moyen Âge*, París, Vanoest, 1954.

Plano de Jerusalén, Biblioteca de Cambrai, en Lavedan, Pierre: *Représentation des Villes dans l'art du Moyen Age*, París, Vanoest, 1954.

dibujan el *Codex Vaticanus* y nos enseñan la Roma de Inocencio III con una técnica parecida a los dibujos de Jerusalén del siglo anterior: la muralla aparece con sus puertas y el Tíber con su isla. Las siguientes representaciones de Tierra Santa tienen ya otro carácter: la ciencia exacta se muda en símbolo²³. Hasta el siglo XI, Jerusalén es la proyección de un paraíso en la tierra. Al final de la Edad Media, los mapas se hacen enciclopédicos y barajan Historia, Teología y Topografía; el viaje será algo ya real y vinculado a la economía²⁴. Queda atrás la peregrinación como una búsqueda alquímica del otro lado del espejo.

“(…) opus visu praeclarum et delectabile”

A finales del siglo XV, un pintor dibuja con conciencia artística Tierra Santa: “Hemos dejado atrás la época de los planos; los últimos ecos de la ciencia árabe se han apagado... ¡Afortunados al menos los artistas que los han dibujado sobre el terreno!”. Tal fue el caso de un pintor de Utrecht, Reeuwich, que Bernhard de Breydenach, deán del arzobispo de Magencia, llevó con él a Tierra Santa, en 1489, para que “anotara sabiamente las disposiciones de los lugares y las llevara al papel en una obra sabia y deliciosa”. Son palabras que ilustran con una precisión metálica la torsión que el pensamiento empieza a ejercer sobre la historia: no se trata ya tan sólo de reflejar la verdad, sino de dotarla de contenido artístico. *Artificiose effigietur transferreturque in cartam opus visu praeclarum et delectabile*. La creación del Hombre vista con exactitud por el artista. En el siglo XVI, Lucas Cranach también viajará a Tierra Santa, y con los croquis traídos imaginará la decoración del castillo de Wittenberg.

Pero cuando Cranach comienza su viaje, ya existe una gran colección de vistas dispersas. La invención de la imprenta y los grabados en madera sobre los libros dan paso a las compilaciones históricas y geográficas del Renacimiento. En 1480, de las prensas de Radolt en Venecia saldrá el primer libro italiano con grabados de madera: las viñetas del *Fasciculus Temporum* de Rolewinck son todavía escasas pero inauguran la tradición de las Cosmografías del siglo XVI²⁵.

Los editores se esfuerzan por medir, por capturar; representan unas ciudades inspiradas en la *Peregrinación a Tierra Santa* de Breydenach, sirviéndose de las imágenes que circulan en Europa, y su voracidad troquela la exactitud con la pasión por mostrar el mundo, un mundo que todavía no conocen. Incluso en las descripciones escritas, faltan las palabras y abundan las hipérboles, como si hablaran todavía de un mundo fantástico²⁶. El taller de Wolgemut y Pleydenwurff se inspirará en estas vistas para elaborar una obra gigantesca, e ingenua, no exenta de fantasía, mirando con un ojo la realidad y con el otro el alma. Así describe la obra Pierre Lavedan: “La mayor parte de estas vistas son pura fantasía: 17 planchas han permitido ilustrar más de cincuenta ciudades simplemente cambiando los nombres. Troya, la ciudad de Laomedon y Príamo, sirve para Pisa, Toulouse y Tibur; Corinto es al mismo tiempo Nínive; Tarvis y París tienen el mismo rostro”²⁷. El *Liber Cronicarum* de Hartmann Schedel es una de las obras más famosas del siglo XV, con más de dos mil grabados²⁸. Michael Wolgemut era una figura importante, en 1473 se casó con la viuda de Hans Pleydenwurff, heredando el taller. Wolgemut se asoció con el editor Antón

23. “Bientôt, en effet, l’esprit va changer. À la topographie va succéder la théologie: à la science exacte, le symbole.” LAVEDAN, Pierre: *Opus cit.*

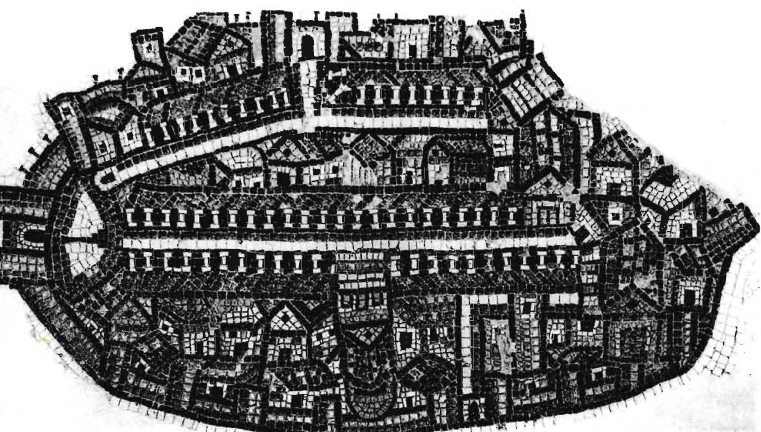
24. ZUMTHOR, Paul: *La Medida del Mundo*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 179.

25. En el siglo XVI se publicarán la *Cosmografia Universal* de Sebastian Münster y las *Civitates Orbis Terrarum* de Braun y Hohenberg.

26. ZUMTHOR, Paul: *Opus cit.*, pág. 109.

27. “La majeure partie de ces vues sont de pure fantasie: 17 planches ont permis d’illustrer plus de cinquante villes en changeant simplement les noms. Troie, la cité de Laomédon et de Priam, sert pour Pise, Toulouse et Tibur; Corinthe est en même temps Ninive; Tarvis et Paris ont même visage.” LAVEDAN, Pierre: *Opus cit.*

28. Panofsky, en su estudio sobre Durero, reduce esta cifra a 652 xilografías, y le da el nombre de “Crónica de Nuremberg”. PANOFSKY, Erwin: *Vida y Arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza Forma, 1982.



Plano de Jerusalén, Mosaico de Madaba,
en Lavedan, Pierre: *Représentation des Villes dans
l'art du Moyen Âge*, París, Vanoest, 1954.

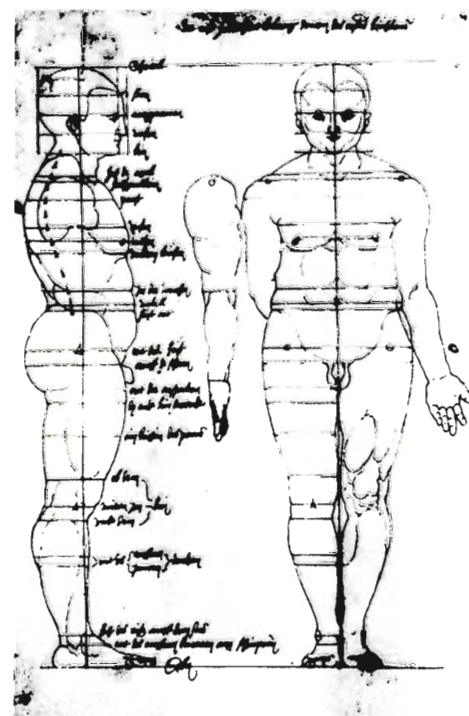
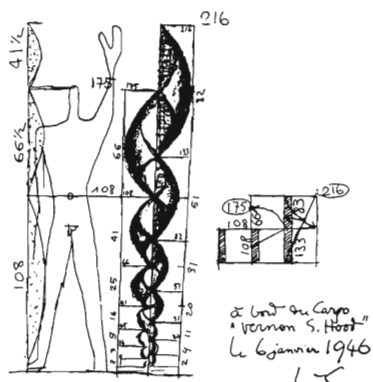
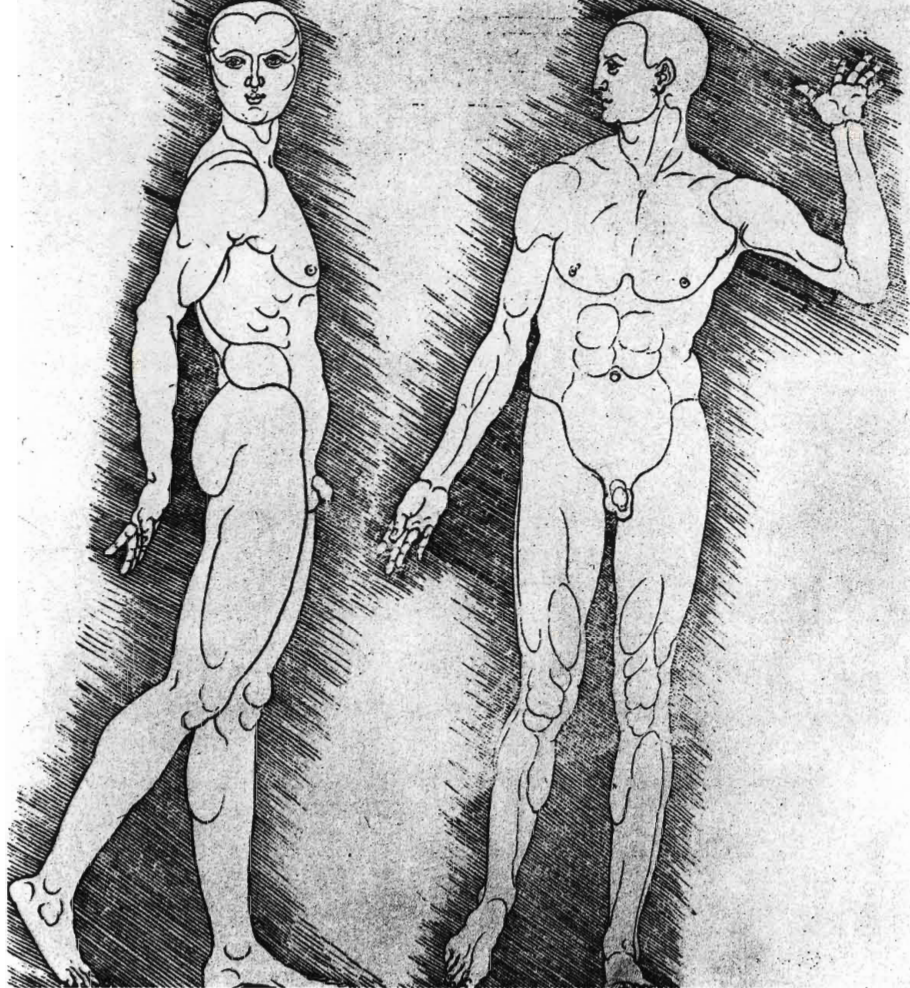
Durero: *Melencolía I*.
Princeton University Press, 1514.

Koberger para realizar la primera edición del libro, impresa en Nuremberg en 1493, en alemán y latín. Es la historia de las Siete Edades del mundo, desde la creación hasta los descubrimientos de los portugueses, e, igual que las *Metamorfosis*, viajan desde el Caos hasta el tiempo que consume a Ovidio. Durero ingresa en el taller en 1486 y es allí donde se inicia en el arte de la xilografía (Panofsky atribuye a su mano la página que retrata a la hechicera Circe y sus amantes, la única escena mitológica de la Crónica).

Su grabado *Melencolía I* está envuelto en luz de luna. Derrama una sombra acuosa que envuelve el reloj de arena y al fondo resplandece un cometa y el arco iris lunar. Durero está retratando el momento en que se corre la cortina del Medievo. O eso nos parece a nosotros. Es de noche. El murciélago —el *vespirtilio*— enseña bajo sus alas la palabra *Melencolía*. La mujer es una figura alada, pero no puede volar. No es una melancolía antigua. Marsilio Ficino y los florentinos se han ocupado de humanizarla, y sus textos han sido editados por Antón Koberger, el padrino de Durero. Ahora la melancolía no es un Humor, sino un estado de ánimo propio del artista, una figura que empieza a considerar tan importante la pericia técnica como la penetración teórica, pero que no ve el modo de aunarlas. La mujer reflexiona y no hace, el *putto* garabatea pero no piensa.

En otoño —la estación melancólica, por cierto— de 1494, Durero parte para Italia. Los maldicientes aseguran que para escapar de su mujer, con la que acababa de casarse; otros aseguran que huyendo de la peste de Nuremberg; hay quien dice que para reunirse con su amigo Pirekheimer, que estudiaba en Pavía, y que será quien le inicie en el conocimiento de la antigüedad clásica. No es un viaje muy común. Hasta el siglo XV, los pintores sólo se acercaban a Brujas y Gante. Así que Durero es el primer artista que se aventura a viajar a Italia. Después de visitar Padua, Mantua y Cremona, vuelve en la primavera de 1495, entusiasmado con el renacer de todas las artes que los italianos habían logrado, después de que durante un milenio yacieran ocultas. En su viaje de vuelta, la percepción de la naturaleza ha sufrido ya un cambio: el dibujo del castillo de Trento no es un registro, como los paisajes anteriores al viaje, sino una verdadera imagen. Y la representación de Trento como totalidad ya no es un inventario topográfico, sino una vista moderna. Esto es definitivo, porque hasta entonces las representaciones de ciudades apenas se volcaban en la topografía o en lo simbólico, y las cosas se dibujaban como se veían en el alma, no en la realidad. Durero no teme ser convertido en piedra si mira a la naturaleza de frente, y escarba en lo real, intentando abrir un boquete en la poderosa quietud del Medievo.

La Edad Media miraba la antigüedad clásica con una extraña perplejidad. Por un lado, el imperio medieval ligaba con César como la teología medieval con Aristóteles y la música medieval con Pitágoras, pero se veía un abismo insalvable entre el presente cristiano y el pasado pagano: al no ser percibida la Antigüedad como un *unicum*, se rasgaban los hilos que tejían el contenido clásico y la forma clásica, y esa separación abría un precipicio al que pocos, quizá sólo Dante, podían aventurarse. A los maestros del *quattrocento* se debe el gran hallazgo, al romper con la



Durero: *Estudios de Medidas del cuerpo humano*.
Princeton University Press.

Le Corbusier: *Modulor*. Fondation Le Corbusier,
Editorial Poseidón.

tradición medieval, de reintegrar la forma clásica con el contenido clásico, reinstaurando sus notas emocionales; es un camino que comienza con la inacción de la melancolía, perpleja al percibir la dualidad, y que culmina con Rafael, que es quien da el último paso, logrando por primera vez una visión emocional, no fría, de la Antigüedad.

Panofsky describe bien este proceso: “Cuando el arte medieval transformó los dioses y los héroes en príncipes y burgueses, no mudó sólo su aspecto, sino también su conducta y sus sentimientos. Belleza y fealdad, concupiscencia y dolor, crueldad y temor, amor y celos vinieron a conformarse en códigos de moral, gusto y costumbres de la época. A la inversa, cuando el Renacimiento desechó los atavíos de moda en favor de la desnudez clásica, desveló no sólo la naturaleza del cuerpo humano, sino también la naturaleza de las emociones humanas”²⁹.

Durero no será insensible al aspecto emocional del arte renacentista, cuando visite Italia en 1494. Los dibujos de la *Muerte de Orfeo* y el *Rapto de Europa* se inspiran en las *Metamorfosis* de Ovidio, en ellos prevalece lo sensual sobre lo moralizante, y aún el conocimiento de textos clásicos con el estudio de las obras de arte de la Antigüedad (aunque desconocemos si conoció los modelos clásicos directamente o a través de grabados); al juntar imágenes y textos, se acerca a la integración de forma y contenido. Durero es un precursor de la labor que, escasos años más tarde, llevarán adelante los florentinos llegados a Roma. Sabemos que, en Venecia, Jacopo de Barbari mostró a Durero dos figuras humanas construidas según métodos geométricos, ello le impulsó a buscar el secreto del movimiento y las proporciones, una búsqueda que le ocupará toda su vida.

Ahora se medía al hombre igual que se medían los restos de la Antigüedad. El Perfil y la Superficie todavía son considerados en el libro de Alberti “Propiedades permanentes” de las cosas, y el hombre se esfuerza en calibrar estas dimensiones que piensa puede atrapar con la medida, y explora el mundo conocido como si fuese un cartógrafo. Cuando el hombre deja de mirar en el alma, vuelve sus ojos a la naturaleza y piensa que puede atraparla con la medida. En el siglo XV, las descripciones ya incluyen la medida de las murallas y cantidades de las cosas. Descubrir la estructura de las cosas es un intento de esquivar lo individual y llegar a las ideas, a lo Universal. En el Medievo, sólo existe el símbolo de lo Universal del Todo y Uno mismo, pero no la conexión entre ambos. El Renacimiento tratará de acercar estos dos extremos midiendo, cartografiando, buscando qué hay de Todos en cada Uno de nosotros: las ideas, los diseños eternos, lo universal, purificando el mundo de la materia.

Durero es un viajero impenitente, movido por una curiosidad pasmosa. Murió el 6 de abril de 1528 de unas fiebres palúdicas que cogió en las ciénagas infestadas de mosquitos de Zelanda, adonde había acudido, ya viejo y derrotado, para ver una ballena que había embarrancado en la costa. Después de seis semanas en barca, la ballena desaparece antes de que Durero la pudiera ver. Sólo queda el esqueleto. En cierto sentido, no fue un hombre tocado por la vara de la fortuna. En 1505 vuelve a Italia, ya como maestro, y pinta en Venecia la *Fiesta de las Guirnaldas de las*

29. PANOFSKY, Erwin: *Opus cit.*

Le Corbusier: Baptisterio, Siena, 1907.
Lápiz, pincel y acuarela sobre papel (20, 6 x 21 cm).
Fundación Le Corbusier.

Le Corbusier: Siena, interior de la Catedral.
5 de octubre de 1907.
Lápiz y témperas sobre papel (20, 6 x 21 cm).
Fundación Le Corbusier.

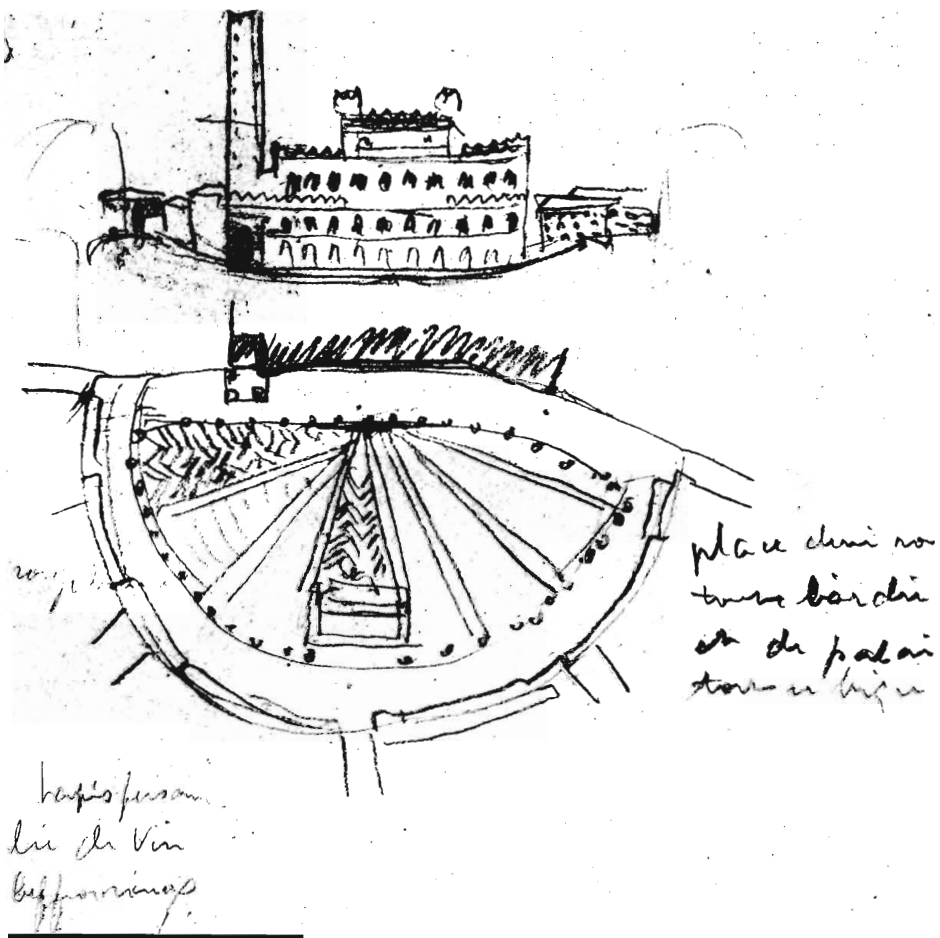
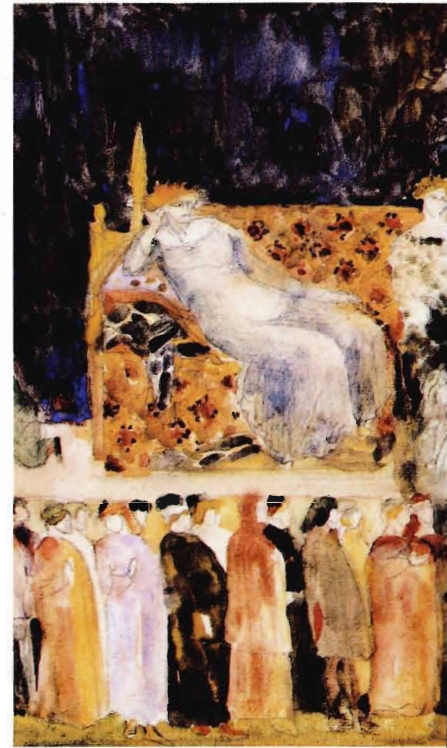
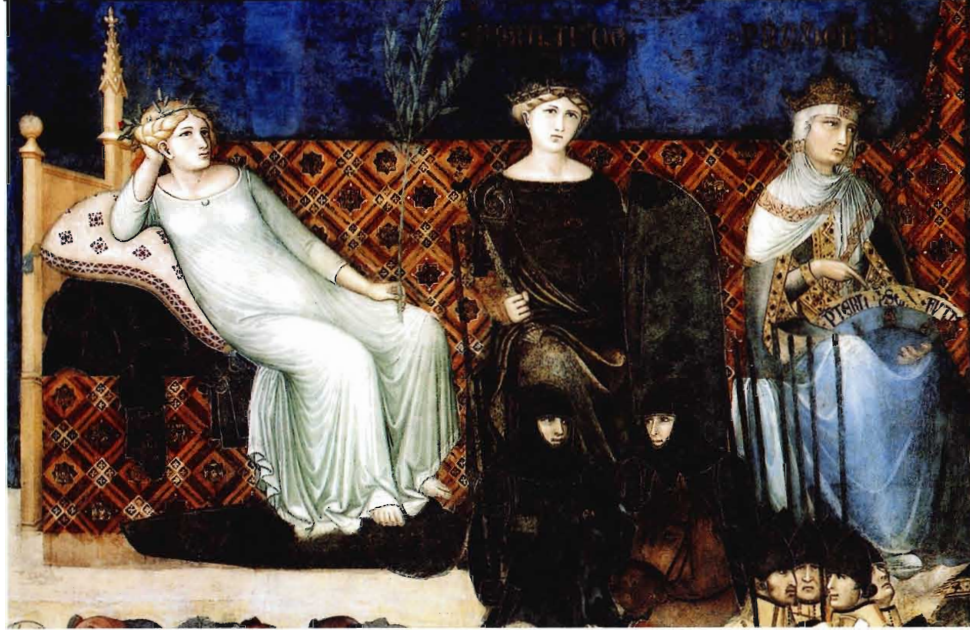
Rosas; viaja una vez más en enero de 1507 y puede que llegara a Florencia y entablara allí su dilatada amistad con Giovanni Bellini. En su viaje de vuelta, como en un proceso casi alquimista, el color se transformará no ya en un atributo inalterable de las cosas, sino en un fenómeno variable a merced de las condiciones lumínicas y atmosféricas, es decir, a merced de lo transitorio, que irrumpe con fuerza en un mundo hasta entonces hibernando como la melancolía alada del grabado. Es cuando Alberti añade, en *De Pictura*, a las “propiedades permanentes” de los objetos aquellas otras “Accidentales”, debidas al Cambio de Lugar y al Cambio de Luz. Quizá esa posibilidad de transformación, que tantos años después nos sigue fascinando, esa capacidad de la creación como algo que transforma algo, de lo posible, de las especies de la materia, explica la presencia del cuadrado mágico en el grabado de Durero de la *Ménsula Jovis*, dividida en 16 casillas y grabada en lámina de estaño, que, según los antiguos, podía “convertir el mal en bien” y aunar pensamiento y acción.

Por cierto, que es la misma frase que utilizó Albert Einstein, en Princeton, después de hablar con Le Corbusier, para alabar el Modulor. Al fin y al cabo, el Modulor es la pasión por medir el mundo y cartografiar la obra con la misma retícula. En Le Corbusier, la medida y la propia arquitectura son una forma de conocimiento, que empieza con Durero y sus observaciones, y a través de Brueghel, cuyas vistas están a medio camino entre la cartografía y la pintura, acaban en aquel mapa que se hace presente en el fondo del cuadro *El Arte de la Pintura*, de Vermeer; un mundo esencialmente descriptivo, que cree en el poder de la propia realidad para hacerse visible, sin necesidad de lo literario, y que cree en la capacidad de la medida para conocer el mundo. Mondrian es el último que ve la naturaleza reducida a una cuadrícula, como Mercator; es una especie de osamenta del Mundo. Se parece a Modigliani con sus signos, el alfabeto del amor.

Cuando Charles Edouard Jeanneret viaja a Italia en 1907, el conjunto de apuntes de Siena dibujarán los intereses del futuro Le Corbusier; hay una acuarela emocionante del interior de la Catedral³⁰, Jeanneret está orgulloso porque la ha firmado. Su punto de vista coincide con el de la famosa acuarela de Viollet-le-Duc de 1836, un escorzo hacia la cúpula, con *el cielo estrellado y el bosque de piedra* de las pilastras; la interpretación cromática y el ambiente le fascinan igual que a Viollet. Quizá aquí descubre el valor del primer plano en la arquitectura, o aprende a recortar la mirada sobre el mundo; Le Corbusier inventó, ante todo, un nuevo encuadre para la arquitectura.

Propuso, con insistencia, casi con tozudez, un lugar preciso para mirar, un modo de girar la cabeza; en vez de subir y bajar la mirada, y andar de frente, propuso andar de lado, tangencialmente; ya nunca será el mismo gesto el del cuerpo y el de la cabeza; la arquitectura se producirá en el diferencial entre el recorrido de la vista y el del andar. Prendados de la agilidad de lo moderno y seducidos por su perplejidad, siempre recorreremos el espacio mirando hacia donde no vamos, y para no tropezar, tendremos que tocar un espacio distinto del que percibimos: por eso la *promenade* es un paseo mental.

30. Éste y los siguientes dibujos aparecen publicados en GRESLERI, Giuliano: *Le Corbusier, Il Viaggio in Toscana (1907)*, Florencia, Marsilio, 1987. El dibujo de la Catedral mide 20,6 x 21 centímetros, está ejecutado con lápiz, pluma y acuarela sobre papel y fechado el 5 de octubre de 1907. Los dibujos del Baptisterio, en una misma hoja de 32,4 x 34,3 centímetros, con lápiz y tempera, no están fechados ni firmados. La planta de la plaza de Siena (lápiz sobre papel marrón) es un fragmento de hoja de 14 x 14,4 centímetros, que tampoco está fechada ni firmada.



Ambrogio Lorenzetti: *Alegoría del buen Gobierno*.
Palazzo Pubblico, Siena. Scala/ Art Resource, Nueva York.

Le Corbusier: Siena, septiembre 1907. Acuarela de la Paz.
Alegoría del Buen Gobierno. Fundación Le Corbusier.

Le Corbusier: Siena, estudio de la Piazza del Campo. 1907.
Lápiz sobre papel (14 x 14, 4 cm). Fundación Le Corbusier.

Hay también un apunte del Baptisterio, desde el mismo sitio donde se sentará Kahn años más tarde. No está mirando a los intersticios que se escapan entre las construcciones, mira fijamente a la fachada y la dibuja ¡tres veces! en la misma cuartilla. La primera es una acuarela casi primorosa. Hay colores y sombras que perfilan toda su rugosidad con nitidez. En la segunda, de tamaño medio, dibuja una fachada en la que se han erosionado los detalles, y queda una superficie con rasgos todavía volumétricos, un rastro de sombra. La última es minúscula, y en ella sólo conviven la superficie y las líneas verticales y horizontales. El primer apunte es lo que ven los ojos, el último lo que ve la mente. A uno le entran tentaciones de ver prefigurados los dibujos del trazado regulador, la casa con el gran paño central ciego, la estructura separada no del cerramiento, sino del muro, porque en ese Baptisterio están ambas cosas con cierta independencia. En realidad, para Le Corbusier, la estructura reticular siempre quiso ser un muro vaciado, un muro que no quiso aceptar su destino. En la Torre de los Vientos de Chandigarh, los *brise-soleil* gritarán silenciosamente su linaje.

Y en el viaje de vuelta a Florencia todo habrá cambiado, como la fachada del Baptisterio en sus ojos, desnudándose: “Encuentro Florencia magnífica... después de Siena; la eliminación llega a ser formidable...” A Le Corbusier se le llenan los ojos con la gran superficie grabada por columnitas; son dos estratos, superficie y retícula, que le acompañarán toda la vida, como las dos facetas de una misma idea.

Luego dibuja una planta (la única de su viaje de 1907) de la Piazza del Campo; su amplitud, la consideración del vacío como algo que posee los mismos atributos que la materia ha emocionado a Le Corbusier. En el apunte ha dibujado el aire, que es uno con la naturaleza que lo envuelve; su acierto será introducir el vacío, lo exterior en el interior. Al dibujar la planta en la que se confunden naturaleza y arquitectura, Le Corbusier ya no dibuja para aprender, ha empezado a dibujar para pensar. Dibuja lo que —en otro sitio, quizá— habrá.

Sube las escaleras y se entretiene dibujando la *Alegoría del Buen Gobierno* de Lorenzetti; mira la figura de la Paz, busca el sosiego y la alegría del hombre en la tierra. En su camino de vuelta a Florencia, un día nublado, quizá se ve como el caballero medieval, como el guerrero artista que admira, mientras contempla un paisaje “grandioso, fabuloso, sobrenatural..., inverosímil” desde la plataforma del vagón de cola³¹.

31. Carta a sus padres, Florencia, 8 de octubre de 1907.



Brueghel el viejo: *El otoño*, 1555.
Kunsthistorisches Museum, Viena.

Mapas y medidas. El *doble* del mundo

Escribir es, de alguna forma, mentir. Ocultar, al menos. Magnificar lo pequeño, hacer minúsculo lo valioso. Hay palabras misteriosas en Le Corbusier; como aquel final de su diario del *Viaje a Oriente*, fechado en Pompeya. La versión publicada por Le Corbusier en 1965 decía:

“Te sacude por entero porque el aislamiento es completo... Eso ocurre sobre la Acrópolis, sobre los peldaños del Partenón. Se ven realidades de otros tiempos y más allá el mar. Tengo veinte años y no puedo responder...”

Sin embargo, el diario original, mejor dicho, el diario escrito en 1911, acababa de este modo:

“Te sacude por entero porque el aislamiento es completo... Como sobre la Acrópolis, sobre los peldaños del Partenón, como en Pompeya, a lo largo de sus calles. Allí se ven realidades de otros tiempos y aquel terrible cráter en lo alto, lleno de misterio.

Pompeya, 8 de octubre de 1911.

He terminado. ¿Por qué me he metido en este trabajo infructuoso? Quería ‘comprometerme’ para obligarme a ir hasta el final. Pensé que habría sido hermoso tener recuerdos de un viaje como éste. Pero son notas muertas. Las bellezas vistas desaparecerán siempre en mi pluma como asesinatos repetidos. Todo esto me ha atormentado, me ha procurado horas aburridas, horas insoportables de aburrimiento y tristeza. Me ha privado de la serenidad a la que me llamaban, cuando sobre los mares azules, calmos como espejos, se avanzaba sin saberlo bajo una luz inefable o bajo la luna. En aquellas horas de oro, de marfil, de cristal, ha habido impurezas, *screziature*, manchas por culpa de estas notas que he querido escribir. No conozco mi lengua, ni la he estudiado nunca...

Oigo todavía el *plonplon* de los cuartetos que conozco. Y este rumor de caserón, llevado por el viento, me recuerda los aburridos atardeceres dominicales, cuando a lo lejos hay una banda de la Chaux-de-Fonds: ¡Oh Breugel!”.

Entre tanto ha desaparecido la referencia a Pompeya, pero ha desaparecido, ante todo, la confesión de la angustia que supone transcribir lo que uno ve, la impureza que supone fijar la vida en una hoja de papel; el empujarse de la naturaleza cuando queremos encerrarla en esa



Brueghel: *Boda aldeana*, 1569.
Kunsthistorisches Museum, Viena.

Brueghel: *La Torre de Babel*, 1563.
Kunsthistorisches Museum, Viena.

misteriosa habitación del cerebro: “Las bellezas desaparecerán en mi pluma como asesinatos reiterados...” En ese momento, Le Corbusier ha perdido la fe en el dibujo, la fe en la escritura. No piensa sino lo que todos pensamos: lo que hacemos nuestro, se aleja... Le Corbusier necesita alejarse del mundo para que su presencia no pierda hermosura; necesita abrazarla con la frialdad de la técnica y la ciencia, y construir un marco que la haga visible, presente. Es una mirada primitiva, que dilata con calor lo personal para estirarlo hacia lo universal, pero también, inevitablemente, empequeñecimiento y dolor, al rozar con la dureza de los objetos, con la propia piel.

Por eso no es tan misteriosa esa forma de acabar el diario de viaje, cuando siente que no puede atrapar el mundo. Un viaje que, quizá sin saberlo, le lleva hasta Estambul por el mismo camino que habían seguido los Cruzados³². O acaso lo sabía.

“¡Oh, Breugel! Terminado de escribir en Nápoles el 10 de octubre de 1911.”

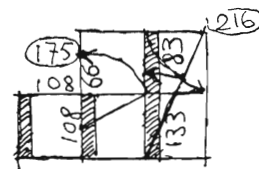
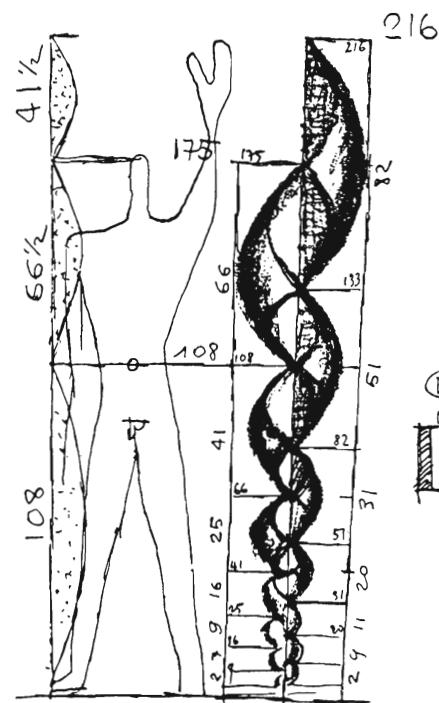
“¡Oh, Breugel!”... ¿¡Oh!, Breugel? ¿Brueghel el cartógrafo, el pintor del *Paisaje con Vuelo de Icaro*? No se escribe así, me parece. Aunque en su carnet 2 primero escribe *les Breughel* y luego lo tacha para corregir *Brueghel, le Vieux* (1525-1569), poniendo la u en su sitio. En el *Voyage a Orient*, bajo el epígrafe “Vienna”, Le Corbusier explica (aunque esta palabra sea un tanto exagerada): “Quizá nos viene del cielo la inspiración que nos conduce, a través de los vestíbulos y los corredores pomposamente repugnantes de la Galería Imperial, a ese gran rústico, ese poderoso pintor, ese apasionado de la vida, ese extravagante imaginativo, ese estilista grandioso y ese impresionista sorprendente, nacido trescientos años antes que Courbet, hacia ese viejo Pieter Breughel que canta con toda su alma, en las *Estaciones* y en la *Kermesse*, la alegría de vivir, su admiración y su amor por esta buena Tierra donde se encuentra a gusto, que le da fuerza y alegría porque está llena de belleza y de salud. Eso es lo que retendremos de la Viena de la pintura (...)”.

Es curioso imaginar a Le Corbusier delante del cuadro la *Torre de Babel*; seguramente siente esa mezcla de impotencia y necesidad que implica una vocación de Universalidad sobre la que tanto insistirá más adelante, sobre la capacidad de la lengua para enfocar el mundo (como él no habla de ese cuadro, tampoco nosotros debemos hacerlo). Habla de las *Estaciones*. Pero es el mismo objeto, porque al combinar el tema tradicional de las estaciones con las extensas vistas cartográficas de la Tierra (esa Tierra que Le Corbusier también escribe con mayúscula), Brueghel está trabando espacio y tiempo, en una visión totalizadora, con vocación de Universalidad.

La vista cartográfica representa un afán de medir el mundo, como si la observación fuera suficiente para percibir la naturaleza. “La arquitectura es sólo ordenamiento, (...) Es algo que nos fascina, es la medida. Medir. Repartir en cantidades ritmadas, animadas de un soplo igual (...) La arquitectura preside las cantidades³³.” Es esa mirada cartográfica que está acompañada por los hechos de la vida cotidiana (animadas de un soplo igual) lo que fascina a Le Corbusier. Brueghel, que era el nórdico más interesado en la figura humana, combina la regularidad del mundo con lo minucioso

32. El camino de las Cruzadas partía de París, continuaba por Bouillon y Ratisbona (hoy Regensburg) y, siguiendo el Danubio, como lo sigue Le Corbusier, pasa por Budapest, Belgrado, Sofía, Constantinopla, Syboto, Ersek, Nicea, Ikonium, Antioquía, Trípoli, Beirut, Jaffa y Jerusalén.

33. LE CORBUSIER: *Hacia una arquitectura*, Buenos Aires, Poseidón, 1964.



à bord du Cargo
"Vernon S. Hood"
Le 6 janvier 194

LC

Durero: *La Caída del Hombre*, dibujo.
Princeton University Press.

Durero: *La Caída del Hombre (Pasión Pequeña)*.
Xilografía. Princeton University Press.

Le Corbusier: El nacimiento de una capital.
“El terreno estaba vacío...”.
Fundación Le Corbusier.

Le Corbusier: *Modulor*.
Fundación Le Corbusier/Poseidón.

al dibujar los proverbios, una tradición ya extensa en los países nórdicos. Y los proverbios no son las acciones de los héroes, sino la vida misma, vista de frente. Le Corbusier no viaja para ver las ciudades, ni Pieter Brueghel para ver Roma, ambos viajan para ver el Mundo. No es casual que la vista de Brueghel de Nápoles (precisamente la ciudad donde Le Corbusier acaba el diario del *Viaje a Oriente*, dejando clara su lejanía de la costa italiana), el pintor mire desde el mar, hacia la bahía: la pintura más parece una vista de puertos que un estudio de la ciudad.

En su primer viaje a Italia, durante el otoño de 1907, Le Corbusier sufrirá el mismo terror que el hombre medieval; la grandeza de lo desconocido. Su mirada se dirigirá a los primitivos, haciéndose eco de su ansiosa quietud. Acostumbrado a la cercanía de las montañas, que recortan constantemente el horizonte, empleará para describir el paisaje italiano las mismas palabras que los primeros viajeros que se acercan al otro lado del mundo; todo superlativos, como si todavía le faltaran palabras, así, el Duomo de Milán será “enorme”, el lago de Garda “amplísimo”; la “vastedad” del puerto de Génova o la “altura” de la Torre del Mangia hablan de qué hace el hombre en su primera mirada: medir. Hay que aprender, y deprisa. Le Corbusier declara en el comienzo de su *Viaje a Oriente*: “Al principio, yo no tenía todavía la costumbre de percibir las dimensiones exactas de los objetos que atraían mi atención... Fue la toma de conciencia repentina de las dimensiones lo que en seguida me impresionó”³⁴.

El vínculo entre mapas y arte figurativo, entre mirar y medir, se remonta a la *Geografía* de Ptolomeo, cuando ésta se traduce en el Renacimiento; en 1406 se recupera el texto, que había sido conservado por árabes y bizantinos, con las mediciones de la esfericidad de la tierra. Allí se definía la geografía como “Retrato del mundo”³⁵ y se distinguía lo general, llamado geografía (toda la tierra, en relación con la matemática) y se la comparaba con la cabeza, con los estudios de los detalles o Corografía, comparándola con las orejas o los ojos. Es interesante esta forma de representar la medida del mundo a través del cuerpo humano, como hará Le Corbusier.

La cartografía trata de domeñar lo indefinido, imponiéndole una trama, un Doble, que trata de explicar cómo se debe leer el Mundo. El cuerpo es un instrumento de medición, no sólo el lugar de las metáforas; exterioriza lo invisible y lo acerca a los demás disfrazándolo para habitar lo común.

Cuando Le Corbusier dibuja el Modulor, la medida universal, se ocupa de subrayar que fue dibujada en un barco, en ninguna parte, como los apátridas, pero por ser en ninguna parte lo es a la vez en todas, en cualquier sitio; es decir, universal. Una lengua Universal con la que poder construir una Torre de Babel y llegar al cielo. O a un sitio parecido, al paraíso. Es emocionante ver ese Modulor que tanto se parece a Adán en el paraíso, con la serpiente enroscada al árbol, como en los grabados de Durero. O esas representaciones antiguas en las que Adán y Eva aparecen abrazados junto al árbol del bien y del mal..., pero en ese apunte se han acercado como nunca la medida del mundo, el esfuerzo por conocer la naturaleza y su misteriosa presencia. Le Corbusier ha ensanchado su geografía mental —en un extremo hacia la ciencia, y en el otro hacia la presencia de la naturaleza— para hacer hueco a la perplejidad de nuestra existencia.

34. “Au debut, je n’avais pas encore l’habitude de relever les dimensions exactes des objets qui attireraient ma attention... C’est tout de même la prise de conscience des dimensions qui sans retard me frappa.” LE CORBUSIER: *Voyage en Orient*, Ginebra, 1966, pág. 169.

35. En la *Geografía* de Ptolomeo, la primera frase describe la geografía como: “He geographia mimesis esti dia graphes tou kateilemmenou tes ges merous holuo”, y su traducción latina era “Geographia imitatio est picturae totius partis terrae cognitae”. ALPERS, Svetlana: *El Arte de describir*, pág. 196.



Sin embargo, para Brueghel y el primer Renacimiento, no existía una distinción clara entre el hombre y la naturaleza, como aparecerá más tarde. En los mapas y sus contornos, se dibujaban personajes, vistas y leyendas, es una vista múltiple, de ojo de mosca, facetada. La palabra de Ptolomeo *graphykos* (con raíz de escribir) se tradujo por *pictura* (que era tanto la topografía como las figuras que la animaban) y *descriptio*, acercando la medida del mundo y la pintura. Los mapas eran un lugar para transcribir la realidad, y no un escenario para la ambición humana. La cuadrícula, que luego adopta Mercator, no presupone la existencia de un punto de vista, ni un espectador fijo. Su *Atlas del Mundo* es ya laico, y Ortelius tomará el testigo en la labor de cartografiar el mundo. La proyección no está vista desde ninguna parte. No es un plano interpuesto en la mirada, es una superficie de trabajo.

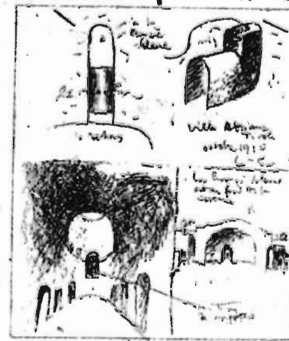
Las imágenes de la época se parecen mucho a las topografías de Braun y Hogenberg, representadas en el *Civitates Orbis Terrarum*, de 1587. Se llega incluso a hablar del dibujo como un segundo género de escritura³⁶. Brueghel combinará esta mirada topográfica con una mirada (en palabras de Le Corbusier) “que canta con toda su alma, en las *Estaciones* y en la *Kermesse*, la alegría de vivir, su admiración y su amor por esta buena Tierra donde se encuentra a gusto, que le da fuerza y alegría porque está llena de belleza y de salud”.

Ambos comparten una especie de impermeabilidad hacia Italia, les envuelve una misma mirada. La brisa de Brueghel ha dejado arrugas en el rostro de Le Corbusier. En el último capítulo, escribe: “Estoy muy afectado por todas esas cosas de Italia. Había vivido cuatro meses de magistral sencillez: el mar, montañas de piedra y con el mismo perfil. Turquía con las mezquitas, las casas de madera, los cementerios, el Athos con conventos cerrados como una prisión alrededor de la única iglesia bizantina. Grecia con el templo y la cabaña, la tierra estaba desnuda... Todo nos lleva a distinguir a los turcos. Eran educados, graves, tenían el *respeto de la presencia de las cosas*...” Las cursivas de “respeto de la presencia de las cosas” no son mías, son del propio Le Corbusier. Pero me parece de una extraordinaria importancia esa aseveración porque está haciendo evidente la necesidad de la arquitectura de hacer visible lo que está presente. Y lo que está presente es la naturaleza y la esencial identidad de los hombres. Por eso Le Corbusier evita la representación de las cosas, y se vuelca en su presencia: en el estar presente de las cosas, de la materia. Así que no es extraño que sienta un punto de indiferencia hacia Italia, donde el arte está cargado de representación, y se vuelque en Brueghel, ocupado en medir la tierra, bajo la influencia de su amigo Ortelius. Esa frase de la “tierra estaba desnuda” tiene su eco años más tarde, cuando hace el dibujito de su primera visita a Chandigarh y garabatea ese hombre-mujer, con la inscripción al lado “el terreno estaba vacío”. Se puede colocar el apunte junto a la fotografía de Luthyens buscando, él también, sitio para Nueva Delhi, pero ahora el arquitecto está encaramado a un poderoso elefante, altivo, y la fotografía ha sido tomada desde abajo. Las ciudades acaban siendo como es la mirada de quien las construye.

36. De ello habla Hoogstraten en su tratado *El Arte de describir*, ALPERS, Svetlana: *Opus cit.*, pág. 206.

En los cuadros de Brueghel no existe un punto de vista fijo, es como si la realidad tuviera más importancia que el espectador y la visión fuera múltiple. Como éste no tiene importancia, son

Voilà de quoi nous rattacher à
des précédents

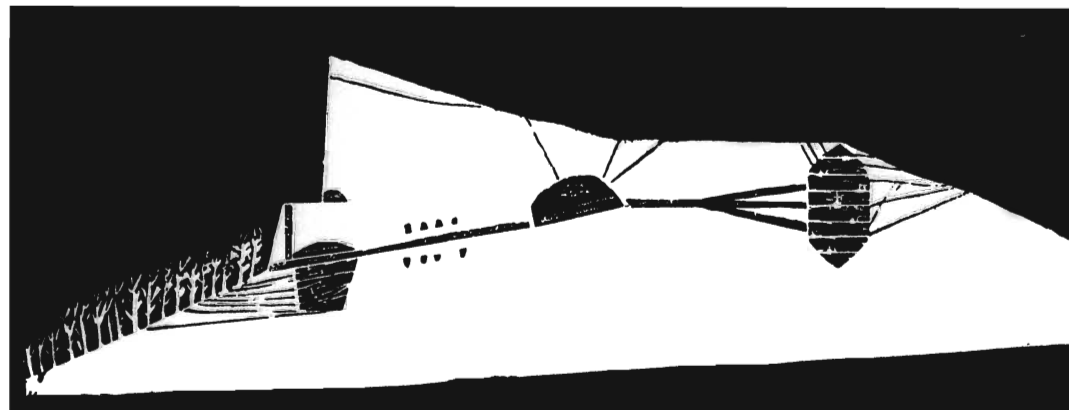
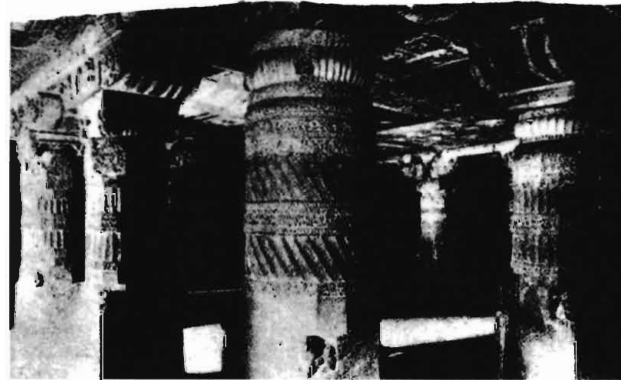


(1) Figure d'après le problème d'après
la "Galerie de la Villa d'Hadrien" (d'après
un plan de La Courbe)

le St Baume
est le plus
mystique de
nos lieux
de plein air
(M. Berni)



a La pierre va marmoriser le
rocher "craient les conservateurs
du Mont St Michel lorsqu'on voulait
y édifier l'abbaye. Ainsi ainsi
parle le mycénien lorsqu'il
résolut de faire le Parthénon



Le Corbusier: Dos páginas del libro preparado por Trouin. Fundación Le Corbusier.

Le Corbusier: La luna sobre una vidriera de Ronchamp. Fundación Le Corbusier, Bernhard Moosbrugger.

Le Corbusier: Nôtre Dame-du-Haut, excavada en la roca. Fundación Le Corbusier.

37. BOESIGER, Willy: *Le Corbusier. Oeuvre complète 1946-1952*, Zúrich, Les Éditions d'Architecture, 1976, págs. 24-31. Con el afán de no duplicar textos e imágenes innecesariamente, se ha restringido en este texto dedicado a Le Corbusier la información gráfica, por lo que se recomienda su lectura consultando al mismo tiempo el citado libro.

38. Una información exhaustiva sobre el viaje de Le Corbusier se encuentra en GRESLERI, Giuliano: *Le Corbusier, viaggio in Oriente*, Venecia, Marsilio Editore-Fondation Le Corbusier, 1985. Una versión española del texto del viaje puede encontrarse en JEANNERET, Charles-Edouard: *El viaje de Oriente*, Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia y otros, 1984 (Col. de Arquitectura, 16).

39. BOESIGER, Willy: *Opus cit.*, pág. 29. El dibujo era inédito en el año 1957, fecha de la primera edición del libro, pero con el paso del tiempo se convertirá en uno de los más divulgados. (De hecho vuelve a aparecer en la página siguiente.) En él se escriben anotaciones vehementes, deudas de esa sensación de arquitectura medio construida, medio excavada que todos hemos sentido ante las poderosas ruinas cercanas a Roma.

40. *Ibidem*, pág. 29. Le Corbusier se defiende así ante aquellos que se oponen a su obra, comparando su trabajo con la Abadía del Mont Saint-Michel y el Partenón en aquello que tuvieron de alteración del paisaje natural.

pinturas en las que no existe la noción a priori de marco, en este sentido se parecen más a las fotografías. Y es sorprendente que Le Corbusier, cuando hable de pintura, insista sobre este mismo punto, que los cuadros son superficies que deben olvidar sus límites; sólo al hablar de tamaños dirá que el correcto es la proporción de la ventanilla de tren, aquella por la que se veía el paisaje de Siena y ahora deja ver una lluvia finísima escurriéndose por el cristal, unas gotas de agua que van cambiando de inclinación con la velocidad del tren.

Pero Brueghel intenta que la presencia de la naturaleza sea única. En su época se decía que dibujaba los Alpes “del natural”, y cuando la gente veía sus dibujos pensaba “que se había tragado los Alpes, y luego los había escupido sobre sus lienzos”, como Le Corbusier las estribaciones del Himalaya. Directamente del estómago al cuadro. Para Brueghel, la geografía es el retrato del mundo.

Así que Le Corbusier admira esa desnudez, esa inmediatez de Brueghel, que no remite a un significado, sino que se amordaza, se ata a la superficie de las cosas; no es extraño que haya tachado del manuscrito original, al hablar de Brueghel, la frase: “en sus cuadros religiosos [epíteto que aquí suena un tanto extraño] y que ha purgado de todo misticismo enfermo y malsano, al contrario que el pobre Fra Angélico...”

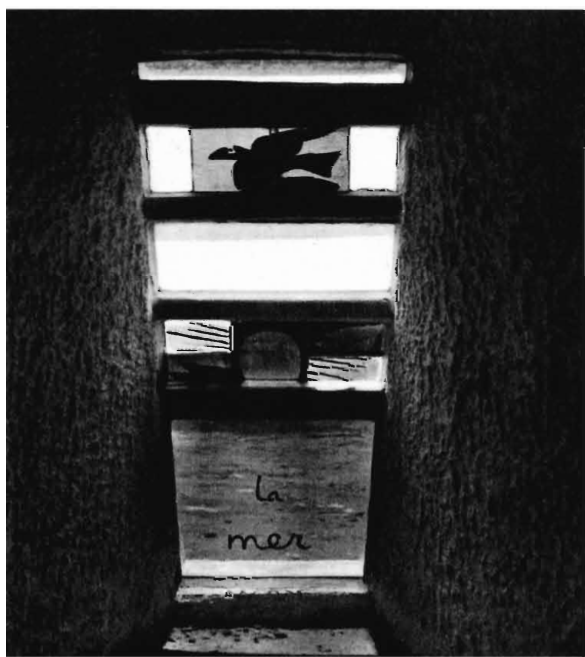
Los cuadros han sido purificados de significado, y se remiten al poderoso silencio de la naturaleza. Brueghel se ha volcado en observar la naturaleza, en mirarla, en verla, en escupirla sobre los lienzos. Las miradas de Brueghel y Le Corbusier están como envueltas por un mismo paño, que quisiera atrapar la naturaleza sin apenas tocarla.

“No eran obras de arte, sino de la naturaleza”

Le Corbusier no llegó a escribir la historia de la arquitectura moderna. En su opinión, la verdadera historia fue redactada en una *chambre de bonne* parisina que, por desgracia, la fotografía no ha preservado. Su críptico autor, un geómetra marsellés apellidado Trouin y apasionado por la arquitectura, apenas dejó unas hojas esbozadas que el lector curioso puede consultar en la página 29 del tomo 1946-1952 de la obra completa del arquitecto suizo³⁷.

Son unas imágenes enigmáticas, sugerentes en su descuidada precisión. Una cuartilla reproduce unos croquis de la Villa Adriana dibujados por Le Corbusier en Tívoli, hacia 1911, durante la etapa final de su viaje a Oriente³⁸. Más abajo, se recorta sin escuadra una fotografía de un antiguo templo excavado en la roca. Debajo del croquis aparece escrito: “dibujo inédito de L. C. Un precedente ilustre, el canopo de Villa Adriana”³⁹. Manuscrita, coronando las imágenes, se graba una nota desafiante: “Voilà de quoi nous rattacher à des précédents”⁴⁰.

La otra página es, si cabe, más misteriosa; una pesada montaña se apoya sobre las frágiles agujas de una catedral gótica. Entre ellas respira el aire. Ambas hojas inspiran el sueño que, durante años, hermana a Le Corbusier con su amigo geómetra, la construcción del templo de Sainte-Baume.



Le Corbusier: Trouin andando sobre la Sainte Baune.
Fundación Le Corbusier.

Le Corbusier: Ronchamp.
Fundación Le Corbusier, Lucien Hervé.

Le Corbusier: Ronchamp, La vidriera con el mar
imaginado. Fundación Le Corbusier, Bernhard Moosbrugger.

41. *Ibidem*, pág. 24. Trouin acudió a París en 1946. Encargó proyectos a varios arquitectos, incluidos los académicos, pero cuando sus ideas cristalizaron en una gran excavación, todos desearon el proyecto.

42. Durante varios años Trouin realizó afanoso dos libros repletos de notas personales, apuntes y sugerencias, encerrado en un cuartucho repleto de planos y fotografías. El primero de ellos contenía una copiosa información acerca de la iconografía de María Magdalena, por lo que Le Corbusier reprodujo cuatro de estas ilustraciones al comienzo del texto dedicado a la basílica. En una de ellas aparece María en el interior de la gruta de la Sainte Baume, casi en el grosor de la roca, posición ciertamente similar a aquella que ocupará en los muros de Ronchamp, volcada tanto al interior como al exterior.

43. Le Corbusier incluyó en el libro una nota de prensa en la que se expresa la oposición de arzobispos y cardenales a la construcción del templo.

44. BOESIGER, Willy: *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35. Oeuvre complète 1952-1957*, Zürich, Les Éditions d'Architecture, 1977, pág. 32. El texto impreso bajo la foto da a entender que fue personalmente Le Corbusier quien dibujó sobre el vidrio de la vitrina.

45. PETIT, Jean: *Textes et dessins pour Ronchamp*, Ginebra, Copi, 1981. La primera edición de este libro se realizó en 1956.

46. *Ibidem*, pág. 13. "Que Ronchamp me soit témoin; cinq années de travail avec Maisonnier et Bona et ses ouvriers et les ingénieurs tous isolés sur la colline..."

47. En el otoño de 1988 peregriné hasta Ronchamp. Otros comparten conmigo la sensación de un templo excavado en la roca. Ver, por ejemplo, PETIT, Jean: *Nôtre Dame-du-Haut. Les Cahiers forces vives*, Greycy en Brie, Gruot et Bonne, 1957, pág. 75; "Je vous salue, Marie... Dans la chapelle de Ronchamp ces simples mots ont un poids de réalité, je dirais presque de réalité physique, que je n'ai trouvé nulle part ailleurs si ce n'est à la grotte de Lourdes".

48. LE CORBUSIER, arento siempre a la elección de las fotografías, recoge una ciertamente interesante en la página 26 del tomo 1952-1957. Al fondo se levanta la cubierta de la iglesia en un día de peregrinación y, en primer plano, se ve el eco de ésta en una sombrilla sostenida por una persona, como si fuera un el opuesto de la otra en su manera de tratar el agua.

Trouin poseía un millón de metros cuadrados desérticos en la Sainte-Baume, cerca del Plan d'Aups. La tradición sostiene que en uno de aquellos macizos, al que Cézanne dedica sus pinceles, se encuentra la gruta donde María Magdalena había desembarcado, dedicándose desde entonces al ascetismo y a orar en lo alto de la montaña, donde los ángeles la llevaban cada mañana. Trouin imagina en aquel peñón arisco un lugar de meditación y soledad, humilde y grandioso, y se marcha a París "vestido con camisa de cuadros y traje de pastor"⁴¹, a buscar un arquitecto. Despreciado por los académicos, acude finalmente a Le Corbusier, y, con el paso del tiempo, sólo éste le es fiel, atados los dos a una idea grandiosa y simple.

Los primeros dibujos de Trouin imaginaban una basílica excavada en el interior de la montaña, perforando la roca hasta atravesar el macizo de norte a sur, abriéndose al final del recorrido sobre el mar. Son las mismas palabras del final del diario: "cuatro meses de magistral sencillez: el mar, montañas de piedra... la tierra estaba desnuda". Las luces diurnas revelarían la forma interior de la gruta y la arquitectura se convertiría en escultura, tallando, vaciando, restando. Blancos y negros perfilan unos dibujos obsesivos, acompañados con varias imágenes de la iconografía de María Magdalena⁴² y paisajes rocosos, en los que se recorta un pino contra las nubes.

Le Corbusier afila sus lápices, vuelca su talento en esta empresa extraña y milagrosa, tensando los macizos con trazos firmes y limpios. Pero la hermosa obra, duramente criticada por arzobispos⁴³ y ecologistas, nunca llega a construirse. Al menos allí.

En una de las pequeñas vitrinas de Ronchamp, Le Corbusier pinta un pájaro, un sol y el mar, pero, por si alguien duda de lo que es, escribe "la mer"⁴⁴, el mar que quisiera haber visto en el fondo sur de la basílica de Sainte Baume. "Esto no es el mar", quería decir.

El dibujo de Le Corbusier de la Villa Adriana en Tívoli reaparece unos años más tarde en un librito publicado por Jean Petit poco antes de la muerte del arquitecto. *Textes et dessins pour Ronchamp*⁴⁵ es una recopilación de croquis y notas, con grandes estrellas, pájaros y nubes sobre unas letras aficionadas al misticismo. "Cinco años de trabajo aislados sobre la colina..."⁴⁶

Cuando uno sube la pendiente despacio y entra en Ronchamp, siente la impresión de entrar en una gruta⁴⁷; las gruesas y profundas ventanas dejan pasar una luz matizada, líquida. El suelo se hunde, como si ya existiera, y las paredes se enorgullecen de su áspera irregularidad; la luz entra desde lo alto, como si estuviéramos bajo tierra, y los confesionarios se encierran no ya en los muros, sino en la montaña, en un peñón. Las pequeñas capillas acogen a los peregrinos con el recuerdo de la luz de Tívoli.

La fotografía del interior de la iglesia en la que aparece la cubierta levitando⁴⁸ y apoyándose en pequeñas piezas (y nada puede ser más parecido al *collage* de la montaña posándose sobre la catedral gótica)⁴⁹ es finalmente la expresión material de aquella frase enigmática que aparecía en la



Chas Jank

22
4
56

Modular partout

jé défie le visiteur
de mettre spontanément
des chiffres dimensionnels
sur les diverses parties
de l'édifice



Le Corbusier: “Cerca del paralelo 30 norte, en oriente, la luna tiene rostro” (dedicatoria). Fundación Le Corbusier, Bernhard Moosbrugger.

Le Corbusier: El desafío.

Fundación Le Corbusier, Bernhard Moosbrugger.

Un árbol sobre la cubierta de Ronchamp.

Fundación Le Corbusier, Bernhard Moosbrugger.

Es también notable la visión de José Quetglas: “(...) hay una nube de hormigón gris sobre Ronchamp (...). QUETGLAS, José: “Nubes, ángeles, ciudades”, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 183 (1989), pág. 127.

49. Aunque Le Corbusier aclare que los muros de Ronchamp no tienen contrafuertes, nosotros podemos verlos en las fotografías de la construcción.

50. “La St Baume est le plus illustre de nos temples de plein air” (M. Barrès). Este texto aparece al lado de la catedral gótica con la montaña encima. BOESIGER, W.: *Opus cit.*, pág. 29.

51. La mampostería de la obra fue realizada con los restos de los sillares de la antigua iglesia, destruida durante la Segunda Guerra Mundial.

52. En palabras de Pevsner: “Le Corbusier ha cambiado totalmente el estilo de sus construcciones, y la capilla de peregrinación de Ronchamp (...) es el monumento más discutido de un nuevo irracionalismo”. PEVSNER, N.: *Esquema de la arquitectura europea*, Buenos Aires, Infinito, 1957.

53. El libro de Stalisnaus von Moos aclara: “A pesar de que las concepciones y las virtudes cristianas cultivadas en el seno de su familia influyeron profundamente en su juventud, Le Corbusier no es creyente... Cuando un periodista del *Chicago Tribune* le pregunte, algunos días antes de la inauguración, si hay que ser católico para edificar una capilla como aquella, su respuesta será: ‘Foutez- moi le camp’”. VON MOOS, Stanislaus: *Le Corbusier*, Barcelona, Lumen, 1977, pág. 316.

54. Cuando Rafael Moneo leyó este texto me comentó que en Francia y otros países era costumbre, al finalizar la cubierta, subir un árbol.

55. BERGER, John: *Opus cit.*, pág. 85.

ilustración del libro de Trouin, un templo “plein air”⁵⁰, un templo excavado en la roca. Le Corbusier excavó la roca por él levantada (utilizando las piedras de la antigua ermita bombardeada), y construyó una montaña⁵¹, una pradera encima de la iglesia debajo de la cual pudiera tallar. Como Khan, Le Corbusier también “podía mover montañas”.

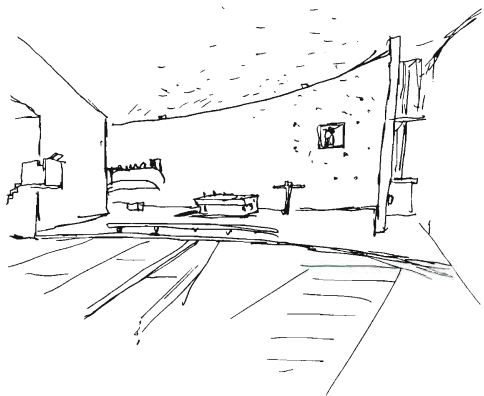
Nôtre Dame-du-Haut, en su apurado plasticismo, sembró dudas sobre la fidelidad de Le Corbusier a sus propios principios, tanto arquitectónicos⁵² como religiosos⁵³, pero se puede decir que, en el dominio de lo posible, Ronchamp es aquella montaña que Le Corbusier no pudo cincelar en la Sainte Baume. ¿Por qué si no habría de subir un pino a la cubierta, fotografiando de nuevo, desaparecidos los límites, aquel árbol que nace de la tierra y se recorta contra el azul del cielo, como si la iglesia fuera apenas una montaña, un pedazo de la naturaleza?⁵⁴

No creo que a Le Corbusier le hubiera molestado el epitafio que dejó escrito Abraham Ortelius, el cartógrafo, el medidor, para su amigo Pieter Brueghel, el pintor: *Picturas ego minime artificiosas, at naturales appellare soleam* (Pinturas de las que yo decía que casi no eran obras de arte, sino de la naturaleza).

