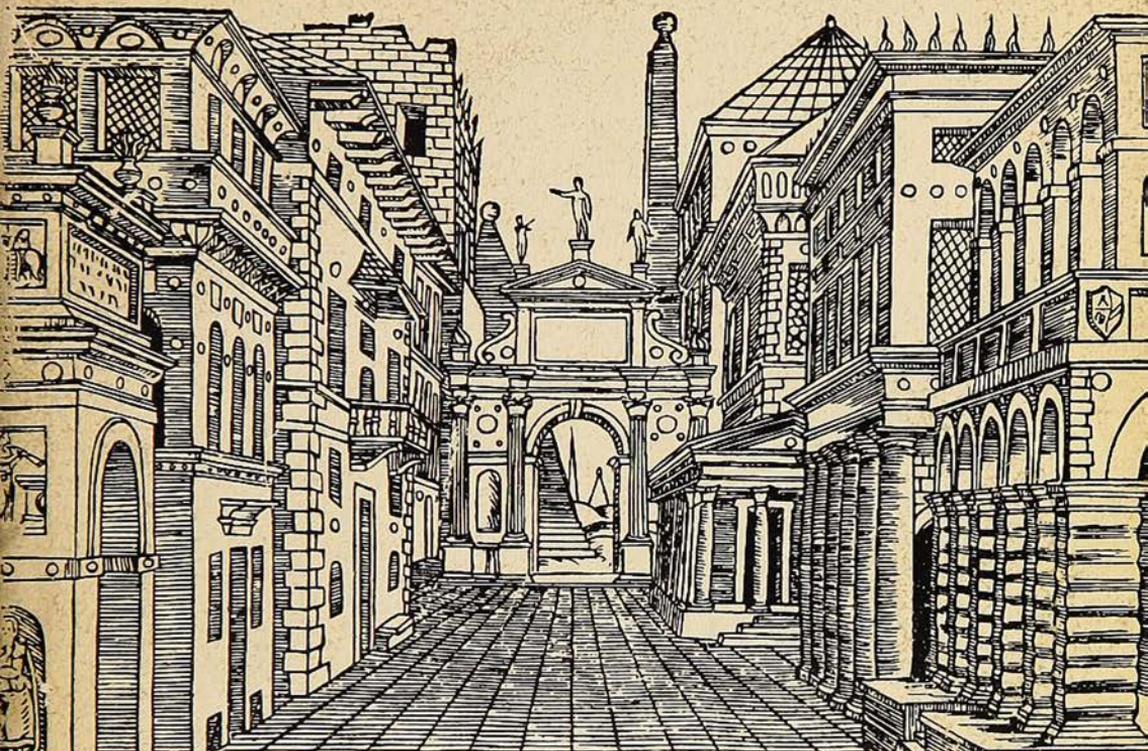
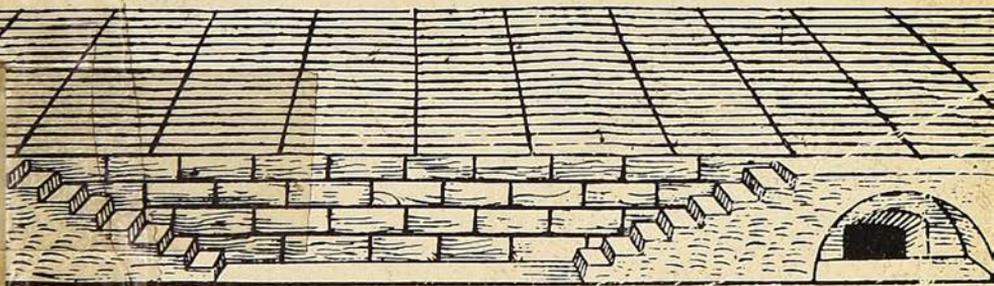


José Ricardo Morales



# ARQUITECTONICA



Universidad del Biobío  
Facultad de Arquitectura y Construcción  
1984

48870

# ARQUITECTONICA

Tratado de Arquitectura  
de la Universidad de Sevilla  
Escuela de Arquitectura  
de la Universidad de Sevilla

1900

Tratado de Arquitectura

de la Universidad de Sevilla

Escuela de Arquitectura

de la Universidad de Sevilla

1900

Tratado de Arquitectura  
de la Universidad de Sevilla  
Escuela de Arquitectura  
de la Universidad de Sevilla

1900

Tratado de Arquitectura

de la Universidad de Sevilla

Escuela de Arquitectura  
de la Universidad de Sevilla

Tratado de Arquitectura

de la Universidad de Sevilla  
Escuela de Arquitectura  
de la Universidad de Sevilla

Tratado de Arquitectura  
de la Universidad de Sevilla  
Escuela de Arquitectura  
de la Universidad de Sevilla

Tratado de Arquitectura  
de la Universidad de Sevilla  
Escuela de Arquitectura  
de la Universidad de Sevilla

Tratado de Arquitectura  
de la Universidad de Sevilla  
Escuela de Arquitectura  
de la Universidad de Sevilla

48370

JOSE RICARDO MORALES

Profesor de Teoría e Historia del Arte  
Departamento de Estudios Humanísticos.  
Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas  
Universidad de Chile.

© 1966

Inscripción N° 32.268

Texto compuesto con matrices *Linotron Baskerville 10/12*

Se terminó de imprimir esta 2ª edición  
en los talleres de EDITORIAL UNIVERSITARIA  
San Francisco 454, Santiago de Chile  
en el mes de octubre de 1984  
1.000 ejemplares

Cubierta:

SEBASTIANO SERLIO

Escena trágica. Xilografía del *Libro primo d'architettura*. 1551

Contraportada

Escena cómica. Del mismo libro

José Ricardo Morales

bn ch  
700.2  
11228a  
1984  
c.1  
AAA0173

# ARQUITECTONICA

SOBRE LA IDEA Y EL SENTIDO  
DE LA ARQUITECTURA



UNIVERSIDAD DEL BIOBIO  
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y CONSTRUCCION  
1984

# INDICE

<i>Prólogo de la Primera Edición</i>	11
<i>Prólogo de la Segunda Edición</i>	16

## PARTE PRIMERA CRITICA

### Sección Primera TENDENCIAS DE LA HISTORIA DEL ARTE Y DE LA ARQUITECTURA

#### LA HISTORIA DEL ARTE Y DE LA ARQUITECTURA AL SERVICIO DE LOS INTERESES GENERALES DE LOS TIEMPOS

1. El neoclasicismo	23
2. El romanticismo	27

#### LA HISTORIA DEL ARTE Y EL PRIMER POSITIVISMO

1. La historia del arte de vuelta hacia sí misma	33
2. La verdad de los hechos	37
3. El realismo positivista	41

#### HISTORIA DE LA ARQUITECTURA Y CIENCIA NATURAL

1. La taxonomía	45
2. La "praxis"	49

#### DE LOS HECHOS A LOS PROCESOS

1. Estadística y ley	53
2. La lógica de los hechos	61

LA CAUSALIDAD EN LA HISTORIA DEL ARTE

- |    |   |    |
|----|---|----|
| 1. | De los hechos a los factores. Progreso y causalidad | 69 |
| 2. | La obra de Taine                                    | 75 |

LOS PRINCIPIOS DE CONSERVACION EN LA HISTORIA  
DEL ARTE

- |    |                              |    |
|----|------------------------------|----|
| 1. | <i>Causa aequat effectum</i> | 79 |
| 2. | Las influencias              | 87 |

LA CAUSALIDAD EXTRINSECA Y LA CONCAUSALIDAD

- |    |  |    |
|----|--|----|
| 1. | El arte y la arquitectura como consecuencia de causas globales | 91 |
|----|--|----|

LA CRISIS DE LA CAUSALIDAD EN LA HISTORIA  
DEL ARTE

- |    |  |     |
|----|--|-----|
| 1. | Las generaciones y el <i>Kunstwollen</i> | 99  |
| 2. | El arte en su esencia                    | 105 |

Sección segunda

FORMA, FUNCION Y ESPACIO EN LA TEORIA  
DE LA ARQUITECTURA

- |    |  |     |
|----|--|-----|
| 1. | Teoría y teorías de la arquitectura        | 113 |
| 2. | La concepción clásica de la arquitectura   | 117 |
| 3. | La concepción funcional de la arquitectura | 125 |
| 4. | La concepción espacial de la arquitectura  | 135 |

PARTE SEGUNDA  
TEORIA

- |    |                                     |     |
|----|-------------------------------------|-----|
| 1. | Teoría y crítica de la arquitectura | 149 |
| 2. | La arquitectura, técnica y arte     | 157 |

3. La proyección y la objeción técnicas. El hombre "a cubierto de". Sobre el sentido originario de la técnica	165
4. El hombre en la vastedad	173
5. La arquitectura, técnica del estar. La dinámica del permanecer. Convergencia y centro. El enfocado	181
6. Las acciones reductoras arquitectónicas. El amparo. La protección. La persona	189
7. La persona como el ser alzado. Estar y estabilidad	203
8. La casa y el mueble	209
9. La frecuentación	217
10. Habitar y poblar. Lo populoso y lo público	227
11. La representatividad arquitectónica	237
12. El hombre, un ser arquitectónico	243

## Prólogo de la primera edición

LOS TEXTOS que a la arquitectura conciernen, cualquiera sea su condición, disfrutan actualmente de un reconocimiento impar, sin parangón con el que antaño tuvieron. Si estimamos que el éxito estriba en la frecuentación de una buena o mala obra por la pública muchedumbre, convendremos en que a los tratados arquitectónicos les ha llegado la hora venturosa, cuanto peligrosa, del suceso. La abierta mano de nuestro tiempo ostenta el signo palmario del éxito. Porque éste significa “fácil salida” o “conveniente resultado”, hoy se le persigue ahincadamente, con reiterada instancia. Sin embargo, en el *exire* que el éxito entraña se halla su contrapartida: la del riesgo que corremos al ir fuera de sí o de lo nuestro; ese sentirnos enajenados que nos hace encontrarnos-perdidos, en éxodo, apartados del camino que propiamente nos pertenece.

Puesto que nuestro presente es tiempo de éxito, le concuerda el ser tiempo de prisa. El suceso, si tardío, no lo parece o no se desea. De tal manera, un cierto y conocido pensador de éxito desdeña la póstuma consagración. La arribada en vida y pronto. No basta con obtener fácil salida: hay que salir “antes”. La prisa procura el “antes”, y éste, a su vez, dispensa el apetecido resultado. El éxito es el blanco de la prisa —si es que la celeridad apunta hacia algo.

Ocurre con nuestros términos que se les reconoce según aquello que aceptan y acogen: en los conceptos que involucran. Por añadidura, cada palabra, con el correr de los tiempos, suele entenderse de variable manera, como consecuencia de su vivo ejercicio. A este cambiante modo de aceptarla se le denomina su acepción. Acepción es, pues, la modalidad de una aceptación: la del “según se tome” —o se deje— cada vocablo. El oficio de capturar algo, de captarlo, aparece tanto en el carácter modal de la acepción como en el concepto por ella enunciado. Así, la voz “prisa”, en sus acepciones originarias, patentizaba las nociones de presión y prisión —el *premere* o aprieto, la premura—, y en esta su primordial condición, opresora cuanto negativa, se dijera que debemos aceptarla y padecerla todavía. Porque aquellos que creen tener algo cuando prisa tienen, ¿qué tienen? Y quienes se apresuran tras el éxito, ¿qué hallan sino el desorientado y estrago mentados en las antiguas acepciones del vocablo? ¿Acaso la áurea coronación del éxito —la consabida aureola— no se obtiene en menoscabo de nuestra condición, alterándola? Por ello, frente al habitual discurrir de corrido, tan propio de nuestros días, ¿no es hora de “pararnos a pensar” e inquirir si la general resonancia que encuentran los temas de arquitectura no se ha producido a expensas de su autenticidad, desvirtuándola mediante cierta novelería al uso, precipitada, ajena al saber reflexivo? ¿No están muchas de las actuales publicaciones arquitectónicas en el terreno de la crónica, del urgido reportaje y aun de la habladuría, ese hablar sin fundamento que da que hablar? Y aquello que peor parece: las obras opuestas a la desalada locuacidad con fajos de reveladoras fotografías ¿dónde se hallan sino en la vía dudosa de los libros “ilustrados” o “artísticos”, sustitutivos del pensar por la imagen, del idear por la mera identificación visual y del saber por un extenso

repertorio —solamente repertorio— de referencias enmudecedoras?

Nada de cuanto acabamos de apuntar implica desdén: indica, más bien, peligro y cautela. Cierto es que hay mil maneras de justificar el auge publicitario anotado. Se nos dirá, si se quiere, que la arquitectura es uno de los quehaceres más “presentes” del tiempo actual, por cuanto pone en pleno juego nuestras posibilidades técnicas, ideativas y artísticas, y que, como de ello resulta, se la exalta señeramente, porque las épocas estiman, de preferencia, aquellas de sus manifestaciones en que mejor se encuentran representadas. También pudiera añadirse, con muchas cosas más, que el interés actual por la arquitectura corresponde a que sus creadores han sabido reinstaurarla en su antigua jerarquía de *ars magna*, y por ende, vuelve a ocupar centrado y descollante lugar en el interés de los hombres. Aceptado, y muy cierto; pero nada de esto excluye, antes exige, el rigor en los tratados, siquiera porque las reflexiones sobre los fundamentos y principios de la arquitectura sean condignas de las obras alzadas por los arquitectos.

Bien haya el conocimiento ejecutivo y técnico, perteneciente al hacer, al “manos a la obra” del arquitecto, pero a mayores agudeza o rigor en este aspecto sapiente tanto más deberá extremarse el saber de antemano, anticipado y orientador, propio de los *a priori* en que el laborar reposa. Sin éstos resulta inconcebible aquél. No obstante, asombra comprobar con qué escasas luces se ha examinado el fondo problemático de la arquitectura en muchos de los tratados vigentes. Como el hombre actual parece poco vocado a la reflexión, escatimándola tras pretendidas urgencias o excesivos requerimientos, confunde y suple el saber con la acelerada información, de la que regresa, literalmente, informado, que aquí es como decir informe. Y a este conocimiento apresurado contri-

buye el noticiar sobre la arquitectura antes aludido, artículo de fácil consumo en el que nuestra era se patentiza y demuestra, pues a los tiempos se les reconoce tanto por la orientación de su voracidad como por aquello que transforman en pastura y alimento. Sin embargo, y contra lo que parece concebible, la formidable fruición devoradora de que hace gala el mundo presente no le procura sustento ni fundamento adecuados, convirtiéndose, de tal manera, en un hábito nutricional que carece de porqué. Nunca en la historia ha existido un *décalage*, un desnivel tan enorme entre las monstruosas facultades consumidoras de que goza el hombre actual, respecto de los “productos” culturales, y la escuálida parvedad del propio interrogarse, a tal punto que aquéllas han ocupado el lugar de éste. Se creería que nuestro tiempo —tal como el tragón legendario que fue Cronos— devora a sus hijos sin apetito, por mera costumbre aniquiladora. Y así como distinguimos a los tiempos según sus hábitos nutricionales, también podemos reconocerlos por el nivel y sentido de sus interrogaciones, por sus designios o propósitos, e incluso —como puede suceder— por la escasez de unos y otros. En tal acuerdo, con referencia a la arquitectura, ¿no es cosa de averiguar qué indole de problemas han puesto en juego su historia y teoría recientes, y en qué medida nos comprometen? ¿No es la ocasión de saber hasta qué extremo corresponden a nuestro pensamiento, y si no, desde qué punto resultan superables? Por otra parte, ¿aceptaremos sin contra ese imprevisto aluvión de textos precipitados, en el que se prescindió con apresuramiento de aquellos trabajos que indagaban, precursora y radicalmente, el sentido de la arquitectura? De todo ello, que no parece poco, y de no pocos motivos más nos ocuparemos en el trabajo que a seguido viene.

\* \* \*

Hemos dividido nuestro ensayo en varias partes netamente diferenciadas. Lo iniciamos con una exposición crítica de las tendencias dominantes en la historia del arte y de la arquitectura desde el siglo XVIII hasta la formulación de las ontologías regionales a fines del XIX y comienzos de nuestro siglo. Después, ateniéndonos a las ideas de la arquitectura hoy vigentes —la formal o clásica, la funcional y la espacial— efectuamos su revisión crítica desde nuestros puntos de vista. Por último, en el segundo volumen de *Arquitectónica*, expondremos, como parece pertinente, nuestra teoría de la arquitectura, en la que intentaremos sobrepasar las limitaciones de aquellas ideas aquí juzgadas.

En cuanto se refiere a la procedencia de los textos recogidos en esta obra, cabe indicar que todos fueron publicados previamente en cursos y conferencias dados en diferentes instituciones y ocasiones. Pero como en nuestras latitudes se entiende que la publicación no puede ser más que la de la letra impresa, y no la que se inculca de viva voz en públicos contantes y sonantes, nos resolvimos a darle este molde invariable de la letra muerta, para otorgarle su definitiva forma.

La primera sección de este libro, *Tendencias de la historia del arte y de la arquitectura*, fue comunicada a los alumnos de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile, durante 1960, en un curso titulado *Filosofía de la historia del arte*, en el que desarrollamos especialmente algunos temas del curso de Historia del arte (Tercer año) que desde 1946 desempeñábamos en la Facultad de Arquitectura de esta Universidad.

La sección correspondiente a *Forma, función y espacio en la teoría de la arquitectura*, que figura en la parte final de este volumen, fue expuesta circunstanciadamente en el ciclo de conferencias sobre *Teoría y crítica de la arquitectura*

que dimos durante los meses de octubre y noviembre de 1960, en el Colegio de Arquitectos de Chile.

El núcleo constituyente de los temas que incluirá el volumen segundo, corresponde a nuestra conferencia *El hombre y la idea de la arquitectura*, pronunciada en enero de 1962, con motivo del ciclo *Imagen del hombre* que organizó la Universidad de Concepción, en su Séptima Escuela Internacional de Verano.

## Prólogo de la segunda edición

Tiempo después de mi conferencia *El hombre y la idea de la arquitectura*, y del seminario y cursos que dediqué al tema, se publicaron varias obras referentes a los problemas que entonces propuse, aun cuando fueron formulados en disciplinas ajenas a la teoría del arte. Me refiero, principalmente, al libro de Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum* (Kohlhammer Verlag. Stuttgart, 1963. Hay traducción española: *Hombre y espacio*. Editorial Labor. Barcelona, 1969), además del volumen de Manuel Granell, *La vecindad humana* (Revista de Occidente. Madrid, 1969), y el de Julián Marías, *Antropología metafísica* (Revista de Occidente. Madrid, 1970). Los dos tomos de la primera edición de *Arquitectónica* aparecieron, respectivamente, en 1966 y 1969 (Ediciones de la Universidad de Chile).

Las coincidencias de temas y desarrollo, en parte de dichas obras, son tales, que sus autores parecieron haberse puesto de acuerdo para tratar mancomunadamente

varios de los asuntos en ellas incluso. A este propósito, cabe recordar que el sociólogo norteamericano Robert Merton, en la referida Séptima Escuela Internacional de Verano, dedicó una conferencia a las ocasiones en que el hombre produce respuestas idénticas o análogas ante determinados problemas, en distintos lugares y a la vez, o con poca diferencia en el tiempo. La explicación, si la hubiera, no la dio, aun cuando cabe suponer que tales coincidencias se deben a que una problematización semejante, lleva consigo respuestas iguales o muy próximas. Añádase a esto que las ideas precedentes condicionan las maneras de pensar de quienes las heredaron, para aceptarlas o rechazarlas y, desde luego, para desarrollarlas diferentemente. De ahí que, si abundan las coincidencias entre las obras citadas, también las diferencias de posición y orientación son substanciales en ellas. No me compete establecerlas, pues no puedo ser, a un tiempo, juez y parte. Sin embargo, *Arquitectónica* cumple anticipadamente aquello que echó de menos Víctor d'Ors, en el libro de Bollnow. Pues al prologar la edición española de dicha obra, advierte en el texto "la ausencia de esa temática del orden ideal del espacio, que llamamos arquitectura". En el volumen presente, dicho orden se encuentra extensamente formulado, aun cuando desde supuestos muy distintos de los que implica el "ideal" aludido.

Esta nueva edición de *Arquitectónica* mantiene en gran medida el texto original, en el que hice varias rectificaciones y le añadí una que otra ampliación de muy escasa entidad. Hubiera podido suprimir ciertos reproches—especialmente los dirigidos a los filósofos de la vida, dado que las obras anteriormente citadas les pertenecen, y en ellas se modifica la situación enjuiciada—, sin embargo, preferí dejar la obra con sus trazas iniciales y en su condición primera. Al fin y al cabo, aunque regresamos

de continuo sobre nuestros textos, con el afán de definirlos plenamente, me parece empresa vana la de querer otorgarles la perennidad deseada por medio de afeites actualizadores. Porque una obra no la componen tan sólo sus ideas, sino que incluye, además, cierto sesgo que se debe a la aparición de éstas en determinada ocasión. Y la mía, a estas alturas, forzosamente es muy otra que la de aquel antaño, pues si entonces me ocupé del *ars vitae* que la arquitectura es, ahora llevo mi atención al *ars moriendi*: el propio de la tragedia, en el que la vida concluye y culmina.

Al aparecer esta segunda edición bajo la tutela y patrocinio de la Universidad del Biobío, la obra vuelve a su origen, ya que en aquellas riberas, junto al caudal del magno río, expuse sus ideas principales. Por ello, me corresponde agradecer a la Facultad de Arquitectura y Construcción de dicha Universidad, y a su decano, don Augusto Iglesias Barrios, el cordial acogimiento brindado a mi trabajo.

PARTE PRIMERA  
CRITICA

SECCION PRIMERA

Tendencias  
de la historia del arte  
y de la arquitectura

## SECCION PRIMERA

# Tendencias de la historia del arte y de la arquitectura

# La historia del arte y de la arquitectura al servicio de los intereses generales de los tiempos

## I. EL NEOCLASICISMO

MEDIADO el siglo XVIII, la naciente historia de la arquitectura —al par que la historia del arte— se halla movida por rigurosas exigencias hacia las obras creadas. En aquel tiempo nada merece reclamarse con tanto encarecimiento como las sublimidades. La historia artística entera manifiesta una obstinada imperiosidad de excelencias, y como el mundo grecorromano, más el renacentista por añadidura, las atesoran copiosamente, hacia ese antaño apunta con exclusiva mira el interés de la época.

Este superlativo anhelo de perfecciones para la obra artística, tuvo como precursores al Conde de Caylus (*Recueil d'antiquités*, 1752) y al abate Laugier (*Essai sur l'architecture*, 1753), puesto que ambos preconizaron el reconocimiento del arte clásico para fundamentación de la arquitectura de su tiempo. Inmediatamente después, Winckelmann reiteró sus convicciones sobre la “superioridad” del arte griego antiguo frente al de los restantes pueblos y épocas (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, 1755), y acto seguido, irrumpe el fabuloso

caudal helenizante o romanista que representan para la historia de la arquitectura Francesco Milizia y Piranesi en Italia, J.D. Le Roy y Quatremère de Quincy en Francia, y en Inglaterra, Robert Adam, Stuart y Revett, primero, con Robert Wood, Taylor y Cressy, y Richard Chandler, después y entre muchos y otros. No es posible sustentar que en esta suma de tratadistas haya convicciones o actitudes comunes ante la arquitectura clásica. Algunos, en rotunda oposición a la tendencia helenizante, se manifiestan resueltos defensores de la supremacía de la arquitectura romana sobre la griega: ahí está Piranesi encendiéndose al propósito en acaloradas polémicas con Mariette, y obligándose a corroborar sus ideas con teatrales grabados, de aparatoso superrealismo arqueológico. Otros quedan en la zona temperada de la mera descripción o en el exclusivo acopio de referencias, pero es dable aseverar que todos ellos, incluso los practicantes de la más pasiva ciencia —la paciencia por enseña—, aceptan cierta y determinada noción de valor, implícita en el arte clásico, que justifica sus indagaciones. Con ello, esta serie de historiadores se aparta de los precedentes que, a la manera de Vasari, se perdían en dimes y diretes pretendidamente biográficos, atribuidos a los artistas, con los que convertían la historia en un proceloso mar de “historias”. Porque los tratadistas del XVIII quisieron poner de relieve “lo mejor”. ¿Y qué podía representar este principio característico del pensamiento leibniziano sino “lo bello absoluto” de Winckelmann, “lo perfecto”, privada propiedad del arte clásico? Por ello no fue del azar que la estética, entonces ciencia estimativa y aun rigurosa legisladora de las artes, surgiera definitivamente en la obra de Gotlieb Baumgarten (*Aesthetica acroamatica*, 1750-1758, 2 vols.), escrita, precisamente, para complementación de la teoría del conocimiento de Leibniz, extendiéndola al mundo sensible.

Puesto que la optimidad residía en el arte clásico, sólo desdén o maltratamiento aguardó a tiempos y pueblos sordos o ajenos a sus virtudes. Seguramente, hasta entonces, el juicio histórico nunca había manifestado mayor desplante ni similar seguridad en su predilección por determinado aspecto del ayer, y con tan exclusiva como excluyente tendencia convirtió a la historia del arte en tendenciosa. Por ello, su finalidad estribó en rescatar del pasado y exaltar ciertos períodos considerados modélicos, entregándolos como “un presente” —en su doble sentido de “regalo” y “actualidad”— a los contemporáneos, quienes, para corresponder a la ofrenda, debían efectuar un arte condigno. La acción viva de la historia sobre el arte se afianzó en este gentil comercio.

Porque, pensándolo bien, tan sólo consideramos actual aquello que dispone de poder actuante; lo demás que nos convive y rodea es mera supervivencia, restos náufragos a la deriva, carentes de norte y sur en la fluencia del tiempo. Ciertamente, la historia artística de aquel antaño se ganó su actualidad dando lugar y ocasión al arte clásico, preconizándolo para las obras de entonces, aunque el resultado que promoviera, ya se sabe, fue el del neoclasicismo. Y como suele suceder a todos los movimientos que empiezan por denominarse “neos”, nació muerto —con algo de aquella muerte que conociera la mujer de Lot, convertida en estatua de sal por mirar exclusivamente hacia atrás. Al fin y al cabo, tales movimientos “neos” aparecen “después de...”. Por ello, en justicia, más bien que “neos” hay que denominarlos “post”.

Sin embargo, en el punto en que la historia del arte se había ganado la vida —es decir, su actualidad—, las artes vivas iban a perder la suya. Dígalos, si no, la enormidad de edificios clasicoides, reminiscentes y antañones, que en ese entonces se alzaron, hechos “por el estilo” de aquellos

que habían tenido su auténtica razón de ser en el pasado<sup>1</sup>. La época napoleónica —no faltaba más— también los empleó a destajo, y después siguió la racha, al punto que todavía los padecemos en cierta arquitectura declamatoria, huera y oficial, última consecuencia de un arte concebido “al pie de la letra”, literalmente supeditado a los textos históricos.

<sup>1</sup>El estilo implica siempre un parecido, algo “por el estilo”. Aunque, naturalmente, el parecido de las formas entre sí no es condición bastante para que el estilo exista. Si hubiera tal semejanza, tenemos que formular su previa razón de ser.

## 2. EL ROMANTICISMO

EL REVERSO de la medalla neoclásica lo dibujó el romanticismo. Acción, pasión, arrebató y sinrazón en vez de *misura e proporzione*; ni lo perfecto como pretensión ni el arte clásico por mira distante. El arte tuvo otra y distinta motivación que la de “lo bello”, así fuera formulado por Rosenkranz en su *Estética de lo feo* (1835), y tal como habían de reiterarlo posteriormente Wilhelm Worringer y Herbert Read. A ese entonces se remonta la convicción actual de que la teoría de cada período artístico tiene que establecerse desentrañando los supuestos propios en que se basa, para interpretarlo *a partir de ellos*, y no desde otros ajenos, aunque se consideren mejores o de más valor<sup>1</sup>. Sin embargo, los románticos rescataron del pasado aquello que les correspondía —la Edad Media—, y en esto hicieron el gasto, como no podía ser menos entonces, los trabajos literarios. Advino la novela histórica de un Walter Scott o de Víctor Hugo, se exaltó decididamente el arte gótico, y en dramas y poemas de trinitosa elocuencia y honor en juego resurgió el mundo caballeresco. Por otra parte, “lo mejor” ya no había que inquirirlo en el arte antiguo mediterráneo; el romanticismo supuso que el arte podía encontrar el cordón nutricio que lo ligara a sus directos orígenes en la tradición popular y local de cada

<sup>1</sup>Ya Richard Hurd en sus *Letters on Chivalry* (1762), anticipó estos asertos: “Cuando un arquitecto examina una estructura gótica mediante las normas griegas no encuentra en ella sino lo deforme. Pero la arquitectura gótica tiene sus propias leyes, y cuando se la estudia mediante ellas, se aprecia que guarda tanto mérito como la griega. La cuestión no es saber cuál de las dos ha sido hecha con el gusto más simple o verdadero, puesto que ambas carecen de sentido e intención si no se estudian según las leyes sobre las cuales cada una fue proyectada”.

país. Así, “el espíritu nacional” formulado por los filósofos alemanes precursores inmediatos del romanticismo —Mösser y Herder, entre ellos—, cobró su pleno vigor en el *Volksgeist* o alma del pueblo, que debían patentizar las artes. Todas las grandes manifestaciones creadoras se estimaron como anónima faena popular, desde las epopeyas, según la teoría de Jacobo Grimm, hasta las catedrales, en la consideración de Viollet-le-Duc, tenidas éstas por obra del fervor colectivo que, extrañamente dotado de la más aguda sapiencia artística y técnica, alzaba sillar sobre sillar, rematando sus muy complejas estructuras sin más ni más y sin cabezas rectoras.

Un nacionalismo *enragé* brotó por doquier en la cultura europea decimonónica. La nación —entendida como el territorio en que se nace— lo era todo y era, a su vez, el origen de todo. Aunque esta pretensión extremada llevaba en sí un germen destructivo, porque los nacionalismos implican cierta tendencia a la autofagia, por la que los pueblos terminan nutriéndose de su propia substancia. La unificación de Italia y Alemania contribuyó con mucho al auge nacionalista de entonces. Y la empresa que Alemania se propuso para significarlo ostensiblemente fue la finalización de la catedral de Colonia, interrumpida en su fábrica desde hacía varios siglos. En tal empeño, como en otros de aquel tiempo, nacionalismo y medievalismo se tendieron la mano.

Fomentó el gusto por la arquitectura medieval una literatura erudita de base arqueológica, anticipada desde el siglo XVIII en los países de tradición gótica y, especialmente, en Inglaterra. Quizá el ejemplo primero se halle en la obra de Batty Langley, *Gothic Architecture* (1742), que intentó la conciliación del clasicismo con el gótico, a la manera del arquitecto contemporáneo William Kent, atribuyéndole a la arquitectura medieval los cinco órde-

nes clásicos<sup>1</sup>. Después, Carter, Britton, Rickman, Augustus Pugin y su hijo Augustus Welby Pugin, que taxativamente propone el gótico como modelo de la arquitectura romántica, constituyen el grueso del enorme tronco goticista surgido en las Islas Británicas. En otros lugares fluyó también copiosa tinta para defensa y entendimiento del arte gótico. Baste el recuerdo del *Saggio sopra l'architettura gotica* (1776), debido al matemático italiano Frisi, y de aquel breve escrito de Goethe, *Von deutscher Baukunst* (1772), en el que exalta la catedral de Estrasburgo, con desdén hacia lo bello neoclásico como a las reglas que este arte comporta.

Pero la contribución francesa a la historia de la arquitectura medieval había de llevarse la palma, porque sumó a los trabajos individuales una enorme actividad fundadora y societaria. Los frutos de semejante labor —que en el fondo pretendía el reconocimiento de un arte propiamente francés— se acumularon en los museos creados por entonces, compuestos al modo de insólitos desvanes, rebosantes de “objetos perdidos”, de antiguallas, cachivaches y, por añadidura, de obras artísticas. En 1790 —tres años antes de la inauguración del Museo del Louvre— Alexandre Le Noir funda el *Musée des Monuments Français*. El Museo Galorromano se crea en 1831, y en 1843, el de Cluny. La organización de sociedades de carácter arqueológico y nacionalista infunde nueva savia a esta acción fundadora: en 1804 se constituye la Academia Celta, convertida después en la Sociedad Nacional de Anti-

<sup>1</sup>No extrañe su remota fecha, ya que en Inglaterra el goticismo perduró en la práctica de la arquitectura, sin solución de continuidad, hasta fines del siglo XIX. (Al menos en su apariencia, pues no pasó de ser un pseudo-gótico puramente exterior, descuidado, por lo común, de las verdaderas soluciones constructivas del medievo).

cuarios de Francia, y en 1843 se funda la Sociedad Francesa de Arqueología, celebrándose ese año su primer congreso en la ciudad de Caen. Al par que se recogen restos y muestras, se llevan a las prensas las primeras recopilaciones arqueológicas francesas, iniciadas por Millin entre 1790 y 1798, con el título de *Antiquités nationales*. Por último, la arqueología medieval recibe el definitivo espaldarazo, al quedar incorporada, en 1847, a la enseñanza de l'Ecole de Chartes<sup>1</sup>.

Destaquemos, sin embargo, que los puntos de vista puestos en juego para considerar el arte medieval fueron originalmente los del neoclasicismo, tal como había sucedido en Inglaterra. Esto le ocurre al historiador Seroux d'Agincourt, en su libro, pergeñado poco antes de la Revolución y aparecido en 1823, *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au iv<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au xvi<sup>e</sup>*. Como su título indica, la obra sostiene que el arte declina una vez concluida la antigüedad greco-romana, arrimándose con ello a la sombra de Winckelmann, pues la intención del autor era mostrar la otra cara de la moneda que el teórico alemán acuñó. Este, afirma Seroux d'Agincourt, "señaló a los artistas lo que debían imitar; yo quiero indicarles aquello de que deben huir". El trato inicial con el medievo fue, por ende, negativo, aunque después cambió el signo de los tiempos y, con el romanticismo, el desdén antecedente se transformó en exaltada sobreestimación. Como se suele creer, de la aversión al amor no mediaba más que un paso. Y esto porque el hombre no puede dirigir en vano su atención hacia determinada zona de lo real, o a cierto campo del

<sup>1</sup>La actividad recopiladora se inicia más tarde en Alemania: desde 1871, como lo testimonia Georg Dehio en su *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*.

conocimiento, puesto que en cuanto concentra su interés sobre algo, concluye por encontrarlo interesante. Tal sucedió, redondamente, con la arqueología medieval. Las generaciones posteriores al romanticismo no iban a menospreciar un mundo que, para su rescate, había exigido tanto aparato y esfuerzo. La Edad Media se puso en boga. Desde entonces, boga y navega en aguas amigas.

# La historia del arte y el primer positivismo

## 1. LA HISTORIA DEL ARTE DE VUELTA HACIA SI MISMA

POR ESTOS derroteros, la historia de la arquitectura y del arte habían contribuido, con sus hallazgos e ideas, a corroborar el gusto dominante de los tiempos: neoclásico primero y romántico después. Pero excedidas de su cauce natural, sujetas a requerimientos imperiosos de lugar y momento, llevadas incluso a la servidumbre de polémicas ocasionales, dichas disciplinas, al fomentar los intereses generales vigentes, parecieron descuidar su propio destino. Después y al fin, ciñéndose en su labor a las normas pensantes del positivismo inicial, se limitaron a comprobar rigurosamente el cúmulo de sus hallazgos, y movidas por el propósito de hilar delgado al tratar fuentes documentales y obras artísticas, creyeron así atenerse a su auténtico quehacer. En el pensamiento occidental de nuevo resonó el antiguo adagio: *Facta, non verba*.

Porque “la verdad”, según esta manera de pensar, residía en la exactitud con que pudieran comprobarse hechos y datos, atravesándolos con el estilete de la crítica documental, ni más ni menos que el entomólogo clava y conserva en el insectario sus lucidos artrópodos. El lema de la fenomenología actual, que nos arroja “a las cosas”,

sin apriorismo, sin pre-juicio, refiriéndolas descriptivamente, estaba implícito —con todas las diferencias— en este atenerse “a los hechos” de los primeros historiadores positivistas. Sin embargo, la pretendida “objetividad” de que hacía gala el saber histórico no era sino “imparcialidad” mal entendida —aquella que consiste en no participar y en no tomar parte ni partido ante nada, muda en su “no pronunciarse”—, “objetividad” o “imparcialidad” originadas —aparte de otras razones— por la crisis de los incentivos generales que habían movido hasta entonces a la historia artística. Esta disciplina pudo seguir descubriendo y suministrando temas para la reviviscencia de pasados “estilos”, pero su acción sobre el gusto contemporáneo decreció, hasta el punto de limitarse, por último, a brindar motivos para los trabajos de los arquitectos o los artesanos que buscaban “novedades” en la imitación de formas muertas, tal como se hizo patente hasta finales del siglo.

Por ello, una vez hubo cesado el efecto general que la historia del arte y de la arquitectura tuvieron sobre el común de las gentes, al encontrarse sin empresa viva que cumplir, recurrieron a la puntualización fidedigna de los datos, para recuperar la seguridad que se les ausentaba: la verdad podía encontrarse en *les vérités de fait*.

