

## ¿Aún es posible hacer historia de la arquitectura?

Delfín RODRÍGUEZ RUIZ.

*«Entre nosotros, sobre todo por ahí, por los pueblos, apenas hay nada que ande en uso; todo se nos acerca sumisamente, como esas ancianas que un tiempo gozaron la abundancia y hoy han venido a menos. Nos parece escuchar por dondequiera voces humildes que nos dicen: ¡Yo fui un tejado rojo y regular! ¡Yo fui una pared de piedra pulida y sin senos de polvo; en primavera yo me embozaba en una yedra!; yo fui una vez la torre altiva de esta parroquia! Hace un siglo tuve cierto día un estremecimiento y se me derrumbaron las ilusiones, quiero decir, el campanario, con esas tablas que me pusieron pretenden sostener mi quebradura. ¡Viajero, quienquiera que seas, si tienes corazón, concluye esto de vida que me queda, pues sirve sólo para alimentar mi atroz agonía!*

*Como con las casas ocurre con las ideas aposentadas en las cabezas. Fueron ideas; hoy son ruinas de ideas. Las ideas que han perdido su capacidad de regir eficazmente los corazones, las ideas arruinadas, mohosas, anquilosadas, carcomidas, son los tópicos».*

J. Ortega y Gasset, «Meditaciones del Escorial. Azorín: Primores de lo vulgar», 1913.

En muchas ocasiones la arquitectura <sup>1</sup> es entendida por los historiadores casi exclusivamente en términos figurativos, incluso cabría decir que se tiende a sustituir, a simular, su especificidad, convirtiéndola en depósito de discursos y términos que proceden de otros lenguajes críticos o formales. En otros casos, la arquitectura es reducida a escenario de otras narraciones sobre las artes visuales, proporcionando la atmósfera, trágica o heroica, de otros acontecimientos, de otros fenómenos.

Tampoco es infrecuente el hecho de que los edificios, sus vistas y alzados, sean convertidos en atributos de una historia operativa, ya sea para confirmar

---

<sup>1</sup> El presente texto fue leído en las *Jornadas de Orientación a la Investigación Artística*, organizadas por el Departamento de Historia del Arte II de la Universidad Complutense de Madrid y dirigidas por Virginia Tovar, el 20 de diciembre de 1995.

la estructura de una forma de poder como para ilustrar la fabricación de un mito, incluso de un imaginario colectivo. Y todo ello, aún siendo decisivo en muchos momentos de la narración histórica, parece desplazar el análisis del proyecto, de la construcción y de la arquitectura, de los mecanismos e instrumentos que la hacen posible y no sólo desde un punto de vista funcional.

La historia, pero también las leyendas, han contribuido a establecer destinos fatales para los edificios, convertidos en unas ocasiones en eslabones de una cadena heráldica o dinástica (cada rey con *su* edificio, cada papa con el suyo... Mitterrand con los propios), y, en otras, atados biográficamente a un arquitecto. ¿No debía la mujer de este último, en muchas leyendas, ser emparedada viva con el fin de nutrir la construcción del esposo, permitiéndole un único contacto con la realidad en el caso de tener hijos lactantes, abriendo, para que pudiera alimentar al *futuro* arquitecto, sendos huecos en el muro?. En otras ocasiones la mujer era emparedada viva como castigo (la historia de la Inquisición está llena de ejemplos), pero también existían encierros voluntarios en paredes sagradas, las de las iglesias, encierros entendidos como retiros del mundo. No es extraño que la arquitectura se haya vestido siempre de mujer, incluso cuando a partir del siglo XVI los retratos de los arquitectos parecían suplantarla. Es más, es posible recordar que en la construcción de la casa de un arquitecto vallisoletano del siglo XVII más del noventa por ciento de la mano de obra utilizada eran mujeres.