Le Corbusier sigue paseando por el Kunsthistorisches Museum, en Viena. Deja atrás a Brueghel. Ahora está delante del *Diluvio*, de Durero. Es un dibujo extraño, del que tenemos su descripción. Es un sueño de 1525, que el propio Durero narra:

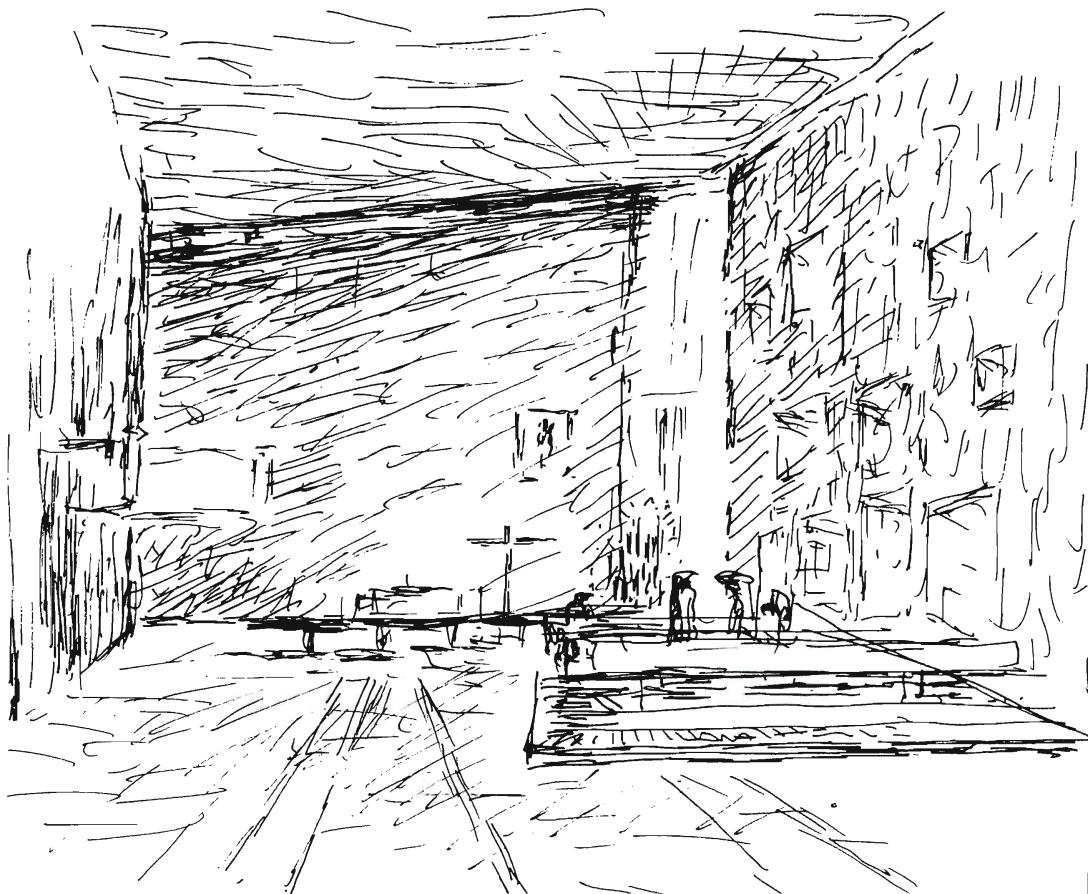
“En la noche del miércoles al jueves después del domingo de Pentecostés, tuve en sueños esta aparición: vi cómo las aguas caían de los cielos en gran profusión. Las primeras golpearon la tierra a *unas cuatro leguas* de donde yo estaba con una fuerza terrible y un ruido tremendo, y aquella se abrió y todos los campos quedaron sumergidos. Yo estaba tan asustado que me desperté. Luego cayeron las otras aguas, y caían con gran fuerza y eran muy abundantes. Y venían desde tan alto que todas parecían caer con igual lentitud. Pero cuando la primera estaba a punto de tocar la tierra, empezó a caer muy veloz, acompañada del clamor del viento, y yo estaba tan grandemente asustado que cuando me desperté todo mi cuerpo temblaba y tardé un largo rato en recuperarme. Así que cuando me levanté por la mañana, lo pinté aquí encima tal como lo vi. Dios escribe derecho con líneas torcidas”⁵⁵.

En el terror de la naturaleza, es el primer sueño cuantitativo de la historia. Durero, en medio del pavor de la fuerza de la naturaleza, apunta con precisión la distancia a la que cayeron las inmensas gotas, porque cree, como Le Corbusier, en el poder de la medida sobre la realidad.



Le Corbusier: dibujo del interior de Ronchamp.
Fundación Le Corbusier.

Louis Kahn: Nôtre-Dame-du-Haut, Interior núm. 1.
Ronchamp, Francia, 1959. Lápiz y tinta sobre papel
(21,3 x 26 cm). Jan Hochstim / Archivos de arquitectura
de la Universidad de Pennsylvania.



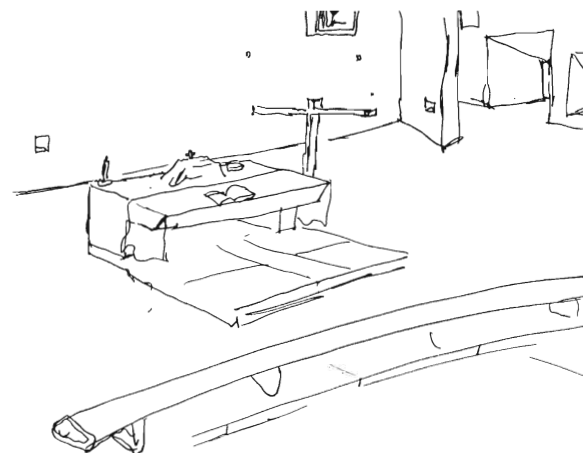
Aquí y allá. El invento de la sección

Los dos últimos apuntes de viaje que conocemos de Louis Kahn son de 1959, de la capilla de Nôtre-Dame du Haut, en Ronchamp, realizados durante el viaje que, pasando por Albi y los dibujos de las murallas de Carcassonne, le lleva a Oterloo. No hay nada de extraño en que sean dos dibujos hechos exactamente desde el mismo sitio, en que ambos sean dos momentos de una misma acción. Para Kahn, el dibujo es una herramienta de búsqueda, y pelea una y otra vez con el mismo objeto. Es un homenaje a la luz lecorbuseriana, y a Kahn le cuesta reflejar a un tiempo esa rugosidad tan propia de la naturaleza en el interior y el fortísimo contraluz. El primero de los dibujos está hecho sobre un cuadernito, con lápiz y tinta⁵⁶, y la ansiedad por captar la complejidad desmigaja el efecto; todo está en el dibujo, pero ha desaparecido la luz. Así que hay que empezar de nuevo. El segundo apunte se decide por representar los vivos contrastes, y se simplifica necesariamente dibujando casi sólo con luz, para atrapar su materia y sentido. El propio papel blanco dibuja, casi más que las líneas, que son apenas marcos para la luz. Es difícil dibujar poco, y más cuando a uno le tiembla el pulso por la emoción, la emoción de encontrarse en un lugar nuevo, desconocido, pero que siente en el fondo de su corazón como propio, tan propio que casi piensa que se lo han robado. Al final de su caminar, Kahn declarará: “Cuando muera, quiero vivir en la ciudad llamada Le Corbusier”⁵⁷. ¿Cómo será esa ciudad?

En cualquier caso, lo que nos interesa es el dibujo de Ronchamp que quisiera hacer y deshacer esa percepción de la arquitectura como algo que divide el dentro y el afuera, dejando más allá la naturaleza; es precisamente aquí cuando se extrema esa diferencia entre exterior e interior, cuando más se acerca la naturaleza. Pero también es cierto que representa al mismo tiempo la percepción de que el hombre no es uno con la naturaleza, que en su reconocimiento de lo otro (un reconocimiento que empieza con la cartografía y continúa con la mirada, como ahora hace Kahn) dibuja la arquitectura para hacerla porosa al sentimiento. Es la búsqueda de aquella transformación que reside en el acto creativo, cuando hay un ligero desplazamiento, lo que cambia lo anti-guo en posible. Y el hombre, que empieza a explorar en el Renacimiento esa relación entre interior y exterior, aprenderá que, igual que Leonardo diseccionaba cadáveres y dibujaba la sección de los cráneos (quizá fue el verdadero inventor de la sección), para comprender la arquitectura del pasado necesita diseccionar y medir la arquitectura, tal como hace con el cuerpo del hombre y de la mujer; y al establecer la relación entre el dentro y el fuera, se dará cuenta de que ya no es uno con la naturaleza, sino que ésta se hace presente como lo Otro.

56. Ambos dibujos miden 21,3 x 26,0 centímetros, y han sido llamados *Nôtre-Dame-du-haut chapel interior*, números 1 y 2, y son de 1959. Pertenecen a la colección de los Architectural Archives de la Universidad de Pennsylvania.

57. “When I die I wish to reside in the city called Le Corbusier.” MACLAUGHLIN, Patricia: “How’m I Doing, Corbusier?” Una entrevista con Louis Kahn, *The Pennsylvania Gazette*, núm. 71 (diciembre 1972).



Louis Kahn: Nôtre-Dame-du-Haut, Interior núm 2. Ronchamp, Francia, 1959. Lápiz y tinta sobre papel (21,3 x 26 cm). Jan Hochstim / Archivos de arquitectura de la Universidad de Pennsylvania.

Le Corbusier: dibujo del altar de Ronchamp. Fundación Le Corbusier.

El temor que inspiraba la naturaleza en la Edad Media no era sino una percepción irracional, pero firme, de que la naturaleza es algo ajeno a nosotros mismos. Y el Renacimiento representará el esfuerzo por conjurar ese temor, conociéndola, repitiéndola, inventando la “segunda naturaleza”. Sin embargo, al principio del Renacimiento todavía no se piensa en las ruinas, en la arquitectura, como una fuente de conocimiento, sino como parte de la naturaleza. Persiste una cálida complicidad con la tierra, como si el hombre estuviera demasiado cerca para verla en otro sitio que en las pupilas de los demás. Porque las ruinas, cubiertas de polvo (y ceniza y NADA, como decían las tumbas del Medievo), ocultas bajo los arbustos, se fingen naturaleza. Al estudiarlas, al volver a mirar la arquitectura de los antiguos, se rescatará su condición de obra del hombre, de otro hombre, prestándoles la voz de los textos que las vieron levantarse.

La prueba más tangible de la poca importancia que durante el final del Medievo tiene la Antigüedad es que, cuando los florentinos Brunelleschi y Donatello viajan a Roma, no sólo para estudiar, sino también para excavar ruinas antiguas, la gente se arremolina a su alrededor convencidos de que, tarde o temprano, aparecerá el tesoro que se figuran andan buscando. Antonio de Tucci Manetti, biógrafo de Brunelleschi, nos ha legado su descripción de la búsqueda del modo de edificar de la Antigüedad: “(...) porque mandaron excavar en muchos lugares para encontrar fragmentos y descubrir cosas y edificios, (...), incluso con gastos nada pequeños, no habiendo nadie que hiciera lo mismo ni apreciara lo que hacían. Y la razón de no entender el porqué era que en aquel tiempo no había quien se interesara, ni lo había habido desde hacía centenares de años, por el modo de edificar antiguo (...)”⁵⁸. Sus levantamientos, en papel basto según su biógrafo, no los conocemos, pero quizá representan el primer esfuerzo por medir y dibujar la Antigüedad. Durante la Edad Media, sólo con desgarro el hombre ha ido saliendo de un espacio interior, de una contigüidad con la materia que no se esfuerza en comprender sino en domar con equivalencias, con transferencias, disponiéndolas en una alacena mental abrillantada únicamente por el uso.

La literatura artística del *quattrocento*. De la *Mirabilia* al dibujo

Hacia la mitad del *quattrocento*, la Antigüedad es un bloque compacto de materia e ideas en el que no se distinguen tiempos ni estilos, y la mirada apenas pasea por la superficie. Las excavaciones en busca de restos de la Antigüedad son también perforaciones teóricas en el interior del tiempo, y la literatura artística empieza a acuñar una nueva actitud⁵⁹; los monumentos son estudiados y descritos con cierta precisión, alejándose de las interpretaciones fantásticas de la *Mirabilia*, de aquellos recuerdos que llegaban de los viajeros; la Antigüedad se despereza, se metamorfosea en principio y medida para el arte del momento. Mientras Ghiberti considera todavía la Antigüedad como un bloque perfecto en su conjunto, Alberti empieza a tallarla en diversos períodos, unos más cerca de la perfección que otros; sólo algunos decenios más tarde, Rafael llegará a distinguir los diversos estilos, diseccionando los restos de la Antigüedad como se hacía con los cadáveres.

Francesco di Giorgio es el primero en comprender la importancia de combinar el dibujo con la teoría, la penetración teórica con la pericia técnica, para estudiar la Antigüedad. Para ello ha sido

58. “(...) perche feciono cauare in molti luoghi per trovare riscontrj di membri e per ritovare cose et edificj..., pure con isepese non picchole, non uessendo altrj che faciessi e medesimo, non stimando alcuno per quello che sel facienseno. E la cagione del non stimando el perche era, perche in quel tempo non era chiatendessi, ne era stato di centinaia danni innanzi chi auessi ateso al modo dello edificare antico.” MANETTI, Antonio de Tucci. 1970, pág.53.

59. En los *Comentarii* de Ghiberti, en la teoría de *Re Edificatoria* de Alberti y en la topografía de la *Roma Instaurata* de Flavio Biondo se empiezan a estudiar los monumentos como algo diverso de un bloque monolítico.



preciso ir destilando las especies del pensamiento, hasta entonces amalgamadas, soldadas por la fe, y esperar a que, vacilantes, cada una emprenda su camino, como una exhalación de la Historia. La reconstrucción gráfica de Roma es el medio para conservar la memoria de su patrimonio, y es una labor que se lleva a cabo al mismo tiempo que la traducción del texto de Vitrubio. Fra Giocondo, un “uomo sapientissimo” según Rafael, es el impulsor de la primera edición ilustrada del Vitrubio, de la primera edición de las *Cartas* de Plinio, de diversos tratados sobre geometría y el medir de los antiguos. Francesco di Giorgio es una persona importante en Urbino, y puede que Rafael conozca alguno de sus dibujos; su concepto de la Antigüedad está seguramente modelado por Perugino y Pinturicchio y los arquitectos florentinos. El Palacio Ducal y la iglesia de San Bernardino de Urbino recortan la admiración de Rafael por lo antiguo⁶⁰ todavía como un marco vacío que los años siguientes irán llenando. El famoso templo del Sposalizio representa una versión “a la antigua” del templo pintado por Perugino en la *Consegna delle Chiavi*, una representación, con estructura octogonal y cúpula, que llega de la mezquita de Omar en Jerusalén tal como se representa en la xilografía de Breydenbach en 1486, combinada con la reconstrucción de San Stefano Rotondo por Francesco di Giorgio, es decir, un templo períptero con arcos sobre las columnas. Es el intento de una reconstrucción ideal de un estado original, liberado de añadidos.

En la capilla Chigi, la observación directa de lo antiguo se agiganta hasta arrinconar los esquemas bramantescos. A pesar de la influencia de San Pedro y San Pietro in Montorio, su efecto es completamente distinto por el mosaico de la cúpula, las tumbas piramidales o el revestimiento policromo que evoca sin duda el del Pantheon. Más tarde, Rafael mira directamente el mundo de lo antiguo, gradualmente. Cuando Rafael llega a Roma en 1508, el Tempietto y la Casa (un edificio que admiraba y compró en 1517) ya están hechos. A menos de cuatrocientos metros de su casa, casi sobre la Via Giulia, la planta de San Eligio degli Orefici puede estar inspirada en la disposición del aula hacia el sur de la Biblioteca Griega de la Villa Adriana.

El hecho de que a partir de entonces Rafael haya adquirido un conocimiento de la arquitectura antigua se debe en parte al ambiente de la corte de León X, quien, elegido papa el 11 de marzo de 1513, siempre deseó pasar a la historia siendo, con Trajano, “principi ottimi”. La muerte de Bramante, en abril de 1514, deja a Rafael como único arquitecto al servicio de León X. Como encargado de arquitectura, el Papa demostraba claramente ser hijo de Lorenzo de Medici, un personaje culto y alegre, fascinado por los descubrimientos del Nuevo Mundo, que amaba las fiestas y los espectáculos y que también amaba la arquitectura. Rafael se adapta a esta Roma, descrita por un contemporáneo como “una ciudad libre donde cada uno hace lo que le place, esté bien o mal”. Este espíritu inunda las extravagantes fiestas privadas, como los banquetes de Agostino Chigi o la cena, que Sanudo cuenta en una carta de sus diarios, ofrecida por Lorenzo di Filippo Strozzi en 1518 “a cuatro reverendísimos cardenales, o sea, Rossi, Cibo, Salviati y Redolfi, sobrinos y hermanos todos del Papa, algunos otros florentinos y tres putas, en una sala toda cubierta de negro y en las cuatro esquinas pintados cuatro muertos feísimos y terroríficos..., y en el momento en que estaban comiendo, se oyó un ruido fortísimo y el mundo comenzó a dar vueltas y los cardenales

60. La iglesia de San Bernardino de Urbino está representada en el fondo de la *Madonna Cowper* de Washington, mientras que su interior, con las columnas transformadas en pilastras, fue adoptado por Rafael como fondo de la *Anunciación* de Estocolmo.

[illegible]

Epístola de Rafael a León X, en la que explica su proyecto para la restitución gráfica de la Roma Antigua. (Manuscrito de Munich.)
Munich, Bayerische Staatsbibliothek.

Baldassarre Castiglione: Boceto para la epístola a León X. Archiglione de Mantua.

empezaron a vomitar (...)”. En Venecia o Florencia, estas extravagancias eran vistas con desagrado, pero en Roma toda novedad que ligara la grandeza antigua con la moderna era bien vista. La época de los grandes viajes en el espacio es también el momento de derribar las cercas del tiempo, en el sueño colectivo de esos días; el poder del hombre sobre la realidad.

El Papa se rodea no sólo de Rafael, sino también de Giuliano de Sangallo, quien había dedicado mucho esfuerzo a dibujar las villas antiguas. Cuando Rafael se convierte en arquitecto de San Pedro, Fra Giocondo le regala la primera edición ilustrada del Vitrubio, que había publicado tres años antes, lo que despierta en él la necesidad de confrontar textos y monumentos antiguos, aprendiendo de los innumerables dibujos de Sangallo la necesidad de medir cuidadosamente entablamentos, capiteles y bases para comprender la razón constructiva, proporcional y modular, y confrontarla con los datos vitrubianos. Rafael pudo estar ayudado por Bembo⁶¹ y Castiglione en el conocimiento del mundo antiguo, razonando con ellos la grandeza de los antiguos romanos y el modo de imitarlos. Pero es una imitación íntima, no directa, que traspassa el filtro de las leyes y entra de lleno en el mundo de la Antigüedad.

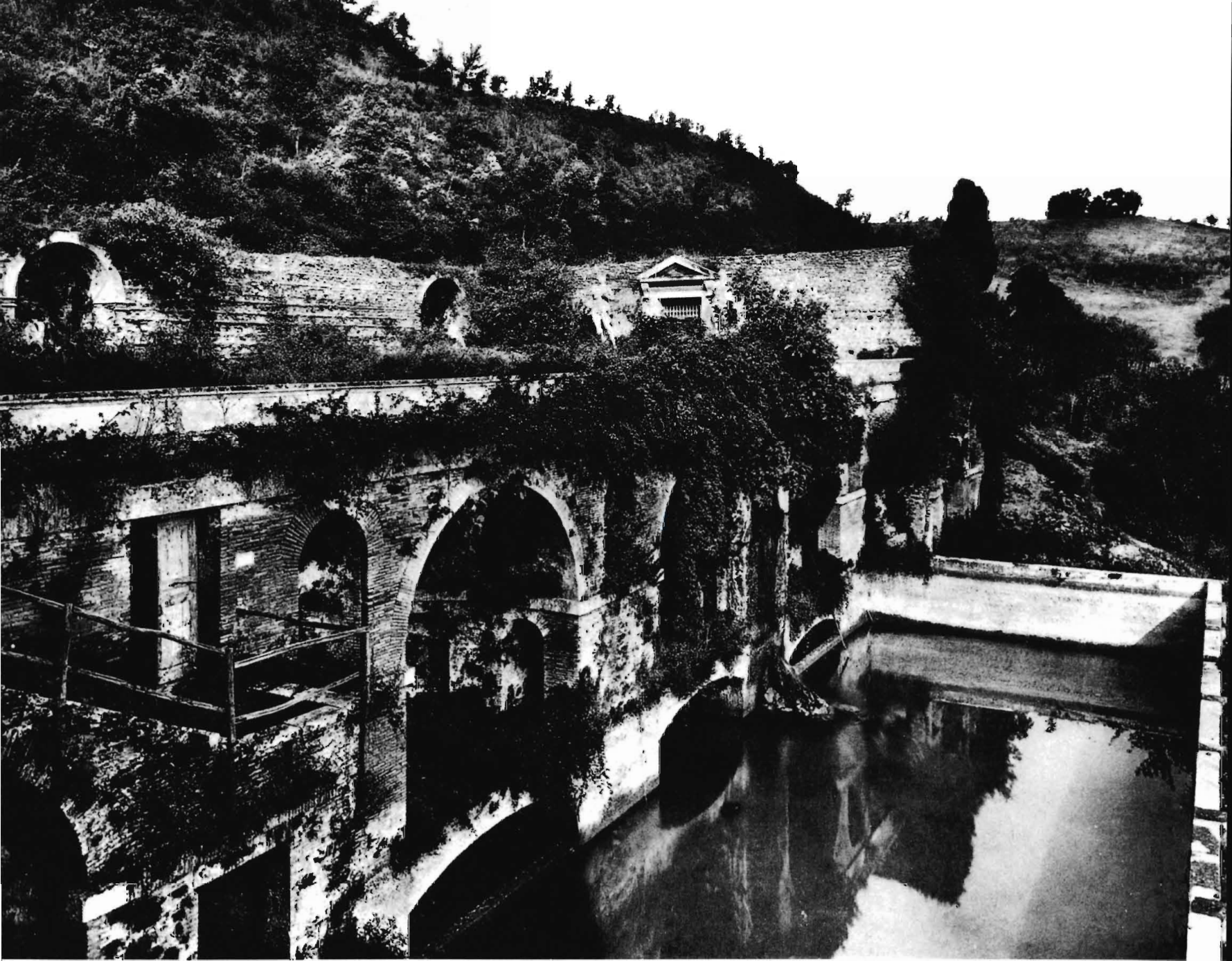
La representación de la Antigüedad en la pintura

Antes que en la arquitectura, Rafael ensaya la restitución de la arquitectura antigua en la decoración del apartamento del Cardenal Bibiena. La *stufetta* toma motivos de los sepulcros romanos y la Domus Aurea, de la que se había descolgado con sus discípulos, inventando los *grotesche*; la firma de Giulio Romano todavía está allí, aunque uno no puede estar muy seguro de su autenticidad. En la *Consegna delle Chiavi*, el gran mausoleo del fondo se libera de las influencias de Bramante y se acerca a la verdadera arquitectura de los antiguos. Shearman y Burns han estudiado con detalle el acercamiento de estas pinturas a las arquitecturas originales: el *Incendio di Borgo* revela no sólo el intento de restituir el contexto topográfico, sino también de presentar la arquitectura a modo de tratado, con los tres órdenes. La materia es un espejo del universo y cada fragmento es una mirilla del mundo.

Al mismo tiempo, bajo las órdenes del Papa, intenta “dibujar la Roma antigua, tanto como conocer, si puedo por ello, lo que hoy de ella se ve”. Por desgracia, la tarea será interrumpida y nos quedamos sin conocer esos dibujos. La petición del Papa de que renuncie a su desmesurada vitalidad y adopte un tono de vida más cercano a los ideales de la religión hará que, tras muchas dudas, Rafael acepte la disciplina no sin antes celebrar una sonada fiesta de despedida. Los efectos gravísimos de la borrachera le llevan a la muerte unos días más tarde. Y su tumba, un tabernáculo restaurado del Pantheon, es su última idea: puede que no sea casual que el monumento sea un antiguo sarcófago de mármol griego, como en esa escena del *Parnaso*, en la que Rafael pinta a Alejandro depositando en la tumba de Aquiles los poemas de Homero. El hombre muere en los demás antes que en sí mismo. Queda escrita la leyenda de su amigo Bembo: “Aquí yace aquel Rafael del cual, vivo, la gran madre de todas las cosas —la naturaleza— temió ser vencida y, muerto él, temió morir”⁶².

61. La amistad con Bembo está documentada por la carta en la que el literato y secretario del Papa describe una visita a Tívoli que pensaba hacer con Rafael al día siguiente. De algún modo, Rafael daba forma visual a las ideas de los estudiosos de la Antigüedad.

62. “Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci, rerum magna parens et moriente mori.”



Extraña dedicatoria, de la que nos guardamos en el zurrón esa hermosa relación no con el arte, sino con la naturaleza. O quizá para Bembo, esto es, para Rafael, sus obras se acercaban tanto a la naturaleza que en algún momento traspasaron su frontera, una frontera que no existía en el Medievo, dibujado por contigüidades. En cualquier caso, con Clemente VII, el aprecio por la Arqueología, el amor por el estudio de esa naturaleza, desaparecerá durante siglos.

El método de Rafael. La invención de la Arqueología

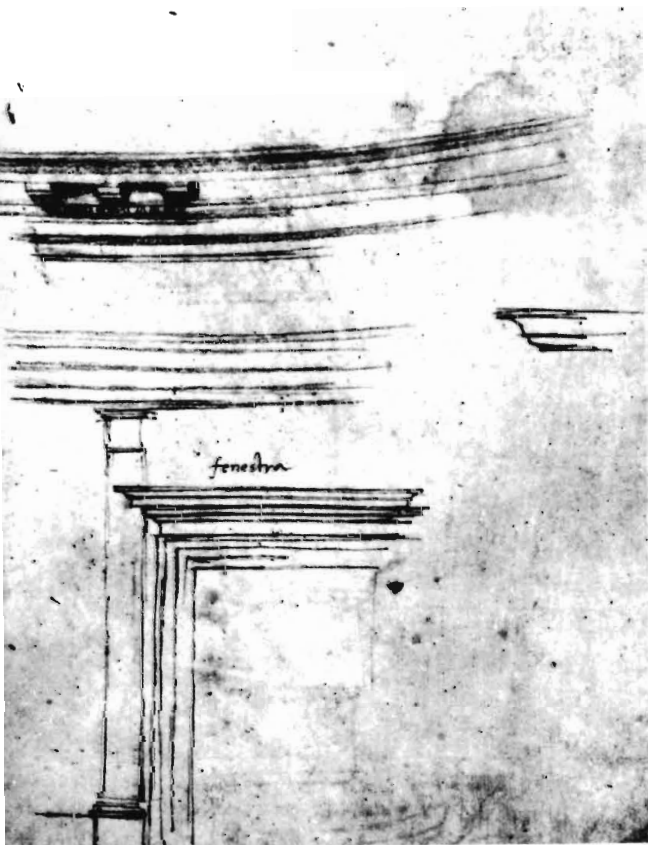
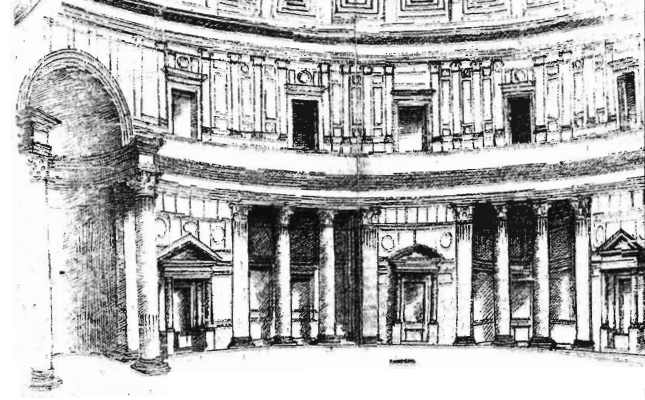
De igual modo que Alberti será capaz de superponer distintos conocimientos para avanzar en el descubrimiento de la perspectiva, cuando Rafael se enfrenta al levantamiento y la reconstrucción de la Roma antigua, esboza un método de aproximación capaz de tejer con hilos de muy diversas madejas. Rafael intenta comprender los métodos y reglas que habían hecho posible la arquitectura antigua: “Porque habiendo estudiado con tanta atención estas antigüedades, y habiendo puesto no poco cuidado en buscarlas minuciosamente y en medirlas con diligencia, y leyendo continuamente los mejores autores, y contrastando las obras con sus escritos, creo haber conseguido alguna noticia de aquella arquitectura antigua”. Rafael busca un tesoro más precioso.

Siguiendo la senda iniciada por Francesco di Giorgio, con el resonar todavía en el aire de la mirada múltiple de los siglos XII y XIII, zigzaguea con su mirada entre el conocimiento exacto de los monumentos y su precisa reproducción en levantamientos minuciosos, el estudio de los textos antiguos y la confrontación entre textos y monumentos⁶³, abraza con un mismo gesto la materia y la ciencia. La toma de Constantinopla trae de nuevo los textos de Horacio, que oxigenan el estudio de la Antigüedad, y el comienzo de los desenterramientos abre el camino del conocimiento in situ de lo antiguo. Rafael escribe a León X: “Los edificios de la época de los emperadores son los más excelentes y más hermosamente hechos, con mayor empeño y arte que todos los demás”. Veinte años después de la muerte de Rafael, también Serlio recuerda a Bramante como un “hombre de tanto ingenio en la arquitectura que se puede decir de él que resucitó la buena Arquitectura, que desde los antiguos hasta aquel tiempo había permanecido enterrada”⁶⁴.

La Villa Madama, una villa suburbana como las de la Antigüedad, se inspira, parcialmente al menos, en la Villa Laurentina, descrita por Plinio, y también en la villa de Tifernum, drenando los textos con el cedazo de los restos de las villas suburbanas todavía existentes en aquella época. La atenta lectura del sitio, la consideración de la orientación de cada ambiente respecto a su función, a las vistas, a las vías de acceso, es un modo de pensar que se acerca al método proyectual antiguo, y Rafael lleva a la práctica aquellas ideas que hasta entonces habían iluminado el estudio de la Antigüedad, dando un giro completo al modo de proyectar; en cierto modo, al retornar a la Antigüedad, siembra la semilla del proyecto moderno. Con pavorosa lentitud, la naturaleza como “paisaje”, como algo “para ver”, vuelve a aparecer en los ojos del hombre.

63. El ensayo de Arnold Nesselrath “Raffaello e lo studio dell’antico nel Rinascimento”, en el libro de FROMMEL, R. y TAFURI, M.: *Raffaello architetto*, Milán, Electa, 1984, establece cómo el modo de estudiar la Antigüedad de Rafael anticipa el que será utilizado dos siglos más tarde por el conde Caylus y Winckelmann. Rafael fue quien dio forma a la arqueología.

64. Ver el ensayo de Howard Burns “Raffaello e quell’antiqua architectura” en FROMMEL, R. y TAFURI, M.: *Opus cit.*, págs. xx-xx, “‘Gli edifici del tempo delli imperatori, scrive Raffaello nella sua lettera a Leone X, son li più eccellenti e fatti con più bella maniera e magior spesa et arte di tutti gli altri’. Per Raffaello architetto lo studio e l’imitazione/emulazione dell’antico furono di primaria importanza, così come la citazione dell’antico era abituale anche per il maturo Raffaello pittore. (...) Similmente il Serlio, scrivendo venti anni dopo la morte di Raffaello, ricorda ‘Bramante de Casteldurante, huomo di tanto ingegno nell’architettura, che si può dire chei suscitasse la buona Architettura, che da gli antichi sino a quel tempo era stata sepolta.’”



Rafael: detalles arquitectónicos del interior del Pantheon, dibujo a plumilla con tinta marrón. Royal Institute of British Architects.

Rafael: interior del Pantheon. Gabinete de Dibujos y Estampas, Uffizi, Florencia.

El encuentro de la intimidad de lo antiguo

La combinación de estas miradas sobre escritos y ruinas dibujadas, sus contrastes, resquicios y solapes son una poderosa invención. El método es arqueológico en el sentido moderno de la palabra y no de anticuario, como había sido y será durante dos siglos. Aparece la crítica estilística, la capacidad de fechar y comprender los monumentos mediante el análisis visual y el reconocimiento en su forma de un contenido espiritual que permite a Rafael comprender y aceptar fenómenos de la arquitectura de la Antigüedad. En ese momento, Rafael, por decirlo de algún modo, da pie. Es uno de esos momentos emocionantes de la historia de la arquitectura.

Rafael entra en el Pantheon, pasea durante largas horas, lo dibuja; quizá se deja fascinar por esos dos ojos de bronce misteriosos que hacen de sumidero cuando el agua se deja caer⁶⁵ por el entablamento de bronce del pórtico (que Urbano VIII quita unos años más tarde, dando lugar al dicho: “quod no fecerunt barbari, fecerunt Barberini”); después de la tormenta, resuena el silencio y sólo caen unos goterones; entra un aire nuevo, que no se deja poseer. Allí medita sobre las relaciones entre las diversas partes del Pantheon, en el que el orden inferior y el superior no están dispuestos sobre el mismo eje, y al contrario de Miguel Ángel y Antonio de Sangallo el joven, y otros contemporáneos que habían criticado con dureza esa falta “clásica”, Rafael es capaz de penetrar en la intimidad de lo antiguo. Su boceto a sanguina de la parte inferior del Pantheon le enseña que cada punto debe ser cuidadosamente estudiado en función del ojo, del punto de vista, del modo en que la luz debe resbalar⁶⁶. Rafael da un paso más allá, guiado por su conocimiento profundo de la arquitectura antigua. Lo antiguo no es sólo un mundo de reglas por descubrir, sino que existe, ante todo, un vínculo entre la materia y su sentido. Las normas son poco si no las domina el pensamiento. Esta actitud, este mirar, es lo que le distancia de sus contemporáneos, al atribuir una conciencia a la materia, al proponer que las reglas son deformadas por la luz, por la mirada, por aquella misteriosa naturaleza que mirándonos con esos ojos de la tierra que hay en el Pantheon y, según Bembo, tuvo en sus manos, siquiera por un leve instante, Rafael.

Así, en cierto modo, Rafael aún conserva el fragor íntimo de la mirada medieval. En los siglos XIII y XIV, la luz que resbala se percibe no sólo con los ojos, sino también con el intelecto, mirando el universo, y con el corazón, dando gloria a Dios. La Luz es en el Medievo una capacidad sensorial (*Lumen*), pero también una significación (*Lux*) que estructura la creación; una creación que ha dejado de ser un conglomerado de signos para convertirse en una figura lógica, armónica, en la que a duras penas se distinguen los mojones de las ciencias. La luz es un Sentido.

Todavía caen las últimas gotas de una tradición que ve el objeto como algo que se presenta, pero también como una esencia que oculta. (Por eso se temen los objetos individuales, que son mudos.) La imagen es un acto de conciencia que involucra sujeto y objeto, un desplazamiento de lo real, una *traslatio*⁶⁷, y por ello no importa si se parece o no. (Como no le importa a Kahn.) No es la cosa que se representa, sino una cosa en sí misma, con vida propia. Como la arquitectura, manifiesta en su esencia lo real, reducida a una presencia a la vez extremadamente cálida y totalmente abstracta.

65. Parte del pavimento fue restaurado por Pío IX, y quizá fue él quien puso esos fascinantes ojos de la tierra, que entonces Rafael no llegó a ver.

66. Palladio también hace mención al efecto de las molduras en sus *Diez Libros de Arquitectura*, en el apartado dedicado al Pantheon.

67. ZUMTHOR, Paul: *La Medida del Mundo*, pág. 331.



Durero: *La muerte coronada sobre un caballo flaco*, 1505.
British Museum, Londres / Princeton University Press.

Leonardo da Vinci: *Sección transversal de cabeza humana*.
Windsor Castle / Massachusetts Institute of Technology.

El espacio es un don divino, como la supervivencia, en una sociedad para la que no existe la materia por sí misma, inhumana. El habitante vive una especie de simpatía, aupada por un hábito de participación emocional fuerte⁶⁸. En un mundo cerrado, los demás no dejan ver el infinito y su terror. Sólo hay aquí y allá. E igual que no hay materia sin alguien que la mire, no existe lugar sin la presencia (*Locus*) y la distancia es algo cualitativo, no cuantitativo⁶⁹; divide el terreno que se pisa cada día (una especie de antepasado remoto) con lo desconocido, con el bosque “salvaje, áspero y fuerte” de Dante.

Pero las fronteras no han sido hechas para el hombre, que poco a poco se va alejando; primero el peregrino y más tarde (cuando las cruzadas fracasen) el caballero andante, que quisiera afrontar la alteridad. El viaje es todavía demasiado emocionante para observar; cuando llegue el desencanto del mundo, Montaigne lo podrá hacer, caminando todavía sin saber a dónde va. El caballero recorre el espacio simbólico del poder sobre la realidad, que nunca (necesariamente) alcanza⁷⁰. Sin embargo, el caballero sólo teme una cosa: ser el otro.

Desde el siglo XIII, los mapas empiezan a necesitar de la ciencia, sobre todo los portulanos, para navegar. El espacio empieza a ser cuantitativo cuando la vista sustituye al oído en la percepción y el conocimiento de la naturaleza; el viajero, desde que es capaz de prever qué movimientos harán las estrellas, empieza a ver racionalidad en la naturaleza.

El Bosco y Brueghel representan esa rotura del vínculo de las cosas; a principios del siglo XVI la *Utopía* de Tomás Moro es una isla que crea el hombre, una naturaleza artificial; *El cortesano* de Castiglione es quien trae ahora las cosas de lejos; aquí y allá cambian por cerca y lejos⁷¹. La muerte acecha al caballero en el grabado de Durero. No le importa, está ya fuera de este mundo.

En el siglo XV, el espacio ha salido del interior del hombre de forma despiadada y se ha convertido en una exterioridad perfecta⁷². La energía cede paso a la razón y en ese desgarrarse se apean los vínculos entre lo abstracto y lo concreto, una distinción inverosímil hasta el Renacimiento. El hombre toma conciencia de la naturaleza como algo ajeno a sí mismo, como una alteridad.

Cuando Rafael define por primera vez la sección, está escribiendo con la arquitectura el respirar de una época. La arquitectura ha dejado de ser un espacio interior desde el que se ve un exterior (el *exeter* de los latinos) para convertirse en un ser con dos caras, que tendrán que acomodarse y metamorfosearse en una membrana que es empujada desde ambos lados, como unos pulmones, como una respiración. El viento de la mirada sopla desde dentro, pero también desde fuera. Quizá conoce los dibujos de calaveras diseccionadas de Leonardo y en su mente no hay diferencia entre los dibujos. Al final de la Edad Media, las cosas, como los edificios, se convierten en transparentes y exhaustas, rinden su significado.

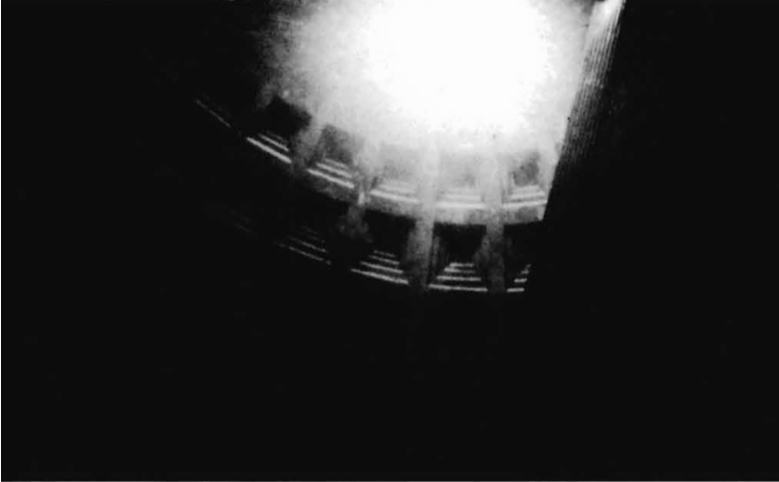
68. ZUMTHOR, Paul: *Opus cit.*, pág. 41.

69. *Ibidem*, pág. 142.

70. *Ibidem*, pág. 95.

71. *Ibidem*, pág. 206.

72. *Ibidem*, pág. 34.



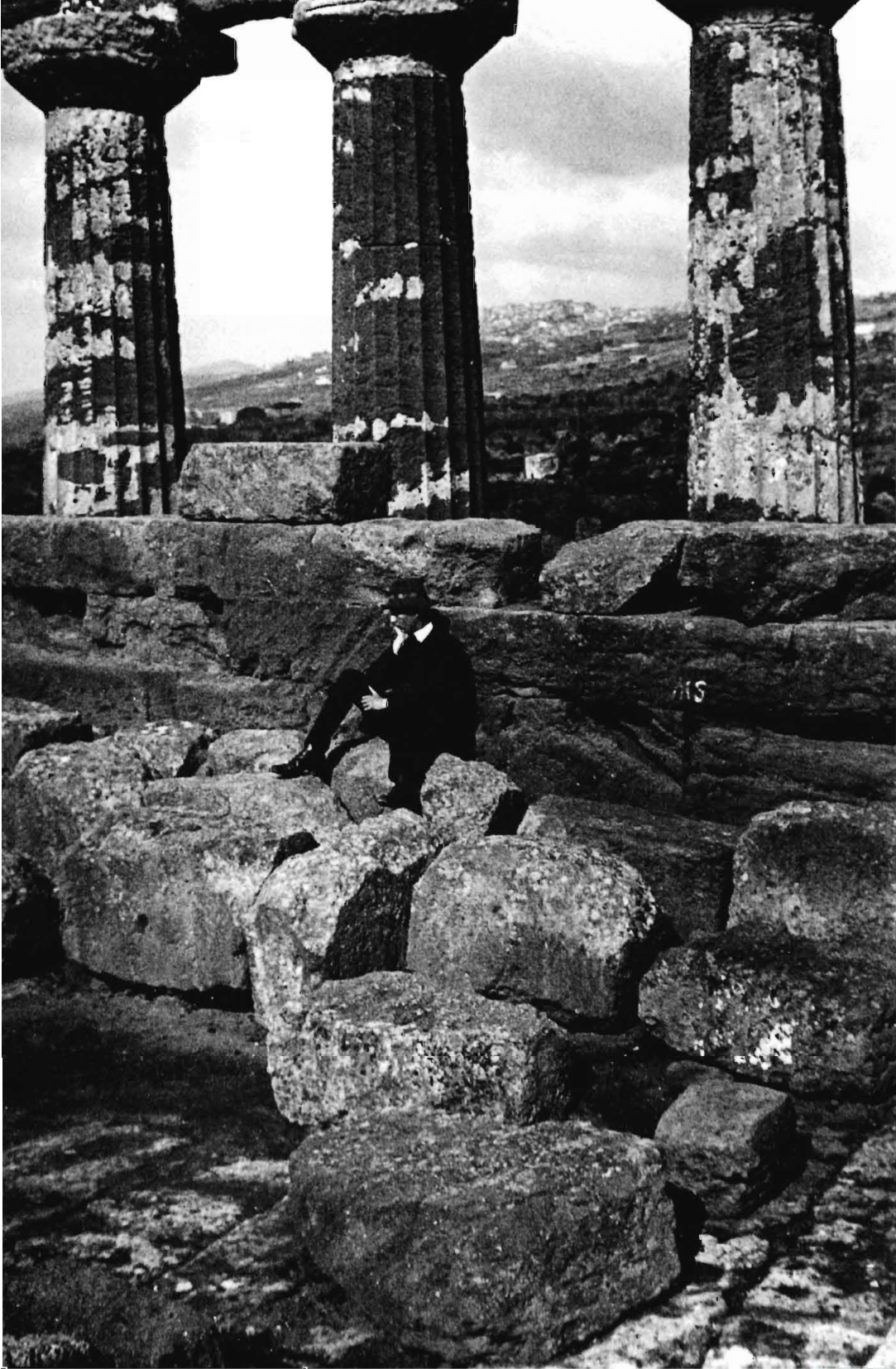
El Pantheon fotografiado por Le Corbusier durante su viaje a Oriente. Fundación Le Corbusier.

Alvaro Siza: Pantheon, Roma, 1980.
Alvaro Siza / Documentos de arquitectura, Oporto.

Kahn está todavía dibujando Ronchamp. Tal vez conoce la fotografía de Le Corbusier del Pantheon, hacia arriba, como retratando un rostro más que un cuerpo. La luz cae hasta los misteriosos sumideros. Pero esa verticalidad, que ha permitido a la Edad Media disfrazar de católico el Pantheon, ya no está en este otro templo. El mundo se ha ensanchado y sólo hay una cierta horizontalidad, que deja entrar la luz por los laterales, a borbotones. Le Corbusier vuelve de su viaje por Grecia. Kahn piensa en Rafael, polvo, ceniza y nada, escondido en aquel sarcófago griego en el Pantheon, tallado por un pueblo que amó la horizontalidad.

Aparte el primer dibujo de Ronchamp y prepara una hoja en blanco para el segundo, con ansiosa frialdad. Y se acuerda de marzo de 1929, cuando, de vuelta de Italia, su amigo Rice quiso llevarle al estudio de Le Corbusier, donde entonces trabajaba. Pero Kahn prefirió la trepidante vida parisina, su “voluntad de vivir”⁷³, y no se acercó a conocer su trabajo.

73. “Hacia comienzos de marzo, Kahn sube hacia París, donde vive casi un mes con su amigo Norman Rice, al que ha conocido en el curso de dibujo de la Industrial Art School antes de reencontrarlo en la Universidad, y de asociarlo al proyecto de la exposición del Cientocincuentenario. En esa época, Rice trabaja en el despacho de Le Corbusier, pero Kahn ni siquiera intenta ver su trabajo. Está mucho más impresionado por la trepidante vitalidad de la capital francesa, su ‘voluntad de vivir’ como dirá más tarde, por la armonía de su arquitectura clásica y la coherencia de su urbanismo. ‘Para la forma pura, no se puede hacer mejor que esta ciudad’. En abril de 1929, Kahn vuelve a embarcar hacia América.” BRONWNLEE, David B. y David G. DE LONG: *Louis I. Kahn, le monde de l'architecte*, París, Éditions du Centre Pompidou, 1992, págs. 29-30.



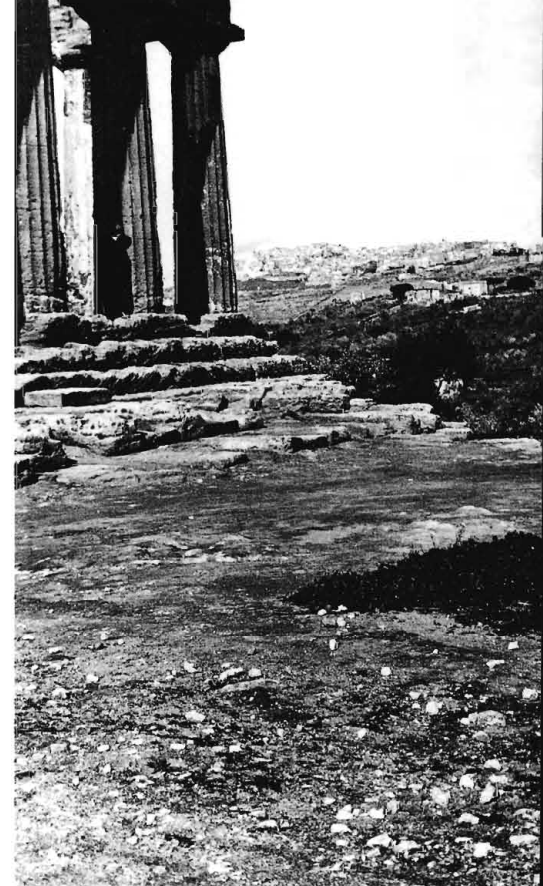
Asplund en Paestum. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

Ruinas y personajes. La segunda naturaleza

La escritura es una gran devoradora, una especie de fuerza centrífuga, empeñada en que las letras no se acerquen a su centro. Cuando Homero da forma escrita a los mitos que explicaban el mundo, éstos empiezan a ser puestos en duda, dando origen a la filosofía. De igual modo, cuando se aprende a representar las cosas, se empieza a dudar de la relación entre lo que las cosas son y lo que parecen.

Y así, el Renacimiento, a través de la ventana de Alberti, propone que entre la naturaleza y el hombre media algo: es lo que imaginamos que lleva el nombre de cultura. Y en ese sentido, la arquitectura es un vínculo entre la naturaleza y el hombre. Y la historia de la cultura es el perfil de ese marco, de ese cristal que se interpone entre nuestra inteligencia y la materia. Pero aquí es precisamente donde empieza el problema, porque hace evidente que ya no somos uno con la naturaleza. A nadie se le ocurre mirar algo que siente como parte de sí mismo. No es otra cosa la expulsión del Paraíso, sino la conciencia de la alteridad de la naturaleza. Cuando Plinio dice: “La mente es el verdadero instrumento de la visión y la observación, y los ojos sirven como una especie de vasija que recibe y transmite la porción visible de la conciencia” (una definición que tiene mucho que ver con la ventana de Alberti), lo que más nos llama la atención es que lo que nos llega es una porción de nosotros mismos. La arquitectura, que a veces es la historia fosilizada, se finge naturaleza en sus ruinas; por eso cuando los arquitectos visitan las ruinas, dudan entre hablar de la arquitectura o de la naturaleza, porque quizá presienten que se adelgaza el espacio entre ellas.

“Un día nos fuimos a Paestum. Cuando habíamos llegado a los templos, en la llanura ancha y desolada, nos sorprendió una tormenta. Era una tempestad que llegaba del mar, ya que la lluvia caía completamente horizontal. La hierba y los arbustos quedaban aplastados contra el suelo. La tormenta aullaba espantosamente, atravesando el antiguo templo, que resistía tenazmente. Allí estábamos nosotros sin techo, completamente desguarecidos, aprisionados contra las acanaladuras de las columnas. El trueno rugía y el relámpago brillaba e iluminaba terroríficamente el ancho llano. Duró media hora, durante cuyo tiempo casi pensamos que encontraríamos nuestras tumbas entre las ruinas de aquellos hermosos templos griegos. Y de pronto, todo pasó; el aire quedó en calma, el sol brilló cálido, suave y amistoso, el travertino dorado y su templo brillaron con renovada belleza y la impresión era tan grandiosa como la de Agrigento.”



74. “Partimos hacia los viejos templos griegos con el temor en nuestras almas. La carretera y las rocas de un amarillo ardiente, los almendros salpicados de flores rosas y blancas, colgando sobre los muros de piedra, esparciendo su encantador perfume y con miles de capullos prontos a florecer. Sobre la hierba, flores derramadas blancas, rojas y amarillas... Y entonces ascendimos al templo de la Concordia, que tenía todos sus pilares y tímpanos en buen estado. Gradualmente se empieza a sentir la grandeza de este arte. Es poderoso y fascinante. Caminamos hacia la columnata. Hacia el norte, entre las columnas gastadas por el tiempo, podíamos ver la ciudad reluciendo en el profundo valle suavizado por los almendros llenos de flores. Hacia el sur, bajo los acantilados, el terreno desciende gradualmente hasta el profundo mar azul, en el que una cincuentena de barcos de blancas velas pueden observarse a lo lejos, navegando en línea como una flota en expedición de guerra. Un lugar maravilloso escogido con una infinita voluntad de sentimiento. Un templo necesita altura, el esfuerzo de ascender a él infunde respeto. La alta basa, como una escalera, aumenta esta impresión a medida que penosamente se asciende... El templo de Giunone Lacinia da una impresión de igual magnitud... Allí me recosté bajo un almendro en la hierba entre multitud de flores, templado por el sol e intentando en vano hacer un dibujo de ese templo de la Concordia, al tiempo que una encantadora cabra blanca venía a mordisquear la flor de almendro que había colocado en mi ojal.”

75. VIOLLET-LE-DUC, Eugène: “7e entretien”, en *Entretiens sur l’architecture*, vol. 1, pág. 256: “Lorsqu’on parcourt les ruines des cités grecques, on voit avec quel scrupule les architectes de la belle époque ont profité de la situation des lieux pour faire valoir leurs monuments. Ils aiment l’architecture en tant qu’art, mais sont aussi les amateurs de la nature, de la lumière; ils mettent de la coquetterie, dirai-je, dans la disposition d’un édifice; ils évitent la monotonie, redoutent l’ennui! Ce sont des savants, des artistes sévères, pleins de respect pour les principes et la forme; ce sont aussi des décorateurs subtils, des metteurs en scène délicats. L’architecte grec ne nivelle pas le rocher qui servira de base à son édifice, il le décore, il le profite de ses aspérités, il le tranche avec goût et en connaisseur profond de l’effet... Le Romain n’est pas sous l’empire de ces préoccupations, il est sensible à d’autres beautés. D’abord il s’impose volontiers à la nature, et la soumet à son penchant pour l’ordre et la grandeur(...)”.

Son palabras de Asplund, dichas cuando la fuerza de las ruinas es el poder de la naturaleza, cuando los templos resisten el empuje atroz del viento, y el hombre se aprieta contra las acanaladuras de las ruinas; hace unos días ha descrito el acercamiento a los templos, empleando las mismas palabras para la arquitectura y la naturaleza⁷⁴. Las fotografías que nos ha dejado retratan a Bensov (y, de algún modo, también le retratan a él) después de la tormenta, sentado en los escalones del templo: el codo apoyado en la rodilla, como un pensador, absorto en la contemplación. Hay una cierta naturalidad, como de identificación con la ruina, no hay una percepción de distancia, de sentimiento de algo ajeno a uno mismo. La naturaleza, la arquitectura y el hombre están muy cerca. Hay una aceptación de lo que en la naturaleza y su fragor se percibe, cuando no se busca su secreto, ésta entra directamente en la mente, como una respiración. Asplund mira hacia afuera, dirige su mirar al mundo que le rodea desde la arquitectura, desde los templos.

Hay un modo de relación con la naturaleza que ya había entrevisto Viollet-le-Duc, cuando escribe a su padre el 25 mayo 1836, desde Agrigento (donde mide sólo el templo de Hércules porque piensa que no está en el libro de Hittorff):

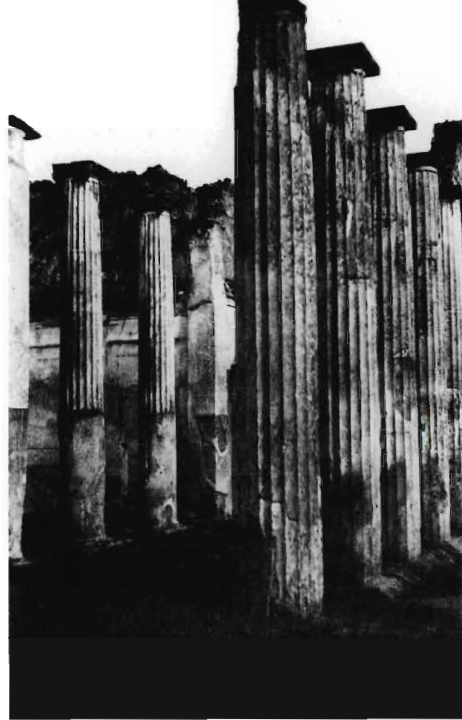
“Aunque viva cien años, nunca olvidaré Agrigento; allí he comprendido la arquitectura antigua, como comprendí la poesía leyendo a Homero. Por lo demás, todo se sigue; hay exactamente la misma diferencia entre los monumentos de Agrigento y la catedral de Chartres, por ejemplo, que la que hay entre Homero y el Evangelio: los primeros son graves, poderosos, pero brillantes y espléndidos, puros y grandes como la poesía antigua. El gótico es triste, místico, recogido como la poesía cristiana; los primeros hacen viajar la imaginación, tocan los sentidos golpeando los ojos; el gótico inspira humildad, toca el corazón, rebaja al hombre en lugar de enorgullecerlo.”

Los edificios se describen como si fueran personas, suplantando sus ademanes. Al hablarnos de las ciudades griegas, Viollet explica en sus *Entretiens sur l’architecture* que la arquitectura se recuesta en la naturaleza:

“Cuando se recorren las ruinas de estas ciudades griegas, se nota con cuanta escrupulosidad los arquitectos de la época dorada han sacado partido de la situación de los emplazamientos para hacer valer sus monumentos. Aman la arquitectura en cuanto arte, pero aman también la naturaleza, la luz; casi con coquetería, diría, disponen el edificio; evitan la monotonía, reducen el aburrimiento! Son sabios, artistas severos, llenos de respeto por los principios y la forma; son también sutiles decoradores, delicados escenógrafos. El arquitecto griego no nivela el macizo que servirá de base a su edificio, lo decora, aprovecha sus asperezas, lo recorta con gusto, como profundo conocedor del efecto...”

El romano no se siente bajo el imperio de estas preocupaciones, es sensible a otras bellezas. En primer lugar se impone con agrado a la naturaleza, la somete a su deseo por el orden y la grandeza (...)”⁷⁵.

Pero no basta con mirar, hay que identificar la naturaleza, porque la arquitectura es distinta según la naturaleza; no se puede copiar impunemente el arte de los griegos, porque son uno con la



Pompeya (?) fotografiada por Sigurd Lewerentz.
Arkitekturmuseet, Estocolmo.

naturaleza. El apunte de Agrigento dibuja con tanto primor las columnas como los cactus del primer plano. Desde Paestum, Viollet declara: “(...) encargados de encontrar primero un aire dulce como éste, un cielo que deslumbra por su inconcebible claridad, encontrad un sol que dé sombras tan vivas, un clima que no ennegrezca los monumentos y que se pueda ver un mar de un azul diáfano entre las columnas, o rocas salvajes que tan bien armonizan con esta arquitectura regular”⁷⁶. Cuando dibuje los apuntes constructivos, las piezas de arquitectura tendrán dos caras: una tallada por la mano del hombre, depurada y casi liviana, y la otra como una roca salvaje, pero son dos caras de la misma piedra.

Cuando Lewerentz fotografía las ruinas, ve un paisaje desierto y silencioso, son unas vistas quedas, como si Lewerentz estuviera del otro lado del cristal —ha desaparecido el espectador—. La vista se fija en toda la naturaleza, equiparándola, y el hombre es un fragmento más, sus fotografías no tienen un punto de vista fijo, como si la realidad superara al espectador: el marco es posterior a la composición y el cuadro es un espejo, una superficie de representación o mapa, no una ventana⁷⁷ desde la que mirar un mundo abstracto, creado a priori.

En los templos griegos, Alvar Aalto dibuja una naturaleza no formal, en la que al lado de las rocas se descubren las piedras talladas, porque sabe que son hermanas, descendientes de una misma colina. Los capiteles adoptan la compostura de las piedras esparcidas, y en su mente no hay diferencia. No están dibujadas de distinto modo. Mies se retrata de espaldas, cansado, mirando más allá de las ruinas; en su juventud ha sido cantero y la opacidad de la piedra le inquieta, como la parte del mundo que no es accesible a su mente.

Cuando Le Corbusier se retrata en el Partenón, lo hace de forma muy distinta: por dos veces se aprieta contra las columnas caídas, de pie y de espaldas, con el codo clavado en las molduras, con una ansiedad infinita de poseerlo, con un esfuerzo titánico por arrebatarse su secreto, con una grave melancolía por la imposibilidad de lograrlo; no se atreve a mirar a la cámara. Heroico, la vista en la lejanía, tiene algo de tragedia, de rendición. Apoya el codo, como en la foto del Modulor; aquí los tambores tienen exactamente su misma altura (quizá los está midiendo). Cuando nos mira desde la celda del Partenón, su mirada es casi angustiosa, en primer plano, cercanísima. En ese momento, Le Corbusier se siente perplejo porque no sabe cómo representar el mundo, pero empieza a dar sentido a su afición, revestida de temor; sabe que su trabajo, su fatiga, sólo tiene una improbable recompensa: el acceso a otra figura de la verdad.

A otras figuras de la verdad. Y por ello, el dibujo no puede considerarse, como creía Santo Tomás de Aquino (siguiendo un modelo divino), una consecuencia directa de la idea, más bien es un instrumento de conjetura, de búsqueda. Y representa muchas veces un enorme esfuerzo de imaginación: que no está en el dibujo, sino adormentado en él. Revive en nosotros cuando lo vemos. Las cosas que nos rodean son silenciosas. Como mucho, la materia es expectante, se prepara para recibir la mirada del hombre. Y cuando la miramos, la materia no cambia, pero

76. “Tâchez de trouver d’abord un air doux comme celui-ci, un ciel qui éblouit par sa clarté inconcevable, trouvez un soleil qui donne de vives ombres, et un climat qui ne noircisse pas les monuments et qu’on puisse voir une mer d’un bleu diaphane entre les colonnes, ou de sauvages rochers qui s’harmonisent si bien avec cette architecture régulière.” Carta a su padre desde Agrigento, del 25 de mayo de 1836.

77. “La frecuente ausencia de un punto de vista fijo, como si la realidad tuviera prioridad sobre el espectador, el juego con grandes contrastes de escala (donde no aparece el hombre para dar la medida), la falta de un marco previo, (...) un poderosísimo sentido del cuadro como superficie (como un espejo o mapa, pero no como una ventana).” ALPERS, Svetlana: *Opus cit.*, pág. 28.



Pérgola y frescos, fotografiados por Sigurd Lewerentz.
Arkitekturmuseet, Estocolmo.

nosotros sí. Porque las cosas no se presentan en su totalidad, sino que, como la naturaleza, aman ocultarse. Y su verdad se aparece a fragmentos, como si al pasear por el mundo viéramos a veces sólo sus perfiles dibujados con tiza, o sólo sus luces y sombras pero escondiendo sus formas, o apenas los colores que ocultan su volumen, e imaginamos estos fragmentos unidos por hilos finísimos, dos a dos, y nos enamoramos de esa figura que a veces consideramos real y tangible. Nuestra visión de las cosas no es ya ese todo que miraban los griegos, cuando el mundo no había sido diseccionado todavía en concreto y abstracto.

El dibujo de arquitectura representa lo que las cosas quieren ser, pues debe ser hecho antes de la construcción. Pero también representa cómo quisieran ser, su vocación. Esto explica esa paradoja de representar muchas veces las cosas como si ya existieran. Y así, mientras el dibujo de lo que va a ser utiliza muchas veces las proyecciones ortogonales, el dibujo de lo que quisiera ser utiliza la perspectiva. Pero entre tanto, siempre subyace la idea de que importa tanto lo que se dibuja cuanto el cómo se dibuja. Por eso, mirar los dibujos de los arquitectos de las ruinas es explorar el viaje entre lo que existe y lo que se percibe, y sus jalones no son muy distintos del camino de vuelta, cuando el dibujo de lo pensado perfila lo que será. Recorremos el camino del proyectar en sentido contrario. Cuando Kahn dibuja aquellas poderosas columnas de las ruinas griegas, incluso llega a emborronar las fronteras entre el retratar lo que hay y el pensar lo que habrá, y admite que es un mismo proceso.

Por esa razón, los dibujos de arquitectura se resisten a ser meras proyecciones, a las que atraviesan líneas rectas imaginarias que viajan desde el ojo hasta toparse con lo real. Porque en ellos lo real todavía no existe. Y más aún, en principio, no se le puede atribuir a un dibujo la capacidad para modificar lo real. Un dibujo de arquitectura, pues, necesita de una cierta imaginación.

Y esta doble condición del dibujo como algo para construir y algo que representa lo ya construido ha fascinado a los arquitectos, al menos durante quinientos años. En el despertar de la Edad Media, Durero fue la primera persona que tuvo esa doble conciencia; ahorró durante muchos años para comprar el secreto de la perspectiva (lo que vemos) y, al mismo tiempo, indagó en la representación ortogonal, para poder explicar mediante el dibujo lo que se quiere construir (lo que veremos). Robin Evans le atribuye los primeros dibujos de proyecciones ortogonales y en "Architectural Projection" explora la influencia que el propio modo de dibujar pudo tener en el modo de construir⁷⁸, en un mundo inmóvil, que no sabía qué forma dar a la apariencia porque temía quebrar la identidad de las cosas.