Porque ocurre que, en tiempos de crisis o fracaso de amplios esquemas, el hombre adquiere nueva fianza en sus medios al reducir su campo de acción. La historia del arte y de la arquitectura otra cosa no hicieron. Y tanto habían de minimizar su área y su consistencia que *se convirtieron en mera ciencia auxiliar generalizada*; pura y simplemente se limitaron —y hasta se encogieron— a ser solo arqueología. No se arguya que, desde el siglo XVIII, la consideración arqueológica había predominado en la historia del arte, porque, aunque sea cierto, como esta disci-

plina puso sus hallazgos al servicio de fines creadores y de los vivos intereses de entonces, la arqueología que involucraba quedó en su justo lugar de simple instrumento, de exclusiva ciencia medial. Ahora, al contrario, la historia artística entera asumió la posición de una ciencia secundaria. ¿Cabe subversión mayor? Los medios se convirtieron en fines: aquí ni metas lejanas ni consideración alguna de valores —ni teleología ni axiología—, sino la comprobación certera de los hechos; probidad y escrúpulos en lugar de supuestos, puntualización minuciosa y ninguna pregunta sobre la razón del propio quehacer. Tal era la situación de la historia del arte y de la arquitectura tras la primera generación romántica. De ahí que la antes aludida “objetividad” pudiera representarse en fórmula más cruda: ausencia de ideas.

La faena histórica de entonces, con ingenuo prurito científico, tendió a la adquisición de datos irrefutables, que, precisamente y por ello, en cierto modo carecían de real interés. Importaban más las dimensiones de un monumento o los accidentes sufridos —incendios, hundimientos y *tutti quanti*— que los auténticos motivos de su existencia o de sus transformaciones; se aquilataban rigurosamente los tipos de aparejo empleados y, sin embargo, se descuidaba la razón de ser de la fábrica entera. Pero, ¿de qué valía determinar la altura de una torre o las fases de su alzado, si tales “conocimientos”, cerrándose a cualquier otro género de comprensión, bastándose a sí mismos, impedían recurrir a determinados supuestos en que encontrarán sentido? Era éste un saber de avestruz, de tan ancho gazarate como estrecha mollera, omnívoro de datos y referencias, aunque negado al auténtico pensar, fácil pretexto de ciencia que obstaculizaba posición más radical. Y porque la manera de ver —que es pensar— condiciona siempre aquello que se ve, al aplicar este romo pensamiento y tales juicios mostrencos a las obras artísti-

cas, las degradaron, convirtiéndolas en objetos apreciables según la ciencia del sastre: sólo por medida y prueba.

De esta forma, la historia del arte y de la arquitectura acabaron por reducirse a la simple descripción arqueológica, cómodo y tranquilo hacer que barrió del horizonte todo aspecto cuestionable, cualquier sombra de duda.

## 2. LA VERDAD DE LOS HECHOS

APUNTABAMOS que el hombre, en ocasiones de vacilación, se abstiene de escrutar lejanías y recobra su certeza con ver dónde pone los pies. Sólo aspira a pisar terreno firme, practicable. El historiador del arte encontró su andar seguro ateniéndose a los caminos trillados y lugares comunes de la arqueología, ruta convertida en rutina, comprometedora del hacer concienzudo más que del pensamiento. Aceptemos que las aportaciones fueron, cuantitativamente, muchas, y que los historiadores efectuaron una faena necesaria —la consabida de “llenar lagunas”, cualesquiera fueran los escombros empleados—, pero convengamos en que su obra no resultó suficiente, porque la historia representa muy otra cosa que acervo. La acumulación de referencias y la búsqueda del hecho por el hecho suelen carecer de sentido, convirtiéndose por ello, literalmente, en insensatez. Pues no siempre en la historia, como pudiera ocurrirle al filatélico, los hallazgos más insólitos son los de mayor valía.

La historia que se establece exclusivamente bajo el signo de la erudición acumulativa colinda con la crónica, por mucho aparato de rigor y de ciencia de que disponga. Su oficio es un narrar sin norte, una descripción sin supuestos fundamentalmente establecidos, y su resultado un mero inventario en el que pueden incluirse los más dispares motivos, por la simple razón de que pertenecen al pasado. En su condición substancial, esta manera de historia es análoga a la de ciertos géneros de arcaísmo, que se caracterizan por conceder primordial importancia a las partes, al fragmento tratado independientemente del todo, y debido a su noción analítica y cuantitativa, puede llevar a la creencia de que el conocimiento histórico estriba en recoger más y más minucias que, a fuer de fútiles,

frisan en la curiosidad y en la extravagancia. El elogio corriente que a ciertos eruditos se asigna, calificando su actividad como “labor de hormiga”, representa, a la par, la condenación más explícita de una faena que, por banal y rutinaria, niega el ser mismo del saber. El acucioso acarreo de referencias y el consiguiente almacenamiento de noticias históricas pertenecen a un orden que se halla determinado casi exclusivamente por la paciencia, y aunque quizá no haya ciencia sin paciencia, no basta paciencia sola para configurar un mundo que depende primordialmente de las ideas.

Porque el conocimiento histórico, al igual que cualquier otro en plena autenticidad, no consiste en saber más, sino en saber *de diferente manera*, pues pensar es, siempre, proponer fundadamente aquello que no hay. De ahí que ahora tengamos plena conciencia de que las adquisiciones logradas con el juego de nuevos supuestos, suelen ser de mayor entidad que aquéllas debidas, exclusivamente, a una ampliación cuantitativa del repertorio de hechos conocidos.

Ahora bien, la historia depende, además, de situaciones que la condicionan. El momento y el lugar en que se hace le dan un color y un aspecto especiales, únicos, pues la obra histórica es a su vez —como el mundo que en ella se alberga— ocasión y posibilidad. Por ello, si la historia del arte se abstuvo del trato con los apriorismos, cumplió así la misión más pertinente en aquel entonces: la de contener tan sólo “hechos”, entidades estáticas y comprobables que excluyeron de su campo otros aspectos problemáticos.

Y decimos “otros” porque no cabe olvidar que los hechos constituyen, de por sí, problema, aunque no lo percibieran aquellos historiadores que los utilizaron como una póliza de garantía, ni se percataran de ello quienes continuaron empleándolos sin cuestión ni objeción.

Es más, en este sentido, entenderemos plenamente la historiografía de corte positivista y arqueológico sólo según y cómo hagamos problema de los “hechos” en que cifró su problemática falta de problemas.

\* \* \*

Cuando nos damos de bruces con lo incuestionable, aceptándolo en su forzosidad, reconocemos que “es un hecho”. Es un hecho que el sol brille o que la lluvia moje o que el pájaro vuele. (Por cierto que lo incuestionable, propuesto de esta manera, parece pariente próximo del pensamiento de Pero Grullo). Ahora bien, si nos detenemos a considerar “el hecho” en la historia, nos aparece dotado de los siguientes rasgos:

—Se le estima en cuanto que “está hecho”, es decir, concluido, y por ello ha de ser aceptado tal cual es. A lo hecho, pecho; hemos de cargar con ello, queramos que no, porque no cabe modificarlo. En esto reside su forzosidad.

—La forzosidad de que las cosas —en cuanto “hechos”— “son como son” y no pueden ser de otra manera, representa, en esta modalidad histórica, la certeza más absoluta. De tal guisa, el hecho —por inmodificable— y la verdad —por indudable o incontrovertible— se confunden y se hacen una sola razón.

—Pero ocurre que “los hechos”, aunque estén ya hechos —pues pertenecen al pasado— *nunca podemos darlos por hechos* en la historia. Hay que rehacerlos, elaborándolos de determinada manera. A este respecto, el positivismo arqueológico, ateniéndose a sus ideas de paso corto, los propuso, según vimos, sobre datos pretendidamente irrefutables, pese a que con semejantes precisiones sólo se comprobaba lo anodino.

—Sin embargo, al proceder sobre datos comprobables se omite o se desconoce que los llamados “hechos” fueron originalmente “actos” y “obras”, ejecutados con cierta mira o pretensión. Cuando se prescinde de esta condición primordial del hecho, la historia termina desvirtuándose en crónica, que, contra lo que su nombre indica, es acronía pura, rotunda intemporalidad.

—Aún más, por este camino, “el hecho” puede representar un acto esclerosado por el historiador a beneficio propio, convirtiéndolo, al fin, en un objeto de fácil manejo, con el que pueden efectuarse cómodas operaciones: trasladarlo, archivarlo, compilarlo, apilarlo...<sup>1</sup> El punto extremo de este maltratamiento de los hechos —asimilándolos a objetos muebles, en los que mengua definitivamente su condición originaria— está patente en la noción de “material histórico”. De tal manera, los hechos concluyen siendo el material acumulativo con que la historia se fabrica. Las intenciones humanas, los actos constituyentes de actualidad, el hacer y el conocer, es decir, la problemática comprensión del hombre en su tiempo, que es la historia, quedan, de tal manera, reducidos a nociones e ideas fijas que, de puro concretas y corpóreas, son “materialmente” falsas, ilusorias e inexistentes.

Así que del acto al hecho hay mucho trecho, tanto como el que puede mediar entre la historia y las gruesas concreciones de la crónica.

<sup>1</sup>En el campo sociológico, Durkheim pretendió también que los “hechos” y las acciones del hombre han de ser entendidos y tratados como cosas, en una física social.

### 3. EL REALISMO POSITIVISTA

EL ROMANTICISMO —es cosa sabida— representó la primera alta marea del irracionalismo que, con los precedentes del *Sturm und Drang* y de Herder y Hamann, arrastró consigo los principios del criticismo racionalista sustentados por la Ilustración. Sin embargo, tales principios resurgieron en movimiento emergente con la filosofía positivista. Si la Ilustración representaba, en sus tendencias extremas, cierto racionalismo utópico, por venir, alcanzable en el futuro —Condorcet—, el positivismo inicial supuso un racionalismo de sentido contrario, calificable de “tópico”, tendente a la localización sistemática y particularizada de los hechos, al tenor de las ciencias naturales, entonces consideradas como las ciencias por antonomasia.

Cuando en la historia del pensamiento o del arte los supuestos y apriorismos han tomado vacación, abandonados al consabido *far niente*, surgen los períodos llamados realistas. El realismo, así entendido, resulta de la pérdida o abandono de las normas y es consecuencia de una aproximación ruda o en bruto al mundo en torno<sup>1</sup>.

Comprueba nuestros asertos el arte realista que nació en Francia, una vez que los románticos arremetieron sañudamente contra “las reglas”, aniquilándolas; realismo *terre à terre* que tuvo a Courbet y Balzac por señeros representantes, más el consiguiente séquito de adláteres

<sup>1</sup>No nos referimos, claro está, a ciertos “realismos” de género barroco, en los cuales la fuerte sensación de lo que convencionalmente se entiende como “realidad” se manifiesta mediante procedimientos anti-reales, ilusionísticos, así ocurre en la pintura de un Rembrandt o un Velázquez; aunque, desde luego, semejante realismo barroco sucede también a la crisis de normas anteriores, sean clásicas o de otra índole.

y epígonos. Un mundo que se lleva a la vista del mundo mediante procedimientos puramente reproductivos, con descripción de acontecimientos vivos por vividos, y la pintura o la literatura hechas en presente, sin evocación ni reminiscencias de ninguna especie, fueron —con otros— los puntos de partida de este arte. El positivismo, anticipado en varios años, otorgó a la filosofía dicha imagen del universo, pues significó, a su manera, “un realismo” que exigía la comprobación directa y exacta, en cuanto posible fuera, de sus objetos, apreciándolos con los sentidos y verificándolos por la experiencia.

Adviértase, sin embargo, que en el término “realidad” se encubre una falacia, si al emplearlo queremos significar aquello que existe frente a un sujeto y con independencia del mismo. Puesto que “realidad” implica la *res* —la cosa—, indica que nuestro alrededor, en cuanto realidad, se ha cosificado, ordenándolo de cierta manera para poder entenderlo; *la realidad es un orden de cosas*, establecido mediante determinado modo de ver y pensar. Y como la realidad implica el empleo de supuestos interpretativos y de aquello que los alemanes denominan un *Standpunkt* o punto de estada, representa justamente lo contrario de aquello que se pretende al usar el término con el significado de lo que nos es enteramente ajeno, del *aliud* extraño al sujeto. *La realidad es una abstracción producida, imaginada por el hombre*; en el contorno encontramos esta mesa, ese árbol y aquel río, pero no hallaremos nunca la totalidad que aquella noción supone y que da determinado sentido al mundo circundante. Esa totalidad hay que crearla. Así que árbol, mesa y río no *son* realidad; anuncian y contienen realidad o forman parte de ella en cuanto que son reales, pero no agotan la abstracción que los dispone y ordena. De manera que la realidad, concebida como un todo abstraído y orientado, pertenece tanto al mundo en torno como a nuestros supuestos y aprioris-

mos, sin los cuales resulta imposible comprender aquello que se nos enfrenta y que, sin ellos, solo es anterrealidad.

De ahí que cuando el arte o el pensamiento “realistas” se limitan a manifestar o proponer un mundo puramente reflejo, con carácter sustitutivo o duplicativo del que nos rodea, certifican claramente su desamparo frente a éste, pues se obligan a seguirlo punto por punto, en la suposición de que por semejante medio “lo comprenden”. Y desde luego, sucede algo muy diferente de lo que intentan, pues “comprender” equivale a “abarcarse”, cosa distinta de lo que es “reproducir” o “imitar”. Así que un extendido centón que se destine a representar con circunstanciada minucia y en todos sus aspectos el mundo real, se hace en sí mismo incomprensible, por inabarcable. Resulta a la par descomunal y mínimo, y termina atomizado, deshecho por su interés plural. Entendido de tal manera, lo real es el disolvente por excelencia.

Y a esta real disolución se entregó la historia entera —y la del arte en particular— por su afán de ir a la siga del positivismo anglofrancés y del más tardío empirismo alemán. En cierto modo, la historia acumulativa o detallística fue una especie de pre-realidad, una pre-historia menesterosa de los supuestos interpretativos que la convirtieran en auténtico saber. El culto al dato por el dato y al hecho por el hecho se tradujo en ciclópeas publicaciones de fuentes y en exorbitantes trabajos bibliográficos —los *Monumenta Germaniae Historica*, por ejemplo—, que hallaron justificación y ancha peana en las concepciones presidentes de la teoría, a beneficio de la certeza de la comprobación. Y aunque, en este orden de cosas, la historia del arte se situó ventajosamente, porque operaba sobre obras “a la vista”, prestas a rigurosa verificación, la apacible labor acumulativa y transportada de referencias con que dicha disciplina obtuvo seguridad, produjo, a la postre, su propia quiebra y le originó muchedumbre de

problemas. El primero y más grave consistía en que el acervo de textos, “materiales” y fuentes, concluyó por convertirse en fárrago. La ingente acumulación de hechos y noticias ocultaba el horizonte con perfil piramidal. Su agobiadora amenaza llevaba nombre de trueno: el caos. Apenas retumba esta palabra, los partidarios del orden, puestos en guardia, esgrimen, para defensa, la rigurosa espada de “la ley”. Frente al caos, la ley. Este fue el trazo seguido por el pensamiento positivista en su paso de los hechos a las leyes. Y análoga derrota emprendieron de inmediato aquellas ciencias que se preciaban de tales. La historia por no ser menos.

Así que, a la embriaguez de exactitud y al menudeo particularizador, había de sucederles la pretensión legal, y con ella se produjo el advenimiento de la universalidad. Luego veremos cómo y por qué.

(Aunque antes, y entre paréntesis, apresurémonos a decir que no todo fue negativo ni negro por blanco en la fase inicial del realismo positivista. Así, la eliminación de los juicios valorativos, exclusivamente orientados hacia cualquier pasado “mejor”, trajo como consecuencia una estimación directa de las obras artísticas, sin atenerse al frío y al calor de las arbitrarias convenciones de optimidad neoclásicas y románticas. Esta eliminación de modelos exclusivos, amplió el interés de la historia del arte hacia campos desconocidos, abriéndose ante los ojos de la época un variado abanico de posiciones y tendencias artísticas, hasta ese momento ignoradas. Incluso el saber empírico permitió abordar adecuadamente las obras realistas de entonces, basadas, como hemos visto, en análoga observación directa de motivos concretos. Por primera vez, desde hacía largo tiempo los hombres supieron estimar el arte contemporáneo en su propia condición, sin necesidad de referirlo a siglos más “perfectos” y, por ende, supuestamente más válidos).

# Historia de la arquitectura y ciencia natural

## 1. LA TAXONOMIA

A LOS historiadores que alcanzaron su plenitud sobre la línea mediera del siglo XIX les incumbieron tareas nuevas. Para penetrar en la selva de datos acopiados por la historia documental se requerían orientaciones claras, brújula y puntos de referencia, líneas ciertas y cabezas lúcidas que impidieran extraviarse en la nutrida maraña que en aquélla había surgido. El acelerado crecimiento de la historia minuciosa y detallística se produjo, como reiteradamente se ha señalado, porque esta ciencia del hombre adoptó el *modus faciendi et cogitandi* de la ciencia natural, preconizado por el primer positivismo y limitado a la comprobación empírica de hechos. Pero la seguridad que al historiador le dio su puntual recolección, se dispó a medida que el cúmulo de referencias y datos resultó abrumador. Era cosa de preguntarse, ¿qué hacer con los hechos? ¿Tenían, ciertamente, algún sentido? Y si no, ¿por qué la misión del historiador había de reducirse al pertinaz amontonamiento de “material histórico”? La historia, desorientada por seguir el curso de las ciencias naturales, paradójicamente tuvo que recurrir de nuevo a tales disciplinas —sus antípodas— para salir del embrollo en que se vio.

Al fin y al cabo, la ciencia natural disponía de rigurosas filiaciones de seres, de una sistemática adecuada y de seductoras ideas sobre los procesos vivos; al historiador le bastaba con tomarlas de prestado, transfiriéndolas a su menesteroso campo, para que éste adquiriera otra y renovada seguridad. La esperanzada fórmula de entonces, que representó la situación del positivismo segundo, hoy ondea ufanamente sobre un verde pabellón: “Ordem e progresso”.

La historia de la arquitectura con viso arqueológico, una vez puesta ante el problema de cómo organizar sus conocimientos, se atuvo, principalmente, a la distribución geográfica de los edificios y las construcciones. Pero el supuesto geográfico no lo convirtió en causa —tal como hicieron Winckelmann y Taine—, sino que lo utilizó tan sólo como medio clasificatorio, para poner literalmente “en su lugar” —en su geográfico lugar—, y en orden y concierto, a la muchedumbre de construcciones entonces rescatadas del olvido.

Esta taxonomía arquitectónica dio pie a errores considerables. Su iniciador, Arcisse de Caumont, formuló a partir de 1825 la, por él llamada, “geografía de los estilos”, consistente en la agrupación de los edificios románicos según “escuelas locales”, dividiéndolos en familias, constituidas sobre las semejanzas formales o constructivas que entre las obras de una región hubiera. Dicha clasificación en “escuelas” territoriales, anticipaba el principio biológico de que “cuanto menor es la unidad sistemática (especie, género, familia, etc.), tanto mayor es la similitud de los animales o las plantas que a ella pertenecen” (Wöltereck). Y el arraigo del concepto de “escuela local” fue tan considerable en la historia de la arquitectura francesa medieval, que todavía sirve de fundamento a varias obras recientes.

Lo malo —y aún lo peor— era que quienes recurrieron

a esta división nunca estuvieron de acuerdo sobre el número de “escuelas” existente, ni respecto de su extensión geográfica, ni siquiera sobre qué podía entenderse como tales<sup>1</sup>. Aún más, se daba el caso de que en una misma región coexistieran edificios representativos de tendencias diferentes, así que la noción de “escuela” quedaba nula o había de basarse sobre un solo tipo de monumento, en menoscabo de los restantes modelos que hubiera en la comarca y que, desde luego, podían importar tanto como aquél. Por añadidura, los historiadores afechos a semejante ordenación, incurrieron en errores comparables a los originados por la clasificación botánica de Linneo, puesto que se atuvieron, sobre todo, al parecido formal entre las obras —e incluso a comunes minucias ornamentales—, en detrimento de características esenciales que hubieran permitido establecer auténticas relaciones de sentido. A esta suma de inconsecuencias, ha de agregarse que muchas de las “escuelas locales” no habían surgido en el territorio en que se extendían —eran, más bien, formas folklóricas de tendencias universales, en las que éstas morían por repetición— y, además, debido a la parcelación que comportaban, *negaron rotundamente la noción de estilo, a la que pretendían contribuir*, pues el estilo supone determinada unidad de sentido, forzosamente contraria a la fragmentación particularista en que aquellas se basaron. Es decididamente incomprensible que los adictos a tales “escuelas”, al referirse al románico, describan únicamente distintas y aún opuestas singularidades de sus edificios, sin preguntarse, ni por error, qué tendencias comunes poseen, mediante las que llegara a constituirse un *integrum*: aquel que corresponde a la idea de

<sup>1</sup>Pierre Francastel. *L'humanisme roman*. (1942). Cap. 1º.

estilo. Porque sobre este punto no pueden haber equívocos, o lo uno o lo otro, o estilo o fragmentación, pero nunca el estilo parcelado, atomizado en aspectos nimios, inconsecuentes o contradictorios. Esto equivale a hierro de madera o a círculo cuadrado. Hay *contradictio in adjec- to*: gato por liebre.

Aquella "geografía de los estilos" jamás permitió llegar a una comprensión histórica de la arquitectura, porque la historia siempre será muy otra cosa que taxonomía. Como quiera que sea, el *lógos* de la Historia nunca puede reducirse a catálogo.

## 2. LA "PRAXIS"

LA DESMEDRADA situación en que se hallaba la historia ante las ciencias naturales, movió a los historiadores de la arquitectura a esforzadas acciones competitivas. Durante el siglo pasado se proclamó a los cuatro vientos que el saber histórico era inútil y, al parecer de quienes este parecer tuvieron, lo inútil no podía considerarse científico. Había, pues, que eliminar de las disciplinas históricas este bochornoso baldón.

Todas las concepciones utilitarias implican la instrumentalidad, pues, incluso, al instrumento, en su condición empírica, se le denomina "el útil". Considerado como utensilio, representa aquello que se usa, y en cuanto in-stru-mento nos dice que su uso permite acumular (*struere*), hacer acopio de frutos y bienes. Pero el útil no sólo trae consigo utilidad medial, instrumental (corta, suelda, clava), sino que origina, además, *utilidades*, beneficios, porque acrecienta el mundo productivamente. ¿Y qué directas *utilidades*, qué productividad acrecentadora trajo consigo la historia? Cero más cero: ninguna.

Para que trajera alguna tenía que arrojarse decididamente al campo de la *praxis*, en acción directa y operatoria sobre las cosas, tomando por modelo la ciencia experimental, "la ciencia" por antonomasia en aquel antaño. Y como entonces los hombres confundieron lo práctico y lo útil con lo necesario, la historia de la arquitectura intentó hacerse práctica y útil con el ánimo de considerarse necesaria.

Los motivos que la llevaron a semejante actuación seguramente se reforzaron con el convencimiento de que *si el hombre cuenta con un pasado, para tenerlo ha de mantenerlo*. A este propósito, los historiadores de la arquitectura, con oficio de arqueólogo, se arrojaron a una nueva em-

presa: el rescate y la conservación de los monumentos antiguos, al punto que su saber adquirió un giro decididamente activo. Anticipémoslo: demasiado y peligrosamente activo, porque se hallaba excedido en sus propósitos. Viollet-le-Duc, el teórico mayor de semejante posibilidad operatoria, declaró taxativamente que “restaurar un edificio no es conservarlo, repararlo o rehacerlo; es restablecerlo en un estado completo que puede no haber existido jamás en un momento dado”. Así que la operación restauradora era, a su vez, gravemente alteradora, porque dependía de la imagen que el arqueólogo se hiciera de *lo que debía ser* el monumento, poniendo sus conocimientos al servicio de presunciones gratuitas y hasta de corazonadas irracionales.

Sin embargo, las obras de restauración, ardorosamente emprendidas por los arqueólogos, permitieron comprobar que la historia de la arquitectura lograba una intervención eficaz sobre el contorno, modificándolo según sus exclusivas nociones y eximiéndose esta disciplina particular del tilde de inútil que por entonces recayó sobre ella.

De tal manera, la acumulación paciente de datos y referencias, y su consiguiente, rigurosa crítica, cobraron nuevo sentido, porque sirvieron para fijar el repertorio de motivos que se empleaba después en el activo trabajo restaurador. La historia arqueológica ya no se limitó a la averiguación de fechas ni a la simple comprobación de fases constructivas de los monumentos. Tal como con una vértebra, o con un fragmento óseo, el paleontólogo intentaba reconstituir cuerpos, seres y tipos de vida, al arqueólogo le incumbía análoga operación, bien que ejerciéndola sobre las venerables ruinas. El aspecto “práctico” de su ciencia no podía ponerse en duda. No obstante, en el tramo que media entre el saber y la restauradora obra de manos, pudo más la imaginación desbordada y

fantástica que la cabeza fría. El arqueólogo, perdido su buen juicio y llevado por el ímpetu romántico al uso, emprendió trabajos que desvirtuaron los monumentos, con motivos que les eran muy ajenos. Las franjas de color alternado en los arcos torales de la nave mayor de Vézélay, algunos *oculi* de Notre Dame de París, más la “restauración” de la iglesia carolingia de Germigny des Prés o los remates de la fachada de la catedral de Angulema son muestras más que sobradas de la ardiente “recreación” a que fue sometida la arquitectura del pasado. La posición de Viollet-le-Duc no permitió otra alternativa.

Por cierto que esta efectiva intervención defendió a los monumentos de la injuria y estrago del tiempo, salvándolos de su definitiva ruina, pero a costa de arruinarlos mediante *pastiches* convencionales, que con frecuencia determinaron una imagen absurda o extravagante de los edificios así tratados. Restauración *quasi una fantasía*, e incluso reparaciones irreparables: este fue el saldo directo del trabajo operatorio que por entonces emprendieron los arqueólogos.

# De los hechos a los procesos

## 1. ESTADISTICA Y LEY

“ORDEM E PROGRESSO”. Esta esperanzada fórmula denota dos aspectos importantes de aquel tiempo. El del orden ya lo hemos considerado. Pero el segundo de sus términos tuvo tales consecuencias, y su empleo se hizo tan general, que la época concluyó denominándose —modestia aparte— “el siglo del progreso”. Y ciertamente lo era. Porque la concepción de “progreso”, en todas sus variantes —la de “evolución” entre ellas—, condujo a nuevas formulaciones de la realidad, estimándose la existencia entera como si se hallara en continua modificación ascendente.

Aunque la noción de progreso estaba expuesta desde la antigüedad —Dilthey la descubre en la metafísica del Pseudo Aristóteles, y después en Bacon y Pascal—, su formulación taxativa pertenece a la historia del siglo XVIII, con Turgot (*Discours sur l'histoire universelle*, 1750), Voltaire, la Enciclopedia y Condorcet (*Esquisse d'un tableau des progrès de l'esprit humain*, 1794), reapareciendo después en las obras de Erasmus Darwin y de Lamarck, para convertirse, finalmente, en el concepto que popularizó Charles Darwin como “evolución”, a tal punto que todavía y erróneamente se le atribuye con exclusividad<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Wilhelm Dilthey. *Introducción a las ciencias del espíritu*. Madrid, 1956.

Pero al margen de este problema de primacía entre la historia o la ciencia, cabe destacar la considerable importancia que tuvo en el pensamiento decimonónico el ejemplo generalizado de la idea, porque términos como “progreso”, “evolución”, “desarrollo”, “crecimiento”, usados desde entonces con profusión, implican, ante todo, “proceso”, y suponen con ello una consideración activa del mundo natural e histórico. *El vuelco decisivo en este aspecto, durante el pasado siglo, se debió al desplazamiento del interés por los hechos hacia el interés por los procesos.* Con ello perdía su razón de ser la exclusiva acumulación de datos y referencias. Es más, a esta labor dejó de considerársela “científica”; a lo sumo, era un mal necesario. “La ciencia va siempre precedida por la obra del compilador”, se dijo entonces. Y aunque tal cosa no sea en absoluto cierta, denotó, al menos, que el nuevo saber tomaba como punto de partida aquel en que la etapa científica anterior estimaba concluido su menester.

Que la historia, mano a mano con las ciencias naturales, indagara los procesos en mengua de los hechos, datos y casos, trajo ingentes consecuencias. Por decirlo en dos palabras: mediante la exaltación de los procesos advino el reinado de las totalidades. En vez del conocimiento pormenorizado y estable, fijista, que anteriormente predominaba, se tendió a la estimación de conjuntos dinámicos, en los que pudieran descubrirse leyes. Aquel pensamiento de Kant que tiene al espíritu humano por “legislador de la naturaleza”, presidía estas concepciones.

Como el antiguo que trazara líneas entre los astros, para ordenar el cielo en imaginadas constelaciones, al historiador o al científico les correspondió incluir los

---

Secc. iv. Cap. iii. J.B. Bury, *The Idea of Progress*. Cap. vii. R.G. Collingwood. *Idea de la naturaleza*, México, 1950. Introducción.

datos aislados, solares, en figuras o esquemas constelares, despojándose a los hechos de su precedente autonomía. No los temas, el sistema; tal fue la norma. Lamentablemente —y es comprensible que aconteciera—, la atención dirigida sobre los procesos en general careció de un pensamiento correspondiente, dinámico, por lo que, para explicar estos conjuntos activos, siguieron empleándose supuestos y esquemas estables, propios de anteriores modos de pensar, que perduraron en rígidas estructuras intemporales, inadecuadas, por ello, para el objeto a que se aplicaban. No se concibió el “progreso” sin el “orden”, aunque éste, en vez de hallarse orientado, como antes, a la clasificación de hechos análogos, se dedicó al descubrimiento de aquello que permanecía invariable en el mundo de la contingencia. El contrasentido era flagrante, porque “la evolución” y “el progreso” se fijaron sobre esquemas que suponían el retorno a lo idéntico, basados en la regularidad recurrente. A la razón constitutiva de tales reiteraciones se le dio el nombre de ley. Y así como el positivismo inicial redujo sus pretensiones de certeza a la comprobación rigurosa de hechos irrefutables, la época consiguiente halló su seguridad en la formulación de leyes pretendidamente fijas, rectoras de la vida y de la sociedad.

Nótese, sin embargo, que aunque en esta manera de pensar las leyes se dedujeron reflexivamente de la observación de los hechos, formulándolas después con adecuado lenguaje lógico, rebrotó en los positivistas cierta supervivencia del voluntarismo primitivo, que trata de someter el mundo de lo desconocido a los imperiosos deseos del hombre. Recordemos que en las sociedades arcaicas, la voluntad y la ley fueron consideradas sinónimas, porque las divinidades despliegan sus decisiones mediante normas impuestas a los hombres. Posteriormente, en la idea científica de “ley”, siempre quedó

flotando cierto deseo coactivo sobre el mundo, próximo, incluso, a la acepción jurídica de ley, que indica subordinación a un principio obligatorio, aceptado y establecido. A poco que se acentuara esta insinuada posibilidad coercitiva se llegaba a una inversión de términos: si las cosas suceden de ese modo, se debe a que hay una ley que las rige, obligándolas con forzosidad a que ocurran de tal guisa. Así, en muchas cabezas decimonónicas la ley dejó de ser norma, para convertirse en dictado. El extremo de semejante alteración se dio en la sociología comteana, al suponer que si el conocimiento de las leyes permite la previsión, mediante previsiones correctas obtendremos el dominio de la sociedad futura. Aquello que Comte omitía es que si bien ciertos fenómenos físicos y naturales suelen producirse con reiteración previsible, *en condiciones establecidas*, tales condiciones nunca pueden determinarse en la totalidad de un campo científico y mucho menos en la historia. Nuestros proyectos de conocimiento acotan siempre la extensión de lo investigable, aplicándole, además, supuestos que son a la par limitados y limitativos, por lo que la realidad se manifiesta de cierta manera dentro del marco que nuestro proyecto de conocimiento significa.

Con todas las diferencias, esta sociología procedió respecto a la ley científica al igual que ciertos pueblos que convierten al profeta, de vidente y anticipador, en “creador” del futuro. Y así suele suceder que cuando sus vaticinios fracasan, se supone que carece de poder bastante para “producir” el acontecimiento deseado, y entonces se le rechaza por chapucero. Recordemos, al propósito, a cierto capitán de mar y tierra, publicista de un calendario meteorológico, en el que se pronosticaba el tiempo del año por venir. Como unos campesinos consultaran el calendario, encontraron que en determinado lapso estaba prevista la sequía, por cierto inconveniente

para sus intereses, y se lo reprocharon abruptamente al capitán. Entonces, éste, aquí ya como dueño del futuro, les dijo: “Descuiden. Yo les traeré lluvia”. Y corrigiendo su almanaque, “modificó” anticipadamente las tempestades...

De igual manera, la historia de orientación positivista “trajo lluvias”. Los historiadores no resistieron la tentación de la previsibilidad —en competencia manifiesta con las ciencias de la acera de enfrente— y pretendieron anunciar acontecimientos futuros, basándose en la reincidencia de hechos análogos observables en el pasado. De la previsibilidad supuestamente científica a la apropiación mágica del futuro no mediaba ni el espesor de un cabello. Bien se demuestra en las palabras liminares de la obra de Dromel *La loi des révolutions* (1861), por las que declara enfáticamente que: “Este libro pretende revelar el porvenir por la ciencia...” Casi nada. ¿Y en qué consistía tal “ciencia”? En la confusión, común al saber de entonces, de ley y periodicidad, y en la aplicación del método matemático-estadístico, usual en las ciencias naturales, a las revoluciones ocurridas en Francia hasta la publicación de la obra (1789, 1800, 1815, 1830, 1848), poniéndolas en concordancia numérica con el lapso de “vida política ascendente”, que Dromel atribuye a los hombres de su tiempo —unos dieciséis años<sup>1</sup>. Pero después de la aparición del libro... “Peor es meneallo”. Después de su aparición, mostróse esquivo el futuro, las revoluciones eludieron su cita periódica con la ciencia y “la ley” tuvo que resignarse al paro forzoso. La magia de las cifras y el fetichismo de sesgo pitagórico, que atribuye poder al número, se colaron por la puerta falsa de ésta y

<sup>1</sup>Julián Marías. *El método histórico de las generaciones* (1949), pp. 35 y ss.

análogas concepciones científico-matemáticas de la historia, con el nulo resultado que exponemos.

Y si para muestra basta un botón, con más de uno podríamos enriquecer nuestro muestrario. La obra anticipadora y periodológica, de raíz estadística, anegó la historia en Occidente. Aquella confusión de matemática y filosofía, a la que se enfrenta Kant en su *Crítica de la razón pura*, se reprodujo en la teoría histórica. Uno de los motivos, y no el de menor cuantía, fue que el cuño matemático daba patente de ciencia a la disciplina que lo ostentara. Aunque, para obtener ese rango, la historia tuvo que desvirtuar la existencia humana, convirtiéndola en una sarta de fantasmales abstracciones —la sociedad, la humanidad— sobre las que actuaban felicísimamente “las leyes” estadísticas, transformándose con ello en una suerte de historia natural, que sólo reconocía al hombre como “especie”. El advenimiento de las totalidades, a que antes aludíamos, trajo consigo esta nueva mitología, en la que se omitió que entre lo mucho de específico que el hombre tiene, se encuentra, precisamente, el de no proceder tan sólo “según” especie.

Debido a la ignorancia de los aspectos cualitativos, intencionales y singulares que el campo histórico entraña, certificaba su nulidad esta representación matemática del devenir humano. “En nombre de la ley” los historiadores intentaron descubrir ciertas reiteraciones periódicas observables en los sucesos, pero este propósito correspondió, realmente, a la imposición de esquemas numéricos, *desde fuera*, a la historia, cuya forzosidad residía, tan sólo, en el magín del teórico y no en los acontecimientos. La mal entendida “ley” no pasó de ser una rígida trama de referencias, un cañamazo en el que todo acontecimiento podía situarse con firmeza, sin preguntarse, al efectuar esta operación, cuál era la índole de los hechos considerados, ni mucho menos qué condición propia o

diferencial tenían los grupos establecidos estadísticamente. Convengamos en que éste fue un intento desastrado, algo así como el de proponerse estancar agua en un canasto: el fluido de la historia huía, corriente, por entre el cañizo de la trama. Desde luego, ni aun usando de toda la estadística posible se hubiera conocido nunca la razón de ser de los procesos históricos, pues corresponden a distinto orden de cosas, omitiéndose, en semejante aproximación, que la norma midiente debe de ser adecuada a cuanto se pretende medir. Por ello, y a conciencia, la periodología histórica recurrió después a conjuntos modales, grupos de índole cualitativa, constituidos por relaciones de sentido y con prescindencia del número como su fundamento último. La teoría del arte, dada su peculiar condición, estableció sus unidades periodológicas fundándolas en la conciencia de forma y sobre la noción de estilo, correspondientes, por su índole, a dicha manera de pensar.

## 2. LA LOGICA DE LOS HECHOS

POR DISTINTO camino al de la periodicidad estadística se intentó reducir la diversidad del acontecer a normas de validez universal. Allí donde menguaba la matemática, bien podía tener lugar la lógica. Ciertamente, no es que ésta desplazara a aquélla, pues desde Fichte —con Hegel y Comte a la zaga—, la lógica, asimilada en un todo a “la razón”, actuó sobre la historia —como desde antiguo hiciera sobre las restantes ciencias, la matemática incluida—, otorgándole el pretendido rigor deductivo.

Puede afirmarse que la formulación de leyes y la intrusión de la lógica en la historia significaron dos aspectos correlativos de un solo modo de ver y pensar: aquel que ordena los procesos mediante recursos instrumentales extraños a la historia. En el espejo del logicismo, cuanto en el estadístico anteriormente expuesto, se contemplaba la exageración, y como en todo exceso hay un defecto, la desmedida pretensión de claridad, entonces al uso, sumió paradójicamente al pensador histórico en pura turbulencia, en el consabido mar de confusiones.