En otros supuestos, la arquitectura aspira a la perennidad, su vocación monumental se ha convertido en emblema de transformaciones y revoluciones políticas, desde el asalto a la Bastilla o el apedreamiento de la casa de Sabatini en Madrid durante el motín de Esquilache, a la memorable arenga de Angel Fernandez de los Ríos en su *El Futuro Madrid* (1868): «Que cada plaza que se haga, en cada calle que se abra, en cada jardín que se forme, en cada edificio que se levante, en cada obra pública que se emprenda, se coloque una inscripción haciendo constar á qué época se debe la mejora, y se marquen en el pavimento los perfiles de los edificios que se derriban, para que esas lápidas y esos contornos den perpetuo testimonio de cómo encontró la revolución a la capital».

La arquitectura también puede ser leída como una metáfora del poder o como una metáfora muerta, es decir, literal. La propiedad del suelo, el uso y funciones previstos para el edificio marcan su propia condición, y al servicio de tales demandas pone el arquitecto su disciplina. Es más, el dominio de aquélla se convierte en una aspiración no sólo profesional sino en un atributo simbólico. Hablar de arquitectura, escribirla y dibujarla no es sólo patrimonio de los arquitectos. Dios también fue arquitecto, los ángeles (especialmente el que dibujó en el aire a Ezequiel la forma del Templo de Jerusalén, pero también los de Klee), los reyes (Felipe II trazaba «como si fuera Vitruvio», Carlos III *dibujaba* con sus ejércitos la forma de su palacio de Caserta en la ceremonia de colocación de la primera piedra del mismo), los papas (Urbano VIII di-

rigía sobre una maqueta de la ciudad de Roma, al lado de su propio féretro, las obras que Bernini coordinaba, Luis XIV se paseaba por la galería de maquetas de Versalles para reconocerse a sí mismo y su poder), los nobles debían también saber de arquitectura, en tanto que mecenas de sus propias obras o como un atributo de su cultura (cómo no recordar que en algunas fiestas y concursos para demostrar sus destrezas algunos nobles españoles debían saber bailar, montar a caballo, esgrima, hacer algún poema, cantar y explicar las razones y bellezas de un edificio), los sacerdotes y religiosos (capaces de ordenar un edificio, decorarlo e incluso trazar la biografía de un santo como si de una casa se tratase), los escritores (cuántas narraciones son posibles sólo atadas a la vida de un edificio), los filósofos e intelectuales (son tantas, también, las ocasiones en las que la ciudad y la arquitectura se han convertido en la excusa de un pensamiento, de una utopía o de una revolución), los propios arquitectos cuando son capaces de asesinar por una invención (como Dédalo que despeñó a Talos por haber ideado el compás, una disputa que en el siglo XVI permitiría a B. Palissy dramatizar la anécdota para establecer una discusión entre la regla, la escuadra, la plomada, el compás...), los masones (es innecesario señalar que más de una historia universal escrita por la masonería operativa es, en realidad, una historia de la arquitectura; ¿no dijeron los rosacruces de finales del siglo XIX que la arquitectura había muerto en 1789?: ellos también eran hegelianos), los poetas (cuántos poemas son sobre todo arquitectura, rimas a la vez literarias y arquitectónicas, de Gracián a Borges, por poner dos ejemplos), los pintores (Boullée decía : «ed io anche son pittore»), los maestros de obras y ensambladores usando libros de patrones, formularios de lenguajes que podían llevarse en el bolsillo (hoy muchos arquitectos lo que llevan son *revistas*), los canteros y albañiles que conocen la estructura de un edificio (cortar la piedra es una forma de lenguaje como ha demostrado Pérouse de Montclos), es más, de sus tradiciones profesionales también puede deducirse una forma de hacer arquitectura y una morfología arquitectónica, incluso la estandarización de esos procedimientos impone una forma especulativa a la forma de habitar (una forma de habitar rechazada por Unamuno en *Mecanópolis* (1912) o Gagnivet en *Granada la Bella* (1896): se ataron a la tierra, a la tradición, al lugar, como después Tessenow, Grassi o Rossi (la arquitectura como geografía y paisaje), se ataron también a las líneas rectas de los chopos y del horizonte de Castilla que cantara el joven Ortega (lector de Worringer, Riegl, Ruskin o Sombart), un Ortega que también elogiaba la línea obliqua del campesino arando, línea que «nace» con Caramuel en el siglo XVII y se prodiga como tragedia, como drama, en las vanguardias históricas, en el Movimiento Moderno, en Tatlin, en Alvaro Siza...). ¿No dijo Le Corbusier, al final de su vida, que siempre había estado buscando el secreto de la *forma*? Y si él hizo elocuente, incluso retórica, esa busca, Mies van der Rohe la redujo al silencio (M. Scolari ha escrito: «Un bello diseño es silencioso» (1984)).