Esa misma inmovilidad es la que envuelve la intrigante figura de *Melancolía I* de Durero, donde lo visible es un conglomerado compacto de materia e ideas. Unos líquidos que, una vez disueltos, es difícil separarlos. Lo Otro es una robusta piedra, en forma de pentágono, que extrema la presencia de la materia y lo abstracto, sin fronteras, y su poderosa compacidad es a la vez aspiración de las artes y perplejidad ante sus vínculos, unos finísimos hilos que parecen casi invisibles.

78. EVANS, Robin: "Architectural Projection", en *Architecture and its Image*, Cambridge, MIT Press, 1989.



Louis Kahn: interior del Partenón. Pasteles sobre papel (28.6 x 35.6 cm). Rick Echelmeyer / Archivos de arquitectura de la Universidad de Pennsylvania.

Durero: *Artista dibujando un desnudo* (xilografía). Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlín / The University of Chicago.

Los instrumentos que aparecen en el grabado, la figura y el *putto* que garabatea, evidencian la necesidad de hacer contemporáneos el estudio de la teoría y la pericia del oficio para dar vida a los objetos fuera de nuestra mente, para percibirlos como algo que vive con independencia de nuestro existir. Pero, ¿cómo hacerlo?

Durero se encuentra con que, hasta ese momento, los tratados de arte y arquitectura son poco más que un conjunto de reglas deslavazadas, que no surgen de principios generales ni pueden ser respaldadas por lo real, y su rastro se pierde al llegar al manantial: las ideas, sencillamente, manan de la tradición. La segunda tapia que Durero imagina saltar es aquella que encerraba el mundo de la visión. Cuando pinta su primer autorretrato, a los trece años, siguiendo el autorretrato que ha hecho su padre y que se conserva en la Galería de los Uffizi, se mira fijamente en el espejo. Quizá está pensando en Leonardo, para quien “la mente del pintor debe ser a manera de espejo, que continuamente se transforma con el color de su objeto y se llena de tantas imágenes como cosas tiene frente a sí”⁷⁹. Se mira en el espejo y se ve a sí mismo demasiado parecido al Redentor. Tal vez sigue todavía a Tomás de Aquino cuando dice que “el artista concibe la forma según la cual desea trabajar de alguna otra obra de arte que ha visto”, pero, desde luego, ya está lejos del maestro Eckhart, que pinta la rosa no del natural, sino de “la imagen que tiene en el alma”. Durante la Edad Media, *enorme y delicada*⁸⁰, la realidad está hechizada por la fantasía, como en los libros de caballerías.

Así que cuando Durero piensa que el artista tiene que “reproducir las cosas como son”, está cargando sobre sus espaldas tanto la necesidad de acercarse con exactitud a la naturaleza, convirtiéndose en naturalista, como el esfuerzo por representarla de modo científico. Para la Edad Media, el esquema es la imagen, queda el oficio; para el artista posmedieval, la aproximación es el medio para hurgar en la realidad.

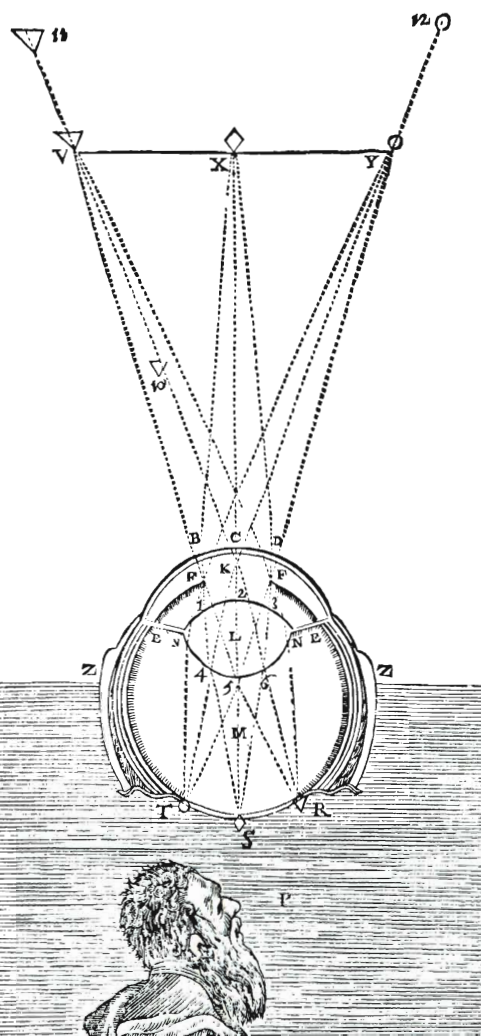
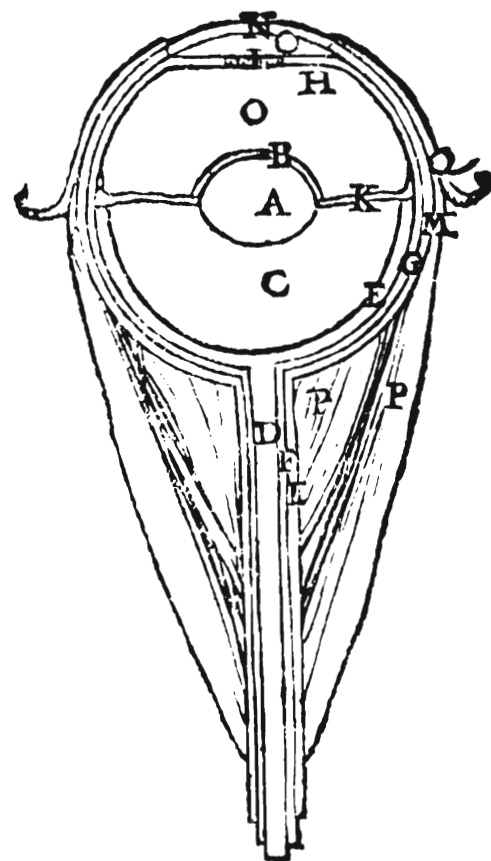
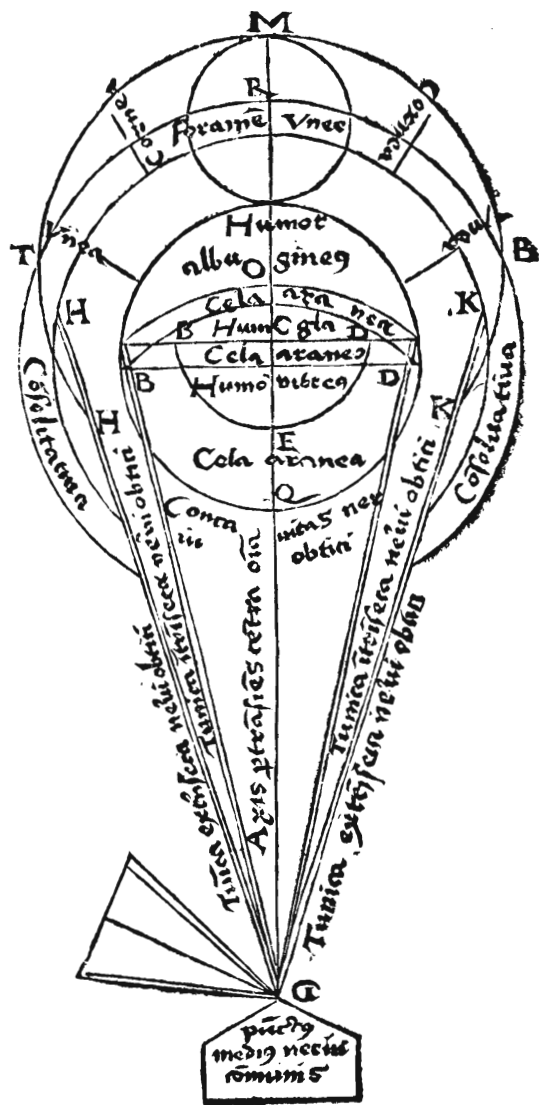
Cuando Durero llega a Venecia en su segundo viaje, ya lleva tiempo escarbando en la representación desde lo empírico, con la sensación de esa liebre que siempre recorre sólo la mitad del camino que le queda. En 1505 adquiere la edición de Euclides que contiene los *Elementa* y la *Óptica*, la traduce parcialmente⁸¹ y viaja ex profeso a Bolonia para aprender el arte secreto de la perspectiva. Allí puede tocar las ideas de Alberti y Leonardo, y empieza a pensar que la teoría del arte es una indagación científica, convirtiéndose en un teórico. Alberti es el primero, después de Vitruvio, en intentar establecer unos principios generales: finalidad práctica, conveniencia, orden, simetría y aspecto óptico. De algún modo, por la puerta de atrás, el razonamiento deductivo y el testimonio histórico entran en el tratado, pero las palabras *Firmitas*, *Utilitas* y *Venustas* son aún impermeables entre sí, espalda contra espalda; son nombres escritos en las caras de un poliedro.

Durante la Edad Media, el cuadro es una superficie recubierta de líneas y colores, símbolos de objetos tridimensionales. En cierto modo las pinturas son “palabras pintadas” en las que lo que importa es el texto que evocan, no sus imágenes. El fondo de oro de los primitivos no es un

79. PANOFSKY, Erwin: *Vida y arte de Alberto Durero*, pág. 289.

80. Así la definió Verlaine.

81. Durero debió inventar de nuevo el alemán, según apunta Panofsky. Como tantas veces, la invención de un léxico es capaz de dar forma a las ideas.



Witelo: sección horizontal del ojo. *Opticae Thesaurus*, ed. F. Risner (Basilea, 1572).

Sección horizontal del ojo, basada en Kepler. Descartes, René: *La Dioptrique* (Leiden, 1637).

Andreas Vesalius, sección horizontal del ojo. *De humanae corporis fabrica libri* (Basilea, 1543).

espacio irreal, sino el frío y puro “más allá”. Apenas hay una leve aproximación a la exactitud⁸². Y ello porque las cosas no se representan como “parecen”, sino como “son”; de este modo, no tienen por qué tener la misma luz, ni los colores acordarse. Para los medievales, los colores son sólo cuatro y están ligados a los cuatro elementos.

Con el desenvolverse del siglo XIV, las formas que aparecen sobre la superficie empiezan a verse como algo detrás de la superficie; es cuando Alberti equipara el cuadro con “una ventana transparente por la que nos asomamos a una sección del mundo visible”⁸³ y quizá por ello Durero podrá decir: “Ítem Perspectiva es una palabra latina que significa visión que atraviesa”. Las ortogonales se convierten en líneas de fuga y los objetos empiezan a decrecer al alejarse, como los recuerdos.

En el siglo XII se redescubre en el árabe Al Hazen la ciencia griega de la Óptica, recuperada por filósofos como Roger Bacon⁸⁴; es la primera ciencia experimental⁸⁵. Hacia 1340 existe ya un único punto de fuga en que convergen las rectas. Es el momento de la barquita de Lorenzetti, todavía zarandeada por las olas, sin llegar a tierra firme. En 1420 se dibujan fugas laterales, si bien no se conocen sus reglas hasta unos años después. En la *Cacería* de Paolo Ucello, los perros se van alejando y crean la ilusión de profundidad no por el color o la luz, sino por la sucesión de perros alejándose.

En 1506, Durero emprende viaje a Bolonia “por el arte de la perspectiva secreta, que alguien quiere enseñarme”. Quiere saber sus fundamentos teóricos, encontrar la “Ménsula Jovis”. Las reglas de construcción (tan sólo un año antes, Johannes Viator publica un tratado basado todavía en recetas) eran hasta entonces independientes de la Óptica, una ciencia que se proponía expresar en teoremas geométricos la relación existente entre las cantidades reales de los objetos y las aparentes que constituyen nuestra imagen visual. Se fundaba en el supuesto de que los objetos se perciben mediante rayos visuales rectos que convergen en el ojo, de modo que el sistema visual es una especie de cono, con base en el objeto y ápice en el ojo. Pero la Óptica clásica, llamada en el medievo “Prospectiva”, no se ocupaba de asuntos de representación. A Brunelleschi se le ocurre aplicar la teoría euclidiana a la representación gráfica, y tiene la idea genial, sencilla y pasmosa, de intersecar la pirámide euclidiana con un plano inserto entre el objeto y el ojo, proyectando la imagen sobre ésta. Alberti define la representación como “L’interseguazione de la pirámide visiva” o, en palabras de Durero, “una intersección plana y transparente de todos esos rayos que viajan desde el objeto al ojo que ve”. Es una observación que parece obvia pero, durante mucho tiempo, se sostuvo que los rayos partían de los ojos y llegaban al objeto. (Y puede que nuestro siglo vuelva a mirar así.)

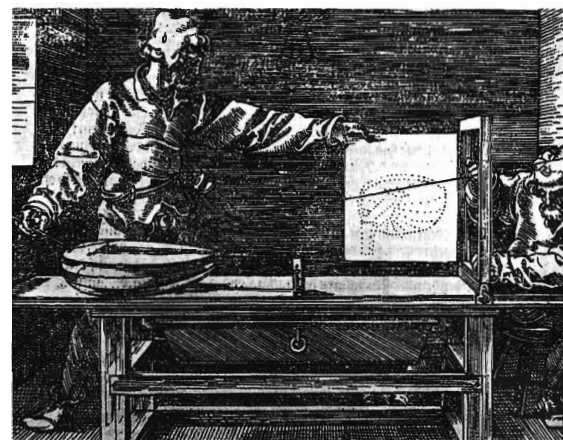
En *De Prospectiva pingendi*, Piero della Francesca, en 1470 (aunque no se publica hasta 1899), expone que se debe dibujar en base a planta y alzado, con conos piramidales y el objeto cortado entre sí, algo que suponía el conocimiento de las proyecciones ortogonales que ya habían

82. En Flandes hay miniaturas que acompañan los textos, con algunas vistas no inexactas, como la *Défaite des Gantois devant Bruges* en 1382. Las primeras vistas de arquitectura están ligadas al panorama, que es un ancestro de la perspectiva, una vista del perfil de la ciudad, tal como se representa en *El papa Pío II acoge a los cruzados*, de Pinturicchio, en la librería del Duomo en Siena. Las vistas oblicuas o perspectiva son un paso más del panorama. La más antigua representación de una ciudad en tres dimensiones es la que tiene sobre sus rodillas la estatua *La Patesi Gudea*, en el Louvre. La vista de pájaro es lo esencial de la Edad Media y el Renacimiento, y son aquellas que en Brueghel acercaban la medida a la vida.

83. Muchos años más tarde, Pissarro escribirá a su hijo que anda buscando una habitación para alquilar, cuya ventana ofrezca vistas para pintar.

84. ZUMTHOR, Paul: *Opus cit.*, pág. 382.

85. En 1280 se inventan los cristales de gafas en Venecia y durante los siglos XII y XIII se experimenta con temor con los espejos.



Louis Kahn: templo de Apolo núm. 3, Corinto.
Pastel y tiza sobre papel (27,5 x 26 cm).
Rick Echelmeyer / Archivos de arquitectura de la Universidad
de Pennsylvania.

Durero: *Dibujante dibujando un laúd* (xilografía).
Princeton University Press.

utilizado los arquitectos de la Edad Media. Describió la perspectiva como “una rama de la pintura que comprende cinco partes: la primera es el órgano de la visión, esto es, el ojo; la segunda es la forma del objeto visto; la tercera es la distancia que hay entre el ojo y el objeto; la cuarta son las líneas que parten de la superficie del objeto y van al ojo; la quinta es el plano que hay entre el ojo y el objeto, allí donde se desea colocar (es decir, donde se desea proyectar) los objetos”. El objeto inhumano, el objeto que existe con independencia del hombre, por sí mismo, está naciendo.

El mérito de Alberti es poner en relación todos estos planos del conocimiento, que han ido progresando lentamente, pero a la vez de modo insolidario, como compartimentos estancos. El ojo era estudiado por los naturalistas, el objeto iba abandonando sus atributos inmortales para hacerse sensible a la luz y el color. La distancia al objeto había sido explorada de diversos modos⁸⁶. Finalmente, las líneas que unen el objeto y el ojo habían sido desgranadas por la óptica y, con Alberti y Durero, se da forma al plano sobre el que se sitúa el objeto.

Ya existían aparatos para garantizar una corrección del dibujo mediante métodos mecánicos en vez de matemáticos, que eran conocidos por Alberti, Leonardo y el Bramantino. El ojo del observador se fija mediante un visor y entre éste y el objeto se inserta o bien una placa de vidrio o un marco dividido en cuadritos (una parrilla). Durero inventa un aparato que elimina el ojo humano. Es el conocido grabado del dibujo del laúd, en el que éste aparece contemporáneamente representado y representándose. En una de las paredes, la del objeto, la luz entra por la ventana. En la pared del hombre que mira hay una ventana con oscuridad al fondo, como si el pequeño espacio prefigurara el interior del ojo o evocara la cámara oscura. El artefacto consiste en una aguja clavada en la pared y un cordel, con un alfiler en un extremo, que se apoya sobre el instrumento musical, y un peso en el otro, que cuelga de la pared. Entre el ojo de la aguja y el objeto se sitúa un marco de madera dentro del cual se puede determinar cada punto por dos hilos móviles que se cruzan en cada punto; dicho punto se pasa inmediatamente a un papel sujeto con bisagras en un lado del marco. La ventana, con una fina lámina de papel perforada, puede abrirse... Pero, ¿qué hay detrás de ese cristal?

86. La vista de la villa cercanísima, como cuadro inmediato de la escena, está en los 28 frescos de la vida de S. Francisco de Giotto, en los que, sobre las arquitecturas, aparecen como en relieve los personajes; la ciudad es continua y cercana, cerrada y muy limitada. En la vista lejana, se ve por una puerta, por un hueco, la ciudad a lo lejos. En la manera flamenca el aire entra en las calles, entramos nosotros mismos en las calles, nos paramos en las plazas. Vasari cuenta que en 1454 Inocencio VIII hizo decorar por Pinturicchio el Palacio de Belvedere, donde “entre otras cosas, como quería el Papa, pintó una *loggia* toda de paisajes y allí reprodujo Roma, Milán, Florencia, Génova, Venecia y Nápoles a la manera flamenca, cosa que, como nunca vista aquí, gustó mucho”; es decir, en el siglo XV había una manera de dibujar (que no conocemos directamente).

La segunda naturaleza

“El pintor debe estar sólo y reflexionar sobre las cosas que ve, tratando de ellas consigo mismo para seleccionar lo mejor de lo que ve. Debe actuar como un espejo que se convierte en tantos otros colores como los de los objetos que tiene delante. De esta forma dará la impresión de ser una segunda naturaleza.” Lo interesante de esta afirmación es la condición de segunda naturaleza que establece Leonardo para el mundo del arte: la idea de que el cuadro es más bien una superficie, un espejo, y no tanto una ventana. Para Leonardo, el arte es criatura de *sus ojos* y, en ese sentido, es quizá la primera persona que plantea que el verdadero acto creativo se produce en la visión, pues al ser uno mismo el propio espejo, la realidad se reflejará en el interior del hombre: en sus ojos y en su mente.



Durero: *Pintor haciendo un retrato* (xilografía).
Massachusetts Institute of Technology.

La cella del Partenón fotografiada por Le Corbusier
durante su viaje a Oriente. Fundación Le Corbusier.

La definición de Alberti del cuadro, sin embargo, está hablando más bien de una superficie ajena, a través de la cual se ve otro mundo: “Una superficie o tabla enmarcada situada a cierta distancia del espectador que, a través de ella, contempla un segundo mundo, sustituto del real”. Esta descripción tiene una condición más de acción y en cierto sentido de teatralidad⁸⁷.

Alberti continúa: “Primero, cuando miramos una cosa, advertimos que es algo que ocupa un cierto espacio”. (Es, en cierto modo, el *locus* medieval, la percepción de que el espacio está asociado al sitio donde existe una cosa. En el Medievo no existía la palabra “espacio”, ni el lugar sin presencia.) “Lo primero, dibujo en la superficie que he de pintar un cuadrángulo de ángulos rectos, grande cuanto me place, que me sirve de ventana abierta desde la cual se ve la historia, y determino cuan grandes quiero que sean los hombres en la pintura.”

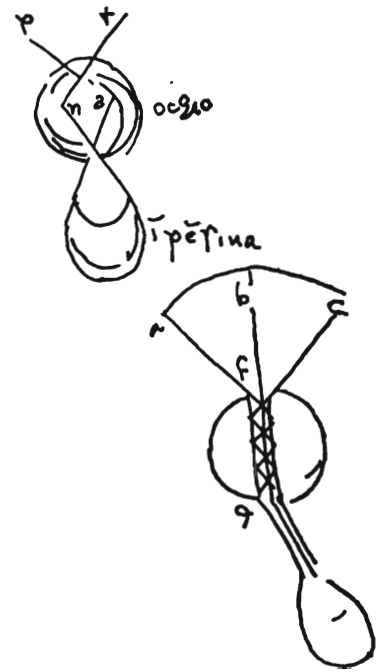
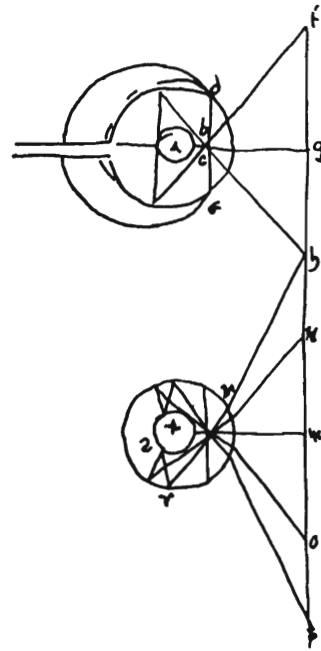
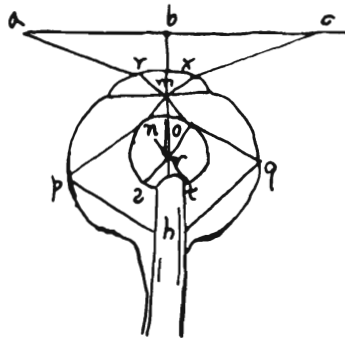
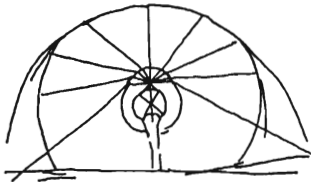
Lo que está indicando aquí la palabra “historia” es que el cuadro, en cuanto sustituto del mundo real, necesita de una cierta condición narrativa: se acerca uno a la verdad a través de unos ideales basados en las semejanzas. Cuando Francisco de Holanda atribuye a Miguel Ángel este párrafo: “Pintan en Flandes para engañar la vista exterior... telas, construcciones, verduras de campos, sombras de árboles ríos y puentes... y todo esto sin razón ni arte, ni simetría ni proporción, sin selección y valentía, y finalmente sin sustancia ni nervio”, está hablando de que no sólo hay una vista exterior, la realidad, sino que también hay una vista interior, es decir, una historia mental. Y, en cierto modo, es aquí donde más se manifiesta la distancia con respecto a la aproximación al arte nórdico, que no estará interesado en las semejanzas, sino en la identidad. Durante los siglos XVI y XVII, será la Europa del Norte la que acerque el arte a la naturaleza a través del conocimiento, pero no como una ventana abierta a una semejanza, sino como una segunda naturaleza explorada a través de la identidad. El concepto de espejo prevalece sobre el de ventana, y el estudio de esa identidad irá discerniendo cómo la visión es independiente de la percepción, y, más tarde, cómo ésta es diversa en cada hombre, dando paso a una sensibilidad personal, única e irrepetible. La naturaleza, una naturaleza propia, hallará otra vez refugio en el interior del hombre, como una sombra que no puede evitarse.

De este modo, mientras el Norte de Europa se vuelca sobre la presencia de la naturaleza, en el Mediterráneo tanto Alberti como Leonardo buscarán una segunda naturaleza, pero de modos muy distintos. Alberti sigue a Euclides, pero las cosas no son ya abstractas, sino concretas; sólo habla de lo que se ve⁸⁸. Sin embargo, en la precisión matemática de sus representaciones, heredadas de una visión geométrica pura, los rayos unen los objetos con un punto (casi inmaterial) en el ojo. Alberti no estudia todavía la fisiología del ojo, y sus construcciones, por tanto, no parten de la realidad. La conclusión es que el mundo que representa es necesariamente artificial, *no existe*⁸⁹. Al no poder pintar del natural, necesariamente tiene que crear un escenario, esto es, un espacio abstracto. (Por eso en los dibujos de Alberti tiene importancia la circunscripción, el dibujo de las formas, la frontera entre las formas, una finísima línea; las cosas así construidas son necesariamente independientes. Para Leonardo, en

87. En este sentido afirma Rafael Moneo: “Los edificios constituyen el escenario donde viven los hombres y las mujeres. La oportunidad de crear la realidad que nos rodea es el mayor privilegio que podemos disfrutar los arquitectos. Estoy inmensamente agradecido a la arquitectura porque me ha permitido ver el mundo a través de sus ojos”.

88. ACKERMAN, James S.: *Distance Points*, Cambridge, MIT Press, 1994, pág. 64.

89. *Ibidem*, pág. 78.



Duccio di Buoninsegna: *La oración en el huerto de Getsemaní*. Martello Editore, Milán.

Leonardo da Vinci: Recepción de los rayos de luz por el ojo. Windsor Castle / Massachusetts Institute of Technology.

Leonardo da Vinci: Demostración de la recepción de los rayos de luz por el ojo y su inversión, primero en la pupila y luego en el cristalino. Institut de France / Massachusetts Institute of Technology.

Leonardo da Vinci: Esquemas que demuestran que los rayos que penetran en la retina no son reflejados hacia la esfera del cristalino. Institut de France / Massachusetts Institute of Technology.

Leonardo da Vinci: Demostraciones del paso de los rayos de luz a través del ojo hacia la Impresiva, el órgano de la visión. British Library, Londres / Massachusetts Institute of Technology.

cambio, desaparece la línea que separa los objetos y los objetos cercanos se mirarán como dos colores contiguos.)

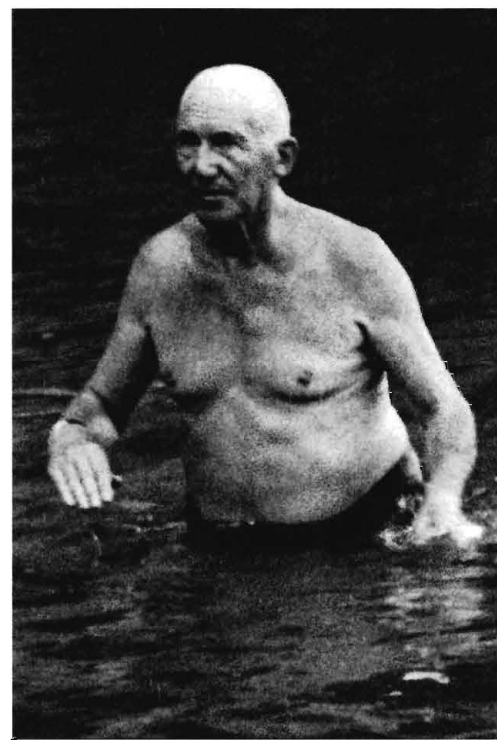
Y por ello, Alberti sigue representando las cosas como son (puras, distinguibles, con todo su relieve). Y como las cosas son puras, no se pinta del natural: eso hace que las figuras parezcan esculturas y el paisaje se vuelva inverosímil. Además, el espacio no es el espacio de la realidad, sino un espacio creado con anterioridad a la presencia humana, un mundo que no existe todavía. Alberti nunca creyó que nuestras visiones fueran reflejos distorsionados de la realidad.

Leonardo, quien siempre comenzó estudiando a los maestros para inmediatamente someterlos al filtro de su propia experiencia, acaba demostrando que la perspectiva que converge en un único punto no es real. Primero constatará, con las experiencias del *Afterimage*, que el ojo no emite rayos, que no hay un fuego interior, sino que son los objetos los que hacen llegar la luz al ojo. Luego demostrará que la visión no se produce en un punto único, como proclamaba la perspectiva, sino en toda la superficie del ojo, al interponer un pequeño objeto cerca del ojo y seguir viendo la totalidad. Y finalmente, moviendo un papel agujereado cerca de los ojos y viendo que el espacio se movía en sentido contrario, llegará a pensar, en primer lugar, que la perspectiva es un instrumento de trabajo, y no, como creía Alberti, una imagen del orden del Universo. Y en segundo lugar, que las visiones son criaturas de cada ojo “porque podemos ver esas cosas perteneciendo a nuestros ojos”⁹⁰.

Sus experimentos modelan la conciencia científica del mundo. Para Alberti, el problema era representar las cosas; para Leonardo, comprender cómo la visión se transmitía al cerebro. Así, los objetos radiaban las “especies” (las formas, las figuras) hacia todos los puntos. Y es todo la superficie del ojo la que ve. Esto es fundamental porque en aquella época no se podía escapar del magnetismo de la experiencia de la cámara oscura, que, a través de un punto focal, invertía la imagen. Ni Alberti ni Leonardo podían admitir que fuera el cerebro el que reinvertiera la imagen, y por eso Leonardo llega a la conclusión de que la visión no se produce en un punto sino en una superficie, y es reinvertida en el volumen del ojo. Aunque, como anota magistralmente James Ackerman, es curioso que Leonardo no creyera en la reinversión de la mente, precisamente él que siempre escribió al revés y cada día reinvertía la imagen de su escritura. O quizá eran dos formas de una misma preocupación.

En cualquier caso, lo importante es que sus millares de observaciones le llevan a la conclusión de que las cosas no tienen una forma particular y un color propio en sí mismas, como creía Alberti, sino que el tamaño cambia según lo veamos, y la visión de un instante le da una apariencia única. Lo permanente se va haciendo accidental. Y si la apariencia no tiene relación directa con lo que las cosas son, esta apariencia se puede inventar, y las cosas se pueden manipular para hacerlas expresivas. La *Virgen de las rocas* es un ejemplo de esta segunda naturaleza de la que Leonardo habla al principio.

90. ACKERMAN, James S.: *Opus cit.*, pág. 97.



Klipstein bañándose cerca del Monte Athos, fotografiado por Le Corbusier. Fundación Le Corbusier.

Asplund (o Bensov) saliendo del mar durante su viaje a Italia. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

Le Corbusier bañándose en el Mediterráneo. Henry Pessar / Fundación Le Corbusier.

Para Alberti, hay una representación del Universo, un espacio a priori, abstracto, donde los personajes y las cosas son lo que son en sí mismos; su relación es literaria. Las ideas que hay en la naturaleza se refugian en las cosas. Para Leonardo, hay una segunda naturaleza, criatura de sus ojos, que descubre en la falta de conexión entre las cosas y su apariencia, que ésta puede ser manipulada y llegar a expresar algo que todavía no existe, sino en la mente del artista. A partir de este momento, las cosas ya no serán en sí mismas iguales para todos; serán lo que a cada hombre le parezcan. Y cada cual verá una figura de la verdad, según se sitúe ante la naturaleza. Y la materia se deformará, como si nuestra visión fuera una anamorfosis (que por primera vez describe Leonardo). La realidad ya sólo queda restituida desde un único punto de vista propio, inaccesible a los demás. (El arte abstracto es, en realidad, una rigurosa visión del mundo desde un punto de vista que desconocemos, que únicamente el artista es capaz de situar. Sólo desde ahí veremos el mundo como él.) Pero cada hombre, en su esencial identidad con los demás, ha echado sobre sus espaldas un duro trabajo, sin el cual no puede sentirse al mismo tiempo diferente de los demás: imaginar desde dónde percibe lo otro, la naturaleza.

A la vuelta de su viaje, tras bajar los peldaños del Partenón, Le Corbusier reconocerá que no sabe responder: “Se ven realidades de otros tiempos y más allá el mar. Tengo veinte años y no puedo responder...”. Confesará que no sabe dónde situarse ante una naturaleza que siente tan ajena como propia. Que no sabe de qué material está hecho ese aire que nos separa de los demás. Sólo lo sabrá al final de su vida, cuando redacte su último texto “Mise au point”⁹¹. Allí escribe: “Hay que reencontrar al hombre. Hay que encontrar la línea recta uniendo el eje de las leyes fundamentales: biología, naturaleza, cosmos. Línea recta incurvable como el horizonte del mar”⁹². También Valéry sabía que las líneas eran rectas, que en ese aire las cosas sólo se unen dos a dos. Unas líneas rectas que no se dejan curvar por la sola voluntad del hombre, sino que perviven por encima de la ficción del poder sobre lo real.

Un mes más tarde, una mañana de agosto, desoyendo la prohibición de su médico, Le Corbusier se sumerge en el frío mar y muere, abrazado a ese horizonte que no se deja torcer. Quién sabe si el fracaso es el único objeto posible de la fe.

91. El texto acaba con las siguientes palabras: “Tout cela se passe dedans la tête, se formule et s’embryonne petit à petit au cours d’une vie fuyante comme un vertige dont on arrivera au terme sans même s’en rendre compte. Paris, Juillet 1965”.

92. “Il faut retrouver l’homme. Il faut retrouver la ligne droite épousant l’axe des lois fondamentales: biologie, nature, cosmos. Ligne droite infléchissable comme l’horizon de la mer.”



Sigurd Lewerentz: un mosaico romano, sin identificar, fotografiado durante su viaje a Italia.
Arkitekturmuseet, Estocolmo.

La ventana de la reflexión. El silencio del yo

Ha amanecido un día airoso, una de esas mañanas en las que uno teme perder la memoria. Nos hemos levantado temprano para llegar con las primeras luces a la iglesia de Klippan, y sentarme un rato, a solas, en lo que Lewerentz llamaba la “ventana de la reflexión”. Es un hueco que se construye en el interior del muro. Dentro de su grosor, el ladrillo va conformando con sus quiebros un austero asiento con una ventana baja, desde la que sólo podemos ver la luz sentados, reflexionando, dentro del muro. La forma de los ladrillos evoca la presencia del hombre, la cristaliza, como el jorobado de Nôtre-Dame había tomado la forma de los recovecos de la catedral. El perfil de la arquitectura y del hombre es el mismo, igual que la montaña toma la forma de quien en ella yace.

Ayer desembalamos el legado de Lewerentz en el Museo de Arquitectura de Estocolmo. De pronto, surgieron envueltos en un papel, ya quebradizo por lo viejo, unos cristales de fotografías en los que aparecían unas imágenes italianas. Cuando uno es tan sólo un aficionado a la investigación, se emociona con estos pequeños descubrimientos, casi arqueológicos; agiganta lo minúsculo.

Y vuelvo a mirarlas aquí, en un lugar que no existe, para que nadie note la emoción. Son fotografías en las que casi nada se reconoce, pero contienen, en su forma de retratar el aire, una manera muy particular de ver la Antigüedad, y quizá la clave con la que iluminar algo más una obra tan compleja como la de Lewerentz. Unas fotografías siempre tan especiales por su punto de vista, casi enigmáticas por su encuadre.

¿O acaso alguno de nosotros hubiera dirigido su cámara, fotografiando un mosaico, hacia la constelación de teselas monocromas, evitando las figuras, desplazando del centro esas formas que para Lewerentz casi nada parecen significar, sólo unas piernas ágiles atrapadas para siempre en una superficie fragmentada pero única?

Para un hombre tan poco aficionado a las palabras, cuyo lenguaje son las piedras y los ladrillos, estas fotografías son como un minúsculo hueco horadado en un gran muro, por el que acercarse y mirar su obra. Como el pequeño orificio de una cámara oscura, que deja pasar el escaso legado de Lewerentz, seco como su arquitectura. Una colección de fotografías quizá poco apasionadas,



Lewerentz: las piedras rugosas del Palacio Pitti, en Florencia. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

Lewerentz: una oveja soleada. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

pero sin duda densas en su cuidada composición y, sobre todo, en sus enigmáticos puntos de vista. Unas fotografías en las que, como comentara Goethe en su *Viaje a Italia*, lo inusitado puede ser natural, cuando ha desaparecido toda nostalgia.

El muro del Palacio Pitti

¿Qué vio Lewerentz en Italia? ¿Es posible, desde estos viejos negativos, capturar aquello que infunde a su obra un carácter tan peculiar? Como en la fotografía del mosaico, en la que se evita el contenido para fotografiar apenas una textura, Lewerentz se sitúa delante del Palacio Pitti en Florencia y dispara su cámara de nuevo fuera del centro. Desdeña la imponente fachada y se siente cautivado por ese poderoso muro sin composición, unas inmensas piedras moldeadas por la luz, casi sólo una textura. Ciertamente, la única prueba de que Lewerentz estuvo en Florencia son las ventanas que aparecen en segundo plano, por azar. El negativo de cristal de las patas de la oveja, tomadas desde una cercanía angustiosa, vuelve a evitar su forma: no se fotografía en realidad un altorrelieve, sino sólo su textura, en la que las piedras casi parecen lágrimas.

Pero si puede parecer curioso que Lewerentz no fotografiara la fachada del Palacio Pitti, lo verdaderamente sorprendente es que no retratara ninguna fachada. Todas las fotografías están tomadas desde muy cerca, para evitar la forma, la composición; retratan fragmentos de pavimentos, bases de columnas, detalles, superficies, casi sólo texturas.

Para aquel que haya visitado la obra de Lewerentz con atención, este detalle no carece de importancia, pues, sorprendentemente, las fotografías que de su obra se hacen adquieren inevitablemente el mismo tono. Las fachadas de Lewerentz se resisten a ser fotografiadas; su arquitectura no se ve nunca de lejos. Es como si fuera una construcción que sólo se ve y se entiende de cerca, casi con microscopio, cuando entra en valor el plano y la textura, cuando el edificio se puede tocar y sentir. Exagerando un poco, Lewerentz se autorretrata siempre en ese metro que acaricia respetuosamente las texturas, indicando que lo importante en sí no es la forma del objeto, sino su efecto preciso, esa superficie, ese tamaño, esa sombra.

No obstante, decir que el interés de Lewerentz por el método clásico de componer los lienzos de fachada parece escaso es tanto como sugerir que su forma de hacer arquitectura se encuentra alejada de una composición ideal en la que el todo se va dividiendo con reglas precisas sin perder su unicidad. Se trata más bien de un agregar piezas emparentadas a través de una textura y un sentimiento, y no una composición geométrica o un trazado regulador que sobrevuela la totalidad. Es difícil entender la arquitectura de Lewerentz como un *unicum*, pues las piezas nunca se ven enteras, sino sólo parcialmente y desde cerca.

El concepto de fachada, de un plano arquitectónico compuesto según unas reglas abstractas, ya sean éstas antiguas o modernas, no existe. Sin embargo, esta afirmación tan atrevida no se deriva sólo de sus fotografías fragmentarias, ni de mi propia experiencia personal de sus obras. En defini-



POMPEI. Via delle tombe



Lewerentz: dos fotografías de la vía de los Sepulcros, en Pompeya. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

Una postal de la vía de los Sepulcros, comprada por Asplund durante su viaje a Italia. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

tiva, viene confirmada por el hecho de que, al menos hasta donde conocemos, la colección de planos de su obra está formada por una multitud de dibujos parciales que van estudiando por separado las distintas partes del edificio. Sobre un plano general, casi de replanteo, se definen y modifican las diversas partes a medida que la obra avanza. En los proyectos de las últimas iglesias, no existen alzados generales, pero los planos que van dibujando las distintas partes del edificio —una esquina, una chimenea— tienen definidos con absoluta precisión todos sus ladrillos, uno a uno. El ladrillo no es un sistema constructivo, sino un conjunto de individuos.

Paradójicamente, el plano general de fachada apenas tiene importancia, pero todo ladrillo tiene su intención, y el propio Lewerentz explicaba incansablemente en la obra cómo debía ser colocado. Los fragmentos, diseñados con una rigurosa geometría que desaparece, se amontonan con naturalidad, y los ladrillos se van acumulando uno encima de otro con esa casualidad aparente con que las tumbas se amontonan en una pared y que nos miran cada una desde su inmensa soledad.

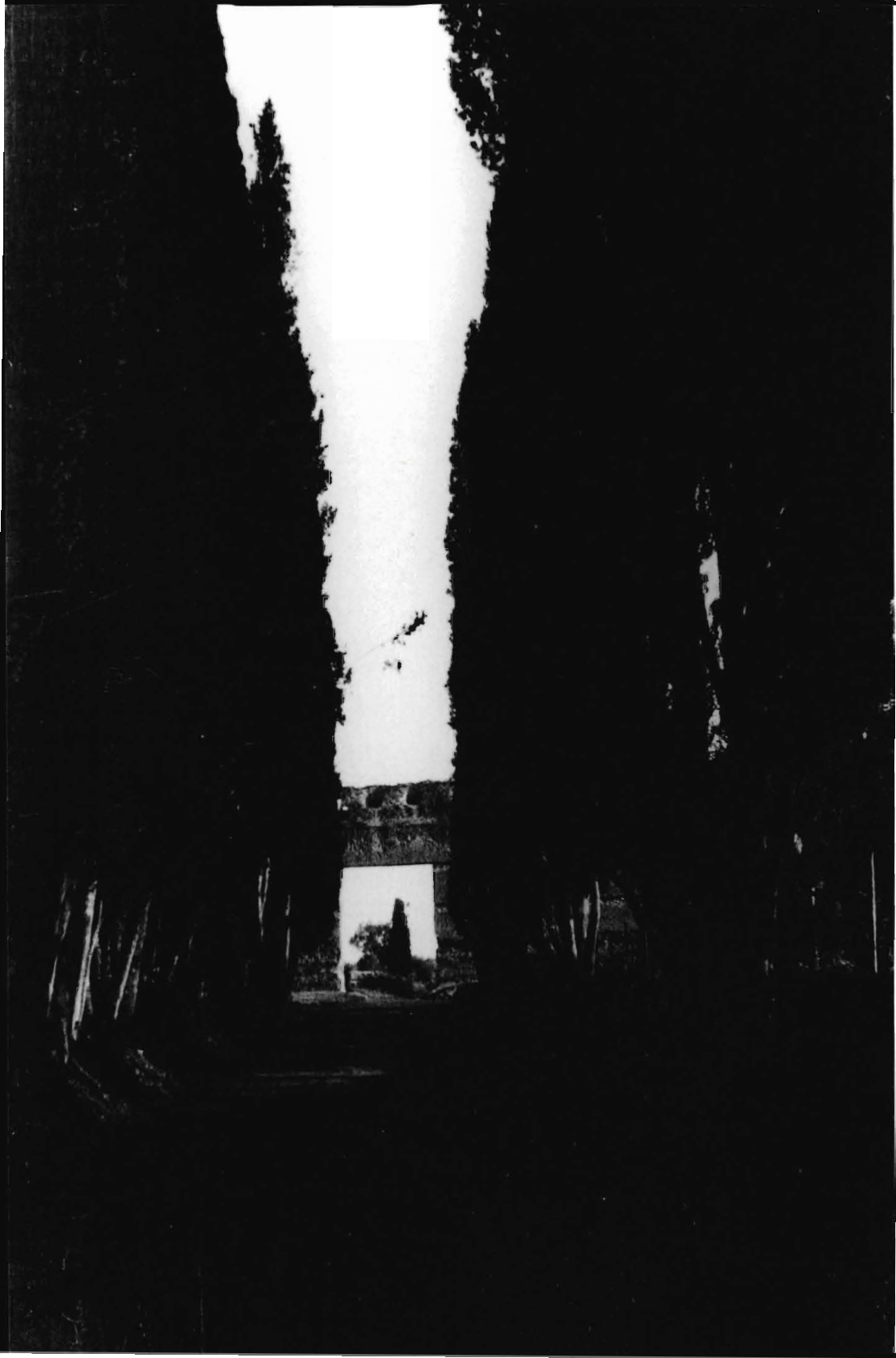
Y esa realidad, única en su sentimiento pero tremendamente fragmentaria en su composición, nunca es percibida globalmente. La iglesia de San Marcos, en las afueras de Estocolmo, se esconde entre la naturaleza, situándose en una pequeña hondonada. Se puede decir aquí que la naturaleza se finge arquitectura, pues la argamasa y el ladrillo adquieren el mismo aspecto que el velo de abedules con sus cortezas rugosas que la rodean. El acercamiento es siempre lateral, esquivando la vista del observador, y el pequeño estanque situado entre las dos alas de la construcción nos obliga a circular siempre cerca del edificio, tocándolo, acariciándolo.

Una vez más, la vista distanciada no existe. Pero, además, las pérgolas de la entrada al edificio nos vuelven a negar la percepción global del conjunto, ya que avanzan hacia el estanque y arrojan una sombra perpetua sobre la fachada que, confundiendo puertas y ventanas, nada nos aclara sobre lo que hay en el interior. La propia entrada de la iglesia se oculta entre los pliegues del muro, lo que descarta cualquier mención de la idea de jerarquía.

Algo parecido ocurre en las capillas gemelas del cementerio de Malmö. Divididas por unos altos setos, nunca se ven las dos al mismo tiempo, y cada una de ellas sólo se entrevé cuando ya nos encontramos muy cerca. Aquí el terreno asciende fuertemente al llegar a la entrada, como si la capilla hubiera sido construida antes que la naturaleza y ésta hubiera tenido que adaptarse a ella. Pero de nuevo el pórtico delantero exento, que cada vez se parece más a los árboles que lo rodean, nos vela la visión de una fachada que no existe y nos impide con sus sombras entender lo que ocurre detrás.

El muro de la Villa Adriana

Poco importa ahora si la foto de la Vía de los Sepulcros de Pompeya, con el muro delante que oculta las tumbas, contribuyó más o menos que la de Asplund, tan parecida, en la elaboración del proyecto del Cementerio del Bosque, al sur de Estocolmo. Como poco importa, por obvio,



El muro de la Villa Adriana fotografiado por
Lewerentz. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

Llegada a la capilla de la Resurrección en el Cementerio
Sur de Estocolmo. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

que la fotografía de la llegada al muro de la Villa Adriana se parezca extraordinariamente al acceso a la capilla de la Resurrección. Lo más importante desde nuestro punto de vista es, en realidad, intentar descubrir qué influencia produjo en Lewerentz aquella visita a la Antigüedad, qué ideas surgieron de esas ruinas poderosas.

La fotografía de la Villa tomada por Lewerentz es casi metafísica en su simplicidad. Un muro con una textura hermosa, un plano patinado por el tiempo y oculto por los árboles hasta esconder su inmensa longitud, y un gran hueco o, mejor, sólo un gran hueco. Un muro que separa, una puerta que une dos espacios distintos. A lo largo de su vida profesional, el eco de esa visión tan sencilla y tan conmovedora llenará de vida y carácter parte de su obra. La capilla de la Resurrección, cuyos primeros croquis datan de julio de 1921, contiene *in nuce* y disfrazadas de un lenguaje aparentemente clásico muchas de las ideas que conforman la posterior arquitectura de Lewerentz.

El acercamiento desde el norte se produce a través de unos grandes árboles centenarios que barajan sol y sombra sobre unas sillitas solitarias al lado de las tumbas. La visión de la capilla entera, como en el muro de la Villa Adriana, sólo es posible cuando uno se encuentra ya muy cerca de las columnas al aire, un espacio que recuerda al fotografiado en Pompeya. Pero lo que aparece como pórtico no lo es en realidad cuando ya estamos bajo él. Capilla y templete son dos piezas diferentes, separadas por la escasa luz que entre ellas discurre. Incluso el frontón trasero que da a la capilla contiene en los dibujos una intención de decoración, un friso que quizá sólo Lewerentz vio, recalcando esa voluntad de independencia. Ambas piezas están ligeramente desviadas, como si hubieran sido construidas en diferentes épocas o por distintas manos. Tras un templete preciso, casi griego en su concepto de sólo exterior, medido sobre los ejes de las columnas, se encuentra una construcción muraria, opaca, poderosa, con un único hueco en su lienzo.

Una caja que parece opaca en su exterior, pero cuyo interior está iluminado por un gran ventanal al sur. La noción de atravesar el muro, de transponer la frontera entre la naturaleza y lo construido, lleva a Lewerentz a tratar exterior e interior como dos espacios distintos. La cercanía de los muros, desde fuera o desde dentro, impone así reglas diversas.

Según Hans Nordenstrom, que realizó un cuidadoso examen de las proporciones de la capilla, las medidas exteriores de la construcción pertenecen a la serie 3, 5, 8, 13, 21..., mientras que las interiores siguen la serie 430, 700, 1.130, 1.830... Aunque Lewerentz, según parece, declaró irritado que desconocía parte de estas relaciones, el hecho es que las series poseen una lógica interna individual, pero no existe relación posible entre ellas, como ocurre, por ejemplo, en las series azul y roja de Le Corbusier. Estamos ante dos mundos distintos, con sus propias reglas geométricas, con sus texturas, con su espíritu propio. Los gruesos muros de la capilla se convierten así en relleno entre dos planos, dos superficies, que son los que verdaderamente existen.



Lewerentz: interior de la iglesia de San Pedro en Klippan. Karl-Erik Olsson Snogeröd / Byggförlaget.

Un niño sonriente con ventana al fondo, fotografiado por Lewerentz durante el viaje a Italia. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

Lewerentz colocando ladrillos. Arkitekturmuseet, Estocolmo / The Architectural Association.

La fotografía en la que aparece el niño sonriente, símbolo de curiosidad, ante ese inmenso muro en el que el plano de delante y el de detrás nada tienen que ver por su distancia, y ese magnético balcón, que se asoma sobre la nada, puede ayudarnos a perfilar esta idea. Dentro de su imponente macidez, el grosor de los muros de la capilla desaparece, pues es sólo consecuencia de la creación de dos espacios distintos. Algo de esto sucede también en la iglesia de San Pedro en Klippan. El grosor de los muros va cambiando de espesor a lo largo de la capilla para recalcar que las caras interiores y exteriores, que se despliegan de distinta forma, son lo verdaderamente importante. La carpintería de las ventanas se lleva hacia el plano exterior, lo cual es común en los países nórdicos, pero se la desnuda de marco y el cristal aparece enrasado contra el muro formando un mismo plano.

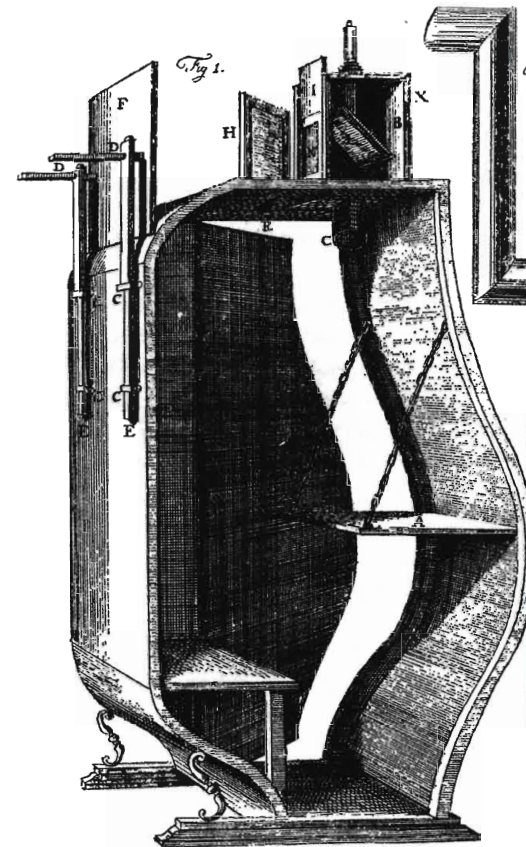
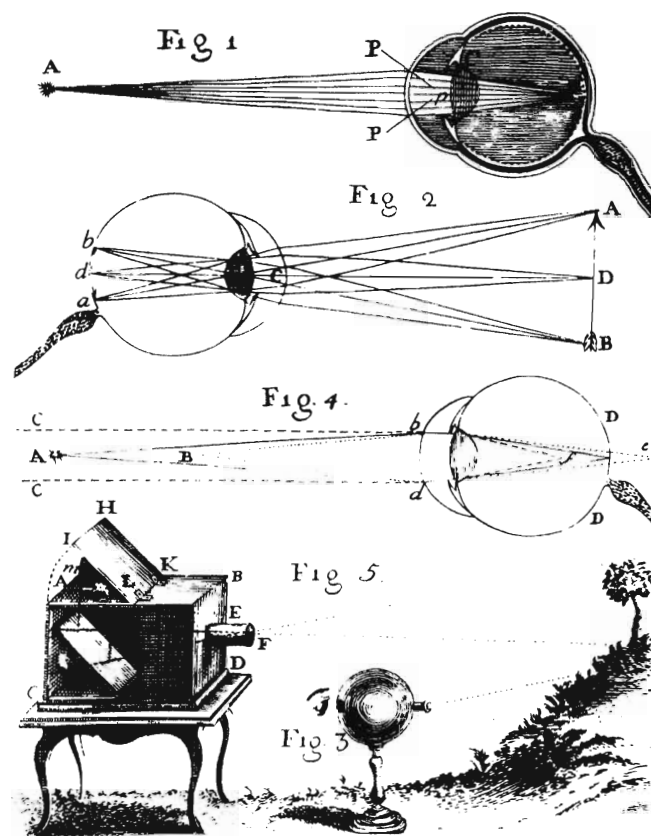
Casi no hay huecos en la composición de la fachada, pues la ausencia de sombra anula tanto la forma como el grosor. Los cristales enrasados reflejan sólo el exterior, la naturaleza, e impiden la vista de un interior que se nos vela. Desde el exterior, los vidrios son opacos, pero desde el interior aparecen como huecos sin cristal, como si estuviéramos en un exterior.

El muro exterior con ventanas del pabellón de oficinas de la iglesia de Klippan aparece como una pared de una galería de arte, donde los cristales, superficies planas, reflejan una naturaleza con perspectiva, más como cuadros, ahora sí, que como ventanas de Alberti; cuadros para ver desde fuera. Y al igual que la pintura batalló a lo largo del siglo en el campo de la profundidad, Lewerentz hará una arquitectura sin profundidad en el exterior y rica en formas y espesores en el interior. Más allá de los muros, la realidad es distinta. Todo es oscuridad, penumbra, tanto que nos vemos obligados a avanzar casi a tientas, tocando las paredes.

“Toca el ladrillo, siente su rugosa superficie, escucha cómo suena cuando se rompe”, acostumbraba a decir Lewerentz a sus colaboradores, como si uno pudiera atribuirle vida y carácter, como si la materia fuera algo más que su propio ser, un algo que no se puede expresar con palabras. Pero el maestro, como el narrador de las *Mil y Una Noches*, nos lleva sabiamente de fuera a dentro, de un fragmento a otro, casi sin darnos cuenta, construyendo con habilidad el tiempo. El tiempo que transcurre entre las gotas de agua que caen cuando entramos a oscuras en la iglesia, el tiempo que tardan nuestros ojos en acostumbrarse a la luz y que no nos permite atravesar el muro con brusquedad, sino sentir que ese espacio en penumbra es iluminado por nuestros propios ojos, por nosotros mismos. Lentamente, fragmento a fragmento, aparece la capilla, como las pequeñas narraciones se suceden incomprensiblemente unas a otras en el cuento oriental, fragmentos hilados tan sólo por una textura.

La cámara oscura

Más allá, a través del cristal, se ve un paisaje nevado y frío. Pero aquí, sentado dentro del muro, se está bien. Hay una cierta estaticidad, casi inmovilidad, quietud. Repaso las fotografías de Lewerentz en las que está colocando los ladrillos uno a uno para resolver los encuentros, y me acuerdo del *Retrato de los Arnolfini* de Van Eyck, en el que está escrito: “Johannes de eyck fuit hic”.



Comparación entre el ojo y la cámara oscura, principios del siglo XVIII. MIT Press.

Cámara oscura portátil, mediados del siglo XVIII. MIT Press.

La fábrica de vidrios donde trabajaba Lewerentz en verano. Ewa von Uexkùl / Byggförlaget.

No tanto que lo pintó, sino que lo presencié; no hay significado, sino presencia. El mundo de Van Eyck es también un mundo estático⁹³. Es una quietud nada literaria.

En la carpeta hay más fotografías. Una retrata la fábrica de vidrios de la familia, donde Lewerentz trabajaba en verano ayudando a su padre. Todo es oscuro, excepto el fulgor del horno que ilumina la estancia. Se parece a esas recortadas y violentas entradas de luz de esta pequeña iglesia de Klippan. Mientras miro los cristales de los negativos, imagino este sitio alejado del mundo como una cámara oscura, donde la luz da la vuelta, invierte, como en los negativos, la realidad para verla con otros ojos, como los pintores ven sus cuadros a través de un espejo. Se aleja la realidad para poder mirarla otra vez de cerca.

Esta ventana de la reflexión no se parece a la de Alberti; es un modo de ver la naturaleza (muy del Norte de Europa) que no se preocupa tanto de la relación del hombre con su obra, sino que se centra en la relación de la obra del hombre con la naturaleza, dando primacía a la naturaleza sobre el espectador, desplazándola. El yo calla por el instante.

Es una ventana apasionada por conocer lo que le rodea. Empuja la representación hasta la presencia de la naturaleza, hasta la conciencia de que es distinto lo que hay que lo que se percibe, abriendo la posibilidad de que aquello que cada uno ve sea diverso. En el interior de este muro, uno se siente más bien como el geógrafo o el astrónomo de Vermeer; ambos cuadros representan la cámara oscura⁹⁴. La luz que entra es la ordenada de la razón, no la que deslumbra los sentidos. En el interior de esa caja oscura, en esa interiorización, es donde se puede percibir⁹⁵. Aunque no está demostrado que Vermeer utilizara la cámara oscura, sí es cierto que opone una visión óptica a una visión perspectiva. El hombre mira hacia fuera y conoce el mundo exterior no a través de un examen sensorial sino de una acción mental.

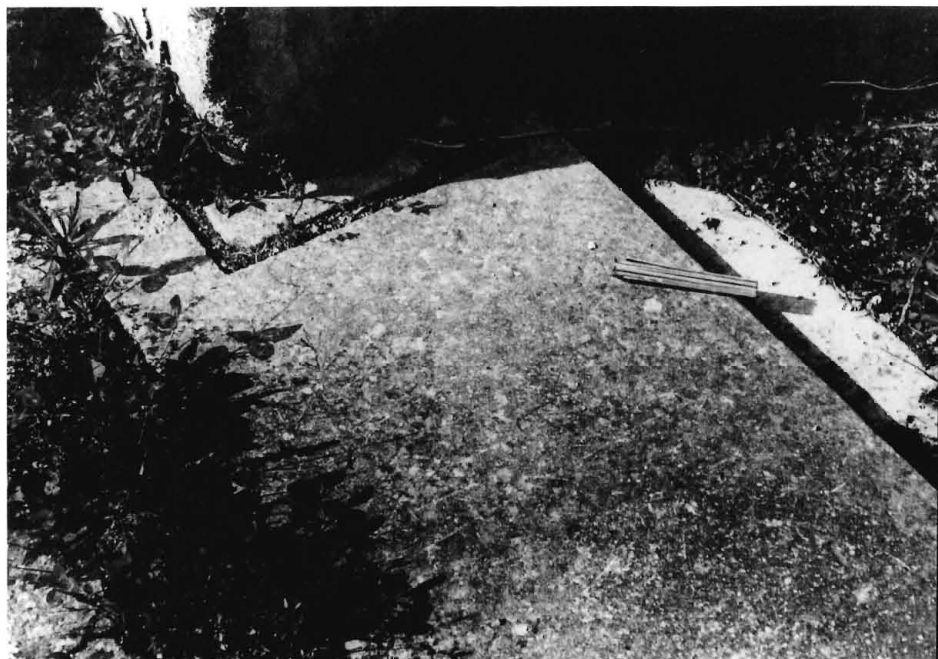
El astrónomo mira al cielo, pero no ve el mismo universo que Alberti porque en Italia, la férrea censura vaticana ha detenido el tiempo, como Josué. Copérnico, el polaco que leyendo en griego el texto de Arquímedes en el que descartaba la teoría heliocéntrica de Aristarco de Samos (escrita en el 280 a. C) pensó que podía ser cierta, ha tenido que retractarse. Copérnico no pudo demostrar su teoría; habrá que esperar al 7 de enero de 1610 para que Galileo pueda hacerlo: es emocionante la descripción del descubrimiento, “que supera toda maravilla”, de las lunas de Júpiter, durante una noche tensa esperando que desaparezcan las nubes. Galileo había conseguido el telescopio por indicación de Kepler, quien también creía en la teoría heliocéntrica. Pero Galileo deberá retractarse, y Kepler y los protestantes podrán seguir el camino de la ciencia.

Para Alberti, la pintura era “contemplar un segundo mundo, sustituto del real”. Para Bacon y los nórdicos: “(...) Aquellos, sin embargo, que aspiren no a la conjetura y la adivinanza, sino a descubrir y saber; los que pretendan no imaginarse sus propios mundos sucedáneos y fabulosos, sino examinar y analizar la naturaleza de este mundo mismo, deberán acudir para todo a los

93. Panofsky describe a Jan van Eyck así: “El ojo de Van Eyck opera a la vez como un microscopio y como un telescopio..., de forma que el espectador se ve obligado a oscilar entre una posición razonablemente distante de la pintura y muchas otras muy cercanas... Sin embargo, tal perfección tenía un precio. Ni el microscopio ni el telescopio son buenos instrumentos para observar la emoción humana..., el acento se pone en la pasiva existencia más que en la acción. Para los criterios normales, el mundo de Jan van Eyck maduro es un mundo estático”. PANOFSKY, Erwin: *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1953.

94. CRARY, Jonathan: *Techniques of the Observer*, Cambridge, MIT Press, 1984, pág. 7.

95. Para Descartes, “la percepción no es visión, es sólo una inspección de la mente”.



Cuatro fotografías de Lewerentz, retratando su metro.
Arkitekturmuseet, Estocolmo.

96. Para Bacon, la historia natural se divide en tres partes: la historia de las obras de la naturaleza, la historia de las aberraciones de la naturaleza y la historia de las manipulaciones de la naturaleza llevadas a cabo por el hombre, que es la historia de las artes. La segunda parte era una herencia del Medievo, del temor a ser parecido al otro; la tercera era impensable.

97. La figura de Constantijn Huygens (1596-1687) desempeña un papel importante en la forma de descubrir el mundo: el amigo de su hijo Christiaan, Drebbel, era un inventor, acusado de brujo. Hacía microscopios y submarinos e ideó la máquina del perpetuo movimiento. Hubiera sido amigo de Fausto. De él decía Rubens que “se veía más grande de lejos que de cerca”, cosa más común de lo que parece.

98. Apenas dos años después de la vuelta de Italia de Soane, en 1781 Reynolds regresa de su visita a Flandes y Holanda, y describe la pintura de Van der Weyden de este modo: “Sus pinturas tienen un efecto muy parecido al de la realidad vista en una cámara oscura”. Es una pintura que tiene una cierta vocación científica, que se caracteriza por el acercamiento a lo real y a la verdad.

99. ALPERS, Svetlana: *Opus cit.*, pág. 159. Esta técnica podría tener relación con los *Overpaintings* de Max Ernst que tanto impresionaron a los surrealistas.

propios hechos”. La innovación de Bacon⁹⁶ consiste en insistir en la esencial identidad entre el estudio de la naturaleza y las artes humanas, y la necesidad de recurrir a los hechos para quien quiera saber. La representación es un lugar para transcribir la realidad y no un escenario para la ambición humana.