La historia, igual que las ciencias, había de suponer que los hechos y procesos son rigurosamente inteligibles. De ello se seguía que los procesos históricos son inteligibles porque corresponden a las reglas del pensamiento, de manera que los acontecimientos y sus respectivas normas quedaban estrechamente aparejados, hallándose en inseparable concordancia. Pero una vez llegados a este punto, cuántos no empezaron a pensar: puesto que los hechos o los procesos históricos y su formulación adjunta implican normas idénticas, tales acontecimientos “se producen” y “suceden” según las reglas y el curso del juicio lógico... Si nuestro razonamiento pareciera tergiversador o anómalo, recordemos que excediéndolo, pasándose de

raya, lo llevaron hasta el extremo de lo posible al afirmar “la lógica de los hechos”. Nada menos. De manera que los hechos, según esta forma de pensar, tienen o encierran, por sí, una lógica. Tan absoluta fue la reversión, que hoy nos parece subversión pura<sup>1</sup>.

Y supuesto que la lógica *está* en los hechos, al historiador le incumbía revelarla mediante la creación de estructuras correspondientes. En ello radicaba su ciencia. O su error, digámoslo sin ambages. Porque el andamiaje deductivo —alzado para la ordenación del pensamiento, haciéndolo regular, congruo a su propio menester— en modo alguno puede pertenecer a la índole de los sucesos históricos. Hechos y vida del hombre es imposible consig-

<sup>1</sup>Con “la lógica de los hechos” mostraba una nueva faz la supuesta objetividad positivista. Bajo este *lógos* —que había de ser palabra— la historia, paradójicamente, perdió el habla, enmudeciendo con el pretexto de dejar oír el claro, concorde son de los acontecimientos.

Una tribuna para “los hechos elocuentes”, tal debía ser la historia. Pero sucede que cuando los hechos toman la palabra, el historiador se manifiesta... por afonía —o quitándose de en medio, como avezado acróbata. No extrañe, pues, que Ranke, a seguida del positivismo, pretendiera eliminar su propio yo, para dejar hablar a los hechos: “La rigurosa presentación de los hechos (...) es, sin duda, la suprema ley. Después de esto, según creo, corresponde la exposición de la unidad y progreso de los acontecimientos”. Tal vez hubiera que considerar cómo los historiadores afectos a esta operación sustractiva de la persona, quieran que no, dejan su huella personal en la obra, semejantes al troquel que, retirado tras el golpe bruto, formó el relieve presente en la medalla con el hueco ausente.

Nuestra objetividad, así en la ciencia como en la historia, ya no procede por elisión del sujeto observador, con el fin de evitar la condenable subjetividad. Al contrario, puesto que toda imagen o idea tiene que proceder de algún sujeto, lo objetivo es contar con éste, en lugar de eliminarlo, como anteriormente se hacía. Así que nuestra objetividad incluye al sujeto observador y proyectante, al proyecto adecuado a un campo en estudio y al campo acotado, sobre el que actúan sujeto y proyecto.

narlos sobre un modelo que, ciertamente, no les pertenece: el esquema formal del silogismo. Desde luego, todo lo que éste excluye no por ello deja de ser historia, y tampoco aquello que acepta hemos de creerlo sin más en el regazo de la memoriosa Clío. Que A sea necesario para que siga B, y B para proceda C en una serie de juicios a que obliga la modalidad deductiva del pensamiento, no supone que esta relación proposicional y necesitativa haya de tener equivalencia en el curso de los acontecimientos. La vida histórica no es un modo de hablar ni un modo de pensar. La historia, sí; desde luego, y con el aderezo de otros y muchos más ingredientes. Pero sus métodos tienen validez según y cómo enfrenten una realidad temporal y humana, mientras que la auténtica enunciación lógica es formalidad escueta, ordenación bastante a sí misma y, por ello, sin referencia a “tiempo” ni a “mundo”. No cabe, pues, confusión entre ambas.

\* \* \*

Tales y otras mezcolanzas se dijera que son secuelas de antiguos males, padecidos por el pensamiento lógico allá en sus años tempranos. La condición puramente conectiva del silogismo y la demostrativa con que se le carga por añadidura —sea que se baste o se sobre; es decir, que exista autó-nomo (como “regulador de sí mismo”) o que apunte a determinado alrededor con carácter probatorio— aparecieron ilustremente confundidas desde Aristóteles<sup>1</sup>. Porque el silogismo demostrativo y categórico, entonces usado, empieza por afirmar de sopetón, en brusco aldabonazo: “esto es así”. Pero el que esto o aquello sea de tal o cual manera supone información previa,

<sup>1</sup>Véase, sobre este problema, *La idea de principio en Leibniz*, de Ortega.

obtenida empíricamente, sin que la veracidad de dicha afirmación pueda comprobarse en el silogismo ni a consecuencia de su desarrollo. Se empieza entonces a pensar lógicamente desde una verdad de fe —pues debemos creer en ella—, al par que sobre un contorno que le es ajeno a la lógica. Así que la pretendida regulación del pensamiento se funda en una manera de pensar sobrado floja. El silogismo apodíctico exige, desde su comienzo, la adhesión incondicional; de ahí que empieza por plantear, no una modalidad del pensamiento, sino... la cuestión de confianza.

Pero importa destacar que tales anomalías, en cierto modo, corresponden a una coyuntura teórica propia del tiempo de Aristóteles: la conjunción de dos corrientes caudales del pensamiento arcaico griego —la jónica y la eleática— resolviéndolas en un todo. Ambas tuvieron en mancomún la pesquisa y consideración de aquello que permanece oculto —que permanece y se oculta, el *arché* o emanación originaria del mundo. Pero difirieron rotundamente sobre la esfera en donde situarlo y sobre su condición; por consiguiente, discreparon también respecto de las maneras de aproximarse y conocerlo.

Al parecer de los jonios, el principio y fundamento de las cosas se halla en la *physis*, auténtica “materia prima” que, según Anaximandro, es *to ápeiron*, lo infinito, lo radicalmente indeterminado<sup>1</sup>. Y en la preocupación jóni-

<sup>1</sup>Nuestro término “naturaleza” expone la ambigua *physis* en su doblez de “mundo natural” y de índole o “naturaleza” de las cosas. Y aunque el vocablo latino *substantia* no traduzca la *physis* griega (corresponde literalmente a *hypóstasis*), le guarda seguro apego, pues indica la condición material de que algo está hecho, alude a la ocultación (lo sub-stante o situado debajo) y, además, establece que aquello retraído a escondite es primordial, “substancial”. En este último sentido, *substantia*

ca sobre esta informe estofa originaria se comprueba el temor a una ultimidad pavorosa, que el hombre ha de someter en aguerrida lucha. Porque de dominar el mundo se trata. De ahí que la relación con el contorno sea, originalmente, heroica, y suponga, ante todo, trabajos: testigo el esforzado Heraklés, acaparador de cuantos imaginar podamos —de la caza a la barrienda—, en su misión de allanar el camino a los humanos. Por ello, el pensamiento jonio aparece como ruda empresa, prueba de fuerza, forcejeo contra lo sustantivo, inferior o infernal. Aquí, el conocimiento tiene un punto de partida diferente del entender —del “tender hacia” y a cuanto de tal cosa derive. Previo a comprender el mundo está “el tener que entenderse” con él como activo adversario. Este es el asunto —y convengamos en que no puede ser más riguroso. De aquí nace la concepción del contorno como obstáculo, hecho entidad obstatante que nos cierra el paso. Pensando de tal manera, el mundo es oposición. Aristóteles lo llamará “lo otro”.

Ahora caemos en la cuenta de por qué el saber originario reside, ante todo, en activas maneras de dominar la contrariedad de “lo otro” y de penetrar en lo incierto. Consiste en prácticas, que tales fueron los primeros ritos. Escribe en acrecentar la maestría requerida para la lid. Y representa, sobre todo, técnica, en su sentido de “el arte de” (hacer cestas, nadar, construir, cultivar...). Este saber originario no es, por lo tanto *lógos*, discurso; antes, con resuelto ademán y adecuada preparación —que ha de ser “física”— el hombre libra grave contienda contra “lo otro”. Las razones —ya sean de esto, de “lo otro” y aún de lo del “más allá”— aparecerán después.

---

corresponde a la *ousía* aristotélica, aquello que siempre permanece, mientras que *physis* supone, literalmente, “crecimiento”.

Dicho sea con escueta rotundidad: para enfrentarse al vago *ápeiron* es menester la *em-peiría*, la experiencia. En cuanto formulamos la conexión de ambos términos, se nos abre en claridad una amplia zona del pensamiento occidental.

Tenemos a la *empeiría* como el arte de pasar seguro hacia lo incierto (*ápeiron*) o el de quebrar la coriácea resistencia que la materia ofrece. Por ello, mucha de la ciencia experimental, afecta a semejante estimación crustácea de la realidad, adoptó el carácter definido de disciplina efractora, en el supuesto de que para conocer la naturaleza del mundo deberemos quebrantar su caparazón ocultante. Porque experimentar equivale a abrir, a “pasar más allá de”. Y abrir conduce a revelar (*alétheia*); de manera que la revelación que la verdad entraña, presupone una acción operatoria, una apertura. Con este pensamiento en juego, buena parte de nuestra ciencia experimental rompe barreras (la atmosférica, la del sonido, la del calor), quebranta lo supuestamente inquebrantable (el indivisible átomo clásico), libera energía o violenta la naturaleza, mediante todos los fórceps imaginables del experimento, con ánimo decidido de arrancarles su secreto *arché*.

Que Aristóteles arrojara el silogismo asertivo a esta lucha contra “lo otro”, cargándolo de empirismo ilógico —y sin siquiera percatarse de ello— es asunto de mucha monta. Pero que además atribuyera un *lógos* al mundo natural, mediante la causalidad, aún es cosa de mayor calado. Porque el recto modo de hablar y pensar que la lógica pretendía —en principio un *ordo idearum*—, por la acción del Estagirita se desplazó también hacia las cosas, convirtiéndose en un *ordo rerum*. Mundo, cosas y hechos “entraron en razón” —así, literalmente— y obligados a conducta lógica, se sometieron a la destreza con que Aristóteles trató de dominar el *ápeiron*, lo indeterminado,

sujetándolo con ligaduras, aprisionándolo en cadenas lineales de causa y efecto. Sobre esta “razón empírica”, o causalidad, tuvo su punto de apoyo la antes dicha “lógica de los hechos”. De manera que si el pensamiento y la ciencia decimonónicos ostentaban empirismo y causalidad como blasones de acreditado rigor, dieron muy clara señal de que el aristotelismo arreciaba allí en donde muchos creyeron darle tierra definitiva.

Pero el revés de la trama no fue menos singular. La lógica aristotélica que, como vimos primeramente, se desbordó en su condición probatoria y asertiva hacia el ajeno campo de la experiencia, en cuanto se puso en juego sobre las cosas mediante la causalidad, emprendió un extenso vuelo hacia un “más allá” trascendente, que la apartaba de las cosas mismas. Porque en ese remontarse hacia la más lejana ultimidad había un cierto dejo del pensamiento eleático, que, con Parménides a la cabeza, situaba el remoto *arché*, estante y estable sobre todo lo existente: en el Ser. El empirismo lógico de Aristóteles se orientaba, de este modo, hacia la causa primera, aquella de la que todos los entes proceden. Sin embargo, hemos de reconocer, con Heisenberg, que “la causalidad sólo puede explicar sucesos posteriores por sucesos anteriores, pero nunca puede dar razón del comienzo”. La causalidad aristotélica, sí; creyó hacerlo. Para ello, en el comienzo situó a Dios. Aunque se le considere un buen comienzo, no era, desde luego, lógico; fue... teológico. El Dios aristotélico apareció en el armazón de la causalidad como un auténtico *deus ex machina*, semejante al que, en las postreras tragedias de los griegos, “daba razón”, explicaba aquello que no cabía o no se desarrollaba en la intriga. Así, Aristóteles, al seguir el surco de Parménides, sometió la “logía” a teología y abrió un camino contrario al empirismo. En cuanto se razona sobre revelaciones y el pensar se convierte en glosa o acatamiento, surge la esco-

lástica sobre el horizonte. Este fue el flanco más expuesto del aristotelismo, pero, nótese bien, expuesto a los ataques que rudamente le infería su propio brazo opuesto: el del conocimiento empírico.

Tan compleja peripecia advierte por qué el pensamiento causalista, de índole lineal, procedió desde entonces como la navecilla de una lanzadera que, deslizándose sobre invariable cauce, vaya en continuo vaivén, sin resolución ni término, en recorridos contrarios: el inductivo, para llegar en arribada forzosa a la causa primera, y el deductivo, por el que debía exponer cuanto de aquella dimana. Este modelo causal gozó de tan acreditada salud que pervivió en la conciencia de Occidente dos mil años cumplidos. Es consagrada opinión que el pensamiento europeo se desembarazó de su lastre gracias a la ciencia. Puntualicemos que tan graciosa faena originariamente no tuvo sesgo científico alguno: los filósofos, avezados en naufragios —pues que a veces lo provocan—, fueron los adelantados, los primeros en abandonar el viejo casco en zozobra. Pero no nos anticipemos. Antes del obligado desembarco, aún queda largo que fluctuar.

# La causalidad en la historia del arte

## 1. DE LOS HECHOS A LOS FACTORES. PROGRESO Y CAUSALIDAD

“LOS MUNDOS engendran mundos y los tiempos engendran nuevos tiempos, hallándose estos últimos considerablemente por encima de los primeros, y brillando en ellos el escondido enlace de las causas y los efectos”. Son palabras de Fichte. Son palabras mayores. En el umbral de la centuria última testimonian cómo la causalidad halló firme afianzamiento sobre la idea de progreso. El tema es de considerable alcance.

Porque ciencia e historia, al adquirir la condición de teoría evolutiva del mundo, concibieron los sucesos, seres y fenómenos en encadenamiento ascendente, orientado hacia remotos fines superiores, tendente a “más y mejor”. De tal manera, sobre el haz del pensamiento decimonónico reapareció la teología. Destaquemos, sin embargo, que el causalismo aristotélico dispuso el *télos*, o meta lejana, allá en la extremidad del primer principio, mientras que, muy al contrario, la concepción evolutiva lo remitió a cuanto fuera zaguero, posterior o último. Pese a esta diferencia —que no es poca—, conjuntándose “evolución” y “causalidad”, vistieron la realidad con renovado tejido lógico, poniéndola en distinta tela de juicio.

Aunque, desde muy antiguo, “antes” y “después” de

los procesos temporales fueron erróneamente identificados con el modelo proposicional de antecedente-consecuente, en el pasado siglo, la consecuencia lógica y el temporario “después” se estimaron invariablemente superiores al antecedente o “antes”, tanto en nivel cuanto en desarrollo, por cuyo acrecentamiento se evidenciaba el progreso. Al parecer del evolucionismo optimista, cualquiera tiempo futuro era mejor.

Páginas arriba indicábamos cómo los acontecimientos, privados de su condición activa y sometidos a figura concreta, estática, quedaron reducidos a “hechos”. Puesto que, en el positivismo inicial, el conocimiento era asunto pertinente a los sentidos —cosa que ahora nos parece un sin sentido de suma galanura—, los hechos, a fuer de hallarse “cosificados”, adquirieron condición y empleo de “material”. Así, tratados como “material histórico”, se pudieron compilar y apilar, pesar o medir, ver, oír, oler, gustar y tocar..., cuanto se quiera, menos reconocerlos en aquello que primordialmente fueron: actos, acciones humanas, actuaciones, actualidad. El hecho se convirtió, de tal manera, tanto en objeto de conocimiento como en objeto usual, con olvido del sujeto personal o colectivo que lo había ejecutado. Pero una vez entró a la liza el pensamiento causal de índole evolucionista, cambió radicalmente la perspectiva. Dentro de esta concepción, el *fieri* existente en actos y hechos obtuvo nuevo papel, y *asimilándolo a “causa”, quedó convertido en “factor”*. Este paso decisivo, de los hechos a los factores, significó otro soberano vuelco en el racionalismo histórico. Porque el *fieri*, en ejercicio de “factor”, adquirió crédito y rango de “sumo hacedor”, al que toda realidad debía su existencia o consistencia. Y con tal predicamento, la gestación de los hechos debió de ser explicada por factores, secreto agente provocador de cuanto en el mundo hubiera. A la ciencia y a la historia les incumbió revelarlos, pesquisán-

dolos por las trazas apreciables que dejaran sobre los hechos. De ahí la nueva misión que había de caberle al saber auténtico: investigar, según el recto sentido de seguir huellas y descubrir vestigios<sup>1</sup>.

Así ocurrió que la historia, puesta bajo esta nueva consideración, se obligó a salir en son de montería, a la caza de cuantos factores oteara en su horizonte —por cierto que con descuido y menoscabo de los hechos nudos, ahora botín despreciable, propio del primer positivismo, ya “superado”. Con manifiesta intención reductora, soslayó el conocimiento al por menor y al detalle: *no las cosas, sino las causas; no los hechos, los factores*, tal era el nuevo programa. Y sobre el saber histórico, transformado en ciencia de razones universales, otra vez asomó la oreja aquel conocido afán de dominar el mundo: bastaba con descubrir a qué causa obedece —o se debe— un hecho, para suponer que dócilmente “obedece” —se somete— al descubridor de su causa.

En semejante estilo de pensar, el hecho se concibió como “hecho”... por un factor. “Suceso” no era sólo aquello acontecido a personas o grupos humanos: más bien vino a significar lo que “sucedió” —en el sentido de que seguía o continuaba— a determinada causa. Por ello, la historia, en vez de considerar auténticas situaciones temporales, se atuvo a “la sucesión” dinástica, genealógica, lineal, de la causa y el efecto. Si anteriormente nada hubo

<sup>1</sup>La división corriente de historia “interna” y “externa” viene de esto: la historia de uso externo se supone compuesta por los hechos que, de puro estúpidos, saltan a la vista y entran por los ojos, queramos que no; la “interna” indaga las causas ocultas, los nexos entre los sucesos, y descubriéndolos con la luz del pensamiento, los muestra a quienes no están en el secreto. Doble vertiente en exceso ruda para no considerarla como simple elementalidad, pero que distingue, a su manera, la historia de “los hechos” y la de los “factores”.

de más seguro que los hechos, mediado el siglo XIX poco pareció más cierto que las causas; desde luego, nada podía ser más “efectivo”... De tal manera, la realidad y la conexión de causa-efecto llegaron a considerarse pariguales<sup>1</sup>.

Ahora bien, no cabe desconocer que si el factor no es auténticamente hacedor hasta los extremos límites de un fenómeno, y si la causa no motiva la totalidad del suceso, permitiéndonos su segura prognosis, ni causa ni factor merecen su nombre. Y si no son lo que son, ¿qué son? Son, sencillamente, nada, porque el pensamiento necesitativo —causal o determinista— no puede permitirse ambigüedades: la causa tiene que ser forzosa y absoluta.

Por estos caminos vericuetos se extraviaron quienes hacían proceder de cierta causa común todo el espectro de hechos posibles, en los que las diferencias resultaban ser, a la postre, de mayor entidad que la pretendida analogía originaria. Precisamente, la singularidad de las acciones humanas significó el principal valladar con que el pensamiento reactivo contra el positivismo diferenció a la historia de las ciencias de la naturaleza. Aquellas pomposas “causas”, solemnemente presentadas por los historiadores, no pasaban de ser sino las condiciones generales en que nuestra vida ocurre, carentes, desde luego, del requerido poder configurador, que determinara, últimamente, cuanto somos y hacemos. *Mutatis mutandis*, si aceptamos tales causas, esto equivaldría a suponer que la atmósfera, como necesaria para la vida humana, es por

<sup>1</sup>Nuestra manera de pensar delata dicha identidad. Como las causas y factores “hacen”, suponemos que nuestro hacer es “efectuar”, provocar efectos. Aún más: cuando al dar por aceptada cualquier idea o proposición decimos “efectivamente” o “en efecto”, significamos con ello que la certeza radica en la consecuencia de una causa, en su efecto. Incluso éticamente se exige a nuestra conducta la “consecuencia”...

ello, la “causa” de todas las manifestaciones históricas que hayan tenido lugar bajo su manto...

De continuar empleando este pensamiento fáctico, no cabe omitir que en la vida histórica hay, ante todo, “causantes”, dotados de libertad e intenciones, por lo tanto irreductibles al juego simple o abstracto con que pudieran considerarse en otras ciencias, fuerzas, cuerpos o elementos. Así, la “causa” del pintor Rembrandt no es el protestantismo, ni el vaporoso clima de Holanda, ni las corporaciones locales, ni nada de todo ello. Todo ello, y muchos motivos más, son tan sólo referencias que nos permiten centrarlo, poniéndolo en su lugar y ocasión. Pero nunca explicaremos su obra si no nos arrojamos a averiguar qué hizo en tal situación y qué obtuvo de su especial coyuntura. *Comprenderlo es faena de desentrañar los supuestos propios de su labor inalienable.* Y aunque los refiramos a los supuestos de su tiempo, no por eso hemos de considerar que “deriva” forzosamente de ellos. En idéntico momento, y en su terreno y lugar, nadie logró lo que él pudo, ni llegó hasta sus extremos. Por ello, convertir al Rembrandt de nuestro caso —como a cualquiera que “sea”— en un pasivo “producto de”, supone reducirlo a la triste condición de un artículo industrial o manufacturado, del que conociéramos sin falta, punto por punto y una por una, todas las operaciones y materias imprescindibles para su elaboración. Sólo en este entedimiento podríamos aceptarlo como “producto de”, y si no, no. Pero a todo hay quien se atreva...

“Factor”, “producto”, “determinante” fueron términos constitutivos de la realidad histórica y científica mediado el siglo anterior. Aplicados sin ton ni son, acuñados como segura moneda de buena ley, continuaron circulando fácilmente entre quienes, al usarlos, evitaban pensar más allá de lo que tales nociones permiten o impiden. Su situación fue la de tantos otros términos, que valen

porque circulan y circulan cuando ya no valen, es decir, cuando nada determinan, porque perdió su virtud el pensamiento en donde surgieron. Que haya pensamiento muerto e ideas fijas, obstáculo al ejercicio de pensar —y abundan—, grave cosa es, pero que tales nociones crustáceas otorguen seguridad al hombre, en cuanto le ahorran la reflexión, mucho peor parece. Esto tiene un claro nombre: se llama super-stición, “aquello-sobre-lo-que-se-está”, sobre lo que se descansa seguro, sin duda ni prevención. En ello hay, pues, manifiesto resabio selvático, primitivismo. Sólo diferencias de grado separan a este supersticioso pensamiento primigenio de las actuales “ideolatrías”, término con el que designamos ciertos conjuntos de ideas esclerosadas, que se aceptan y veneran por aquello que facilitan o resuelven. De ahí que resulten intangibles, como temido *tabú*, e inmodificables, a la manera de un seguro ritual, pues cualquier alteración iría en desmedro de su eficacia. Esos sistemas que denominamos “ideolátricos” hubieran desazonado a un Platón, para el que no existía oposición más rotunda que la del *eidolon* y el *eidos* (la imagen como simulacro fantasmal y el conocimiento riguroso): el ídolo y el saber. Por su especial condición, las referidas “ideolatrías” sólo permiten la “glosa” —que no pasa de ser “lengua”—, y en pura habitualidad, aplican sus cuatro fórmulas como un remedialotodo. Su paso infirme ha de recurrir a muletillas; sobre lugares comunes marchan dificultosamente.

## 2. LA OBRA DE TAINÉ

LA CAUSALIDAD, en su doble condición lineal y extensiva, trajo consigo diferentes posibilidades de considerar la historia del arte y de la arquitectura. Cuando los tratadistas se limitaban a descubrir “el escondido enlace de las causas y los efectos”, surgía una historia filiatoria, en la que cada “hecho” quedaba referido a su “factor” antecedente. Pero si, en vez de aceptar que todos los caminos llevan a la Roma del primer principio, se formulaban causas generales, de mayor extensión que los hechos, el saber histórico era muy otro, pues se obligaba a encontrar sobre cada acontecimiento singular la filigrana o coloración de la causa común. Desde luego que en el pensamiento antiguo se estimó a la *causa prima* como la más general, pero no se hizo suficiente hincapié sobre esta división, que distingue de un tajo los dos aspectos inherentes a la causalidad: el del encadenamiento lineal y el de la diferente extensión abarcadora de las causas, según su grado de generalidad.

En cuanto situamos ambas posibilidades causales en la historia del arte, aparece Hipólito Taine como figura mayúscula, uncial. Porque no se conformó con poca cosa. Todo aquello que implicaron el positivismo y el causalismo se acumuló en su *Filosofía del arte*, a semejanza de aquellas concreciones geológicas en las que se superponen diferentes acarreos: el tema de los hechos claramente comprobables; su consiguiente clasificación; la invasión de las ciencias naturales sobre la historia; los hechos como “producto de”; más la formulación de leyes, la pesquisa de una causa primordial y las líneas de causa-efecto los presenta su teoría en considerable *mare magnum*. Es cosa de oírlo: “Voy a presentaros hechos palpables (...), hechos positivos que pueden ser observados, si consideramos las

obras de arte ordenadas por familias en los museos y las bibliotecas, como las plantas de un herbario o los animales de una galería de Historia Natural. Se puede (...) investigar lo que es una obra de arte en general, como se estudia lo que es una planta o un animal...”

A diferencia de la teoría neoclásica y de la romántica, “esta nueva ciencia mira con simpatía todas las formas del arte y todas las escuelas, aun las que parecen más opuestas entre sí...” “Procede como la botánica, que estudia con el mismo interés unas veces el laurel y el naranjo, otras el olmo y el abeto. Casi podríamos considerarla como una especie de botánica aplicada, no a las plantas, sino a las obras humanas”. Y esto porque a semejante ciencia le corresponde participar en “el movimiento general que aproxima cada día más las ciencias morales [es decir, las ciencias del hombre o de la cultura] a las ciencias de la naturaleza y que, al mismo tiempo que da los primeros principios, procedimientos y direcciones a las segundas, les comunica idéntica solidez y les asegura progresos iguales”. Orden y progreso...

Presentados los hechos tangibles y clasificados botánicamente, le llega su vez al causalismo: “Mi único deber consiste en exponeros los hechos y mostraros cómo se han producido. El método moderno que trato de seguir (...) consiste en considerar las obras humanas, particularmente las obras de arte, como hechos y productos, cuyas causas hay que investigar y cuyos caracteres es preciso conocer...” Aquí no vacila Taine. Entre la causalidad de índole lineal y la que refiere los hechos nudos a motivos generales, Taine se pronuncia... por ambas. “Podemos (...) señalar con exactitud todos los eslabones de la cadena que enlaza la causa primera a su última consecuencia”, asevera optimista. Uno de los ejemplos, el que se refiere al hombre de los Países Bajos, nos cerciora del procedimiento: “Podríamos decir que en este país el agua da la

hierba, la hierba da el ganado, el ganado da la manteca, el queso y la carne, y que todos juntos, acompañados además de la cerveza, dan por resultado el habitante”. Huelga insistir sobre el rigor “científico” de semejante método. ¡El hombre de esos lugares se dijera convertido en un producto agropecuario, hidráulico, bovino y lácteo, completo con el añadido de su bebida espumosa! Está visto que el “método” —aquí como en otros casos— consiste en fijar *arbitrariamente* determinadas causas, de las que debe proceder *necesariamente* aquello que se trate.

La otra posibilidad causal aceptada por Taine, le movió a subordinar el arte a las causas que estimaba más generales, entre ellas la condición geográfica, entendida como “medio”. A este propósito, dice que “las producciones del espíritu humano, como las de la naturaleza, sólo pueden explicarse por el medio que las produce”, y porque no quepa duda, reitera: “el medio determina la especie de las obras de arte”, asertos que acentúan el tinte de historia natural que atribuyó a la historia humana. Para rematar la confusión de la historia artística con la ciencia natural, Taine supone que el medio, además de configurador es selectivo, pues elimina las “especies” artísticas que le son ajenas con “toda una serie de obstáculos interpuestos y de ataques renovados en cada momento de su desarrollo”, concordando con la idea darwiniana de la selección natural y de la supervivencia de los mejor dotados. Las obras de arte adquieren, de tal manera, cierto rasgo de “seres vivos” que deben luchar por su existencia contra el medio, así que no sabemos a ciencia cierta si este medio es tan propicio a las obras como estima Taine en otros lugares o representa una activa y aniquiladora resistencia<sup>1</sup>. Por último, cuando asevera que “la función pro-

<sup>1</sup>La ambigüedad de “el medio”, según se represente como un benéfi-

pia de la obra de arte es manifestar el carácter esencial o, al menos, un carácter importante del objeto; carácter tan dominador y tan visible como posible sea”, reitera su biologismo en términos de “función” y “carácter dominante”, noción ésta que divulgó posteriormente la genética. Un paso más y concluye aludiendo a leyes, tal como lo requería su pretensión científica: el carácter esencial “*es una cualidad de la cual todas las demás, o por lo menos muchas de ellas, se derivan conforme a relaciones fijas*”. Sin embargo, la salvedad que denotan los giros de “al menos” y “por lo menos” da fe de un pensamiento necesitativo y determinista... *ma non troppo*, dudoso en su desarrollo, puesto que la ley no puede ser necesaria, a la par que en cierto modo y con reservas.

---

co caldo de cultivo o como un obstáculo selectivo, viene de antes. Así, la adaptación al medio, que Lamarck propone para explicar la conducta biológica, implica, o bien que el adaptado es un ad-apto, es decir, un “apto para” vivir en tal medio, o es “apto para” efectuar ciertas acciones porque se formó en determinado medio, asunto muy diferente.

Pero en la biología actual existe una concepción muy otra del medio, por la que se supone que el medio corresponde a los fines y éstos a acciones. No hay, pues, un medio común para todas las especies que habitan en la misma zona. En lo que respecta al arte, si el medio en su sentido tradicional fuera la causa por excelencia, no se explicaría jamás la sucesión de obras distintas, y aún contrarias, en un mismo lugar (las catedrales góticas construidas sobre emplazamientos de templos clásicos, por ejemplo). Cuando se mantiene el imperio de tal causa, la historia debe retirarse por el foro. Esto explica que Dilthey hiciera prevalecer la noción de “mundo” sobre la de “medio”.

# Los principios de conservación en la historia del arte

## 1. CAUSA AEQUAT EFFECTUM

LOS CABOS que anudó Taine tuvieron diferente desenlace. Porque las dos tendencias capitales que la causalidad entraña, permitían, cada una por modo distinto, nuevas posibilidades de comprender y exponer los temas de la historia del arte.

Con relación al modelo de la causalidad lineal, aconteció cosa sobremanera sorprendente. Y es que habiendo servido de segura tierra firme a la concepción evolutiva de la historia, vino a dar en aquello del herrero que a fuerza de forjar perdió el oficio. Este modelo, limitado a su huera formalidad, terminó por motivar una noción muy contraria al “progreso”: nos referimos a *la del mantenimiento de lo idéntico en la historia*. Merece la pena detenerse sobre tan insólita ocurrencia.

Que la causalidad, desde sus primeros pasos, sirviera de base a la razón e incluso se confundiera con ella es asunto consabido, pertenece al dominio público. La causalidad sirvió para *reddere ratio*, para “dar razón” del mundo, estableciéndose por su medio el correlato entre el pensamiento y el contorno. Este es, ciertamente, el motivo de la identificación entre *aitía* (causa) y *lógos* (razón), términos que los griegos emplearon sinónimamente, con general indistinción. Pero el *lógos* griego, en cuanto fue traducido al latín, cambió de giro conceptual. Así,

razonar, en el sentido latino de *ratio*, supone la posibilidad de dividir mundo y problemas en porciones, para hacerlos comprensibles desmenuzándolos, tratándolos al menudeo. En uno de sus aspectos, razonar es, pues, racionar, fraccionar el mundo en raciones..., para hacerlo asimilable.

Sin embargo, las razones aisladas no se bastan a sí mismas ni bastan por sí solas para comprender realidad alguna. Han de tener junta. Así, en el esquema causal que nos ocupa, las razones aparecen conjuntadas sobre una línea de a-sertos (afirmaciones a las que anteceden y siguen otras), quedando in-sertas o engarzadas —*serties*— en un todo. De manera que esta razón “segunda” ya no conduce a distinguir partes, sino que se transforma en un asertar, enhebrando razones en sartas, ensartándolas. Razonar es, así, rati-ficar, comprobar mediante el enlace de razones, y *el razonamiento depende de la modalidad de un conjunto*, estableciéndose, con el referido esquema, determinada conexión lineal entre aquello que había sido desmembrado inicialmente.

Ahora bien, la manera expositiva de la causalidad supuso, desde su origen, una dinámica, por la que cada efecto, transmutándose, era causa del siguiente, obligado éste, a su vez, a idéntico juego receptor e impulsor. Pero la causa o antecedente y el efecto o consecuencia eran distintos entre sí —tal como acabamos de apreciar en Taine—, constituyéndose las cadenas causales sobre motivos diversos, asociados solamente en cuanto causa y efecto. Una vez que se integraron progreso y causalidad, era de suponer que cada efecto se diferenciaba, además, de su causa, porque llegaba más lejos, avanzaba o ascendía una grada, pro-gredía, progresaba.

De este modelo causal hemos dicho que sólo subsistió su formalidad: la disposición lineal o en “sartas” de los

motivos incluso en la historia del arte. Pero su pensamiento rector fue muy otro que el evolucionista, tanto que resucitó, a su manera, aquella fórmula hipnótica de que *causa aequat effectum*, y llevándola a la historia del arte estimó que lo causado reaparece con persistencia invariable en el transcurso del tiempo. Así que la causalidad acabó configurando una historia paralítica, basada en la reiteración de lo idéntico. Sobre esta orientación de la historia, que los italianos denominan “filológica”, el progreso brillaba por su ausencia.

En semejante conformidad, a la historia del arte le correspondió probar la constancia de los motivos y de las formas. Ni el medio ni el progreso importaban un adarme, porque a las soluciones artísticas, una vez constituidas, se las supuso dotadas de tal poder de continuidad que originaban prolongadas cadenas de obras análogas entre sí, ajenas por entero a las situaciones y al variable contorno en que surgieran. Por ello, la historia del arte, de pretendidamente progresiva y lógica terminó convirtiéndose en estática y genealógica, orientándose entonces sus pesquisas tanto hacia el reconocimiento de “tipos” invariables como a la búsqueda del prototipo que los encabezara: el inevitable Adán de cada especie. Pero, subrayémoslo, este sesgo “tipológico” de la historia del arte se basaba nuevamente sobre un esquema prestado por la ciencia natural, anterior al darwinismo: nos referimos a la clasificación filogenética de las especies, propuesta por Linneo. Allí estaba la estimación de la especie como unidad fija, invariable, tipo que mantiene sin alteración el prototipo originalmente creado. Y en ella, también, constaba la ordenación filiatoria de los seres, sujeta a nimias características morfológicas y en detrimento de las propiamente formadoras.

En cuanto la historia del arte aceptó esta disposición “linneal”, filiatoria, de sus problemas y temas, incluyó en

su pensamiento un nuevo resabio aristotélico, porque la creencia de que cualquier forma o solución artística no puede apartarse de lo que originalmente fue, representa la más fiel reactualización de la idea de substancia que estableció el Estagirita (la *ousía*, el ser que persiste en ser el que era: *quod quid erat esse*). De ahí que para Linneo —y, con todas las diferencias, para muchos historiadores del arte— los tipos existen según el número fijo de los originalmente creados y con mantenimiento de su aspecto primero, cuya radical condición perdura en cada individuo, pese a ciertas alteraciones circunstanciales y desdeñables. Por ello, la idea de Linneo: *Species tot numeramus quot diversae formae in principio sunt creatae*. Y en la historia del arte, la gran variedad de series de transmisión de temas y formas que proponen Schnaase, Dvorák, Valéry-Radot, Puig i Cadafalch, etc., basadas en la invariabilidad de los tipos originarios<sup>1</sup>.

Ahora bien, la suposición de que una formulación artística contiene “en germen” cualquier otra que la siga —cosa que ocurre si basamos la historia del arte en prototipos—, entraña un enorme error, porque atribuye de-

<sup>1</sup>Aristóteles, tal como formula, en la *Física*, la substancia y los seres procedentes de otros (libro 1, cap. 8), da pie a la negación del devenir (principio que Leibniz y Haller aplican a la preformación de los gérmenes). De ahí todos los “principios de conservación” característicos de la ciencia clásica: el de la conservación del movimiento (Descartes), el de la conservación del calórico (Black), el de la conservación de la fuerza viva, de Huygens y Leibniz; el de la conservación de la fuerza, de Spencer; la ley de la constancia de la vida orgánica, de Preyer; la conservación el peso, de la materia, de la masa, de la energía... y hasta la palingenesia —conservación de la forma o hechura de las cosas en todos sus estados—, a la que tan aficionados fueron algunos teorizantes. Realmente, esta manera de pensar es la que evidencian los historiadores del arte que se atienen a constantes y aceptan la invariabilidad de los motivos.

terminada vida creadora *a las obras*, no a las personas, como si de por sí pudieran engendrar aquellas que aparecen después. *Pero ninguna idea o solución artística supone la existencia de otras que forzosamente le sucedan*. Cuando la historia olvida tal cosa, omite que esa supuesta forzosidad se encuentra en los acontecimientos porque los contempla después de ocurridos, como pasado hecho, descuidando que el pasado, antes de ser tal, fue también aspiración problemática, vago barrunto en el que no existía inevitable obligatoriedad sino incertidumbre y riesgo. De ahí que en la llamada “vida de las formas”, importe sobre todo averiguar cómo y por qué perduran —si perduran—, y cómo y por qué se alteran o desaparecen —cuando esto sucede—, sin atribuirles nunca una irremediable forzosidad, de la que carecieron al surgir.