Y en este mapa, porque de una cartografía se trata, ¿cómo conducirnos?,

¿cómo hacer historia?. Posiblemente la respuesta sea tan fácil como compleja. Lo podemos hacer en calidad de *guías* o de *viajeros*. Los primeros ya saben lo que describen, conocen lo que cuentan, por eso suelen hablar-escribir deprisa. Los segundos descubren y se sorprenden a cada paso, se detienen, recorren atajos, vuelven sobre lo ya visto para descubrir un nuevo encuadre, por eso suelen hablar-escribir despacio. Y lo más paradójico es que los lectores de esas narraciones tienden a identificarlos, la *recepción* puede unificarlos, hacer indiferentes los discursos. El observador, desde su posición crítica y privilegiada se ha convertido, en los últimos años, en el protagonista indudable de la historia y, sin embargo, ¿por qué no provocar su perplejidad?, ¿por qué no *desviar* su mirada?, como hacen los artistas y los arquitectos, como siempre (?) hicieron.

Y es que los arquitectos, y los artistas, también construyen o pintan para otros arquitectos, para otros artistas, además de hacerlo para los mecenas o para el público (recuérdense, por ejemplo, las actitudes de Diderot o de David...). Bernini *recibió* en «traje de faena» a la reina Cristina de Suecia...Federico Zuccaro dibujó el proceso de decoración del palacio Mattei por su hermano Taddeo mientras quienes *observaban* eran personajes imaginarios, todos artistas: Miguel Angel, Vasari, Salviati, etc...Duchamp encerró en cajas su pensamiento y sus ojos, aunque tiendo creer que eran sus manos, unas manos que miraban y veían (de hecho, Cicerón, cantó el elogio de la mano). ¿Por qué no, entonces, desviar la mirada del observador, cambiando el destino de su atención de la obra de arte al artista, con el ánimo de encontrar otras posibilidades de lectura de aquélla? Fue Flaubert quien escribió que el arte es una forma enferma de recordar...historias de familia. ¿No ha denominado Franco Rella a la historia de la pintura metafísica una historia de príncipes melancólicos?.

¿Y sobre qué se puede preguntar a un artista, a un arquitecto?. Pues, por ejemplo, y entramos en el terreno incómodo de la erudición derramada entre los objetos artísticos, entre los edificios, se le puede preguntar por su firma, por su biografía, por su retratos y, sobre todo, por sus autorretratos, por su casa (el artista entendido como mecenas de sí mismo, el autorretrato como autorrepresentación, el arquitecto o artista convertido en *obseador* de sí mismo), por sus anécdotas, por sus leyendas, por su tumba («aquí vivió...» aquí murió», de tantas guías y de tantos carteles pegados a los edificios, como quien pone precio a un producto legitimándolo histórica o legendariamente, aunque también lo hicieron historiadores-viajeros como Kaufmann (*De Ledoux a Le Corbusier*), Pevsner (*De W. Morris a W. Gropius*), Giedion (*De Borromini a Le Corbusier*), Zevi (*de Borromini a Wright*)...o Chueca Goitia (*De Ganivet a los invariantes castizos, a la Almudena*) o Moneo (*De Roma al Museo de Arte Romano de Mérida, a sí mismo*), o Portoghesi (*de Borromini a sí mismo, aunque él vivía al lado de Sant'Ivo alla Sapienza*)), por su biblioteca, por sus maquetas (¿cómo no recordar a J. Soane, perdido y bajo una sombra, a

la manera del *Bruto* de David, entre decenas de simulaciones arquitectónicas que compendian *toda* la historia de la arquitectura: dibujos, modelos, arquitecturas pintadas, libros, incluso ruinas de sus proyectos no construidos...ucronías, que no utopías, reunidos con el fin de no parecerse a nadie).