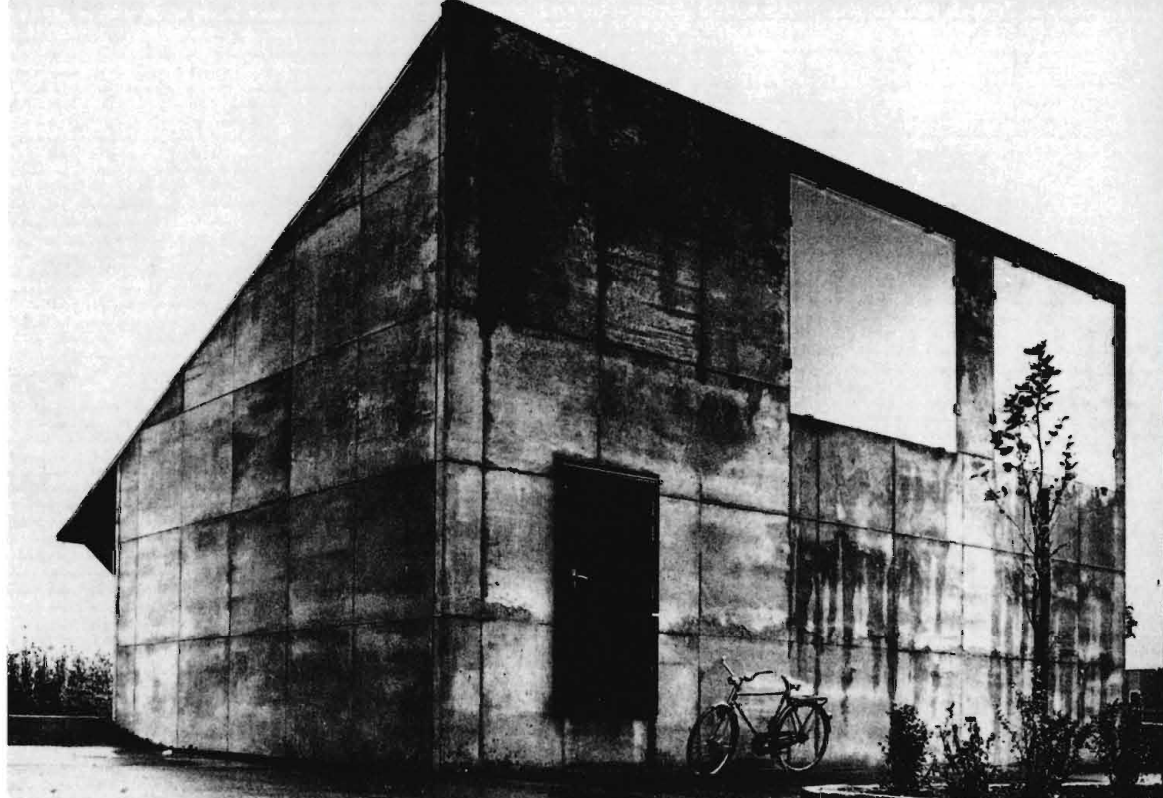
Y al mismo tiempo que el astrónomo empieza a descubrir con el telescopio un mundo muy alejado, también se descubre un nuevo mundo en lo muy cercano, estudiando las cosas con el microscopio. A un hombre como Huygens⁹⁷ le hubiera gustado escribir un libro que habría titulado *El Nuevo Mundo*; en él habría puesto los insectos vistos al microscopio, si se hubieran dibujado; todo un mundo de visiones fantásticas que el ojo descubría en cuanto aprendía a mirar. Al principio, la gente no veía nada, pero poco a poco aparecían las maravillas: “Se trata, en efecto, de un nuevo teatro de la naturaleza, otro mundo (...)”.

Huygens compró una cámara oscura en Inglaterra, en ella las imágenes quedan vinculadas a un progreso del saber, que compartía con Bacon. En 1630, escribe a su mujer: “Tengo agradables novedades que te traeré a casa. Igual que en un cuarto oscuro, por la acción del sol a través de un cristal, puede verse, aunque invertido, todo cuanto ocurre en el exterior”. Y llega a añadir: “Es la nueva verdad, recién nacida a la clara luz del mediodía”⁹⁸. Huygens se entusiasma con la vista del microscopio y el telescopio, y cree que podemos ver como los dioses, muy de lejos y muy de cerca.

La ventana nórdica es una perforación para observar el mundo. Se sabe que, en algunos bodegones y debido a la acumulación de cosas, los objetos eran dibujados enteros antes de taparlos con nuevas piezas⁹⁹ (aunque quizá queda un rastro perplejo, como en los *Overpaintings* de Max Ernst). La técnica servirá para redimir al hombre en cuanto profeta de una ciencia que le permite dominar la naturaleza, ya que no puede hacerlo a través de un conocimiento que se le escapa. El plano del cuadro es un plano de trabajo, sin previo enmarcamiento, donde la realidad se transcribe. El conocimiento se debe fundar exclusivamente en lo visible, en su presencia viva.

El ojo según Kepler

Kepler describe el ojo humano como un mecanismo productor de imágenes y define la “visión” como “representación”, un vínculo entre naturaleza y arte, entre descubrir y hacer. Al detectar el cambio de tamaño de la luna en eclipses (que era para lo que se utilizaba la cámara oscura), pasó de la astronomía a la óptica, y atribuye el cambio al medio de observación. Estas investigaciones le llevan a definir la visión como la formación de una imagen retiniana, que él denomina *pictura*. De este modo, investigando la naturaleza llega a la conclusión de que la vista es engañosa por los medios que utiliza, y el problema está en la separación entre artificio y naturaleza. Una conclusión parecida a la que había llegado Leonardo al estudiar el ojo. Kepler separa la visión de la percepción, la deshumaniza: “la pantalla se pinta con los rayos coloreados de las cosas visibles”.



Vermeer: *El arte de la Pintura*. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Lewerentz: kiosco de flores. Karl-Erik Olsson Snogeröd / Bygghuset.

Lewerentz en su estudio de papel de aluminio. Arkitekturmuseet, Estocolmo / Bygghuset.

El estudio de Lewerentz en Lund, una cámara oscura. Karl-Erik Olsson Snogeröd / Bygghuset.

A la conciencia de la naturaleza como alteridad le sigue su representación como algo que está más allá de la cámara oscura; a la independencia científica entre la realidad y la imagen le seguirá lo personal de cada imagen retiniana. Años más tarde, los románticos llegarán incluso a dudar de la unicidad de la imagen personal, al descubrir un mundo propio y a la vez ajeno, que abrirá el camino de la introspección de la mente hasta la aparición del surrealismo. Es como si una parte de la naturaleza, de aquello que no tiene vínculos racionales, apareciera con persistencia en la mente.

La caja de aluminio

Hay otras fotografías del estudio de Lewerentz que también se parecen mucho a la cámara oscura¹⁰⁰: un pequeño volumen negro, encerrado, recubierto de papel de aluminio, con una pequeña luz, que no deja escapar los razonamientos, con un mástil de barco para atar los planos, como si pudiera estar navegando en cualquier sitio y desde allí observar el mundo. La mente es un espacio interior en el que el dolor y las ideas pasan primero a través de un ojo interior..., es un único espacio interior en el que las sensaciones del cuerpo y de la percepción son objetos de cuasiobservación. Un lugar retirado en el que la visión puede ser pensada e imaginada.

Es una arquitectura totalmente impermeable a la narración, en la que se representa la arquitectura como si fuera naturaleza. Los suelos de las capillas gemelas dudan al levantarse de su condición de naturaleza o artificio, los ladrillos, como los camaleones, se disfrazan de abedules en la iglesia de Skarnpack, las fuentes en el interior de la iglesia de Malmö no sabemos si son anteriores a la iglesia o es la propia naturaleza la que ha abierto una brecha en el solado, tan pendiente que quizá no fue alterado en sus ondulaciones. Las pérgolas se figuran que son árboles, y en el exterior, la suave pendiente, sin bordes, recoge el agua en una fuente como si fuera un charco. La fragmentación de las visiones evoca la ausencia de un punto de vista fijo, como en las primeras vistas cartográficas o la vista de Delft. Las ventanas, con su vidrio exterior desnudo, más parecen aquel espejo que refleja la naturaleza, y esa cercanía, tanto en su obra como en sus fotografías, es casi un reflejo del microscopio que tanto gustaba a los descriptivos. Cuando entramos en la iglesia, son nuestros ojos los que iluminan el mundo, tal como ellos lo habían descubierto. El muro, sometido a la respiración del hombre, se hace grueso y delgado.

En el *Arte de la pintura* o, como también ha sido llamado, *El pintor en su estudio*, Vermeer hace de la luz la sustancia de las cosas. Para John Berger, que comienza su ensayo sobre Vermeer con la frase: “la luz es casi tan impersonal como la verdad”, la función del rincón cerrado de la habitación en sus cuadros es recordarnos el infinito. En ellos imagina que la luz los llena como el agua llena un tanque, y casi cree oír su rumor¹⁰¹.

Imagina a Vermeer obsesionado por escaparse de esos aspectos de la realidad que por su propia naturaleza desafían la representación visual... Nació el año en que Galileo publicó sus *Diálogos copernicanos*. Fue contemporáneo de Pascal, quien escribió menos de diez años antes:

100. El napolitano Giovanni Battista della Porta parece que fue el inventor de la cámara oscura, describiéndola en 1558 en *Magia Naturalis*, preocupado por aspectos técnicos de las lentes. Para Della Porta, era fundamental “observar un mundo unitario”; y la experiencia óptica podía reunificar conocedor y conocimiento. Al final de 1500, desde un espacio privado, se recorta el mundo.

101. “¿Qué es lo que quería decir con la quietud de sus habitaciones, que la luz llenaba de igual modo que el agua llena un tanque? (Casi es posible imaginar que el flujo de la luz es audible.)” BERGER, John: “Vermeer, el pintor en su estudio”, *El País* (3.2. 1996).



“Todo este mundo visible es sólo una marca imperceptible en el amplio seno de la naturaleza. Ninguna idea nuestra puede empezar siquiera abarcarla. Por mucho que extendamos nuestros conceptos más allá de los confines del espacio imaginable, somos capaces de presentar nada más que átomos a expensas de la realidad de las cosas. Es una esfera cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia no está en parte alguna”. En los cuadros de Vermeer, en la irrepetibilidad del tiempo, alejada de los impresionistas que podían repetir, percibimos el propio fluir del tiempo, y por eso la luz parece agua¹⁰².

Es una cualidad acuosa de la luz que recuerda a los versos de Dante, cuando mira, como el astrónomo, a la luna: “pareva a me che nube ne coprise / Lucida, spessa, solida e polita,/ Quasi adamante che lo sol ferisse./ Per entro sè l’eterna margherita / Ne ricevette, com’acqua recepe / Raggio di luce, permanendo unita”¹⁰³.

Laurence Gowing insiste en esa naturaleza que se nos escapa con estas palabras: “Vermeer se sale de nuestra norma porque no puede compartir la gran fantasía que lo sustenta, la ilusión de que el poder del estilo sobre la vida es real. Por mucho que sus ojos se jacten de someterlas, de devorarlas, las formas reales de la vida permanecen intactas”¹⁰⁴. Las pinceladas romboidales que parchean sus últimas obras hablan de esa distancia entre la imagen y la realidad descrita por ella.

Pero así como Le Corbusier fue a Viena para ver el Museo y se encontró (por un azar del destino) con los *brueghel*, Berger había ido a Viena a ver los *brueghel* y se encontró con los *vermeer*. Para Berger, lo que hay en la mesa son fragmentos de la mujer, sin vida, no representaciones simbólicas. “El aliento lo es todo”, hace exclamar a Vermeer, quien piensa que el mundo se le escapa entre los dedos como el agua rumorosa; oye pasar el tiempo y ve que no lo alcanzará; la naturaleza nada nos promete; quedará para otra vida. Vermeer se ha colocado al otro lado del cristal y ya no es un espectador, sino que es (o quisiera ser) parte de la naturaleza, ya que el cuadro y la realidad son una misma cosa. Es respirar a pesar del cristal.

Hay algunos arquitectos que podrían involucrarse con la misma redcilla que Dalí empleó para Vermeer, cuando la obra se acerca, en su hacerse, a la naturaleza: “Pero existe asimismo la paciencia, que es una forma de pasión: Humilde paciencia en la maduración de los cuadros de Vermeer de Delft; es la misma paciencia que descubrimos en la maduración de los árboles frutales”. Y al abrir la ventana, ve una naturaleza que le es ajena, y cuando se mira en el espejo, se ve a sí mismo. Pero no tardará en darse cuenta de que se ve distinto a los demás y quizá, también, que es distinto a sí mismo. La segunda naturaleza es tan sólo la apariencia transitoria del segundo yo. Y el hombre es como esos muros de grosor cambiante que respiran en Lewerentz, apretados entre la presión de la naturaleza y la pujanza de nuestra soledad, que quisiera dilatarse para invadir lo común. Al menos para quien tiene fe en la arquitectura.

102. Recuerda el cuento peregrino de García Márquez, “La luz es como el agua”, que al romperse las bombillas, el torrente de luz dorada y fresca invade la casa. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *Doce Cuentos peregrinos*, Barcelona, Altaya, 1995.

103. DANTE ALIGHIERI: “Canto II”, *La Divina Commedia* (ed. ilustrada por Gustavo Doré), Vicenza, Ristampa Anastatica, 1984.

104. GOWING, Laurence: *Vermeer*, Londres, Faber and Faber, 1952, pág. 66.

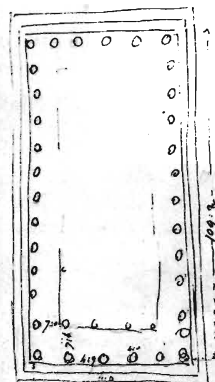


John Soane, a los 21 años, retratado por Nathaniel Dance.
 John Soane, retratado por Thomas Lawrence en 1829.
 Caricatura de Soane.
 Sir John Soane's Museum.

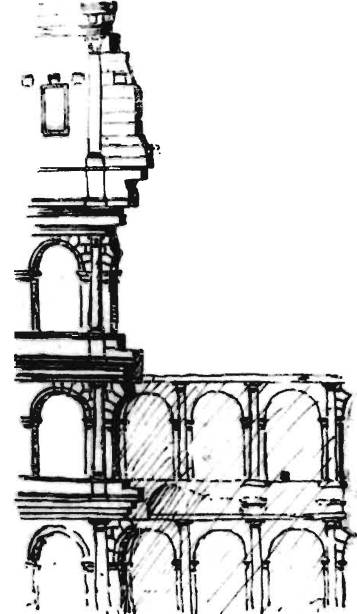
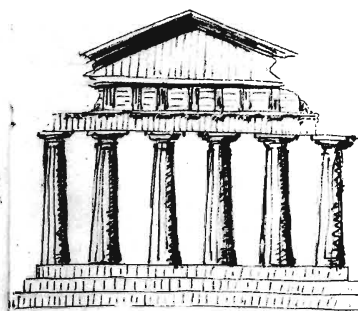
Una especie de autorretrato. Historia de una casa

Ahora debemos pasar, de puntillas, sobre doscientos años: quedan atrás los días que Velázquez pasa en Roma, con el sosiego que da dejar en el viaje tantas cosas por mirar, tantos árboles por conocer. Porque, acosada por la razón, la cercanía de la naturaleza se esconde, meditando el temor por la muerte de Rafael que nos narra Bembo. Hasta el Renacimiento, seguramente no existe un cristal que separe la naturaleza de la cultura —el mismo Montaigne se admiraba de que las ventanas de Italia no tuvieran vidrio—. De hecho, el esfuerzo de los neoplatónicos por despedazar la concepción de la Antigüedad, expresada por Platón, de que la pintura es una copia imperfecta de una copia de la idea manifiesta la existencia de un bloque compacto de cosas e ideas: los antiguos, los griegos, se preguntaban por lo que las cosas son. El asombro de que las cosas existan, el horizonte del nihilismo, está todavía por llegar, agazapado, hibernando. Es verdad que cosas e ideas habían desdibujado sus ataduras, y el Renacimiento no es sino un esfuerzo por excavar sus vínculos, pero la necesidad de comprender la naturaleza ha llevado adelante los estudios sin tener en cuenta los sentidos. El hombre piensa que el progreso técnico es suficiente para representar la naturaleza, pero en su camino ha dejado atrás que él mismo es parte de ésta. El desplazamiento entre los medios de representación y el hombre que representa embrollará la imagen de lo real durante muchos años.

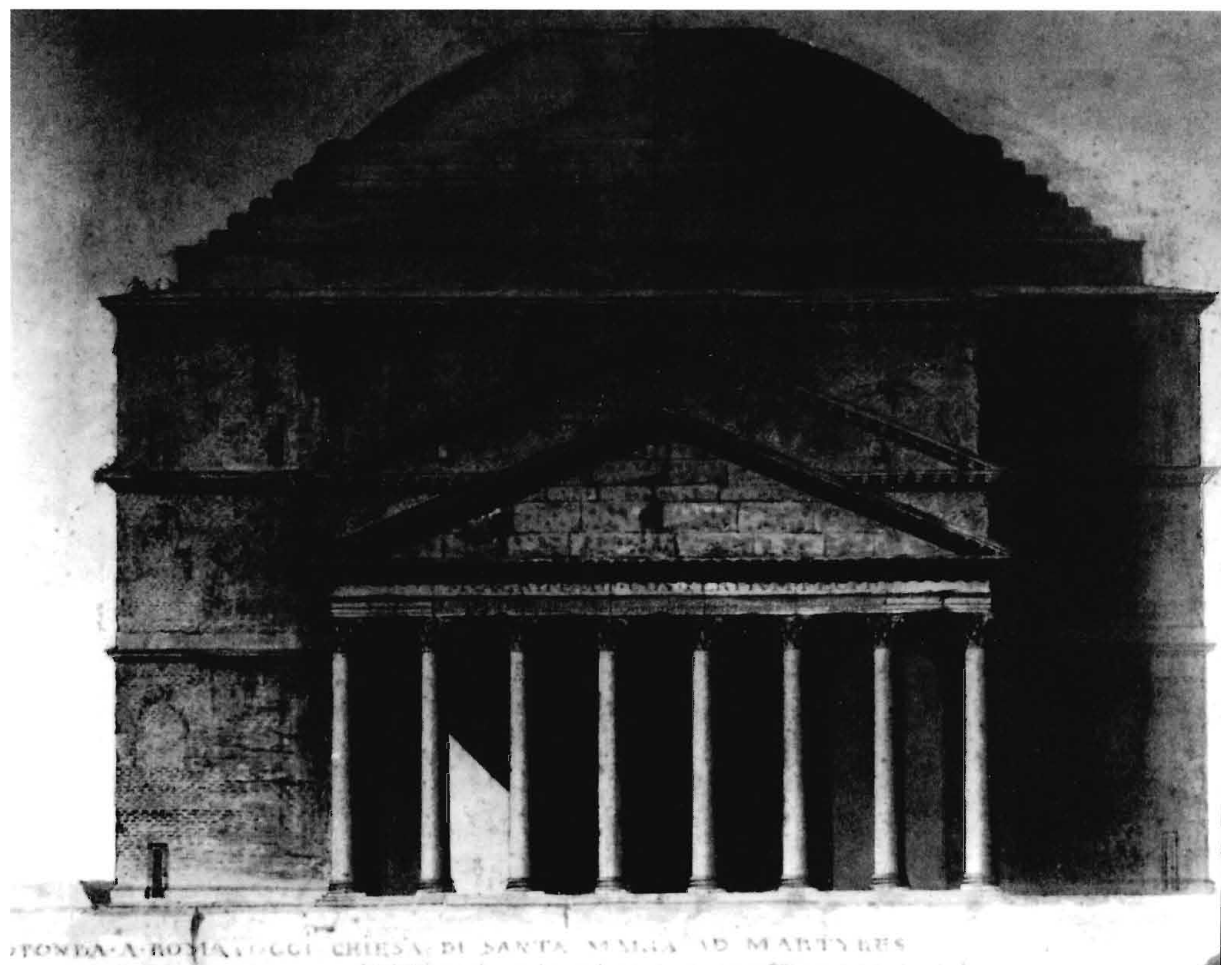
En cierto modo, el siglo XVIII es un siglo profundamente humano, en el sentido que el desenvolverse de unas ideas conduce inevitablemente a su desaparición. Las discusiones están enmarcadas por las Academias de Arte, fundadas años atrás por Luis XIV. Se supone entonces que el arte ha alcanzado una cota en su desarrollo en el que las cuestiones artísticas pueden ser racionalmente discutidas y expuestas. En lugar de la vaguedad de la inspiración personal, un estilo correcto —basado en un único conjunto de principios— prevalece entre el conjunto de los artistas. La Royal Academy of Arts de Londres se funda en 1768, tardíamente, por oposición a la jerarquía de las instituciones derivadas de la monarquía francesa. George Dance fue uno de sus fundadores, y allí estudió Soane, quien junto con otros siete alumnos, fue admitido en 1771. Como siempre, alrededor de una constelación de factores que despierta la pujanza de la naturaleza (Rousseau era el autor preferido de Soane por su lenguaje de la naturaleza), las ideas de Sandby, quien pensaba que la arquitectura tenía sus raíces en la naturaleza, empiezan a desparramarse como el aceite sobre un lienzo. Y si la razón debe prevalecer sobre el capricho, todo ha de revertir a



13 columns



going from Naples to Portici by land
this is the first Temple you arrive at



STONED A ROMAN - THE CHURCH OF SANTA MARIA AD MARTYRES

El templo de Ceres en Paestum, dibujado por Soane durante su viaje a Italia. Sir John Soane's Museum.

Soane: el Coliseo de Roma, Italian Sketches. Sir John Soane's Museum.

El Pantheon de Roma dibujado por Soane en 1778. Sir John Soane's Museum.

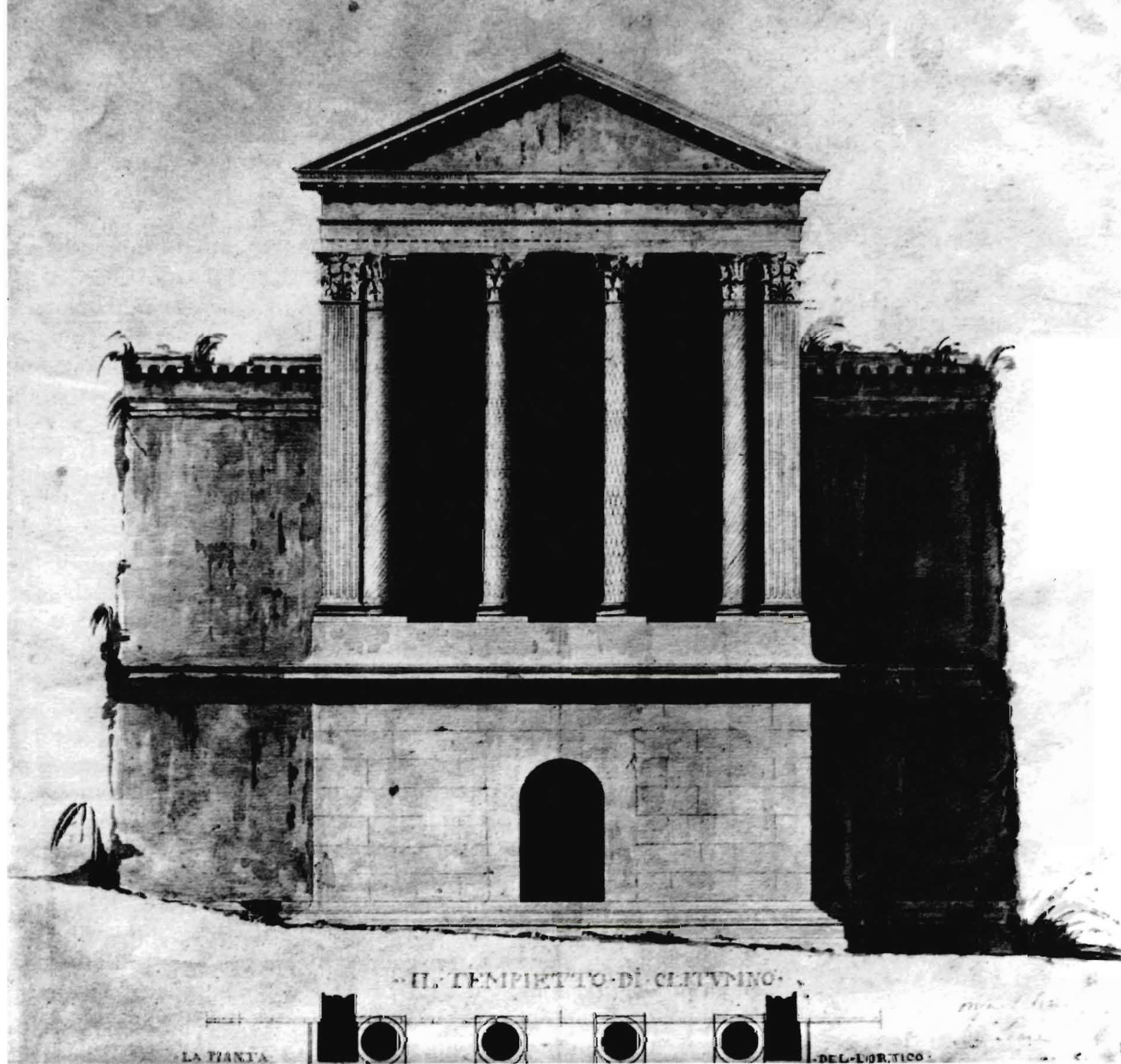
lo primitivo, hacia los “principios Naturales”. Uno de esos principios es que el trabajo de arquitectura debe explicar exactamente la función a la que sirve. Otro de estos principios es el carácter: “cada edificio debe tener un carácter, o expresión, unido a su destino”. En 1750 Laugier aconseja: “(...) que un edificio debe ajustarse a su destino, es decir, que la decoración de los edificios no debe ser arbitraria”. Blondel lleva estas ideas al campo de la ciencia, estableciendo un catálogo que conduce a la arquitectura parlante. Sin embargo, y paradójicamente, la expresividad de los edificios y la insistencia de Sandby en que “el arte da cuerpo a los espléndidos fenómenos de la naturaleza ruda” despierta la conciencia romántica de Soane, que se embarca con los protorrománticos.

Durante un par de siglos, las Academias rehúyen la convivencia de razón y sentimiento. Soane es el primero en recuperar el espíritu de Rafael y casi el último viajero de la Academia. Aunque todavía no puede mirar a la naturaleza de frente, tanto él como Viollet-le-Duc necesitan de la literatura para observarla, inventan artificios para abrir una brecha, una distancia entre la naturaleza y la cultura, como mirándola a través de un espejo. Ambos participan de ese extrañamiento: Soane describe su casa como algo ajeno a sí mismo, disociando la naturaleza, sus objetos, de su pensamiento; lo que es al principio un todo indisoluble empieza a quebrarse. Viollet contará su viaje como si fuera el de otra persona. Son hombres que quieren ir más allá del papel que la historia les ha adjudicado, y en la ficción encuentran un terreno para ensanchar el paisaje conceptual de la arquitectura. Es una brecha que no cicatrizará jamás, y que da cuerpo a la arquitectura que es, ante todo, y además de otras cosas, un vínculo entre la naturaleza y la cultura.

“A sort of portrait...”

Soane, que proviene de una familia de clase media baja, añade una e al final de su apellido y, a fuerza de empeño, llega a ser Caballero; nació el 10 de septiembre de 1753, y su lugar de nacimiento permanece, quizá deliberadamente, oculto. Nunca llegaría a completar su figura, buscándose a sí mismo, sombreando sus perfiles. Desde muy pequeño, Soane decide ser un gran arquitecto. Admira de Dance “su perfecto conocimiento de los antiguos trabajos de griegos y romanos”, y es él quien le empuja a estudiar la lengua francesa, lo que da idea de la presencia de la enseñanza académica en esos años. George Dance vuelve de Italia en 1764. Cuando, siguiendo sus pasos, Soane viaja al pasado, la mente del Renacimiento impregna su pensamiento y sustituye los tondos traídos del arco de Constantino con copias de estatuas de leones que ha visto en la Villa Medici. De hecho, según las propias palabras de Soane, Ealing fue hecho “imitando una villa italiana, (...) en donde vemos una inmensa cantidad de restos antiguos de fragmentos de escultura y arquitectura”.

De algún modo, Soane veía la fachada de Pitzhanger “como una pintura, como una especie de autorretrato”, ello nos da idea de la identificación que existe entre la obra y la persona; y aunque, en cierto modo, la obra y el personaje sean lo mismo, aunque materia y pensamiento sean una sola cosa, la expresión “autorretrato”, por el contrario, no hace sino enfatizar la eclosión del



Soane: el Templo de Clitumnus, cerca de Foligno.
Sir John Soane's Museum.

sentimiento, de manera que, como aquel retrato de Guido Riccio en Siena, como aquel autorretrato de Durero, el sentimiento de lo personal vuelve a presionar los límites de la conciencia anunciando el despuntar de lo personal. La arquitectura como autorretrato es signo de identificación de cultura y naturaleza, al acercar obra y persona, pero también es índice de su quiebro, al irrumpir lo personal, lo particular, en el mundo de la creación. Así como el poliedro de la *Melancollia* es al mismo tiempo la solidez de materia e idea y la perplejidad ante sus secretos vínculos, la obra como autorretrato es también la identificación del hombre y la obra, así como la distancia entre un hombre y los demás, y, al abrir la posibilidad de interpretación, inaugura los límites formales de la libertad y la creación, que no es sino el modo en que nos instalamos en la cultura. Y la expresión de la arquitectura como *picture* también está hablando de la vinculación con la naturaleza como modelo, pues la pintura no es todavía más que imitación. (*Picture* era la palabra empleada por Kepler para definir la imagen en el ojo del hombre.)

Viaje a Italia

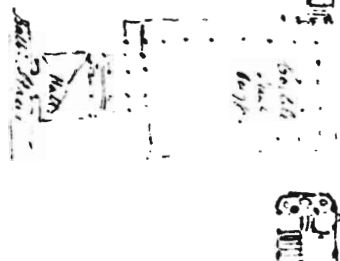
En 1777, Soane gana la medalla de oro en el concurso anual de la Academia con un proyecto de puente triunfal, que imagina que gustará al rey. Una plaza queda vacante en Roma y la fortuna quiere que sea para un arquitecto. Soane gana la votación y, antes de partir, intenta publicar de forma obsesiva y apresurada sus *Designs in Architecture*.

El 18 de marzo de 1778, John Soane inicia su viaje a Italia, durante ese año y el siguiente visita Roma, Nápoles, Paestum, Calabria, Malta, Sicilia, Venecia, Verona, Vicenza, Mantua y Parma. Recuerdos, objetos y amistades de una época que Soane consideraba el evento más feliz de su vida dejan su poso en un hombre, cuya obra, cuya casa, marcará una inflexión en la mirada de la historia. “Fui enviado a Italia para continuar mis estudios (...) Fue el acontecimiento más afortunado de mi vida, ya que me ofreció la oportunidad de dar forma a esos contactos a los que debo los privilegios que desde entonces disfruto (...)” La expresión “fui enviado” y los “contactos” de los que Soane nos habla resumen apretadamente su viaje a Italia como un hombre inmerso todavía en la Academia, que espera encontrar clientes en el extranjero. El título del texto: *Memorias de la vida profesional de un arquitecto* también explica con claridad la concepción moderna del oficio. Las palabras “profesional” y “privilegios” evidencian la obsesión de Soane por el ascenso social, al sentirse diferente (y por encima) de los demás.

El 2 de mayo de 1778 Soane llega a Roma; allí describe su quehacer: “(...) viendo y examinando los numerosos e inestimables restos de la Antigüedad”. Es muy escasa la literatura que nos queda, pero sí sabemos que llega a Roma con ideas fijas. Su primer dibujo en Roma es la planta y sección de S. Agnesi Fuori le Mura, del 21 de mayo, y la representa pensando que es una estructura heredada de la Antigüedad, cuando en realidad fue construida *ex novo*: podemos imaginarlo porque las columnas han sido regularizadas, aunque provienen de distintos lugares. El dibujo se difumina para parecerse a la idea de Antigüedad, para acercarse a la perfección de lo ideal. Es como si el filtro de la educación le impidiera ver lo que realmente hay ante sus ojos, como si las

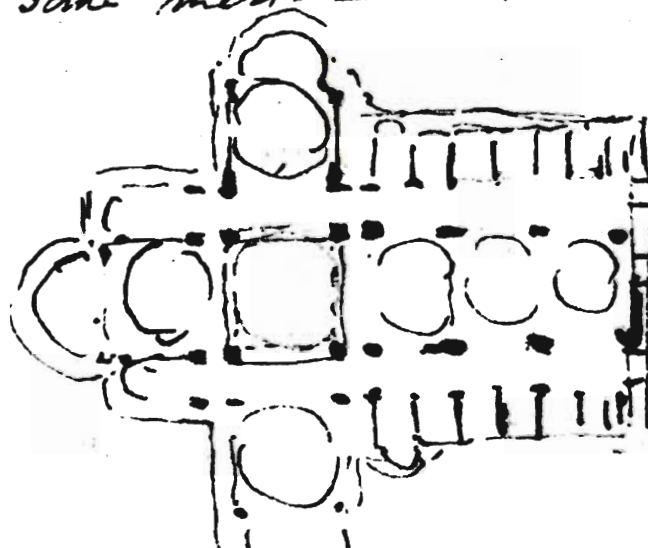
Genes, ville riche & superbe. Les églises, les palais des Nobles, tout y est de la plus grande magnificence. Les rues *Nuova & Balbi* (Strada Nuova, Strada Balbi) sont appellées avec raison des magasins de palais. La Cathédrale est d'ordre gothique, couverte de marbre noir & blanc. Les façades de plusieurs palais, entre autres des palais Doria, Balbi, Durazzo, Brignoletti sont de marbre. Les églises les plus remarquables sont l'Annonciade, Saint Cyro, ou les Théatins; Saint Philippe; les Jésuites; Saint Ambroise, & l'église Carignan. On admire dans l'*Albergo* un beau relief de Michel Ange d'une Vierge soutenant un Christ mort, & l'Assomption de la Vierge en marbre blanc par Puget, chef d'œuvre de sculpture.

Monday May 16. Durazzo Ital. Strada Balbi.
Much scenery & work without.
H. Carr: judgement.



Building & interior in Durazzo
and in the city of Genoa
on the coast, under the
land of the Alps

It is a masterpiece of a modern gothic
modern gothic modern gothic in the
Cincent av. a building by Palladio has
some merit



The middle dome
higher than the
rest, but all of
them have a con-
spicuous effect

Anotaciones de Soane sobre el Palacio Durazzo Pallavicini de Génova en su ejemplar del *Itinéraire de Louis Dutens*.
Sir John Soane's Museum.

Soane: Anotaciones y apuntes de la iglesia de Santa Giustina, en Padua, *Notes Italy*.
Sir John Soane's Museum.

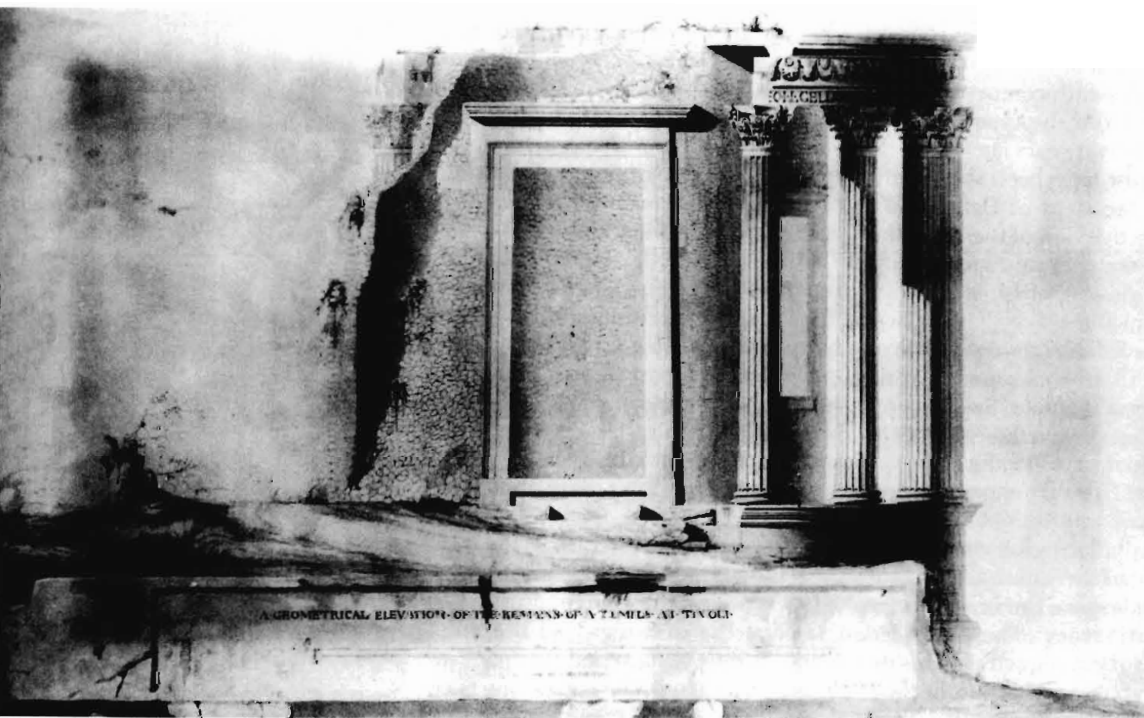
palabras fueran capaces de deformar la visión. Soane no dibuja, pues, lo que ve, sino *lo que debería ver*, lo que espera ver. El apoyo en la ciencia, en el conocimiento, ya había sido empujado en el XVIII por Jonathan Richardson, al admitir que “nadie ve lo que las cosas son si no sabe lo que deberían ser”; hace falta conocer la estructura ósea para dibujar estatuas.

En las puertas de los jardines Farnese, sólo anota, como hacían sus contemporáneos, el orden inferior, rústico, cuando sabemos ahora que Vignola hizo los dos deliberadamente diversos: sólo el inferior es aceptado y, por tanto, descrito. William Chambers recomendaba a sus discípulos evitar Nápoles; Soane, que conocía este consejo, escribe a un amigo: “todas las obras de arquitectura de Nápoles son miserables desde el punto de vista de la composición”. La presión sobre lo que uno va a encontrar determina el comportamiento, entrando en el campo de la psicología de la percepción: es una actitud prejuiciada, poco personal. El Pantheon, seccionado por su eje, fue cuidadosamente dibujado, subiendo hasta el óculo —creo que siguiendo a Palladio— y la sombra está dibujada como si el Pantheon estuviera partido por la mitad, es decir, como algo distante, *extrañado*, nada íntimo.

En Italia, los artistas entablaban contactos con clientes y ejercían de *cicerone* para ellos. Después del verano de 1778, Soane se convierte en protegido de Frederick Hervey, obispo de Derry. Cuando se conocen, es ya el tercer *Grand Tour* de un hombre que disfruta viajando y dispone de los medios para hacerlo. La amistad con Hervey es definitiva para orientar la formación del joven Soane. Cuando el Obispo decide ampliar un comedor de su casa, habla con Soane. El primer proyecto tiene un aire palladiano, y poco cuesta imaginar que no satisface la ambición del cliente, que, seguramente y con razón, lo considera *de oficio*. Entonces, la relación se invierte y es el mecenas quien enseña Italia al arquitecto.

Armado de guías de viaje, Soane quiere descubrir qué hay de cierto y de mito en las descripciones de Miller, que seguramente derivaban de la obra *Voyage d'un Français en Italie*, de Lalande. Soane va corrigiendo medidas y opiniones, y se acerca a Nápoles desoyendo el consejo de Chambers. Pero ahora viaja con el Obispo, un hombre de educación clásica y conocimiento enciclopédico, al que no le gustan las guías, sino el descubrimiento. El día de Navidad están cerca de Terracina, explorando las ruinas de una supuesta villa que perteneció al gastrónomo Lúculo. Apasionados con una interpretación libre de la vida de Lúculo según Plutarco, piensan que han identificado el legendario Triclinium de Apolo, que Soane mide y dibuja. Se suponía que aquí había tenido lugar un famoso banquete para Pompeyo y Cicerón. Desde Terracina, Soane escribe: “(...) después de merodear por esos monumentos de difunta grandeza, determinamos el lugar del Triclinium de Apolo y celebramos un banquete con salmónes frescos pescados en los antiguos depósitos”. El Obispo, un latinista experto, combina las exploraciones con el conocimiento de los textos, recuperando la invención arqueológica de Rafael; Soane dedicó tiempo a dibujar la Villa Madama¹⁰⁵, en la que Rafael había combinado textos y objetos encontrados con el mantenimiento de la relación entre el uso y la forma. El nuevo comedor seguirá los trazos del

105. Soane y Thomas Hardwick colaboraron en algún levantamiento, comenzando a mediados de 1778 en S. Maria la Maggiore en Roma. Después de las mediciones, cada uno ejecutaba su dibujo, extremadamente parecidos ambos, quizá más lleno de acotaciones constructivas el de Soane. Hicieron siete dibujos juntos, entre ellos, la Villa Madama de Rafael y la Villa Adriana en Tívoli.



A GEOMETRICAL ELEVATION OF THE REMAINS OF A TEMPLE AT TIVOLI.

Soane: Templo de Vesta, en Tívoli.
Sir John Soane's Museum.

El Templo de Vesta, en Tívoli, alzado copiado
de George Dance II.
Sir John Soane's Museum.

106. En el cuaderno de notas corrige, a medida que aumenta su criterio, las opiniones de años anteriores. En el primer viaje escribe que S. Justina de Padua es "the finest piece of architecture in Italy". En su segundo viaje se corrige y anota que no es de Palladio y que el orden era "a most clumsy gothic modern Ionic". Lo mismo ocurrirá con sus apuntes de Génova.

107. Soane describirá el templo de Júpiter en Agrigento como "the awful and terrific grandeur of (...) the frightful ruins of that stupendous pile". También dibuja la oreja de Dionisio en Siracusa y discute sobre sus condiciones acústicas. El 9 de junio de 1779 dibuja el teatro de Taormina, en planta, aunque no llega a completarlo.

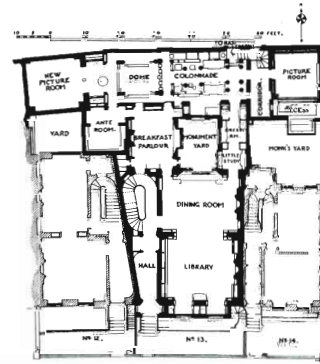
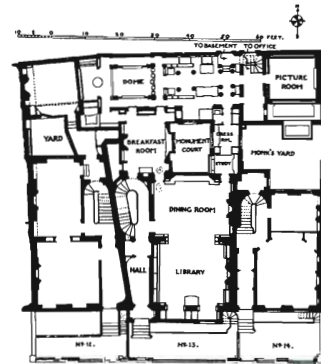
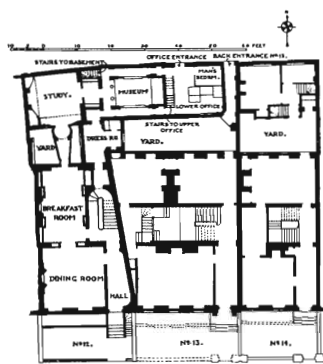
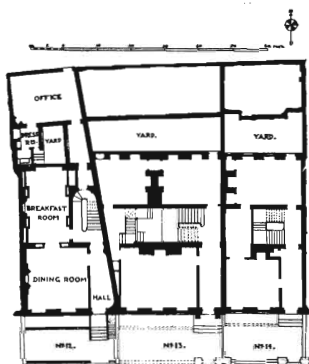
108. El arquitecto Tommaso Temanza recordaba en *su Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani*, con relación a Palladio, la existencia de una colección de dibujos de arquitectura conservados en la iglesia de S. Petronio en Bolonia. A Soane siempre le había fascinado la posibilidad de ejecutar grabados con grandes obras como había hecho Algarotti y, tras encontrarlos, decidió copiar tres de los famosos dibujos de Palladio de fachadas de estilo clásico, además coleccionó dibujos de importantes arquitectos —Baldassare Peruzzi, Jacopo Barozzi da Vignola, Giulio Romano y Girolamo Rainaldi— para completar la construcción medieval de S. Petronio.

triclinium, inundando de cercanía a la Antigüedad y de experiencia personal el proyecto. Es una transformación muy interesante porque revela que una vez que Soane tiene contacto directo con la Antigüedad, la reproduce, combinando experiencias arqueológicas con fuentes literarias y respetando, además, la relación original entre la forma y su función.

El 12 de marzo de 1779 emprenden camino de vuelta a Roma, a través de la Via Appia, midiendo y tratando de identificar las antiguas ciudades descritas por Estrabón. Hacen, a la inversa, el camino que describió Horacio en sus *Sátiras*, viajando de Roma a Brindisi, un extraño itinerario que sólo se le pudo ocurrir al Obispo, un viajero infatigable. En 1770, Pompeya era la mayor atracción de Nápoles, aunque las excavaciones habían empezado en 1750, era casi un campamento militar, en el que se prohibía tomar notas o dibujar; Soane se las arregló para medir algunas piezas, la primera de ellas el templo de Isis, del que se conserva un dibujo. Años más tarde recordará que estos dibujos fueron hechos *a la luz de la luna*. No sabemos si este recuerdo es real —quizá ningún recuerdo es real— o se trata de una acentuación del romanticismo que ya empieza a emerger, pues parece que tiene casi vocación literaria, pero, en cualquier caso, nos está hablando de una cercanía a la Antigüedad que no existía antes del viaje. Como ocurrirá en otros casos, las palabras de Soane *corregirán sus actos* modernizándolos.

Hay una veintena de apuntes en los que intenta dar una explicación de las formas de la Antigüedad. El 15 de febrero de 1779 visita las ruinas de Paestum, descubiertas por la misma época, y sus columnas dóricas, sin basa, le parecen excesivamente rudas. Ya las había visitado a finales de enero, dibujando detalles y realizando mediciones. En compañía del Obispo, quería verificar *The Ruins of Paestum*, publicado por Thomas Major en 1768, que todavía es una guía un punto literaria con intenciones de exactitud. Esta obsesión de Soane por corregir a sus contemporáneos¹⁰⁶ explica muy bien tanto la conciencia de la Antigüedad en cuanto *corpus* dado como la valoración que los nuevos descubrimientos empiezan a tener; no obstante, llega a ser extrema. El 21 de abril de 1779 parte con unos amigos hacia Palermo y regresa a principios de julio. Siguen al pie de la letra el libro de Patrick Brydone *A Tour through Sicily and Malta*, corrigiendo el texto constantemente; así, se alojan en el mismo Hotel de Palermo para demostrar que el servicio no es tan malo, suben el monte Pellegrino para poder contar que no es tan duro, sobre los monstruos de la Villa Palagonia opinan que casi dan risa... Quedan pocos dibujos de un viaje¹⁰⁷ que debe durar diez semanas para igualar en todo a Brydone. Soane se queja de la poca disposición de sus amigos para estudiar y dibujar. Burdon será el único que comparta las preocupaciones de Soane, y juntos prepararán un viaje al centro y norte de Italia para el mes de agosto. De camino a Venecia, donde llegan en septiembre, visitan Bolonia¹⁰⁸, Parma, Milán, Brescia, Verona y Vicenza.

Soane deja Roma el 19 de abril de 1780, prematuramente, por petición del Obispo, en el momento en que Inglaterra declara el estado de guerra con Francia, por lo que debe volver por Alemania. Pero antes visita el Palacio Farnese de Caprarola, y en Florencia compra su quinta guía: *Itinéraire des routes les plus fréquentés*, de Louis Dutens, que contiene distancias y posadas. Años



El número 13 de Lincoln's Inn Fields.
Sir John Soane's Museum.

Historia de una casa: la planta baja del 13 de Lincoln's
Inn Fields en 1796, 1810, 1822, 1837 y en la actualidad.
Sir John Soane's Museum.

más tarde, al ser nombrado profesor de arquitectura de la Royal Academy, realizará él mismo una especie de guía, continuando con la tradición del siglo XVIII.

Parte de Génova el 19 de mayo: “(...) salimos a las seis de la mañana con el corazón apenado y la firme esperanza de volver...”¹⁰⁹ Un deseo que no se cumplirá.

El escritorio de Dance

El templo de Vesta (o templo de la Sibila) en Tívoli fue visitado por muchos arquitectos: George Dance lo hizo en 1762, midiéndolo con extremo detalle; nos llega a hablar de las incorrecciones de Palladio, quien lo dibuja en sus *Cuatro Libros*. Para Dance, ésta fue una de sus más importantes tareas, y con ella pretendía descubrir el sistema de proporciones de los romanos, sus métodos de construcción y los escondidos secretos de sus órdenes, quizá para después publicarlos con el deseo de impresionar a futuros clientes. Durante esos años, nada era más valorado que el descubrimiento de algo nuevo u olvidado.

Siguiendo los pasos de Dance, Soane se dirige hacia Tívoli, pero sabemos que sólo hizo algunos apuntes porque, cuando el Obispo le pide, años más tarde en Downhill, un facsímil del templo, Soane se encuentra en un aprieto. No ha tomado las medidas necesarias y sólo le queda una solución: copiar los dibujos¹¹⁰. Así lo narra el diario de Joseph Farington: “Soane pidió prestados los dibujos de Dance del templo de la Sibila y los copió; luego los colgó, insertando su nombre en lugar del de Dance, como si los hubiera hecho él”¹¹¹. Dirá a Dance que *los suyos* los ha perdido en un accidente durante su viaje de vuelta. Las copias están expuestas en el museo, mientras que los originales se encuentran en el escritorio que contiene los dibujos del templo de Vesta que compró a los herederos de Dance, tal vez con la intención de ocultarlos. La admiración enmascara la prueba del delito, que queda para siempre encerrada en el misterioso cofre, lejos de ojos extraños.

Historia de una casa

Y alrededor de ese cofre, como otro segundo cofre, se desenvuelve la historia de una obra de arquitectura, y de una vida, en la que queda tensada la incierta relación entre la arquitectura doméstica y la pública: la Casa-Museo de Sir John Soane en Londres. Su dilatada historia, no ajena al dramatismo, permanece aún hoy abierta, e ilustra cuánto la existencia de las ideas es facultad más propia de nuestra mirada que patrimonio de la materia, como ya advirtió hace tiempo Zola, al reflexionar sobre el mundo de la pintura.

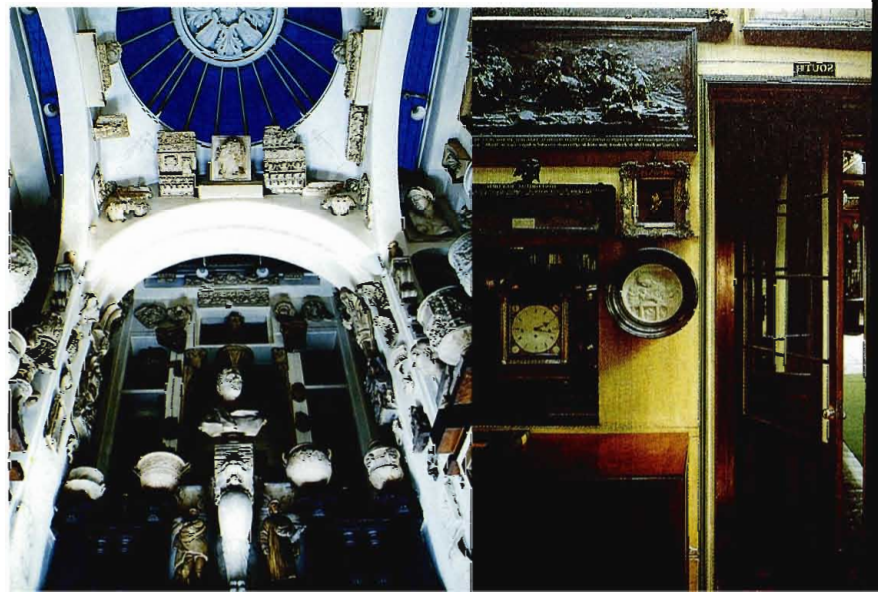
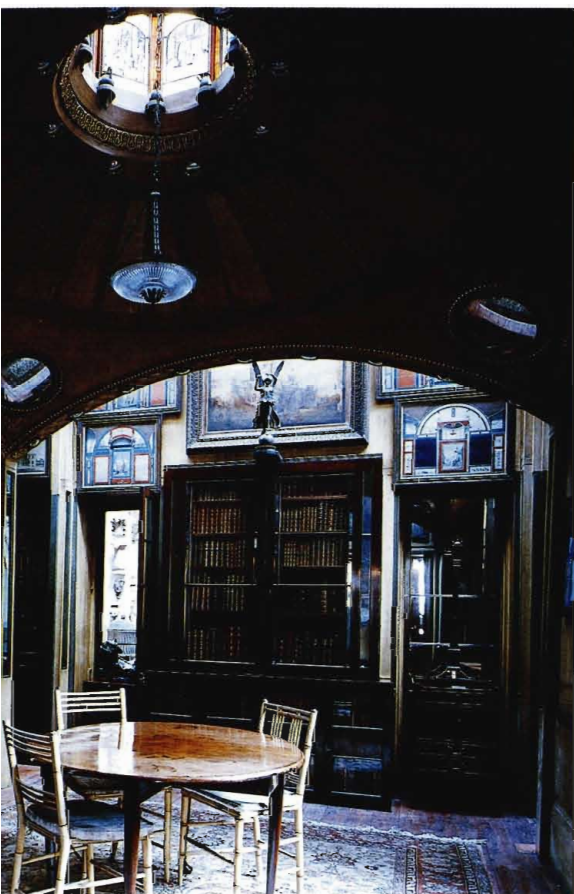
Desde el principio, Pitzhanger, el retiro en los campos de Ealing que aparece como antecedente, no tanto formal sino, sobre todo, conceptual, de la Casa-Museo londinense, es imaginada como un aula en la que crear “una dinastía de artistas”¹¹², un lugar donde contemplar la luz cayendo sobre las estatuas, donde poder, al mismo tiempo, educar una dinastía y divulgar una forma de hacer. Es interesante reproducir aquí la propia descripción que hace Soane de la pasión por educar a su hijo en la casa de Pitzhanger: “(...) para poseer una residencia para mí y mi familia y, sobre

109. “(...) Left at 6 o'clock in the Morn(in)g with heart felt sorrow in firm hopes of seeing it again.”

110. Incluso Juan de Villanueva los copió.

111. “Soane Borrowed Dance's Drawing of the Sybills Temple and copied it, then hung it up, inserting his own name for that of Dance, as having drawn it on the spot.” Del diario de Joseph Farington, 10 de febrero de 1797.

112. “(...) a race of artists.” FEINBERG MILLENSON, Susan: *Sir John Soane's Museum*, Michigan, UMI Research Press, 1949, pág. 3.



La sala del desayuno. Sir John Soane's Museum.

La biblioteca. Richard Bryant / Sir John Soane's Museum.

La cúpula del museo desde el piso inferior.
Sir John Soane's Museum.

La doble puerta de cristal y espejo.
Sir John Soane's Museum.

113. "(...) to have a residence for myself and family, and afterwards my eldest son, who at an early age had made very considerable progress in mathematics and mechanics: he had also shown a decided passion for the Fine Arts, particularly Architecture, which he wished to practice as a profession... With these delightful prospects in view, I wished to make Pitzhanger Manor House as complete as possible for the future residence of the young Architect."

114. "Taste, character and expression." SOANE, John: *Lectures on Architecture*, Londres, Arthur T. Bolton, 1929, pág. 106. El contexto puede consultarse en: FEINBERG MILLENSON, Susan: *Opus cit.*, pág. 5.

115. Soane ridiculizaba las reconstrucciones de anticuarios tan en boga por aquellos años.

116. Una información más exhaustiva sobre el periplo italiano puede encontrarse en: RUFFINIÈRE DU PREY, P. de la: *John Soane, the making of an architect*, Chicago, The University Chicago Press, 1982, pág. 109 y sigs.

117. SUMMERSON, John: "El Hombre y el estilo", *Composición Arquitectónica* (Bilbao), núm. 2 (febrero 1989), pág. 100.

118. Una descripción de este curioso texto manuscrito, que data de 1812 y se conserva en el museo, puede encontrarse en FEINBERG MILLENSON, Susan: *Opus cit.*, pág. 51.

119. ALPERS, Svetlana: *Opus cit.*, pág. 308.

todo, para mi hijo mayor, quien a una edad temprana ya ha hecho considerables progresos en matemáticas y mecánica; y ha mostrado una decidida pasión por las Bellas Artes, en especial por la Arquitectura, a la que ha decidido dedicarse... Con esta deliciosa perspectiva, pensé hacer la mansión de Pitzhanger tan completa como me fuera posible para la futura residencia de un joven arquitecto"¹¹³. La afición de Soane por estudiar "Gusto, carácter y expresión"¹¹⁴ de la Antigüedad (y es aquí donde habla de las ventajas de estudiar con modelos frente al trabajo con grabados o planos) se concretará en los juegos de reconstrucción de las ruinas con que el arquitecto deleitaba a sus amistades¹¹⁵, convirtiéndose a la vez en intérprete y preservador de la Antigüedad. Después de las veladas en la casa de campo, Soane y sus amistades hacen acuarelas con hipotéticas reconstrucciones de las ruinas, considerando tanto las ruinas como los dibujos una "fuente de entretenimiento". Su larga estancia en Italia acuña un perfil sensible al pasado, y las luces coloreadas del fondo de su estudio tratan de evocar, nostálgicamente, esa luz cálida del Mediterráneo que tanto pesará sobre su personalidad¹¹⁶.

Hacia 1808, con la parcial adición de los números 12 y 13 de Lincolns inn Fields, va tomando forma la casa-museo en la que se abrazan sin pudor intimidad, individualidad y eclecticismo, en una suerte de apilamiento piranesiano. Esta casa, en la que todo parece a punto de caerse, obsesivamente simétrica, lánguida y solitaria, deja pasar a través de los cristales azules y naranjas los rayos de la melancolía propios de quien ve cómo, con el paso de los años, su ilusión de una casa-estudio personal para la creación de una raza de arquitectos deberá conformarse con el destino de Museo, único medio posible de "salvaguardar ese atiborrado barco del sueño de un naufragio"¹¹⁷.

En septiembre de 1815 su hijo George, de forma anónima, escribe en el periódico unos textos en los que ridiculiza la obra del padre. Los artículos aparecen en los números 140 (10 de septiembre de 1815) y 142 (24 de septiembre de 1815) de *Champion*. Soane enmarca los artículos con una orla negra a modo de esquila y atribuye la muerte de su mujer, acaecida un mes más tarde, al disgusto provocado por el hijo. Abatido por este brutal golpe que dibuja una distancia insalvable respecto a su forma de entender la arquitectura, Soane se refugia en la "celda del monje" de su casa, donde colma de aire dramático un texto escrito unos años antes, "A history of my House"¹¹⁸, en el que imagina su propia casa en ruinas y especula, disfrazado de anticuario, sobre su forma y origen, como si su pasado, su obra de toda la vida, careciera de sentido y pudiera creer no tanto que no existió, sino que de alguna forma le era ajena. Sobre los dibujos prevalecerá lo escrito, como en las últimas pinturas de Rembrandt¹¹⁹: son casi el polvo bíblico. Rembrandt desconfía de la vista y sus pinturas de ciegos, por ejemplo, *Homero dictando* o la *Conversación de Abraham e Isaac*, hacen visible la palabra; el verbo! Ahí se encuentra la verdad y no en lo visible: la conversación adquiere la primacía.

Con todo, la versión causalista, aceptada por los estudiosos y también por el propio conservador del museo, Summerson, que ven en la decepción del padre el inicio del escoramiento de la casa como estudio, como lugar de trabajo personal, a la casa como museo, puede parecer un tanto



La cúpula-lucernario del Museo.
Sir John Soane's Museum.

La ventana del comedor. Sir John Soane's Museum.

La sala de los dibujos. Sir John Soane's Museum.

inmediata. La casa, en efecto, respira al principio de su devenir como un aula enciclopédica en la que valorar no tanto la forma del pasado cuanto su gusto, carácter y expresión. Las piezas acumuladas por Soane son todas volumétricas, lo que quiere decir cambiantes, con esas luces tornasoladas de las que tanto gustaba; Soane establece la relación con el pasado no por medio de abstractos dibujos, sino directamente con los materiales reales (verdaderos o falsificados) de la Antigüedad.

Sobrevuela, pues, la esperanza en una disciplina que pueda confiar en la arquitectura ya hecha como método de aprendizaje, siguiendo sus reglas y su espíritu, su capacidad de convocar racionalmente nuevas obras, y ve al hombre capaz todavía no de incluir la Antigüedad, sino de abstraer la esencia de su fuente y quizá reinterpretarla de un modo personal.

La casa conserva estos años su carácter privado, familiar, personal, de objetos atesorados con cariño y emoción, en los que no se renuncia a una relación también sentimental. Sin embargo, a nuestro entender, parece importante considerar que no es Soane en realidad quien convierte, tras la decepción familiar, su estudio en museo¹²⁰, su casa privada en espacio público, sino que es más bien la mirada ya cambiante sobre la historia la que metamorfosea lo que antes eran sensibles objetos de aprendizaje racional, académico, en un cúmulo de objetos que se ven fríamente reclusos a la categoría de piezas de museo; el crisol en que lo clásico se fundía comenzaba a resquebrajarse y, con éste, la visión sobre la historia. El juego de reconstrucción ante las ruinas de Pitzhanger ha sido sustituido por la melancólica enunciación literaria de las piezas que componen el conjunto, y el propio Soane elaborará la primera descripción del museo¹²¹: lo que antes eran piezas de personal reflexión adquieren el carácter de cosas para admirar indiferentemente, desvinculadas de su capacidad de enseñar al mirar sólo su superficie. Viollet no dejará descansar la mirada y penetrará en la razón constructiva de las cosas vivificándolas.

*Una nueva descripción del museo de Sir John Soane*¹²² es el título con el que John Summerson sustituye, a su pesar, la descripción original de Soane en 1954. El texto quiere actualizar tanto la posición de los objetos (alterados con el paso del tiempo, pese al explícito deseo del arquitecto) como su correcta identificación. En él abundan las explicaciones, precisando que lo que Soane consideraba vasos etruscos eran en realidad cerámicas coloniales griegas. Definitivamente, desde las páginas de Summerson, los objetos, la materia sensible de la historia queda reducida a sus precisiones históricas y la casa del arquitecto, su laborioso autorretrato, se transforma en Museo. Las piedras y lienzos, indecisos, perplejos ante su destino, oscilan en el tiempo, en los ojos del visitante.

Para aquel que visite la casa con otra mirada, sin embargo, ese mundo privado, extremadamente privado, se presenta como una realidad en la que, en una cartografía construida a ras de tierra, más parcial, pero también más rica, el mundo se ve como un cúmulo de objetos que sólo a duras penas cristalizan en nuestros ojos durante un instante.

120 Un comentario del Acta de fundación del museo y su título completo puede leerse en: THORNTON, Peter: *A new description of Sir John Soane's Museum*, 8ª ed., Reino Unido, The Trustees, 1988, pág. 63. La fundación contó con la oposición de George Soane, que alegó públicamente que su padre había sido incorrectamente persuadido ("improperly importuned and persuaded"), en *Ibidem*, pág. 63.

121 En 1830, Soane publicó la primera edición de *Description of the Residence of John Soane, Architect*, con unas litografías de C. Haghe. (Este es, al menos, el título que refiere Peter Thornton, *opus cit.*, pág. 59.) El libro de Susan Feinberg Millenson, *opus cit.*, pág. 148, cita el texto editado privadamente por Soane como *Description of the House and Museum on the North side of Lincoln's Inn Fields*. Ignoro por ahora el verdadero título del libro, pero es notable la diferencia entre ambos, que ilustra, a mi juicio, la perplejidad de la época sobre si se trataba de una casa o un museo.

122 SUMMERSON, John: *A New Description of Sir John Soane's Museum*, 5ª ed., Reino Unido, The Campfield Press, St. Albans, 1981. El prefacio de Summerson continuará apareciendo en las siguientes ediciones para justificar la desaparición de la descripción hecha por el propio Soane.



El armario-ventana de la galería de cuadros.
Sir John Soane's Museum.

Los lucernarios de la cubierta. Michael Nicholson.

Todo parece exasperadamente frágil en la Casa-Museo de Soane. Se multiplican los efectos de luces y sombras cambiantes¹²³ y, como en los grabados de Piranesi¹²⁴, todo aparece ligeramente quebrado, a punto de caerse, con la leve existencia de esos jardines japoneses a punto de ser barridos por el viento.

Quien pueda olvidar que entra en un espacio público y, ajeno a las precisiones de guías y descripciones, se sienta invitado a la casa privada de Sir John Soane podrá, más que admirar sus piezas, sentir los espacios, tan densos como esponjados; más que aprender de la historia, aprehender la historia.

En una rica sucesión de acontecimientos, lo que creíamos apenas fríos retazos del pasado dudan un instante de su categoría. Desde el estudio del piso alto, cerca del sarcófago que contiene los dibujos de su maestro Dance¹²⁵, se ven las cubiertas de los lucernarios de la casa, todos distintos: piramidales, ovalados, rectangulares, circulares, y la vista del reducido espacio se asemeja a una ciudad desde las alturas, vistos los edificios desde lejos, como si en cada casa, en cada rincón, en cada espejo, pudiera contenerse todo el mundo.