Aunque ningún ejemplo es suficientemente ejemplar, pues pertenece a un orden distinto de la norma o idea que corrobora, anticiparemos uno, referente al problema que exponemos y a simple título de ilustración aproximada.

Los tratadistas del arte cristiano y bizantino se enzarzaron desde el siglo pasado en una cruda polémica que los dividió en dos grupos. Primeramente, Wickhoff y Riegl estimaron que el arte romano, expandiéndose hacia el Oriente en su etapa final, sirvió de preparación al arte cristiano. Otro investigador, Kraus, consideró que, aun cuando en sus comienzos el arte cristiano debe mucho al Oriente, todo lo que en aquel se encuentra, entre los siglos IV y VII, es una simple forma provincial del arte romano de la decadencia. Frente a estos autores, y siguiendo en cierto modo a Courajod y a Choisy, Strzygowski, en su conocida obra *Orient oder Rom*, afirmó rotundamente la procedencia oriental del arte bizantino, señalando cómo retrocedió el helenismo ante la expansión de los motivos artísticos del Oriente —sobre todo al

propagarse los de la Persia sasánida. Con ello, según Strzygowski, las antiguas tradiciones locales se restablecieron y llegaron a su auge estimuladas por el arte cristiano oriental. De ahí que el problema ya no tuviera que enfocarse como una cuestión de primacía entre el Oriente o Roma, sino, más bien, considerándolo con nuevos términos, como la pugna entre el helenismo y el Oriente, en la que este último acabó por dominar. A Strzygowski se sumaron otros historiadores, quienes, con más o menos distingos, aceptaban la procedencia oriental del arte bizantino, entre los que destacaron Diehl, Wulff y Aubert. Y porque el grupo de los partidarios del origen romano, que siempre fuera minoritario, no se hallara en menoscabo, los trabajos de Wilpert y las contribuciones recientes de Sas-Zaloziecky, de Bettini y de Swift, significaron una renovada *mise au point* de los precedentes romanos que contribuyeron a formar el arte cristiano y bizantino.

La controversia descrita, bien pudiera prolongarse *ad infinitum*, porque son perfectamente concebibles nuevos hallazgos de obras orientales o romanas, precursoras del arte bizantino, que circunstancialmente inclinaran la balanza a favor de una u otra tesis. Pero, seguramente, esa tela de Penélope, hecha y deshecha en continuo teje y desteje, no pasa de ser un bizantinismo más, que a nada auténtico conduce. Porque el arte de Bizancio, en sus aspectos decisivos, no depende solamente de que cualquiera de sus motivos haya aparecido antes en ésta o en aquélla órbita cultural. Más bien, el problema puede proponerse así: puesto que nunca hubo una concepción del mundo como la bizantina, nos importa sobre todo comprender hasta qué punto los motivos que heredó, mediante el ejercicio de sus nuevas ideas se transformaron en algo singularmente distinto de lo que fueron en sus orígenes. Por ello, la indagación que tiende a descubrir *de*

*dónde procede* una cosa, suele tener menos monta, para la historia del arte, que el saber *cómo se procede* con ella.

Esto aceptado, ¿habremos de considerar que el mosaico de fondo dorado *es* romano, así lo pretende Swift, porque aparece en ejemplos mínimos o excepcionales del arte de ese imperio —desde la famosa *Domus Aurea* de Nerón—, descuidándonos de cómo lo hizo característica-mente propio el arte bizantino, mediante las enormes composiciones requeridas por sus peculiares ideas religiosas, arquitectónicas y ornamentales? ¿Creemos, acaso, que la cúpula sobre pechinas —sea de procedencia persa o romana—, en cuanto solución arquitectónica aislada, basta para motivar mucha de la arquitectura cupular bizantina, si desconocemos qué ideas litúrgicas e iconográficas estimularon y magnificaron su empleo? Tales son, entre otros muchos, algunos de los errores y omisiones que supone la concepción puramente filiatoria de la historia del arte y de la arquitectura, basada en la inevitabilidad de las reiteraciones, cosa que, sin duda alguna, es imposible comprobar sobre las obras.

## 2. LAS INFLUENCIAS

LOS HISTORIADORES del arte, puestos en la obligación de revelar la persistencia indefinida de ciertas soluciones artísticas y la existencia de los correspondientes prototipos, recurrieron a un término mágico, “la influencia”, para justificación y explicación del supuesto encadenamiento lineal y de la semejanza entre las obras. Según esto, cada prototipo tiene “sucesores” análogos, porque influye sobre las obras que le siguen, marcándolas con su inconfundible sello. Esta peligrosa noción quedó así definitivamente consagrada, aunque, como suele acontecer, su aceptación general se debió más bien a la comodidad de su uso múltiple que a la corrección del pensamiento que implicaba.

Durante nuestro siglo, varios historiadores del arte señalaron la debilidad de esta idea (Worringer, Focillon, Friedländer), aunque sin problematizar suficientemente el tema. Después, Lafuente Ferrari, en su obra *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, cita como prejuicio más grave el “que pudiéramos formular así: *Todo se transmite y nada se inventa*”. No obstante, nuestra posición difiere de las que sustentan estos tratadistas, porque el concepto de “influencia” lo referimos a la tendencia histórica que, con esta idea causal, justificó la transmisión de lo idéntico. La influencia, tal como la entendemos, es una entidad específica, que en la historia del arte delata determinada relación de semejanza con un prototipo. Si algunos historiadores de la música afirman que varias sonatas para piano de Clementi “influyen” sobre otras de Beethoven, significan que en la obra de éste perduran aspectos propios de las composiciones de aquél. Así que la influencia se reconoce porque denota id-entidad respecto a una manera, una fórmula o una

solución anterior a la obra considerada, y sólo en cuanto identificable “como” influencia es identificadora de cualquier supuesta relación. Por ello, un complejo en el que figure la fórmula “todo se transmite” no basta para delatar influencias, pues, entre todo lo que se transmite, únicamente pueden filiarse aquellos motivos o maneras que, debido a su reconocida semejanza con los anteriores, delatan la posible conexión y la supuesta influencia<sup>1</sup>.

Sin embargo, las discrepancias aparte, habremos de reconocer que la idea de “influencia” encubre una buena mixtura de errores. Descabezaremos algunos:

—*Sólo el pasado es activo*. La historia que se basa en prototipos implica que lo influyente es siempre anterior a lo influido, y por ello atribuye todas las posibilidades creadoras al tiempo de antaño. Por otra parte, esta idea conduce a la previsión... retrovisora, especie de “profecía al revés”, de la que siempre hizo gala el saber histórico fundado sobre el encadenamiento de soluciones análogas e inevitablemente transferidas.

—No se aprecia con claridad si la llamada “influencia” es debida a las obras, a las personas o a ambas en mancomún. Cuando de las personas se trata, algunos historiadores llegan a tener por “influencia” el estímulo que se ejerce sobre el prójimo, omitiendo que es posible actuar sobre alguien *para que manifieste aquello que le es propio*, a tal

<sup>1</sup>Recalcamos esta diferencia de concepción, porque podemos encontrarnos con personas que reconocen las ideas en una suerte de “reflejos condicionados”. Pues así como el perro de Pavlov, cuando escuchaba una campanilla sospechaba “alimento”, estos “pensadores” a que aludimos, en cuanto reciben cierta noción —“punto de vista”, por ejemplo— piensan automáticamente en determinado autor —Dilthey—, sin ir más lejos y sin reparar en que el término depende, al fin, del contexto en que se incluya.

punto personal que incluso puede ser contrario al estimulante.

—Por otra parte, *se confunde la imitación con la influencia*. Cuando nos dicen que determinada obra “influye” sobre un arquitecto o un pintor, hemos de entender, contrariamente, que el pintor o el arquitecto *la han imitado*, adoptándola como modelo. Cabe, desde luego, que la nueva obra se parezca a su modelo por voluntad manifiesta del autor, como también que lo rehaga sin proponérselo, según el grado de libertad o dependencia de que el artista disponga frente a aquél. Pero el suceso quedará siempre en “imitación”, sea consciente o no.

—Explicar a la persona creadora por influencias, supone dejarla fija en la imagen del aprendiz, que aprende y queda entonces prendado y, por lo tanto, prendido de aquello que le movió a dar los primeros pasos. Si no, se la representa *tamquam tabula rasa*, pasivamente preparada para recibir todos los trazos y huellas que sobre su dispuesta superficie se inscriban. De manera que esta idea de influencia, frecuentemente aparecida en la historia del arte, estima al hombre creador *según su capacidad receptiva*, condición muy diferente de la productividad que le es característica.

—Además, en este modo de pensar no se distingue si el prototipo tiene comprobación segura mediante las influencias, o viceversa, originándose así un *circulus in demonstrando*; el consabido ir y volver del huevo a la gallina.

Con todo lo cual se omite:

—Que el pasado no influye sobre determinado período posterior *sino en la medida en que éste lo estime y lo acepte*, pues en los tiempos ya idos hay zonas inertes, que sin la voluntad actualizadora del hombre se perderían en el olvido. Cada región del pasado queda sujeta a dilección, omisión o rechazo, según las concepciones propias del presente. Los “redescubrimientos” de estilos y autores,

que concuerdan con las ideas que en determinado momento se hallan en vigor, patentizan que el presente activo, y no el mortecino antaño, es el influyente genuino. —A mayor abundamiento, afirmaremos que las personas creadoras “influyen” sobre el pasado, en cuanto extraen de su fondo remoto los pretextos que convienen a una nueva manera de hacer. Si Hindemith toma a Bach como punto de partida para algunas de sus obras, no es que éste influya sobre aquél; más bien podemos suponer lo contrario: que Hindemith actuó sobre el pasado —sobre la obra de Bach—, dándole un nuevo destino, una continuidad que sin la participación de nuestro contemporáneo nunca hubiera conocido. Por ello resulta absurdo pensar que muchos autores son consecuencia forzosa de aquello que utilizaron como pretexto y con muy clara intención. La preferencia no es influencia. Tampoco la afinidad. Todavía menos el voluntario empleo de motivos anteriores, puestos al servicio de una nueva idea artística.

# La causalidad extrínseca y la concausalidad

## 1. EL ARTE Y LA ARQUITECTURA COMO CONSECUENCIA DE CAUSAS GLOBALES

DECIDIDAMENTE, la historia del arte dispuesta según la causalidad lineal y reiterativa concluía en una vía muerta. Y aunque la crisis de este modelo causal se produjo durante la segunda mitad del siglo XIX, el hábito de su uso lo mantuvo hasta muy entrado nuestro siglo. Los trabajos de historia de la arquitectura hechos a la manera de Puig i Cadafalch o de Valéry-Radot, y los de Dvorák en la historia del arte, dan testimonio de su perduración, al par que delatan una situación frecuente en el campo teórico, y es que *aquellas modalidades del pensamiento que originalmente fueron "filosofía", una vez decaído su ejercicio y perdida su vigencia, suelen perdurar en zonas arrabales del trabajo especulativo, y con la figura contrahecha de la taxonomía o de la sistemática, ofrecen su última y quistácea resistencia frente a nuevas posibilidades de pensar.*

El embate contra la causalidad lineal fue una de las tareas en que se hallaron más a su sabor los pensadores de las postrimerías del XIX. Realmente, con ello se representó el primer acto de una crisis que había de afectar a todo el pensamiento causalista, así en la ciencia como en la historia. En este punto, tanto Boutroux como Renouvier,

dos de los pensadores que con mayor agudeza representan las posiciones de aquel tiempo, coincidieron en oponerse a la antigua idea de que *causa aequat effectum*, ateniéndose exclusivamente a las contradicciones que implica. Boutroux supuso, y con razón, que en cuanto se identifican la causa y el efecto, éste es “uno” con la causa y entonces deja de ser efecto auténtico. Renouvier, de acuerdo con lo antedicho y llevando la idea hasta sus últimas consecuencias, concluyó que el principio de causalidad, en esta modalidad igualitaria, representa “la eliminación de la causa”. Después, Bergson acabó por minimizar la razón y el causalismo, basándose en que sus conductas tradicionales se ocupaban de revelar una idea fija, eleática, del Ser, suponiéndolos por ello incapaces de manifestar el devenir.

Tras esta crisis del causalismo lineal, y en cuanto atañe a la historia del arte, los tiempos venideros manifestaron mayor inclinación por las causas generales o extensivas. Taine las había empleado con su idea del “medio”<sup>1</sup>, considerándolo como una causa extrínseca y abarcadora en la que se incluyen el hombre y sus obras. Pero si la idea de “medio” fue uno de los puntos de partida de esta modali-

<sup>1</sup> Asociada, además, a otros tipos de causa, como la raza y el momento. Sobre la raza, tenida por Taine como causa “interna”, a floraba, aunque con distinto signo, la vaga idea romántica del pueblo anónimo, dotado de poder creador. El medio, como más arriba vimos, supuso la aplicación a la historia de una idea prestada por la ciencia natural, según se habituaba entonces. Y por momento entendió la situación de un autor con respecto al modelo que lo determina y fija: ni más ni menos que la consabida “influencia”. Véase el prólogo de su *Histoire de la Littérature Anglaise* (1864), y nótese que a las causas las denomina “fuerzas”, según la concepción mecanicista que de ellas tuvo Cournot en su *Traité de l'enchaînement des idées fondamentales dans les sciences et dans l'histoire*. (1861).

dad causal en la historia del arte, las causas extensas o globales concluyeron entendiéndose después a la manera de un medio propicio, como una especie de terreno abonado que originaba determinados tipos de obras. De tal forma, varió completamente el juego de posibilidades que implicaba la causalidad en la historia del arte. Porque de una causalidad de lo sucesivo —aunque lo sucesivo fuera idéntico— se tendió a una causalidad de lo simultáneo, con todo lo que supone situar causa y efecto en un radical compresente. Aquí ya no era menester la pretendida substancia invariable, condenada a “cadena perpetua”, al enlace consigo misma, propuesta en la teoría de las influencias, porque, contrariamente, se entendió que la causa difiere del efecto, tanto por su mayor extensión como en su naturaleza. Según esta manera de pensar, la causa del arte podía encontrarse en la economía, en la religiosidad, en la política, en la geografía..., es decir, *siempre en motivos extraños al arte*. De manera que resultaba plenamente legítima una concepción del mundo que fuera física, política o religiosa, pero nunca se reconoció una artística, porque este humano quehacer, disminuido a condición servil, quedaba en lugar segundo, forzosamente subordinado a la causa general que le atribuyeran los teóricos. Aún más, cabía la consideración económica de la economía y religiosa de la religiosidad, juzgándolas según su condición intrínseca, sin embargo, y por las razones antedichas, holgaba la estimación artística del arte, porque, para semejante teoría, la entidad propia del arte consistió... en carecer de entidad.

Así, en esta historia del arte fundada sobre causas externas, apareció cierta predisposición, frecuente en el ejercicio del pensamiento, por la que basta con hallar cierta razón privativa de aquello que se quiera, para que, burdamente generalizada, se la tenga por la razón absoluta de otros campos. Desde luego que este vicio generali-

zador es característico de la ocasión en que determinada idea asciende a su plenitud, trasuntándose en ello, por una parte, el deseo de ponerla a prueba, haciéndola actuar sobre la integridad del mundo, a la vez que se manifiesta el afán —consciente o no— de asegurar su perduración, desbordándola hacia zonas que le son extrañas, para que sus huellas aparezcan incluso en las regiones de mayor ultranza, allá en los confines últimos, “hiperbóreos”. Cuando tal cosa acontece, a las generaciones que aparecen tras esta formulación desorbitada de la idea, les corresponde situarla en su justo término, reintegrándola a su cauce y a su campo pertinentes. Y en esta acción reductora nos encontramos, pues desde el siglo pasado recayeron sobre la historia del arte sucesivos aluviones de causas externas y extensas, que hicieron pensar sus temas y organizar su exposición según *parcialidades generalizadas* —raza, medio economía...— puestas en juego sobre el todo de las artes y alterándolo. *Aquella orientación de la historia del arte denominada “psicohistórica y cultural”, representa, en rigor, una forma del causalismo extrínseco.* Y como las causas a que recurre vienen de los cuatro vientos, en vez de significar cierta posición determinada, entraña muchas y contrarias, convirtiéndose, por su condición proteica, en la tendencia más irresoluta de cuantas conoce la teoría artística.

Porque da como causas del arte: el medio geográfico (Taine), la raza (Worringer), las culturas biológicamente entendidas (Spengler), los materiales (Semper), el espíritu (Dvorák), las concepciones filosóficas (Panofski), la religiosidad (Weisbach), el tiempo (Gebhardt), el régimen político (Balet), de manera que ese extendido espectro de parcialidades generalizadas —en cuanto suma de posiciones contradictorias— no es, ciertamente, sino un cúmulo de generalizados errores. Así, cuando Weisbach afirma que el barroco es el arte de la Contrarreforma

católica, elimina de un plumazo, y sin que valga explicación, a todos los grandes creadores del barroco protestante —Rembrandt, Bach, Haendel, Bähr...—, demostrándonos palmariamente y sin querer —pues intenta probar lo contrario— que no cabe la pretendida relación de causa a efecto entre religiosidad y estilo, ya que existen magnos barrocos allí en donde no hubo catolicismo. De manera que “el círculo” del estilo —si nos atenemos a esta representación posible de semejantes causas—, en el barroco occidental es excéntrico respecto del religioso, en el que Weisbach pretende incluirlo, y por ello resulta imposible o absurda la *adaequatio* intentada.

Otro tanto sucede con la identificación, forzada por Worringer, de goticismo y germanismo, en la interpretación que de aquel estilo hace en sus libros *Abstracción y naturaleza* y *La esencia del estilo gótico*. En el primero —refiriéndose a Conze, Semper y Sophus Müller— afirma las características de la ornamentación pretendidamente germánica, base de una expresividad que se manifiesta, incluso, en la arquitectura. Sin embargo, se halla comprobado que los germanos no fueron, en manera alguna, los creadores de tal género de ornamentación ni del sentimiento de la línea de “melodía infinita”. Por lo que se sabe, a los germanos les cupo un simple papel difusor de los motivos ornamentales empleados por los sármatas y los escitas, llevándolos consigo en sus movimientos migratorios hacia el Norte y el Occidente europeos, de lo que procede el error de atribución —general durante la segunda mitad del siglo XIX— que Worringer acepta a pie juntillas. El problema radicaba —tal como expusimos más atrás— en averiguar qué hicieron los germanos con la ornamentación prestada, en el caso de que se continuara utilizando el supuesto racial. Cuando Worringer se propone el tema a su manera, sienta la tesis de que el sentido germánico de la ornamentación conduce a la

arquitectura gótica, siendo éste uno de los pensamientos capitales de su obra *La esencia del estilo gótico*, así como uno de sus puntos más oscuros y débiles. Pues aunque la línea ornamental se halle incluso en determinada concepción arquitectónica, no es factible que se transforme, sin más ni más y porque sí, en las complejísimas soluciones mecánicas que comporta la arquitectura gótica y, todavía menos, en la espacialidad que ésta supone, dado que pertenecen a muy distinto orden de cosas.

El pie forzado de que los germanos representan “la *conditio sine qua non* del gótico” le obliga a efectuar sutiles distingos entre el sistema gótico y el goticismo..., para negar que este último haya surgido en Francia, e incluso le mueve a tergiversar el proceso arquitectónico cristiano durante el medievo, estimando al románico como “un ensayo de goticismo, pero con medios inadecuados”. Sin embargo, ¿no cabría, más bien, comprender el románico, en cuanto tal, según sus condiciones intrínsecas y desde su propio presente, sin referirlo a un estilo ulterior y por lo tanto imprevisible para los hombres de aquel tiempo? Si algo hay de inadecuado en el románico, lo será, probablemente, con respecto a la teoría de Worringer, que en la imposibilidad de explicarlo ateniéndose a las características de tal estilo, termina por convertirlo en estilo de “quiero y no puedo”, porque quepa de algún modo en el estrecho sistema propuesto.

La causalidad global o extrínseca, tal como hemos verificado en estos casos —e igualmente podríamos comprobarlo en los restantes—, como establece la explicación del arte sobre motivos ajenos al mismo, lo enajena, extrañándolo de su índole privativa y dejándolo, con ello, inexplicado. Sucede, además, que en esta concepción causal ingresan subrepticamente nociones de valor, rotundamente ajenas al orden propio en que la causalidad se funda. Porque sólo en virtud de juicios axiológicos

puede aseverarse que la causa religiosa, económica, política o filosófica es de mayor importancia que cualquiera de las demás descartadas, *consagrándose entonces la tarea histórica a la comprobación de la validez de la causa propuesta, según su poder de efectucción sobre las obras artísticas*. Y de tal manera, ocurre que estas obras, en lugar de reprimirse, aclarándose *mediante* el sistema causal en que se incluyen, entran en dicho conjunto como simples testimonios puestos “al servicio de la causa” —dicho sea con el giro que fue propio de los cómplices del pasado siglo—, destinándose a la comprobación de la efectividad de ésta, convirtiéndose con ello en medios explicativos de la idea que debiera explicarlas. El fondo ciertamente tautológico de esta posición, se debe tanto a la referida confusión de fines y medios como a que la idea causal en juego sólo se verifica con seguridad en las obras elegidas como ejemplo..., porque permiten probarla. En tal coyuntura, el historiador del arte ejerce abusivamente su papel, así un árbitro que destinara su arbitrio... a la pura arbitrariedad.

\* \* \*

Por otra parte, si consideramos los intentos de explicar el arte por la concurrencia de una suma de causas, tampoco parecen satisfactorios, porque cada una de tales causas sólo es “efectiva” en cierto grado, y con ello resulta a la vez causativa y restrictiva: causativa de una parte del todo que se trate y restrictiva respecto de las demás causas consideradas, a las que excluye del campo que abarca. De tal manera, la concausalidad obliga a una estimación meramente porcentual o estadística de las causas, de acuerdo con su mayor o menor grado de poder efectuyente, incurriéndose en el error de basarse en razones cuantitativas para tratar “aspectos” que, en cuanto tales, son de

índole cualitativa. Como anteriormente indicábamos, en esta manera de pensar la causa tiene que ser precisa y absoluta, condiciones que se hallan negadas por la ambigüedad concausal —en la que cada causa es tanto efectuada como restrictiva— y por la muchedumbre de causas contradictorias, que se invalidan mutuamente en cuanto entran en concurrencia.

La concausalidad fue puesta en vigor, primordialmente, por Dilthey, aunque, en otro orden de cosas, las aportaciones de este pensador a la teoría histórica fueron de extrema importancia, sobre todo en cuanto atañe a la diferenciación que cabe establecer entre la causalidad de las ciencias naturales o físicas y la correspondiente a las ciencias del hombre o “ciencias del espíritu”, tal como las designó en una de sus obras capitales. A este respecto, su acción sobre la historia artística merece consideración aparte.

# La crisis de la causalidad en la historia del arte

## 1. LAS GENERACIONES Y EL KUNSTWOLLEN

C U A N D O las ideas que determinado tiempo pone en juego terminan esclerosadas en concreciones debidas al hábito y al uso, la urgida comisión del pensamiento consiste en abrir rasgos sobre el muro que ofrece la filosofía "hecha", para, quebrantándolo, penetrar a través de sus boquetes hacia nuevas ultranzas.

A imagen de otros quehaceres humanos, la faena filosófica tiene, pues, sus agudas situaciones de lucha y conquista, al punto que muchas veces encabeza las olas de asalto contra aquello que se daba como definitivamente establecido.

Hasta el hastío se ha reiterado que la filosofía, para ser cual debe ser, debe de quedar conclusa en sistemas tendentes a la coherencia total de los temas que el pensamiento discierne y fundamenta. Sin embargo, en ocasiones, el saber filosófico no puede remontarse a la totalidad sistemática, porque carece de la perspectiva necesaria para unificar de congrua manera aquellos puntos de vista que comienza a establecer. Tal sucedió, desde luego, con la obra de Wilhelm Dilthey. Sobradamente se ha destacado la imposibilidad que tuvo este pensador para formular

en un todo coherente la suma de sus considerables hallazgos, pero no se ha tenido en cuenta bastante que su coyuntura temporal, tanto más que la circunstancias de su vida, le impidió “explorar el éxito” que su actuación decisiva le procuraba. Y como suele ocurrir, el disfrute de los bienes que sus ideas ocasionaron quedó, al final, reservado para quienes, al llegar zagueros, ocuparon el campo en paz.

Porque en la obra de Dilthey encontramos el eje de giro mediante el que pasamos de las posiciones causales a nuevas posibilidades de entender la historia. No es nuestro propósito el de complicar en cuatro líneas los temas capitales de Dilthey, pero sí que nos es dable subrayar, respecto de los problemas expuestos, en qué difirió este pensador de las corrientes usuales en la teoría histórica durante el siglo XIX.

Aunque cabe descubrir ciertos resabios del positivismo en las concepciones históricas de Dilthey —decimos “ciertos” porque son efectivamente tales: la prevención contra la metafísica no es el menor de ellos—, su camino fue muy otro que el hasta entonces frecuentado. Si la historia establecida sobre la causalidad lineal había de quedar varada en la fijación de motivos constantes, invariables, propios de la *substantia* o *ousía* aristotélica, con toda la cohorte de “principios de conservación” antes tratados, Dilthey se aparta decididamente de ello. A este propósito estima que en la historia el problema más profundo consiste en averiguar “qué es variable (...) en el ente humano”. Por lo tanto, las que denomina ciencias del espíritu se diferencian de las respectivas al reino de la naturaleza, porque no cabe encontrar en ellas “la regularidad de los procesos naturales”. Dicha regularidad se pierde en cuanto consideramos —tal como Dilthey supone— que la historia se halla regida por la voluntad y la libertad, encontrándose orientada por el hombre hacia determi-

nados fines. De esta forma se hace notoria la reversión respecto de las posiciones anteriormente tratadas, porque si en la exposición causal la historia se estableció sobre el pasado, según la relación de antecedente y consecuente, ahora, con este nuevo pensamiento, dicha disciplina tuvo que basarse en intencionalidad, proyecto y obra. “Todo lo que el hombre realiza en esta realidad histórico-social, señala Dilthey, acontece gracias al resorte de la voluntad; pero en ésta actúa la finalidad como motivo”. Y añade más adelante: “los fines de la vida humana son fuerzas formativas de la sociedad”. De manera que la figura de nuestra vida se perfila según sean los proyectos que asumamos y, por ello, la formatividad histórica no procede del ayer sino de la intención con que afrontemos todo lo incierto por venir.

El hombre tiende, pues, a configurar el futuro, pero esta configuración no se produce, tal como supuso Comte, mediante cierta prognosis que dependiera del conocimiento de las leyes rectoras de la sociedad entera. No, porque el futuro depende de nuestras variables intenciones y por ello el mañana nunca podrá concebirse como una mera consecuencia forzosa de lo que ya hay. La estimación diltheyana del hombre significa proponerlo como *aquel que origina lo que no hay*, con lo que deja de ser un simple receptor del pasado; en consecuencia, la historia tiene que representarlo a partir de su auténtica condición creadora. Dilthey lo hace, y por ello nos da una *imago hominis* basada en las condiciones proyectantes y generativas del hombre, dos importantes supuestos —la intencionalidad y la generación— que habían de ser, realmente, “el tema de nuestro tiempo”.

Ambos trazos, opuestos a la pasividad causal, se hallan plenamente enunciados por Dilthey en su ensayo sobre *Novalis* (1865) y en la *Introducción a las ciencias del espíritu* (1883). En el más antiguo de estos trabajos, su idea de la

generación como contraria a la causalidad no puede ser más taxativa. Allí dice que quienes ateniéndose a las condiciones “bajo las cuales se criaron conjuntamente determinados autores, creen poder derivar de ellas la cultura espiritual de una generación, incurren en una ilusión altamente perniciosa. Derivar consiste en calcular un efecto partiendo de una combinación de causas. Y este método es sencillamente incompatible con la investigación histórica, que parte, a la inversa, de los fenómenos mismos”. Y aunque la idea de generación la lleva al reconocimiento, punto menos que exclusivo, de las singularidades históricas, evidenciadas en los “círculos de individuos”, este concepto obtendrá la plenitud de su desarrollo cuando aquellos pensadores que le fueron en zaga implicaron en las generaciones otro motivo plenamente diltheyano —el de la intencionalidad, antes señalado—, distinguiendo a las generaciones como *grupos humanos generativos*, que pueden aparecer en la historia con alguna periodicidad, haciéndose reconocibles por los proyectos que asumen. Esta posible manera de asociar generación e intencionalidad, latente en las ideas de Dilthey, se hizo patente después, en el correr de nuestro siglo, y dio al concepto de generación el auténtico sentido que le pertenece.

Tales nociones —intencionalidad y generación—, cada una de por sí, tuvieron amplio desarrollo en la historia del arte. Así, el *Kunstwollen* o “querer artístico”, enunciado por Riegl y desplegado después en todas sus velas —aunque con diferente sentido— por Worringer, representó la aparición de la idea de Dilthey en este campo especial. Si bien se estima comúnmente que Riegl propuso su teoría de la “voluntad artística” en oposición a la positivista de Semper, que condiciona el desarrollo y las modalidades de la arquitectura a las propiedades de sus materiales, tomándolos como causa, el *Kunstwollen* repre-

sentó, fundamentalmente, el propósito de independizar el arte de todas las causas que le son ajenas<sup>1</sup>. Por cierto que Riegl no extremó el análisis de su propia formulación del “querer artístico”, como tampoco se propuso estimar hasta qué punto el querer logra convertirse auténticamente en poder, es decir, en qué medida ciertas coyunturas pueden resultar propicias o contrarias a la volición artística, pero, aunque así fuera, su posición fue considerablemente fecunda para el desarrollo ulterior de la historia del arte, en cuanto la apartó del reino de la necesidad causal y del más amplio que suponen los determinismos de cualquier género, permitiéndonos tener en cuenta las decisiones del artista, según su situación real y de acuerdo con la problematicidad que el presente supone.

<sup>1</sup>Es de señalar que en la teoría de Riegl subsisten rasgos del positivismo, al que intentó oponerse. Su exigencia de tratar con ‘hechos’ nudos tiene el motivo indicado. Y aún más, la clasificación que establece en los estilos, dividiéndolos en hápticos o táctiles y ópticos o visuales, entraña una supervivencia de la ordenación de las artes según los sentidos, tal como la propusieron los visibilistas, a seguido del positivismo (Hildebrand, Fiedler). Sin embargo —y esto no supone poca cosa—, Riegl convirtió esa oposición de dos sentidos en categorías, precursoras de aquellas elaboradas con más complejidad por Wölfflin. Pero nótese que este autor establece su primer par de categorías —lo lineal y lo pictórico— sobre la diferencia que existe entre dos modalidades artísticas, y ya no entre dos sentidos.

## 2. EL ARTE EN SU ESENCIA

LO GENERATIVO en vez de lo causado y el querer artístico en lugar de la forzosidad determinista fueron dos de las tendencias que produjeron la crisis del pensamiento necesitativo en la historia del arte. Sin embargo, aún cabe considerar otra salida por la que esta disciplina se apartó de las obligatoriedades anteriores: nos referimos a la tendencia formalista que desde fines de siglo empezó a manifestarse. En esta orientación, el tema de la procedencia de los motivos artísticos quedó punto menos que descartado, para centrar la atención, preferentemente, sobre la condición propia del arte.

Como la pregunta que motiva esta manera de pensar remite a *qué es el arte*, e indaga cuál es su ser o su esencia, tal pregunta, porque omite las vicisitudes o circunstancias en que el arte se origina, *no es, en modo alguno, histórica: es teórica*. De ahí que la serie de categorías establecidas por distintos autores, a partir de Riegl, y en particular las propuestas por Wölfflin, en sus *Conceptos fundamentales en la historia del arte* (1915), no podían tener el destino que el título de esa conocida obra supone, puesto que en ellas se descarta cuanto de histórico haya. Una "historia del arte sin nombres", tal como Wölfflin pretende, es una historia "sin hombres", y con ellos cesa al punto de ser aquello que anuncia: historia.

Esto se debió a la acción que sobre la historia del arte ejercieron las tendencias filosóficas que propusieron diversas ontologías regionales en la transición de un siglo a otro. Como bien se sabe, en ese tiempo se emplearon profusamente categorías para fundamentación de ciertos estratos del ser. Ahora bien, porque tales categorías corresponden a regiones de objetos reales, ocurre que no pueden deducirse, de acuerdo con la exigencia idealista

kantiana, sino que se establecen sobre la descripción adecuada del grupo de objetos a que se refieren<sup>1</sup>. Por ello, la crítica que Hauser hace a Wölfflin, en el sentido de que los conceptos fundamentales de éste no cumplen los requisitos de los de Kant, porque corresponden a objetos de particulares experiencias, puede quedar desdeñada, pues, precisamente, la aplicación de categorías a regiones de objetos, incluso a los de la experiencia, fue el propósito de estas ontologías parciales<sup>2</sup>.

El problema que tales ontologías propusieron en distintos campos fue el que Riegl y Wölfflin llevaron al del arte, siguiéndoles a su manera Strich, Gundolf y Eugenio d'Ors, entre otros. La historia artística se convirtió, por este camino, en una meditación intemporal sobre las categorías correspondientes a su propia región de objetos. Para estos historiadores el arte es, en su esencia, forma, y la historia que del arte se hace ha de ser la de las formas que se concretan en estilo. Pero como ni la forma ni el estilo fueron presentados con la radical problematización que merecen —convirtiéndose en un simple recurso al que se llegaba por la vía generalizada del consenso—, la historia del arte se transformó en una disciplina de índole “cristalográfica”, que se atuvo exclusivamente a la morfología de las obras. Por estos medios, el historiador se perdía en abstracciones —esencia, forma, estilo, períodos—, en detrimento de lo específico y concreto que

<sup>1</sup>Heinz Heimsoeth. *La metafísica moderna*. Madrid, 1949. p. 279.

<sup>2</sup>Arnold Hauser, *The Philosophy of Art History* (1959). p. 140. Nicolai Hartmann, uno de los pensadores más significativos de esa corriente, dice en su obra *La nueva ontología*. Buenos Aires, 1954, p. 95: “Si en general llegamos a un saber de las categorías no logramos tal conocimiento por un camino *a priori*, ni por los actos que llevan los principios intelectuales a su conciencia íntima, sino por el análisis de los objetos, en cuanto nos son inteligibles”.

cada tiempo comporta. De ahí que cuando Wölfflin declara en el prólogo de su obra referida: “Estoy muy convencido de que los mismos conceptos habrían de ser aplicables también a otras épocas”, incurre en una generalización netamente ahistórica, cuya culminación corresponde a *Lo barroco* de Eugenio d’Ors, obra en la que se enuncia una constante, de manifiesto siempre sobre cualquier barroquismo.

Estos historiadores omitieron que la relación posible entre estilos de índole semejante no implica, en modo alguno, que haya entre ellos identidad. Por esto el problema no se resuelve adecuadamente con la aplicación de categorías generalizadoras que sirvan de fundamento invariable a los estilos análogos, pues de tal modo se deja sin explicar el hecho de que los estilos similares no son idénticos. Así que, si se emplean categorías, no deben usarse sólo las que indiquen el parecido que hay entre los estilos semejantes, sino que deben complementarse con categorías singularizadoras o específicas, mediante las que pueda explicarse por qué cada estilo es ése y no otro, distinto, por lo tanto, de los estilos que le son afines. En general, los historiadores formalistas se han limitado a fijar las relaciones de parecido que hay entre los estilos de la misma “familia”, sin ocuparse de que el problema histórico radica tanto en la conveniencia de establecer los lazos de afinidad, cuando existen, como en advertir las inevitables peculiaridades que son propias de cada estilo en particular. Los dos aspectos del tema que tratamos, el específico y el genérico de los estilos, han de abordarse siempre y plenamente para dar absoluta cuenta histórica del arte.

\* \* \*

Pero quizás el problema de fondo no radique en la supuesta imposibilidad de aplicar categorías a los estilos, tal como sostiene Hauser —pretensión que refutábamos—, sino en que el empleo de categorías substancializa el estilo, dándolo como hecho y estudiándolo en cuanto tal, sin tener en cuenta que el arte del tiempo que sea adquirió cierto sentido —su estilo— porque tuvo como punto de partida determinados supuestos que se pusieron en juego antes de que las obras fueran ejecutadas. De manera que el auténtico *a priori* no se encuentra en los conceptos fundamentales que el sujeto pensante aplica a la obra artística conclusa, sino que radica, más bien, en las nociones que emplearon los creadores de cada época para producir *aquello que no existía* en su tiempo. Por consiguiente, la auténtica faena del historiador del arte estriba en desentrañar las ideas que movieron a los artistas, estableciéndose así la relación viva y real que cabe entre el propósito que les llevó a ejecutar la obra y el resultado que ésta fue. Pero atenerse exclusivamente a los resultados que las obras constituyen, sin establecer la relación dinámica posible entre los supuestos que las originaron —en ellas implícitos— y la solución que representan, conduce a la “cosificación” de las obras artísticas, aceptándolas tan sólo en la medida en que sirven a la intemporal noción de estilo expuesta por categorías. Aún más, esa “cosificación” de las obras produce la de los estilos, anquilosándolos a su vez en construcciones más amplias que intentan establecer una historia universal, periódica e invariable, de los mismos. El fracaso de dichos sistemas universales, repetidamente señalado, radica en la imposibilidad de reducir a ciclos estables aquello que suele producirse de manera imprevisible. Aunque no puede haber historia sin teoría, no cabe duda de que esta acción del pensamiento ontológico sobre la historia del arte con-

cluyó por sacarla de su cauce, privándola de su autenticidad.