Posiblemente uno de los ámbitos más próximos al arquitecto y a la teoría de la arquitectura sea el del dibujo, el de la representación del proyecto o de la arquitectura construida. El dibujo se presenta en ese punto intermedio (algo así como el orden jónico en la escala jerárquica y simbólica del sistema de los órdenes inventado en la Italia del Renacimiento) del proceso del proyecto, de la idea a la construcción. En él es posible descubrir las aspiraciones culturales de una época, además de introducir problemas compositivos, tipológicos y formales que explican no sólo la *manera* de un arquitecto, sino que explicita sus indecisiones, sus aciertos, su forma de asumir o discutir una tradición para resolver un problema funcional, simbólico o ideológico. El dibujo de arquitectura es siempre simulación de lo construido o por construir, pero también es una forma de vincular el cuerpo al mundo. Valéry lo decía a propósito de Degas: «Acompañaría estas imágenes con un breve texto que se pudiera o bien no leer o leer de un *trazo*» (la historia del *trazo* ha sido recientemente escrita por H. Damisch, *Traité du trait* (París, 1995)).

Los dibujos pueden ser realizados incluso en estado de vigilia, para atrapar una idea, como si sólo (?) aspirasen al estatus de boceto. Pero los dibujos son también una muestra de habilidad (el elogio de la mano al que me refería antes), de generosidad. El dibujo no sólo representa lo por realizar, o el sueño, la quimera, la utopía, lo irrealizable, sino también lo construido. Dibujar lo real es una forma de interpretar la arquitectura, no sólo de reproducirla (siendo conscientes de que el dibujo nunca ha podido ser sustituido por la fotografía, aunque ambos puedan interpretar la arquitectura). Hay también dibujos de dibujos, como si en ese ejercicio se encerrase el secreto de un lenguaje, de una arquitectura. También hay dibujos que son como espacios de tregua, de reflexión, porque el dibujo puede ser un instrumento de análisis privilegiado tanto para estudiar arquitecturas realizadas como para anticipar el orden de las por construir.

El dibujo, como su fragmento, el trazo, puede llegar a convertirse en un emblema biográfico e histórico. El dibujo cobija, además, la dimensión física de los movimientos, también los erróneos, de una mano.

No puede desdeñarse tampoco la ambigüedad de muchas arquitecturas dibujadas, no siempre situadas en el proceso convencional del proyecto a la construcción, ya que con frecuencia el destino de esas arquitecturas es el papel. Es el caso de los concursos convocados para premiar la habilidad de un arquitecto, o los dibujos que son entendidos como experiencias de laboratorio destinadas a confirmar intuiciones o desviaciones, pero también, en otras ocasiones, los dibujos sólo buscan la gratificación del espectador: toda la habilidad de un arquitecto se destina a la seducción, a la autopresentación y no son

pocos los dibujos cuyo destino es el regalo o el premio, o el ámbito del coleccionismo.

El dibujo permite la difusión de las arquitecturas, de los tipos, de los modelos, incluso permite falsear la realidad para proponer un modelo ideal «rectificando» lo efectivamente construido. Es más, el dibujo, a veces, suele imponer un *orden* nuevo a la imagen, a la historia: de los datos reales se deduce una nueva lectura, basta trazar un «rasguño» sobre una imagen cumplida, así se decía en el siglo XVIII, o sobre una ruina, o sobre una fotografía, para cambiar su sentido, para imponer una interpretación que posiblemente nada tenga que ver con la historia de lo realizado y sí con la del uso y consumo históricos.