La historia como conjunto concreto de materiales deja paso a la Antigüedad como método de reflexión; y aquellas piedras cuya sustancia consistía en sí misma se vuelven porosas para la reflexión, al perder su pátina de nostalgia. Por eso Soane, que empezó pensando que la arquitectura era “una especie de autorretrato”, es decir, que no establecía diferencia entre él y su obra, que pensaba que el hombre y su cultura eran uno con la naturaleza, no puede al final de su vida ni ser él mismo ni considerar el museo como su casa, y, disfrazado de anticuario, describe unas ruinas ajenas porque la historia y sus ojos han cambiado. Y ese modo personal de ver el mundo, el autorretrato, es el anuncio del romanticismo, que, al volcarse en lo particular, ya no puede confiar en la capacidad de las piedras y las ruinas, ni por sí mismas ni por todos los secretos que guarden, para enseñar un modo general, correcto, de ver la arquitectura. La ficción de que las cuestiones artísticas pueden discutirse racionalmente se desvanece, arrastrando la fragilidad de la enseñanza académica. Y como él no puede decirlo, lo dirá el *anticuario*. Y como su laborioso autorretrato ya no puede ser una casa, tendrá que ser un museo.

123 La utilización de espejos no era desconocida en Inglaterra, pero tiene relación con la villa del Príncipe de Palagonia en Bagheria, Sicilia, que Soane visita en abril de 1779 y que citará al hablar de su casa.

124 El museo conserva bastantes grabados de Piranesi, algunos en los planos escondidos en la galería de pinturas (Santa Maria degli Angeli y Colosseum, otros cuatro de la serie *Vedute de Roma* regalados por el autor) y otros cerca de la chimenea del piso bajo (del número 12), que contiene los dibujos de Dance. También pueden encontrarse en el museo piezas que pertenecieron a la colección del propio Piranesi, fundamentalmente urnas funerarias.

125. Cuando contaba tan sólo quince años entró en el taller de George Dance. En la sala de dibujo del piso alto se encuentra el cofre, diseñado por el propio Soane, con esta inscripción: “This cabinet enshrines a collection of Architectural Designs and Drawings of the late George Dance, Esq., R. A. and another by his pupil the founder of the Soane Museum”. John Summerson llegará a describirlo como un relicario en: SUMMERSON, John: *El Hombre y el estilo*, *Opus cit.*, pág. 100.



Viollet-le-Duc: La Solfatara, avril de 1836.
École Nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris / Jean Franconi.

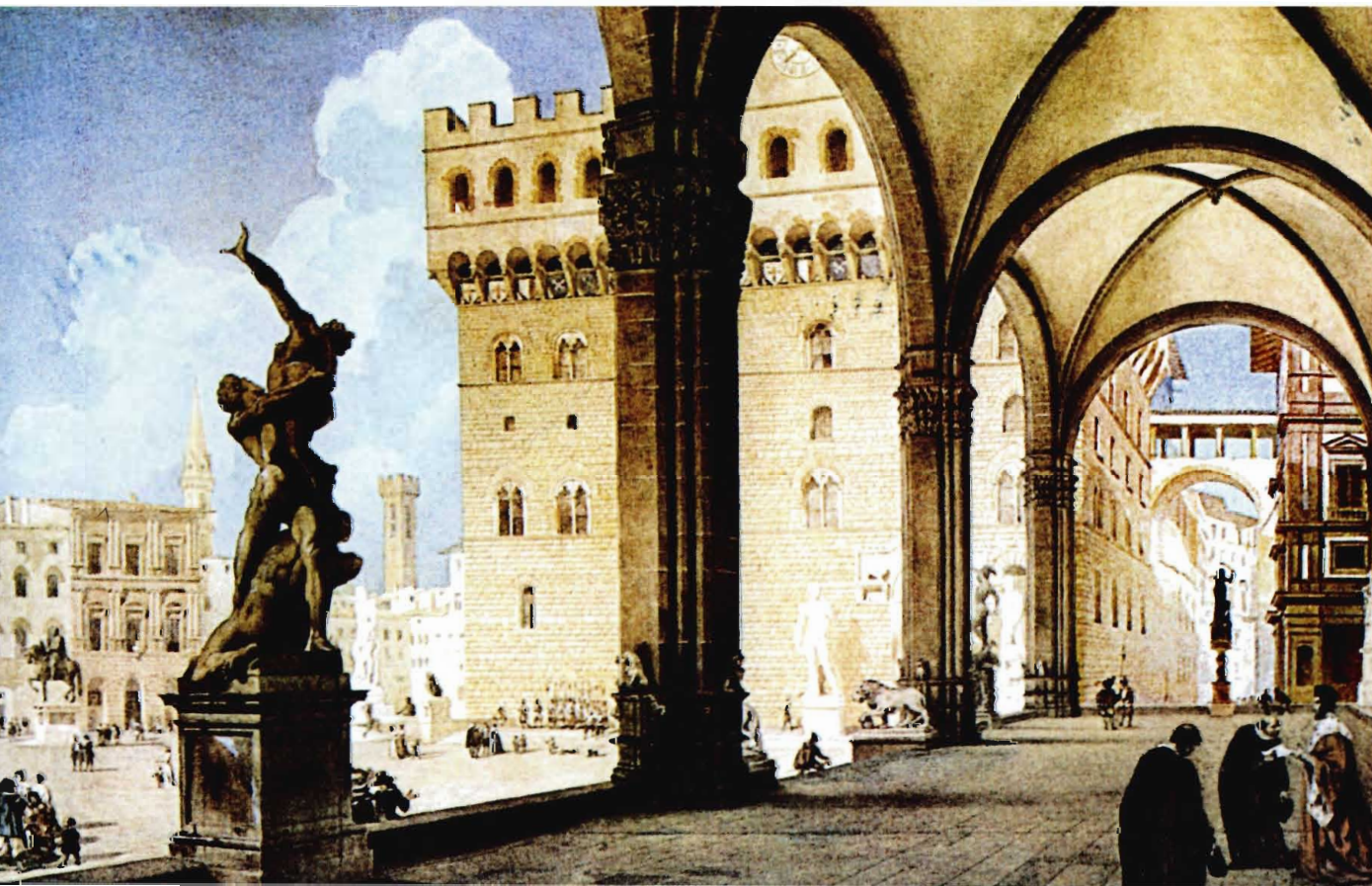
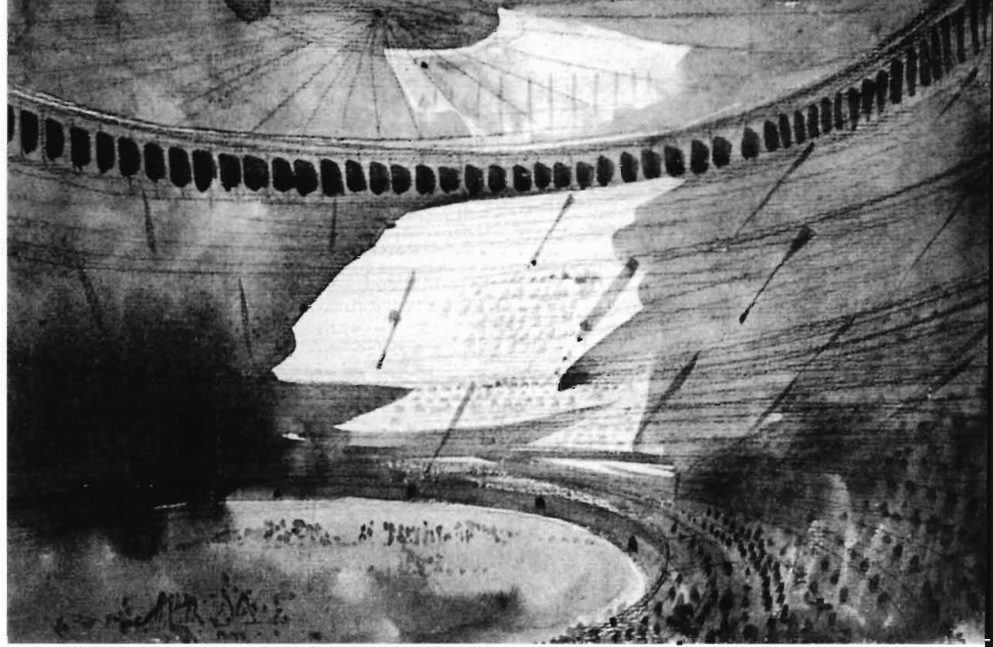
El alumno distinguido de Fausto. El lenguaje mudo

“Le langage muet entre les monuments et les hommes.” Cuando uno transcribe esta frase de Viollet-le-Duc, se queda con la vista fija, como hipnotizado. La mirada parpadea entre sus letras, la vista y el pensamiento oscilan entre *lenguaje* y *mudo* sin descanso porque no pueden detenerse entre esas dos palabras: deberían escapar entre ellas, colarse por una fisura, pero entre ambas no hay nada. Es una frase corta, pero sigue sonando, con un tiempo de reverberación larguísimo. *Langage muet* tiene algo de precisión metálica, de bronce fundido mil veces, un silencio lleno de voz. Entre los hombres y los monumentos hay un vínculo, que está más allá de las letras, que hace pesado el aire al buscar las palabras con las que darles voz. Y es un vínculo que “se disfruta en secreto” porque todavía no conocemos las palabras que puedan explicarlo. Recuerda a ese “arte secreto de la perspectiva” que alguien quería enseñar a Durero, en Bolonia, para que los hombres se vincularan a los monumentos y a la naturaleza por medio del dibujo. Porque Viollet-le-Duc está buscando algo que desconoce, pero que intuye que ya existe, como cuando Miguel Ángel hablaba de sus esclavos inacabados: “Nada hay en la mente de un artista/ que un solo bloque de piedra/ no contenga ya en su interior”.

Cuando Viollet-le-Duc afirma: “Creo que estoy destinado a tallar mi camino sobre la roca”¹²⁶, está hablando de un camino por hacer, de la búsqueda de una forma de expresión personal, esculpiendo una roca todavía tan misteriosa como el Pentágono de la Melancolía que Durero no podía dejar de mirar. ¿Está Viollet-le-Duc hablando del dibujo? En cierto modo es un lenguaje, y es mudo; mientras encuentra las palabras, puede ir, quizá, dibujando. Viollet es un acérrimo defensor del dibujo; en una carta a su padre, escrita desde Florencia, leemos una encendida reivindicación del dibujo, no exenta de ironía:

“Los monumentos de Florencia me han producido una gran impresión; su aspecto salvaje, grandioso, la belleza de su construcción y su admirable proporción me empujan a estudiarlos, pero son difíciles de ver y copiar. Sin embargo, intento tener una gran cantidad de dibujos, son materiales útiles y de aplicación real. Desconozco por qué se estudian tan poco, pero casi todos los arquitectos pasan por Florencia y hacen metafísica arquitectónica sin aportar nada... Un cuadernito de unas cuantas pulgadas en la mano, decorada con un portalápiz de plata, y recorren los monumentos con una gravedad heroica, llena el alma de recuerdos de la Antigüedad o la Edad Media... Se contentan con mirar... Pero

126. “Je crois qu’il est dans ma destinée de tailler mon chemin dans le roc: car je ne pourrais suivre celui pratiqué par les autres.”



Viollet-le-Duc: Roma, vista restaurada del Coliseo lleno de espectadores. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Francou.

Viollet-le-Duc: Florencia, la plaza de la Signoria y el Palacio Viejo, desde la loggia. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Francou.

nada es tan hermoso ni hace viajar tanto la imaginación como la plaza del Gran Duque, el Arno, el Palacio Pitti y la tan admirable como poco alabada catedral de Florencia, Santa Maria dei Fiori. La plaza del Gran Duque logra, cada vez que la veo, que me palpite el corazón. (Pero eso no me impide, espero, el dibujarla.)”¹²⁷

Así que Viollet-le-Duc piensa que hay que dibujar lo que se mira. Pero, ¿qué es lo que está viendo, qué se refleja en sus ojos?: “Al fondo el inmenso Palazzo Vecchio, almenado, realzado por su gigantesca torre, perforado con ventanitas y apenas decorado con algunos almohadillados irregulares, impone e inspira un respeto mezclado con un cierto escalofrío: a su derecha la gran Loggia en la que todavía me parece ver pasear a los Medici, a los Strozzi y a la muchedumbre de sus partidarios ataviados con ricos vestidos que tan bien armonizan con la gravedad, apenas republicana, de sus monumentos (...)”.

Es sorprendente que Viollet no está viendo la realidad o, mejor dicho, que no está viendo sólo la realidad, sino que, sobrepuesto al plano de lo real, hay otra visión simultánea, como si el mundo fuera múltiple y, al mismo tiempo, en otro estrato, más allá de la arquitectura, pudiera ver el pasado, pudiera ver a los Medici *ataviados con sus ricos vestidos*. (Recordemos que Soane al principio de su viaje veía *lo que esperaba ver*, sólo acertaba a hacer visible en su conciencia aquello que le habían enseñado a mirar.) Viollet deja “viajar la imaginación”, y pasea no sólo por lo que hay sino también por lo que hubo. Es un modo de desplazamiento en el tiempo que describe a su padre, todavía desde Florencia, unos días más tarde: “No puedes imaginar cómo Italia desarrolla el gusto que se pueda tener por la historia. Aquí se vive tres veces; se vive en el presente, en el futuro (porque la imaginación sin cesar en movimiento crea y pondera aquello que ve) y, sobre todo, en el pasado: jornadas enteras me siento fuera del momento actual; deambulo en el pasado, y éstos son, te lo aseguro, momentos de una dulzura inenarrable; nada me distrae aquí, y todo, por el contrario, tiende a devolverme sin cesar al interior de un pasado poético... Hace falta estudiar y comprender a los maestros, hace falta, por así decirlo, *vivir largo tiempo entre ellos* para sentir todo lo que hay de ciencia y de genio en sus obras”¹²⁸.

De ciencia y de genio... Viollet está merodeando precisamente en el espacio que hay entre la ciencia y el genio, entre la erudición y la creación. La pasión por imaginar el aire del pasado, por “vivir largo tiempo entre ellos”, atrapa un rumor muy personal en esos dibujos en los que los monumentos aparecen en su estado original y plenos de actividad. El dibujo de un Coliseo lleno de espectadores, con su frescura, no está tan lejos de los paisajes de Turner, y podemos mirarlo abrigados con las propias palabras de Viollet:

“Voy al Coliseo, observo durante un cuarto de hora más la construcción exterior, pero el frío me empuja a entrar en la arena; allí, estoy reventado, me siento y, tras muchos esfuerzos por comprender ciertos problemas de construcción, la imaginación me traslada. *Veo el Coliseo* con su inmenso mar de graderíos cubiertos por la muchedumbre romana: aquí los senadores, *veo la vela púrpura extendida*

127. Carta a su padre desde Florencia, el 18 de septiembre de 1836.

128. Carta a su padre desde Florencia, el 3 de octubre de 1836.



Viollet-le-Duc: Roma, las termas de Caracalla, ruinas del Frigidarium. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Franco.

Viollet-le-Duc: Taormina, vista restaurada del teatro. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Franco.

sobre esta multitud cuyo murmullo parece el del lejano mar, más tarde el murmullo se torna gritos de alegría, salvajes chillidos, y esta arena, hoy tranquila y silenciosa, *la veo teñida de sangre*. Pero la gran cruz roja plantada en medio me devuelve a la realidad; lanzo la mirada a mi alrededor y, en lugar de graderíos abarrotados de gente, no hay más que ruinas informes, bóvedas caídas, arbustos verdes, polvo y vetustez. Las capillitas blancas reemplazan la barrera y dos o tres mujeres arrodilladas tocan esta tierra sangrante. ¡Qué expiación! Me dije entonces, y vuelvo a nuestro modesto apartamento..., es la hora de cenar”¹²⁹.

Es fascinante esa ligereza con que Viollet pasa de la expiación en la tierra sangrante a la conciencia de que es la hora de cenar: es cierto que vive dos tiempos a la vez. Pero, de vuelta a su apartamento, lleva en la carpeta ese pequeño boceto hecho con mina de plomo, acuarelado. Es horizontal y mide 0,211 x 0,335 metros. (Está orgulloso, ha puesto su marca de artista abajo a la derecha.) Un velo enorme cubre el Coliseo, y por el centro entra una luz vigorosa, como en el óculo del Pantheon. Es casi un instante, una impresión: hay una muchedumbre que grita y, al agitarse el velo con el viento, casi se ve desplazarse a golpes la luz sobre el griterío, y se escuchan los espasmos de la tela contra sí misma”¹³⁰.

Aunque lo que llama más la atención de los dibujos es su diversidad, las distintas miradas sobre un mismo objeto. Hay bocetos fresquíssimos, paisajes románticos, lavados ortodoxos, apuntes impresionistas¹³¹, detalles constructivos, reconstrucciones parecidas a las de los pensionados, teatros en plena representación¹³², catálogos de capiteles... Por ejemplo, estos dos dibujos de las Termas de Caracalla: el primero es un lavado marrón sobre un dibujo hecho con mina de plomo y unos leves rastros de guache blanco. La luz llega del fondo y lo viste de un aire dramático y misterioso. Con pequeñas correcciones (para hacer evidente su escala), aparece en los *Entretiens* (plancha VI) con el título: *État actuel du frigidarium des thermes de Caracalla*. Y, a renglón seguido, la plancha VII, *Vue restaurée du frigidarium des thermes de Caracalla*. Ahora vemos unas termas restauradas (más bien las termas *en su tiempo*, porque los que toman las aguas son auténticos romanos), en pleno funcionamiento, en las que no falta detalle. Parecen dibujos de dos personas distintas. El primero tiene algo de romántico, la luz está a punto de desaparecer, es una experiencia personal, irrepetible. El segundo está revestido de razón constructiva, de indagación sobre la forma de vida. Si no supiéramos que son de Viollet, nos parecerían dibujos de distinta mano, pero están hechos por una misma persona. En el dibujo romántico, está anocheciendo. No podía ser de otra manera. En el dibujo del pasado, es por la mañana, y la gente nada entre las aguas. Aunque, en realidad, Viollet no está haciendo nada extraño; la historia, como un paciente artesano, está *labrando su propia forma*, indecisa todavía entre lo científico y lo romántico.

En 1816, cuando Viollet apenas ha cumplido un par de años, Constable pinta el paisaje de Wivenhoe Park en Essex, y nos habla así de su quehacer: “La pintura es una ciencia y debería cultivarse como una investigación de las leyes de la naturaleza. ¿Por qué, pues, no puede considerarse

129. Carta a su padre desde Roma, el 4 de noviembre de 1836.

130. En una carta a su padre del 25 de mayo de 1836, desde Agrigento, describe otra vez esta capacidad de imaginar: “No hay sensaciones más vivas y más profundas que las que se sienten al encontrarse en medio de todos estos venerables restos... Poco a poco la *imaginación restaura* enormes murallas de un solo golpe”.

131. El dibujo *Carro de las fiestas de Santa Rosalía* (Palermo, 11 de julio de 1836) es un apunte casi impresionista que ha sido comparado al cuadro de Monet *Catorce de julio en la calle Montergueuil*. Son dos dibujos que se asemejan tanto como el día del año en que fueron hechos. Viollet describe las fiestas a su padre: “Un enorme carro de ocho pies de alto con la forma de un navío exageradamente rococó, con amores, nubes y Santa Rosalía encaramada había sido construido a la orilla del mar... El día 11 a las 5 de la tarde, esta enorme masa dorada, llena de púrpura, azurada, conteniendo en su seno una orquesta de 25 músicos, comienza a moverse, tirada por 20 pares de bueyes recubiertos de guirnalda de flores, conducidos por una especie de campesinos disfrazados de suizos. Al primer paso de la enorme máquina, la multitud de mil colores, tranquila hasta entonces, se pone a gritar loca de alegría: los mercaderes callan, los aguadores olvidan verter el agua helada..., parece que a cada momento la enorme máquina va a golpear las casas...”

132. Los primeros dibujos del teatro de Taormina, que comienzan con apuntes del estado actual, continúan con restituciones y acaban con una perspectiva casi realista, no son tan diferentes de los envíos de la Academia, típicos del cuarto año. El dibujo del teatro aparece con público y actores, inmersos todos en plena representación. El dibujo está hecho desde un punto de vista imposible, como subrayando el extrañamiento. El 21 de junio de 1836, Viollet relata a su mujer la emocionante visita nocturna al teatro.



la pintura de paisaje como una rama de la filosofía natural, de la que los cuadros son sólo los experimentos?” La filosofía natural de entonces es lo que hoy llamamos física: se explora el mundo visible, y no la mente del hombre ante el cuadro. Constable comenta el primer diorama en una carta: “Es en parte una transparencia, el espectador está en una cámara oscura, y es muy agradable y tiene mucha ilusión. Queda *fuera del redil del arte, porque su objeto es el engaño*”¹³³. Es una vocación de exactitud que Viollet describe —una vez más— a su padre, desde Roma, como si los dibujos pudieran ser ajenos a sí mismos, porque no quisieran ser personales, sino exactos: “(...) Me explicaré con más claridad: todos los monumentos de la Antigüedad, en Roma, han sido medidos, levantados, se pueden encontrar por todas partes, pero a menudo los detalles han sido mal hechos o, al menos, ejecutados con demasiada poca conciencia y respeto; se ha modificado, restaurado, arreglado, se ha destruido su carácter. Estoy atareado, pues, en reunir la mayor cantidad posible de detalles de la Antigüedad y copiarlos, estudiarlos *sin meter en ellos nada mío*, y sin restaurar. Me parece que, antes de hacer restauraciones, haría falta haber estudiado mucho (*abnegando de sí mismo*) los restos de los monumentos antiguos, tanto masas y disposiciones como detalles, *sin añadir nunca nada*”¹³⁴.

En menos tiempo aún que San Pedro, en tres líneas, Viollet-le-Duc reniega tres veces de sí mismo. Es curioso que Viollet va alternando el estudio de la Roma antigua y la moderna: los días anteriores ha estado estudiando, barajados, el Foro de Trajano, dibujando detalles, y San Juan de Letrán, vista a través de los arcos, casi a la manera flamenca. Pero lo que ahora importa del texto es cuánto hace presente una pugna entre la exactitud de la representación y la propia expresión personal, entre la tensión científica y la necesidad de ver algo único, algo que pertenece al dominio de lo personal, de lo intransferible. (Si ésta no fuera una necesidad pujante, no habría por qué *intentar* renunciar a ella.)

El mismo John Constable, en 1822, a la vez que considera los cuadros como algo científico, es también el primero en afirmar: “Cuando me pongo a hacer un esbozo del natural, lo primero que procuro es olvidar que he visto nunca un cuadro”. Es decir, olvidarse de los métodos tradicionales de copia; la tarea del artista debe ser enténderselas con la experiencia visual única, que nunca pudo haberse previsto y nunca volverá o ocurrir. Constable, con sus dibujos de nubes, hizo un esfuerzo por lo que Goethe llamaba “dar forma a lo indeterminado”, es decir, dar forma a las cosas. (El momento de la creación y de la crítica. Hermosa tarea.)

Así que en Viollet, como en Constable, conviven esos dos momentos que, por el instante, no pueden ser reconciliados, y hay siempre esa serie de dibujos dobles, como disociados, impermeables entre sí: el dibujo de la erudición y el dibujo de la creación como algo propio, oteado desde el bullir de la conciencia romántica. Viollet no es un hombre, sino dos o más. Pero si al principio no sabe quién es, sí sabe quién no quiere ser: un académico. Viollet es una de esas personas que cambia poco en la vida, que toma una decisión para siempre. Y ya desde pequeño ha decidido extrañarse, aprender al margen de la Academia.

133. Hay en la arquitectura la misma búsqueda científica que en la pintura. Éste es el comentario de Claude Sauvegot sobre los paisajes de Viollet-le-Duc: “Se ha dicho (...) que estaban desprovistos de poesía... Es la impresión que llegará, creemos, a aquellos que quieren encontrar, en los trazos de un paisaje, el misterio, lo imprevisto, el aire de las formas y las cosas, creyendo ver lo que en realidad no existe y aquello que el artista nunca tuvo la intención de recoger; pero la opinión no será la misma (...) de aquellos sensibles a la verdad absoluta, a una vista exacta y cuidadosa en todos sus puntos, en la que el arreglo no tiene papel alguno, y donde el artista no enseña jamás sino lo que ha visto”. SAUVEGOT, Claude: *L'Oeuvre de Viollet-le-Duc*, París, V. A. Morel et C.ª, 1880.

134. Carta a su padre. Roma, 8 de febrero de 1837.

eruzione dell'etna vista da TAORMINA



Asplund: dos fotografías y una postal del cráter del Etna.
Arkitekturmuseet, Estocolmo.

“Ce voyage d’Italie que je désirais faire depuis mon enfance...”

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc nace el 27 de enero de 1814, en el hogar construido por su abuelo Jean-Baptiste Delécluze, *Entrepreneur des Bâtiments du Roi*. Eugène es el primer hijo de Emmanuel, un bibliófilo apasionado, que trabaja en el Palacio de las Tullerías, y Eugénie Delécluze. Su padre comparte con Etienne Délecluze, cuñado y pintor, la afición a las tertulias, que frecuentan Stendhal y Merimée, con quien años más tarde viajará por Europa Central. Y también acude a ellas el célebre Brongniart, geólogo, mineralogista y director de la fábrica de Sèvres, y cuyas enseñanzas son preciosas para Viollet-le-Duc. Cuando su padre es nombrado Conservador de las Residencias Reales, la familia se traslada al Palacio de las Tullerías, donde su madre muere poco después. Comienzan entonces los viajes del joven Viollet-le-Duc, que ya ha buceado en los trabajos de Hittorf, James Stuart y otros arqueólogos. Pero Viollet sólo piensa en su sueño más querido desde la infancia: el viaje a Italia. Y la fortuna, con su melena y su calva, pasa por delante. Hay un banquete en Palacio sólo para mujeres y Viollet hace un apunte en sepia; quizá el único hombre que lo presencia es el Rey, que, cuando ve el boceto, le encarga una acuarela (*Le banquet des dames aux Tuileries*) con la que consigue el dinero para llegar a Italia. Pero, si está tan cerca del Rey, ¿por qué no intenta ganar el *Prix de Rome*, siguiendo la tradición de la Academia que la propia Francia (que el propio Rey) inventó?

“Pour moi, la route est à faire...”

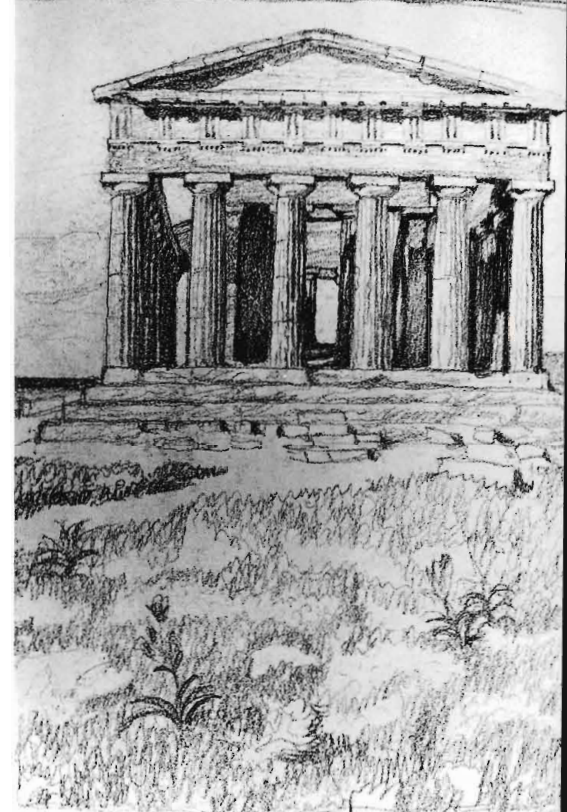
Desde muy joven, Viollet empieza a pensar que el aprendizaje con los maestros es más fecundo en la obra que haciendo hermosos dibujos de fachadas en la École des Beaux-Arts, y se vuelca en trabajar sobre sus ideas más personales, renunciando a entrar en la enseñanza académica. Su distanciamiento de la costumbre arranca, pues, de lejos y perdurará durante todo su viaje. En una carta a su padre, Viollet critica la enseñanza académica y lamenta su soledad: “Los estudios [de los alumnos de la Academia] están casi perfilados de antemano; todos siguen el mismo camino y, por tanto, no sufren crueles indecisiones, temores perpetuos de andar por el buen sendero. Para mí, el camino está por hacer; ando por el campo libre y siempre temo extraviarme”. Viollet llega a decir que los viajeros van uno detrás del otro (“le nez dans le cul”), sin reparar en cuál deba ser su camino. Pero el precio es la soledad... Con todo, esta actitud vitalista y cercana a lo material es, de algún modo, un eco de la *Enciclopedia* promovida por Diderot, en la que el verdadero cambio ideológico se produce a través de la valoración de los oficios manuales y, por tanto, la dignificación del artesanado, en definitiva, del trabajo¹³⁵. Es una fuente que arranca del mecanicismo y que irá dotando de contenido a la técnica como algo que trasciende la mera resolución de problemas de estabilidad estructural o buena construcción, dibujando un espacio capaz de imaginar nuevas formas de la arquitectura mediante los progresos de los sistemas estructurales. En este contexto es donde se debe entender aquella afirmación de Viollet: “Hay una poética agazapada entre las técnicas”.

Para Viollet, al contrario de Soane, la historia se llenará de sentido en su sitio, como solución precisa de un problema concreto: no ve ninguna utilidad en el estudio formal de los fragmentos,

135. ROWE, Colin: *The architecture of good intentions*, Gran Bretaña, Academy Editions, 1994.



Ännu bättre än trappan kolonnernas form. Arkitekturen
 har länge är varit förhistoriska minnen. Av
 mellan de första kolonnerna något mindre än mellan de andra.



Templet: Concordia. Sitt under en mandelträd i en
 skuggad plats. Här har man en liten
 avbild av den gamla staden. 0.15



Viollet-le-Duc: Agrigento, el templo de la Concordia detrás de unos cactus. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Franco.

Asplund: una hoja del cuaderno de notas, con apunte del templo de la Concordia. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

Asplund: fotografía de paisaje con cactus. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

incapaces ya de ser generalizables. Las reconstrucciones de Viollet no son un juego para amenizar las veladas, sino más bien un proceso mental; el dibujo es un camino para restablecer el trabajo intelectual entre el modelo y la mano¹³⁶, para enfocar el espacio que hay entre ambos.

“Les commencements d’un voyage son tristes...”

Siguiendo los pasos de Soane, cincuenta y ocho años más tarde pero exactamente el mismo día del año, Eugène Viollet-le-Duc parte para Italia. El diario es seco y descriptivo, y las reflexiones se refugian más bien en las cartas que escribe a familiares y amigos. Pero la mirada ya no es la misma. La realidad está corregida por la razón y la imaginación, simultáneamente. Es un triángulo inédito: realidad, razón, imaginación. Hay como una ligera torsión, que desconfía del genio de lo personal, igual que de algún modo desconfiaban los académicos, pero que sustenta el modo de construir en dos pilares bastante gruesos: la razón constructiva y la naturaleza, y más allá todavía, en el vínculo que existe entre ambas. Pero para ello, hay que dibujar, dibujar, dibujar. Por eso, la tensión de Viollet hacia la exactitud¹³⁷ llegará también a la naturaleza, a la que quisiera ver desprovista de prejuicios para poder penetrar en su intimidad: la fidelidad en la representación de la naturaleza se ha ido disfrazando de belleza plástica, y Viollet quiere volver a desnudarla, como los renacentistas habían hecho con los personajes medievales: “Pero para ello es necesario que este estudio *no se detenga en la planicie de la forma*, como ha ocurrido en los doscientos últimos años de la arquitectura, sino que otee más alto... Es necesario entrar en la sociedad griega y romana, apreciar sus gustos, vivir su vida, para comprender la perfecta armonía que existe entre el hombre y su habitáculo... Hoy, que cada uno y cada cosa está fuera de su lugar, que todos los miembros de la sociedad están atareados en salir de su esfera, *en poner en contradicción su existencia aparente y su existencia real*, el papel del arquitecto se convierte en algo cada vez más difícil, porque no le corresponde convertirse en un moralista. (...) pero no es malgastando su tiempo en levantar por enésima vez el Teatro de Marcelo, o el pórtico de Octavio o el Partenón, haciendo en su taller un penoso lavado de un trozo de entablamento o capitel de la Villa Medici, como el arquitecto, a su vuelta a Francia, podrá tener alguna influencia.”¹³⁸

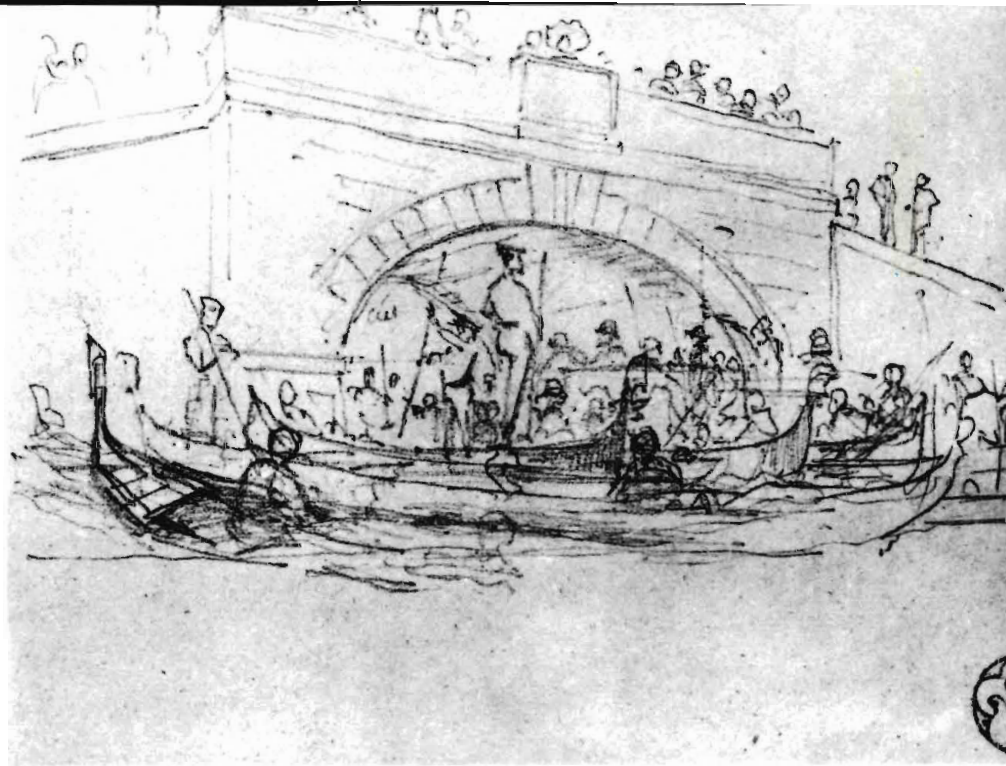
Para Viollet-le-Duc, el maestro es y será Rafael, que ama tanto la naturaleza como la Antigüedad, y quisiera sufrir su intimidad. Ambos comparten el deseo de ver la realidad, pero también pensar su efecto, meditar la impresión que inspira. En una carta a su padre, de mayo de 1836, reflexiona sobre la importancia de esta impresión, porque quizá sospecha que la arquitectura sólo existe en los ojos de quien la ve: “En aquello que hemos visto de la arquitectura árabe, lo que nos impresiona es ese refinamiento de la construcción, ese conocimiento del efecto que va a producir, esa ciencia, en fin, que ha dirigido sus trabajos: no se trata de la inspiración ni del efecto del genio, *es el cálculo del hombre civilizado que conoce antes de producir, y que llega a producir exactamente la impresión que quiere producir*”¹³⁹. Lo atractivo es que Viollet está hablando de un modo científico de causar una impresión: el método es, pues, racional, pero el efecto entra dentro del campo de lo personal, de la redecilla del romanticismo... (y quizá por eso, en la *Querelle*, acabará tomando partido por los “románticos” y se opondrá a los “clásicos”).

136. “(...) rétablir le travail intellectuel entre le modèle et la main.” VIOLLET-LE-DUC: *Réponse a M. Vitet*, París, A. Morel, 1864.

137. VIOLLET-LE-DUC: “Deuxième Entretien”, en *Entretiens sur l’architecture*, vol. 1, pág. 51.

138. *Ibidem*, “Cinquième Entretien”, pág. 150.

139. Carta a su padre. Palermo, 9 de mayo de 1836.



Viollet-le-Duc: un canal de Venecia. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris / Jean Francou.

Asplund: el puente de Rialto en Venecia. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

140. En una carta a su padre, del 25 de diciembre de 1836, Viollet describe la lectura del Evangelio, la víspera de Navidad, en la capilla Sixtina: “Ayer por la tarde el señor y la señora Ingres han venido a buscarnos en vehículo para llevarnos a la capilla Sixtina y asistir a la misa del Papa, a las 9 de la noche. Es una ceremonia soberbia; de noche e iluminada con una gran cantidad de gruesos cirios de cera, la capilla Sixtina es todavía más hermosa que de día; todos esos hermosos vestidos, esos cantos, hacen un efecto extraordinario y, ante todo, increíblemente bello. Uno no puede imaginarse el efecto del gigantesco vacío por la noche; esas enormes figuras cogen vibración, movimiento, por así decirlo, y la barandilla de mármol, tan bonitamente esculpida, que sostiene una fila de candelabros de mármol con gruesos cirios y que dividen la capilla con una línea luminosa en un espacio oscuro, es tan hermoso que incluso produce un terror involuntario. Luego, cuando el Santo Padre entra, unas voces claras entonan un canto antiguo que hace saltar las lágrimas”.

141. Carta a su padre. Livorno, 10 de agosto de 1836.

142. ROWE, Colin: *Opus cit.*, pág. 96.

143. Carta a su padre. Venecia, 31 de julio de 1837.

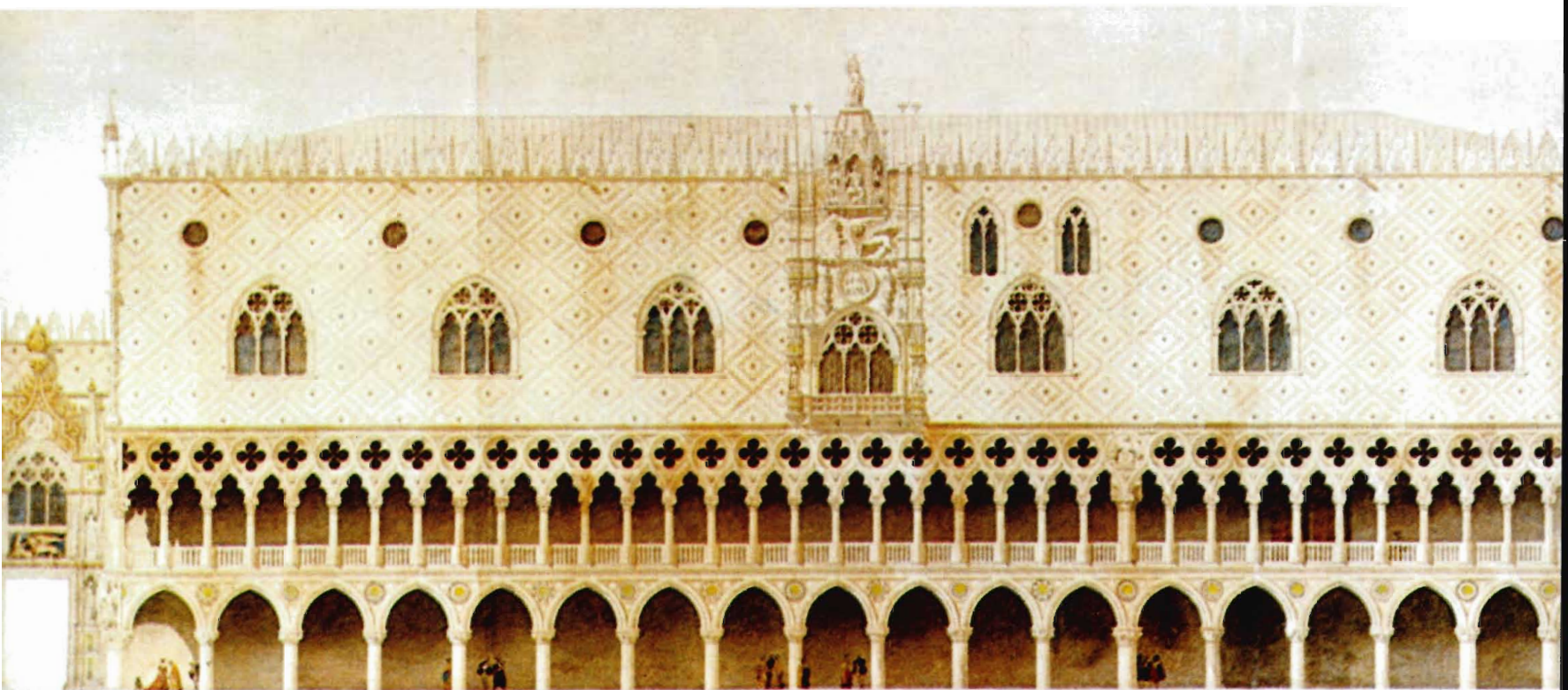
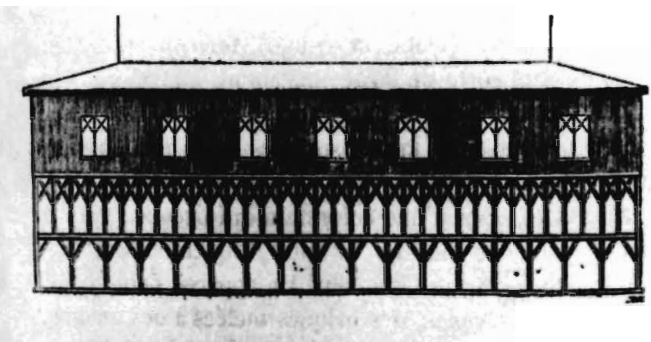
144. Acompañando el dibujo tan hermoso, Viollet se extiende en los *Entretiens* disertando sobre el Palacio Ducal: “(...) Y la mirada se vuelve siempre hacia el viejo Palacio Ducal, cuya apariencia exterior indica muy bien su destino interior, y en el que el sistema decorativo está tan de acuerdo con la estructura”. VIOLLET: “Deuxième Entretien”, 15 e, en *Entretiens*, págs. 206 y 207.

Y en esta visión romántica de las cosas, los edificios adquieren una postura con relación a la naturaleza y al resto de los hombres, según ese lenguaje mudo del que hablábamos al principio. Se convierten casi en personas, con su pensar: no se compara la obra con la naturaleza, sino con el hombre, y hay momentos en que hasta la pintura cobra vida¹⁴⁰. En una carta a su padre, desde Livorno, Viollet infunde dolor a lo construido, al explicar ese gusto por los edificios de la Edad Media que no es compartido por sus contemporáneos: “Amo infinitamente más (¡Oh vergüenza!) la catedral de Florencia que el Panteón, aunque el Panteón es una perfecta producción llena de nobleza y grandeza; pero para hacer comprender mejor la distinción que hago entre estos dos monumentos, diría que el Panteón me hace el efecto de *una hermosa mujer cuyas proporciones bellas y armoniosas gustan a los ojos*, inspiran respeto y cuyos rasgos regulares y graves están por encima de lo humano. La otra es también *una admirable persona*, pero sus rasgos son irregulares, su voz vibrante y expresiva, sus ojos vivos, no se la puede dejar de mirar, no se la puede olvidar, sus propias imperfecciones gustan e incluso aumentan el efecto que producen en quien la ve, sus expresiones son apasionadas y originales; es, en fin, una de esas personas que se buscan, que animan una sociedad y *sobre las que se escribirá una novela*”¹⁴¹.

En Venecia, donde el Palacio de los Dux posee esa simplificación rústica que anuncia la sinceridad estructural y la sencillez de la modernidad¹⁴², la ciudad adquiere el valor de una frágil dama: acompañando el apunte *Bajo un canal de Venecia*, Viollet nos describe la ciudad como una persona que ve acercarse la muerte: “¡Pobre Venecia! Como ciudad no le quedan más que cincuenta años de vida, y otros cincuenta como ruina, después de los cuales aquí no habrá más que un montón de ruinas que todavía se vendrán a ver, porque las piedras de Venecia son impresionantes... No se verá entonces más que una triste laguna que algunos restos blanqueados por el salitre puntuarán aquí y allá. Durante muchos años, la aburrida manía de los museos vendrá a exhumar reliquias de este enorme cadáver: Venecia no podrá morir en paz. ¡Qué será de su arte, sus esculturas, sus bronce, lejos de estas lagunas! Nada. Quien no ha venido, no imagina que uno pueda amarrarse tanto a una ciudad. Es un ser vivo, una ciudad como Venecia: *sufre, gime, el frío de la muerte congela ya sus extremidades*, pero es todavía fiero y orgulloso en su desgracia... Roma ya no cae, es un esqueleto, pero Venecia agoniza; tiene todavía voz para expresar su dolor, pero ya no la tiene para cantar su alegría; cada año, cada día, se extingue un destello de vida... Pero cómo la amo, en su dulce y orgullosa tristeza (...)”¹⁴³. En la siguiente carta intenta convencer a su padre de que se instale en Venecia; la carta comienza: “A pesar de su tristeza, Venecia te gustaría (...)”, y unas líneas más abajo, como un eco, continúa: “A pesar de su tristeza, Venecia me gusta. Es triste, pero de una tristeza aristocrática; es coqueta, todavía no está desesperada... El Palacio Ducal es el partenón de la Edad Media. El hecho es que nunca vi un monumento que una a tanta simplicidad tanta belleza. ¡Hace falta ver esto!”¹⁴⁴.

Histoire d'un dessinateur

Me pregunto porqué Viollet-le-Duc espera cuarenta años para contar, en *Histoire d'un dessinateur*, su viaje a Italia. Y no tanto por esa respiración de tantos años, una dilatación en el tiempo que imitará Le Corbusier, sino porque se inventa un personaje (o dos) para *contar su propio*



Viollet-le-Duc: interpretación de la estructura del Palacio de los Dux en Venecia ejecutada en madera. *Entretiens*, vol. II. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Francou.

Viollet-le-Duc: Venecia, el palacio de los Dux. École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París / Jean Francou.

viaje: Monsieur Marjorin y su alumno, Petit Jean, recorren Italia siguiendo el itinerario de 1836 de la mano —más bien de la voz— de Viollet-le-Duc.

Algunas hipótesis pueden ser planteadas; quizá quisiera hablar del dibujo, sin dibujar, volcándose en la literatura, en vez de en los documentos gráficos. En sus cartas desde Italia, podemos leer: “Un verdadero artista dibuja siempre, dibuja a su pesar, sin lápiz ni papel, como se es escritor”. Puede que piense que la palabra sola basta para ver y, como Rembrandt, dé primacía a la palabra sobre la imagen. Al fin y al cabo, para Viollet, no se mira, no se dibuja ni con el pincel ni con el lápiz, sino con la inteligencia¹⁴⁵. Sin embargo esta razón no nos deja tranquilos, porque también sabemos que Viollet no está hablando tanto del dibujo como de la forma de dibujar. O quiera dejar patente la importancia de viajar teniendo un maestro, alguien a quien consultar las dudas que asaltan a todo viajero, porque no ha olvidado cuanto las sufrió en la soledad de Roma, si bien Viollet es ahora, a la vez, el maestro y el alumno.

Aunque quizá no es importante saber porqué Viollet se disfraza de M. Marjorin, igual que Soane se había disfrazado de anticuario (es bien curioso que los dos escribieran un libro de título tan parecido: Viollet-le-Duc, *Histoire d'une maison*¹⁴⁶ y Sir John Soane, *A history of my house*), sino preguntarse ¿por qué Viollet-le-Duc no quiere poner nada de sí mismo?, ¿por qué se siente tan sólo? ¿Por qué no termina de explicar el mundo que ve con sus propias palabras? ¿Es que no puede expresar lo racional y lo personal al mismo tiempo? Como hombre del siglo XIX, no es capaz de establecer la diferencia entre erudición y creación.

Los edificios, las ciudades, han ido adquiriendo una condición casi humana y quisieran hablar ese lenguaje mudo. Los edificios no hablan de su función, ni siquiera de una visión restrictiva de su carácter; hablan de su dolor, de sus sufrimientos, de los arañazos que deja la vida: una vida que se siente atrapada entre la vocación racional y el romanticismo, ataviado con la pujanza del espíritu de la tierra y su poderosa presencia en el interior del hombre. Viollet no puede prestar su voz a la arquitectura y tendrá que inventar a alguien para que hable en su lugar. O a varios, porque él se siente más de uno.

El alumno distinguido de Fausto

El 28 de septiembre de 1836, Viollet-le-Duc recibe en Florencia una carta de su padre, en la que le advierte de una novedad: que Daguerre ha conseguido fijar químicamente sobre una sustancia blanca y plana, y que *no es el papel*, el reflejo de la cámara oscura, y añade, impetuoso: “¡Si este hecho es verdad, y no hay motivo para dudarlo, pobres dibujantes! ¡Cerrad los ojos, porque un saboyés con su linterna mágica os ha hundido cien pies bajo la tierra!”

Viollet responde, dudándolo: “Sería necesario un hecho mágico para que se pudiera fijar el reflejo fugitivo de la cámara oscura..., a menos que el señor Daguerre sea un alumno muy distinguido de Fausto o de Pico della Mirandola”.

145. En su *Réponse a M. Vitet*, escribe: “Ce n'est ni avec le pinceau, ni avec le crayon que l'on dessine (mais) avec l'intelligence”.

146. VIOLLET-LE-DUC: *Histoire d'une maison*, Bruselas, Ed. Pierre Mardaga, 1978. (Reedición facsímil de la publicada en París, J. Hetzel, 1873.)



Es curiosa esta respuesta de Viollet-le-Duc. Puede que se refiera al legendario Doctor Fausto, un astrólogo libertino y charlatán que, según parece, vivió hacia 1480. Georg Faust era aficionado a la Magia Naturalis, y se jactaba de poseer poderes sobrenaturales, que la gente atribuía a un pacto con el diablo. Pasó la vida buscando a los humanistas, y, como era de esperar, acabó muriendo de forma violenta por el camino. Seguramente hubiera sabido descifrar aquella Ménsula Jovis que aparece en el grabado *Melancolía* de Durero. Desde luego, sí sabemos que la fuente literaria de la xilografía es *De Oculta Philosophia* de Cornelius Agrippa, un libro lleno de encantamientos cabalísticos y tablas geománticas que parecía salido del estudio del Doctor Fausto. En él se explicaba la doctrina neoplatónica de flujos y reflujos que permite alcanzar los triunfos intelectuales *a través de la inspiración*, algo que se obtenía a través del Furor Melancholicus. (Y de ahí, y de otras cosas, viene el nombre del grabado, que quizá el Doctor Fausto llegó a conocer.) Es el recuerdo de la inspiración, que vuelve a aparecer ahora de una forma nada casual. Pico della Mirandola pudo ser un personaje parecido, perplejo y atrapado en un mundo que no podía desprenderse de la herencia medieval de lo mágico al acercarse al conocimiento científico.

Pero puede que Viollet esté hablando de otro Fausto, mucho más cercano, cuando contesta la carta desde Italia, pues es allí, unos años antes, donde Goethe ha estado dando forma a *su Fausto*. Durante su primer viaje a Italia, en 1786, un viaje que le lleva hasta Sicilia, Goethe escribe sobre las metamorfosis de las plantas y trabaja en *La Obra* que llena su vida. Cuando la acabe, exclamará: “Puedo considerar lo restante de mi vida como un puro regalo y, en el fondo, es del todo indiferente lo que pueda llegar a hacer todavía”.

En 1790, a la vuelta de Italia, publica *Fausto, un Fragmento* y describe el contenido de la obra. Dieciocho años más tarde publica la primera parte (*Fausto. Una tragedia*), y en 1827 se imprime la escena “Elena, fantasmagoría clásico-romántica”. La segunda parte de *Fausto* queda sellada, misteriosamente, el día de su cumpleaños de 1832, con la orden de que no se abra hasta después de su muerte, que llega enseguida, tras una enfermedad que sufre obsesionado por la dicotomía corazón-razón. Como los héroes del Sturm und Drang, Goethe se opone al racionalismo, a la superficialidad del neoclasicismo y se entusiasma con la naturaleza, virando hacia la poesía íntima. El poema se limita a “acercarnos” a la comprensión del tema, “que nunca se alcanzará, pero cuantos lo lean recogerán una flor que enriquecerá su espíritu”. *Fausto* es una obra de toda la vida y Goethe, el último hombre universal. La obra fue escrita a retazos y el trabajo era ensamblar los fragmentos, una reunificación hipotética de un mundo que se percibe a golpetazos.

“Así entra en la estrechez del escenario la creación entera en su amplia espera y va con cuidadosa rapidez por el mundo, del cielo hasta el infierno.”

Con cuidadosa rapidez, se va desplegando la obra; Mefistófeles apuesta contra Dios: se trata de apartar a Fausto de su búsqueda sincera de la verdad. En la primera escena —“de Noche”—, Fausto es el investigador infatigable que pretende descifrar racionalmente el misterio del Ser,



pero, convencido de la incapacidad de la inteligencia, acude a la conjuración del espíritu de la Tierra y decide poner fin a su vida. La fiesta de Pascua le disuade. Sale a pasear y se siente extrañado del mundo, escindido: “Dos almas, ¡ay!, habitan mi pecho y quieren una de otra separarse; una con recio afán de amor se aferra al mundo con sus miembros abrazados, otra, fuerte, se eleva desde el polvo a los campos de los nobles abuelos”. Fausto sólo se dejará encadenar si Mefistófeles logra destruir su *afán de superación* y ofrecerle una felicidad *incondicional*. (Es, como Viollet, un hombre atrapado por el temor de que lo racional, por sí mismo, no es capaz de dar respuesta a lo misterioso de nuestra existencia.)

Surgen entonces los intentos de seducirle. El encuentro entre Helena y París fracasa porque hay un abismo entre el norte romántico, pletórico de intimidad, y la belleza perfecta de la antigüedad clásica. (El diablo dice: “Esta gente no me gusta, tiene su propio infierno”). Al final, no hay autosalvación para el genio sino por la gracia divina. Y Fausto se decide por la acción, así evita el desastre de la reflexión metafísica cuando ésta se aleja del ejercicio del arte, es decir, de la fe en el propio arte. No es otro el tema de *La obra maestra inacabada*¹⁴⁷ que Balzac ha publicado unos años antes. En ella, Balzac hace gritar al anciano que contempla el cuadro de Porbus: “¡La misión del arte no es copiar la naturaleza, sino expresarla! No es así como se llega a forzar el arcano de la naturaleza (...) Los pintores invencibles (...) perseveran hasta que la naturaleza se vea obligada a mostrarse completamente desnuda...! Oh, naturaleza, naturaleza! ¡Quién te ha sorprendido jamás cuando huyes!” Como Fausto, el anciano estaría dispuesto “a bajar al *infierno del arte* para traer de allí la vida”.

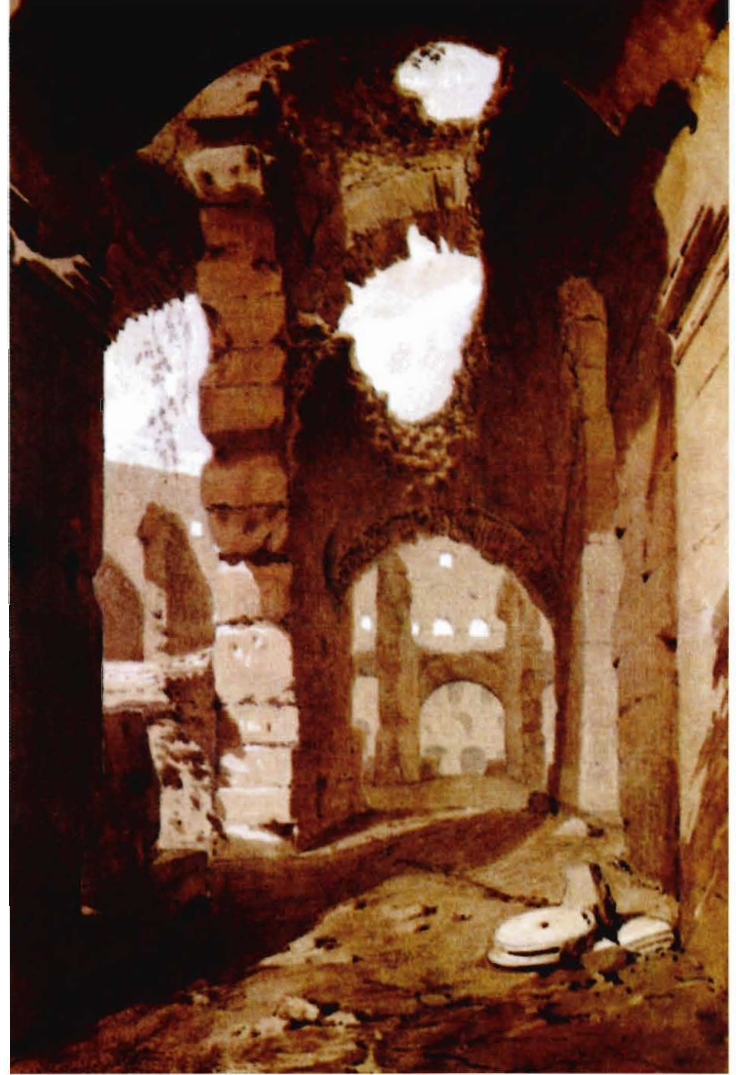
Es una escisión (en dos almas, en dos esfuerzos por ser) muy parecida a la que atrapa a Viollet cuando años más tarde vuelva a recorrer Italia. Quizá, simplemente, quiere seguir los pasos de Fausto; buscar la verdad, una verdad que intuye equidistante de lo racional y la naturaleza. Al fin y al cabo, ¿qué es si no “fijar el reflejo fugitivo de la cámara oscura”?

Cuando Constable habla de la cámara oscura, también está pensando en ese hombre de ciencia que, como en una caja de pensamientos, se aísla para poder pensar el mundo *fuera del mundo*; pero en su investigación, siente la melancolía de pensar que toda explicación racional no es capaz de atrapar el reflejo fugitivo, lo que nunca se pudo prever y nunca se volverá a repetir. Porque, a pesar del aislamiento, la naturaleza entra en la cámara oscura con su fragilidad y su rudeza, y con ella el romanticismo o, lo que es lo mismo, un mundo con muchas facetas, una realidad desde entonces plural.

Y es precisamente en estos años, a mediados de siglo, cuando surge, como un eco, una transformación de la visión tan profunda como la que separa la imaginaria medieval del Renacimiento. Es un cambio que se produce —antes del impresionismo y la fotografía— a través de los objetos de conocimiento y de los instrumentos ópticos, como si el modo de pensar fuera apenas la otra cara del modo de ver¹⁴⁸.

147. BALZAC, Honoré de: *Le chef d'oeuvre inconnu*, Caracas, Monteavila, 1991. La obra se publicó originalmente en la revista *L'Artiste*, en el verano de 1831.

148. CRARY, Jonathan: *Techniques of the observer*, Massachusetts, MIT Press, 1984, pág. 7.



Euclides, Aristóteles, Leonardo y Kepler sabían que cuando la luz pasaba por un pequeño agujero hacia un interior cerrado, aparecía una imagen invertida en el lado opuesto, y especulaban con su parecido a la visión humana. Durante los siglos XVII y XVIII, la cámara oscura era la configuración más extendida para explicar el modelo de visión y durante muchos años subsistió como aparato óptico, pero también como metáfora filosófica y modelo científico. Pero con Freud y Marx, aquello que era una percepción de la realidad se convierte en un aparato que la difumina y la invierte. Lo que era en principio una *Segunda Naturaleza fuera* del observador se convierte en una *Segunda Naturaleza dentro* del espectador, al igualarla no al exterior sino a la habitación de la mente; lo exterior, lo otro, regresa disfrazado de nuevos ademanes, del mismo modo que lo gigantesco se asemeja a lo minúsculo.

Para Svetlana Alpers y Gombrich, la cámara oscura era una ayuda en la búsqueda de la verdad, ligada al modelo nórdico enmarcado por las nociones de continuidad e identidad. Jonathan Crary ve, por el contrario, discontinuidad y diferencia entre cámara oscura, representación y fotografía. Pero la cuestión de fondo es la relación entre el modelo de visión y el modo de entender aquello que nos rodea. Y por ello, para Leibniz (y para los demás), el problema es el terreno que deben compartir las verdades universales y una visión personal de lo que nos rodea, que refleja todo el mundo desde un punto de vista finito. Es emocionante como Leibniz da vida al modelo de la cámara oscura al afirmar que no es pasiva, sino que tiene la capacidad de estructurar las ideas: “la membrana (...), estando bajo tensión, tiene una especie de elasticidad o fuerza activa, que incluso actúa (y reacciona)”.¹⁴⁹ Para Leibniz, desde un punto de vista particular, el orden aparecerá.

Separación de los sentidos

Goethe, como el propio Fausto, también trata de reconciliar el mundo de lo personal con el ámbito de lo científico. Su *Teoría de los colores* marca una inflexión: Goethe comienza describiendo la cámara oscura, con la luz entrando por la perforación, pero, súbitamente, cierra el agujero y describe cómo el círculo que veíamos va cambiando de color, primero rojo y luego azul, les llama *colores psicológicos*. La distinción entre dentro y fuera ha desaparecido. Luego narra como al mirar fijamente un objeto, y luego retirarlo sin mover los ojos, aparece el espectro de otro color sobre el plano blanco... es un color que “pertenece al ojo”. (¡Son las mismas palabras que había utilizado Leonardo!) Es el cuerpo el que genera y sufre la visión, y el análisis científico le arroja, una vez más, sobre lo subjetivo.

Con Goethe, la realidad y su representación interior se distancian: ya no existirá una correspondencia entre el color de las cosas y el color que percibimos, y sus investigaciones anticipan la autonomía artística del arte moderno. Durante el siglo XIX, la visión pasa de estar centrada en la mecánica de la luz y la óptica a la psicología del espectador, y su variabilidad lleva a la conclusión de que la experiencia de la luz de un observador no tiene relación directa con la luz real, algo increíble para el siglo XVIII.

149. LEIBNIZ: *New essays on Human Understanding*, Cambridge, pág. 144, 1981.



Un calidoscopio dotado de conciencia

Durante los siglos XVII y XVIII la subjetividad no sabe bien qué forma adoptar, de qué color revestirse, cómo dibujar su perfil. Desde el interior de la cámara oscura, el hombre duda de si está fuera de la naturaleza, para observarla, o en el interior del desván inexplorado de la mente. En el siglo XIX, el estereoscopio, en su necesaria actividad opuesta a la quietud de la cámara oscura, empezará a perfilar una nueva subjetividad. Fausto, al fin y al cabo, había escogido la Acción. Cuando el ojo se desplaza hacia la mirilla de la cámara oscura, la imagen empieza a verse de distintos colores (del color de cada hombre) y la geometría óptica del XVII y XVIII se convierte en el XIX en psicología óptica. Aparece, todavía borrosa, la distinción entre lo tangible y lo visual.

La disparidad binocular que pone de manifiesto el estereoscopio, es decir, que cada ojo ve un poco distinto, ha sido un fenómeno familiar desde la Antigüedad. Pero sólo hacia 1830 se descubre científicamente que hay una unificación de la imagen. Son dos imágenes diversas, que no tienen la coherencia de la perspectiva, y cuyas distancias están distorsionadas. Hay en él una vertiginosa incertidumbre, una especie de agregación de visiones instantáneas y fragmentarias. El hombre ve la reproducción del mundo en dos modelos ¡no idénticos!, que quizá explican su perplejidad ante un mundo que ya no puede expresarse de forma unívoca, como las dos almas en que se escindía Fausto.

Para Baudelaire (que llama burlesco a Balzac el *Teórico de la Voluntad*), el invento del calidoscopio, en 1815, coincidía con la modernidad misma. Ambos, uno con el esfuerzo —“Los pintores sólo deben meditar con el pincel en la mano”— y otro convocando la inspiración con las drogas —el pensamiento de fuera— no buscan sino una parte de su yo que se resiste a hacerse evidente: es el fragmento de nosotros que se resiste a desgajarse de la naturaleza. Llegar a ser “Un calidoscopio dotado de conciencia” (la máquina de la desintegración de la subjetividad unitaria) era el fin del “amante de la vida universal”. Para Baudelaire, el calidoscopio es “La multiplicidad de la vida misma”¹⁵⁰.

El hombre, como la naturaleza, como las células, ha ido escindiéndose en dos: primero con la naturaleza, cuando en vez de una parte de sí mismo la ve como algo ajeno; entonces puede estudiarla y, al estudiarla, comprueba que los hombres somos distintos, porque cada uno la ve diferente. Y cuando se dé cuenta de que, según el instante, la ve diferente, pensará que en cada hombre moran varios, y quizá no resista la tentación de ponerles nombres, como si no supiera que sin ese sentirse varios tampoco podríamos sentirnos semejantes. Una segunda naturaleza, una segunda instantaneidad, un segundo yo.