Por otra parte, la posición que originó tales especulaciones ontológicas, produjo una teoría histórica de la arquitectura basada en lo que por entonces consideraron su esencia: el espacio. Si bien esta invasión de la teoría sobre la historia no era de novedad alguna, tuvo importantes consecuencias, tales que todavía se muestran sobre algunos tratados actuales. A este respecto, y en lo que concierne a la arquitectura, la idea substancial de dicho arte fue propuesta de acuerdo con distintas posibilidades que enunciaremos críticamente a continuación, antes de exponer los temas que constituyen el auténtico núcleo teórico de este trabajo.

en la teoría  
de la arquitectura

SECCION SEGUNDA

Forma, función y espacio  
en la teoría  
de la arquitectura

## 1. TEORIA Y TEORIAS DE LA ARQUITECTURA

N O M B R A M O S a la “teoría” y aludimos a “visión”, porque el término, en su acepción más rigurosa, significa observación, vigilancia y, por añadidura, *tener cuidado* de aquello que contemplamos. De manera que cuidamos del arte arquitectónico en cuanto teorizamos sobre el mismo. Dicho cuidado supone, de por sí, práctica. Y esto porque la teoría —contra lo que suele suponerse— nunca dejó de implicar *praxis*, puesto que nació, precisamente, de “prácticas religiosas”, procesionales, denominadas “teorías” porque representaban la contemplación de lo más alto en secuencia ordenada. La teoría debe ser, por ello, “consecuente” y “observante”. Y es, desde luego, previa o anticipada al hacer, al que sirve y completa, hasta el punto que en la concepción platónica se estima que la teoría debe desembocar en la acción. Ocurre que la teoría auténtica es anticipadora, adelantada al simple quehacer, al que le da su necesario sentido, porque desde las acciones mismas no puede comprenderse plenamente qué son, pues para entender por entero su razón de ser y abarcarla, tenemos que desprendernos de su inmediata operatividad o actuación, contemplándolas como un todo. La teoría es, pues, *totalizadora* —ya que da sentido completo al campo que sea— y *des-interesada*, porque piensa “sobre” las cosas, y al desprenderse de ellas las percibe en panorámica, las otea en “visión desde la altura”, a vista de pájaro.

Ahora bien, si la teoría pone condiciones para que las cosas se revelen de determinada manera, debe cumplir a su vez determinados requisitos, porque sea plenamente reveladora. En tal sentido, si examinamos las tres teorías principales que han tenido vigencia sucesiva en la archi-

tectura —la clásica o formal, la funcional y la espacial— no cabe duda de que en ellas se a<sup>r</sup>vierten serias omisiones que las invalidan como tales, haciéndolas insuficientes, porque no cumplen auténticamente con los requerimientos que la teoría exige.

Y ello debido a que:

—Sus explicaciones no abarcan la generalidad del campo arquitectónico, faltando así a la condición de totalidad que la teoría supone. Son, como antes dijimos, *parcialidades generalizadas*, porque se limitan a descubrir un aspecto, una parte o un atributo de la arquitectura —la forma, la función, el espacio—, dándolo como explicación válida y única del conjunto de aquélla.

—Estiman la arquitectura como cosa acabada, conclusa y hecha, absteniéndose de ver que la arquitectura no pertenece al mundo de “lo dado”, de aquello que el hombre encuentra frente a él, existente sin su intervención factiva o efectiva. Porque la arquitectura supone, principalmente, *un hacer*, y, por lo tanto, su auténtica comprensión requiere establecer previamente cuáles fueron las condiciones de semejantes acciones especializadas.

—Puesto que la arquitectura implica un hacer humano, las preguntas que le correspondan deben tener en cuenta al hombre concreto, al que la arquitectura sirve, sin perderse en las sólitas abstracciones que dan una imagen del hombre alteradora, parcial y deficiente.

—Además, una teoría de la arquitectura que pretende quedar “completa” porque recoge todas las teorías dispares que por ahí corren, tal como suele acontecer, tampoco es satisfactoria, dado lo heterogéneo de los ingredientes que la integran, procedentes de distintas maneras de pensar. El todo de la arquitectura no debe entenderse por la suma de las posiciones interpretativas existentes, sino que tiene que fundamentarse a partir de ciertas unidades de sentido, cosa radicalmente distinta de aque-

llo que representa un conjunto de tendencias heterogéneas o inconciliables.

Esto aclarado, expuestas aquí de paso algunas de las deficiencias que tales teorías implican, pondremos de relieve el pensamiento que las originó, y que, como de inmediato apreciaremos, en dos de las teorías citadas —la clásica y la espacial—, mantienen directa relación con algunas de las ideas anteriormente expuestas respecto a la teoría general del arte. La crítica que haremos de dichas teorías se apunta, como es natural, desde nuestra propia noción de la arquitectura, constituyente de la parte segunda de este ensayo.

## 2. LA CONCEPCION CLASICA DE LA ARQUITECTURA

IMPLICA nociones de escala, proporción, simetría, composición, parámetro, módulo..., constituyentes de su acreditado repertorio. Muchos autores han recurrido asiduamente a estos términos para explicación de las obras arquitectónicas de ayer y de hoy, pero rara vez se han preguntado sobre el pensamiento en que surgen y en el que se fundamentan.

En principio, dichas nociones delatan una posición teórica que *estima exclusivamente el aspecto corpóreo de la arquitectura*, considerando este arte según aquello que podemos denominar su condición “somática” (de *sōma*, el cuerpo muerto o del muerto, inhabitado, tal como lo denomina el griego arcaico). Pero decimos arquitectura o teoría “somática” porque el término *sōma* no solo indica lo corpóreo, sino que especifica el concepto de corporeidad, refiriéndolo a “lo corporal” como “cuerpo humano”, y entendiendo nuestro cuerpo como un *integrum* constituido por partes. Esta idea se redobla y confirma cuando el vocablo “cuerpo” significa, además, “corporación” — el “cuerpo” diplomático, el “cuerpo” docente...—, es decir, suma o conjunto de individuos. De manera que en la arcaica noción *sōma* se halla plenamente expresa la idea clásica que desde Aristóteles a Vitruvio, y sobre todo en el Renacimiento, se exigirá por primera exigencia de la obra artística: que se halle constituida como “un todo compuesto de partes”.

Corresponde preguntarse qué entraña originalmente la comprensión de un todo “según” partes. Delata, primeramente, una actitud del hombre que puede calificarse de temor o aversión a las totalidades. Pensemos, a este respecto, en el hombre primitivo. Pocas cosas pudieron

parecerle tan pavorosas como la existencia de un mundo sin confines, ilimitado y por ende inabarcable, al punto que el terror a lo desconocido adquirió la figura superlativamente concreta del miedo “al más allá”, de aquello que se supone fuera de los límites habituales o usuales. Existía, por lo tanto, una región —aunque desconocida— para “lo desconocido”. Esto desconocido era, a su vez, lo indominado. Y una de las maneras de conocerlo y dominarlo consistía, como después comprobaremos, en su posible parcelación. Porque el hombre podía entender, abarcar y someter aquello desconocido fraccionándolo en porciones asequibles a su imperio y a su entendimiento. De hecho, así ocurre todavía cuando, al no comprender aquello que sea, nos decimos, “vayamos por partes”, con la intención de conocerlo por porciones.

Vayamos, entonces, por partes. Con parsimonia, como la complejidad del asunto requiere. Porque todo esto antedicho abunda en temas de cariz problemático. Desde luego manifiesta un pensamiento que identifica el conocer con el cortar o fragmentar (*scire*, “saber”, con su derivado *sciens*, “que sabe”, forman “ciencia” y “conciencia”, y pueden asociarse a *scisco*, “informarse” o “intentar saber”, cuyo sentido inicial debió de ser “decretar” y “cortar”). Así que, según esta manera de pensar, el hombre conoce separando y domina dividiendo. De tal guisa, sus actos de voluntad se manifiestan mediante decisiones, en una especie de arte cisorio que consiste en “poner término” —es decir, límites— y en “dar corte” a los asuntos. Por ello, con respecto a las primitivas operaciones arquitectónicas, la seguridad se logra mediante la división del pavoroso campo de lo informe o inabarcable en porciones delimitadas, en “sectores” que podemos discernir y recoger, “cosechándolos” hacia lo conocido, uno por uno, parceladamente.

Destaquemos que la teoría “clásica” de la arquitectura

entiende en principio las obras según el pensamiento que exponemos. Y subrayamos, además, que una teoría, para ser plenamente tal y en autenticidad, requiere quedar adecuada al objeto a que se refiere, puesto que sin semejante congruencia nada de cierto despliega y nada nos permite ver. A este respecto, en nuestro campo especial, *la teoría solo es explicativa en la medida en que fue generadora de obras humanas*. Por ello, cada obra de la arquitectura clásica, en concordancia con la teoría que la originó, aparece como “un todo compuesto de partes”, y su paradigma se encuentra en el templo griego, ya que no hay edificio alguno, en toda la historia de la arquitectura, en el que pueden percibirse con tanta claridad sus porciones constitutivas: el basamento sobre el que descansa —alzado en varias gradas sobre el terreno—, los soportes —columnas, con sus aditamentos— y lo soportado —friso, arquitrabe, frontón, techo.

Esta división o separación de partes, cuando concierne a las obras artísticas, manifiesta, además, el propósito de *dar a entender un todo por sus partes*. Y ello es de considerable importancia, porque denota la intención de claridad que se atribuye tradicionalmente al arte clásico, ya que, en este pensamiento, la obra vale según y cómo haga ostensibles sus elementos constitutivos. Aún más, dicho propósito de claridad certifica el indudable racionalismo que motiva tales obras.

Que el clasicismo represente un racionalismo artístico no nos corresponde demostrarlo ahora en todos sus puntos. Sin embargo, no cabe duda alguna de que el concepto de *ratio* subraye en todo cuanto llevamos propuesto, pues la *ratio*, en su inicial movimiento, tiende a fraccionar el mundo, racionándolo. La razón conduce de esta manera al prorrateo —la *pro-ratio*—, fragmentando lo que haya o distribuyéndolo en congruas porciones, con objeto de

obtener su clara intelección. De manera que cuando el pueblo equivoca los términos con la ironía del “tiene usted razón”, resulta que acierta, así sea por carambola, porque razón y ración se co-pertenecen, son correspondientes.

Sin embargo, para comprender la posición clásica en el arte y en la teoría, no basta considerar la delimitación extensiva de algo y su porcionamiento en partes. Tal como el razonamiento lógico tradicional y el causalismo filiatorio representan una manera de pensar que se basa en la necesidad de todos los tramos o pasos, el clasicismo implica *la necesidad de todas las partes* constitutivas de la obra de arte. Si así no fuera, carecerían de sentido muchas de las nociones que supone. Pero al arquitecto clásico no le basta con diferenciar aspectos de su edificio que denoten claramente su finalidad; además de las porciones, exige la pro-porción o *relación necesaria* entre las partes, y entre las partes y el todo. De tal manera, la simple com-posición, o unión de partes previamente discernidas, se asegura, se afianza plenamente.

No obstante, ¿cómo puede establecerse con certeza la relación necesaria entre todas las porciones? Según esta manera de pensar, *con el recurso de la medida*. En cuanto aludimos a la medida, podemos referirnos de nuevo al primitivo, situado ante lo in-menso, frente a las extensiones de cualquier índole, que son, a su manera, “naturaleza” temible, indominable. Contra la naturaleza de lo in-menso se precave el hombre mediante la medida, en la que halla otra forma de seguridad, distinta de las hasta aquí referidas. Si la *ratio* divide, la *mens* mide, y su medida se traduce en di-mensión, diámetro: conocimiento absoluto, de un extremo a otro. Y si la *ratio* raciona, la *mens*, con la comprobación ulterior de la medida, ratifica. Las de-cisiones de la razón se han convertido así en precisiones, y el hombre, “al tomar medidas”, además del conoci-

miento logra el predominio. Una buena imagen de ello la da el mito del divo y divino Orfeo, quien, con la cifra y la medida sonoras, da nueva disposición al mundo, somete la naturaleza al arte y deja mansuetas a las fieras, someténdolas, paralizándolas en orden y concierto.

Ahora podemos apreciar otra virtud que corresponde a la medida: *es la aquietadora* del cambiante contorno con el que el hombre se enfrenta. Así que la medida detiene, y el aquietamiento que origina otorga seguridad al que la emplea. De ahí que con la vara y el compás se ordene el mundo, y someténdolo a “regla”, se le otorgue la conveniente regularidad. Por ello, según el pensamiento clásico, cuando las obras quedan sujetas a cifra y medida fijas, obtienen la perfección, que procede no sólo de la necesidad imprescindible de cada una de las partes, sino de la absoluta invariabilidad de las medidas que las constituyen. Con tal motivo, el arte clásico, al tender hacia lo perfecto —que es lo “mejor” o “más” hecho— crea modelos de inmutabilidad y, por ello, de lo inmodificable<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>“Por eso suele decirse que a las obras bien hechas no se les puede quitar ni añadir, porque tanto el exceso como el defecto destruyen la perfección, mientras que el término medio la conserva, y los buenos artistas, como decimos, trabajan con sus miras puestas en él”, sostiene Aristóteles en su *Ética a Nicómaco*, 1106, b. Nótese que la idea de que “en un término medio consiste la virtud”, procedente del texto citado, no significa, realmente, que la virtud radique en la *aurea mediocritas*; muy al contrario, el término medio al que aquí se alude corresponde a la “razón” de las medidas, o promedio proporcional de ellas, que usan los artistas clásicos. A este respecto, cabe recordar a Vitruvio, en sus ideas referentes a la arquitectura clásica: *Proportio est ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum*. “La proporción es la razón de los miembros de cualquier obra, haciéndolos relativos entre sí, en cuya razón se origina la unidad de las medidas”. (*DE ARCHITECTURA*, III, 1). Anuncio de las definitivas de León Bautista Alberti: “La belleza resulta de la forma bella y de la correspondencia del todo con las partes, de las partes entre sí y de éstas con el todo, de modo tal

Aún más, ocurre que la medida simplifica, y por lo tanto *reduce* el mundo externo y diverso, al punto que en el lenguaje usual se habla de “reducir a medida” aquello que sea. Dicha reducción supone el paso definitivo para obtener pleno dominio sobre todo lo que fuera separado de lo informe, especialmente si la reducción remite, como en el arte clásico sucede, a un juego de medidas, que, por ser complementarias entre sí, adquieren su definitivo papel unificador. De manera que al hilo de este razonamiento podemos explicar el espíritu de la arquitectura clásica, en su extrema condición, y por los dos atributos que la caracterizan —*sōma* y *métron*—, proponiendo consecuentemente que este arte se basa en *lo corpóreo, según las posibilidades proporcionales de sus medidas*<sup>1</sup>.

Sin embargo, en tales características radica la limitación de esta antigua actitud ante la arquitectura. Porque en cuanto referimos el primitivo *sōma* —lo corporal, en-

---

que las construcciones parecen constituir un cuerpo entero y completo, en que cada miembro concuerda con el otro y todos resultan necesarios para la perfección del edificio”. (*De re aedificatoria*, Libro 1, cap. 1).

<sup>1</sup>Platón destaca el arte del constructor, del *tehtoniké*, sobre las restantes artes mecánicas o manuales, por razón de la exactitud de las medidas que emplea. (*Filebo*, 56 b). La corporeidad, como característica de la forma, así la entendieron los clásicos, nos llevaría muy lejos en lo concerniente a la noción de ésta. Que la forma está en lo conformado según interioridad y exterioridad, tal como corresponde a los sólidos, lo delata el pensamiento clásico mediante la concepción aristotélica de materia-forma (el hylemorfismo), que se convierte en el conocido par de conceptos, forma-contenido, en la teoría artística posterior. La forma, para algunos clásicos, radica en la exterioridad de los volúmenes. Winckelmann lo confirma cuando atribuye al arte la exterioridad del cuerpo humano y a la ciencia la interioridad: “El objeto artístico más alto para el hombre pensante es el hombre o sólo su superficie externa, y ésta es tan difícil de explorar para el artista como lo es para el sabio la cara interna”. (Cit. Paul Schilder. *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Buenos Aires. s.d.p. 232).

tendido como conjunto de partes— a la necesidad invariable de las medidas de sus porciones —*métron*—, la arquitectura adquiere la condición de cuerpo... geométrico. Y así ocurre que las nociones propuestas en esta teoría conducen al absoluto olvido del hombre como habitante, porque se limitan a advertir las relaciones armónicas, cocientes y trazados ocultos en los edificios, estimándolos exclusivamente como sólidos geométricos y, por lo tanto, según la fábrica construida. Pero sucede que la geometría es inhabitable..., a menos que la ocupe un hombre que, sujeto también a la acción invasora y reductora del *métron*, quede convertido en vara de medir o parámetro, hombre esquemático, estimable por la regularidad de su figura y por la proporcionalidad de sus dimensiones, tal como lo representan aquellas imágenes del *homo ad circulum* y del *homo ad quadratum* propuestas por los teóricos de la Antigüedad y del Renacimiento<sup>1</sup>.

Aunque ocurre que el hombre, en vez de ser un parámetro, una medida universal que se use como patrón inanimado de las obras construidas, es, ante todo, *midiente* de cuanto haya, según los variables proyectos de conocimiento que lleve consigo. De ahí el fracaso de los estáticos “modulores”, por mucho que Le Corbusier los estimara como segura “medida contra lo arbitrario”. Al fin y al cabo, la arbitrariedad por excelencia se halla en esta reducción última del habitante a la abstracción de la

<sup>1</sup>Alberti en *De re aedificatoria*, Libro VII, cap. 5, establece que así como en todo animal cualquiera de sus miembros debe referirse a los restantes, en los edificios ha de ocurrir algo análogo. Luca Pacioli, en su *Divina proportione*, destaca la prioridad del estudio de las proporciones del hombre, a partir de las cuales “pueden proporcionarse todas las cosas del mundo”. Di Giorgio, Leonardo, Fray Giocondo y otros que siguen a Vitruvio, en Rudolf Wittkower, *La arquitectura en la edad del humanismo*. Buenos Aires, 1958, p. 22 y ss.

media aritmética de sus dimensiones, del arquitecto a su condición de constructor de sólidos proporcionados y de la arquitectura a la consideración exclusiva de la masa corpórea de los edificios. Y si estas insuficiencias se ponen de manifiesto al explicar la arquitectura clásica en función de las nociones teóricas que le pertenecen, tales limitaciones se hacen aún más patentes cuando dichos principios se llevan a otras modalidades arquitectónicas ajenas al clasicismo. Aunque los principios clásicos se tomaron como punto de partida para juzgar cualquier obra, por ser los “de primera clase” —de *classis*, en una de sus acepciones—, hemos de reconocer que con ellos nunca se puede explicar la totalidad de lo que la arquitectura constituye.

### 3. LA CONCEPCION FUNCIONAL DE LA ARQUITECTURA

DESDE el siglo XVII se explaya una idea del mundo muy otra que la anteriormente expuesta. Aquella precedente puso de relieve ciertas posibilidades de dar forma a lo informe, aquietándolo y midiéndolo, para convertirlo en lo pleno de forma o *formosus*. Pero la nueva visión que aquí abordamos ya no contempla, sorprende, y con ánimo venatorio se dispara preferente por cuanto haya de instantáneo y fugaz en el contorno. El mundo en su actividad, en su *fieri*, la vida en vida; de eso se trata. Ahí están, en la pintura, Velázquez y Rembrandt, con otros menos egregios, a ello puestos. La perfección, en ese tiempo, se estima como algo muy distinto de lo concluso y equilibrado. Spinoza lo declara: "Cuanto más activa es una cosa, tanto más perfecta...". Leibniz refrenda esta posición al concebir la substancia —clásicamente invariable— como actividad, negándose a estimarla como un "ser". La substancia corporal, en consecuencia, supone dinamismo. Para los clásicos el cuerpo humano significaba volumen, corporeidad; para los góticos fue un *uotus*, un vacío, una oquedad (la bóveda); en el tiempo a que nos referimos, el cuerpo se imagina como un conjunto activo de humores, caracterizándose esta nueva imagen por la circulación y las funciones. De manera que la idea de función no es originalmente biológica, sino filosófica. La biología la hace definitivamente suya mucho después, expandiéndose, por último, a otras zonas del conocimiento, y entre ellas, tardíamente, a la teoría de la arquitectura.

El concepto de función representa para nuestra disciplina la consideración, omitida por los clásicos, del edificio y su habitante, en sus relaciones activas. Sin embargo,

las actividades del habitante suelen proponerse como “funciones”, que, por añadidura, se atribuyen también al edificio en que suceden. Desde esta posición, cuando se entiende la casa como un cuerpo, ya no se la tiene por un cuerpo muerto ni como un sólido geométrico que vale por sí, más bien la consideran como “cuerpo protector”, puesto que se encuentra habitado.

En las culturas históricas más antiguas, el primer habitante no es el hombre, sino el alma que en el hombre reside, habitándolo. Y cuando el cuerpo perece, el espíritu requiere su propia vivienda, tal como lo manifiestan las casitas de alma egipcias. Análogamente, al Tao chino se le atribuye un espacio interno destinado a residencia. Y en la cultura griega arcaica, el término *sōma*, en su significado de lo puramente corporal, se opone al *démas*, que, semejante a *domus*, indica la casa como domicilio, como centro habitado. De las posibilidades incluso en ambos términos, los clásicos, como hemos visto, optaron por las del primero. Después, cuando se generaliza la idea de función, pasamos de aquella teoría corpórea e inanimada de la arquitectura a una estimación activa de la misma.

Pero pasamos por medio de un término —función— que, al fin, resulta no sólo limitativo sino deformador. Porque cuando pensamos en cosas o asuntos lo hacemos con aquellos términos que proceden de cierto conjunto semántico, al que los vinculamos de acuerdo con su sentido. Ahora bien, suele ocurrir que el término, con el uso y el tiempo, adquiere una carga significativa diferente de la originaria y, perdida su condición primera, denota cosas distintas de las que auténticamente le corresponden. Y aún más, a consecuencia de su empleo fácil, puede llegar a desbordarse en una multiplicidad de usos tal que mueve a confusión, y ello porque la carga de significados que asume resulta superior a su poder significante. Cuando tal cosa sucede, el vocablo pierde su auténtica vocación

—se hace equívoco—, y como su voz no llama a recto significado, oculta más que revela, y su empleo pertinaz acaba por impedir pensar. Tal ocurre, desde luego, cuando el término “función” se lleva a la arquitectura, puesto que su uso indiscriminado y sin rigor le hace significar cosas que “no quiere decir”, e impide que se digan muchas que debieran decirse.

\* \* \*

Denominamos “función” a una estructura temporal, dinámica, que tiene principio y fin, y que requiere de cierta organización para su cumplimiento. Es, por lo tanto, una totalidad que supone operación y cooperación, caracterizándose claramente por aquello a que se encuentra destinada. Son inherentes a la función, la fungibilidad o consumo y la restitución en el uso de los órganos que implica. Así que la idea de función, por sus especiales características, concuerda plenamente con el pensamiento barroco. Al fin, como ya hemos indicado, la manera de ver condiciona lo que se ve, por ello, las concepciones dinámica y orgánica de lo real, propias de ese período, habían de descubrir en el contorno cuanto les era correspondiente.

Ahora bien, la teoría clásica de la arquitectura supone un mecanicismo, manifiesto en la supresión de la temporalidad, en la concepción extensiva y corpórea del mundo y de las artes, y en las nociones de composición y proporción, que implican partes aisladas y el todo como una suma de porciones relativas entre sí. De diferente manera, la posición funcional, en su sentido más auténtico, corresponde a un organicismo, en el que los conjuntos no pueden comprenderse como una simple suma de partes coordinadas, porque la morfología es incapaz de dar plena razón de cualquier conjunto activo. Por ello, la idea unitaria, propia de cada función, no se obtiene por re-

ducción a un patrón o módulo extenso, sino que está concebida como una totalidad ejecutiva y conclusa, en la que, según hemos señalado, figuran la temporalidad y la finalidad como sus ingredientes imprescindibles. De ahí que las obras arquitectónicas, tal como las considera este pensamiento, no se fundan en un orden que suponga relaciones fijas de magnitudes; muy al contrario, el arquitecto ordena organizando, y en su papel de organizador pretende dotar al edificio de algo así como órganos que “funcionan”. Desde luego que el más craso error del funcionalismo radica en haber tomado al pie de la letra aquello que, a lo sumo, debió de ser entendido metafóricamente: eso de que las construcciones “funcionan” en cuanto se hallan adecuadamente organizadas.

De esta manera, frente al valor de lo bello se opuso el de lo funcional. Ya no se estimó lo bello como la finalidad de la obra arquitectónica, sino que se tuvo, más bien, como una simple consecuencia de las funciones adecuadamente cumplidas. A este respecto, Horatio Greenough, en su conocida obra *Form and function*, poco antes de la mitad del siglo pasado, estima lo bello sólo como “promesa de la función”, y con esto subordina la belleza al bien, residente en la funcionalidad.

Ciertamente que para este menoscabo de lo bello se habían concitado la posición romántica y el auge de la ciencia natural, que con la idea de función imprimió sobre la arquitectura un cierto lamarckismo aún patente. Los errores y equívocos que produjo la teoría funcional no son para descritos. Enunciaremos sólo algunos: —Como las funciones suponen finalidad, suele confundirse el destino que se da a las obras con la función misma. De modo que frecuentemente se afirma que la función de tal o cual edificio es la de ser un mercado, una escuela o un aeropuerto, cosa que equivale a pensar donosamente que como el pájaro vuela y el gamo corre,

estos animales tienen por “función” la de volar o correr... Ningún biólogo puede suponer que la totalidad de un organismo se explique por las características de su actividad más ostensible, confundiendo ésta con la función, que es, desde luego, una abstracción, y no una realidad viva y perceptible.

—Por otra parte, el equívoco antropomórfico que amparaba la idea clásica, tiene su equivalencia en la posición funcionalista, cuando se supone en ella que las obras arquitectónicas, a semejanza del hombre, con el que vagamente quedan comparadas, respiran, digieren, fuman, se intoxican o esclerosan... Aunque ocurre que al hombre mismo se le deforma a su vez, reduciéndolo a sus aspectos puramente motores o vegetativos, y, convirtiéndolo en un esquema actuante, se supone que sus “funciones” son las de comer, dormir, circular... Afortunadamente, de ese personaje ficticio que presentó el funcionalismo en sustitución de la persona, queda cada vez menos recuerdo en la memoria de los arquitectos.

—Pero la más grave insuficiencia de la teoría funcional radica en que aquello que quiere decir y no dice se encuentra implícito en la propia idea de función, que, inadecuadamente propuesta, se convierte en el obstáculo para que con ella se piense cuanto realmente significa. Este es el *quid* del asunto. Porque el tinte predominantemente biológico que adquirió la idea de función en la teoría de la arquitectura, impidió apreciar debidamente aquello que en sí misma entraña: las auténticas acciones humanas, ocultándolas con la palabra que intentaba significarlas.

\* \* \*

“Función” traduce el griego *érgon*, así como “funcionamiento” corresponde a *enérgēia*, que, para Aristóteles,

significa “poner en obra”, operar. La condición operativa de lo puesto en actividad produce obras y frutos y trae consigo, como consecuencia, el disfrute y el goce de lo originado. Tanto es así que en el grupo latino correspondiente, la *functio* (que literalmente significa “cumplimiento” de algo) se asocia al grupo de *fruor*, en el sentido de “goce de los productos o de los frutos” —la fruición. Pero cabe destacar que este grupo semántico incluye también el “uso” (*uti*) como noción inherente, de manifiesto en *usus fructus* o derecho a usar o disfrutar de cosas o frutos<sup>1</sup>. Por lo tanto, la función, que es una abstracción del funcionamiento, de acuerdo con el sentido que proponemos, representa y designa la activación operativa de las cosas, para disfrutarlas plenamente en su uso. Así que las llamadas “funciones” llevan consigo una carga significativa muy distinta de la propuesta en la concepción biológica.

Porque si entendemos la arquitectura funcionalmente, como “lo puesto en operación”, esto implica determinadas “maneras de hacer uso” de ella, según las usanzas o costumbres y necesidades del hombre, y para el pleno disfrute o aprovechamiento de las obras. A decir verdad, ninguna arquitectura es realmente “funcional”, porque aquella que se denomina de tal manera alude con impropiedad al encapsulamiento de las actividades habituales humanas o al de ciertas finalidades productivas particularizadas. Urge, pues, sustituir ese concepto alterador y sucedáneo por nociones más rigurosas, que desplieguen adecuadamente aquello que éste nos oculta: usos, hábitos, costumbres, necesidades, servicios, empleos...

<sup>1</sup>El uso y lo utilizable, en relación con sus frutos o provechos, queda también señalado en el gótico *bruks* y en el inglés antiguo *bryce*, “utilizable”, cercanos a *fructus*. Vid. Ernout y Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Tercera edic. 1951. p. 456.

La inautenticidad del pensamiento funcionalista, en su orientación biológica, estriba, por consiguiente, en que omite la verdadera correspondencia entre la arquitectura y su habitante, así como desconoce la acción mutua entre las usanzas del hombre y la usualidad de la arquitectura, entre los hábitos humanos y sus habitaciones adecuadas, y entre el vivir y la vivienda, hasta tal punto correspondientes que la modificación de cualquiera de estos conceptos trae consigo la inmediata alteración de su relativo. Importa, pues, y sobre todo, esta inherencia, el correlato entre la arquitectura y el usuario, porque ambos se muestran en este juego como configuradores y como configurados, ya que si la arquitectura permite ciertos tipos de vida —y por ello los delata en sus disposiciones—, a su vez, el hombre se permite hacer determinada arquitectura según sus especiales maneras de vivir. Esta relación mutua es la que debe desentrañarse, en vez de limitarse a equipararla equívocamente con “funciones”, de dudosa semejanza con las atribuibles a organismos o a mecanismos que viven o trabajan.

Aquello que se mal decía con el término función tiene que reconsiderarse. Pues la arquitectura no “funciona” sino que *permite* e incluye determinados *esquemas de conducta humana*, a los que *da lugar*. Hemos de pensar la arquitectura en su adecuación a específicas maneras de ser del hombre, redescubriéndola así en su condición de *servicialidad*, más plena cuanto menos ostensible, y, desde luego, cuanto menos ostentosa<sup>1</sup>. No es, pues, “la vida” lo

<sup>1</sup>Las llamadas “funciones” constituyen la modestia de la arquitectura, porque deben ocurrir sin notoriedad. En cuanto a los esquemas de conducta humana aquí referidos, cabe hacer notar que fueron entendidos erradamente por el funcionalismo, reduciéndolos a pretendidos equivalentes biológicos, al punto de confundirse en ese modo de pensar la función con la circulación, convertida ésta en el esquema perceptible

que la arquitectura oculta y representa a la par, sino, más bien, lo que los griegos denominaron *diáita* (género, régimen de vida o distribución de la misma). Por ello, cuando reflexionamos sobre la arquitectura desde este punto de vista, debemos de centrar nuestra atención sobre el *éthos*, cosa que auténticamente no se ha hecho, con todas las implicaciones de éste —costumbre, uso, carácter y lugar de reposo—, previas a su codificación o normalización en “ética”. Al fin, aquello que el hombre es, en cuanto algo *le es propio*, reposa sobre el carácter, la costumbre y el uso<sup>2</sup>. Arquitectónicamente, la reiteración activa del uso en la costumbre concede el carácter habitual a los lugares y recintos. Así, en cuanto nos referimos al hombre, advertimos que los usos y conductas “habituales” constituyen sus pertenencias inalienables, sus “haberes” característicos. El *habeo* correspondiente a la habitualidad y a las costumbres (*mores*), *da lugar y tiene lugar* en las habitaciones o *moradas*. Y en el libre juego posible entre aquello que el hombre tiene —“hábitos”— y le contiene y retiene —“habitaciones”—, se hace el hombre habitante y habituales los lugares. El haber del hombre, en el sentido de “lo que le es propio”, se forma en el habitar, así como las actividades usuales que el habitar entraña, constituyen “el haber” de la arquitectura: sus “propiedades”, en las que reconocemos para qué es “hábil” o apta. Haberes que, sean del

---

de los desplazamientos del hombre. De manera que cuando en una planta arquitectónica quedaban evitadas las interferencias circulatorias, se decía que “funcionaba” bien. Esta minimización de la función, atribuyéndola a la circulación, es propia de un pensamiento que previamente había reducido a función mucho de lo que no es tal.

<sup>2</sup>Lo suyo, lo que es propio del hombre, en el grupo latino del reflexivo *sui* lleva a *suesco*, “lo acostumbrado”, así que el ser y el tener humanos aparecen de manifiesto en hábitos y costumbres, o sea, en el *éthos* invocado.

habitante o de la arquitectura, originan deberes: deber del habitante hacia el pleno habitar —“el saber habitar” exigido por Le Corbusier y Heidegger— y deber de la obra arquitectónica hacia la permisibilidad del pleno habitar.

En todo esto radica el *éthos* que la arquitectura supone, enmascarado con las vagorosas nociones por el funcionalismo propuestas, y, sin embargo, en ellas incluso. No requerimos, pues, una arquitectura funcional sino *practicable* —en cuanto *da lugar a nuestra praxis*— y *plenaria*: *aquella que obtiene plenitud mediante la propiedad e intensidad de sus empleos*.

Al decir de la teoría clásica, la arquitectura está completa en perfección si cuenta con todas sus partes y medidas necesarias. La teoría que en este punto examinamos estima *pletórica* a la arquitectura sólo cuando bien “funciona”. Aquí proponemos la fundamentación de una arquitectura *plena* (de *pletus*), en cuanto se estima el *plus* que le brindan sus adecuados *em-pleos*, los correspondientes al *éthos* humano y a la habitabilidad.

#### 4. LA CONCEPCION ESPACIAL DE LA ARQUITECTURA

A D I F E R E N C I A de la idea clásica, por la que el arte arquitectónico comparte sus principios con otras artes, el funcionalismo representó un intento de proponer la arquitectura desde nociones que le son propias. Pero una vez concluido el auge del funcionalismo, asistimos ahora al del espacialismo, aunque este predominio signifique una aceptación tardía de ideas que fueron expuestas hace mucho, y sin que sus difusores recientes parezcan haberse percatado de ello. “Cosas veredes...”

Porque a pesar de las afirmaciones formuladas por determinados tratadistas —en especial Bruno Zevi y sus epígonos—, que pretenden de absoluta novedad la teoría espacial de la arquitectura, ésta fue propuesta, durante el siglo pasado y en la primera mitad del nuestro, con reiterada pertinacia y por gran copia de autores, de manera que sus recientes expositores no parecen haber hecho mucho más que descubrir un mediterráneo en exceso frecuentado. Y, aquello que peor parece, quienes ahora se atribuyen gratuitamente esta teoría no han dado ni un sólo paso perfectivo en ella, con respecto a los ya efectuados durante el pasado siglo.

Por otra parte, ocurre que con el uso generalizado del término espacio y con su aceptación universal muy sin rigor, quienes suelen emplearlo no parecen saber a ciencia cierta de qué tratan cuando de espacio se trata. Como quiera que sea, bien parece utilizarlo, porque la palabra espacio siempre otorga patente de hallarse *à la page* en cuanto a la arquitectura concierne. Y aún más, dotado de muy cierto poder mágico, el “espacio” queda transformado en la venturosa panacea que remedia todos los males padecidos por la teoría de la arquitectura, en claro indicio

de la acción que la moda ejerce sobre las ideas. Así que la noción espacial no va mucho más allá de ser un regalado modo de la comodidad. Con razón suele decirse que “la moda no incomoda...” Sin embargo, el oficio de pensar supone, primero, incomodarse, dándonos el trabajo de proponer problemas en donde aparentemente no los hay. El resto..., cierto que tampoco es cómodo.

Indicábamos que los actuales “espacialistas” han faltado al limpio deber de reconocimiento hacia sus precursores, “reconocimiento” en su doble sentido de “identificación” clara de la persona creadora y de “gratitud” hacia ella. Hasta donde nuestras referencias alcanzan, podemos atribuir a Hegel la posibilidad de entender la arquitectura espacialmente. A su manera de ver, la distinción de los materiales que constituyen la obra arquitectónica es un tema secundario, porque la casa y el templo implican un fin ajeno a la edificación: los habitantes —el hombre o la estatua— “para los cuales han sido construidos”. “Aquí —reitera— la simple diferencia entre la construcción en madera y la construcción en piedra no tiene importancia, no siendo esta diferencia relativa sino a la manera de limitar un espacio, de formar un recinto destinado a un fin religioso o humano...” “Espacio semejante puede obtenerse cavando masas ya sólidas, o, viceversa, construyendo murallas y techos que formen un recinto”<sup>1</sup>. Y en consecuencia, al tratar la arquitectura que denomina romántica (cuyo prototipo se halla en la gótica), propone iniciar su estudio a partir del interior de la misma, por el lugar consagrado a la reunión de los fieles, diciendo que “el espacio interior no debe ser un espacio vacío, de una regularidad abstracta...” porque “las formas circulares, cuadradas, rectangulares no convendrían a los

<sup>1</sup> Hegel. *Estética*. Primera sección. Arquitectura. Introducción.

muros que determinan el recinto ni a las cubiertas”<sup>1</sup>. Y aunque Hegel sólo atribuye espacio a la arquitectura gótica y a la de su tiempo, desestimando cuanto haya de espacial en la clásica, sus ideas fueron de importancia suma, porque abrieron los ojos a sus contemporáneos sobre este ignorado atributo de la arquitectura. Pero sucede que el ver es de índole proyectiva, y como los proyectos corrientes de aquel tiempo miraban hacia otros lados, los posibles lectores quedaron con los ojos abiertos... y a oscuras. El hecho es harto frecuente, y esto porque el *darse cuenta* de lo que sea ha de entenderse, literalmente, como *la cuenta que nos damos...* porque somos capaces de dárnosla en voluntario movimiento; como quien dice, *por cuenta propia*.