Las ideas se pueden dibujar, así como la memoria o el futuro, o la poesía, como hiciera Boullée. El dibujo, cuando se realiza a escala 1:1, aspira a suplantar a la arquitectura y así fue propuesto en el pasado por algún tratadista (Bernini solía mandar hacer maquetas a esa escala teatral para ver el efecto que haría la obra definitivamente construida, mientras que Borromini interiorizaba la tragedia modelando en arcilla o cera cada trazo de su proyecto). Pero también hay dibujos que surgen como consecuencia de decisiones legales, jurídicas, pleitos o planes generales de ordenación urbana, es decir, cuyo origen es estrictamente político. Y en esos dibujos también aparece el misterio, desentrañar su génesis puede ser tan apasionante o tan vulgar como una novela negra. A veces los dibujos sorprenden porque nada se sabe de ellos, porque ilustran un proyecto no documentado, porque pareciendo arquitecturas de papel son en realidad propuestas para una construcción. Y al revés, conocido el edificio, el dibujo no se encuentra: una ausencia que suele inquietar a los historiadores.

El dibujo de arquitectura, además, *representa* en ocasiones el espacio, la estructura y también la *piel* del edificio. No sólo la planta, el alzado y la sección, ya descritos por Vitruvio y codificados por Rafael de Urbino en su «Carta a León X», han explicado la arquitectura desde el Renacimiento a la actualidad, sino que también la piel del edificio, su espesor, color, densidad, han contribuido a configurar el espacio arquitectónico, como bien y polémicamente estudiara G. Semper a mediados del siglo XIX, frente a las hipótesis defendidas por Viollet le Duc. El tejado y los soportes, con ser decisivos, no deciden en exclusiva el orden del espacio, sino que la narración también puede ser contada por las cualidades de lo envolvente. La piel no sólo limita el espacio, sino que lo configura, lo hace elocuente, desde el muro desnudo y blanco de Palladio o Le Corbusier, a las retóricas táctiles y visuales de Borromini o Wright.

Y es que los sistemas de representación de la arquitectura también deciden sobre su forma, sus lenguajes y su espacio. De ahí que el sistema de proyección ortogonal (*planta, alzado y perfil*) (estudiado por W. Lotz, J. Guillaume y otros) haya marcado toda una edad proyectual, «l'âge classique» de Foucault,

pero también la modernidad, con independencia de la aparición de la geometría descriptiva (estudiada por A. Pérez Gómez) a finales del siglo XVIII y de la axonometría (estudiada por A. Choisy y M. Scolari, entre otros) que, si bien permiten construir, en muchas ocasiones expulsan del dibujo la tragedia o la emoción (¿No nació la axonometría para explicar el funcionamiento y construcción de máquinas de guerra?). Tragedia y emoción que con tanto empeño solicitaran los defensores del «carácter» en la arquitectura, desde Boullée y Ledoux a Q. de Quincy. No es una casualidad que la arquitectura del neoplasticismo se dibujara y pintara axonométricamente (Mondrian, T. van Doesburg, Rietveld), al menos en un primer momento, ya que Van Doesburg no tardaría en recuperar lo dramático, al sujeto, con la incorporación de la *diagonal*, a cuya génesis (a cuyo *inicio* lo denominaría M. Cacciari) y significación ya me he referido.

Hay historiadores que prefieren atar los dibujos al pensamiento, a la idea, antes que a la construcción y, en ese gesto, hay más desconfianza que elogio. Es la proximidad del dibujo a la teoría lo que parece convertirlo en algo frágil y, las más de las veces, según esas interpretaciones, no por culpa de aquél sino de la última. El trazo, el testimonio de la mano del artista sobre el papel, sólo parece útil desde la perspectiva de los «connaisseurs» y es que el boceto antes que caminar hacia lo real parece esconder todas las indecisiones, es como un error que, en todo caso, sólo debe acompañar a la obra cumplida, como quien la acompaña del contrato. Aunque también es cierto que el dibujo es fuente de abusos y ocurre como con cualquier artefacto que, visto reiteradamente, acaba por cobrar sentido.