Tal vez sea esta perplejidad, esta distancia con uno mismo, lo que empuja a Viollet, en el fondo, a contar su viaje a Italia tantos años después por boca de otras personas, agazapado en las palabras con las que dialogan Monsieur Marjorin, un tutor inconformista e iniciador de las artes, y su compañero de viaje, Petit Jean.

150. BAUDELAIRE, Charles: *Le Peintre de la vie moderne*, París, 1961.

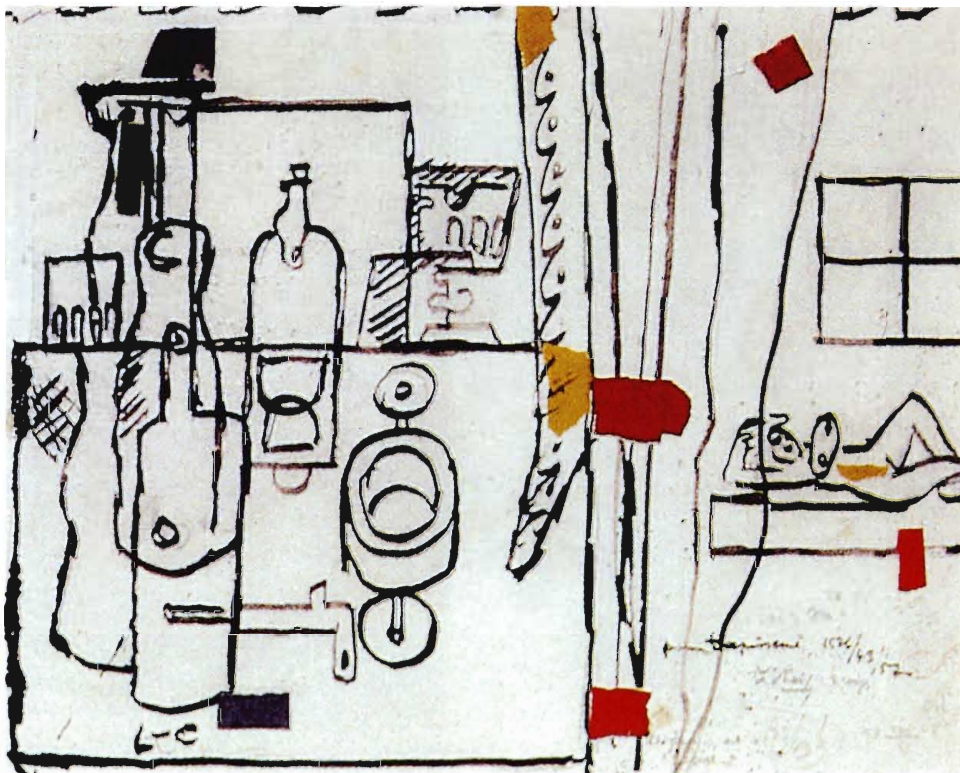
Viollet-le-Duc: carta a su padre desde Florencia,
el 3 de octubre de 1836. École Nationale supérieure des
Beaux-Arts, París / Jean Francou.

Viollet pasea, mira, dibuja incansablemente — “Me duelen los dedos de dibujar” — y se describe a sí mismo (retratando a M. Marjorin) como “un dibujante hábil que pasa los domingos recorriendo los campos, haciendo herbolarios, observando el terreno y haciendo croquis... En su juventud él mismo había viajado mucho y poseía cantidad de dibujos que *jamás enseñaba...*” Al igual que Proust intentaba, en vano, hacer inteligibles y causales los sentimientos, Viollet se esfuerza por “dar forma a lo indeterminado” intentando hermanar una conciencia racional con una visión necesariamente personal. Es, de algún modo, un intento de acercar lo que ya se teme diverso y seguramente irreconciliable. ¿Acaso se puede, al mismo tiempo, enmarcar, representar y fijar de forma personal y científica un mundo que se escapa como agua entre los dedos, un mundo a la vez universal y transitorio? Quizá, sólo en el diálogo, en la distancia entre M. Marjorin y Petit Jean, en el espacio que queda en la multiplicidad que surge cuando uno conversa consigo mismo.

Una multiplicidad que lleva a Soane a desdoblarse en anticuario para hablar de sí mismo, y a Viollet a convertirse en dos personas para relatar su propio viaje. (Como Fausto, “uno con recio afán se aferra al mundo, otro se eleva al campo de los nobles abuelos”).

No es extraño que Le Corbusier, al escribir su diario, piense también que hay que leer *Poesía y Verdad* de Goethe¹⁵¹, tensado entre la naturaleza y la técnica. Ni es extraño que, cuando edite sus palabras, tantos años más tarde que Viollet, firme su diario de viaje como si él también fuera dos personas distintas: “Terminado de escribir en Nápoles el 10 de octubre de 1911 *por Charles Edouard Jeanneret*. Releído el 17 de julio de 1965, en el 24 de Nungesser et Coti, *por Le Corbusier*”.

151. “Lire absolument de Goethe / Wahrheit und Dichtung.”
Diario del viaje a Oriente, pág. 80.



Le Corbusier: composición con naturaleza muerta y desnudo femenino.
Fundación Le Corbusier.

Sobre la superficie del ensayo. Dos vidrios de 1924

Los vidrios son estáticos; en sí mismos, carecen de movilidad —no podemos atribuirles acciones— y, sin embargo, en nuestra mente ocupan un lugar cercano a lo dinámico. (Para Leibniz, la lente de la cámara oscura, por ejemplo, no era estática pues reaccionaba.) ¿De dónde proviene entonces esa cercanía? Quizá en la transparencia del vidrio se esconde la ficción de que el espacio llegue a ser abarcable, divisible sin perder su unicidad, y esa ficción evoca una suerte de dominio sobre el tiempo, como si sólo imaginando éste como una forma del espacio —como una superficie—, pudiéramos trascender su linealidad, su linealidad única al menos. El tiempo es un lugar.

Ahora tenemos encima de la mesa dos cristales: uno tiene forma de texto, otro es un vidrio cuidadosamente pintado. ¿Qué tienen en común? Los miramos (o nos miran; mirar es ser mirado). El primero se llama “Vers le cristal”¹⁵² y es un opúsculo de Ozenfant /Jeanneret que apareció publicado en *L'Esprit Nouveau*, en 1924. Aquí está presente esa condición temporal, dinámica, del vidrio: la palabra *vers* (hacia) implica movimiento, del cuerpo o de la mirada; al menos de la mente.

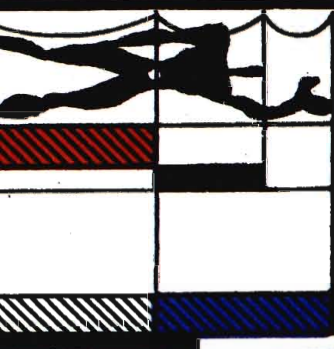
En él leemos:

“[Los cubistas] llegarán, más o menos firmemente, según las oscilaciones de su naturaleza, a buscar un estado de clasificación, de condensación, de firmeza, de intensidad, de síntesis... En conjunto, y a pesar de los coeficientes personales, una tendencia que podría ilustrarse diciendo: tendencia hacia el cristal. El cristal es, en la naturaleza, uno de los fenómenos que más nos afectan, porque nos muestra claramente esa tendencia hacia *la organización aparente geométrica (...)* el espíritu del hombre y la naturaleza encuentran un factor común, un terreno de entendimiento en el cristal... En el cubismo hay algo orgánico, que procede del interior hacia el exterior (...) el cubismo fue el primero en *querer hacer del cuadro un objeto y no esa especie de panorama que era el cuadro antiguo, ventana abierta sobre un escenario*”¹⁵³.

Es un puñado de palabras muy interesantes. Hay en ellas tres ideas diversas, pero trabadas. La primera habla del cristal como *organización aparente geométrica*. El joven Jeanneret, al describir los paisajes de los Alpes por los que paseaba con su padre cuando aún no conocía el mar (ni sabía que se llamaba Le Corbusier), ve al principio la naturaleza como una superficie que distrae de la armonía que subyace en ella, cuya más perfecta expresión es la geometría. Para Le Corbusier,

152. OZENFANT/JEANNERET: “Hacia el cristal”, *L'Esprit Nouveau*, núm. 25 (1924). En el libro: *Acerca del Purismo, Escritos 1918-1926*, Madrid, El Croquis Editorial, 1994 (Colección Biblioteca de arquitectura).

153. OZENFANT/JEANNERET: *Opus cit.*, pág. 183.



MODULOR

Le Corbusier

63,0 2'480	76,0 3'000	48,2 1'894	28,8 1'170	18,4 0'724	14,9 0'595	9,2 0'362	5,6 0'223	3,5 0'138	2,2 0'086	0,8 0'033
24,1 0'947	18,4 0'724	14,9 0'595	9,2 0'362	5,6 0'223	3,5 0'138	2,2 0'086	0,8 0'033	4,4 0'170	2,8 0'108	1,7 0'066

Le Corbusier: la cinta del Modulor perdida.
"Ahora se encuentra allí, en pleno corazón...".
Fundación Le Corbusier.

proyectar la geometría en el desorden de la naturaleza es una condición de su preexistencia. La geometría y la exactitud como el entramado de la naturaleza están en el trasfondo de estos textos.

Una cercanía entre la naturaleza y la exactitud que nos narra el propio Le Corbusier, cuando describe cómo perdió su cinta de Modulor y la compara, en su caer a la tierra, con una *semilla* que fructificará. Siempre altisonante, llama al episodio "el nacimiento de una leyenda": "El 28 de marzo de 1951, en Chandigarh, a la puesta del sol, habíamos salido en jeep, a través del territorio todavía *vacío* de la capital, Varma, Fry, Pierre Jeanneret y yo. Nunca la primavera fue más bella, el aire tan puro después de la tormenta de la antevíspera, los horizontes tan claros, los mangos así de gigantes y magníficos... Me di cuenta entonces que había perdido la caja del Modulor, de la única cinta del Modulor existente, fabricada en 1945 por Soltan y la cual, desde hacía seis años, no había abandonado mi bolsillo... Grasienta y claudicante. En aquella última visita, el Modulor cayó del jeep a la gleba de los campos que van a difuminarse delante de la capital. Ahora se encuentra allí en pleno corazón, e integrada en el suelo. Pronto florecerá en todas las medidas..."¹⁵⁴ Pero no es un fructificar inmediato, sino que tiene algo de injerto y paciencia que recuerda a la paciencia de la naturaleza y al dolor del corte en las ramas.

La siguiente frase da un paso adelante: "el espíritu del hombre y la naturaleza encuentran un factor común, un terreno de entendimiento en el cristal". En su transparencia, en el vidrio, Le Corbusier imagina un entorno de certidumbre donde solapar el abrazo —o el choque— del hombre con la naturaleza. Como Cézanne, Le Corbusier es un constructor del espacio y el tiempo. De algún modo, ha ido acercando dos caminos, o los dos lados del cristal, hasta ponerlos en relación. Por una parte, el interés por estudiar el mundo de forma científica, que le llega de Brueghel; por la otra, la percepción directa de la naturaleza. (Su fotografía del Panteón no puede ser más parecida a la cámara oscura, ese sitio donde el hombre se aísla de la naturaleza para poder conocerla; pero llega a la conclusión de que su idea del mundo no sólo depende de éste sino también de sí mismo. La frontera que separaba la naturaleza del hombre establece ahora otra nueva frontera: la que separa a un hombre de otro. La aparición del estereoscopio ha desvelado ese mundo que no es igual para todos.) Es decir, el vidrio pone de manifiesto que hay un terreno de entendimiento entre el hombre y la naturaleza, pero más allá también pone de manifiesto que hay una distancia. Si no fueran dos cosas diversas, no habría necesidad de que se entendieran.

Le Corbusier piensa entonces que sus proyectos también son un entorno de entendimiento, como el cristal, entre sus ideas y la naturaleza. Por eso son ideas que se van deformando en contacto con la realidad, porque tiene que hacer presente el infinito orden de lo posible, para después mostrarnos su lejanía desde el sentimiento que nos descubre, frente a aquel infinito orden, el sistema de la vida. En sus obras, como en el cristal, el pensamiento se estrella contra la realidad, y en ellas vemos dibujadas no tanto una u otras, sino el proceso de su formación: vemos retratado cómo las ideas devienen formas. Por eso, una vez sembrada la cinta del Modulor, vuelve a

154. LE CORBUSIER: *El Modulor y Modulor 2*, Barcelona, Editorial Poseidón, 1976, pág. 32.



Oriente, otra vez, a realizar lo posible¹⁵⁵. Allí los principios se van adaptando al medio, como las especies: “La obra no es sino el estado de concordancia de un pensamiento y unos medios; el pensamiento es lo primero y determina sus medios de expresión”. En vez de la sequedad de los *pilotis*, hay más bien una indeterminación del piso bajo, a través de entradas que lo desdibujan. El Palacio de Justicia toma la forma de una caja dentro de una caja, como el maravilloso escondite de Fathepur Sicri. Fachada y estructura vuelven a coincidir en los *brise-soleil*, creando una ambigüedad entre retícula y muro que explica la no coincidencia vertical de las estructuras, como si fuera un muro vaciado más que un estructura de líneas. (En la Villa Schodan, las fachadas trasera y delantera son ambos extremos, y nunca sabemos la frontera entre una y otra. La cubierta habitada recuerda a las plataformas mogules y sus jardines, que se desparrraman en Ahmedabad, cuando el respeto a la naturaleza (un eco de los jainitas) no deja casi respirar. Le Corbusier descubre que la técnica y la naturaleza son dos caras de una misma moneda, dos superficies de un mismo cristal.

Esa duplicidad, esa presencia simultánea, es el fondo intenso de la obra de Le Corbusier; lo que nos emociona del Modulor es que hay dos series, y que son incompatibles; esta duplicidad irreconciliable es el poso más hermoso de su trabajo, sentimos que el mundo cristaliza sólo en el espacio que hay entre ambas, en el lugar del ojo o del cerebro, donde se superponen dos vistas: lo que nos llega de fuera y lo que nos llega de dentro, como si viviéramos de la energía que desprende el chocar de la imagen del mundo con lo imprevisible de lo más propio. En ese momento, el vidrio es “un terreno de entendimiento entre el espíritu del hombre y la naturaleza”.

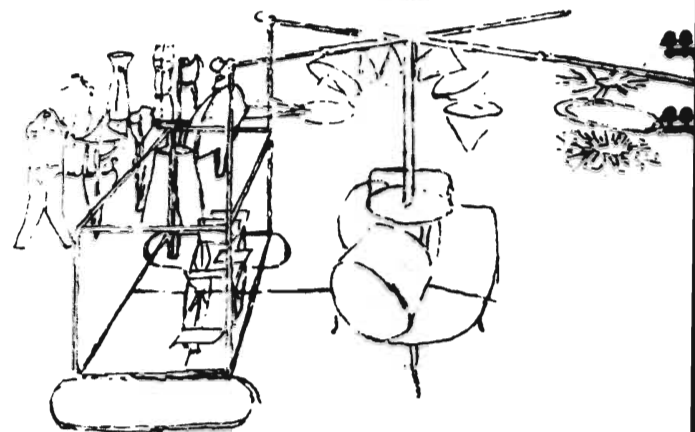
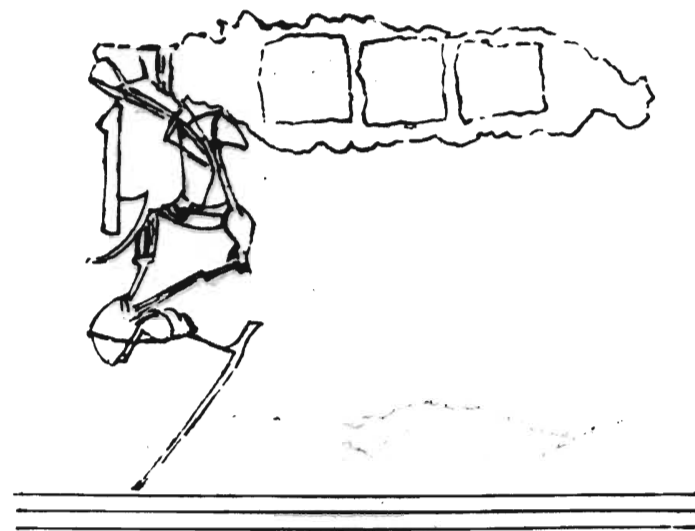
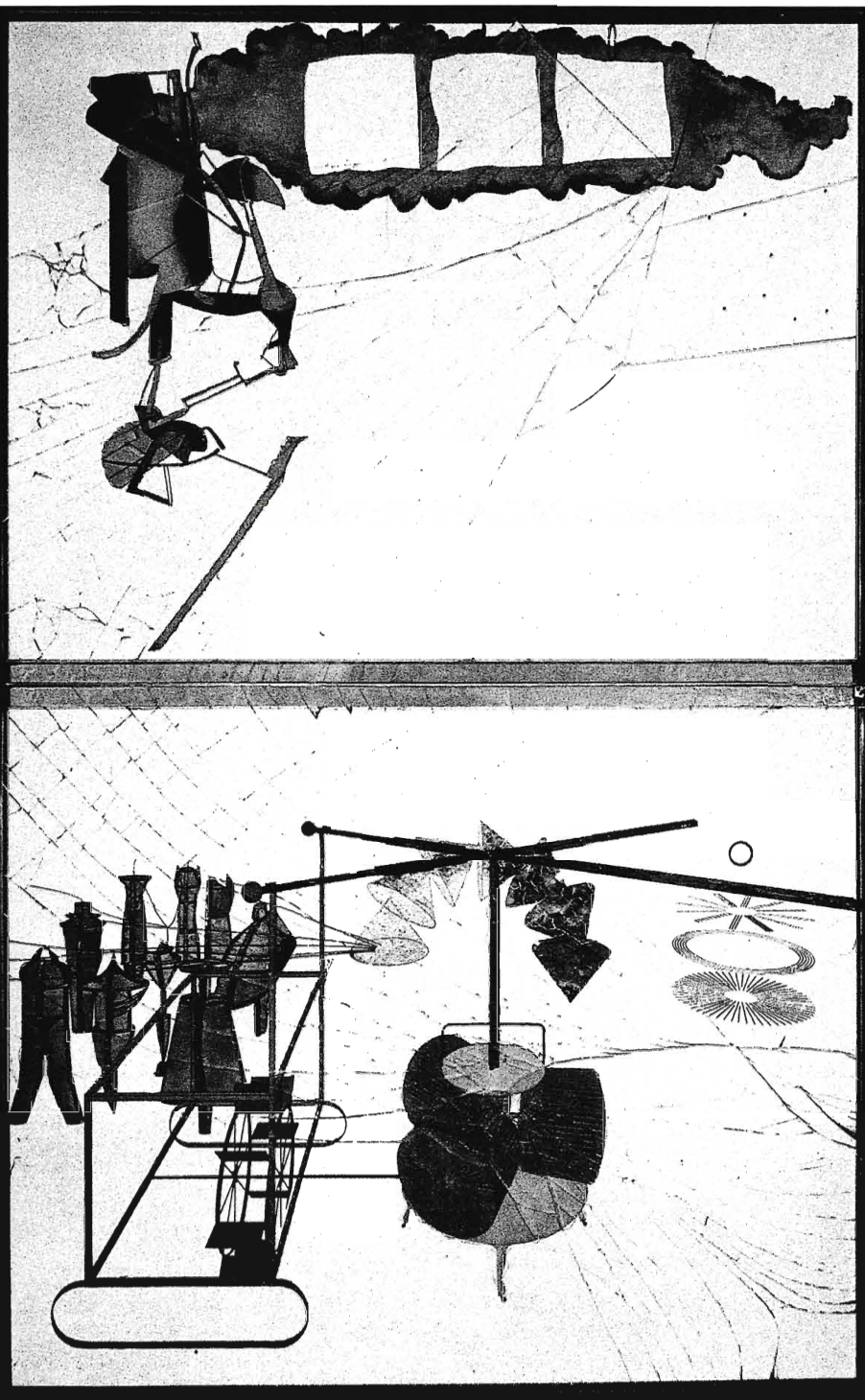
El dibujo de Le Corbusier del hombre y la mujer trabados, cuando “el terreno estaba vacío” en Chandigarh, o del sol y la luna, siempre iguales, siempre distintos, recuerdan a los escritos de Van Eyck cuando habla de los fenómenos gemelos y los ilustra con instantes dilatados de la naturaleza:

“Hay otras dos imágenes que me gustaría dejar al lector por la inspiración que le pueden ofrecer. Una de ellas es tan enigmática y ocurre tan raramente que sigue emocionando a multitudes, y causando estremecimiento a algunos. Repentina noche de día, sol y luna casados: el eclipse. La otra es dulce e igualmente enigmática, pero ocurre tan a menudo, ese maravilloso momento, a veces largo y a veces corto, cuando ambos, día y noche, están simultáneamente presentes y son experimentados como *fenómenos gemelos* en medio del terreno temporal: el crepúsculo. Eclipse y crepúsculo son umbrales de la visión interior”¹⁵⁶.

Y la tercera frase: “hacer del cuadro un objeto y no esa especie de panorama que era el cuadro antiguo, ventana abierta sobre un escenario”. Aquí Le Corbusier está gritando que el arte no puede tener un contenido sólo visual, retiniano. Que la pintura —como la arquitectura— es *Cosa mentale*, como decían los maestros del Renacimiento. Que el arte no es la naturaleza proyectada sobre el vidrio, sino un espacio donde ésta choca con las ideas. Y ese choque define un espacio

155. “(...) esos últimos trabajos de su vida le conducían de nuevo a Oriente con la misma claridad con la que él reconocía que sus últimas obras eran la forma posible de aquella vida descubierta en el *Voyage*.” JEANNERET, Charles Edouard (Le Corbusier): *El Viaje de Oriente*, Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y otros, 1984, pág. 15.

156. HERTZBERGER, Herman, Addie VAN ROIJEN-WORTMANN y Francis STRAUVEN: *Aldo van Eyck*, Amsterdam, Stichting Wonen, 1982.



Marcel Duchamp: *La Mariée mis à nu par ses célibataires, même*. (El Gran Vidrio, 1915-1923.) ARS, Nueva York / MIT Press.

Marcel Duchamp: *Colis Alités*, 1959. ARS, Nueva York / MIT Press.

—por eso se utiliza la palabra “objeto” con volumen— que no tiene sentido sin quien lo presencia. A partir de ahora, el cuadro, el objeto, anticipa su visión. Es un espacio en el que se retrata no lo que nos rodea, sino una pantalla donde vemos perfilarse los vínculos entre las cosas y las ideas, donde toman forma la urdimbre de la vida y el pensamiento. Son cosas e ideas que se mueven porque se trata de un proceso de formación —de tomar forma—, por eso los vidrios nos parecen siempre algo dinámico, en movimiento, aunque lo que se mueve está sólo en nosotros mismos.

El Gran Vidrio

Un segundo cristal, *Le Grand Verre*, toma forma en Nueva York, entre los años 1912 y 1923, un año antes que se imprima el texto de Ozenfant y Jeanneret *Hacia el cristal*. La historia con minúscula queda preñada a veces de pequeñísimas notas, de misteriosas frases. Como aquella escueta acotación de Marcel Duchamp referida al *Gran Vidrio*, en la que aseguraba, conversando con Cabanne, que le divertía el título “retard en verre” por lo que significaba al revés. La conversación transcurre rodeada de liviandad, hacia 1967:

- “¿Cuál es la palabra más poética?
- No lo sé. No la tengo a mi disposición. En todo caso son las palabras deformadas por su sentido.
- ¿Los juegos de palabras?
- Sí, los juegos de palabras, las asonancias, las cosas de ese estilo, como el ‘retard en verre’, es algo que me gusta mucho. Es una cosa que al revés significa algo”.

Un fardo abarrotado de sentidos se deposita en las espaldas del espectador, quedando éste encargado de cerrar el proceso creativo, de pasear con el *sentido* de la vista, esto es, con su corporeidad y su significado. La obra de arte no es ya un panorama, sino un objeto expectante ante nuestra mirada, que espera ser transido por nuestro mirar para pasar de la potencia al acto, de lo posible a lo ineludible. El territorio de *Le Grand Verre* (“La mariée mise à nu par ses célibataires, même”) se ensancha, se dilata como una respiración extensa.

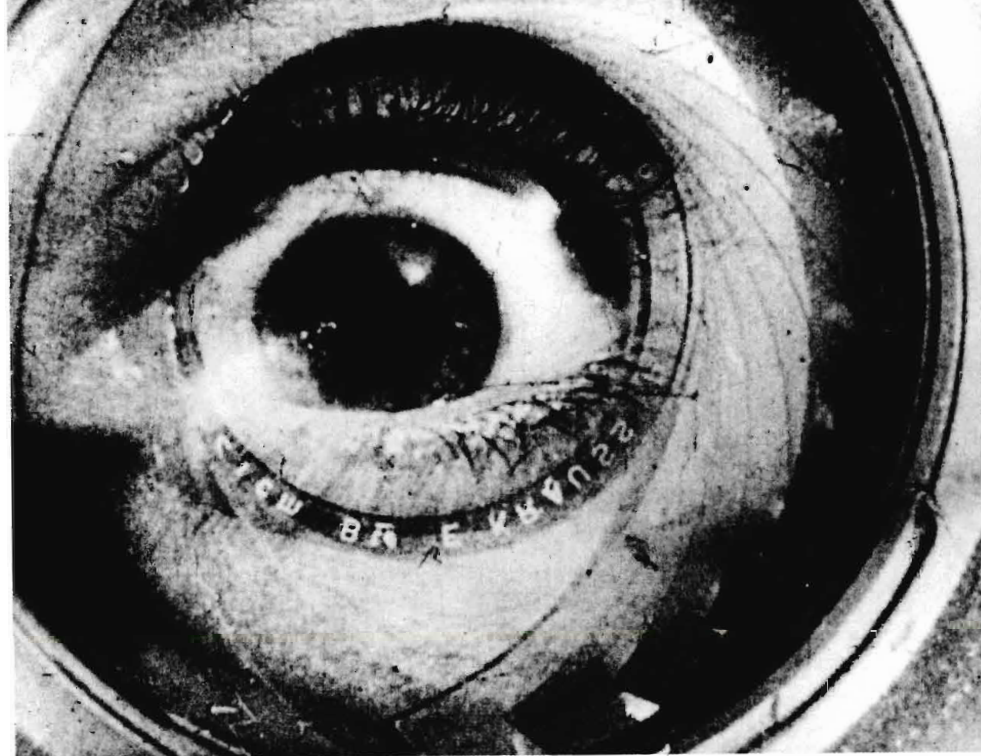
José Jiménez, que recoge este curioso fragmento de diálogo en su texto “El artista poeta: Marcel Duchamp”¹⁵⁷, aventura la hipótesis, apoyado en la cercanía fonética, de la misteriosa expresión “retard en verre” como “voir en retard”: ver dilatadamente, ver comprendiendo. “Para llegar a él [*Gran Vidrio*] no basta con mirar, es necesario comprender, conocer poéticamente.” Pero también “le revers de verre” podría ser *rêve* (sueño). La edición española de las notas de Marcel Duchamp¹⁵⁸ contiene algunas inscripciones muy sugerentes de ese otro mundo más allá de lo consciente, triturado, aplanado por lo real. Así, la nota 67 habla de “ejecutar un cuadro sobre vidrio tal que/ no tenga cara, ni reverso; ni arriba/ ni abajo”¹⁵⁹. Se vuelve presente el otro lado del cristal, medio velado, como en aquel monolítico *RÊVE* que pintó (y escribió) Magritte en los cincuenta, titulado *El arte de la conversación, una conversación consigo mismo*¹⁶⁰. (La Torre de las sombras de Chandigarh es también una especie de *Gran Vidrio*, sin delante ni atrás, ni arriba ni

157. JIMÉNEZ, José: “El artista poeta: Marcel Duchamp”, en *Arte y Escritura*, Biblioteca de arte, 18. pág. 45.

158. DUCHAMP, Marcel: *Notas* (trad. María Dolores Díaz Vaillagou), Madrid, Editorial Tecnos, 1989.

159. “(...) exécuter un tableau sur verre tel /qu’il n’ait ni face, ni revers; ni haut, ni/ bas.”

160. “Cincuenta y cuatro años después, L. C. al releerlo (...) lo que había entremedio de un momento y otro de su vida era sólo su propia obra (...) como ocurre cuando identificamos súbitamente un trozo de la realidad como parte de un sueño, él reconoce que todo aquel material acumulado, escrito en el *Voyage*, ya ha sido utilizado por sus propias manos.” JEANNERET, Charles Edouard (Le Corbusier): *El Viaje de Oriente*, *Opus cit.*, pág. 14.



abajo: ya no puede existir un único punto de vista¹⁶¹. Hay un lazo que ata, con cuerda de hombre y máquina, la pintura que quiere ser objeto en Duchamp y Le Corbusier: un umbral en el que la mente no encuentra acomodo fácil, como una banqueta un punto incómoda, bailona.)

Y esa inquietante división vertical en dos del cristal, en la que los límites quisieran desaparecer, en la que la vista siempre que se posa en una parte, no deja de pensar en la otra, como si la mente oscilara entre ambas, o se colocara allí donde no está la mirada; el pliegue entre el ojo y el pensamiento crea una distancia, un espacio mental. La nota 70 habla de “Mirage verbal” (¿deberíamos traducirlo por espejismo verbal o, quizá, por calidoscopio verbal?) y acompaña unas figuritas relativas a la sección de oro con sus fórmulas, sobre la que se insiste, más tarde, en la nota 84; son las matemáticas y la geometría invadiendo el mundo de lo sensible, la exactitud gozando de la sensación (y viceversa). En el texto sobre *El Gran Vidrio* hay palabras en las que están presentes de forma contemporánea, entrelazada, la pasión y la precisión, la animalidad y la técnica, en definitiva, el hombre y la máquina. La máquina soltera se descompone en cilindros senos, depósito de gasolina (o esencia) de amor, magneto deseo, tubos de concentración erótica, etc., en los que se extrema la oscilación entre pulsión de placer y rigurosidad mecánica.

El Gran Vidrio es un sueño. Es el sueño de la expansión poética de la pintura, buscado en la ausencia de correspondencia entre palabra e imagen. Un eco que nos acerca a la definición que dio Paul Valéry del poema al describirlo como “La vacilación prolongada entre el sonido y el sentido”. Dando un paso adelante, se sitúa el nudo de lo poético no en la falta de correspondencia entre palabra e imagen, sino en el espacio que queda entre ellos: en la oscilación entre ambos. La mente duda en la presencia simultánea, en el establecimiento de una relación que sólo puede ser personal, íntima. Para Valéry, el poema debe ser fabricado, alejarse del entusiasmo: “Escribir debe ser construir, lo más sólida y exactamente que se pueda, esa máquina del lenguaje en que la expansión del espíritu excitado se consume en vencer resistencias *reales*”. Aquí también vuelven a trabarse las palabras máquina, exactitud y espíritu excitado. Mecanicismo y organicismo o, mejor dicho, el espacio que queda entre ambos.

De algún modo vuelve a aparecer aquí esa ventana y ese espejo del que venimos hablando. Es como si, de pronto, volvieran a juntarse en *El Gran Vidrio* de Duchamp. Por un lado, está la historia de la ventana de Alberti, a la que Zola añadirá los distintos cristales: el clásico, el romántico, el realista... Pero también el paso de la cámara oscura al estereoscopio, en su duplicidad, en su dinamismo, conduce aquí.

El estereoscopio de Wheatstone (1838) consistía en dos vidrios girados 90 grados, a los que uno acercaba los ojos y podía ver una parte de la realidad a través de las proyecciones de dos figuras colocadas en los extremos. Wheatstone se preguntaba “¿Cuál sería el efecto visual de presentar simultáneamente a cada ojo, en vez del objeto mismo, su proyección en una superficie plana tal como aparece a cada ojo?”¹⁶² Si nosotros giramos esos dos vidrios, obtenemos el cristal de

161. “Por paradójico que parezca el término, es preciso deformar para restablecer la armonía: las leyes aparecerán más legibles... En efecto, es evidente que un rostro es un *continuum* plástico, que cada elemento se relaciona íntimamente con todos los restantes. Los cubistas han disociado. Es evidente que una visión de frente no da de ningún modo el perfil de una nariz, que una visión de perfil no da de ningún modo la característica de un ojo o una boca. Un rostro no puede expresarse así... Un único punto de vista no podría expresar un rostro. Son indispensables deformaciones, y toda la historia proporciona múltiples pruebas de ello.” OZENFANT/JEAN-NERET: “Después del Cubismo. IV. Después del Cubismo”, en *Acerca del Purismo, Escritos 1918-1926*, Madrid, El Croquis Editorial, 1994, págs. 44-45 (Colección Biblioteca de arquitectura).

162. “What would be the visual effect of simultaneously presenting to each eye, instead of the object itself, its projection on a plane surface as it appears to that eye?” CRARY, Jonathan: *Opus cit.*, pág. 128.

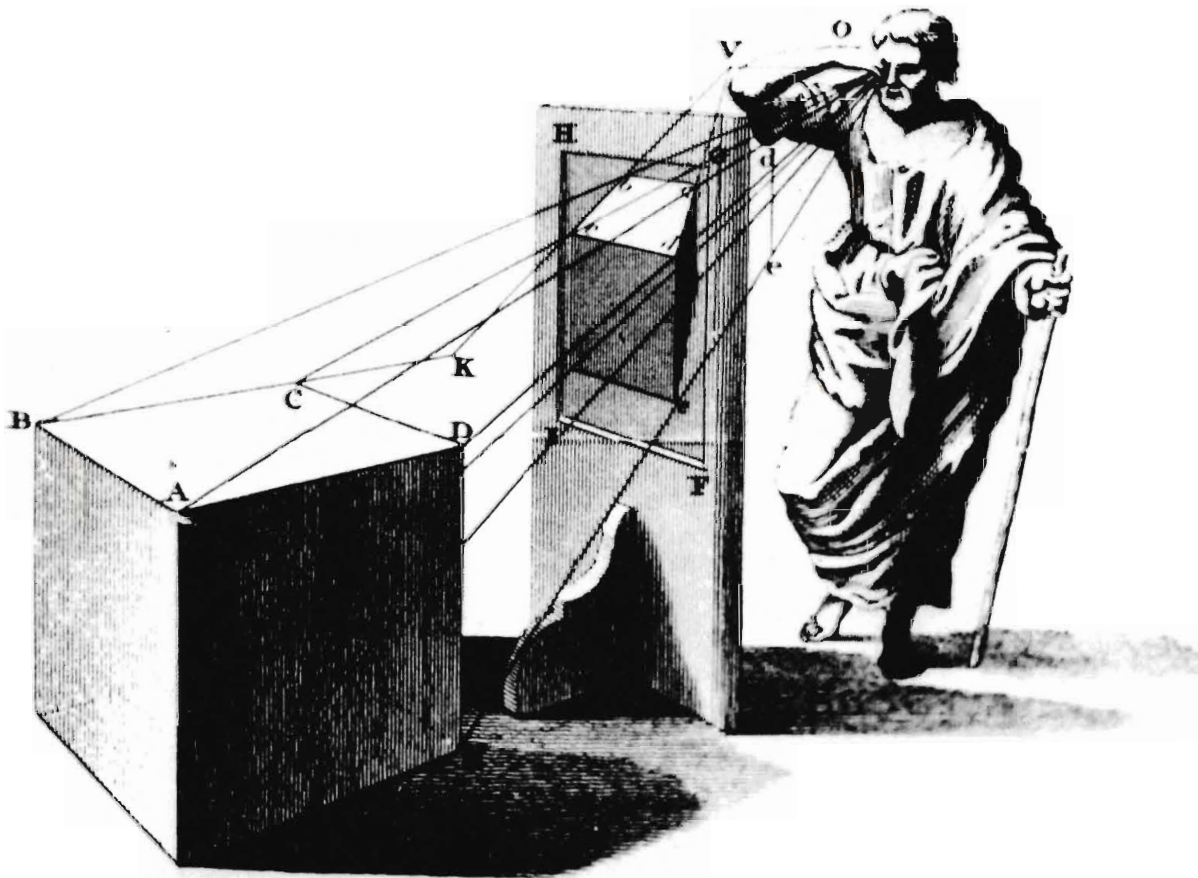
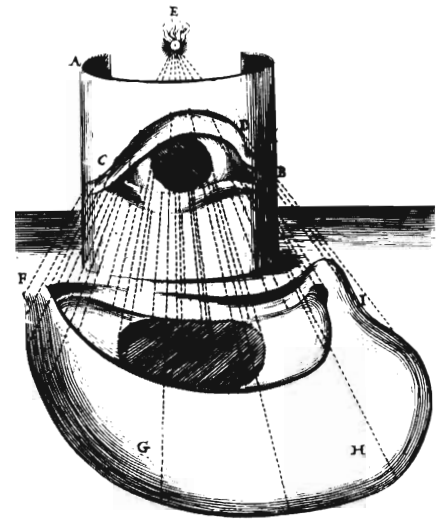


Ilustración del cono visual de B. Taylor, en *New Principles of Linear Perspective*, 1715. MIT Press.

Mario Bettini: anamorfosis del ojo del cardenal Francesco Colonna, 1642. MIT Press.

Duchamp. O si miramos directamente desde la ventana de Alberti la ilustración del cono visual, de B. Taylor, en *New Principles of linear Perspective*¹⁶³ (1715), vemos la figura representada en el propio vidrio. Es una representación de la representación. La realidad se coloca en el cristal, al no representarse sino a sí misma. La consecuencia es hermosa: no sabemos en qué lado estamos, si formamos parte de la naturaleza o del espectador. Por eso es quien mira el que debe completar la obra¹⁶⁴, y ello nos obliga a situarnos. La relación del hombre con la naturaleza queda en suspenso porque no podemos dejar de ver a través de ella. Al fin y al cabo, la palabra *estética* proviene de “sentir”¹⁶⁵.

El Gran Vidrio se acerca en la mente a ese otro vidrio que John Berger ve en el sueño de Durero. Son pequeñas gotas de lluvia que resbalan sobre un cristal, al fondo del cual se ve un paisaje. Pero el texto aclara que son grandísimos goterones, porque es el primer sueño cuantitativo de la historia, las terroríficas gotas tenían dimensión. Como en Duchamp, en este cristal también hay dibujado un sueño: las lágrimas del inconsciente. En la acuarela de Durero, en su precisión, se dibuja por primera vez no lo que llega de fuera a los ojos, sino lo que la mente reproduce en esa cámara donde deben pactar la realidad y lo inconsciente.

Para Lyotard, *El Gran Vidrio* despliega no los hechos del evento, sino las superficies fisiológicas en que éstos quedan registrados. “Lo que el espectador ve en el Vidrio es el ojo e, incluso, el cerebro en el proceso de formar objetos; ve las imágenes de éstos imprimiendo la retina y el cortex de acuerdo con las leyes de (de)formación que son inherentes a cada una y que organizan la pantalla de cristal... El Gran Vidrio, siendo el filme, hace visible las condiciones de impresión que reinan en el interior de la cámara óptica.” Como en el dibujo de Durero, lo que hay pintado es la forma que ha tomado el interior del pensamiento al golpear lo real.

Duchamp, que siempre llevaba una tarjeta que rezaba “Oculista de precisión”, estaba en realidad obsesionado, como Leonardo, por el modo en que las imágenes llegan al cerebro. En *El Gran Vidrio*, no hay ni arriba ni abajo, ni izquierda ni derecha, las cosas se ven invertidas, como en la cámara oscura. En ese vidrio, las cosas “pierden la consciencia de su posición provisionalmente, para volverlas a encontrar más tarde”¹⁶⁶ y sólo se reconstruyen en el interior del cerebro.

Duchamp está en contra del impresionismo porque se detiene en la retina y no pasa de ahí. Pero *El Gran Vidrio*, yendo más allá de la retina, sólo evoca la transparencia de la visión en sí misma si llega al *desire-in-vision*, es decir, a construir la visión misma en la opacidad de los órganos y en la invisibilidad de lo inconsciente. Es el inconsciente óptico descrito por Rosalind Krauss.

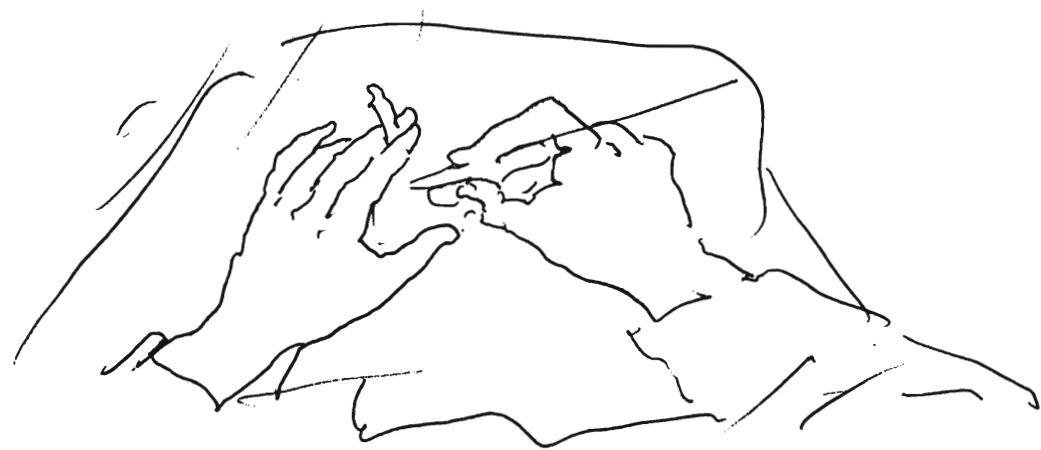
En el fondo, se está introduciendo un nuevo factor: el inconsciente óptico. *El Gran Vidrio* refleja el punto donde se produce el contacto entre el dentro y el afuera, como si la imagen no sólo fuera diversa para cada hombre, sino que sólo lograra recomponerse en el cerebro al sobreponerse la visión exterior y la visión interior. Leonardo no imaginaba que lo exterior se recompone

163. KRAUSS, Rosalind: *Opus cit.*, pág. 109.

164. “El cuadro es, pues, una MÁQUINA DE EMOCIONAR... Todo en el mundo está inmerso en un engranaje y desde este punto de vista, para un artista, que es también un pensador, el péndulo de Galileo no es solamente un peso en el extremo de una cuerda, una botella de agua no es solamente una botella con agua en su interior... Es ese orden de lirismo lo que hay que transmitir; el naturalista copia los objetos que le han emocionado y se sorprende al no transmitir sus emociones, olvidando que esa emoción estaba en él y no en el objeto.” OZENFANT/JEANNERET: “Estética y Purismo”, *L'Esprit Nouveau*, núm. 15 (1922), en *Acerca del Purismo, Escritos 1918-1926*, *Opus cit.*, pág. 93.

165. “(...) considero, pues, que la Estética debería acordarse, ante todo, que su nombre viene de que quiere decir *sentir*.” RAYNAL, Maurice: “Ozenfant y Jeanneret”, *L'Esprit Nouveau*, núm. 7 (1921).

166. “The spangles dazed by this progressive turning imperceptibly lose... their designation of left, right, up, down etc. lose their awareness of position provisionally... they will find it again later.”



en nuestro pensamiento revistiendo la armadura de lo más propio. La imagen es una recomposición hipotética; la *cosa mentale* de los renacentistas queda atrapada por el deseo, porque los estímulos no vienen sólo de fuera, sino también de dentro (como los colores de Goethe y Leonardo).

Duchamp se siente parte de “una familia que se extiende desde Leonardo hasta Seurat pasando por Vermeer”. En él, la *cosa mentale* queda agarrada por los mecanismos del deseo. La percepción de Duchamp es carnal, no conceptual. Aunque, bien pensado, en realidad Duchamp subvierte el principio de la ventana, pero lo hace ejecutando casi la misma acción que Durero: pinta sobre una parrilla. Incluso más, está haciendo literalmente lo que proponía Alberti: ¡Pintar sobre el cristal! “Los pintores deberían entender que, cuando dibujan líneas alrededor de una superficie y rellenan estas superficies con colores, su único objeto es la representación en esta superficie de muchas diferentes formas de superficies, exactamente como si esta superficie que colorean fuera transparente y como el cristal (...)”¹⁶⁷ A Duchamp le gustaba leer los tratados de perspectiva del XVII, y compararse con los artistas del Renacimiento, como ellos, pensaba que “la pintura pura no es interesante en sí misma como fin. Para mí, el objetivo es algo más, es una combinación o, al menos, una expresión a la que sólo la materia gris puede lograr darle forma”¹⁶⁸.

Es un umbral (un espacio donde la materia gris da forma a una combinación) en el que convive una percepción simultánea de lo que hay a ambos lados, sin estar presentes éstos. Y en ambos hay una suspensión del yo, como si uno conociera la ciencia íntima de los intercambios entre lo arbitrario y lo necesario. Una “no sé qué ciencia”, que, según Valéry, poseía Leonardo da Vinci. Aunque Leonardo únicamente lograba ver esta especie de disyuntiva en términos de cuerpo y alma, y ésta sólo conseguía separarse del cuerpo con mucho esfuerzo “(...) Y creo que sus lágrimas y dolor no carecen de motivo”. En su carta a Leo Ferrero, “Leonardo y los filósofos”, de 1929, Valéry reivindicará también a Montaigne: “[Leonardo]... Qué puede haber más notable que la ausencia de su nombre sobre la mesa de los filósofos reconocidos y agrupados como tales por la tradición... Montaigne tampoco figura entre ellos. Un hombre que contestara *No sé* a todas las preguntas de un formulario filosófico, no sería calificado de filósofo. Y sin embargo (...)”¹⁶⁹. Porque las cosas no pueden ser sabidas en sí mismas y, cuando ha desaparecido un parrilla ideológica acomodada más allá del tiempo y el lugar —una verdad ontológica—, sólo son capaces de tomar forma en un momento y en el interior de la propia integridad.

El viaje de Montaigne

Porque el de Montaigne es un tiempo en que, desaparecida la verdad absoluta, el mundo se convierte en un rastrear, en una descomposición de las partes y en su reunificación hipotética. La aventura del conocimiento es una suerte de viaje por el espacio y el tiempo. No es casual que Montaigne, uno de los primeros viajeros que nos relata su aventura en 1580, sea el primero en dar forma al ensayo, porque el viaje da forma al pensamiento, más aún, el viajar y el pensar se convierten en una misma cosa.

167. ACKERMAN, James: *Distance points*, Massachusetts, MIT Press, 1991, pág. 76.

168. KRAUSS, Rosalind: *The Optical Unconscious*, Massachusetts, MIT Press, 1993.

169. VALÉRY, Paul: *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1987, pág. 122.



Louis Kahn: el Palacio de los Dux, Venecia, 1950.
Rick Echelmeyer.

Louis Kahn: la *piazzetta* de San Marcos, Venecia, 1950.
Jan Hochstim.

170. “Nous y vismes de singulier la maison d’un medecin nommé Felix Platerus... Entre autres choses, il dresse un livre de simples qui est déjà fort avancé; et au lieu que les autres font peindre les herbes selon leurs couleurs, luy a trouvé l’art de les coller toutes naturelles si proprement sur le papier que les moindres feuilles et fibres y apparoissent comme elles sont (...)” MONTAIGNE, Michel de: *Diario del Viaje en Italia*, Madrid, Debate, 1994, pág. 16.

171. “Des premieres branches, et plus basses, ils se servent à faire le planchier d’une galerie ronde qui a vingt pas de diametre; ces branches, ils les replient contremont et leur font embrasser le rond de cette galerie, et se hausser amont autant qu’elles peuvent. Ils tondent après l’arbre et le gardent de jeter jusques à la hauteur qu’ils veulent donner à cette galerie, qui est environ de dix pieds.” *Ibidem*, pág. 27.

172. “M. de Montaigne [está redactando su secretario] trouvoit à dire trois choses en son voyage: l’une qu’il néust mené un cuisinier pour l’instruire de leurs façons et en pouvoir un jour faire voir la preuve chez luy, (...) la tierce, qu’avant faire le voyage, il n’avoit veu les livres qui le pouvoient avertir les choses rares et remarquables de chaque lieu, ou n’avoit un Münster ou quelque autre dans ses coffres.” *Ibidem*, pág. 33.

173. “Cependant que les dames sont amusées à voir jouer ce poisson, on ne fait que lascher quelque ressort: soudain toutes ces pointes eslancent de l’eau menue et roide jusques à la teste d’un homme, et remplissent les cotillons des dames et leur cuisses de cette fraischeur.” *Ibidem*, pág. 43.

174. ¿Estaría allí Copérnico?

Cuando en 1571 Michel de Montaigne decide retirarse a su castillo, rodeado de mil libros, el aire es atravesado por una poderosa corriente de recuperación renacentista del estoicismo, que rebusca en la cultura clásica y los nuevos descubrimientos. Montaigne se retira para leer a César, Séneca y Plutarco (quizá este último fue quien primero imaginó los contornos del ensayo). Entre 1580 y 1582 se produce el primer “estrato” de los *Ensayos*. En la última edición, la obra sufre adiciones —él les llama “alargamientos”—. Sobrevolando las descripciones (o las extensas preocupaciones por la salud y los baños), el texto tiene relevancia filosófica porque constituye un testimonio de la evolución del pensamiento; el viajar se convierte en paradigma de texto por la atención que se despliega hacia la particularidad y la fluidez, hacia el *Pasar*, que, para Montaigne, es la característica central de la condición humana. El retrato de costumbres y sociedades conserva la huella del trabajo sobre la idea naciente de subjetividad, que anda errante buscando una forma con la que hacerse visible, un hábito con que vestir su desnudez.

En el viaje conviven distintas lenguas, distintos modos de escritura, casi diríamos distintos autores (la primera parte del diario es redactada por su secretario, y Montaigne redactará parte en francés y parte en italiano). Su malestar ante las costumbres imperantes le empuja al viaje: “Suelo responder a los que me preguntan por la razón de mis viajes: que sé bien de lo que huyo, mas no lo que busco (...) que es mejor cambiar un estado malo por otro incierto”. Es la distancia que da el descontento del mundo lo que permita observar. Montaigne no es ya el caballero andante que años atrás Durero retrató agonizante, fuera del mundo.

El viaje comienza en el castillo de Montaigne, el 22 de junio de 1580. El viajero es ya un hombre observador de las costumbres y su diario constituye un auténtico relato de la forma de vida de la época. Tiene “hambre extrema” de ver el mundo, igual que en el trasfondo del ensayo, no hay voluntad de erudición, sino afán de cultura. Montaigne se entretiene en describir con detalle, por ejemplo, el libro de plantas que confecciona Felix Platerus en Basilea, quien desde hace veinte años las va pegando cuidadosamente para estudiarlas¹⁷⁰, sin colorearlas como hacen sus contemporáneos, de modo que aparezcan “tal como son”. O se deja fascinar por los árboles convertidos en casas en Schaffhouse¹⁷¹. Las narraciones de ejecuciones públicas, siempre silenciosas, contrastan con sus posteriores descuartizamientos, tan ruidosos.

Y lamenta no llevar las guías de la época, en particular el libro de Sebastian Münster *Cosmografía Universal*¹⁷², editado en 1568 y del que ya hemos hablado, porque podía advertirle de las cosas raras y notables de cada lugar. Todo le causa admiración y estudia desde las cuestiones religiosas hasta las bromas que se gastan a las mujeres¹⁷³. Al llegar a Trento, empiezan a oír hablar italiano. El diario de viaje no se publicará hasta 1744; a partir de entonces entrará en resonancia con la época de la curiosidad por la geografía y el gusto por la subjetividad.

Su secretario describe el espíritu del viaje: “Estoy convencido de que si él hubiese estado solo con los suyos habría ido más bien a Cracovia¹⁷⁴ o en dirección a Grecia por tierra, antes de tor-



Alvar Aalto con Maire Gullischen y Elissa, Venecia, 1955.
The Alvar Aalto Foundation.

La Plaza de San Marcos con palomas, fotografiada
por Asplund. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

cer hacia Italia; pero el placer que experimentaba visitando países desconocidos le agradaba hasta el punto de que le hacía olvidar la debilidad de su edad y de su salud, pero no podía inculcárselo a nadie de la comitiva, en la que cada uno no pedía sino el retiro. Incluso en los lugares donde solía decir que había pasado una noche inquieta, cuando por la mañana llegaba a recordar que había alguna cosa que ver o una ciudad o una nueva región, se levantaba deseoso y alegre. Nunca le vi jamás ni cansado ni mucho menos quejumbroso de sus dolores, tenía el ánimo, tanto en el camino como en las paradas, tan atento a lo que encontraba y buscando cualquier ocasión para juntarse con los extranjeros que yo creo que esto aliviaba su mal. Cuando uno se quejaba ante él de que dirigía a menudo la comitiva por caminos raros y difíciles, volviendo a veces al sitio o muy cerca del sitio del que se había salido (cosa que hacía cuando recibía el aviso de que había algo digno de verse, o cuando cambiaba de opinión, según las ocasiones), respondía que no iba, por su parte, a ningún lugar distinto de aquel en el que se encontraba, y que no podía ni torcer su camino, puesto que no tenía ningún proyecto más que el de pasearse por lugares desconocidos; y aunque no se le vio volver al mismo camino y ver dos veces el mismo lugar, nunca faltaba a su proyecto inicial. En cuanto a Roma, que era la meta de los demás, él deseaba verla menos que otros lugares, puesto que era algo conocido por todo el mundo y no había lacayo que no le pudiese dar nuevas de Florencia y de Ferrara. Decía también que le parecía asemejarse a aquellos que leen un cuento muy agradable y que tienen miedo de que termine pronto, como ocurre con un buen libro; él mismo experimentaba un placer tan grande en viajar que odiaba la proximidad del lugar en el que debía reposar, y proponía muchos proyectos para viajar a su aire, si podía hacerlo solo¹⁷⁵.

La reflexividad del texto, las correcciones, los estratos y los ensayos definen una forma de espacio de la razón menor que acaba por construirse como reflexión, a partir de la crítica escéptica de la razón mayor¹⁷⁶. La razón menor atiende a la textura contextual de los argumentos, de la crítica, y desconfía, al igual que Erasmo y Vives y todo el humanismo, de una reconstrucción sistemática del mundo como en la época se practicaba. Quizá por eso, en Padua, Montaigne mirará “con buenos ojos el rostro del cardenal Bembo”, aquel que llevó a Rafael a Villa Adriana y le enseñó a mirar la Antigüedad¹⁷⁷.

Los ensayos construyen la voz de la subjetividad moderna, en ellos salta al primer plano el vínculo entre la forma del texto y la subjetividad. Pero, ¿cómo las cosas devienen formas? A diferencia de la poesía, que recibe del destino su perfil, su forma, en los escritos de los ensayistas la forma se hace destino, principio de destino, una vez que decide la resolución particular de los posibles. Y es esta decisión la que se constituye en la tarea principal de la crítica: el momento crucial del crítico es aquel en que las cosas devienen formas. Para José María Ferrater Mora, “un pensamiento es, ante todo, su forma de expresión”. El pensamiento se convierte en un quehacer, una actividad en que la persona se proyecta, se dibuja a sí misma. La percepción es una actividad. Es un viaje en un terreno, en una cartografía, interrumpido por una omnipresente accidentalidad; en él se restaura la vieja injusticia hecha a lo perezoso y a lo inconsciente.

175. “Quand on se plaindoit à luy de ce qu’il conduisoit souvent la troupe par chemins divers et contrées, (...) il respondoit qu’il n’alloit, quant à luy, en nul lieu que là où il se trouvoit, et qu’il ne pouvoit faillir ny tordre sa voye, n’ayant nul project que de se promener par des lieux incognus; (...)” MONTAIGNE, Michel de: *Opus cit.*, pág. 60.

176. *Ibidem*, pág. 12.

177. “Il y regarda de bon oeil le visage du Cardinal Bembo qui monstre la douceur de ses moeurs et je ne sçay quoy de la gentillesse de son esprit.” *Ibidem*, pág. 65.



El viaje, el errar, proviene de ver suspendida la idea de esencia o absoluto por la irrupción de las cosas o la vida. Y es un viaje interrumpido porque la realidad es discontinua: por eso no existe un sistema. Y no hay sistema porque el orden de las cosas es distinto al orden de las ideas. Y eso explica por qué las cosas no cambian cuando las miramos, pero nosotros sí.

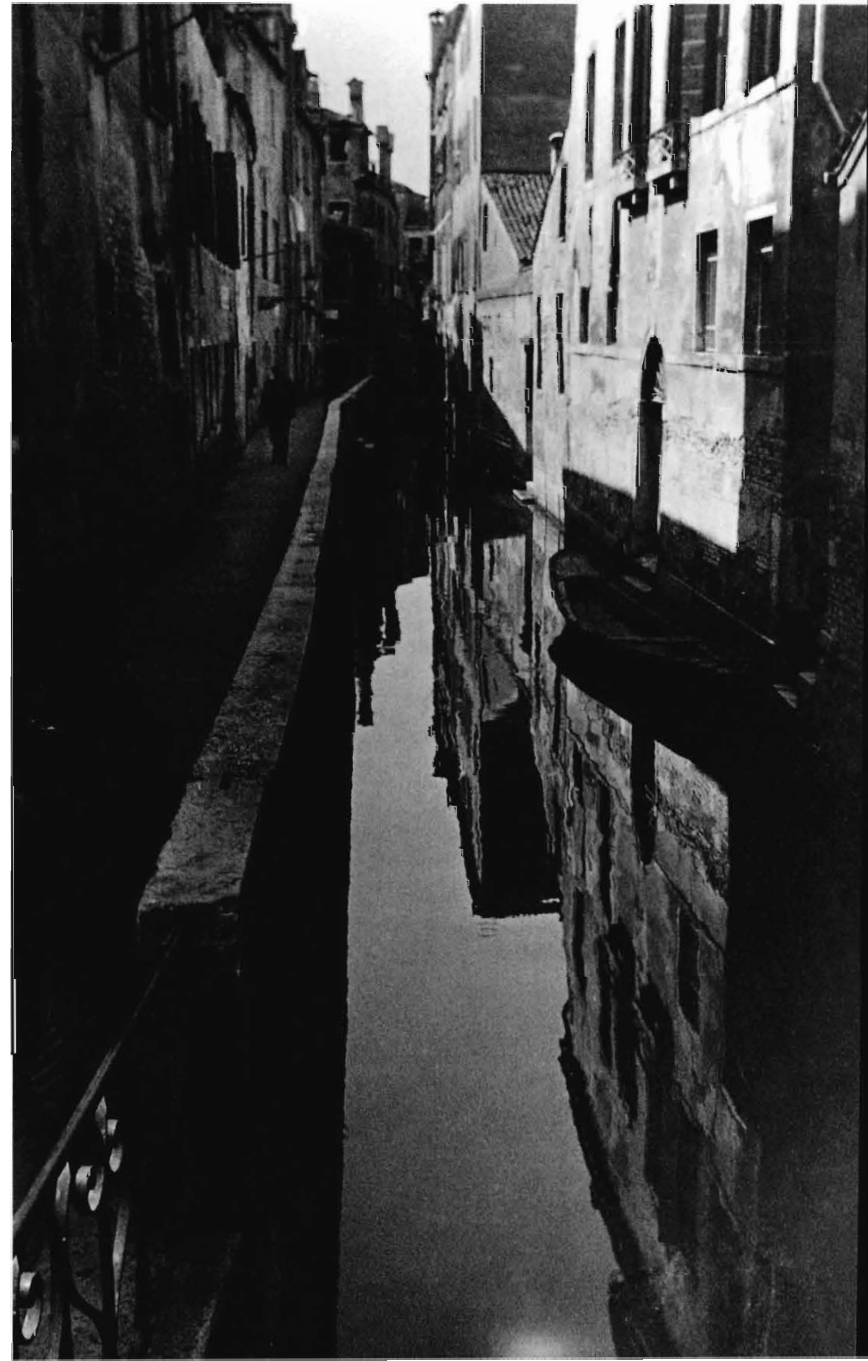
Frente a la noción de verdad, hay que pensar las cosas desde el principio, desde el primer paso, con tantas capas como tiene. Con estratos —con alargamientos—. Pensar discontinuamente y encontrar la unidad en las rupturas. No hay un sistema y, por tanto, la integridad no está garantizada por la razón y la verdad, sino por la personal integridad del autor. Más que establecer ecuaciones, correspondencias o simetrías, el ensayo organiza configuraciones o campos de fuerza en los que todas las variaciones posibles y pensadas arbitran la lógica de su relación para recomponer la unidad.

Es un mirar que se desplaza en el ámbito de la sensibilidad: desde el ámbito de la sensación al dominio de la percepción y, finalmente, al terreno de la reflexión, como testimonio de la distancia entre la imagen y la realidad. Ver es, en definitiva, una manera de pensar. El ensayo tiene que conseguir que en un momento se haga presente el infinito orden de lo posible, para después mostrarnos su lejanía desde el sentimiento que nos descubre el sistema de la vida: la relación entre naturaleza y cultura.

La arquitectura también tiene algo de *Cosa mentale*. Se resiste, con toda su fuerza, a retirarse a una superficie retiniana, puramente visual. Una arquitectura así imaginada precipita el proceso, se hace aprehensible escorando el trabajo hacia la búsqueda de la forma de expresión de la idea, hacia el modo en que ésta viene no representada, sino presentada en su existencia, en su forma de ser; igual que las cosas que son tienen además su forma de ser, como las piedras, los peces o los pájaros, todos ellos complejos pero coherentes en sí mismos, a la vez parecidos pero siempre distintos en su estructura, perfiles y forma de relacionarse con el exterior. Existir es un esfuerzo por ser, un esfuerzo por encontrar el modo de ser.

Y en nuestros ojos, la arquitectura más bien parece un objeto, un vidrio donde vemos formarse nuestras imágenes como en el cerebro. Un lugar donde las cosas pierden su posición provisionalmente para encontrarla más tarde, pero no ya afuera, sino en el interior de nuestra mente. Es un lugar, o un tiempo, donde nuestra mente vuelve a colocar cada vez el abrazo enmarañado, áspero, salvaje y fuerte de la naturaleza con nuestras ideas; la arquitectura es un lugar donde las ideas golpean las cosas, donde la luz empuja los objetos, donde las fuerzas provocan un movimiento; hasta entonces —la arquitectura, la luz, las fuerzas— son invisibles.

Por eso la arquitectura nos parece más bien silenciosa. Quizá se trata sólo de unos hilos o unas cuerdas que tienen distinto sonido para cada cual. Por eso no nos interesa hablar de temas, sino de acuerdos y desacuerdos entre las cosas. Parece que así dejamos un espacio para quien discurre



Asplund, un canal reflejando Venecia.
Arkitekturmuseet, Estocolmo.

entre lo construido. Un espacio donde pueda resonar algo común a todos los hombres por encima de su lugar y de su tiempo, aquello que consideramos más humano: que nos sentimos, a la vez, iguales y distintos. Y esa esencial homogeneidad de la especie, que se traba como una urdimbre con la multiplicidad de cada cual, nos parece un espejo donde lo humano se reconoce, un vínculo que acerca a los hombres, que les permite dilatar su ser propio para acercarlo a lo común. Una presencia de lo homogéneo que deja lugar para lo particular. Su actitud de interés por lo diferente genera una forma reflexiva de comprensión de la propia cultura. Y *su esfuerzo por ser* trata de conseguir que se haga presente al mismo tiempo la igualdad y la diversidad del espacio, como rumor personal de la simpatía humana. Tal vez es esto lo que a todos nos emociona del Palacio de los Dux de Venecia, al visitar con la mente el hospital de Venecia de Le Corbusier, al pasear por el Orfelinato de Van Eyck o entre los edificios de Alvar Aalto, gentilmente recostados como hermanos de una misma familia, o al atravesar el área de quietud entre los edificios de *The Economist* de Allison y Peter Smithson, todos a la vez iguales y distintos.



Alvaro Siza: Salzburgo, octubre 1986.