Ocurre, pues, que los contemporáneos de Hegel se dieron o rindieron cuentas muy distintas de las que éste les propuso, de ahí que hubiera de transcurrir un buen trecho de años hasta que se llegara a contar con la idea espacial antes expuesta. Karl Schnaase, que siguió a Hegel en discipulado, propone, al igual que su maestro, la distinción entre espacio interno y externo, aunque, a diferencia de aquél, considera el ámbito interno como espacio en perspectiva, en torno a cuya interpretación espacial estudia la catedral de Amberes<sup>2</sup>. Por el mismo camino, Konrad Fiedler analiza la arquitectura del medievo y establece diferencias, como las de Hegel, respecto de la arquitectura antigua, por cuanto en ésta predomina la horizontal, así como en aquélla se destacan las líneas

<sup>1</sup>Hegel. *Op. cit.* Arquitectura. Cap. III. Arquitectura romántica. Sus formas particulares.

<sup>2</sup>Karl Schnaase. *Niederländische Briefe*. Stuttgart und Tübingen, 1834. *Achter Brief. Der Dom von Antwerpen*, pp. 188 y ss.

verticales<sup>1</sup>. Pero la concepción espacial que Hegel inició, se despliega después de un ancho curso, al que contribuyeron numerosos autores durante el siglo pasado. El mismo Fiedler afirma que la arquitectura tiene por objeto “encerrar y cubrir espacio”. Burckhardt califica al Renacimiento de “estilo espacial”, estimándolo como “estilo de las relaciones entre espacio y superficie”. Dehio considera en el gótico su *Raumbild* o “visión del espacio” y Schmarsow, como Riegl, ya en los umbrales de nuestro siglo, tratan la arquitectura como “formadora de espacio” (*Raumgestalterin*), con la distinción hegeliana de espacio interno y externo, o de espacio cerrado y su contorno. A esta escueta exposición, que no agota, ni con mucho, la serie de autores que se ocuparon del problema espacial en la arquitectura durante el siglo pasado, se le puede añadir otra mucho más extensa, correspondiente a los que en el nuestro abordaron el tema<sup>2</sup>. Cabe advertir, en principio, que para la generalidad de estos autores, espacio y arquitectura son dos entidades conclusas, aunque de distinta índole, aceptadas como “cosa hecha”, cuya condición *se da por sabida*, hasta el extremo de establecer la índole de la arquitectura según las posibilidades combinatorias que haya entre ambos términos, desde los parciales puntos de vista que cada teórico proponga. Por ello, debemos hacer notar que los problemas correspondientes a esta posición teórica empiezan, en realidad, allí donde los consideraba resueltos.

<sup>1</sup>Konrad Fiedler. *Schriften über Kunst. Zweiter Band*. München, 1914. *Über Wesen und Geschichte der Baukunst*, p. 469.

<sup>2</sup>Véanse los trabajos de Paul Klopfer, Dagoberto Frey, Leo Adler, Magda Heilbronn, entre otros, publicados en la *Zeitschrift für Aesthetik*. Posteriormente, la idea espacial ha aparecido de diversas maneras en conocidas obras de Pevsner, Giedion, Bachelard y Matoré.

De entre los autores de una generación que abordó extensamente el tema del espacio en las artes, destaca nítidamente August Schmarsow. No sólo porque manifiesta con plenitud la manera de pensar de entonces, sino porque dio al tema que nos ocupa el tratamiento particular que se merece, diferenciándose en ello de otros autores que, como Riegl, incluyeron sus especulaciones espaciales en obras destinadas a otros fines que los puramente teóricos<sup>1</sup>. La idea de Schmarsow se basa en que el espacio

<sup>1</sup>Alois Riegl en su *Spätromische Kunstindustrie*, Viena, 1901, en el capítulo 1, dedicado a *La arquitectura*, expresa: "...debemos reconocer en la configuración del espacio el elemento auténticamente propulsor del desarrollo de la arquitectura en la edad imperial romana". Y después: "La arquitectura es ciertamente un arte utilitario y su objeto utilitario consiste realmente, en cualquier época, en la formación de espacios limitados, dentro de los cuales se ofrece a los hombres la posibilidad de movimientos libres. Como esta definición indica, la tarea de la arquitectura se divide en dos partes que se completan y complementan necesariamente una con otra, pero precisamente por esto se hallan en cierta oposición entre sí: la creación del espacio cerrado como tal y la creación de sus límites". En este último párrafo Riegl parece seguir a E. von Hartmann, citado por Schmarsow. Von Hartmann sostiene que "lo esencial es tan solo la limitación del espacio, con el fin más auténtico del aprovechamiento de éste". Y Schmarsow, como veremos de inmediato, concibe el espacio arquitectónico según las posibilidades del que se desplaza, recorriéndolo. La diferencia rotunda entre Riegl y Schmarsow radica en que el espacio propuesto por el primero "permite" la movilidad, como es obvio, pero se encuentra concebido estáticamente, mientras que para este último el espacio arquitectónico surge desde el movimiento de aquel que lo recorre. Las contribuciones de Schmarsow sobre este punto se encuentran principalmente en su discurso inaugural del año académico de la Universidad de Leipzig, en 1893, titulado *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* (1894) (La esencia de la creación arquitectónica) y en su libro *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* (1905) (Conceptos fundamentales para la ciencia del arte), en el que remite al texto anterior.

constituye la esencia de la arquitectura y que la historia de este arte debe ser, por tal motivo “una historia del *Raumgefühl*” (del sentimiento del espacio). Así que su manera de pensar corresponde al neo-kantismo, mediante el que la teoría general del arte se apartó de las tendencias positivistas y causales. La teoría de Schmarsow no se pregunta tanto de dónde procede la arquitectura, como *qué es* este arte en su índole privativa, y con ello origina una auténtica ontología regional, de entre las varias que por entonces surgieron. De Kant acepta la categoría del espacio, refiriéndola como éste a la intuición humana. Y por otra parte, a la manera del Kant postrero, estima que el espacio tiene que percibirse de acuerdo con el desplazamiento del cuerpo, ya que concibe el espacio arquitectónico como “recorrible”, distinguiéndolo así de las modalidades espaciales propias de la pintura y la escultura. Sin embargo, cabe hacer notar que el espacio, tal como lo supone Kant —como una magnitud infinita—, admite sólo fragmentos pero no casos, y a diferencia de ello, el espacio arquitectónico tiene que ser apreciado *cualitativamente*. De manera que el espacio kantiano es una totalidad “divisible”, pero no un ingrediente *apreciable según sus modalidades*, como sucede con el arquitectónico. Por ello, el problema empieza allí donde Schmarsow daba por zanjado el suyo: en la aseveración de que la esencia de la arquitectura *es* el espacio, tesis repetida actualmente en varios tratados, curiosamente ajenos a que el neo-kantismo nos es ya muy ajeno, demasiado ajeno... Pues en cuanto pensamos de esta guisa, suponemos por error que un simple atributo de la arquitectura —el espacio— constituye la esencia de la misma, cosa que equivaldría a creer que una parte de nuestro cuerpo —el brazo derecho, si se quiere— o cualquiera de nuestras características —la complexión, la estatura, el color...— representan la condición total de aquel que somos. Por estos derroteros, las

ontologías regionales llevaron el concepto del ser —que desde sus orígenes quedaba sobrestante más allá de todo lo real— a zonas de objetos tan parvas de significación que concluyeron por hacerlo insignificante.

De manera que el problema no está zanjado con la aseveración de que la índole de la arquitectura radica en el espacio. Más bien hemos de pensar que este punto aparentemente resolutivo se halla cargado de motivos cuestionales. Si, desde los días de Schmarsow, innumerables veces se ha reiterado que el espacio constituye la esencia de la arquitectura, no se nos ha dicho nunca con rigor *en qué consiste la esencia del espacio arquitectónico*. Porque espacio hay de aquí al planeta Venus, o puede ganarse “espacio” en el agresivo desarrollo de una partida de ajedrez, y, sin embargo, ninguno de tales “espacios” da indicio de lo que la arquitectura es... Con todas las diferencias habidas entre una entidad real y una abstracción, el problema puede proponerse burdamente así: reconocemos que hay agua en el suero fisiológico, en una limonada o en una ducha fría, pero no basta la simple consideración del ingrediente “agua” para obtener plena razón de cada una de esas modalidades hidráulicas. Si queremos entenderlas, habremos de preguntarnos *qué hay que hacer* con el agua —y, por lo tanto, a qué fin previo se destina— para que sea o haya ducha, limonada o suero.

De igual modo, si pensamos en rigor nuestro tema, debemos de preguntarnos qué hay que hacer en el espacio para que *sea o haya* arquitectura. *El ser de la arquitectura es un ser para; de ahí que el ser y el haber de la arquitectura supongan y requieran, previamente, un hacer, pues el espacio arquitectónico no pertenece al mundo de lo dado, sino al de lo hecho con determinada finalidad.*

A este respecto, si se acepta, según se usa, que el espacio está en la arquitectura, tal como se encuentra el blanco en la tiza o el negro en el asfalto, con prescindien-

cia del hombre que hace surgir cualitativamente dicho espacio, mediante sus empleos y las obras adecuadas, no habremos adelantado nada respecto de la posición neokantiana ya descrita.

Si, por el contrario, nos limitamos a suponer que la arquitectura *es* espacial porque *está* en el espacio, entenderemos sus obras a la manera de los sólidos o cuerpos situados en el espacio geométrico y, por lo tanto, deshumanizado. Y si llegamos a suponer, como más de alguno piensa, que la arquitectura “configura” el espacio general para transformarlo en un espacio singularizado, tratándolo al modo del líquido que adopta la forma del recipiente que lo incluye, incurriremos en el error de interpretar como continente y contenido aquello que sólo acepta este género de relación en muy forzada metáfora.

Nada de esto es suficiente. La arquitectura no “modela” el espacio, así fuera material dócil, entre otras razones porque *el espacio no es una entidad real y perceptible, sino una abstracción* que puede efectuarse desde campos muy distintos del pensamiento y a partir de incontables supuestos. Por lo tanto, *no se configura el espacio, sino lo espacial o extenso*, que es algo muy diferente. De acuerdo con esto, no basta considerar el espacio como una suerte de “anti-materia”, para oponerlo a la idea constructiva o corpórea de la arquitectura, propia del clasicismo o del positivismo arqueológico. Tan “espacial” como el ámbito de cualquier obra arquitectónica es la masa construida que lo revela, por la simple razón de que todo lo volumétrico y extenso es espacial. De manera que una auténtica concepción espacial de la arquitectura no puede prescindir del aspecto corpóreo y material de la misma, precisamente porque en éste reside también la espacialidad. Sin embargo, como ha demostrado Bergson, espacio y materia son dos falsos absolutos, son mixtos, puesto que “la materia espacializa el espacio” así como “el espacio materializa la

materia”, al punto que, como resume Heidsieck una idea capital de *Materia y memoria*, “el espacio y la materia no pueden considerarse como esencias *sino por una confusión de los planos de realidad o de los planos de la conciencia*”<sup>1</sup>.

Por otra parte, hay diferencias profundas entre el espacio arquitectónico y el propiamente geométrico, y radican en que este último es homogéneo, y por lo tanto divisible *ad infinitum*, no admite grados, porque no acepta cualidades, y es, primordialmente, un espacio *nouménico*. El espacio arquitectónico es fenoménico y pragmático, puesto que se manifiesta mediante operaciones humanas, y tiene condición cualitativa. El espacio de esta índole no se delata con el porcionamiento de cifra y medida; muy al contrario, su carácter se evidencia en el *tópos* o lugar, apreciable por sus modalidades y accidentes. Este espacio “tópico”, “lugareño”, en el despliegue de todas sus posibilidades —desde el “lugar común” o público hasta el que nos es privativo en la intimidad de nuestros hábitos y habitaciones— no tiene parangón con ningún otro tipo de espacio. Frente a la uniformidad del espacio matemático aparece este espacio vivido, modal, situable mediante sus infinitas diferencias de aspecto. Por lo tanto, para entenderlo en su auténtica condición, hemos de retrotraernos a su consideración antigua como “sitio”, en el que el hombre específico de cada tiempo tiene su inconfundible, pertinente “sede”.

Así que cuando pensemos que la arquitectura ocupa espacio, hemos de entender que ocupa “*un*” espacio *localizado y localizable, porque le da determinada ocupación*, distinguiéndolo cualitativamente de los demás lugares mediante operaciones propias del arte arquitectónico. Las obras que de ello resultan, permiten, a su vez, ciertas y específi-

<sup>1</sup>François Heidsieck, *Henri Bergson et la notion d'espace* (1961), p. 122.

cas acciones humanas. A estas operaciones, ocupaciones y acciones habremos de referirnos, tal como anteriormente propusimos, para entender en rigor la índole del espacio arquitectónico. De manera que la arquitectura no es espacial porque “está” en el espacio general, ni porque lo “contiene” o “configura”, sino porque hace surgir frente al espacio in-erte, o “sin arte”, un espacio con cualidades intrínsecas, antes inexistentes, y que, por ello, no puede estimarse como “parte” o “recorte” puramente extensivo de espacio alguno. De acuerdo con esto, una arquitectura puramente espacial es impensable, y por ello debe estimársela u-tópica o carente de lugares. En vez de referirnos con vaguedad al “espacio”, en arquitectura hemos de recurrir a modalidades espaciales que corresponden a localizaciones, áreas o ámbitos surgidos, según el uso y la finalidad, en zonas, caminos, ciudades, calles, plazas, viviendas, habitaciones, muebles... Dejaremos, pues, de considerar en la arquitectura el espacio general o abstracto, que tan poco indica respecto de ese arte, para preguntarnos por los quehaceres humanos que originan el espacio arquitectónico en su condición usual. De tales acciones nace un *espacio tematizado*, en el que la acotación que entraña no es solamente espacial, puesto que tiene por límites aquellos que son propios de su empleo. El espacio que así surge no es una abstracción humana ni, tampoco, “naturaleza” o espacio “dado”; es, más bien, *un espacio desnaturalizado* mediante las operaciones y finalidades aludidas. Ahora bien, espacio tematizado significa *espacio legible* y, por ello, comprensible y comunicable en cuanto revelado de cierta manera y con determinado propósito<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Decimos esto porque el hombre convierte, además, en arquitectónicamente legibles los accidentes naturales, cuando les da nombre propio, particularizando así a la roca, al vado, al valle, a la montaña. Contrariamente, el espacio general, extensivo y geométrico, no puede recibir

Ese espacio artificial, tematizado, legible y nombrado, en la singularidad que nuestros empleos y operaciones le otorgan, es el espacio arquitectónico. La vida concreta lo origina y la palabra especificadora lo designa. Por ello, el espacio arquitectónico *es nuestro espacio inherente* y se caracteriza porque *posee determinada condición biográfica*.

Vida concreta y vivienda, o lugar en que nuestra vida se localiza y establece, aparecen, como no podía ser menos, directamente asociadas, y requieren una consideración rigurosa, omitida tanto por los “espacialistas”, que en general se limitan a la vaguedad inespecífica del “espacio”, como por los filósofos de la vida, que no tuvieron plenamente en cuenta cuáles son las condiciones archi-

---

nomenclatura que lo singularice, porque carece de casos y accidentes. Para entenderlo, hemos de recurrir a denominaciones genéricas —triángulo, círculo, esfera— o a magnitudes y medida, en distinciones exclusivamente cuantitativas. Las obras arquitectónicas pueden nombrarse, no solo por sus cualidades genéricas —“templo griego”, “catedral gótica”, “termas romanas”—, sino que pueden recibir nombres propios que las diferencian y especifican. Así, cuando particularizamos determinada área verde dispuesta para vacación del hombre, denominándola parque del Retiro o del Luxemburgo, mediante el nombre sabemos de qué lugar concreto se trata. Por cierto que el nombre propio no indica propiedades de aquello que lo ostenta, pero lo distingue plenamente de otros lugares que llevan el genérico de parque.

Desde antiguo quedó entendido que nombrar es conocer, en la asociación analógica establecida entre *nosco* y *nomen*. Y como la raíz que corresponde a “conocer” equivale en indoeuropeo a “nacer o engendrar”, esto nos permite suponer que los lugares conocidos y nombrados “nacen”, porque la denominación que se les asigna contribuye a “producir” lugares en el espacio, que no surgen plenamente como tales mientras no podemos nombrarlos. De hecho surgen porque al nombrarlos con nombre propio quedan especificados, haciéndolos inconfundibles. En cuanto “se llaman” de alguna manera, acuden a nuestro llamado invocador o evocativo, sometiéndose al imperio de nuestra voluntad, puesto que, al fin, conocer supone dominar. El terreno y los lugares conocidos constituyen nuestros auténticos “dominios”.

tectónicas en que *la vida humana tiene lugar*, y qué actividades arquitectónicas necesitamos emprender para dar local y ocasión a nuestra inalienable manera de vivir.

Mediante estas reflexiones sobre las teorías formal, funcional y espacial de la arquitectura creemos haber probado que esta tríada fundamentadora, quizá la más representativa del pensamiento arquitectónico al uso, supone tales defectividad e indigencia, en cuanto respecta al hombre, que la invalidan para considerar la arquitectura desde el nivel de nuestras exigencias. En la parte segunda de este ensayo propondremos nuevas posibilidades teóricas, muy otras que las anteriormente expuestas, con las que intentaremos fundamentar la índole del hacer arquitectónico en la integridad de su sentido.

# PARTE SEGUNDA

## TEORIA

## 1. TEORIA Y CRITICA DE LA ARQUITECTURA

QUEDAMOS en que las tres orientaciones teóricas correspondientes a la arquitectura, expuestas en la parte primera de este ensayo, resultan inadecuadas, por excesivas o excedidas, cuanto por alteradoras. Pues, tal como se advirtió, desorbitan cierta posibilidad fundamentadora y, al extralimitarla, pretenden hacerla buena para explicación de la arquitectura toda, con prescindencia del hombre concreto y real, tanto hacedor como beneficiario de la misma. Pero esto dicho no es sino un aspecto del problema. Porque hay otro, y de superior cuantía, que corresponde a la ocurrencia de que la teoría de la arquitectura, en la generalidad de los tratados correspondientes, aparece confundida con disciplinas que le son ajenas, de las que experimenta invasión, desvirtuándose su sentido, inclusive en los trabajos más recientes. Y ello, por paradoja, viene a ocurrir también en aquellas obras que trataron de evitar la situación aquí expuesta, y, en consecuencia, pretendieron a su modo resolverla o superarla.

Así que en ciertos trabajos del presente se rechazan los textos tradicionales de teoría de la arquitectura, porque incluyen toda clase de conocimientos dispares, aunque, a la vez, como sucede en alguna obra reciente, ostentan en su contexto normas para la preparación del programa de los edificios, uso del helioindicador y otros temas y casos que concluyen por hacerlas recaer en aquello que previamente censuraron. Y por si esto no bastara, sucede que cuando formulan el propósito de deslindar la teoría de cualquier otra modalidad del saber —intención laudable, porque a la teoría le incumbe como cosa propia la voluntad de claridad— a renglón seguido advertimos que la “teoría” propuesta para sustituir la inadecuada y prece-

dente no consiste en un saber esencial, fundamentador del hacer arquitectónico, sino que estriba en “un método de trabajo” que permita dar soluciones adecuadas a cada proyecto emprendido por el estudiante de arquitectura, subordinando el pensamiento teórico a los talleres de las escuelas y dándole un sentido didáctico que la teoría no tiene por qué tener..., si no es que la consideramos a la manera de aquella denominada “teoría” de la música, enseñada años hace en los conservatorios con análogo propósito de utilidad o aplicación inmediata. Pero a la teoría no le corresponde ser útil, dado que su condición no es instrumental, sino fundamental, puesto que ningún saber en autenticidad puede prescindir del pensamiento teórico que lo establezca y deslinde. Así que la finalidad teórica es muy otra que la directa contribución al trabajo del arquitecto o a la docencia de la arquitectura, por mucho que se pondere semejante participación. Sin embargo, la confusión no se produce solamente respecto de disciplinas ajenas a la índole de la teoría, sino que suele originarse también con aquellas que tienen en común con la teoría la condición especulativa: nos referimos, desde luego, a la crítica y a la historia de la arquitectura<sup>1</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup>Que la teoría general del arte haya sido invadida por la crítica del mismo no es cosa difícil de demostrar. Un ejemplo insigne se encuentra en la conocida obra de Lionello Venturi titulada *Historia de la crítica de arte*, pues ocurre que en este libro aparecen bajo el marbete de la crítica una suma de concepciones filosóficas en las que se da razón de ser de lo que el arte es en su esencia y, por lo tanto, ese centón de posiciones no es sino una suma de teorías en su sentido más riguroso. Ni Platón ni Aristóteles ni Kant hicieron crítica particular de las artes en obras específicas y concretas, de ahí que el título arriba indicado sea confundente, por confundido.

Dado que ninguna ciencia puede probar directamente sus propios principios (Aristóteles), puesto que ninguna operación matemática nos dice lo que la matemática es (Gödel, Heidegger) y porque ningún hacer se explica desde el hacer mismo, es pertinente la teoría. *La teoría es el saber del extrañamiento.*

Este saber del extrañamiento consiste en un “saber ver” que requiere la distancia, la lejanía, para contemplar aquello que sea como un todo, con desprendimiento del mismo. Es el saber horaciano de aquel que huye del mundanal ruido, con lo que se puede comprender el mundo como mundo y aun con su ruido. El apartamiento concede perspectiva, visión de conjunto. De ahí que el conocimiento teórico nos remonte sobre las cosas para contemplarlas en sin-opsis o punto de vista unificado que las domine.

Pero la unificación del punto de vista aplicable al mundo real se obtiene mediante determinada comunidad de supuestos que otorgan sentido a éste. La teoría, de tal modo, puede considerarse como la ciencia del sentido. Puesto que constituye el saber fundamentador, a la teoría le incumbe formular los supuestos que otorgan sentido a cierto campo real. En cuanto establecemos el sentido de alguna zona de lo real, esto real queda convertido en *determinada* realidad, es decir, en una abstracción por la cual las “cosas” obtienen un orden. Propuesto de esta manera, aceptaremos que lo real es previo a la realidad, puesto que ésta es el orden en que disponemos lo real para entenderlo de alguna manera. Las “cosas” —*res*—, o las ideas, se convierten en realidad —abstracción que representa el orden de las cosas o de las ideas— según lo que de ellas se supone sistemáticamente. Así que contra lo consabido y tantas veces dicho —aquello de que la teoría se opone a la realidad—, debemos pensar, más bien, que

*no hay realidad sin teoría*, como no existe ninguna teoría auténtica que no origine *determinada* realidad.

Afirmaremos, entonces, que lo real, fundamentado teóricamente, constituye cierta y definida realidad. Pero como la fundamentación teórica puede recurrir a supuestos diferentes, tales supuestos originarán, a su vez, diferentes realidades. Así, podremos aceptar que el universo real sea “prácticamente” el mismo en la época de Newton y en el tiempo de Einstein, pero la realidad del universo de Einstein es distinta de la propuesta por Newton, dado que ambos emplean muy diferentes supuestos teóricos. De este modo, cabe sostener que *teorizar significa convertir a lo real en cierta y específica realidad*. De manera que, como anteriormente indicábamos, la teoría anticipa la realidad que sea, porque es siempre y forzosamente previa o “anterior” a la realidad que revela o constituye.

Y si esto sucede en la esfera de lo dado, ocurre con más propiedad en el mundo de lo hecho. Porque *el campo de lo dado carece de sujeto* y, por ello, carece de intenciones. Contrariamente, aquello hecho lo fue por alguien, “según” ciertos supuestos —secundándolos, siguiéndolos—, y, por lo tanto, después de proponérselo explícita o implícitamente. En tal sentido, y con referencia al tema que nos ocupa, si soy arquitecto hago determinada arquitectura de acuerdo con lo que suponga que la arquitectura es. De manera que mi suponer teórico es previo al hacer constituyente de *una* y específica posibilidad arquitectónica y fáctica: la correspondiente a *mi* teoría como previa a *mi* hacer. Sin embargo, esta “teoría” ligada al hacer propio y singular de cada arquitecto, no es, en manera alguna, *la* teoría de *la* arquitectura. Y de este posible error proviene uno de los equívocos habituales: el de creer que la teoría de la arquitectura, concebida como un todo, es equivalente a la teoría específica que el arquitecto debe tener para hacer “su” arquitectura. De ahí viene

aquello de vincular la teoría al taller arquitectónico en las escuelas de arquitectura.

Aunque ocurre que esta teoría de los talleres es, más bien, preceptiva, porque corresponde a todo lo que el alumno debe pre-captar o tener en cuenta de antemano para efectuar sus proyectos. Y hemos de reconocer que si a la teoría tradicional le cabe una buena dosis de semejante preceptiva arquitectónica, exagerada con sus correspondientes preceptos, en los actuales textos de teoría esta subida dosis perdura, aun cuando sean distintos los ingredientes.

Pero como la teoría de la arquitectura es un saber que propone el sentido de la arquitectura toda, se halla ajena a esta o aquella obra, porque no hay nada más alejado de la teoría que la casuística, al punto que *nunca una suma de casos constituyó teoría alguna*. E inversamente, la teoría no puede constituirse en la justificación específica de cierto y determinado caso, es decir, de cualquier obra singular.

La teoría arquitectónica no sólo fundamenta lo que hay —es decir, la arquitectura hecha—, sino que debe formular lo que es factible o posible, puesto que su condición anticipadora de lo que hay la convierte en posibilitante de lo que no hay. De tal manera, cuando los teóricos pensaron que la arquitectura podía estimarse “a partir” del espacio, los arquitectos empezaron a hacer una arquitectura en la que contaban previamente con el ingrediente espacial. Ocurrió, pues, que el saber teórico se anticipó al ejecutivo, dándole nuevo sentido, de acuerdo con un supuesto —el espacial— hasta entonces omiso de manera taxativa o explícita en la consideración del hacer arquitectónico. Y aún más, este supuesto permitió, a su vez, interpretar la arquitectura existente, convirtiéndose en un punto de partida para la crítica y para la historia de este arte, pues, desde entonces, ambas disciplinas recu-

rrieron a dicho *a priori* para sustentar sus nuevas formulaciones.

Ahora podemos advertir la articulación que existe entre la teoría, la crítica y la historia de la arquitectura. La teoría, en su condición anticipadora, da los supuestos —creadores o interpretativos— de la arquitectura, “posibilitándola” de determinada manera. La crítica y la historia han de recurrir diferentemente a tales supuestos para sus exposiciones y consideraciones. Pero lo que no cabe aceptar es la mezcolanza de la teoría, la crítica —con el análisis adjunto— y la historia, tal como frecuentemente ocurre.

\* \* \*

Si existe una manera distinta —y aún distante— de pensar respecto de la que pone en juego la teoría, ésta se halla en la perteneciente a la crítica. Pues si la teoría implica conjunción orientada de supuestos y comprensión de un todo en cuanto tal, la crítica representa el pensamiento que tiende a la penetración en un campo y a la distinción de las porciones o ingredientes que lo integran. Crítica es, en rigor —y en griego—, separación. La crítica, literalmente, discierne, separa “cerniendo”, así como con un tamiz o cedazo se aparta una materia de otra. Pensar —según dis-cernimiento— es distinguir aquello que se ha separado mediante una crisis. Y así sucede que en esta posibilidad pensante queda de manifiesto una orientación equivalente —con todas las diferencias— a la del niño que destroza su juguete mecánico para conocerlo, descomponiéndolo “por saber qué hay dentro”. El conocimiento crítico se origina en la producción de cierta crisis o separación de los integrantes de un todo. De manera que frente a la fundamentación de un campo del pensamiento o del hacer humanos, propia de la teoría, la

crítica origina la resolución de un todo en sus partes o aspectos. Naturalmente que esta diferenciación puede corresponder, también, al análisis, que, a fin de cuentas, viene a significar algo parecido. Parecido, pero no idéntico, porque la descomposición analítica se limita a la disolución de un todo para conocer sus componentes, pero sin valorar en absoluto dichos elementos o porciones. El análisis químico de una substancia puede indicarnos que está compuesta por tales cuerpos simples y en determinadas proporciones o relaciones, aunque, para el que efectúa el análisis, dichos cuerpos no valen más o menos que otros. Sin embargo, la crítica artística remite, primordialmente, a valores. Una obra pictórica puede valer más o menos que cualquiera del mismo autor o de otro. De ahí que la crítica, dada su condición estimativa, significa, literalmente, “juicio”, diferenciándose por ello del simple análisis. Su razón de ser no radica sólo en saber qué compone y cómo a cierta obra, sino por qué esa obra vale de manera determinada al estar constituida así. Además, la crítica se refiere siempre al mundo hecho por el hombre, y no al de lo dado. El Mont Blanc o el Océano Pacífico, pertenecientes a este último, sólo permiten diversos modos de análisis, pero no cabe hacerles crítica de especie alguna. Sin embargo, lo hecho admite tanto el análisis como la crítica.

Ahora bien, si consideramos la relación posible entre la teoría y la crítica, con el ingrediente necesario de las obras a las que ambas nos remiten y se remiten, habremos de aceptar que el orden relativo entre ellas es el que sigue: *la teoría precede a la obra*, puesto que la fundamenta y en cuanto tal la posibilita; a su vez, *la obra precede a la crítica*, porque no es factible crítica alguna sino de aquello existente por acción del hombre. Podemos efectuar crítica de una partitura musical o de una estatua sólo en cuanto “hechos” artísticos conclusos, pues no es dable

efectuar crítica de aquello inexistente. Inclusive puede intentarse la crítica de proyectos arquitectónicos o de esbozos pictóricos, pero sólo en cuanto ya son esbozo o proyecto y, como tales, apreciables. Así que si los supuestos teóricos sirven como punto de partida del hacer o como fundamento de una totalidad, los supuestos críticos se ponen en juego para interpretar una particularidad de lo hecho.

Aun cuando hemos establecido el nexo entre teoría, obra y crítica, y hemos diferenciado, además, la teoría de la crítica, no cabe desconocer que entre éstas existe otra posibilidad conectiva que cierra el círculo esbozado: la crítica se halla fundamentada también por la teoría, de la que recibe su razón interpretativa, su "criterio". Así, cuando cualquier obra se ha efectuado en función de cierta teoría, el valor de la obra se cifra en la manera con que ésta revela tal teoría. La revelación "de segundo grado" corresponde al crítico, que debe manifestar cómo en la obra existe determinada posición. De donde se deduce que la teoría no es sólo fundamentadora de la obra, sino que, por ello, es, también, la razón de la crítica.

## 2. LA ARQUITECTURA, TECNICA Y ARTE

TAL COMO LA ENTENDEMOS, a la teoría le pertenece suponer y proponer las condiciones para que lo posible o habido se constituya en *determinada* realidad. Naturalmente que esto implica, a su vez, la necesidad de poner condiciones a la teoría para que sea, en rigor, constituyente de realidad<sup>1</sup>. Cuando anteriormente expusimos algunos de los requisitos con que debe contar la teoría arquitectónica, indicábamos que el ser y el haber de la arquitectura no se encuentran en abstracciones —espacio, medida, función—, sino que radican en un hacer<sup>2</sup>. De manera que ninguna teoría arquitectónica puede tenerse por auténtica si en ella quedan omisas las condiciones productivas en que la arquitectura surge como obra. Por ello, para establecer la realidad de la arquitectura desde una teoría que sea plenamente fundamentadora, habremos de considerar su problemática naturaleza pre-

<sup>1</sup>Al fin, el hombre, en cuanto pensante, es un ser que condiciona “todo lo habido y por haber”, para que exista ante él de manera definida. Por ello, la incondicionalidad sólo cabe encontrarla en las creencias o en las “ideolatrías” que, últimamente, deben ser aceptadas, pero no elaboradas por aquel que las comparte. No olvidemos que la idea de “condición” entraña las de “fundar”, “construir” y “crear” (*conditio*, κρίσις), y que nuestra capacidad de condicionar, si la proponemos como fundación o creación, representa, ciertamente, la auténtica “condición” humana.

<sup>2</sup>Este hacer arquitectónico, a diferencia de otros, adquiere explícitamente el pleno y fuerte sentido de “obra” en el edificio, así como denominamos “obrero” por excelencia al de la construcción, sin necesidad de abundar en más explicaciones y sin recurrir a los cultismos de operario o artífice, que suelen aplicarse a la generalidad de los restantes trabajadores.

guntándonos *qué hace el hombre en el hacer arquitectónico y qué hace del hombre la arquitectura*, es decir, qué necesidades e intenciones le mueven a efectuarla y, a su vez, cómo reobra sobre el hombre la arquitectura, una vez hecha y empleada. Ahora bien, el conjunto de implicaciones correspondiente a tales “acción” y “reacción” —del hombre a la arquitectura y viceversa— es tan vasto y compromete tan a fondo la vida humana que rebasa cualesquier comparación que intentemos a este respecto con las demás artes o técnicas<sup>1</sup>. Tal vez una de las diferencias más profundas que cabe señalar, entre las otras artes y la arquitectura, estriba en que aquéllas, desde hace largo tiempo, corresponden a intereses o a gustos singulares, mientras que ésta representa —y da lugar a— nuestras necesidades

<sup>1</sup>Las diversas prácticas y acciones del hombre, aun cuando tengan finalidades ajenas a la arquitectura, pueden ser arquitectónicas, en el sentido de que, independientemente de su destino específico, originan disposiciones de índole espacio-temporal que terminan por condicionar lugares, en los que se reconocen y localizan. A lo largo de este trabajo apreciaremos el carácter arquitectónico que les pertenece. Pero, en otro aspecto del problema, hay actividades humanas que tienen el propósito definido de crear obra protectora y situante, por lo que el hacer pertinente está dedicado de antemano a producir manifestaciones arquitectónicas. Estas suponen determinada “fabricación”, de ahí que el tipo humano en ellas de manifiesto sea el *homo faber*.

Naturalmente que toda fabricación supone un hacer, pero éste no siempre se traduce en obra, porque le corresponde un sentido más amplio que la producción.

La gama general del hacer, en el abanico de sus principales posibilidades, se encuentra en “la acción”, “la actuación”, “las prácticas”, “los usos y empleos”, “los trabajos, labores o cultivo”, “la creación, producción o fabricación” y “el pensar”. A ellas nos remitiremos de acuerdo con sus rasgos arquitectónicos. Y desde luego lo haremos por la razón, ya apuntada, de que la arquitectura pertenece al mundo de lo hecho, de manera que sobre las condiciones fácticas del hombre ha de fundarse el saber arquitectónico que aspire a la radicalidad necesaria.

inalienables. Por ello, las demás artes tienen “su” público especializado —el musical, el pictórico, el literario—, mientras que la arquitectura, a fuer de imprescindible, afecta tanto al común de los hombres como a la exclusiva intimidad de cada cual, con lo que dispone de la doble condición de generalidad y propiedad específica llevadas hasta los últimos extremos.

\* \* \*

Arqui-tectura supone *arché* y *téchne*. En cuanto *arché* representa la preeminencia y el dominio. Según esto, es la “primera” entre las técnicas y las artes, no por orden de aparición, sino por la importancia jerárquica que corresponde a su condición de *ars magna*, traducción latina literal de arqui-tectura.

Pero entendemos que esta significación indica la primacía originaria de la arquitectura sobre artes o técnicas por motivo de su mayor grado de generalidad, de acuerdo con la superior extensión abarcadora de obras, acciones y menesteres humanos que ostenta. La arquitectura es, rigurosamente, *hegemónica*, y como tal “conduce” y “convoca”: conduce, es decir, brinda cauces adecuados a nuestros hábitos y acciones, y convoca, llama y reúne al hombre y a las artes, acogiéndolos bajo sus disposiciones protectoras.

Pero además es primera o principal porque su *arché* significa el “principio”, el punto de partida para que las restantes artes y técnicas logren su adecuado despliegue, convirtiéndose con ello en la condición para que el conjunto de aquéllas exista. Por otra parte, con referencia a los humanos, el arte arquitectónico tiene “primordial” importancia, porque es “previo”, en el mundo que vivimos, a la vida que emprendemos. Así, por modo

semejante a cuando decimos viga, pared o llave “maestras”, en consideración a la importancia suma del papel que desempeñan, la arquitectura, originariamente pensada desde su *arché*, guarda significación de técnica “maestra” (de *magis*, “más”) o “técnica de las técnicas”, dadas la variedad y la radicalidad de sus implicaciones. Y en cuanto ahondemos en éste su primer sentido, la estimaremos también como “el arte” por antonomasia o “arte entre las artes”, pues si aquello hecho con arte (o técnica) lo consideramos artificial, la arquitectura no es tan sólo y de por sí artificio, sino, más bien, es el artificio por excelencia: aquel que nos concede toda la artificialidad necesaria... para que podamos encontrarnos naturales. Porque, ¿acaso no es del hombre eso de hallarse “a sus anchas”, cómodo o “a su modo” en aquello que ha reducido y limitado previamente, convirtiéndolo en artificialidad? ¿No pertenece al dominio público el convencimiento de que el hombre, para subsistir, hubo de desplegar los “ingenios” de la técnica o del arte protectores? ¿Y qué interpuso de más patente y directo frente al contorno adversario que todo cuanto la arquitectura comporta? El *arché* de arquitectura declara “la primera importancia” que para el hombre tiene este arte o técnica, proponiéndolo como el artificio primordial.