El ademán geológico

Las artes imitan a la naturaleza, pero no en su forma sino en su *proceder*. Es un ademán geológico, una suerte de mirada; igual que el nadador se siente impulsado por una fuerza extraña cuando se siente agua, o el esquiador cuando las tablas son una parte de su cuerpo. La arquitectura, como la naturaleza, “ama ocultarse” (son palabras de Heráclito), y en ese pudor de la desnudez surge la relación entre el hombre y la naturaleza, cuando se erosionan los límites que distancian la naturaleza del artificio. Siza ha relatado en varias ocasiones sus comienzos de escultor (también Mies fue cantero). Es difícil entender su trabajo sin esa vocación que caracteriza sus obras: modelar, cortar, cincelar lo que *ya existe*. Cómo la construcción se tensa y adquiere vida con la *ligera torsión* que su trabajo impone a la naturaleza. Cómo esa atención a los detalles, expresivos y artesanales al principio, ironías del lenguaje en otras ocasiones, consigue relajar en los puntos críticos las tensiones que esa naturaleza torsionada trasmite a la arquitectura.

Arquitectura desplazada...

Cuando pedí a Siza, a través de un amigo, sus apuntes de viaje, me envió aquel que es tan parecido al de Alvar Aalto, en Delfos. La arquitectura deformada, desplazada, reflexiona sobre el eterno intercambio de la naturaleza tallada de fragmentos del terreno a los que el hombre dio forma, que caen de nuevo al suelo para volver quizá a levantarse más tarde. Unas piedras todavía abocetadas, como la propia modernidad, esperando su figura, expectantes por conocer los perfiles de su sombra, con la cabeza vuelta como los esclavos inacabados de Miguel Ángel.

Cuando las ruinas se fingen naturaleza, y las montañas se disfrazan de arquitectura, uno se encuentra en un terreno inexplorado, como en el interior del cristal que a veces las separa. Según Descartes, había que buscar “unidad entre las obras de la naturaleza y las obras del espíritu del hombre”. Ambas *son* la misma cosa, pero *su forma de ser*, que tantas veces se distancia, aquí se comprime. Naturaleza y arquitectura intercambian su modo de expresarse, se prestan sus *ademanes*, intercambian sus *composturas*.

En Alvar Aalto, los edificios parecen animales, pero no sabríamos decir qué animales; sólo animales en sí mismos, aunque no tengan formas de animales. Para Platón y Alberti, “los artistas más expertos entre los antiguos eran de la opinión de que el edificio era como un animal, por lo



Alvar Aalto: Apunte de una higuera, España, 1951.
The Alvar Aalto Foundation.

178. "For Alberti, deriving From Plato, a building is an animal and, deriving from Aristotle, a building is a mimetic performance 'The most expert artists among the ancients', says Alberti, 'were of the opinion, that an edifice was like an animal, so that in the formation of it we ought to imitate nature... So how remote is the world as animal from the world as machine.'" ROWE, Colin: *The architecture of good intentions. Towards a possible retrospect*, Gran Bretaña, Academy Editions, 1994.

179. "To Conclude: if one takes the Schroeder house (or a Van Doesburg axonometric) and brings it into collision with the plan of a Typical Chicago office building. (Or Le Corbusiers Maison Dom-ino), if one takes these two proponents, respectively of the mechanistic and organicist traditions, one has a recipe for so-called progressive architecture as it has been propounded for almost the last sixty years... and if, like a great chef, you want to make this little piece of cooking just slightly more sophisticated, you add to it shreds of Neo-Classicism and presentations of vertical surface. Meanwhile, what about the sublime, provocative of so much?" ROWE, Colin: *Opus cit.*, pág. 130.

180. VAN EYCK, Aldo: *La devaluación de antónimos abstractos*, XXXX, 1962.

181. "Modern architecture is not a few branches of an old tree- it is new growth coming right from the roots. Just how, why, where and from whom did Walter Gropius pick up this metaphor of the tree, this botanical or biological analogy also so crucial for Frank Lloyd Wright? And just how did eighteenth-century fantasies of mechanism become so strangely fused with, mostly, nineteenth-century fantasies of organism?" ROWE, Colin: *Opus cit.*

182. "To conclude with a quotation from Wright himself: Plasticity may be seen in the expressive flesh covering the skeleton as contrasted with the articulation of the skeleton itself. In my work the idea of plasticity may now be seen as the element of continuity." ROWE, Colin: *Ibidem*.

183. OZENFANT/JEANNERET: "Formación de la óptica moderna", *L'Esprit Nouveau*, núm. 21 (1924), en: *Acercas del Purismo, Escritos 1918-1926*, *Opus cit.*, pág. 147.

184. *Ídem*: "La naturaleza, factor n" y "Naturaleza y creación", *L'Esprit Nouveau*, núm. 19 (1923), en *ibidem*, pág. 116.

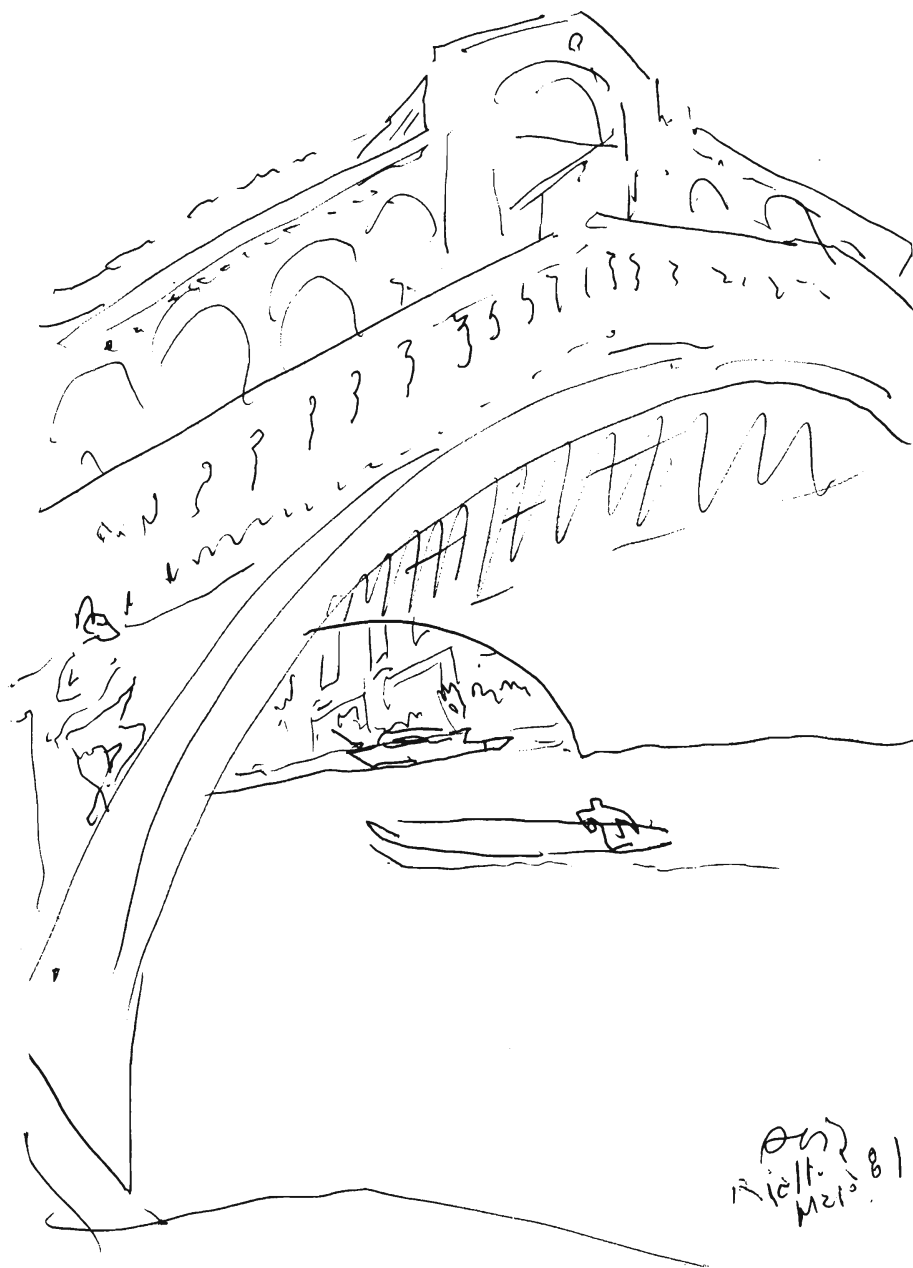
que en su *formación* deberíamos imitar a la naturaleza". Colin Rowe medita sobre ello, analizando cuán lejano es el mundo de los animales y de las máquinas¹⁷⁸ y hasta qué punto la arquitectura de los últimos años oscila entre esos mundos¹⁷⁹. El mundo animal, sin embargo, está predeterminado, no como el vegetal, cuya forma está por hacer. Nadie lo ha dicho mejor que Ferlosio, en *Industrias y Andanzas de Alfanhui*, cuando, al hacer nacer pájaros de los árboles, cada uno adopta una forma, pero todos con cinco alas, como las hojas...

A veces la obra de Aalto tiene el ademán de la naturaleza; más que parecer animales, los edificios se comportan como manadas, más que parecer árboles, tienen la compostura de los bosques; como en Siza, más que tener rostros, miran como los hombres. Posiblemente Aldo van Eyck está pensando en lo mismo cuando dice: "¡Haced una bienvenida de cada puerta y un rostro de cada ventana!"¹⁸⁰. No dice haced de cada fachada una cara, sino una bienvenida de cada entrar..., no estamos hablando de forma, sino de *comportamiento*, de *formación*, como decía Alberti. Hasta Walter Gropius verá la arquitectura moderna como un árbol, eso sí, no las ramas de un viejo árbol, sino "un nuevo árbol, creciendo desde sus propias raíces"¹⁸¹; en Ahmedabad, Kahn iluminará la biblioteca con árboles-lámpara, porque el conocimiento es luz. Y para Wright, el secreto estará en el entretejerse de la carne y el esqueleto¹⁸².

Quizá Le Corbusier no habla de otra cosa, cuando piensa en el hombre como un animal geométrico: "[El hombre] ha vuelto a encontrar, mediante la práctica intensiva de la geometría, lo que, en lo más recóndito de él, es lo más específicamente humano. El hombre es un animal geométrico"¹⁸³. Para Le Corbusier, la naturaleza es bella en su cercanía, cuando nos vemos reflejados en ella; no cuando nosotros nos acercamos, sino cuando *ella* se avecina: "(...) la naturaleza cuando es bella, no lo es sino por relación al arte: la naturaleza bella no es bella sino porque imita fortuitamente y por azar los dispositivos geométricos que provocan al animal geométrico que nosotros somos"¹⁸⁴.

Hay momentos, también, en que la obra de Siza recuerda esa arquitectura *desplazada*, escasamente deformada; como si sus construcciones fueran una arquitectura de siempre vista con otros ojos, con una mirada que es capaz de distorsionar el espacio clásico, de dramatizarlo. Casi como el camino que hay entre una figura de Brueghel y un retrato de Picasso, cuando lo que cambia no es la figura humana, sino el sentimiento de quien la percibe; un modo de aprehender la realidad capaz de, por decirlo pronto, dibujar un ojo que no está *en su sitio* pero que, precisamente por ello, es más que un ojo, porque adquiere un carácter más universal por ser extremadamente específico. Aunque no haya ojos dibujados, el rostro parece mirarnos.

Igual que las figuras humanas sufren deformaciones en la historia de la pintura, casi igual desplazamiento sufren las habitaciones y las ventanas, los planos de fachada y las luces que por ellas entran. A veces los espacios se dejan distorsionar por todo lo que los rodea, entendiendo que estamos hablando no sólo del contexto material, sino también de aquellas líneas que, trazadas en



Asplund: El puente de Rialto, Venecia, 1914.
Arkitekturmuseet, Estocolmo.

Alvaro Siza: El puente de Rialto, Venecia, 1981.

los dibujos de viajes, vuelven a aparecer, de las palabras y los ruidos que se estrellan contra las cosas, de la memoria, de los instrumentos. Una arquitectura que mira, sobre todo, a la naturaleza y a los hombres, en un mundo en el que la porosidad en la percepción, educada por la cultura pop, ha ganado terreno. La arquitectura se deja empujar por los movimientos de la tierra, se pliega a las corrientes de agua, tuerce su cabeza como la gira un león sentado, se deja arañar la piel con el viento, levanta una mano para protegerse del sol; es un ademán geológico, que trasciende la atención al lugar como terreno particular y lo considera un fragmento del vivir, indeciso sobre su próximo movimiento.

Por una naturaleza...

Todavía, una vez al año, Venecia sale con sus góndolas y arroja el anillo que recuerda sus esponales con la mar. Pero es aún más hermoso cuando, empujada por la marea, el agua desliza sus dedos a través de las perforaciones del pavimento, devuelve el gesto y la plaza de San Marcos se llena de una fina capa de agua, como esas dos partes de la moneda que los amantes juntan de tanto en tanto, como la tabilla partida de la amistad de los romanos, como las dos caras del arte, como los dos lados del cristal. La simetría, en Venecia, la pone el agua; Palladio, que era de Fermaterra, quizá no lo entendió.

Tal vez por ello Venecia es una imagen poderosa de ese forcejeo entre la naturaleza y el artificio. Y Siza no dibujará el catálogo de capiteles del Palacio de los Dux, como hace Viollet-le-Duc. Evitará el bullicio de la parte alta del puente de Rialto que retrató Asplund o las hermosas imágenes de la enorme bandera tricolor velando las cúpulas de San Marcos, que tanto fascinaron a Kahn. Dibujará el puente desde abajo, con el agua discurriendo mansamente y un solitario bote dejándose llevar. Un forcejeo en el que se dejan invadir mutuamente lo natural y lo construido. Una góndola deslizándose, en la que las superficies del agua y de la madera que se abrazan no pueden entenderse por separado, se presionan mutuamente.

Siza tampoco sabe lo que busca en sus viajes, como Montaigne, como Aalto; prefiere deambular, sin rumbo fijo. Ha dejado escrito en sus notas sobre los dibujos de viaje:

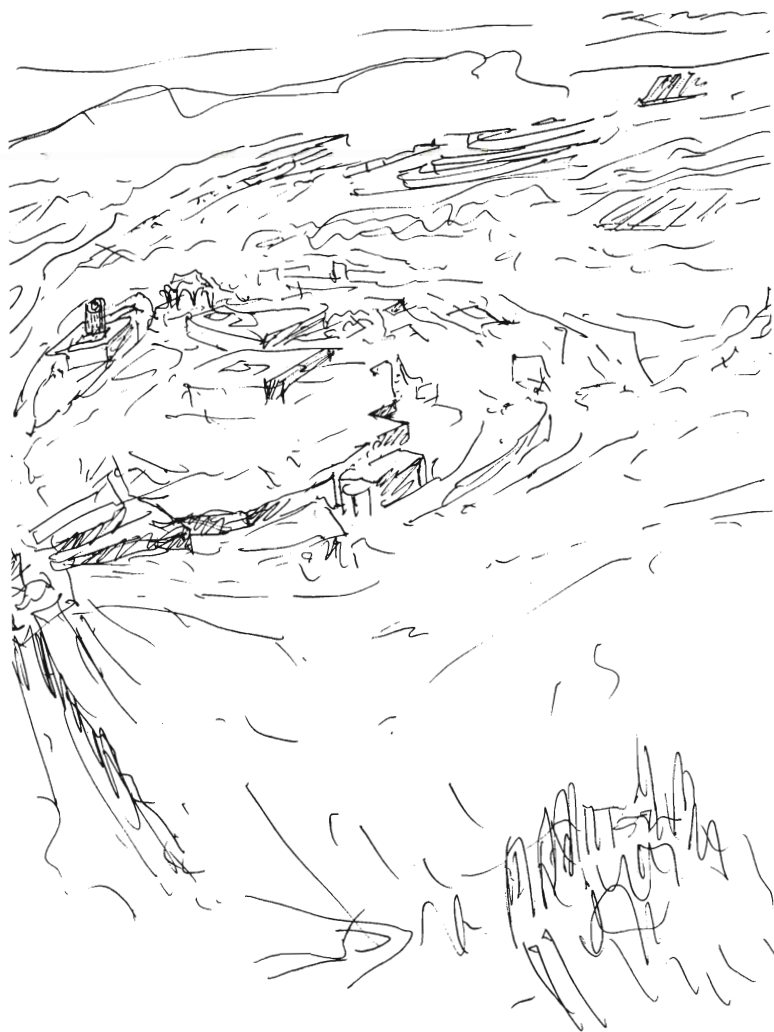
“Ningún dibujo me da tanto placer como estos apuntes de viaje. Viajar, individual o colectivamente, es una prueba de fuego. Cada uno de nosotros deja atrás, al partir, un saco lleno de preocupaciones, odios, cansancio, tedio, prejuicios...

Viajeros íntimos o desconocidos se dividen en dos tipos: admirables o insoportables.

Un buen amigo sufre verdaderamente porque el mundo es grande. Jamás podría permitirse —dice— repetir una visita; se marcha nervioso, crispado, saliéndose los ojos de sus órbitas.

Pero yo prefiero sacrificar muchas cosas, ver apenas lo que me atrae inmediatamente, deambular, sin mapa y con una absurda sensación de descubridor.

¿Habrá algo mejor que sentarse en una explanada, en Roma, al caer la tarde, experimentando el anonimato y una bebida de exquisito color —monumentos y monumentos por ver— mientras la pereza



Alvaro Siza: El acercamiento a Salemi, Sicilia, 1980.

Alvaro Siza: Salemi, Sicilia, 1980.

185. “Esquissos de Viagem: Nenhum desenho me dá tanto prazer como estes: desenhos de viagem.

Viajar é prova de fogo, individual ou colectivamente.

Cada um de nós esquece à partida um saco cheio de preocupações, aborrecimientos, stress, tédio, preconceitos.

Simultaneamente perdemos um mundo de pequenas comodidades e os encantos perversos da rotina.

Viajantes íntimos ou desconhecidos dividem-se em dois tipos: admiráveis ou insuportáveis.

Um bom amigo sofre verdadeiramente porque o Mundo é grande. Jamais poderá permitir-se

-diz- repetir uma visita; abala nervoso, crispado, olhos a saltar das órbitas.

Por mim gosto de sacrificar muita coisa, de ver apenas o que imediatamente me atrai, de passear ao acaso, sem mapa e com uma absurda sensação de descobridor.

Haverá melhor do que sentar numa esplanada, em Roma, ao fim da tarde, experimentando o anonimato e uma bebida de cor esquisita -monumentos e monumentos por ver— a preguiça avançando docemente?

De súbito o lápis ou a bic començam a fixar imagens, rostos em primeiro plano, perfis esbatidos ou luminosos pormenores, as mãos que os desenham.

Riscos primeiro tímidos, presos, pouco precisos, logo obstinadamente analíticos, por instantes vertiginosamente definitivos, libertos até à embriaguez; depois fatigados e gradualmente irrelevantes.

Num intervalo de verdadeira Viagem os olhos, e por eles a mente, ganham insuspeita capacidade. Aprendemos desmedidamente; o que aprendemos reaparece, dissolvido nos riscos que depois traçamos.

Boston, Abril de 1988”.

Extraído del libro: Eduardo Souto de Moura y otros: *Alvaro Siza. Esquissos de Viagem/Travel Sketches*, Oporto, Documentos de Arquitectura, 1988. Una traducción al catalán puede leerse en: SIZA, Alvaro: *Escrits* (ed. carles Muro) Barcelona, Edicions Universitat Politècnica de Catalunya, 1994.

te invade dulcemente? De repente, el lápiz o el bic comienzan a fijar imágenes, rostros en primer plano, perfiles desenfocados o luminosos pormenores, las manos que dibujan.

Trazos primero tímidos, rígidos, poco precisos, luego obstinadamente analíticos, por instantes vertiginosamente definitivos, libres hasta la embriaguez, después fatigados y gradualmente irrelevantes.

En el intervalo de un verdadero viaje, los ojos, y a través de ellos la mente, ganan insospechadas capacidades. Aprendemos desmedidamente y lo que aprendemos reaparece disuelto en las líneas que después trazamos”¹⁸⁵.

Los dibujos del acercamiento a Salemi, cuando la ciudad aparece desde arriba torsionada por una tierra poderosa, entrelazados una vez más lo construido y la naturaleza, o aquella otra misteriosa secuencia en la que, casi sin saber cómo, la línea del terreno se va deformando como una barriga de parturienta hasta dejar aparecer la ciudad, evocan de una manera muy expresiva el hacer arquitectura de Siza. Una lenta transformación de la naturaleza, una lenta transformación de lo arquitectónico, paso a paso dejándose impregnar por el aire del sitio hasta que se abre paso esa síntesis tan ambicionada de una gran abstracción y, al tiempo, una gran materialidad. Como si naturaleza y arquitectura pudieran lentamente transformarse en geometría expectante hecha tan sólo con pedazos de materia, que guardan sus secretos para quien se los pregunta. Y a veces parece como si la construcción materializara las fuerzas invisibles de un lugar o, mejor aún, las fuerzas invisibles de la *idea* de un lugar. Por ello, Siza puede empezar a dibujar un proyecto “en el momento en que contesta al teléfono”, sin haber visto todavía el terreno; imagina cómo se comporta la naturaleza, sin dejarse atrapar al principio por lo particular.

Segunda naturaleza, segunda espontaneidad

Siza llega a la Villa Saboya en enero de 1988; abre su cuaderno, dibuja una *chaise-longue* con las huellas de unos pies —también la montaña adquiere la forma de quien en ella se recuesta— y escribe. Es curioso que, al final del texto, diga que “evoca salud, juventud, alegría”, como hablaba Le Corbusier de Brueghel. “Misteriosamente existe calma, hecha de saturación de tensiones.” Hablar de los demás es también hablar de sí mismo.

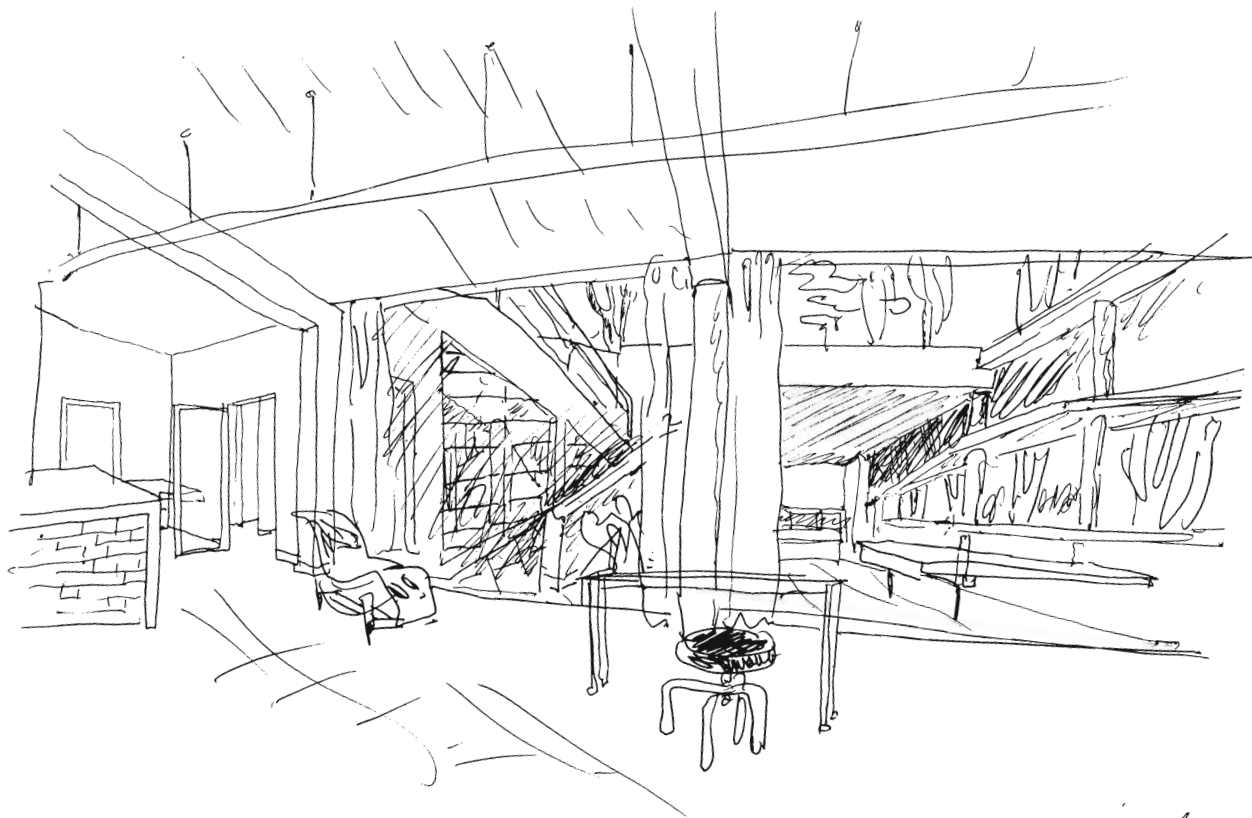
“El encanto de visitar la Villa Saboya viene del encuentro con una especie de ingenuidad, y con una constante transformación de cada idea: con una constante invención. (...)

La expresión directa, a veces grosera, del detalle nada tiene de poco elaborada o primitiva; se trata de una segunda espontaneidad, laboriosamente conquistada y al tiempo inesperadamente encontrada, del ejercicio, acelerado hasta el sincretismo, de la hipótesis y la crítica, de la aproximación a lo esencial. (...)

La búsqueda no es siempre paciente (...)

En el interior, la estructura se desdobra, de modo que encuadra la puerta y el recorrido de entrada, indicado por la rampa de dos tramos.

Este encuadre está reforzado con una inimaginable economía: una pared, equilibrada en el lado opuesto por una mesa fija y un lavabo de serie: dos luces colocadas simétricamente a cada lado de la puerta.



Alvaro Siza: Poissy, Villa Saboya, 1988.

Alvaro Siza: La Piazza del Campo, Siena.

Este orden simple es después constantemente desmontado: escala escultural, abertura triangular sobre el patio, asimetría propia de rampa, luz, torsiones de las paredes.

El segundo piso se desenvuelve alrededor de un patio que lo ilumina en condiciones ideales. La asimetría está controlada por la rampa axial, que se repite exteriormente hasta la cubierta: la violencia del recorrido está ahí contenida por las suntuosas curvas de los muros, como en un abrazo.

Misteriosamente existe calma, hecha por saturación de tensiones. El largo desarrollo de la sala común domina multiplicadas diagonales, reflejadas en el pavimento de mosaico del atrio: el recorrido a través del cuarto principal —otra U— proporciona una sensación de profundidad, como en una vieja casa; y de nuevo libera la vista del patio y el claro.

Cada elemento tiene una vida autónoma, de repente se desenfoca, como sucede en una ciudad que recorreremos todos los días. El encuentro entre los elementos no es absolutamente perfecto. Los rodapiés dudan delante de los obstáculos, o las tuberías del agua; falta en las molduras de las puertas, en las curvas de la escalera y en las paredes del baño un control indiscutible. Nada es sistemático. Hay errores evidentes de diseño y de las manos que lo ejecutan, se cruzan las mutuas indecisiones; cada yerro genera poesía, al enseñar a transformar.

Lo que impresiona en este Le Corbusier, y recorre al final toda su obra escrita o dibujada, es la desconcertante renuncia de lo ya afirmado, una especie de candidez, una inquietud que la capacidad de análisis y de síntesis y las convicciones no destruyen, una cierta inseguridad, un repudio de la autosuficiencia, bajo una aparente arrogancia.

El abrazo a un operario ante la supuesta imperfección de una pared.

(...) Su continua degradación refleja la imposibilidad de mantener ese encantado equilibrio, pero también la de no buscarlo. No sabemos qué Dioses la habitan. Como en un templo japonés, es rehecha antes de que se pudra. Evoca salud, juventud, alegría, higiene, boxeo —el noble arte— dorada sobre el blanco—. La habita una búsqueda infatigable e interminable, tapetes de Chandigarh dibujados en un avión, esculturas modeladas por correspondencia, retratos de Joséphine —una sonrisa de Eva en el Paraíso—. ¹⁸⁶

Bir... Per...

Recostado en la amable curva de la pequeña isla, uno puede repasar con tranquilidad los dibujos de Siza. No sabría decir si la palabras ver y beber (*voir et boire, vedere e bere...*) tienen algo más que un sonido cercano. Pero sí existen muchas asociaciones entre esos dos actos, sobre todo, en la Antigüedad, cuando las piezas del rompecabezas no eran muchas; es una asociación que evoca, por ejemplo, Plinio: “La mente es el verdadero instrumento de la visión y la observación, y los ojos sirven como una especie de *vasija* que recibe y transmite la porción visible de la conciencia”. La idea de que el cuerpo es “un vaso” en el que está depositada el alma era apreciada por los estoicos, aquellos filósofos que daban vueltas y vueltas a la Stoa ateniense, y que Adriano recogió en esta villa tiburtina. También está presente en las primeras ilustraciones de Descartes, o en los dibujos de Kepler, en los que el ojo aparece en vertical, como las vasijas romanas que dibujaba Piranesi, con la visión cayendo como cae el agua. En cierto modo, la visión es también un proceso de respiración; ya lo dijo Van Eyck: “La imagen de la respiración

186. “A Ville Savoye revisitada”, en SIZA, Alvaro: *Escrits* (ed. Carles Muro), Barcelona, Ediciones UPC, 1994.



Alvaro Siza: Roma, 1980.

Alvaro Siza: Villa Adriana, 1980.

ejemplifica mi concepto de los *fenómenos gemelos*; no podemos respirar sólo en una dirección, ni sólo hacia dentro ni sólo hacia fuera”¹⁸⁷.

El dibujo de Siza de los foros me gusta porque tiene esa presencia del beber, del respirar y del dibujar, los tres a la misma altura. Lo atractivo de él es la inclusión de la temporalidad. Por ejemplo, miremos por un instante la botella de cerveza, está medio vacía (o medio llena), pero es ineludible pensar que estuvo llena, y eso quiere decir que nosotros vemos más de lo que vemos, vemos otro momento del que está dibujado. En cierto modo evoca esa distancia del tiempo que poseen las ruinas.

Esta extensión temporal, que anticipa el futuro o evoca el pasado, es una de esas discusiones que también sobreviven al paso de los años y de los siglos. Pero ahora nos interesa ponerla en relación con esas pinturas, en las que las escenas aparecen en dos o más momentos. No se trata de una visión contemporánea de la misma figura en varios momentos, como, por ejemplo, a la manera de Giotto, sino cuando aparecen varios momentos sin estar presentes; es decir, ocurre una acción y los que están presentes no la miran, sino que se miran entre sí, porque están vistos justo un momento antes o apenas un instante después. El dibujo, pues, se adentra en el interior del tiempo y deja un pequeño espacio para el espectador.

Así que la botella, de cristal, tiene unas letras BIR... PER... Es como la caja de ruido secreto de Duchamp, en la que hay algunas letras, y otras faltan, envolviendo una piecica que, aunque nadie sabe qué es, suena; la naturaleza no es muy distinta de esa cajita. Pero aquí podemos imaginar el texto completo, seguro: *Birra Peroni*. Sin embargo, las palabras están escritas para ser vistas *desde el otro lado, a través del cristal*. Paradójicamente, el texto nos impide ver el resto, necesitamos de una cierta concentración; es decir, o miro a la botella o miro a las ruinas o miro a la mano. Pero para *leer* el dibujo, hay que hacerlo desde el otro lado del cristal, justo donde están sus manos, cortadas de un tajo.

Ahora voy recorriendo los sitios desde donde dibuja Siza, en Villa Adriana, y miro su mirar. Para ello hay que *traspasar* el umbral, atravesar el muro y, ya en el interior, demorarse entre las ruinas. Y ese traspasar el umbral es lo que ahora nos interesa, pues hablaremos no tanto de cómo podría mirar Siza, sino más bien desde dónde. Así que debemos volver, por última vez, a la ventana de Alberti y al espejo de Leonardo. En 1864, Emile Zola, en una carta a un amigo, alude a la famosa ventana y describe así la representación: “una ventana abierta a la creación: hay, dentro del marco de la ventana, algo así como una pantalla transparente, a través de la cual uno ve los objetos, más o menos deformados, sometidos a cambios más o menos perceptibles en sus líneas y sus colores. Estos cambios corresponden a la naturaleza de la pantalla”.

Para Zola, la representación ya no depende sólo del objeto que se ha de representar, sino también del temperamento de quien ve, y nos describe una pantalla clásica como una fina

187. VAN EYCK, Aldo: “*Right-Size*”.



Berlin
11.15.81
K. S.



11.15.81
K. S.

11.15.81
K. S.

Alvaro Siza: Vevey, apunte en la casa de la madre de Le Corbusier, 1981.

Alvaro Siza: Vevey, apunte en la casa de Ulli Böhme, 1981.

lámina de tiza, de una blancura lechosa, con sus imágenes nítidas y negras. La pantalla romántica permite ser atravesada por todos los colores, con grandes puntos de luz y sombra, como un espejo sin su plancha posterior. La pantalla realista pretendía ser un simple cristal, muy fino y muy claro, tan perfectamente transparente que las imágenes lo atraviesan y después se reproducen a sí mismas en toda su realidad. Pero incluso el pequeño grosor refractaba: una refracción que era como un delgado polvo gris sobre la superficie, que perturbaba la pulcritud¹⁸⁸.

Por eso cuando vemos a Siza traspasar el plano de la Villa Adriana entendemos esas manos que aparecen siempre en sus dibujos. Las manos de Siza han atravesado la pantalla, están tras el cristal y, de algún modo, forman así parte también del mundo que le rodea. Las manos de Siza atraviesan el cristal para apoderarse de la compostura de la naturaleza, del ademán geológico. Sus manos, pues, están del otro lado del cristal, mientras la mente queda atrapada en éste, como si el pensamiento sólo pudiera dar forma a las cosas, dibujar sus perfiles y sombras en el dominio de la naturaleza. Son brazos que, atravesados por el cristal, gritan el deseo de acercar las cosas y sus ideas o, mejor aún, los acuerdos y desacuerdos entre las cosas y las ideas. En ese momento la arquitectura se parece a esa tablilla rota que entregaban los griegos, el *sumbolon*: el signo de reconocimiento que designa a las dos partes separadas de un mismo objeto quebrado, y que permitía a los que se reunían —la naturaleza y la arquitectura ahora— *reconocerse*.

Los apuntes de Siza no son como esos dibujos de Schiele, tan dramáticos y en los que siempre se amputan los pies a las figuras humanas, como si el hombre, incapaz de pisar tierra firme, se sintiera desarraigado de un mundo que considera ajeno. (Recuerdo una exposición de Schiele, en Viena, en la que no encontré ningún pie.) Muy al contrario, en sus bocetos, las manos y a veces los pies son cortados dolorosamente por el cristal del plano del cuadro, atraviesan esa superficie transparente que separaba la naturaleza de su percepción y amasan la tierra, tocan los objetos, acarician las piedras abrazando la realidad, fecundándola, modificándola entre los dedos. Y esa tarea, tan admirable y tan difícil, nos recuerda ese dulce sufrimiento sin el cual la arquitectura no es posible.

Unos cuantos dibujos, algún apunte misterioso y las vistas de una pequeña maqueta explican la propuesta teórica de Alvaro Siza para un Madrid imaginado. Son dos piezas alargadas, que nacen de la tierra y se descuelgan desde la ciudad hacia el parque del Oeste. Una es rectangular, y la distancia entre el suelo y el techo se va ensanchando, como aquel famoso cono visual euclidiano; tras sortear una serie de pilares centrados, se llega a una abertura por donde se ve, al fondo, el *Guernica* de Picasso. La otra pieza es sinuosa, y sólo al final se descubre la escultura *Mujer embarazada*, también de Picasso. Nos gusta ignorar por qué Siza habrá escogido esas dos piezas para la construcción dibujada. Los espacios son dos hermosos brazos cortados que se estiran sobre la tierra, la abrazan, la fecundan.

188. Anthony Vidler añadirá a esta pequeña historia la pantalla moderna, el gran cristal de Duchamp, con la noción de *retard*: el cristal que levantaba y cultivaba polvo, y que no era sino un medio para asegurar que el objeto en cuestión ha dejado de ser considerado como una pintura; en definitiva, hacer evidente que es el espectador quien hace el cuadro.



Hotel Mediterraneo
Cagliari
1982

Alvaro Siza: Argentina, hotel Mediterráneo, 1982.

Por un escondido recodo lateral se pasa detrás del objeto, detrás de la representación, o la presentación, de la realidad. Ambos recodos se contemplan, como pulgares impacientes que dejan más allá las manos que se abren al terreno y a las vistas. Una vez más, el plano del cuadro siega las manos del arquitecto, y detrás de las figuras humanas, de esos cuerpos deformados, distorsionados, ligeramente desplazados —el *Guernica* por el horror y la *Mujer embarazada* por el amor—, vuelve a aparecer la naturaleza, reflejada en los ojos del espectador. Quizá las ideas —y las cosas— son tan sólo las sombras de las pasiones.



Asplund en la Piazza d'Oro de Villa
Adriana. Arkitekturmuseet, Estocolmo.

La conciencia intelectual de la materia

Otra mañana en Villa Adriana

189. “Rimangono ancora le volte sublimi e vaste dei templi, miransi le colonne dei peristilii e dei portici sublimi, le vestigia delle piscine e dei lavacri, dove una porzione derivata dall’Aniene rinfrescava un dì gli ardori estivi. La vetustà deformò tutte le cose..., le spine e i rovi sono cresciuti dove i tribuni si assisero, e i serpenti abitano le camere delle regine; tanto caduca è la natura delle cose mortali.” Pío II Piccolomini: *Commentarii*, ed. rom., 1584, pág. 251.

190. “J’en partis lendemain après dîner, et passay à cette grande ruine à main droite du chemin de nostre retour qu’ils disent contenir six milles es estre une ville, comme ils disent estre le Praedium d’Adrien l’Empereur.” MONTAIGNE, Michel de: *Diario del Viaje en Italia*, Madrid, Debate, 1994, pág. 114.

191. Las esculturas (*Las Musas de Villa Adriana*) fueron dibujadas por Martin van Heemskerck, y durante el pontificado de León X se colocaron en los nichos de la Loggia.

192. Montaigne reconoce esta influencia, ante todo moral pero también formal, en sus *Ensayos*: “Leur instruction est de la cresse de la philosophie et présentée d’une simple façon et pertinente. Plutarque est plus uniforme et constant; Sénèque plus ondoyant et divers... Plutarque est libre partout. Sénèque et pleine de pointes et saillies; Plutarque, de choses (...)”.

193. Desde la cota de entrada actual 62,4 a la cota 115,6 (templo de Apolo en la Academia, los edificios están agrupados en cuatro bloques con una orientación propia: El Palazzo Imperiale, un grupo que da sobre el Valle di Tempe de sur a norte, con una orientación única. Un segundo grupo, con otra orientación, se extiende sobre el Valle de Risicoli y comprende la Roccabruna y la Academia. Era el palacio de Verano, mirando al mar. Un tercer grupo comprende el Pecile, la Sala della Biblioteca (Sala de los filósofos), el Stadio y los edificios a sus lados, a poniente “l’edificio con tre esedre e fontana” y a levante “l’edificio con criptoportico e peschiera”. Un cuarto grupo comprende el Canopo y dos complejos de las Termas, las pequeñas y las grandes.

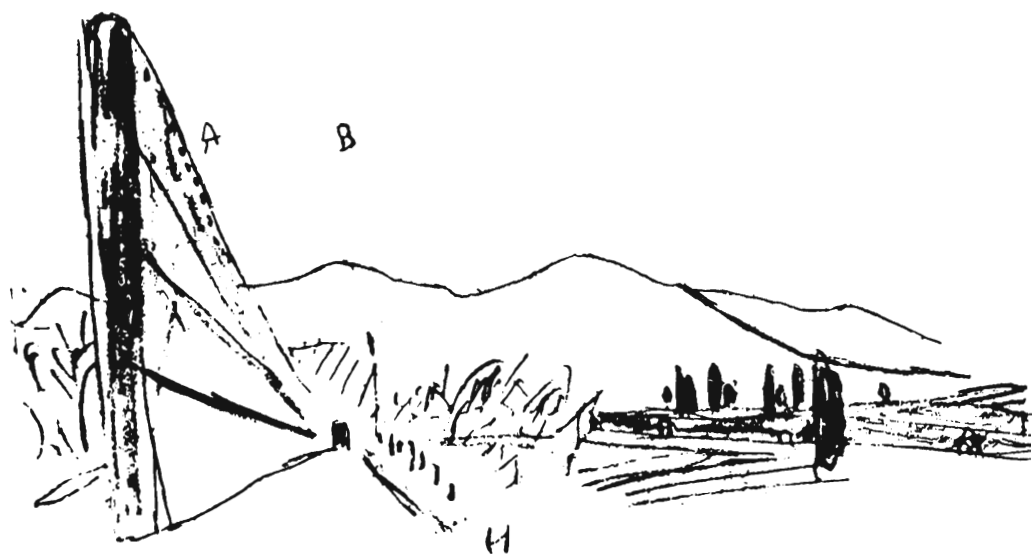
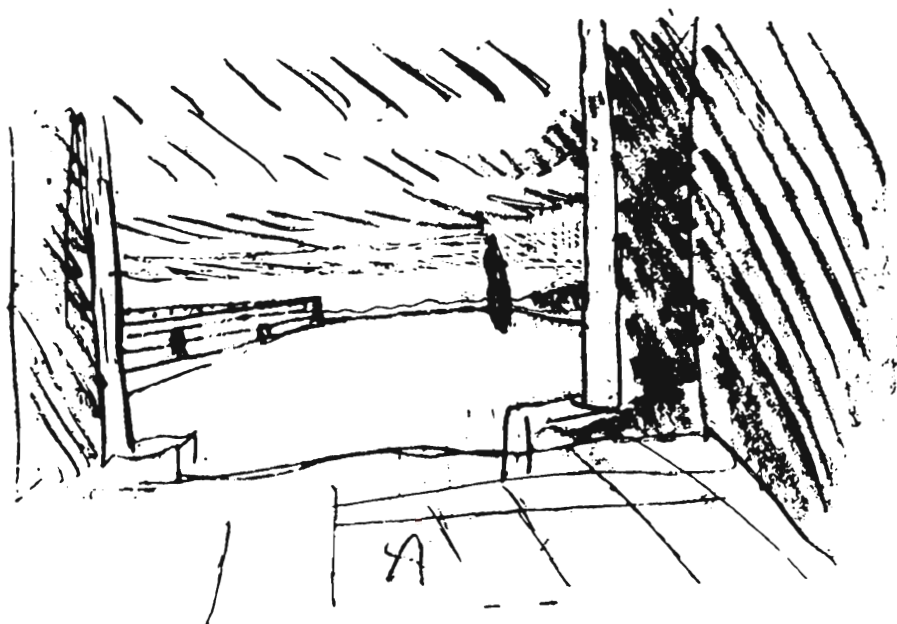
Aquí sentados, en la vereda del camino, mientras leemos sus escritos como si estuviéramos a mediados del siglo XV, podemos imaginar a Pío II Piccolomini paseando por una Villa Adriana en ruinas: “Quedan todavía las bóvedas sublimes y grandiosas de los templos, se ven las columnas de los peristilos y de los pórticos sublimes, los vestigios de las piscinas y los lavaderos, donde un fragmento desviado del Aniene refrescó un día los ardores estivales. La vetustez deformó todas las cosas..., las espinas han crecido donde los tribunos se sentaron, y las serpientes habitan las habitaciones de las reinas; así de caduca es la naturaleza de lo mortal”¹⁸⁹.

A la Villa Adriana se llega por la antigua Via Tiburtina, que atraviesa el Aniene en Ponte Luicano, cerca del Mausoleo de los Plauzii. Un tanto más allá, se desvía el acceso a la Villa, una vía que medio seguimos hoy, empedrada con grandes piezas de lava basáltica, durante un poco más de cien metros, hasta llegar al muro del Pecile.

Si se vuelve entonces la vista atrás, ya desde lo alto, y se dejan pasar cien años, se llega a escuchar la comitiva de Michel de Montaigne volviendo de Tívoli, pisando estas mismas losas basálticas mientras escribe: “Partí al día siguiente después de comer, y pasé por la gran ruina que hay a la derecha del camino de vuelta, que dicen que abarca seis millas y que es una ciudad, y que afirman que es el Praedium de Adriano el emperador”¹⁹⁰. Reflejadas en sus pupilas quedan unas pocas ruinas de las antiguas construcciones. La vegetación lo cubría todo y habían sido expoliadas las esculturas para las villas vecinas; Montaigne las llegó a ver, el día anterior, en la cercana villa del cardenal Ippolito II d’Este en Tívoli¹⁹¹, donde habían sido colocadas por Pirro Ligorio, el arquitecto que excavaba Villa Adriana para adornar (con las *anticaglie* que descubriera) los jardines del Cardenal.

Quizá Montaigne (desde aquí no se llega a ver) lleva consigo los textos de Plutarco que tanto admira. Comparte con Erasmo la afición por ese breviario del siglo XVI para ilustrados amantes de la Antigüedad, unos textos que Montaigne gustaba de comparar con los de Séneca¹⁹², y que encontraron su forma de ser al mismo tiempo que Adriano levantó su villa.

Al construirla, el Emperador quiso recordarse a sí mismo¹⁹³ los sitios que más le habían impresionado de Atenas (Liceo, Academia, Pritaneo, Pecile), de Egipto (el Canopo, en el Delta) y de la



Le Corbusier: el muro del Pecile de Villa Adriana visto desde el portal del ábside, octubre 1911. Fundación Le Corbusier.

Le Corbusier: el muro del Pecile visto en escorzo, octubre 1911. Fundación Le Corbusier.

Tesalia (el valle del Tempe)¹⁹⁴. Como decían sus contemporáneos, “Por no descuidar nada, reconstruyó hasta los infiernos”¹⁹⁵. Es una suerte de recomposición hipotética de las partes (cada una de ellas con diversa orientación), un conjunto de fragmentos hilados por un modo personal de entender el mundo. Son como poemas hilados por la textura, más que por el fondo, de los argumentos, igual que para Plutarco los textos dejan traslucir lo individual; más un temperamento, una forma precisa de ver el mundo, que una verdad acomodada en la razón mayor.

Adriano¹⁹⁶ fue un hombre de contrastes, a la vez avaro y pródigo, teatral y sincero, cruel y clemente, mutable en las amistades, con grandes amores y odios sucesivos. Elio Spaziano dice que fue “peritissimo nella pittura” y recuerda la excursión del Emperador al Etna para ver la salida del sol, con Antinoo, un joven bitino de gran belleza; se sabe que éste murió misteriosamente en el Nilo, el año 130 d. C. (Spaziano sostiene que Antinoo se sacrificó para alejar del Emperador un peligro).

Esta mañana —acaba de salir el sol— he traído algunos dibujos de arquitectos a la Villa para situarme en la posición precisa desde donde, en otros tiempos, fueron hechos. He pasado por el punto donde Lewerentz dispara su cámara, con el muro misterioso al fondo y su gran hueco que se vuelca sobre el Pecile. Un poco más adelante, dentro ya del recinto, miro los cinco dibujitos de Soane; son los de los baños pequeños, el *hall* de los filósofos, la librería Griega, la Latina y el Serapeum. Están todos en una misma hoja, en orden de batalla, y fechados en 1880. A su lado, Pierre de la Ruffinière¹⁹⁷ ha colocado los dibujos de Hardwick, de 1777, y la *veduta* de Giacomo Quarenghi. Todos son iguales, en el mismo orden, con el mismo punto de vista, con idéntica luz, detrás de ramas parecidas. Creo que estos dibujos no fueron hechos del natural; este trozo de Villa Adriana lo vio Soane en el papel; también a veces todos recordamos el viaje que nos han contado los demás. Viollet sí estuvo allí. Dibuja la vegetación escalando las ruinas de la Villa en una acuarela con rastros de guache y mina de plomo, pero no son superficies apenas iluminadas como las grisallas de Soane, sino que la construcción está grabada con las arrugas de las hiladas cerámicas y el color distingue la piedra del ladrillo. Antes de poner su marca de artista, Viollet se ha ocupado de anotar por donde le llegaba la luz: “soleil derrière”.

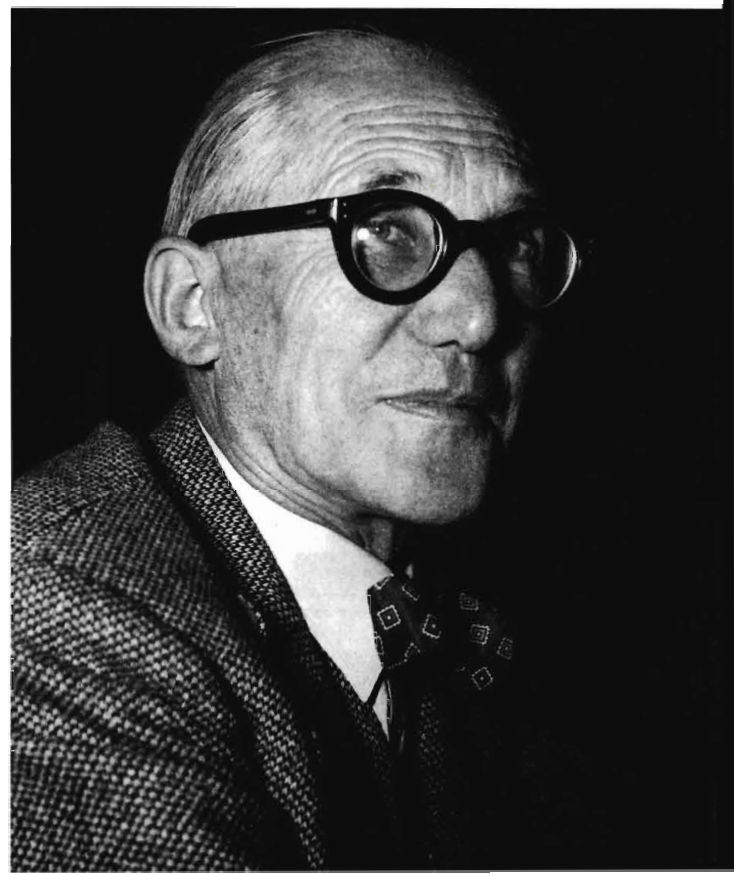
Hay una fotografía de Asplund, que se coloca de pie, sonriente, en la esquina de la Piazza de Oro, recién excavada, con las bases de las columnas naciendo de la tierra como plantas o flores. Luego están los dibujitos de Le Corbusier, aquellos de las chimeneas de luz del Canopo, de los que hablará cuando construya Ronchamp (una luz misteriosa que no sabemos de donde llega), y dos apuntes del muro del Pecile. El primero es del muro izquierdo, enmarcado por la puerta del ábside. Le Corbusier es el gran enmarcador. El segundo es otra forma de decir lo mismo; siempre me pareció el más decidido y lo llevo en el bolsillo de la mente desde hace años. Le Corbusier se coloca en un extremo del muro y, alejado de la frontalidad, retrata el muro en escorzo, viendo su testero casi de perfil. La vista plana y frontal languidece, y la arquitectura es como esa mano que uno se lleva a la frente para poder ver el mundo, como un cristal, como el marco de

194. El foso del Acqua Ferrata le recordaba el valle tesálico del Tempe, y por eso los eruditos dieron al riachuelo el nombre de Peneo.

195. AURIGEMMA, Salvatore: *Villa Adriana*, Roma, Istituto Poligrafico, 1984.

196. Adriano era aficionado a la arquitectura; restauró el Panteón y muchas otras construcciones en Atenas, su ciudad más querida. En el año 135, construyó el templo de Venus en Roma, según sus propios planos (a Apollodoro de Damasco, el arquitecto de Trajano, no le gustaron: le costó la vida). Las soluciones rarísimas, anticonstructivas, de Tívoli sólo aguantan por la calidad de los materiales (tufo y *pozzolana*), que se excavaban en la misma villa. Cuando Rafael visite, acompañado del cardenal Bembo, la villa, se dejará fascinar por su arquitectura. (El patio circular de Villa Madama tiene el mismo linaje que el teatro Marítimo de Villa Adriana.)

197. RUFFINIÈRE, Pierre de la: *Opus cit.*, pág. 156.



Le Corbusier en Nueva York, 1946.
Fundación Le Corbusier.

Le Corbusier en la India. Fundación Le Corbusier.

Le Corbusier. Fundación Le Corbusier.

198. BOESIGER, W. y GIRSBERGER, H.: *Le Corbusier 1910-1965*, Barcelona, Editorial NO SE ENTIENDE, 1971.

199. “El tema elegido será probablemente un tema simple... Tomemos un ejemplo: un chorro de agua no recorrerá nunca más que una cierta naturaleza de curva definida por la geometría y dictada por las leyes de la inercia y de la gravedad: el agua brota, se eleva, se para, vuelve a caer. Si se ve el chorro de agua de perfil, esas leyes se muestran claramente. Visto de medio lado son menos aparentes. Visto de frente se comprende mal, el chorro de agua se reduce a una recta. La variación del punto de vista puede también perturbar la visión de la ley. La visión invariable es aquí evidentemente la *visión de perfil*: ésta cumple las mejores condiciones plásticas.

Fijada esa primera elección, se tenderá a lo general...

El arte purista debe percibir, retener y expresar la invariante.

La idea de forma precede a la del color...

No debe salir de la mano de un artista, dice un pintor del Renacimiento, ninguna línea que antes no haya sido formada en su espíritu (ver los versos de Miguel Ángel).” OZENFANT/JEANNERET: “Después del Cubismo. IV. Después del Cubismo”, en *Acerca del Purismo, Escritos 1918-1926, Opus cit.*, págs. 41-42.

200. “(...) el objeto que lo cautivó en el sol implacable de la mañana, bajo la luz distinta del crepúsculo, pierde la claridad de sus límites, la precisión de sus formas. Las notas se van llenando de matices que nacen ya con forma de recuerdo. Son otras palpitaciones que evocan a lo más interior, a lo más íntimo de uno mismo..., lo que queda escrito acaba por incluirlo todo. Y esa pluralidad tan viva siempre acaba por recalar en el paisaje y en el hombre.” LE CORBUSIER: *El Viaje de Oriente* (pról. de J. M. Torres Nadal), Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y otros, 1984, pág. 12.

201. “No se me conoce más que como arquitecto, no se me quiere reconocer como pintor y, sin embargo, es a través de la pintura como he llegado a la arquitectura.” LE CORBUSIER: *Art d'Aujourd'hui*, 1965.

unas gafas que logran hacer visible lo que ya existe. Por eso se refugia en lo lateral, porque lo que se construye sólo puede entenderse desde los acuerdos y los desacuerdos con la naturaleza, pero con la condición de que desaparezcan sus límites. Es una mirada escorada, un modo de ver desplazado, retardado, que también predica con su propia figura.

Cuando se fotografía para el libro *Le Corbusier 1910-1965*¹⁹⁸, se retrata siempre de perfil o, más precisamente, mostrando su tres cuartos derecho: la mirada perdida entre el espacio y el tiempo (en la fotografía con Albert Einstein posa como si éste no estuviera), con las manos en los bolsillos y unas increíbles pantuflas delante de sus pinturas, atento a los dibujos de sus colaboradores, en su celda de trabajo... prestando su sombra al Modulor. Su propia forma de verse discurre así por los caminos labrados en sus reflexiones sobre la pintura, cuando, como siempre, hacía mayúsculas con los gestos en los textos de los años veinte. En ellos, la presencia de la forma en primer plano, alejando el color o la luz, o la necesidad de representar lo esencial le arrojan hacia esos trazos en los que aparece el perfil de las cosas. De hecho, sus dibujos puristas no eran sino eso, perfiles de objetos, o secciones vaciadas. Se podría aportar incluso frases explícitas en las que habla de la bondad del perfil¹⁹⁹, o de la inexpresividad del rostro de frente. Su precisa posición nos coloca a nosotros lateralmente, obligándonos a percibir no frontalmente, sino a situarnos en la oblicuidad.

La erosión de los límites

Le Corbusier nos está mostrando una forma de mirar, en la que destaca la importancia del perfil, esto es, de la sección, en la arquitectura moderna. De la sección como *espacio en el que deben desaparecer los límites*. Los cinco puntos de Le Corbusier son cinco cantos de libertad, de *erosión de los límites*: el límite de la planta, el límite del apoyo en la tierra, el límite de la vista, el límite de la cubierta... Hacer desaparecer el límite para poder ensanchar un espacio de umbral, donde se barajan, como la luz y la sombra bajo los árboles, lo natural y lo artificial. Al fin y al cabo, sus escritos sobre el purismo tratan de enseñarnos a mirar, estableciendo una gramática que pueda ser transmitida, con vocación de Universalidad. Y sus construcciones, como secciones dibujadas, serán perfiles para recortar el vacío; la mirada escapa entre los hormigones. Le Corbusier hace arquitectura con lo que hay entre la materia, traza un marco para perfilar la vida, la naturaleza, las montañas o su obra²⁰⁰.

Aunque al disponer trabados el dibujo de Villa Adriana y sus fotos de perfiles, aparece la duda de si no nos estaremos dejando atrapar por el Le Corbusier más seductor, es decir, si esta observación no es ni siquiera relevante en un hombre escrupulosamente diseccionado, presto siempre a hipnotizarnos como un encantador de serpientes. La duda de si, a pesar de que él mismo declaró, entre lamentos, que llegó a la arquitectura desde la pintura²⁰¹ (también Gautier acusó a los dioses y a los hombres de no reconocerle como pintor), no estaríamos proyectando ilegítimamente en su arquitectura sus reflexiones sobre la pintura y el dibujo, igual que cuando hablamos de los demás no hablamos sino de nosotros mismos. Otra objeción, poderosa incluso si



Le Corbusier sostiene sus gafas mientras nos mira.

Autorretrato de Le Corbusier.

Le Corbusier, retrato de la Sra. Jeanneret.

Fundación Le Corbusier.

202. "Le Corbusier does not envisage *The machine* as a threat. Indeed, with him, it is rather important as an analogue of nature. For, if nature is concerned with the production of standardised, Cartesian types, with big recurrences and large formal generalisations, then nature's repetitiveness, reliability, and impersonal modes of operation may be conceived of as reflected in certain common objects of everyday life in which the machine and rational calculation both play their part." ROWE, Colin: *The architecture of good intentions. Towards a possible retrospect*, Gran Bretaña, Academy editions, 1994, pág. 23.

203. "Si la naturaleza que hace ciegamente huevos, hiciera botellas, seguro que las haría parecidas a las que hace la máquina concebida por la inteligencia del hombre. De todo esto se deduce una cosa fundamental, y es que el respeto a las leyes de la física, a las leyes de la economía, ha creado de siempre objetos altamente seleccionados, y que esos objetos contienen curvas matemáticas análogas, de resonancias profundas: que esos objetos artificiales obedecen a las mismas leyes que los productos de la selección natural y que, por consiguiente una armonía total reina entonces, asociando las dos únicas cosas que interesan al ser humano: él mismo y lo que hace." OZENFANT/JEANNERET: "El Purismo", *L'Esprit Nouveau*, núm. 4 (1921), en *Acerca del Purismo*, *Opus cit.*, pág. 73.

204. "Le Corbusier prescription, involving a dialectic between a highly elevated conception of mechanism (the forward look) and a highly edited conception of antiquity... could scarcely be better illustrated than by a doublepage spread entitled on the left 'In search of standard' and on the right, 'The Parthenon' which form pages 136 and 137 of the english edition of *Vers une architecture*... [En Scamozzi miramos dentro, en Le Corbusier miramos a través]... for him there were two indisputable powers: the power of antiquity, properly abstracted, and the power of modern industry, properly understood." ROWE, Colin: *Opus cit.*, pág. 26.

205. "Now the history of architecture as a (would be) scientific discipline might possibly be regarded as a single continuous struggle to effect a liberation and a separation of architecture from any purposes of symbolic representation." ROWE, Colin: *Opus cit.*, pág. 40.

206. "En segundo lugar, quiero señalar que Le Corbusier proponía conscientemente una dialéctica entre el carácter fenoménico de la percepción arquitectónica y el orden subyacente y la forma abstracta de la planta." BENTON, Tim: "Le Corbusier y la promenade architecturale", *ARQUITECTURA* (Madrid), núm. 264-265 (1987).

despreciáramos las anteriores, es que en la foto más difundida de Le Corbusier está casi de cara y nos mira fijamente; sostiene sus lentes en la frente, como quien sostiene una pluma.

En esta instantánea (que debió ser todo menos instantánea) se superponen las dos cosas que le fascinaban: el hombre y la máquina. Le Corbusier ilumina las gafas con sus textos sobre lo mecánico, como aquella forma sacada de la ley del desarrollo de *la Naturaleza*²⁰²: "Si la naturaleza que hace ciegamente huevos, hiciera botellas [o gafas, el añadido es mío], seguro que las haría parecidas a las que hace la máquina concebida por el hombre (...) empleando cálculos matemáticos que derivan de la naturaleza"²⁰³. Así la presencia simultánea de ojos-gafas coge un brillo metálico, afilado, el cordel que hilvana el ver y el mirar. Se hace presente la relación entre dos cosas y, en definitiva, la distancia entre ellas. Y al mismo tiempo desaparecen los límites; Ozenfant y Jeanneret ya nos habían hablado de las superficies de tela que deben olvidar sus límites, que deben ser indiferentes. La arquitectura ya no será un lienzo para dibujar la vida, sino un cristal, como el de Duchamp, que ya no tiene "ni cara ni reverso ni arriba ni abajo".

Esto es lo esencial; es la distancia que aparece en la foto del Modulor, cuando la sombra del brazo de Le Corbusier sale misteriosamente de la materia grabada, del hormigón rebajado. Su obra pasea incansable por la oscilación, merodea a su alrededor. Es la oscilación de todo el Movimiento Moderno, entre el pasado y el futuro, entre la mecánica y la Antigüedad²⁰⁴, como ausente del presente, en el interior del tiempo, atrapado en el grosor del cristal; no hay un tema central que preste su carácter²⁰⁵.

En Le Corbusier pelea la perspectiva con la luz, el perfil con el color; son apariciones de indicios contrarios, opuestos, que impiden el merecido descanso de nuestra interpretación; se resisten, vacilan prolongadamente, como en la poesía de Valéry, como dudaban los sentidos de Dante delante de los relieves del purgatorio: "Dinanzi pareo gente; e tutta quanta / partita in sette cori, a' due mie'sensi/ faceva dir l'un 'No' e l'altro 'Si canta'./ Similmente al fummo dell'incensi/ che v'era immaginato, li occhi e'l naso/ e al si e al no discordi fensi. (Al frente de ella, gente se adelanta/ en siete coros: dos de mis sentidos/ dice, el uno "No", y el otro "Sí canta"/ Los humos del incienso allí fingidos/ ponen ojos y nariz en un mal paso,/ entre el sí y el no desavenidos.) Le Corbusier necesita un umbral donde se desdibuje lo que ya es con lo que será; un lugar donde la naturaleza y la cultura tengan una presencia simultánea, una vez que se han erosionado sus límites.

Por eso, para Le Corbusier, lo importante no es el tema, sino los acuerdos y las desaveniencias entre las cosas. Pero esta vacilación de la vista (de la mente) no es un reproche, al contrario: es en esa vibración, como los ojos temblones de Man Ray, donde está la esencia de su fortaleza. Esa distancia y no otra es la que se recorre en la *promenade architecturale*. Es un movimiento del pensamiento, una vibración de las ideas. El viaje es un recorrer del cerebro²⁰⁶, algo cercano al mentalismo de Mallarmé, pues no en vano sólo se transmite el pensamiento y el verdadero ta-



207. "Sea una habitación: intento definir los elementos plásticos interesantes que un pintor podría extraer de ella; me fijo en el papel pintado con manchas, trozos de madera que forman mesas, trozos de papel sobre la mesa, una palmera, un cuchillo, un violín; una mujer está sentada.

El papel pintado es muy especial y se parece a ciertas superficies de Picasso; la madera de la mesa es de un mate interesante; de las hojas de papel emana una luz rigurosamente modulada; el cuchillo es resplandeciente, el violín de suaves curvas: naturaleza-muerta clásica. La palmera introduce en la habitación lo vegetal, con la complejidad de los organismos superiores. Pero la figura domina como una reina y relega la naturaleza-muerta al papel de decoración. La carne del rostro es de un mate más bello que el de la madera, la luz de la frente es mas bella que las de las hojas de papel, el replandor de los ojos es mas bello que el del cuchillo... (...) Pero resulta que somos hombres —antropocentrismo— y debemos elegir para los hombres-antropomorfismo (...)." En OZENFANT/JEANNERET: *Acerca del Purismo*, *Opus cit.*, págs. 36-37.