Decimos con indistinción “este arte o técnica”, ateniéndonos al sentido originario de ambos términos, ya que si en la actualidad suponen campos plenamente diferenciados, en el pensamiento griego mantuvieron la condición indivisa que aún conservan en la arquitectura.

Según la manera de pensar que establece definitivamente el concepto de técnica “el arte o técnica es... una disposición productiva acompañada de razón verdadera” (Aristóteles. *Ética a Nicómaco* VI, 4, 1140 a). Semejante “disposición productiva” queda de manifiesto en obras, con las que a menudo se identifica, al punto que *poíesis* (en

el sentido de “obra hecha”) y *téchne* (“la virtud efectuan-  
te”) aparecen usadas indistintamente por los pensadores  
antiguos, tal como podemos referirnos al “arte” musical o  
pictórico por sus obras acabadas, conclusas.

Ahora bien, la *téchne* supone “arte” desde muy otro  
punto de vista: entendiéndola, además, como “el arte que  
nos damos” para originar o configurar aquello que sea;  
representa, pues, “el arte de...” —cazar, navegar, cons-  
truir—. Sin embargo, dicho “arte” sobrepasa la pura y  
simple medialidad, a la que pareciera vocarse y reducirse,  
porque *requiere como condición inherente, imprescindible, la de  
llevar consigo su propia fundamentación*. Por ello, en la ante-  
rior proposición aristotélica, la técnica o arte se acompa-  
ña del necesario requisito de la razón verdadera. Esta  
“razón” significa tanto la finalidad legítima a que la técni-  
ca se destina —su *télos*, el adecuado “ser para algo”—  
como su razón de ser o *lógos* fundamentador, el pensa-  
miento en que este hacer radica, convirtiéndose con ello  
la técnica en un fundado y riguroso saber hacer. Tal vez  
por ello se afirma en el *Gorgias* platónico (465, a 6): “No  
conozco *téchne* alguna que carezca de fundamento”. Esta  
remisión constante a la razón del hacer —hoy olvidada—,  
sin la cual no concebían la técnica los antiguos, nos explica  
por qué la *téchne*, o *manera fundada de producir cosas reales*,  
estuviera por entonces asociada a *epistéme*, o conocimiento  
de lo real, con la que solía confundirse (Platón, *Filebo*,  
55 d).

Como acabamos de apreciar, esta junta de saber y  
hacer que semejante identificación supone, libra a la téc-  
nica de reducirse a ser mera instrumentalidad, pero si, tal  
como sucede en el presente, la técnica adquiere segura  
suficiencia por las muchas posibilidades que procura su  
acelerado desarrollo, arrojándose a la sola productividad,  
con prescindencia del pensamiento fundamentador o  
“razón verdadera”, el divorcio entre el hacer y el pensar

puede privar a la técnica del necesario sentido, convirtiéndola, literalmente, en insensatez. La insensatez actualmente experimentada: que nuestra nueva, pavorosa e incontenible selva radique en la maraña fabricada, técnica. Y esto aunque algunos sospechen que mediante la técnica el hombre dejó de ser selvático...

Hacer y técnica o arte originariamente se copertencen, hasta el extremo de resultar inconcebibles sin su relativo correspondiente. Que el arte represente actividad lo testimonia el término "in-erte" (literalmente: "sin arte"), que la niega. Por otra parte, la técnica nos aparece como la manera factiva de constituir realidad. Y en concordancia con ello, cabe afirmar que las técnicas y las artes, en cuanto creadoras de realidad o mundo, son, primordialmente, intensificadoras. De ahí que los antiguos atribuyeron a Prometeo, como ser técnico, el fuego, el activo elemento intensificador. Y el altar que a Prometeo dedicaron —un holocausto— se encontraba en el Cerámico, el distrito ateniense de los alfareros, los artesanos que mediante el fuego brindaban a la dócil arcilla su dura consistencia técnica, su duradera consistencia intensificada.

Pero la intensificación técnica es de índole distinta de la artística. Aquélla se traduce en rendimiento, protección, aceleración o masificación mediante acciones que, principalmente, denotan *una intervención sobre el contorno*. La técnica actúa sobre el contorno para producir lo que aún no hay, considerado necesario, mientras que la productividad artística es, primordialmente, *poiética* y, por lo tanto, *cualitativa y única*. De acuerdo con esto, *la técnica nos sitúa "en" el mundo*, como mundo hecho, es decir, intensificado mediante nuestro poder de intervención. A diferencia de ello, cabe afirmar que *el arte nos sitúa "ante" el mundo*, como mundo expuesto que requiere de la contemplación. En el arte, el mundo se presenta como *imago*

*mundi*; de ahí que primordialmente respecto de la obra artística seamos, por lo común, “espectadores”, con toda la latitud que el término supone: la contemplamos en sus “aspectos” si es visual o espacial y la “esperamos” con “espectación” de su desarrollo si es temporal o auditiva. El mundo artístico es, pues, re-“spectivo” al real que nos presenta o representa.

Arte y técnica son, por lo tanto, diferentemente intensificadores y, merced a ello, son, a su vez, diferentemente “desnaturalizadores”. De cómo se efectúa la desnaturalización artística del contorno silvestre o en bruto da testimonio el antiguo mito de Orfeo: cuando el héroe tracio, con pulsar la cítara, concierta bosques y breñas, transformándolos en arquitectura, hace “mundo” cualitativamente, pues obtiene que todo aquello perteneciente a “lo dado” adquiera la medida, la concordancia y la pauta que su instrumento músico propone. Pero su acción no es directamente interventora sobre el alrededor, puesto que la nueva disposición de éste se establece en el mito por espontáneo movimiento del contorno natural hacia el orden cifrado en la música.

Sin embargo, para entender en plenitud la arquitectura, no debemos considerarla sólo en su condición artística, ni, desde luego, según sean sus propiedades exclusivamente técnicas, o, menos, en la indistinción arcaica de “arte o técnica”, pensados como sinónimos, que entraña la acepción primera de *téchne*. *La arquitectura ha de ser apreciada a partir de la posibilidad, que proponemos, de discernir el arte de la técnica*. Si la contemplamos en su condición *poiética* o cualitativa, la estimaremos como arte, pero si la vivimos y la disfrutamos en su usualidad, con el olvido de ella que da el hábito, la aceptaremos como la técnica que es. Y en cuanto esto efectuamos, nos parece que la arquitectura es “más” que un arte y, a la par, es “más” que técnica, a los que excede, porque, teniendo de ambos,

refiere cada uno de estos términos al contrario, para completar su sentido. Aceptado semejante presupuesto, la arquitectura representa plenamente el hacer “mayor” del hombre: aquel que permite exaltar al arte y a la técnica mediante el juego mutuo que los conduce hasta el límite de sus posibilidades; la técnica, en el quehacer arquitectónico, culmina en modalidades netamente artísticas, y el arte arquitectónico pone de manifiesto, ante nuestros ojos espectadores, determinadas posibilidades interventoras de la técnica sobre la naturaleza y la vida humana, *de las que se hace representativa*. De tal manera, la arquitectura nos sitúa *en* un mundo producido por directa acción técnica sobre el contorno “dado”, mediante determinado hacer o fabricación —particularizado en la “fábrica”, con que diversas lenguas designan el cuerpo construido de los edificios— y, a la par, nos pone *ante* un mundo que requiere de la contemplación y el saber ver pertinentes al arte.

Esta doble posibilidad hace que la comprensión de la arquitectura sea subidamente compleja. Y contribuye a la dificultad de apreciarla el hecho de que, como sus obras nos incluyen e incluyen nuestras fundamentales modalidades del vivir cotidiano y del quehacer habitual, no logramos percibir las adecuadamente, teniendo que desdoblarnos para sorprenderlas en su autenticidad, colocándonos ante una obligación perspectiva semejante a la del novelista o el dramaturgo, que han de efectuar a la vez su espontáneo vivir y la percatación rigurosa del mismo.

3. LA PROYECCION  
Y LA OBJECION TECNICAS.  
EL HOMBRE "A CUBIERTO DE".  
SOBRE EL SENTIDO ORIGINARIO  
DE LA TECNICA

AL TACITO reconocimiento de que el hombre arcaico, en cuanto hombre, es *ya* técnico, se debe que en las clasificaciones usuales de la prehistoria figure como un ser predominantemente instrumental, considerándolo según los útiles pétreos, óseos o metálicos que emplee. Sin embargo, la suposición de que el hombre instrumental *aún* no es histórico —como se trasluce en el inadecuado término de pre-historia—, resulta impropio, porque con ella se omite que todo hacer implica determinado saber hacer, y además, que el pensamiento en sí mismo representa una modalidad fáctica, hasta el extremo de que ciertas maneras de pensar —las dialécticas, por ejemplo— indican auténticamente *téchne*<sup>1</sup>. No es que haya un *homo faber* anterior al *sapiens* —como puede deducirse de la concepción de la historia que ponemos en tela de juicio—, ya que cualquier "fabricación" representa determinada modalidad pensante, que se revela, precisamente, por medio de los útiles destinados a lograr ciertos fines. Esta significación de propósitos que los instrumentos implican, y la consiguiente relación de medio a fin, suponen una estructura y una sistematización en las que

<sup>1</sup>El grupo latino de *ago*, que lleva a "acto" y "acción" —como actuar, agitar, mover—, remite a *cogito*, pensar, en el sentido de co-agitar, equivalente a "mover o impulsar unidamente". De manera que el pensamiento se establece en esa lengua, y en las que de ella derivan, según determinada modalidad de la acción.

aparece la primera forma activa de la previsión humana, propuesta después en el habla con las preposiciones “por” y “para” —hago esto “por” tal motivo y lo efectúo “para” aquello—. La historia no adviene, pues, con la escritura, sino con el hombre, cualquiera sea la situación de éste, porque corresponde a su condición inalienable la de ser el único ser histórico.

El hombre arcaico es *ya* técnico. Y como tal es pensante. Y lo es, inicialmente, en la medida que requiere seguridad. Husserl, Scheler, Ortega, Heidegger y Jaspers, entre otros, han abordado este tema diferentemente. La seguridad corresponde al cuidado (la “cura” heideggeriana) y el *a-se-curare* obedece al humano deseo de “quedar sin cuidado”. Conocemos al hombre tanto por aquello que cuida como por lo que descuida o le tiene sin cuidado. Cuida todo aquello que cubre con su atención, cuanto a-tiende, y el cuidado que esto le merece se representa mediante la “curiosidad” (tal como lo que descuida se reconoce en el abandono y desaliño de la in-“curia”). Aquello que el hombre cuida, limpia y acrecienta es su “mundo”. *Mundus* significa, literalmente, “lo limpio” y lo abandonado cobra el sentido de “in-mundo”. Esto explica que el héroe primero sea el que da limpia de monstruos y maraña pavorosos al contorno, tal sucede en las empresas hercúleas. *Ocurre que el primitivo, porque busca la seguridad para sí propio, tiende a procurársela a todo aquello con que trata y convive.* Así se advierte por qué las artes arcaicas producen formas y obras decididamente estables, de indudable equilibrio, que sus creadores configuraron de tal modo para encontrarse seguros ante ellas. *El hombre adquiere seguridad dándola.* Por ello, el cuidado de la tierra, del animal, de la semilla, de la casa o del instrumento, forma parte del propio cuidado que origina nuestro “mundo”.

Pero mundo supone, además, un orden establecido

según propósitos, de ahí que el antiguo héroe técnico, Prometeo, significara con su nombre el prevenido y el previsor, el capaz de prometer. Que la técnica no puede ser sin previsión lo testimonia, ciertamente, la arquitectura. Porque en ella encontramos de manifiesto las providencias que el hombre adopta ante lo incierto. Si se nos ha reiterado hasta la saciedad que el hombre es un ser proyectante, es decir, arrojado ante sí mismo con determinados propósitos, la arquitectura pone palmariamente en evidencia esta disposición humana, al quedar formulada de antemano mediante “proyectos” y “programas” que, desde antiguo, aparecen en ella antes que en la mayoría de las demás técnicas o artes. Aun más, el proyecto arquitectónico puede traducirse en determinados “diseños”, que, como la palabra indica, suponen, claramente, “designios” o intenciones taxativas. Y tales diseños quedan en la condición de “planos”, anticipados a la obra construida, mediante los que se eliminan los accidentes con que se tropieza en el hacer incierto, “allanándolos”, “aplanándolos” de antemano. Así que la condición previsora del hombre adquiere una de sus expresiones más claras en la labor del arquitecto, porque la imaginación de éste es, esencialmente, anticipadora, al punto que en su obra se muestra, con palmaria evidencia, cómo “entre el sujeto y el objeto se encuentra el proyecto” (Bachelard).

Aunque un proyecto no sólo indica las providencias adoptadas por su autor, sino que, además, adquiere el carácter de pro-mesa, es decir, de aquello que nos remite, literalmente, hacia un futuro previsto. El “en vista de”, correspondiente a las necesidades que originan el proyecto arquitectónico, ha de acompañarse siempre por un “de acuerdo con”, en el que se tengan en cuenta las condiciones determinadas que lo hagan factible, y sin cuya estimación rigurosa el diseño del arquitecto care-

cerá de autenticidad. De la autenticidad que convierte a la arquitectura en algo más que un arte: en una técnica que, si toma como punto de partida ciertos modelos o maquetas establecidos de antemano en el *arché* del arquetipo, ha de considerar, además, la necesidad de completarlos en obras que, por usuales, han de atenerse a las posibilidades propias de la vida que en ellas transcurre.

Este aspecto previsor y proyectante es inherente a la técnica, y puede afirmarse que tiene por objeto dejar al hombre “a cubierto de” errores, riesgos y contingencias. Así, “a cubierto de” errores quedamos con la computadora electrónica o con el radar; “a cubierto de” riesgos nos deja el piloto automático, como quedamos “a cubierto de” contingencias mediante la meteorología o el diagnóstico clínico. El “estar a cubierto de” representa el sentido de la seguridad otorgado por la técnica, y exalta en su significado más amplio, el simple y restrictivo “estar cubierto” que la arquitectura y el vestido brindan. Por ello, tanto o más a cubierto de males que en su choza se encuentra el primitivo cuando recurre técnicamente a la magia o al rito, para precaverse o evitar las amenazas del contorno hostil, ante las que puede quedar expuesto. Frente a la situación de expuesto —de la que nos ocuparemos—, el hombre logra mantenerse “a cubierto de” incertidumbres, mediante las modalidades previsoras de la técnica.

Sin embargo, la índole anticipadora de la técnica no puede explicarse plenamente si omitimos el carácter objetante que le pertenece, hasta el punto que la técnica puede considerarse como *la objeción mayor del hombre a las dificultades que encuentra para estar en el mundo*. Por ello, el proyecto —“lo arrojado hacia adelante”— y el objeto —ob-yecto: “lo arrojado contra”—, le son inherentes, ya que en ambos aparecen vinculadas la previsión y la objeción. No hay técnica sin proyecto —implícito o explíci-

to—, ni proyecto sin “objeto”, entendido éste en su doble acepción de “finalidad pensada de antemano” —el objetivo, la meta o fin a que dedicamos nuestros propósitos— y de “cosa proyectada y fabricada”. Así que el objeto no es, en modo alguno, “cualquier cosa”...

El campo de los objetos tiene menor extensión que el de las cosas. Si éstas se llaman así, por alusión a las “causas” que las produjeron —sean las divinidades o los “procesos” de cualquier índole: físicos, biológicos, geológicos e inclusive judiciales—, los objetos, a diferencia de las cosas, pertenecen al mundo de lo hecho por el hombre, según la capacidad que posee de “objetar” sus propias insuficiencias y las trabas que le opone su contorno.

Por ello, aunque la técnica se entendió corrientemente sólo en su aspecto más obvio —el de producir objetos—, debe reconocerse, ante todo, de acuerdo con la condición mediata y obstante que le pertenece, en la que incluye, además, el requisito del método, propuesto por Descartes como parte imprescindible de cualquier proceso proyectante, el filosófico incluso, tecnificándolo. Y si en este orden de ideas se estima la arquitectura como “técnica mayor”, semejante magnitud ha de atribuirse no sólo a que produce los objetos de más entidad concebidos por el hombre, sino a que tales objetos afectan como ninguno a la totalidad de la vida humana. De ahí que la arquitectura —o “técnica de las técnicas”, como nos dice su nombre—, significa “la objeción mayor” de todas cuantas la técnica implica.

\* \* \*

Que la primitiva técnica interventora, agresora, del hombre, corresponde a la fabricación de hachas, es cosa reconocida. Pero curiosamente han omitido, quienes de la técnica tratan, que unida a esa “primera” técnica del

hacha surge la raíz, nutricia y sustentante, de los términos relativos a la técnica, ostensible en las lenguas indoeuropeas más antiguas. El hacha y el trabajo con el hacha se asocian a la raíz *teks*—, propia de la técnica, con el significado de “él trabaja con el hacha” o “labora en carpintería”. Nos hallamos aquí ante lo que Trier denominó un “campo lingüístico”, que corresponde a un conjunto de conceptos afines, en los que se revela determinada idea del mundo<sup>1</sup>.

El hacha intensifica el poder agresivo de la mano: tunde y abate al animal o tala y desmocha los vegetales. Es de toda evidencia que las viviendas primeras fueron he-

<sup>1</sup>J. Trier. *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes*, Heidelberg, 1931. La comprensión semántica empieza a generalizarse en la historia y en otras ciencias del hombre. Cada vez parece más claro que éste, al hacer, designa lo que hace con vocablos que delatan el sentido de ese hacer. Los vocablos son signos y los signos significan y al significar en-“señan”. Lo que significan o enseñan se revela en la ciencia del sentido: la semántica. Conteste de ello, Cassirer dice en su *Antropología filosófica*, México, 1945, p. 355: “Si buscáramos un epígrafe general al que habríamos de subsumir el conocimiento histórico, tendríamos que señalarlo, no como una rama de la física, sino como una rama de la semántica. Las reglas de la semántica y no las leyes de la naturaleza constituyen los principios generales del pensamiento histórico”. En nuestra lengua, el pensador que más directamente propuso esta manera de comprensión fue Ortega, pero nótese que en la modalidad del pensamiento con que estableció la conexión entre el hacer y el habla hay huellas indudables de las distintas transformaciones experimentadas por la semántica como ciencia de la comprensión del sentido: la concepción estructural de la historia que Ortega establece, especialmente desde su ensayo *La historia como sistema*, se encuentra en posible correspondencia con la semántica estructural de Saussure, y su idea, posteriormente desarrollada, de los “campos”, tanto pragmáticos como verbales —en *El hombre y la gente*—, tiene su precedente inmediato en el desarrollo de la noción de “campo”, que se encuentra no sólo en la física, a la que alude, sino, sobre todo, en la semántica y a partir de la obra de Trier arriba indicada.

chas con materiales deleznable, entre los que los vegetales tuvieron preferente uso. El hacha se empleó como instrumento carpintero y la “madera” adquirió el sentido general de “materia”, a la que seguramente se asoció por la considerable amplitud de su existencia. Pero anteriormente, y por razones muy distintas, “materia-madera” constituyeron un doblete conceptual, en el que ambos términos quedaron referidos a *mater*, puesto que si la *mater* lo es por ser fecunda, “materia” sirvió para designar la substancia fecunda de que la *mater* está hecha. Esa virtud generadora se atribuyó, como suponen algunos filólogos, al “corazón de la madera”. Así, en el pensamiento arcaico, la *mater* como “materia” fecunda reside en la “madera” que rebrota periódicamente o mantiene viva su verdura perenne. Inclusive la idea de “vigencia”, vagamente supuesta por Rickert respecto a los valores en la historia y perfilada enérgicamente por Ortega, corresponde a “lo que está en vigor” o permanece despierto, vigilante —de *vigeo*, término relacionable con el arcaico *vegeo* que significa “lo que da la vida”, de donde deriva *vegetus* como “lo animado”, “lo vigoroso”: la vegetación.

Pues bien, esa vegetación en la que el primitivo situaba la vitalidad exuberante, es de creer que fuera fuente de pavor, debido a su fecundidad incontrarrestable y, por ello, a su temible fuerza invasora. El sentido más antiguo de *hyle* (ὕλη, “materia, madera”) corresponde al de selva o bosque inextricable y sin confines, incomprendible por impenetrable e inabarcable, de manera que en la maraña selvática hallaron los griegos arcaicos la imagen de la “materia” sin forma, de lo indeterminado y, por lo tanto, inconocible. (Aristóteles. *Metafísica Z*, 10. 1036 a). Pero si el significado de *hyle* y de *silva* pasó de “selva” a “materia” y de éste a “madera”, el paso siguiente correspondió al de “material de construcción”, es decir, de “madera cortada”. La materia de la madera se convirtió en “material”

propio para la arquitectura, en cuanto fue sometida a la decisiva acción técnica del hacha tajante y al proyecto pensante que la remitía a determinada solución arquitectónica. Así se puede advertir cómo la técnica desnaturalizadora transformó a la materia en material, al destinarla, fácticamente, a una finalidad humana, uniéndose una de las técnicas iniciales del hombre —la de cortar con el hacha— a la técnica mayor o arquitectura. Esta unión se significa semánticamente en el grupo lingüístico que asocia el hacha, como técnica, al techo y al tejido, y aparece en el campo significativo correspondiente a la pro-“tección”. Pero así como el hombre queda “a cubierto de” mediante las acciones previsoras y proyectantes de la técnica —con un sentido más extenso que el simple “estar cubierto”—, la pro-“tección” ha de entenderse también en su carácter más amplio: ya no en el significado restringido de “buscar el techo”, sino en el de “acogerse a la técnica”, como general cobijo del hombre, y de la que el techo y el tejido son sólo sus aspectos concretos, directos.

Contra la temible situación de ex-puesto, el hombre se cubre y se recubre, se viste y se reviste, mediante las técnicas del tejido y de la arquitectura, y con el tejido y el tejado se protege: a todo esto nos remite el sentido originario de la *téchne*. Sin embargo, el hacer arquitectónico rebasa en sus implicaciones las propuestas en este campo, reducidas a la obra construida como abrigo del hombre contra el riesgo. Porque previamente al encontrarse cubierto, el hombre ejecuta actos que le ponen “a cubierto de” peligros y que originan modalidades de la arquitectura omitidas tradicionalmente por quienes, al teorizar, sólo tuvieron en cuenta el aspecto crustáceo, de cubierta, que compete a la técnica mayor.

#### 4. EL HOMBRE EN LA VASTEDAD

SE “CORREN” PELIGROS, se “atraviesan” dificultades, se “pasan” penas y trabajos; el peligro acecha, pues, al hombre en camino, en el movimiento, en la acción. Drama es acción ( $\delta\rho\alpha\mu\alpha$ ), aquello que nos ocurre en el camino. El drama consiste en la dificultad de la acción en el camino que nos está (o nos hemos) destinado. Por ello, el drama tiene lugar, sucede, en el lugar del peligro: en el camino que el hombre emprende. “Cuando en mi ruta me aproximé al cruce de tres caminos...”, evoca Edipo con temerosas palabras, anticipándonos que el hombre en acción, en camino, es el hombre ex-puesto.

Desde antiguo, la imagen del desamparado se representa en “el errante”. El errante no sigue un camino, sino que, más bien, no lo halla: porque no lo tiene o porque no existe. Yerra: vive en el error; vaga: se encuentra perdido. Puede, incluso estar perdido, sin remisión, porque el definitivamente extra-viado es aquel que no tiene a qué remitirse ni a qué recurrir.

El hombre yerra en lo indeterminado. Y encuentra indeterminado aquello carente de huellas, datos, signos, notas, límites, líneas o puntos de remisión, de referencia. Lo indeterminado es lo desconocido innombrable e innumerable. Esto desconocido —como indeterminado— es siempre un “más allá” —en el tiempo y en el espacio— y es, además y siempre, mayor que lo conocido, en que también se alberga<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Lo conocido siempre puede conocerse más o mejor o de otra manera. Y ocurre que cuando lo conocido se hace innumerable por exceso de referencias, datos o notas distintivas, esto conocido se convierte en un “más allá”, porque puede sobrepasar nuestras posibilidades de abarcarlo. Lo sano, en ese caso, es irse derechamente hacia lo que sea,

El aventurado en el “más allá” de lo conocido conoce la situación de ex-puesto. Si nos atenemos a una imagen antigua de ese aventurado, evocamos la figura del peregrino. Se le llama así —*peregre*— porque cruza, extraviado, el agro que le aparece en toda la cruda aspereza de lo agreste. Peregrino es aquel que está “fuera”, tal como lo proponen diversas lenguas, lejano, extranjero en inimaginables ultranzas, ajeno al amparo y a la protección que brinda lo conocido.

El padecimiento del hombre errante radica en que vive en lo imprevisible y, por lo tanto, temible. En el tiempo y en el espacio le espera lo inesperado. El tiempo lo experimenta como continua mudanza, porque el tiempo del expuesto a la intemperie es el de “cambio de tiempo”. Así se dice en los “temporales” y en las “tempestades”, manifestación del tiempo desfavorable, por inseguro, en la adversa inestabilidad del “mal” tiempo. Y a la imprevisible destemplanza de las temperies se adjunta el temeroso extravío del que perdió el camino, del que no sabe a qué se expone, pues no sabe por dónde anda ni en qué se mete. Entrar en lo desconocido es ex-ponerse. Y el que a ello se arroja tiene que “abrirse camino”, franqueándose una ruta. Ruta es ruptura, *rompere viam*, forzar un paso; empresa subsistente en mucha de nuestra ciencia experimental, que adopta el carácter de actividad efractora para conocer su propio “más allá”, penetrándolo. El hombre ingresa en el ignorado “más allá” para incorporarlo al “más acá”, en sus dominios, en el conocimiento situado.

---

soslayando el fárrago alusivo que obstaculiza su comprensión. Pero... Hay un “pero”. Nuestro tratamiento del tema, ¿no contribuirá, a su vez, al descomunal amontonamiento de datos, convirtiéndose, quizá, en un impedimento más para entenderlo?

La experiencia espacial de quien penetra en *terra incognita* o nunca hollada supone encontrarse en aquello que evocamos al nombrar “la vastedad”. Para el aventurado a esta rigurosa experiencia, la vastedad aparece como “lo inmenso” bajo el aspecto de “naturaleza”. Piélago, estepa, desierto, selva, son modalidades naturales de lo inmenso, o, también, modalidades de la naturaleza en su condición de inmensa, porque la vastedad obliga a la indeterminación y a la vaguedad. Dígalo, si no, el vago lenguaje al uso en la América despoblada, en el que la imprecisión, o la precisión imprecisa, corresponden —con prescindencia de otras razones— al hombre que, por disponer de excesiva holgura de espacio, carece de claras referencias a la inmediación y a lo remoto. Este idioma, cuando alude a proximidad o lejanía, dice habitualmente “acá” o “allá”, y sólo por excepción, “aquí” o “allí”. Puesto que semejante hombre se halla incluido en lo vago, sólo con vaguedad e imprecisión puede aludir a su contorno “como es preciso”, es decir, adecuadamente.

Pero sucede que, cuando precisamos, aproximamos, y en cuanto aproximamos, negamos la vastedad. Decir con precisión es indicar e indicar significa señalar lo próximo con el dedo, con el dedo que indica: el índice. Consideremos que en el antiguo lenguaje jurídico-religioso el *in-dex* del *iu-dex* “acusaba”, o sea, “ponía de relieve” al inculpa-do, “pronunciándolo”, “mostrándolo”. Pero en la vastedad nada se puede indicar o mostrar, nada se pronuncia o acusa, porque la vastedad es vaguedad. Así que aquello que experimentamos como más cercano y directo en la vastedad es, ciertamente, su carencia de proximidad: su descomunal amplitud. Por ello, en la vastedad no hay “aquí” ni “allí” puntualizadores, indicadores o localizadores, dado que, en cuanto es tal y auténticamente, carece de referencias o lugares. Cualquier árbol de la foresta, duna del desierto, henchida onda marítima, no puntuali-

zan o señalan un “aquí” o un “allí” localizables, porque nada poseen de diferente a lo idéntico innumerable. Cuando tenemos presente de la vastedad su condición extensiva, la concebimos como un *espacio a la redonda*, en el que el horizonte establece, a distancia, la única referencia clara: el límite sensible o línea divisoria que convierte al “acá” y al “allá” en un “más acá” o un “más allá”. Así que en tal espacio el universo es rueda, “orbe” —puesto que representa a la extensión según la máxima amplitud perceptible— y el hombre que lo percibe es su centro. Cabe afirmar que en la vastedad el hombre es pleno centro de su contorno, porque en ella no tiene a qué ni a quién remitirse, excepción hecha de sí propio. Así que el espacio de la vastedad, una vez percibido por alguien, es un espacio homocéntrico, “ptolemaico”. Esto explica que el hombre haya proyectado sobre la Tierra semejante concepción centrada del espacio, de manera que el planeta, “el errante” —πλανήτης—, dejó de ser el “vagabundo” que su nombre indica, para proponerlo como centro de todo lo existente. Y por partida doble, centro desde donde percibimos el contorno, y centro referente y situante como sitio conocido. Porque lo conocido es siempre centro.

Puesto que nos remitimos a lo conocido, el auténtico “más allá” empieza donde concluye nuestro saber situante. Vamos, pues, peregrinos desde el “aquí” concluyente y sabido hacia el vago “más allá” de lo incógnito. Y ocurre que las prácticas y nociones destinadas a enfrentar la vastedad, tienden, primeramente, a establecer remisiones definidas, para orientar al que se encuentra perdido, privándolo de su condición de errante. Ejerce éste, con semejante propósito, una especie de *actio in distans*, en la que, para situarse, dispone el amplio ruedo de la vastedad según “lo conocido” situante. Aunque —tal como corresponde a la vastedad— esto conocido —que la nie-

ga— se establece, primordialmente, sobre las referencias más remotas: aquellas que nos procuran los puntuales astros, surgentes con asidua exactitud sobre el horizonte extremo. Con ellos, en cuanto que se remontan, nos orientamos. Así que el orientado —de *orior*— es, en sentido cabal, *aquel que ve surgir las cosas*, que se le revelan con certeza porque las sorprende en su *status nascens*<sup>1</sup>.

Cuando el hombre está orientado y orienta a su vez la vastedad, el indiferenciado espacio “a la redonda” se transforma en una extensión remitida a determinados puntos “cardinales”, articulada sobre el “gozne” que dicho término significó originalmente, dividida en “derecha” e “izquierda”, respecto al orientador, y dirigida hacia los extremos polares que la traza implica. Semejante estructura aparece en sus formaciones iniciales como una trama de remisiones, que somete a fijeza el indeterminado campo extensivo, aquietándolo. Porque el hombre orientado adquiere talante dominador. Y cabe decir aquí que el hombre dominador empieza por ser tajante, pues los trazos remisivos que establece en la vastedad, a la par que lo dirigen hacia puntos situantes, dividen el campo espacial en “sectores”. Así que cuando el hombre se desplaza, orientado, en la vastedad, y la orienta y la dirige, la rige. Y la rige seccionándola en “regiones” —de tal manera llamadas porque las configuran líneas “rectas”—, en las que no sólo se permite conocer un todo fragmentándolo por partes, sino que, además, puede situar cosas y personas *en tal o cual parte*.

De encontrarse-perdido a encontrarse en determinada parte, media toda la diferencia que existe entre el

<sup>1</sup>El oriente, o lugar por donde los astros “nacen”, y el oriundo, es decir, aquel nacido en determinado lugar, dan fe sobrada de este sentido que subrayamos, habitualmente descuidado por quienes tratan los procesos de orientación.

errante, el orientado y el situado. Aun cuando el hombre en la vastedad sea el “centro” experiencial y absoluto de un absoluto contorno, en esa supuesta extensión sin referencias será siempre un descentrado, un excéntrico, puesto que el centro del hombre no se encuentra en la imprecisa naturaleza de la vastedad que le obliga a extravagar. Sextante, astrolabio, brújula, goniómetro, radar, sólo aparejan ocasionales “centros” fugaces para los nautas o adelantados de cielo, mar y tierra que se adentran en lo insólito. Pues el hombre auténticamente centrado no es aquel que está en el punto medio de un contorno inabarcable y extraño, como tampoco lo es el que se sabe referido con certeza, por medio de recursos propios de las técnicas puntualizadoras. Más bien, el realmente centrado es aquel que perdió conciencia de serlo, porque se reconoce —al igual que reconoce “lo suyo”— en todo lo que le rodea. El paso del orientado al situado se efectúa por medio de operaciones arquitectónicas que concluyen por dar “sede”, “sitio”, “local”, con atributos reconocibles, al que con ellas obtiene aquietamiento. El quehacer arquitectónico no sólo deja al hombre situado técnicamente, sino que lo hace situable, reconocible, según la modalidad fáctica representada en sus obras, que patentiza su manera de ser y de vivir. Porque las acciones arquitectónicas, *sensu stricto*, no comienzan realmente en donde el hombre señala extensiones, para distinguirlas de la vastedad mediante prácticas e indicaciones universales y, por ello, neutras —con oficios de topógrafo, agrimensor o geodesta—; más bien podemos pensar que sólo cuando tales “señas” dan “señales de vida” propia, particularizada e inalienable de grupos humanos y de personas, suponen, inicialmente, arquitectura.

Ahora bien, de la vastedad cabe tener presentes otros aspectos, ajenos a los puramente extensivos —y a los que el hombre responde con acciones punto menos que des-

consideradas por la teoría de la arquitectura— en los que no sólo se nos revela como “lo vago”, según el sesgo espacial de holgura o amplitud desorientadoras anteriormente expuesto, sino como “holganza”, “vacación”, “improductividad” e “inanidad”, que nos permiten estimarla como lo in-erte, ocioso y disponible por excelencia.

Propuesta de tal manera, la vastedad es, literalmente, vaciedad. Semejante vaciedad se nos presenta como “desolación” en aquello que sabemos solitario, por insólito e infrecuente<sup>1</sup>. Y así como a la condición primordialmente extensiva de la vastedad se le oponen determinadas prácticas, reductoras y situantes, pueden considerarse otras que contrarían el carácter de inanidad y desuso que acabamos de atribuirle, pues frente a lo insólito de la vastedad el hombre pone en juego determinadas “solencias”, correspondientes a sus distintas maneras de “frecuentar” y “poblar”, que representan modalidades intensificadoras, “densificadoras” de la vastedad, por las que se la priva de su condición pasiva y vacía, activándola, ocupándola. Ateniéndonos a esto, se dibujan algunas de las posibilidades arquitectónicas que habremos de considerar en principio: unas, las que conducen al aquietamiento del hombre y que convierten a la arquitectura en *la técnica del estar*, y otras, las que constituyen la *dynamis* de la arquitectura y que establecen su raíz en la *frecuentación*, es decir, en los empleos constantes, asiduos. Vamos a ellas.

<sup>1</sup>Esto explica que el hombre no sólo está solo en el desierto porque no encuentra a su semejante en la vastedad, sino que allí se siente plenamente aislado, porque también siente solo al desierto en su desolación. Pero lo insólito e infrecuente se le presentan entonces como disponibilidad suma. Quizá por ello, un antiguo tipo humano, el huído y apartado a los desiertos, es, más bien que un desertor, aquel que intenta el restablecimiento de su ser y su vida poniéndolos en el estado de vacación que la vastedad le brinda, porque ante lo absolutamente disponible adquirimos una responsabilidad inaugural.

5. LA ARQUITECTURA,  
TECNICA DEL ESTAR. LA DINAMICA  
DEL PERMANECER.  
CONVERGENCIA Y CENTRO.  
EL ENFOCADO

LA ZOZOBRA que experimenta el hombre primitivo ante lo desconocido suele traducirse en el deseo de amparo bajo lo sagrado. Esto sagrado —literalmente, “lo hierático”— muestra su condición propia en “fijaciones” de índole temporal y espacial que otorgan seguridad. Por ello, el tiempo sacro es el de la repetición, que corresponde tanto a las organizaciones cíclicas, recurrentes, de las festividades, como a las ceremonias y ritos mantenidos en forma invariable, dado que son, a su vez, mantenedores de aquello que debe permanecer idéntico. Análogo esquema lo hallaremos tardíamente en las concepciones platónica y aristotélica del movimiento puro, perceptible en las trayectorias reiteradas, circulares, de los cuerpos celestes. Así se explica, también, la consiguiente idea agustiniana, perdurable en la Edad Media, por la que se afirma que cuanto cambia busca su perfección, cifrándose de tal manera lo perfecto en lo inmutable y eterno. Y semejante carencia de mudanza la encontramos, además, en la noción eleática del ser, subsistente en la *quidditas* medieval, que al formular *el qué* de las cosas, o su esencia, lo patentiza en *lo quieto*, como aquello que siempre queda. Por otra parte, si nos referimos a las artes, advertiremos cómo las representaciones de los seres superiores aparecen en las culturas antiguas con la dignidad que les confiere lo sagrado, al que pertenecen, propuesto en figuras “hieráticas” —aquí con el significado de inmutables y rígidas—, tal sucede en gran parte de la escultura egipcia.