208. "It can sacrcey be exaggeration to propose that the modern mouvement typically conceived of itself in the form of a church —a church wich had its eschatology and its millenial hopes, its full complements of prophets, martyrs, apostles: a church which made it posible to use a building in much the same way that a devout member of the Greek Church may use an icon— because the icon exists, primarily, not for the sake of aesthetic contemplation: it exists for excitation of religious sentiment. The modern building may have satisfied physical requirements: it *may* have possessed virtue; but, fundamentally, it *existed* because of certain cultural fantasies. That is; for the most part it was an elaborated icon. It was an icon of change, an icon of technology, an icon of the good society, an icon of the future." ROWE, Colin: *Opus cit.*, pág. 63.

209. "Rather, they were an imperious necessity of evolution; and in this way, seeing himself as a mediator between the unconscious demands of the day and the technical means at its disposal, the architect could only interpret his aesthetic preferences as prophetic intuitions (...)." *Ibidem*, pág. 29.

210. "Howewer, a definition of modern architecture simply in terms of physique and visuals, possible though it may be, must be completely unacceptable —and for this simple reason: that modern architecture professed to despise 'mere' physique and 'mere' appearance. Classic, heroic, 'good old-fashioned' modern architecture rejected any obvious notions of visual seduction (the pride of the eye) and, instead, insisted on an appraisal in terms of its advertised ethical integrity." *Ibidem*, pág. 16.

211. "For the behaviour of words is like the behaviour of windows which simultaneously insulate and link the inner and

ller del artista es su mente. "No debe salir de la mano del artista (...) ninguna línea que no haya sido antes formada en su espíritu." Es como el desnudo bajando las escaleras de Duchamp, una imperceptible, ligerísima perplejidad, donde el movimiento es algo mental, que fluye desde nuestros ojos y vuelve sobre sí mismo, cada vez más hondo, sin salida, para sobrevivirnos. Son poemas-cosa a la manera de Rilke.

Con todo, no deja de ser sorprendente que, pese a declarar que la figura humana es lo más alto que se puede representar²⁰⁷, Jeanneret (como quería llamarse Le Corbusier cuando pintaba) casi nunca lo hiciera, ya que sólo conocemos el retrato de su madre (de perfil, tres cuartos derecho, por cierto). Gertrude Stein, quien "escribía con los ojos", pensaba que el problema de la pintura se encontraba precisamente ahí, en la pintura de seres humanos. Pero sí talló, cientos de veces, el Modulor; de algún modo, se talló también a sí mismo. La noche de su encuentro con Einstein, en Princeton, éste le escribió sobre el Modulor lo siguiente: "Es una gama de dimensiones que facilita el bien y dificulta el mal". (En realidad dijo: "Que complica lo malo y simplifica lo bueno". Lo malo y lo bueno se habían convertido en el bien y el mal, con sólo pasar Le Corbusier, como un mago, la mano por delante.) La verdad es que el Movimiento Moderno siempre tuvo algo místico, algo de religioso²⁰⁸, de heroico al interpretar lo inconsciente²⁰⁹; una vocación más de verdad que de belleza²¹⁰; bondad ingenua si se quiere, pero adherida a la chepa como una hermana siamesa, capaz de atar, con hilos invisibles, todas sus contradicciones. Una bondad, un paisaje mental, visto a través de una ventana, como dice Colin Rowe²¹¹, que quizá quedó (o queda) demasiado oculta entre blindajes de palabras que el filtro de la realidad, del hoy, tamiza con terquedad.

Es emocionante ver ese Modulor con la ley geométrica a su lado, con un hombre que es geometría y una geometría que parece un ser vivo, como si pudieran la naturaleza y la cultura intercambiar sus atributos²¹²; la mirada oscila. Un Adán, todavía desnudo, con la serpiente, ambos unidos por una línea que pasa por las costillas; pintarrajeado en un barco, en movimiento, en ninguna parte. No aparece ninguna mujer, pero la consciencia del tiempo, de la historia, nos ha expulsado para siempre del paraíso. Y no habrá ni más goce ni más deseo.

Y por eso, porque finge que su frontera es difusa, Le Corbusier puede pensar que la Naturaleza es bella cuando imita al Arte; es otro modo de desdibujar sus fronteras, es decir, piensa que la naturaleza es hermosa cuando *resuena* en la inteligencia del hombre. Así pues, la naturaleza se configura, enfoca sus perfiles, en el espacio que existe entre el hombre y aquello que hace: "En una naturaleza cuyo aspecto siempre parcial aparece a primera vista bajo apariencias caóticas, el hombre, por una necesidad de seguridad casi estratégica, ha querido crearse un *medio explicito*. Buscando por otra parte satisfacer su gusto de conocimiento, que es además un gusto de clasificación, es decir, de orden, ha concebido un sistema de explicación que se ajusta, bien que mal, a los fenómenos naturales. Persiguiendo por último un ideal de pureza, ha trascendido la geometría empírica y ha hecho de ella un sistema perfecto, sin contacto material con lo real, símbolo



outer worlds of experience. They both introduce light and present a view. One can look either through them or at them: the more analytically perfect or conventionally shaped words may be, the less one is aware of their presence; but if one neglects them, they may become opaque and fogged, their luminary ability will fail, and the dirty word, like the dirty window, will reveal only a distoried prospect. So the words 'modern architecture' may have acquired a certain neutrality through usage. They frame a fairly specific landscape of the mind; they are generally accepted as designating an unquestionable revision of architectural physique with some corresponding revision of architectural morale (...)." *Ibidem*, pág. 15.

212. "¿Qué es una ley? Las leyes verificadas son construcciones humanas que coinciden con el orden de la naturaleza: pueden representarse mediante 'números', que forman curvas esquemáticas solidarias entre sí y solidarias con la naturaleza: son ellas las que han sustituido la explicación mística del universo. Van a servir para restablecer el arte." OZENFANT/JEANNERET: *Acerca del Purismo*, *Opus cit.*, pág. 31.

213. *Ibidem*, pág. 103.

214. DALÍ, Salvador: *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Madrid, Ediciones Siruela, 1994, pág. 274.

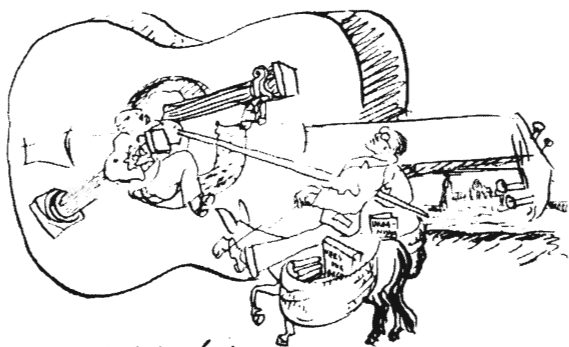
de perfección, irrealizable prácticamente y, por consiguiente, inaccesible al error, refugio de los poetas más puros. Y, en todas las épocas, el trabajo humano ha estado iluminado por este ideal: el trabajo del salvaje, el juego del niño, Einstein"²¹³.

El goze de Le Corbusier, aquel que admiraba en Brueghel, es el de una persona que es feliz cuando hace penetrar la naturaleza a través del Doble que le ha impuesto: la naturaleza no es algo en sí mismo, sino algo en la mente del hombre. El Gozar de un arquitecto, por ejemplo, como Gaudí es muy otro, su vínculo con la naturaleza es de una fortaleza que casi da miedo: las figuras de ángeles son vaciados de niños muertos y las setas moldean sus figuras directamente. No puede quedar aire entre ellos, porque tampoco hay pensamiento entre ellos; el gozar de Gaudí no es un vínculo *entre la obra y el hombre*, como en Le Corbusier, sino *entre la obra y la naturaleza*. El Modulor y los ángeles tratan de expresar algo parecido; pero en el Modulor la naturaleza está ocultando el orden que subyace en ella; en los vaciados de Gaudí, ésta se manifiesta directamente, en sí misma, de un modo irrevocable. Esta presencia que surge con más fuerzas aún que las ideas es precisamente lo que tratará de explicar Dalí a Le Corbusier en su encuentro.

En su texto sobre "La Visión de Gaudí", Dalí escribe:

"En la primavera de 1967, el martes 4 de abril, el gran modisto Paco Rabanne me dijo que uno de sus amigos acababa de hacer las primeras fotografías inteligentes sobre la obra *d'en Gaudí*, nuestro Gaudí; por vez primera se había fotografiado el aspecto *superpompiér* de su obra: sus vaciados del natural, que iban de los niños muertos para hacer ángeles hasta la seta catalana *rovellón*, punto gastronómico del coeficiente blando más positivo de la mística catalana. Esa misma tarde recibí la visita de Clovis Prévost, el amigo de Paco Rabanne; sus fotografías superaban en anti-Le Corbusier todo lo que habría asqueado más al corbuprotestante, quien, durante nuestro memorable encuentro en casa de Roussy de Sales, en 1929, me declaró que Gaudí era la vergüenza manifiesta de la ciudad de Barcelona. Fue durante este mismo encuentro cuando, al preguntarme si tenía ideas sobre el porvenir de su arte, le respondí: la arquitectura será 'blanda y peluda' y afirmé categóricamente que el último gran genio de la arquitectura se llamaba Gaudí, cuyo nombre en catalán significa 'gozar', así como Dalí quiere decir 'deseo'. Le expliqué que el goce y el deseo son lo propio del catolicismo y del gótico mediterráneo reinventados y llevados al paroxismo por Gaudí. Hacia el final de su vida, Le Corbusier, cambiando de opinión, iba, por fin, a considerar a Gaudí como un genio."²¹⁴

En Gaudí hay una presencia seca y aterradora de la naturaleza. Por el contrario, la naturaleza es necesariamente intelectual en Le Corbusier —no lo puede remediar—. Gaudí acerca la arquitectura a la naturaleza; Le Corbusier acerca la naturaleza a la arquitectura, la atrae hacia sí. Pero Le Corbusier, al final de su vida, reconocerá que la naturaleza no se deja atraer: "el horizonte del mar es una línea recta que no se deja torcer".



- Mais non, Mr. Guitare le jour
on vendait pas après l'argent, par là il
d'occuper à l'usage de l'usage musical.



Caricatura de Le Corbusier del 16 de mayo de 1928 en defensa de la arquitectura moderna, de un libro de apuntes de un estudiante durante una conferencia en Barcelona: “¡No, señor Guitarra, los jóvenes no corren detrás del dinero, sino que están ocupados derribando viejos molinos!” Jordi Oliveras.

Le Corbusier: dos mujeres sentadas abrazándose.
Fundación Le Corbusier.

Sin embargo, no es fácil imaginar el territorio donde el hombre se define, ya que hay una cierta complejidad en el vaivén entre los lados del cristal, la naturaleza y el hombre, que se vigilan desconfiados a través de sus actos. Porque, a la vez, están presentes dos formas contradictorias: la relación de la obra con la realidad y el vínculo del espectador con la realidad; su mutua presión las mantiene en suspenso. Pero son unos vínculos que nacen de la fe en la acción, en la representación, en la construcción, también de la conciencia personal de la capacidad de las cosas para absorber el trabajo humano, es decir, de su capacidad para buscar *las otras formas de la verdad*. ¿Se podría hablar de fe en la arquitectura? Hay algo de la arquitectura como Don, igual que Rafael Sánchez Ferlosio habla del Don de la Palabra, o la fe en la escritura. No hay arquitectura sin *confianza en la materia*.

Es una fe en la materia y sus efectos, que poseía Le Corbusier, y por ello lo importante no son las cosas en sí mismas, ni el tema, sino sus conflictos o sus acuerdos: “Todos han probado de sobra la casi indiferencia del tema como anécdota: esto prueba que la condición primordial del gran arte plástico no es la *imitación*, sino la *calidad de los efectos de la materia*. Dicho de otro modo, que los objetos visibles o sus elementos cuentan en la obra plástica en virtud de sus propiedades físicas, sus conflictos o sus acuerdos, cualquiera que sea el tema de que emanan”²¹⁵. Así que la materia tiene efectos, es algo más que materia *en sí misma*, y sus efectos trascienden el tema. El *lenguaje mudo* de la materia no habla de temas y, quizá por ello, no habla con multitudes.

El mundo es transitorio, pero no por su *pasar*, sino porque las cosas acogen en su ser la mente del hombre, igual que una pantalla en movimiento. Las cosas son *Traslatio*, así pensaban los medievales; puertas por donde entran y salen metamorfoseados los dolores y las sonrisas del hombre, como si la naturaleza, los objetos, las cosas, la materia fueran un segundo yo. Uno adquiere la compostura de un espectador ante la materia, la interroga y, con el mismo ademán con el que los antiguos descubrían en la naturaleza aleatoria sus formas ordenadas, busca que en la resolución particular de los posibles se escuche el rumor de una naturaleza igual para todos.

Pero para que el espectador pueda proyectar, debe existir una pantalla, una zona vacía donde proyectar la imagen que él espera, algo familiar. Parrasio era admirado porque “promete lo que no puede mostrar y revela lo que tapa”. La arquitectura también debe oponerse a la transformación inmediata²¹⁶ de la materia en pensamientos, subvirtiendo el principio de identidad. Las similitudes deben oponerse y volver sobre sí mismas, *expectantes* ante la perplejidad de los vínculos del hombre con la naturaleza, esperando que surja en ese momento la transformación de las cosas en ideas...

En cierto modo, pues, la arquitectura es más bien un quehacer y, por lo tanto, no deberíamos hablar de normas, sino fijarnos en el talante. Y es un *hacer* que envuelve el mundo de las ideas y el mundo de la materia. Por eso me parece que lo que debe caracterizar al arquitecto es la con-

215. OZENFANT/JEANNERET: *Acerca del Purismo*, *Opus cit.*, pág. 12.

216. “La sustancia del poema debe oponerse a la transformación inmediata de la palabra en significación. Hay similitudes de sonoridad, de ritmo, de forma, etcétera, que deberán corresponderse y devolver la atención sobre la forma.” Elevó la ambigüedad, la plurisignificación, al centro mismo del discurso poético. Definió el poema como “la vacilación prolongada entre el sonido y el sentido” y Roman Jakobson aireó esta frase en 1958, en su discurso de Indiana —Valéry fue santo y seña del estructuralismo—. Practicó con fervor su definición: leerle es entrar en contacto con el adjetivo insólito, la metáfora pura, el equívoco verbal, las elipsis, las disyunciones, las cadenas de sonidos envolventes, las rimas inesperadas. La sorpresa, en fin, el encantamiento: dos conceptos que le eran muy gratos. Extraído de GARCÍA-POSADA, Miguel: “El torbellino de la inteligencia”, *EL PAÍS* -Babelia (15.7.1995).



ciencia intelectual de la materia. Conciencia tiene aquí un acento personal y un velo de silencio. Es algo poderoso y secreto, tan mudo como las piedras y el acero cuando no tienen con quien hablar: la materia es tenazmente indiferente a nuestras opiniones, pero nosotros no somos impermeables a la naturaleza; las cosas no cambian cuando las miramos, pero nosotros sí. Intelectual es algo más que racional, en él tiene cabida el humor y la ironía; la materia no es sino la forma en que nosotros queremos que se mire la naturaleza. Aunque quizá hoy vemos de una forma demasiado restrictiva, definitivamente temerosa. El tiempo nos ha ido vapuleando como un malvado, ya no somos el centro del mundo, ni tenemos un origen propio distinto a los animales (y tal vez por ello sospechamos que tampoco un fin diverso; la cercanía del mono nos infunde temor). Ni siquiera somos dueños de nuestro inconsciente.

Por eso nos fascina esa manera de mirar que se acerca a la Antigüedad, cuando la mirada solapaba el ser y la apariencia de las cosas. Una mirada que todavía no se había dejado lastrar por la palabra rayos visuales o rayos de luz, que los griegos pronunciaron por vez primera para dotarse de un mundo matemático, de un doble con el que comprender la mirada: por eso ellos no hablan de la luz, como nosotros, sino de la mirada. Y no existía esa diferencia entre la cosa y su apariencia, que hoy vemos como la distancia entre lo objetivo y lo subjetivo.

El mundo griego se ocupaba de lo visible como tal; no hablan de la luz, sino de la visibilidad, y lo visible no es necesariamente conforme con el objeto, como pensamos hoy. Y es esta mirada la que ahora nos fascina, porque dibuja su visión no como una abstracción, sino como una realidad, una realidad que hoy nos parece inconcebible porque es una proyección a la vez material y psíquica. Es la mirada que Montaigne admiraba en Plutarco.

En esa mirada que no distingue entre ser y apariencia, entre abstracto y concreto, es donde imaginamos una conciencia intelectual de la materia, como si esas tres palabras (las cosas, lo que pensamos, lo que somos) pudieran desdibujar, siquiera sea por un instante, sus fronteras, penosamente labradas por la historia, erosionar sus límites para, al mirar, dibujar de forma personal —en la conciencia— nuestro modo de enhebrarnos con la naturaleza²¹⁷. Por eso es tan importante que la obra quede en suspenso entre la mente y la materia: no ambigua por imprecisa, sino expectante porque en su ser dibuja los posibles. La arquitectura, que, como la naturaleza, también ama ocultarse, se finge recostada en un más allá, un tanto fuera de nuestro mundo, donde todos somos lo que quisiéramos ser. Es en ese espacio un tanto ajeno donde sólo lo racional puede tomar forma y dignidad, donde está el refugio de los poetas más puros. Un espacio que se parece más de lo que Dalí quisiera al que cercó Picasso cuando confesó: “la pintura es más fuerte que yo y hace lo que quiere conmigo”.

La confianza en la materia

La arquitectura es silenciosa —no habla—. Está hecha de materia, tenazmente indiferente a nuestras opiniones. Tampoco se parece al paisaje, a la naturaleza, que se pasea indiferente ante

217. Para Glacken, la relación con la naturaleza pasa por tres fases. La primera, expuesta en el Génesis, dice que la naturaleza ha sido proyectada sólo para satisfacer al hombre, y la tierra es apta para vivir y desarrollar la civilización. La segunda arranca de las teorías médicas clásicas y afirma que el medio influye en el hombre (los humores, los climas, algo hipocrático). Esta idea-fuerza todavía admite la religiosidad. En el siglo XVIII surge una nueva idea, todavía susceptible de englobar un pensamiento religioso: la capacidad del hombre para modificar el medio al mejorar, mediante la agricultura y las ciudades, la tierra creada por Dios; Darwin desacralizará esta idea.

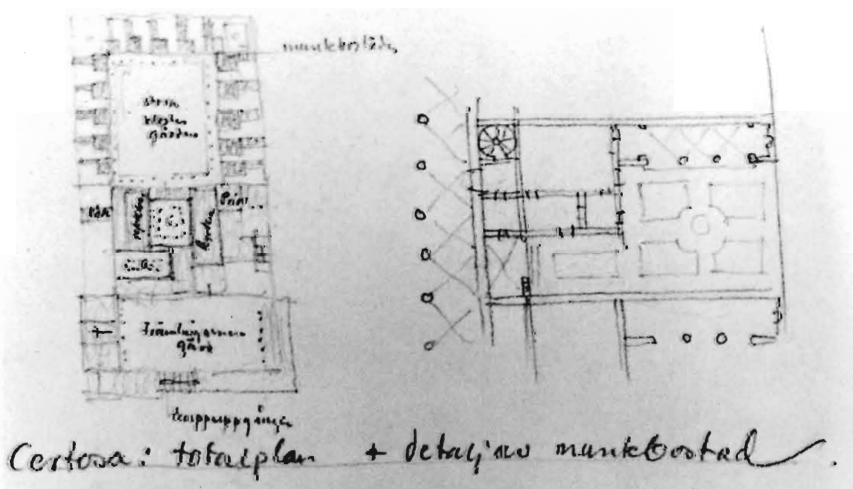
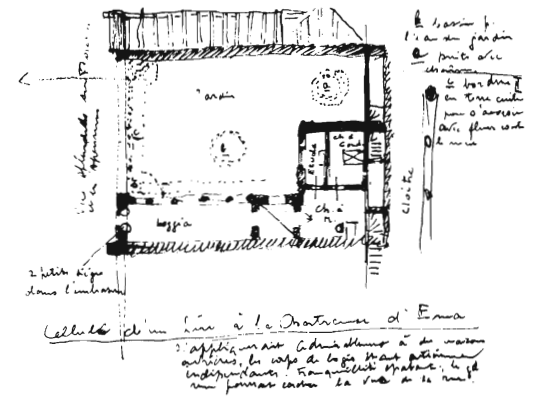
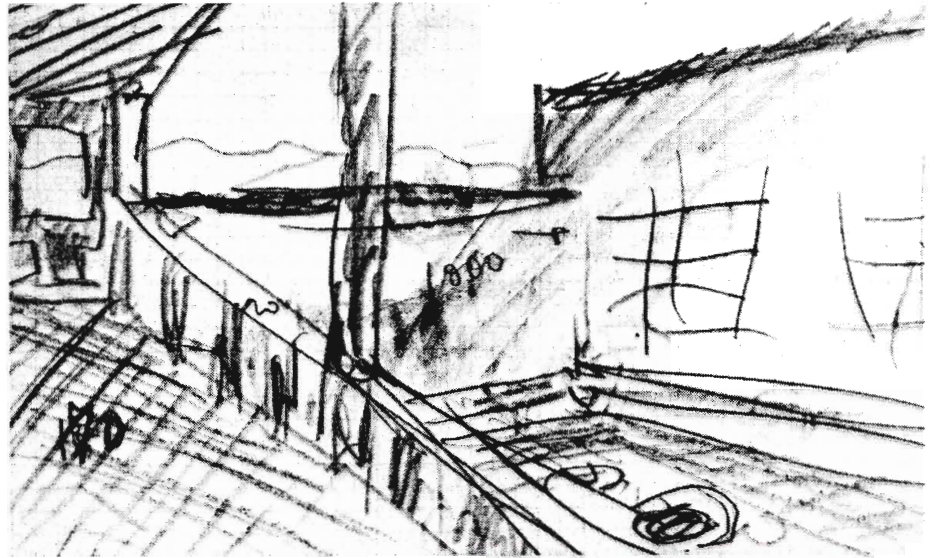


nuestros ojos. (Pídanle algo a la naturaleza, verán como no se lo da) —decía Josep Pla—. Uno no se imagina a sí mismo opinando sobre la naturaleza: “esta colina es demasiado baja, el agua del arroyo es poco verde, discurre demasiado deprisa...” Para opinar sobre la materia tendríamos que compararla consigo misma, con lo que pudiera haber sido..., por eso es imposible hacerlo. La naturaleza ha llegado a ser lo que es sin proponérselo y no quiere ser algo distinto de lo que es. Carece de voluntad. No podemos recogerla con la redcilla de nuestro quehacer porque está ya dada. Es, de algún modo, anterior a nosotros mismos, quizá anterior a sí misma.

Sin embargo, al hacer arquitectura, nos proponemos algo. La arquitectura es un esfuerzo por ser. Es un esfuerzo por hacer visible aquello que no lo es: los pensamientos. Un pensamiento, como un sentimiento, es algo que pertenece al mundo de lo indeterminado, al mundo que no ha tomado forma todavía. Hacer visible algo es darle forma, pensando que lo que se ve existe. De este modo, al dibujar la distancia entre lo que las cosas son y lo que quisieran ser, los actos sobre la materia sí tienen voz. Pero para ello hace falta una conciencia intelectual de la materia o, dicho de otra forma, fe en la arquitectura. Y ésta no existe sin confianza en la materia: confianza en que su modo de hacerse presente, su modo de ser, es capaz de sombrear lo posible, pero también transmitirnos lo lejano de la vida. No hay arquitectura sin confianza en la materia; en su capacidad de ser, inesperadamente y por sí misma, más de lo que nosotros quisiéramos. Porque es esto, y no nuestra voluntad, lo que quedará.

Nadie resolvió mejor esa perplejidad que un trovador medieval, hacia 1100, dudando ante un mundo que no sabía si era una cosa o una idea, o ambas. Pensó que su trovar saldría de un lugar más allá de nuestra reflexión y de nuestro saber, un *pensamiento de fuera*, una exhalación, y dijo, como todos quisiéramos decir: “Sacaré mi canción de la nada”²¹⁸.

218. “Farai un vers de dreit nien.” ZUMTHOR, Paul: *Opus cit.*, pág. 361.



Epílogo o el pájaro de cinco alas

El mismo año que Alvar Aalto viajó a España y recorrió la Tierra de Campos dibujando árboles y fragmentos de la naturaleza, Rafael Sánchez Ferlosio escribió *Industrias y Andanzas de Alfanhuí*, unas aventuras que inventan la ciencia por la que lo inerte cobra vida. Ambos recorrieron las mismas tierras y dibujaron los mismos árboles. En uno de ellos, Alfanhuí injerta plumas en los pecíolos de las hojas y espera pacientemente el resultado:

“Hicieron la cosecha del castaño y se pusieron a abrir los frutos uno por uno, porque no sabían cuáles estaban injertados y eran por fuera todos iguales. Abrían castañas y castañas y las iban echando en un talego. Por fin apareció un fruto injertado. Alfanhuí lo abrió cuidadosamente y encontró un huevo de color verde. El cascarón era como de tela, como las camisas de los percebes, y se sentía dentro una cosa, como un pañuelo arrugado. El maestro pensó que era preciso que aquel huevo se incubara para que el animal tuviera vida y lo pusieron al sol sobre la rueda de molino. Encontraron más de veinte frutos injertados y de varios colores, y con todos hicieron lo mismo.

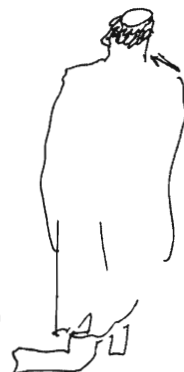
Al cabo de los días, los huevos empezaron a moverse como hombres dentro de un saco. Alfanhuí y su maestro se decidieron a abrirlos. Rajaron la película del primero y apareció una cosa de colores, como un puñado de hojas lacias y arrugadas. Vieron que aquello se desdoblaba y se abría como un pañuelo, y pronto tuvieron ante los ojos un extraño pájaro. Todas las formas de su cuerpo eran planas como papel y tenía las plumas de hojas. En lugar de tener dos alas tenía cinco, desigualmente dispuestas. Tenía tres patas y dos cabezas aplastadas también como todo lo demás. Alfanhuí y su maestro comprendieron que aquel pájaro había nacido con simetría vegetal y no estaban, por tanto, determinados ni el número ni el orden de cada parte de su cuerpo como en un árbol no está determinado ni el número ni el orden de las ramas. Pero reconocieron que había nacido de un embrión de garza, porque las formas aisladas reproducían las de aquel pájaro, aunque sin volumen, como dibujadas en un papel. Tenía los colores muy vivos y piaba muy bajito, como cuando se silba entre dientes²¹⁹.

El injerto de nuestro personaje recuerda a Le Corbusier sembrando su cinta de Modulor en Chandigarh; cuando habla de que la perdió está hablando a la vez de naturalidad e inevitabilidad, de destino. Es un fructificar lento, el del injerto. Lento como la naturaleza, hasta que el fruto está en sazón; supone la existencia de una estructura viva previa, que se modifica por la voluntad del hombre; tiene algo de paciente y, sobre todo, de inesperado; el mundo vegetal no

219. SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael: *Industrias y Andanzas de Alfanhuí*, Barcelona, CCC, 1996 (1ª ed., 1951).



même Caru



2 moins manifest
le soulait la
bonne amas
le se serve
la main

même Clau

Nim 1/63



"Retrato de Familia" para la puerta esmaltada del Palacio de la Asamblea de Chandigarh, 1962.
Fondation Le Corbusier.

Higuera dibujada por Alvar Aalto durante su viaje a España, 1951.
Alvar Aalto Foundation, Helsinki.

Carta de Le Corbusier al joven monje Claude Ducret, en 1963, en la que se retrata como el hermano Corbu.
Fondation Le Corbusier.

está predeterminado, por eso no hay monstruos vegetales. Pero la inyección del pensamiento vivifica, a costa de dolor; una rama debe sustituir a la otra, y una vez que se ha elegido entre los posibles, las reglas están escritas.

Cuando Le Corbusier, en su primer viaje a Italia, llega a la Certosa de Firenze el 15 de septiembre de 1907, queda impresionado. Años más tarde declara que esta visita cambió toda su vida²²⁰. Allí ha visto una paz del hombre con la naturaleza, como la que disfrutaba Brueghel; si por él fuera "quisiera habitar toda mi vida lo que ellos llaman sus células"²²¹. Es curioso que diga habitar las y no habitar en las; hay un énfasis en algo que tiene vida propia. Escribe a sus padres: "Mi admiración ha sido la misma en la Cartuja de Pavía y me he podido convencer de que si renuncian al mundo, saben al menos arreglarse una vida deliciosa, y estoy persuadido de que hechas las cuentas, son ellos los felices, ¡y más todavía aquellos que tienen el Paraíso a la vista!"²²² Pero la emoción que siente es quizá común a todos los que visitan la cartuja, lo que no es común es lo que Le Corbusier dice a continuación, cuando vuelve a escribir a sus padres al día siguiente (es la misma carta en la que expresa su admiración por el guerrero-artista): "He encontrado la solución de la casa obrera tipo único. Solamente el paisaje será difícil de encontrar"²²³. Las ideas, en una noche larguísima escribiendo a la luz del candil, se revelan poco a poco en su mente como las fotografías en la oscuridad de la noche. Le Corbusier ha encontrado un *modo de hacer* que le acompañará hasta el final. Va a injertar la materia con ideas, y luego dejar que crezcan. Los inmuebles-villas son pájaros de cinco alas y dos cabezas, planos, y silban entre dientes. Su obra es un árbol, y en cada parte fue injertada una idea. En sus partes sueltas, se reconoce al cuervo.

Quizá el arquitecto llegó a ver ese árbol maravilloso y pensó que las ideas son parte de las cosas, o los objetos un fragmento del pensamiento. Y en la feracidad de nuestro deambular, en la insistente pérdida que nos envuelve, se encuentra agazapada la vida hermosa y áspera, igual que toda tristeza no es sino una parte de la felicidad de otro tiempo.

220. GRESLERI, Giuliano: *Le Corbusier, Il viaggio in Toscana*. Citado de A. M. Coutouriei o. p. "Se garder libre", *journal*. 1947-1954, París, 1962, pág. 64.

221. "Je voudrais toute ma vie habiter ce qu'ils appellent leurs cellules." JEANNERET, Ch. E. : Carta a L'Eplattenier, Florencia, 19 de septiembre de 1907.

222. "(...) mon admiration a été la même à la Chartreuse de Pavie et j'ai pu me convaincre que s'ils renaient au monde, ils savaient du moins s'arranger une vie délicieuse, et je suis persuadé que tout compte établi, eux sont heureux, et surtout encore ceux qui ont le Paradis en vue!" JEANNERET, Ch. E.: Carta a sus padres, Florencia, 14 de septiembre de 1907.

223. "J'ai trouvé la solution de la maison ouvrière type unique. Seulement, le paysage sera difficile à retrouver." JEANNERET, Ch. E.: Carta a sus padres, Florencia, 15 de septiembre de 1907.



Bibliografía

Michel de Montaigne: Itinerario del viaje.
(Junio de 1580-noviembre de 1581).

ACKERMAN, James S.: *Distance Points, Essays in theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1994.

AHLBERG, Hakon: *Gunnar Asplund Arkitekt 1885-1940*, Estocolmo, Svenska Arkitehters Ribsfbund, 1943.

—*Gunnar Asplund Arkitekt 1885-1940*, Estocolmo, Byggeförlaget, 1981.

—*Gunnar Asplund, Arquitecto. 1885-1940*, Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1982.

ALIGHIERI, Dante: *La Divina Commedia* (ed. ilustrada por Gustavo Doré), Vicenza, Ristampa Anastatica, 1984.

ALPERS, Svetlana: *El arte de describir*, Madrid, Hermann Blume, 1987.

ANÓNIMO: *Viajes de Antenor por Grecia y Asia* (traducido del griego por Lantier), Madrid, Imprenta Real, 1802.

ANÓNIMO: *Viaje al Oeste. Las aventuras del Rey Mono*, vol. III (introd., trad. y notas de Enrique P. Gatón e Imelda Huang-Wang), Madrid, Ediciones Siruela, 1992.

AURELIO, Marco: *Meditaciones* (trad. Bartolomé Segura), Madrid, Alianza, 1985.

AURIGEMMA, Salvatore: *Villa Adriana*, Roma, Istituto Poligrafico, 1984.

BAEDEKER: *Italie Centrale*, París, Paul Ollendorff éditeur, 1887.

—*Paris et ses environs*, Leipzig, Karl Baedeker éditeur, 1900.

—*Suisse*, París, Paul Ollendorff éditeur, 1909.

BEEK, Johan van de: *Aldo van Eyck. Projekten 1948-1961*, 3ª ed., Groningen, Drukkerij van Denderen b.v., 1983.

BENTON, Tim: “Le Corbusier y la promenade architecturale”, *ARQUITECTURA* (Madrid), núm. 264-265 (1987).

BERGER, John: “Vermeer, el pintor en su estudio”, *EL PAIS* (3.2.1996).



Erik Gunnar Asplund: Itinerario del viaje a Italia.
(Diciembre de 1913-mayo de 1914).

BLUNT, Wilfrid y STEARN, William: *El naturalista. Vida, obra y viajes de Carl von Linné. (1707-1778)*, Barcelona, Ed. del Serbal, s. a., 1982.

BOHIGAS, Oriol: "Soane", *ARQUITECTURAS BIS*, núm. 38-39 (julio-octubre 1981).

BOESIGER, W. y GIRSBERGER, H.: *Le Corbusier 1910-1965*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1971.

BORSI, Franco y PERIZZI, Alessandra: *Josef Hoffmann. Tempo e geometria*, Roma, Officina Edizioni, 1982.

BOZAL, Valeriano: "Mirada y lenguaje", en VV. AA.: *Arte y escritura*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1995.

BOWLES, Paul: *Muy lejos de casa*, Barcelona, Seix Barral, 1992.

BRONWNLEE, David B. y David G. DE LONG: *Louis I. Kahn, Le monde de L'architecte*, Éditions du Centre Pompidou, París, 1992.

CONSTANT, Caroline: *The Woodland Cemetery. Toward a Spiritual Landscape*, Estocolmo, Byggeförlaget, 1994.

CORNELL, Elias: "El cielo como una bóveda" ("Himlem som ett Valv'- Om Asplunds rumsgestaltning"), *Arkitektur*, núm. 5 (1961).

CURTIS, William: "Alvaro Siza, una arquitectura de bordes", *El Croquis* (Madrid), núm. 68-69 (1994).

DALÍ, Salvador: *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Madrid, Ediciones Siruela, 1994.

DUCHAMP, Marcel: *Notas*, Madrid, Editorial Tecnos, 1989.

DAMISCH, Hubert: *The Origin of Perspective*. Translated by John Goodman, The MIT Press, 1994.

EDESTRAND, Hans y Erik LUNDBERG: *Isak Gustaf Clason*, Estocolmo, P.A. Norstedt & Cöners Förlag, 1968.

EVANS, Robin: "Architectural Projection", en *Architecture and its Image*, Cambridge, MIT Press, 1989.

GARCÍA GRINDA, Efrén: "Naturaleza y topología en L. I. Kahn", *Fisuras* (Madrid), núm. 3 (1996).

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *Doce Cuentos peregrinos*, Barcelona, Altaya, 1995.

GARCÍA MONTALVO, Pedro: *Las Villas de Roma*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y otros, 1984.

GAUTIER, Théophile: *Voyage en Italie*, París, Charpentier, 1875.

GLACKEN, Clarence J.: *Huellas en la playa de Rodas: Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII*, Barcelona, Serbal, 1996.



Le Corbusier: Itinerario del primer viaje a Italia.
(Septiembre de 1907-noviembre de 1907).

GOETHE, Johann Wolfgang: *Voyage en Italie*, Lyon, Impr. de Boin et Mercier, 1883.

—*Theory of colours* (trans. Charles Eastlake), Cambridge, Mass., 1970.

—*Fausto* (trad. Jose María Valverde), Barcelona, Planeta, 1980.

GOMBRICH, E. H.: *La imagen y el ojo*, Madrid. Alianza Forma, 1993.

GRESLERI, Giuliano: *Josef Hoffmann*, Bolonia, Zanichelli Editore, 1981.

—*Le Corbusier Viaggio in Oriente*, Venecia, Marsilio Editori, 1984.

—y otros: *Le Corbusier. Il Viaggio in Toscana (1907)*, Venecia, Marsilio Editore, 1987.

HERTZBERGER, Herman, Addie VAN ROIJEN-WORTMANN y Francis STRAUVEN: *Aldo van Eyck*, Amsterdam, Stichting Wonen, 1982.

HIDALGO BAYAL, Gonzalo: “Camino de Jotán”, en *La razón narrativa de Ferlosio*, Badajoz, Los libros del oeste, 1994.

HOCHSYM, Jan y PENNSYLVANIA ACADEMY OF THE FINE ARTS: *The Paintings and sketches of Louis I. Kahn*, Nueva York, Rizzoli, 1991.

HONEY, Sandra: *The Early Work of Mies van der Rohe*, Londres, Building Centre Trust, 1979.

IRVING, Washington: *Cuentos de la Alhambra*, Granada, Miguel Sánchez, ed., 1991.

JARAUTA, Francisco: “Viaje, mito, escritura”, en VV. AA.: *Arte y escritura*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1995.

JEANNERET, Charles Edouard (Le Corbusier): *El Viaje de Oriente*, Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y otros, 1984.

JIMÉNEZ, José: “El artista poeta: Marcel Duchamp”, en VV. AA.: *Arte y escritura*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1995.

JORDA, Carmen: “Alberti evocado por Alvar Aalto”, *Composición Arquitectónica* (Bilbao), núm. 6 (1990), págs. 103-124.

KAHN, Louis: “The value and aim in Sketching”, *T-Square Club Journal*, (mayo 1931), págs. 18-21.

—“Pencil Drawings”, *Architecture*, (enero 1931), págs. 15-17.

KAFKA, Franz: *Diari de Viatge* (trad. Francesca Martínez), Barcelona, Edicions 62, 1995 (Petita Bibiloteca Universal).

KAUFMANN, Emil: *De Ledoux a Le Corbusier*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

KRAUSS, Rosalind E.: *The Optical Unconscious*, Cambridge Mass., MIT Press, 1984.

KRUNTORAD, Paul: “L’orizzonte ampliato. Viaggio in Italia come paradigma”, *LOTUS* (Milán), núm. 68 (1991), págs. 122-128.



Le Corbusier: El viaje a Oriente.
(Marzo de 1911-diciembre de 1911).

LAVEDAN, Pierre: *Représentation des villes dans l'art du Moyen Âge*, París, Vanoest, 1954.

LAHUERTA, J. J.: "Le Corbusier, ciertas ventajas de estar solo", *ARQUITECTURA* (Madrid), núm. 264-265 (1987).

LE CORBUSIER: *El Modulor y Modulor 2*, Barcelona, Editorial Poseidón, 1976.

— *Voyage d'Orient*, Nueva York, Electa-Rizzoli, 1988. Edición facsímil de los cuadernos de viaje de Le Corbusier.

— *Poesía en Argel* (trad., introd. y n. de María Elia Gutiérrez Mozo), Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos, 1991.

LINDBERG, David C.: *Theories of Vision from AlKindi to Kepler*, Chicago, The University of Chicago Press, 1976.

LÓPEZ ARANGUREN, José Luis: *El filósofo y el artista*, Madrid, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, 1991.

LLEDÓ, Emilio: "El marco de la belleza y el desierto de la arquitectura", *Revista de Occidente* (Madrid), núm. 42 (noviembre 1984), págs. 109-127.

MAALOUF, Amin: *Las cruzadas vistas por los árabes*, Madrid, Alianza, 1996.

MARÍAS, Fernando: *Otras Meninas*, Madrid, Siruela, 1995.

MENDELSON, Erich: *Amerika. Livre d'images d'un architecte*, París, Les Éditions du demi-cercle, 1992. La primera edición, titulada *Amerika, Biolderbuch eines architekten*, fue publicada por Rudolf Mosse Buchverlag en Berlín, en 1928.

MILLENSON, Susan Feinberg: *Sir John Soane's Museum*, Michigan, UMI Research Press, 1949.

MONTAIGNE, Michel de: *Diario del Viaje a Italia* (ed. José Miguel Marinas y Carlos Thiebaut), Madrid, Debate/CSIC, 1994.

MONEO, Rafael: "Rey muerto sin rey puesto", *ARQUITECTURAS BIS*, núm. 13-14 (mayo-junio 1976), pág. 48.

— "4 citas/ 4 notas", *ARQUITECTURAS BIS*, núm. 38-39 (julio-octubre 1981).

NOVATI, Franco: *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837*, Florencia, École nationale supérieure des Beaux-Arts y Centro-Di, 1980.

ORTEGA Y GASSET: *Notas de andar y ver. (Viajes, gentes y países)*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

OVIDIO: *Metamorfosis* (trad. y n. de Antonio Ramírez de Verger), Madrid, Alianza Editorial, 1995.

OZENFANT/JEANNERET: *Acerca del Purismo, Escritos 1918-1926*, Madrid, El Croquis Editorial, 1994 (Colección Biblioteca de arquitectura).

John Soane: Itinerario del viaje a Italia.
(Mayo de 1778-agosto de 1779).

PALLADIO, Andrea: *Le antichità dell'alma città di Roma*, Roma, Montimer, 1994. Edición facsímil del original.

PANOFSKY, Erwin: *Vida y Arte de Alberto Durer*, Madrid, Alianza Editorial, s. a., 1982.

HOLMAN, William G.: *The travel sketches of Louis I. Kahn*, Washington D.C.: Museum Press, 1978.

POLO, Marco: *Libro de las Maravillas*, Barcelona, Ediciones B, 1997.

RAYNAL, Maurice: "Ozenfant y Jeanneret", *L'Esprit Nouveau*, núm. 7 (1921), en *Acerca del Purismo, Escritos 1918-1926*, Madrid, El Croquis Editorial, 1994 (Colección Biblioteca de arquitectura).

ROBERT, Jean-Noël: *De Roma a China*, Barcelona, Herder, 1996.

ROWE, Colin: *The architecture of good intentions*. Towards a possible retrospect, Londres, Academy editions, 1994.

RUBIÓ I TUDURÍ, N. M.: *Sahara-Niger*, Barcelona, Llibreria Catalonia, 1932.

RUFFINIÈRE DU PREY, Pierre de la: *John Soane, the making of an architect*, Chicago, The University Chicago Press, 1982.

RUSKIN, J.: *Les Pierres de Venise* (trad. M. P. Crémieux), París, Librairie Renouard, H. Laurens, editor, 1907.

SARAMAGO, José: *Las maletas del viajero*, Barcelona, Ediciones B, 1994.

— *Viaje a Portugal*, Madrid, Alfaguara, 1996.

SEKLER, E.: "Gli Schizzi del viaggio in Italia di Joseff Hoffmann e Josef Olbrich", en *Gli artisti austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione*, Roma, 1972. Catálogo de la exposición.

SCHILDT, Göran: *Sketches. Alvar Aalto*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1985.

—"Ivar Aalto in viaggio, schizzi dai taccuini", *LOTUS* (Milán), núm. 68 (1991), págs. 34-47.

SCHULZE, Franz: *Mies van der Rohe. A critical biography*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985.

SIMON, Gérard: *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'antiquité*, París, Éditions du Seuil, 1988.

SIZA, Alvaro: *Escrits* (ed. Carles Muro), Barcelona, Edicions Universitat Politècnica de Catalunya, 1994.

SMITHSON, A & P y otros: *The dilemma of classicism. Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Londres, The architectural Association, 1989.

SOANE, John: *Lectures on Architecture*, Londres, Arthur T. Bolton, 1929.

SOUTO DE MOURA, Eduardo y otros: *Alvaro Siza. Esquissos de Viagem/ Travel Sketches*, Oporto, Documentos de Arquitectura, 1988.

SRTROUD, Dorothy: *Sir John Soane, Architect*, Londres, Giles de la Mare Publishers, 1996.

STEINER, Dietmar: "El sueño Americano. Viaje por EE. UU.", *Quaderns*, núm. 184 (1990).



Louis Kahn: Itinerarios del viaje por Europa
(Mayo de 1928-marzo de 1929) y de viaje a Italia y Egipto
(1950-1951).

- STENDHAL: *Promenades dans Rome*, 2 vols., París, Delaunay, 1829.
- SUMMERSON, John: “El Hombre y el estilo”, *Composición Arquitectónica* (Bilbao), núm. 2 (febrero 1989), pág. 100.
—*A New Description of Sir John Soanes Museum*, 5ª ed., St. Albans, Reino Unido, The Campfield Press, 1981.
- TAINE, H.: *Voyage en Italie*, 2 vols. I: *Nápoles y Roma*; II: *Florenia y Venecia*, París, Librairie Hachette, 1866.
- THORNTON, Peter: *A new description of Sir John Soane’s Museum*, 8ª ed., Reino Unido, The trustees, 1988.
- TOURING CLUB ITALIANO: *Guida d’Italia. Roma e Dintorni*, 7ª ed., Milán, Officine Grafiche, 1977.
- TRÍAS, Eugenio: *El artista y la Ciudad*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- TZONIS, Alexander: “La máquina en el pensamiento arquitectónico”, *BAU*, núm. 15, pág. 136.
- VALÉRY, Paul: *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Madrid, Visor, 1987.
- VAN EYCK, Aldo: “Architecture of the Dogon”, *Architecture Forum* (septiembre 1961).
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène: *Lettres d’Italie* (n. de Geneviève Viollet-le-Duc, París, Léonce Laget, 1951.
—*Histoire d’un dessinateur, comment on apprend à dessiner*, Bruselas, Ed. Pierre Mardaga, 1978. (Reed. en facsímil de la edición J. Hetzel, París, 1879.)
—*Histoire d’une maison*, Bruselas, Ed. Pierre Mardaga, 1978. (Reed. facsímil de la edición de París, J. Hetzel, 1873.)
- VON MOSS, Stanislaus: *Le Corbusier*, Barcelona, Lumen, 1977.
- VV. AA.: *Otra mirada sobre la época*, Murcia, Francisco Jarauta ed, 1994 (Colección de Arquitectura, 29).
- VV. AA.: *Der Grosse Atlas Weltgeschichte*, Múnich, Orbis Verlag, 1990.
- VV. AA.: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the architecture of Erik Gunnar Asplund*, Estocolmo, The Swedish Museum of architecture, 1985.
- VV. AA.: *Monuments of Egypt*, The Napoleonic Edition, Princeton Architectural Press.
- VV. AA.: *Ur Ragnar Östbergs Skissbok 1897*, Estocolmo, Nordisk Rotogravyr, 1941.
- WINTER, Karin: “Den Italienska Resan”, *Arkitektur*, núm. 6 (1985).
- ZUMTHOR, Paul: *La Medida del Mundo*, Madrid, Cátedra, 1994.

Índice onomástico

Viollet-le-Duc: Itinerario del viaje a Italia.
(Marzo de 1836-septiembre de 1837).

- AALTO, Alvar 81, 175, 179, 181, 183, 185, 215, 217
 ACKERMAN, James S. 91, 93, 171
 ADRIANO 189, 197, 199
 AGRIPPA, Cornelius 149
 AHLBERG, Hakon 19
 ALBERTI, Leon Battista 41, 43, 63, 69, 77, 85, 87, 89, 91, 93, 95,
 105, 107, 167, 169, 171, 181, 183, 191
 ALEJANDRO MAGNO 15, 67
 ALGAROTTI 123
 AL HAZEN 87
 ALIGHIERI, Dante 33, 39, 73, 113, 117, 203
 ALPERS, Svetlana 51, 53, 81, 109, 127, 153
 ANGÉLICO, Fra 55
 ANTINOO 199
 APOLLODORO DE DAMASCO 199
 AQUILES 67
 ARISTARCO DE SAMOS 107
 ARISTÓTELES 39, 153, 183
 ARQUÍMEDES 107
 ASPLUND, Erik Gunnar 8, 9, 11, 13, 15, 16, 17, 19, 23, 25, 29, 31,
 76, 79, 95, 101, 141, 143, 145, 177, 179, 185, 196, 199, 214
 AURIGEMMA, Salvatore 199
 BACON, Roger 87, 107, 109
 BALZAC, Honoré 151, 155
 BARBARI, Jacopo de 41
 BAUDELAIRE, Charles 155
 BELLINI, Giovanni 43
 BEMBO, Cardenal 67, 69, 115, 173, 199
 BENSOV 79, 95
 BENTON, Tim 203
 BERGER, John 59, 111, 113, 169
 BETTINI, Mario 169
 BIBIENA, Cardenal 67
 BIONDO, Flavio 63
 BLONDEL, Jacques-François 117
 BOCACCIO 11
 BOESIGER, Willy 55, 57, 59, 201
 BRAMANTE, Donato 65, 67, 69, 89
 BRAUN, George y HOHENBERG, Franz 37, 53
 BRAVO, Luis 19
 BREUGEL 47, 49
 BREYDENACH, Bernhard 37, 65
 BRONGNIART, Alexandre-Théodore 141
 BRONWNLEE, David B. 21, 75
 BRUEGHEL, Pieter 43, 49, 51, 53, 55, 59, 73, 87, 161, 183, 187,
 207, 217
 BRUEGHEL el Viejo 46
 BRUNELLESCHI, Filippo 63, 87
 BRYANT, Richard 127
 BRYDONE, Patrick 123
 BUONINSEGNA, Duccio di 93
 BURDON, Rowland 123
 BURNS, Howard 67, 69
 CABANNE 165
 CAMPBELL, Tony 35
 CASTIGLIONE, Baldasarre 67, 73
 CASTORIUS 35
 CAYLUS, Conde de 69
 CÉSAR 173
 CÉZANNE, Paul 11, 57, 161
 CHAMBERS, William 121
 CHIGI, Agostino 65
 CHIRICO, Giorgio de 21
 CIBO, Cardenal 65
 CICERÓN 15, 121
 CLEMENTE VII 69
 COLONNA, Francesco 169
 CONSTABLE, John 11, 137, 139, 151
 COPÉRNICO 107, 173
 CORNELL, Elias 19
 COURBET 49
 COUTOURIEI, A. M. 217

CRANACH, Lucas 37
 CRARY, Jonathan 107, 151, 153, 167
 DAGUERRE, Louis-Jaques-Mandé 147
 DALÍ, Salvador 113, 207, 211
 DANCE, George 115, 123, 125, 131
 DARWIN, Charles 211
 DELÉCLUZE, Etienne 141
 DELÉCLUZE, Eugénie 141
 DELÉCLUZE, Jean-Baptiste 141
 DESCARTES, René 87, 107, 181, 189
 DÍAZ VAILLAGOU, María José 165
 DIDEROT 141
 DONATELLO 63
 DREBBEL, Cornelius 109
 DUCHAMP, Marcel 165, 167, 169, 171, 191, 193, 203, 205
 DUCRET, Claude 217
 DURERO 39, 41, 43, 51, 59, 73, 83, 85, 87, 89, 91, 119, 133, 149, 169, 171, 173
 DUTENS, Louis 123
 ECHMEYER, Rick 27, 31, 173
 ECKHART, Maestro 85
 EINSTEIN, Albert 43, 201, 205, 207
 EL BOSCO 73
 ERASMO DE ROTTERDAM 175, 197
 ERNST, Max 109
 ESTRABÓN 123
 EUCLIDES 85, 91, 153
 EVANS, Robin 83
 FARINGTON, Joseph 125
 FAUST, Georg 147, 149
 FEINBERG MILLENSON, Susan 125, 127, 129
 FERRATER MORA, José María 175
 FERRERO, Leo 171
 FICINO, Marsilio 39
 FILIPPO STROZZI, Lorenzo di 65
 FRANCESCA, Piero della 87
 FRANCOU, Jean 137, 139, 143, 145, 147, 149, 153, 155, 157
 FREUD, Sigmund 153
 FROMMEL, Christoph Luitpold 69
 GALILEO 107, 111
 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel 113, 159
 GARCÍA-POSADA, Miguel 209
 GAUDÍ, Antoni 207
 GAUTIER, Théophile 201
 GEYER, P. 35
 Ghiberti 63
 GIOCONDO, Fra 65, 67
 GIORGIO, Francesco di 63, 65, 69

GIOTTO 11, 89, 191
 GIRSBERGER, H. 201
 GLACKEN, Clarence J. 211
 GOETHE, Johann Wolfgang 99, 139, 149, 153, 157, 171
 GOMBRICH, Ernst H. 11, 153
 GOWING, Laurence 113
 GRESLERI, Guilianno 43, 55, 217
 GROPIUS, Walter 183
 GULLISCHEN, Maire 175
 HAGHE, C. 129
 HARDWICK, Thomas 121, 199
 HEEMSKERK, Martin van 197
 HERÁCLITO 181
 HERTZBERGER, Herman 163
 HERVÉ, Lucien 57
 HERVEY, Frederick, Obispo 121
 HITTORFF, Jacques 79, 141
 HOCHSYIM, Jan 21, 25, 60, 173
 HOLANDA, Francisco de 91
 HOMERO 67, 77, 79
 HOOGBRATEN, Samuel van 53
 HORACIO 69, 123
 HUTTNER, Lena 19
 HUYGENS, Constantijn 109
 HUYGENS, Cristiaan 109
 INGRES, Jean Auguste Dominique 145
 INOCENCIO VIII 89
 IPPOLITO II D'ESTE 197
 JAKOBSON, Roman 209
 JEANNERET, Charles Edouard (Le Corbusier) 43, 53, 55, 157, 163, 165, 205, 217
 JEANNERET, Pierre 161
 JIMÉNEZ, José 165
 JOSUÉ 107
 JOYCE, James 11
 KAHN, Louis 9, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 45, 59, 60, 61, 63, 71, 75, 83, 85, 89, 173, 183, 185
 KAHN, Sue Ann 21, 25
 KEPLER, Johannes 87, 107, 109, 119, 153, 189
 KLIPSTEIN, Auguste 95
 KOBERGER, Anton 39
 KRAUSS, Rosalind 169, 171
 LALANDE, Pierre 121
 LAUGIER, Abbé 117
 LAVEDAN, Pierre 35, 37
 LE CORBUSIER 9, 23, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 60, 61, 63, 75, 81, 91, 95, 103, 113, 145, 157, 158, 159, 161, 163, 165, 167, 179, 183, 187, 189, 199, 201, 203, 205, 207, 209, 213, 214, 215, 217

LEE, William H. 23
 LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm 153, 159
 LEON X 65, 67, 69
 LEONARDO DA VINCI 61, 73, 85, 89, 91, 93, 95, 109, 153, 169, 171, 191
 LE RICOLAIS, Robert 27
 LEWERENTZ, Sigurd 9, 81, 83, 96, 97, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 111, 113, 199
 LIGORIO, Pirro 197
 LONG, David G. de 21, 75
 LORENZETTI, Ambrogio 27, 29, 45, 87
 LÚCULO 121
 LUIS XIV 115
 LYOTARD, Jean-François 169
 MACLAUGHUIN, Patricia 61
 MAGRITTE, René 165
 MAJOR, Thomas 123
 MALLARMÉ, Stéfane 203
 MANETTI, Antonio de Tucci 63
 MAN RAY 203
 MARCO ANTONIO 15
 MARTINI, Simone 33
 MARX, Karl 153
 MEDICI, Lorenzo de 65
 MERIMÉE, Prosper 141
 MIES VAN DER ROHE, Ludwig 81, 181
 MIGUEL ÁNGEL 71, 91, 133, 181, 201
 MILLER, John 121
 MIRANDOLA, Pico della 47, 149
 MODIGLIANI, Amedeo 43
 MONDRIAN, Piet 43
 MONEO, Rafael 59, 91
 MONET, Claude 137
 MONTAIGNE, Michel de 33, 73, 115, 171, 173, 175, 185, 197, 211
 MOOSBRUGGER, Bernhard 55, 57, 59
 MORO, Tomás 73
 MÜNSTER, Sebastian 37, 173
 MURO, Carles 187, 189
 NESSELRAH, Arnold 69
 NICHOLSON, Michael 131
 NORDENSTROM, Hans 103
 O'KEEFE, Georgia 23
 OLIVERAS, Jordi 209
 OLSSON, Karl-Erik 105, 111
 ORTELIUS, Abraham 53, 59
 OVIDIO 15, 39, 41
 OZENFANT/JEANNERET 159, 165, 167, 169, 183, 201, 203, 205, 207, 209

PALLADIO, Andrea 71, 121, 123, 125, 185
 PANOFSKY, Erwin 37, 39, 41, 85, 107
 PARIS, Mathieu 35
 PARRASIO 209
 PASCAL, Blaise 111
 PERUGINO 65
 PERUZZI, Baldassare 123
 PESSAR, Henry 95
 PETIT, Jean 57
 PEVSNER, Nicolas 59
 PICASSO, Pablo 183, 193, 205, 211
 PINTURICCHIO 65, 87, 89
 PÍO II Piccolomini 197
 PÍO IX 71
 PIRANESI, Giovanni Battista 131, 191
 PIREKHEIMER, Willibald 39
 PISSARRO, Camille 87
 PITÁGORAS 39
 PLA, Josep 211
 PLATERUS, Felix 173
 PLATÓN 11, 115, 181, 183
 PLEYDENWURFF, Hans 37
 PLINIO el Viejo 11, 65, 69, 77, 189
 PLUTARCO 121, 173, 197, 199, 211
 POINCARÉ 27
 POMPEYO 121
 PORTA, Giovanni Battista della 111
 PRÉVOST, Clovis 207
 PROUST, Marcel 157
 PTOLOMEO, Claude 51, 53
 QUARENGHI, Giacomo 199
 QUETGLAS, José 59
 RABANNE, Paco 207
 RAFAEL 41, 63, 65, 67, 69, 71, 73, 75, 115, 117, 121, 143, 175, 199
 RAINALDI, Girolano 123
 RAMÍREZ DE VERGER, Antonio 15
 RAYNAL, Maurice 169
 REDOLFI, Cardenal 65
 REMBRANDT 127, 147
 REEUWICH 37
 REYNOLDS, Sir Joshua 109
 RICCIO DA FOGLIANO, Guido 33, 119
 RICE, Norman 75
 RICHARDSON, Jonathan 121
 RILKE, Rainer Maria 205
 ROIJEN-WORTMANN, Addie van 163
 ROLEWINCK 37
 ROMANO, Giulio 67, 123

ROSSI, Cardenal 65
 ROUSSEAU, Jean Jacques 115
 ROUSSY DE SALES 207
 ROWE, Colin 141, 145, 183, 203, 205
 RUBENS, Pieter Paul 109
 RUFFINIÈRE DU PREY, Pierre de la 127, 199
 RUSINOL, Santiago 21
 RUSKIN, John 11
 SALVIATI, Cardenal 65
 SÁNCHEZ-FERLOSIO, Rafael 183, 209, 215
 SANDBY, Thomas 115, 117
 SANGALLO, Antonio de 71
 SANGALLO, Giuliano de 67
 SANUDO, Cardenal 65
 SAUVEGOT, Claude 139
 SCHEDEL, Hartmann 37
 SCHIELE, Egon 193
 SÉNECA 15, 173, 197
 SERLIO 69
 SEURAT, Georges 171
 SHEARMAN, John 67
 SIPPEL, WILLIAM 21
 SIZA, Alvaro 9, 75, 171, 180, 181, 183, 185, 187, 189, 191, 193, 195, 211
 SMITHSON, Allison 179
 SMITHSON, Peter 179
 SOANE, George 127, 129
 SOANE, John 9, 109, 114, 115, 117, 119, 121, 123, 125, 127, 129, 131, 135, 141, 143, 147, 157, 199
 SOUTO DE MOURA, Eduardo 187
 SPARZIANO, Elio 199
 STEIN, Gertrude 205
 STENDHAL 141
 STRAUVEN, Francis 163
 STUART, James 141
 SUMMERSON, John 127, 129, 131
 TAFURI, Manfredo 69
 TAYLOR, B. 169
 TEMANZA, Tommaso 123
 THORNTON, Peter 129
 TINGO, Ricciardo di 17
 TOMÁS DE AQUINO, Santo 81, 85
 TORRES NADAL, José María 201
 TRAJANO 65, 199
 TROUIN, Edouard 55, 57, 59
 TURNER, Joseph 11, 135
 UCCELLO, Paolo 87
 UEXKÜL, Ewa von 107
 URBANO VIII 71

VALÉRY, Paul 95, 167, 171, 203, 209
 VAN DER WEYDEN, Roger 109
 VAN DOESBURG, Theo 183
 VAN EYCK, Aldo 163, 183, 191
 VAN EYCK, Jan 105, 107, 179
 VASARI, Giorgio 89
 VELÁZQUEZ, Diego 115
 VERLAINE, Paul 85
 VERMEER, Jan 43, 107, 111, 113, 171
 VERTOV, Dziga 167
 VESALIUS, Andreas 87
 VIATOR, Johannes 87
 VIDLER, Anthony 193
 VIGNOLA, Jacopo Barozzi da 121, 123
 VILLANUEVA, Juan de 125
 VILLARD DE HONNECOURT 33
 VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel 43, 79, 81, 117, 129, 132, 133, 135, 137, 139, 141, 143, 145, 147, 149, 151, 153, 155, 157, 185, 199
 VIOLLET-LE-DUC, Emmanuel 141
 VITRUBIO POLLION, Marco 65, 67, 85
 VIVES, Luis 175
 VON MOOS, Stanislaus 59
 WHEATSTONE, Sir Charles 167
 WINCKELMANN, Johannes Joachim 69
 WITTELO 87
 WOLGEMUT, Michael 37
 WRIGHT, Frank Lloyd 183
 ZOLA, Emile 11, 125, 167, 191, 193
 ZUMTHOR, Paul 37, 71, 73, 87, 213

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 *Arquithesis*, orientada a la publicación de algunas de las tesis doctorales más relevantes que se hayan realizado en las escuelas de arquitectura, revisadas y adaptadas al formato de libro por sus 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 *Arquithesis* 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

Colección Arquithemas:

Las casas del alma, maquetas arquitectónicas de la antigüedad, AA.VV., Arquithemas 1

La imagen supuesta, Jorge Gorostiza, Arquithemas 2

La Ciudad Lineal de Madrid, José Ramón Alonso Pereira, Arquithemas 3

Viaje por la obra finlandesa de Alvar Aalto, Jordi García Vilaplana, Arquithemas 4

Coderch, fotógrafo, Carles Fochs, Arquithemas 5

Rehacer paisajes/ Remaking landscapes, AA.VV., Arquithemas 6

Diseño (industrial) en Andalucía, AA.VV., Arquithemas 7

Arne Jacobsen 1926-1949, Félix Solaguren-Beascoa, Arquithemas 8

Arne Jacobsen 1950-1971, Félix Solaguren-Beascoa, Arquithemas 9

Colección Arquithesis:

La lección de las Ruinas, Alberto Ustárrroz, Arquithesis 1

Nuevas Poblaciones en la España de la Ilustración, Jordi Oliveras, Arquithesis 2

Sueño de habitar, Blanca Lleó, Arquithesis 3

El Proyecto de la calle sin nombre, Joaquim Sabaté, Arquithesis 4

El claro en el bosque, Fernando Espuelas, Arquithesis 5

Las unités d'habitation de Le Corbusier, Eduard Calafell, Arquithesis 6

Berlin-Potsdamer Platz, Carlos García Vázquez, Arquithesis 7

La columna y el muro, Manuel Iñiguez, Arquithesis 8

El orden frágil de la arquitectura, Joaquim Español, Arquithesis 9

En preparación:

La arquitectura de Gunnar Asplund, José Manuel López Peláez, Arquithesis 11

Alrededor de unas ruinas y unos paisajes italianos casi siempre inmutables, observando las notas, fotografías y apuntes que deja el rastro del viaje, la contigüidad de las imágenes intenta imaginar cómo las distintas formas en que algunos arquitectos representan lo que nos rodea son una declaración de intenciones sobre su posición ante la cultura, el observador y la naturaleza.

La materia es inerte y muda, pero al arañarla, al rozar con la vida, al cambiarla de sitio, ya no sólo muestra lo que es, sino también lo que quisiera ser, su vocación y sus afanes. Una vocación que necesariamente expresa (y oculta) un entendimiento del mundo. Un entendimiento que puede ser visto casi en términos físicos... Frente a la testaruda determinación de la naturaleza, el hombre y la mujer se sublevan a la búsqueda de un espacio mental propio, presidido por la libertad: libertad para situarse ante un mundo (imaginando que puede ser modificado) y una cultura (imaginando que puede ser entendido). Un espacio, pues, animado por el potencial de las cosas, como si en nuestro modo de yacer en el mundo pudiéramos reivindicar lo posible, aquello que puede ser hecho, frente al sentimiento que nos transmite la lejanía de la vida.

Luis M. Mansilla



CAJA DE ARQUITECTOS
FUNDACION

ISBN 84-931388-8-6



9 788493 138882