Ocurre, pues, que la tendencia a la fijación es una de las modalidades propias de la seguridad. Pero la fijación del orientado en la vastedad, a la que anteriormente aludíamos, es puramente remisiva, porque la situación en que realmente “se encuentra” lo convierte en un punto localizable sobre una red de trazos, a la que nos confiere. Esta puntualidad, por consiguiente, tiene carácter impersonal, ya que no importa quién ni qué se halle en tal situación, puesto que interesa, primordialmente, la referencia misma, por la que alguien o algo se descubre. El orientado —para sí— es, a su vez, el referido para los demás, que de tal manera saben por dónde anda o en dónde para. La orientación suministra puntos situables, independientes de la idea de “lugar” —reconocible por sus accidentes—, y de la que se prescinde. Así que las referencias obtenidas por medio de la orientación y establecidas sobre diferentes sistemas de coördenadas, carecen, propiamente, de condición arquitectónica, en cuanto que no intervienen sobre el contorno, transformándolo.

A diferencia de ello, el situado arquitectónicamente lo está por el hecho de que ha pasado de tener un punto de referencia a obtener un sitio distinguible por su aspecto. Situarse, en tal sentido, representa una elección del sitio y, además, supone llenarlo de alusiones “biográficas” correspondientes al habitante. La conversión del espacio genérico e inusitado de la vastedad en espacio con lugares “producidos” y “aclarados” mediante prácticas —que originalmente pudieron ser religiosas—, representa el primer paso propiamente arquitectónico. Esta “dinámica” requiere, ante todo, detenerse. La detención en determinado lugar lo convierte en “un paraje”. Sin embargo, el detenerse, como “parar”, trae consigo las nociones de “preparar”, “disponer”, y “proporcionar”, inherentes al término latino *parare*, significativas de que dicha deten-

ción no supone pasividad, sino que *nos conduce a otras formas de la acción*. Aquel que permanece en un lugar obtiene en él su “sede”, su asiento, su re-sidencia, haciéndose así “sedentario”. Pero ocurre que el sedentario lo es porque pasa del tránsito al hábito. Y en cuanto consideramos al hombre como “animal de costumbres”, los hábitos con que vive cabe entenderlos como medios de desentenderse de su contorno inmediato, para poder ser el que es: un ser que suele arriesgarse en lo inhabitual del pensamiento o de la acción. *La sede que obtiene el hombre le permite disidir*. De ahí que si lo estimamos como un ser sedentario, hemos de proponerlo, *por ello*, como un ser disidente, apartado comúnmente del lugar en que se encuentra<sup>1</sup>.

Notemos, por añadidura, que semejante capacidad de disidir, de apartarse de su lugar o sede, también la ha comunicado el hombre a las cosas y al pensamiento. Así, la concepción metafísica tradicional, que entiende al mundo real trascendiéndolo, testimonia la posible proyección de esta disidencia hacia las cosas, hasta el punto que el ser de éstas se encuentra siempre “sobre” ellas, remoto y ausente. Aun más, y por otra parte, la idea de ex-“sistencia” significa la posibilidad manifiesta de estar fuera de donde se está. Y si reflexionamos sobre este carácter disidente, propio de nuestra naturaleza, nos explicaremos la condición proyectante del hombre, por la que se aparta del presente en que vive para arrojarse hacia el futuro que intenta anticipar, configurándolo de antema-

<sup>1</sup>Esto explica la existencia de mucha arquitectura en la que se delata el carácter nostálgico del hombre que añora aquello de que carece: otra cultura, otra época, otros lugares. No es, pues, la arquitectura siempre y simple “producto del medio”, tal como suele decirse, sino que en ocasiones, buenas o malas, es consecuencia de aquello que no se tiene en donde se está.

no. Por lo tanto, la sedentariedad humana no puede entenderse como un mero acomodo, en cualquiera de las formas de la comodidad, según su condición “sedante” o dormitiva, sino, más bien, y ante todo, como el modo de ser en plenitud, logrado merced al “aquietamiento” del mundo alrededor, al hacer uso de las posibilidades habituales que la arquitectura nos brinda. Todo esto permite comprender el sentido de la dinámica oculta en aquello que suele proponerse sólo y simplemente como permanencia o sedentariedad.

\* \* \*

“Estar”, en distintas lenguas, queda confundido con “ser”, denotándose en semejante implicación que el ser de cualquier ente radica en la permanencia de lo que siempre se mantiene en él, como anteriormente expusimos. Estar, considerado en su sesgo arquitectónico, supone “establecerse”, con la consecuencia inmediata y directa que corresponde a lo “estable”, en la estabilidad del hombre y las cosas. Por otra parte, en el lenguaje arquitectónico, el estar se traduce en “establecimientos” de diversa índole, como las estancias y los establos, lugares de estación del hombre y los animales. La casa, en cuanto sitio de per-“manencia”, corresponde a la *maison* o mansión, que denota la *mansio*, centro de aquietamiento y remanso para el hombre y de la mansedumbre animal, anterior a la construcción propiamente dicha. Y el lugar de permanencia, como sitio acostumbrado en que uno se de-“mora”, queda de manifiesto en la morada o vivienda, estimada en la habitualidad propia de nuestras costumbres (*mores*). Por último, la “pausa” que se encuentra en el re-poso, origina nuestra posada y nuestros aposentos, indicándose, con todo ello, el carácter decisivo del posarse.

Pero todas estas posibilidades, correspondientes al “estar” propio de la arquitectura —como establecimiento, mansión, morada y aposento—, suponen una dinámica de índole diferente a la anteriormente expuesta respecto de la disidencia humana, y resultan significativas de que *establecerse es siempre, activar*. Ante lo inane de la vastedad, la intensificación activadora del establecimiento puede convertir a un terreno improductivo, ocioso, en campo de cultivo, en casa o calle, con acentuación de su rendimiento por la presencia reiterada del hombre que lo utiliza con intensidad y frecuencia. El hecho de “estar” —en el establecerse— “densifica” el lugar, no sólo por la presencia asidua del que está, sino porque obliga a “estatur”, a crear o “constituir” lo que no hay. El reconocimiento de que es tal como lo afirmamos se muestra en la solemnización de los establecimientos humanos mediante ritos fundadores, que denotan la creación y la intensificación en su más amplio sentido, hasta el punto que la construcción de la casa “representa” en muchas culturas primitivas la creación del universo. Con esto se testimonia que el hombre, frecuentemente, debe rehacer todo lo que le rodea para conocerlo y dominarlo en un modelo. Pero “hacer” el universo es, en cierto modo, hacerse, puesto que en muchos pueblos arcaicos el cuerpo humano se homologa con la casa y con el cosmos<sup>1</sup>. Este carácter creador, vinculado con el cuerpo y la forma de la vivienda, lo muestra la cultura de los Dogon, en la que la planta de la casa significa al cuerpo humano en el acto de la procreación<sup>2</sup>. De manera que la arquitectura adquiere,

<sup>1</sup>Posteriormente, el término *microcosmos* “aparece aplicado al hombre, por los menos en forma precisa y no puramente metafísica” en el tratado pseudohipocrático *Acerca del número siete*. Según Xavier Zubiri. *Naturaleza, Historia, Dios*, Buenos Aires, 1948, pp. 196, 197.

<sup>2</sup>*Mundos africanos*. México, 1959, p. 158 y ss. *Los Dogon*, por Marcel Griaule y Germaine Dieterlen.

como veremos después, un sentido representativo que se le ha negado comúnmente por quienes de nuestros temas se ocupan. Una consecuencia de ello la encontramos en las cubiertas de ciertos templos, mausoleos, iglesias y baptisterios, con las que se reproduce la bóveda o la cúpula celeste, y cuya última reminiscencia desacralizada aparece en la designación del techo como “cielo raso”.

\* \* \*

El situado en la vastedad y el establecido en determinado lugar mediante acciones y operaciones arquitectónicas quedan diferentemente centrados. El centrado en la vastedad obtiene “un punto” remisivo desde y hacia donde dirigirse, sin que tal cosa suponga intervención alguna sobre el contorno, mientras que, a diferencia de esto, el establecido arquitectónicamente trata con lugares formados artificialmente, hacia los que puede acudir de acuerdo con aquello a que se destinan, distinguiéndolos por su cualidad y denominación específicas. Así que la arquitectura origina distintos géneros de “centros”, caracterizados por las varias modalidades de la convergencia humana hacia ellos. Semejante convergencia es de índole contraria a la que produce la perspectiva, porque en ésta los trazos establecidos son “líneas —que con razón se llaman— de fuga”, huidas hacia un extremo situado en la lejanía del horizonte, a consecuencia de la adopción del punto de vista único. Así que el espacio perspectivo tiene una condición puramente visual, remisiva a lontananza, efusiva, y por lo tanto es distinta del espacio habitable, propio de la arquitectura. Los “centros” arquitectónicos constituyen lugares de convergencia originados por nuestros intereses, nuestras necesidades y aun nuestra afectividad, y como son apreciables por su forma, sus

atributos y su designación, podemos acudir a ellos, inclusive, sin necesidad de nuestra presencia personal inmediata: e-vocándolos, llamándolos en el recuerdo.

De la organización centrada del espacio arquitectónico tenemos muestras muy claras en el pensamiento religioso primitivo. Porque el espacio sagrado constituye siempre un centro. El universo se concibe como un despliegue a partir de un punto, tal como lo propone el *Rig Veda* (x, 149). Platón afirma en su *Critias* (121, c) que la morada más noble de los dioses “está situada en el centro del universo”. Las construcciones arquitectónicas representan el arquetipo del espacio sagrado, significándolo en múltiples modalidades de éstas; por ello, la ciudad, las habitaciones, un pilar, el hogar, el altar, son centros<sup>1</sup>. Así se originan áreas en las que el espacio concéntrico queda, de tal manera, gradualmente “concentrado”, es decir, intensificado. Además, dicha concentración del espacio aparece en las disposiciones arquitectónicas propias del uso cotidiano, que es, a su vez, intensificador, densificador. La a-siduidad, o trato continuo, constante, con los lugares y las cosas origina “centros” de nuestra afectividad, a los que habitualmente retornamos. Bien lo muestra un aspecto del mito de Odiseo, con el que se evidencia claramente la vuelta hacia un centro, en las peripecias del regreso al hogar. Ese tema significa una modalidad de la convergencia hacia el centro de la vida corriente, propia de aquel que denominamos “el hombre enfocado”. El enfocado lo es porque tiene en mira el lugar de reposo en que se encuentra el fuego, hacia el que acude habitualmente desde donde esté. No se olvide, a este respecto, que *aedes* —“casa” o “edificio”— mienta originalmente “el hogar o habitación en la que se hace fuego”. La anti-

<sup>1</sup>Mircea Eliade. *Imágenes y símbolos*, Madrid, 1955, p. 44 y ss.

gua “fascinación”, como una atracción en “haz”, hacia un centro, que produce lo sagrado —el *mysterium fascinans*, al que se refiere Rodolfo Otto—, tiene su degradada correspondencia en la imantación convergente, originada por el lugar favorable en donde la luz y el fuego se encuentran, centro en el que el “aquí” se intensifica hasta el punto de convertirse en el lugar de “aquietamiento” por excelencia. El sueño (ύπνος) se produce en este centro de reposo y tibieza que la arquitectura dispone en el hogar (ιπνός), el horno, el *focus* o foco que corresponde al griego πῦρ del fuego.

De manera que el hombre queda “enfocado” en cuanto tiene su referencia en el hogar, al que acude cotidianamente. Y porque centra sobre éste su afectividad, en la acción recurrente del regreso se pone de manifiesto aquello que nuestro idioma denomina con donaire “la querencia”, cuando tendemos hacia el lugar querido. Sucede, pues, que el sitio de habitación, como centro de nuestra convergencia habitual, se constituye, por ello, en nuestra “dirección”, en “señas” reconocibles; señas o dirección que indican a los demás “dónde vivimos”. El punto focal de nuestra vivienda o residencia queda convertido así en un centro, en el que logramos encontrarnos y en el que, por lo tanto, se nos encuentra.

Este hombre centrado y enfocado merced a la arquitectura, representa la contrapartida de aquel que yerra en la indeterminación de lo desconocido, pero no cabe olvidar que ambos delatan aspectos del mismo ser: el que en ocasiones permanece ob-“sesivo”, tendente de continuo hacia su “sede”, que establece “recorridos” habituales de toda índole como sus “recursos”, y el que, por ello, puede salir hacia la extra-vagancia de los terrenos nunca trillados, aunque con el pertrecho de sus conocimientos situantes a la espalda.

## 6. LAS ACCIONES REDUCTORAS ARQUITECTÓNICAS. EL AMPARO. LA PROTECCIÓN. LA PERSONA

EL ESTABLECIMIENTO de “centros” de índole diversa es uno de los aspectos propios de la constitución fáctica del “mundo”. Este, cuando se elabora desde un centro, trae consigo la idea de globalidad o conjunto remitido al punto que le da sentido. Pero la creación fáctica de “mundo”, que origina la arquitectura, además de la centralidad anteriormente tratada, supone el desarrollo de posibilidades acotadoras, limitativas del contorno. El mundo aparece así como “reducción”, y la arquitectura se manifiesta entonces como la actividad mundanizadora primordial del hombre, según los recortes que establece sobre la vastedad. Porque el hombre “se encuentra” en el mundo a partir de “lo reducido”. De ahí que mucha de su actividad pensante adquiera la condición de esquematizar todo cuanto existe. Así acontece con los símbolos de cualquier índole que el hombre pone en juego, como en los modelos con que la física representa las estructuras materiales. Nuestras acciones limitativas indican claramente el sentido que supone “comprender” lo que sea, porque *comprender es abarcar*, rodear, contornear aquello que se pretende, tal como solemos decir que la vasija “comprende” el líquido que incluye y ciñe con sus paredes de vidrio, de metal o de arcilla. La comprensión abarcadora del hombre, que contribuye a la creación de su mundo, se advierte en las modalidades arquitectónicas consistentes en el establecimiento de confines. Y dado que las cosas se le manifiestan al hombre “dentro de ciertos límites”, como consecuencia de su acción reductora, debe formularse una teoría del marco, que correspon-

de a este aspecto de la arquitectura, acotación reveladora, por limitativa, de las cosas y el hombre.

Tenemos que poner “marcos” para que nuestro mundo surja. De ahí que cualquier experimento sea un marco, dentro de cuyos “límites” —o condiciones establecidas— aparecen “determinadas” respuestas. Tal sucede, también, con los instrumentos que la ciencia emplea: el microscopio electrónico, la sonda espacial o el telescopio son marcos acotadores, propuestos para que algo “aparezca” en concordancia con el sentido del espíritu limitativo que les dio razón de ser. Marco corresponde a “marca”, término gótico que significa frontera. Por ello, vaya como testimonio, a Cataluña se la denominó “la marca hispánica”, durante la época carolingia. Arquitectónicamente, marcas e hitos denotan un aspecto del “estar” distinto de los anteriormente tratados, de manifiesto en “fijaciones” que el hombre “pone”, tendentes al establecimiento de límites, con propósitos de claridad y dominio. Poner —el *fico* latino— da “la finca” o lugar en que nos afincamos. Así sucede que “mundo”, para los romanos, era la zanja profunda que abrían antes de iniciar el surco del arado con que delimitaban la ciudad. Por lo tanto, frente al mundo dado en su totalidad —el conjunto de los astros como cosmos—, el hombre hacía un mundo homólogo, correspondiente y reducido, ordenado y limpio —*mundus*—, que se comenzaba hincando la azada en una operación significativa del predominio. El mundo, según lo hecho con orden —“cosmos”— y con actividad de limpieza —de ahí “cosmética”—, significa lo cerrado; tanto es así que en castellano, el arca y baúl como objetos destinados a guardar, aún se dicen con el nombre de “mundo”. Y puesto que el hombre dispone límites para que las cosas se le revelen, debe crear, además, marcos arquitectónicos para poder aparecer él mismo en “su” mundo. Esta es una de las finalidades principales de la

arquitectura. Y así sucede que la plena conciencia de la vastedad, como aquello que, por ilimitado e insólito, no es “nuestro” mundo, se forma en rigor desde lo reducido que el hombre ha originado arquitectónicamente. Porque la significación clara de lo próximo, en lo hecho y definido, en lo limitado y cerrado, le permite la formulación clara de lo extenso, distante y abierto. A este respecto, las posibilidades determinativas por excelencia del hombre arcaico se fundan sobre el lenguaje y la arquitectura, porque crean las referencias adecuadas para fijar todo lo que hay; de ahí que a las palabras las denominemos también, y en consideración arquitectónica, “términos”.

De acuerdo con ello, si el contorno se ordena y sitúa mediante referencias inteligibles y sensibles que fijan límites claros, el mundo arquitectónico, en cuanto que es el de lo reducido y usual, origina *el campo del trato*. El trato con las cosas inmediatas, como *lo tocante* a nosotros, es decisivo, y en esto se advierte cómo la arquitectura hace mundo, pues si con ella se efectúan operaciones delimitativas y reductivas, el fin real de estas operaciones corresponde a la posibilidad de procurarnos aquello que nos concierne en lo tocante o campo del trato, y no se debe, como suele suponerse, a un mero propósito geometrizador, afín a la agrimensura. Tal como hemos indicado, las estructuras divisivas del espacio, cuando son propiamente arquitectónicas, permiten reconocer la condición de quienes las establecieron, de manera que los límites o marcas trazados en el terreno por el habitante originan en su conjunto “la comarca”, territorio plenamente identificable, porque se percibe en sus trazas al hombre del país, al paisano que convirtió las inciertas extensiones de la naturaleza en determinado paisaje, rural o urbano, que le es propio.

\* \* \*

El mundo hecho supone la fijación de confines, de márgenes o marcas. Por estar destinado y situado dentro de límites queda “comprendido”. Y en su reducción real surge el trato con las cosas y con los demás, en cuanto constituye “lo tocante” a nosotros. Así entendemos el sentido de los re-cintos, que nos otorgan, rigurosamente, lo sucinto, y como brindan una escena reducida se convierten, literalmente, en nuestros reductos. De tal manera se representaron los antiguos el Paraíso: como un lugar guardado —en el Avesta, *pairi-daeza*, Paraíso, es “recinto”; παράδεισος es “parque”—. El hombre “aparece” en el mundo dentro de límites: de ahí el castigo que supone la expulsión hacia lo abierto, expresión de lo indeterminado, y la consiguiente necesidad humana de hacerse por sí el abrigo, tanto en el vestido como en la arquitectura. Tales límites nos guardan. Guardar corresponde a “ver” —*regarder*—. Lo guardado es *aquello que queda a la vista* y permanece, por ello, “cuidado”. En este sentido, la arquitectura origina dos formas principales del resguardo como posibilidad de tener “mundo”: las del amparo y las de la protección. Sin embargo, aunque este campo de lo guardado se encuentre en correspondencia con el de guarecerse —que implica resguardar, como defender y curar y aun salvarse—, cabe destacar que el amparo y la protección no son sólo las posibilidades arquitectónicas de abrigo contra el peligro circundante, exagerada razón que ha solido darse en el pensamiento actual para explicación de los retiros del hombre: *el cobijo es una manifestación de la necesidad restauradora de nuestro ser, que se logra en el apartamiento, corte distanciador que nos permite hacernos el que somos en la intimidad.*

Puesto que el hombre es el ser re-flexivo, y reflexionar es, en cierto modo, flexionarse sobre sí, ha de retirarse, ha de re-traerse para conocerse y conocer aquello que sea en plenitud. Esta retracción reflexiva la concede auténti-

camente la arquitectura y es una de sus principales características; tanto es así que se mantiene en la modalidad de las viviendas humanas que designamos propiamente como “apartamentos”.

\* \* \*

Las acotaciones reductoras que el hombre establece ante la vastedad, hacen que frente a “lo continuo” aparezca “lo contiguo” en la compartimentación. Esta, que en principio puede manifestarse mediante señales o hitos, queda definitivamente configurada por los diversos “reparos” que el hombre construye y que, en cuanto tales, son “objeciones” a lo indeterminado de lo abierto. De ahí que el amparo requiera paramentos o mamparos aisladores que ciñan las áreas arquitectónicas, significándolas claramente —tapias, muros o paredes— en toda clase de “cercas”. El mundo de lo cercado es el de lo cercano. El amparo lo encontramos en las referencias próximas, “palpables”, y por lo tanto seguras, que tenemos cuando estamos “entre cuatro paredes”. Pero, por otra parte, *la pared ampara*, en cuanto que nos procura apartamiento, aislándonos del contorno. Este apartamiento, o retracción separadora, corresponde a la actitud que nos permite afirmar “yo soy”. Porque el “yo”, considerado como centro del mundo por muchos filósofos actuales —Husserl, Scheler y Ortega, entre ellos—, puede estimarse, además, como “conciencia de apartamiento” en aquel que permanece separado del alrededor. Es más, propuesto como lo hacemos, el “yo” es, de alguna manera, un “dentro”. Y esta conciencia de interioridad la origina, en otro campo y con todas las diferencias, la arquitectura de índole separadora, según las distintas posibilidades del amparo. Porque la arquitectura nos brinda la experiencia real del espacio como “dentro” y “fuera”, unida a la

diversidad del “estar” —estamos dentro o fuera de un recinto—, y contribuye, en tal caso, al reconocimiento de nuestra interioridad, así como a la estimación de la exterioridad que se encuentra en aquello situado extramuros o fuera de los límites.

La comunicación posible de “dentro” y “fuera” está significada en la arquitectura mediante la puerta (*fores*). Pero además, la puerta manifiesta ostensiblemente el abrir o cerrar que convierte a un ámbito en expandido o concluso. De acuerdo con semejante posibilidad arquitectónica, Bachelard ha considerado al hombre como el ser entreabierto, puesto que se mantiene en el constante vaivén que oscila de su interioridad al contorno. Por otra parte, la puerta significa también la idea de límite, así que puede considerarse liminar y, si entramos por ella en donde sea, preliminar. El umbral y el dintel del castellano derivan, en último extremo, de *limen*, latino, asociado semánticamente a *limes* o límite. La puerta es, pues, frontera o corte, que representa a la vez acceso y obstáculo. Como “acceso” es abertura y hoja que “cede” y “no resiste”, que nos permite acercarnos hacia el interior o el exterior. Esta noción de “paso” la testimonia el latino *porta*, análogo a “poro”<sup>1</sup>. Pero la idea de obstáculo que cierra el paso aparece en el cerrojo y la cerradura —en latín *obices*— como manifestaciones significativas del impedimento amparador que en la puerta puede haber.

<sup>1</sup>La importancia de ello ha sido significada fuertemente por los primitivos, en los ritos así llamados —“de paso”—, que estudió Van Gennep como ritos de separación, de transición y de incorporación, correspondientes al hecho de pasar de un territorio a otro, de una edad a otra o de una a otra vida, manifestándose así la necesidad de amparo en los puntos de crisis o ruptura, tanto espaciales como vitales, en una consideración dinámica de las religiones arcaicas.

Ahora bien, la ambigua condición de la puerta que se abre o se cierra, está expuesta en otra denominación latina de ésta —*ianus*—, correspondiente al dios de las puertas, Jano, que con su doble rostro significa el interior y el exterior. Hay en ello una expresión de “lo articulado”, existente en el “gozne”, sobre el que gira la puerta como batiente. De manera que la puerta representa plenamente la posibilidad de pasar o no pasar, de entrar y salir, y con esto se testimonian la interioridad y la exterioridad pertenecientes al espacio, experimentándolas como cosa propia en los desplazamientos de nuestro cuerpo y en la significación del paso o del obstáculo que la arquitectura establece.

Además, el hecho de salir, en la modalidad de asomarnos, se asocia a la ventana. Esta, como *fenestra*, tiene el significado de “abertura” en el muro, convirtiéndose ambas, ventana y puerta, en los “vanos” de la arquitectura. El contraste arquitectónico de pleno y vano es correspondiente al de interior y exterior, y en la oposición del lleno y el vacío se delata el carácter dinámico que hay en el amparo mural. La ventana significa la contemplación del exterior desde el resguardo de la arquitectura, haciendo que el contorno se nos revele en la acotación de un marco. Esta percepción enmarcada del contorno es de singular importancia, porque en ese tipo de contemplación se advierte el alrededor como lo acotado desde un punto de vista que requiere límites. La pintura del Renacimiento surgió a partir de semejante posibilidad, puesto que, a diferencia de la románica, que se debe al muro extenso, “la ventana” origina el cuadro de caballete y su visión originalmente centrada, que “perfora” las paredes y se asoma hacia un espacio profundo, imaginario.

La interioridad brindada por la arquitectura adquiere un sentido fuerte que va del *inter*, como “entre”, al *intra*,

como “dentro de”. El estar entre las cosas es plenamente posible porque el hombre ha fabricado artificios arquitectónicos, dentro de los que podemos estar y mediante los cuales logramos “el trato” con las cosas y con los demás. Así se nos aparece el hombre como *el ser mediato* y la arquitectura como *la mediación* que requerimos para poder estar en el mundo, porque en la naturaleza no se está, auténticamente, “entre” nada. La significación de entrada, que atribuíamos a la puerta, corresponde a un verbo —entrar— que activa el adverbio entre. Puede afirmarse que cuando el hombre está “entre” lo suyo, está “en” lo suyo. Ese mundo interiorizado adquiere su plenitud en la intimidad o vida privada que la arquitectura posibilita. El *intus* origina aquello que en nuestro idioma se nombra expresivamente como “lo entrañable”, con un sentido afectivo que se otorga a la interioridad. Por ello, cuando la arquitectura nos brinda este mundo interior, el de los espacios queridos, puede decirse que ejerce su acción extrema sobre el habitante.

Además los espacios del amparo son lugares “acogedores”. Este término, con su manifiesta carga de afectividad, indica la culminación de un sentido que puede formularse escuetamente como sigue: el espacio “ceñido” en re-“cintos” que el hombre jalona y cerca, es aquel en que se le revela el mundo y el que le permite manifestarse hacia éste; de ahí el carácter afectivo que le otorgamos. Del *inter*, “entre”, pasamos a *interior*, “dentro de”, que se refuerza en el superlativo *intimus*, representante de nuestra vida privada, propia. En este proceso se señala, precisamente, un aspecto que, entre otros, pertenece a la arquitectura: el de “la reducción” del vasto mundo, haciéndolo próximo a nosotros en la esfera de “lo tocante” o lo atinente, en aquello que nos “atañe” porque “nos toca” de cerca. Y ese sentido de “lo tocante” corresponde al de lo

plenamente inteligible, tal como subraya Ortega en Aristóteles<sup>1</sup>.

La acotación entre límites produce inter-“valos”, con los que lo extenso aparece sujeto a dominio al haberlo “comprendido” dentro de confines tangibles, abarcadores. Pero un aspecto diferente al de la acotación de los cercados corresponde a las modalidades arquitectónicas propias del revestimiento y del encapsulamiento. En ellas se representa la transición posible que cabe del amparo a la pro-tección, con su manifestación extrema en las modalidades crustáceas de la arquitectura. Si el hombre puede considerarse como un ser separado, aislado del contorno, hemos de estimarlo también como el ser “cubierto”, en cuya característica aparece la forma intensa de la protección técnica. El campo semántico de las cubiertas es de reconocida amplitud y exige que nos detengamos sobre él. La vinculación directa que cabe entre la arquitectura, el tejido y el vestido, ya señalada cuando nos referíamos a la idea de la técnica, merece una circunstanciada consideración.

Independientemente de que la arquitectura construida exista, nos encontramos con manifestaciones arquitectónicas originadas por el desplazamiento del hombre en los caminos; al conjunto de éstos, en cuanto se relaciona con el tejido, lo denominamos “la red” caminera. La similitud se encuentra en el latino *trama*, posible derivado de *trans*, correspondiente a los hilos del telar, que permiten el paso de la lanzadera, y vecino a *tramen*, como

<sup>1</sup>La idea de principio en Leibniz, Buenos Aires, 1958, p. 173. “La inteligencia se hace uno con lo inteligible cuando lo toca y así lo entiende”. Aristóteles. *Metafísica* XII, 7, 1072 b 21. La relación entre *Θυγγάνω*, “tocar con la mano”, y “muro” y “muralla”, como límites, en E. Boisacq, *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*. 3ª edic., p. 346.

camino a campo traviesa, hasta convertirse después en “sendero, ruta”.

En lo que respecta a la idea de la técnica, unida a la raíz *teks-*, y que se asocia al “trabajo con el hacha”, hemos de considerar que el hacha procura los “materiales de construcción” primitiva en madera— *tignum*, relacionado con *texo*, como lo tramado y tejido, debido a que las formas originales del tratamiento de los vegetales constructivos pudieron tener ese carácter. La idea de “tejer” —con los derivados de *texo*, como *tela* y *textura*— cabe referirla a *tego*, “cubrir”, así sucede en *tegula*, “teja”, y *toga*, “cubierta”, posteriormente “vestido”, y *tectus*, “cubierto”, con su afín *tectum*, “techo”. Según esta posibilidad relativa de arquitectura y tejido hablamos todavía de los “paños”, de las “cortinas” y de los “lienzos” murales; de los “rasgos” del paño mural, que corresponden a los vanos; del “tabique” —en cuanto significó originalmente “labor de trenzado o entretejadura” (del árabe *tasbik*), según Corominas—, de los “tramos” en los interiores de las catedrales, por concordancia con la “trama” de la tela, y de “bastir” como “construir” —del occitano *bastir* y éste del germánico *bastjan*, “tejer, trenzar”.

Por otra parte, la arquitectura se asocia no sólo al tejido, sino al vestido. El camino original pudo ser el que señala el vocablo “indumentaria”, procedente de *induo*, que significa “revestir”. Resulta que semejante “revestir” era primero un “desvestir” (*exuo*, quizá), porque el hombre cazador se vestía con pieles que despojaba a los animales, pero, al ponérselas, se “metía” en ellas (se *induere*), hasta terminar por parecerse al animal cazado, mimetizándose con el propósito de capturar a los de la especie que fuera, para “transformarse” (se *induere*) mágicamente en el animal suplantado. De análoga manera se forma el sentido de “ropa” como “robo”, “despojo” con el que nos cubrimos. Sucede, pues, que el tejido animal, empleado

tanto para vestido como para la habitación en tiendas, perteneció, originalmente, al mundo de “lo dado”, puesto que el hombre cazador se hallaba en una etapa recolectora, y usaba, simplemente, aquello que cobraba en sus incursiones. Sólo después, al cesar la actividad cazadora como principal fuente de vida y al convertirse el hombre en sedentario, originó técnicas productoras de tejidos, fabricándose con ellas el vestido. Así, los pasos que dio fueron semejantes en la indumentaria y en la arquitectura protectoras.

Esta relación entre arquitectura y vestido se patentiza claramente en el idioma. La arquitectura aparece como “abrigo”. En el latín, la *trabea*, especie de toga, se refiere, posiblemente, por su ornato de listas horizontales, a la *trabs* o arquitrabe de madera que remontaba las columnas. “Zona” deriva de ζώνη, griego, que significa ceñidor, faja. Los re-cintos se asocian también a lo ceñido del cinturón, tal como la *enceinte* o cinturón de murallas corresponde a *incincta* (término usado por San Isidoro de Sevilla). Cámara y camisa tienen procedencia común; también pueden asociarse entre sí “casa”, “casaca” y “casulla”, como “cabaña” con “capa” y, quizá, con “gabán”. En todos estos vocablos la arquitectura y el vestido muestran su condición de “capacidad”, en cuanto nos dan “cabida” en su interior, de manera que capa y cabaña, así como cabina y gabinete se relacionan con “caber”, noción que refuerza la del dentro y fuera en el “alojamiento”. Pero vestido y arquitectura se corresponden, además, por el hecho de que ésta suele quedar re-vestida mediante motivos de ornato, que pueden corresponder a ciertos materiales —yeso, estuco, plástico, metales— como a ciertas “prendas” —tapices, alfombras, cortinas, esteras— con las que la arquitectura se complementa y completa.

Además, el techo le brinda al hombre la idea inmediata y fuerte de la protección, que, así entendida, se reduce a

ser “cubierta” bajo la cual nos acogemos. Pero tener un techo sobre nosotros nos procura también la conciencia clara del arriba y abajo, que se nos aparecen como límites definidos de un ámbito en la cubierta y el suelo. Así que al estar dentro de un recinto cubierto adquirimos el sentido del “volumen” que significa “lo envuelto”. El techo, como cubierta, nos cobija, asociándose en esto, nuevamente, la arquitectura y el ropaje, en cuanto que la cobija, como “cubierta de cama”, procede del latín *cubilia* —“lecho”, “yacija”, “cubil”— en relación con *cubiculum*, “dormitorio”, y con la posición decúbita en el lecho. El *inter*, que lleva a lo íntimo, según señalábamos anteriormente, adquiere la plenitud de su sentido cuando en su consideración se une la de estar dentro con la de estar bajo techo. Este nos procura, además, la intimidad que corresponde a la sombra, como contraria a la plena luz de la intemperie, testimoniándose, en la vuelta hacia lo oscuro de la penumbra, una necesidad restauradora, equivalente a la del silencio, situándonos así plenamente en “nuestro” mundo, a tal punto conocido que incluso podemos recorrerlo a ciegas.

\* \* \*

Con todo lo expuesto, hemos empezado a responder a la cuestión previamente formulada, sobre qué hace el hombre al hacer arquitectura y qué hace del hombre la arquitectura. Si nos atenemos, como hasta aquí, a las modalidades de separación del contorno que las construcciones brindan, cabe aseverar que la arquitectura constituye, en este aspecto, la posibilidad real e inmediata con que el hombre cuenta para interiorizarse. A este propósito, cuando Heidegger considera el problema de las construcciones humanas, en su conferencia *Construir, habitar, pensar*, advierte que la esencia del construir radica en el

habitar. Pero si llevamos el problema hacia nuevas lontananzas e indagamos, además, sobre la esencia del habitar, responderemos que *la esencia del habitar consiste en personificar*, pues la persona aparece como un ser retraído y con intimidad, que comunica su mundo a través de la máscara —el *prósopon* o *persona*—, a la par encubridora y reveladora.

De manera que la arquitectura personifica al hombre, dado que le permite ser para sí o estar consigo, al retraerse a los distintos habitáculos que usa. Puede afirmarse, por consiguiente, que la arquitectura *nos hominiza*, llevándonos hacia nosotros mismos. Pero no debe omitirse que el ser consigo y para sí supone la contrapartida de estar con los demás y de ser para ellos, *humanizándonos*, sin cuyo juego mutuo no queda completo el hombre. A este respecto, como la arquitectura ofrece los distintos escenarios en los que el hombre aparece, haciéndose presente tanto a sí mismo como al prójimo, hemos de considerar que la protección y el amparo que nos brinda deben comprenderse no sólo según el cuidado y la defensa frente al contorno incierto, sino, sobre todo, como medios con los que logramos ser el que somos en la personificación.

## 7. LA PERSONA COMO EL SER ALZADO. ESTAR Y ESTABILIDAD

NOS HEMOS REPRESENTADO al hombre como el ser separado y cubierto, en modalidades de la retracción hacia sí mismo que la arquitectura facilita y promueve. Pero debemos comprenderlo, además, en su plena condición de persona, como el *ser que está sobre las cosas y sobre sí mismo*. El desprendimiento del contorno, que representan el amparo y la protección, se complementa con esta condición separadora del hombre que trasciende las cosas, trascendiéndose a su vez. El trascender es siempre un escalar “más allá de”, un sobreponerse. El alzarse sobre las cosas y sobre sí origina otro modo de separarse del contorno, propio de la persona, que puede entenderse como “un sobresalir”. Así sucede que la “persona” no es sólo aquel que desde lo oculto de la máscara anuncia el descubrimiento de su ser, puesto que requiere, por añadidura, del alto calzado —el coturno— y de la escena elevada sobre el coro —el *logeion*, o lugar de la palabra y el pensamiento—, para surgir, descollante, y ser visto con claridad en el momento de descubrirse a sí propio. Por ello, si la teoría de la persona se ha hecho, generalmente, en función de la máscara, se encuentra sin formular adecuadamente la necesaria consideración de la persona como el ser que se alza sobre el contorno y sobre sí mismo, para descubrirse y para mostrar su propio des-ocultarse.

El hombre avizor es el hombre alzado. La posición erguida del hombre, con todas sus consecuencias, le hace separarse del suelo. Pero alzarse requiere, contrariamente, su-peditar el mundo, colocando bajo nuestros pies una base de sustentación. Estos aspectos que esbozamos, propios de la persona, tienen correspondencia con aquéllos de la arquitectura pertenecientes al alzado, a la construc-

ción y a las estructuras. Así, en la arquitectura, hablamos del alzado cuando nos referimos a la proyección vertical de la obra. Y “edificar” siempre lleva consigo la idea de hacer algo elevado, que se evidencia también en el término “construcción” (de *struo*), como lo acumulado, y en el “pilar” o apilamiento de materiales soportantes. De manera que, unidas a la consideración erguida de la persona, aparecen diversas notas distintivas de la arquitectura, que conciernen, primordialmente, a sus formaciones elevadas. Tal ocurre con los primitivos palafitos, contruidos sobre pilotes, cuya continuidad se advierte todavía —con todas las diferencias— en algunas obras de Le Corbusier. El hombre, que es un ser desarraigado, en ocasiones desarraiga la casa para elevarse sobre el contorno. El afán de ascender, que denota uno de los aspectos del desarraigo humano, se muestra en las primeras construcciones monumentales de carácter sagrado —pirámide y zigurat— hechas a la manera de montañas, tal como lo testimonia la antigua terminología mesopotámica que nos habla de la “montaña casa” o “la casa del monte de todos los países”<sup>1</sup>. La “ascensionalidad” de la catedral gótica y del rascacielos revela, por diferentes razones, análogo afán de elevarse. El estar arriba y el ver desde arriba son decisivos para adquirir conciencia de determinados conjuntos, contemplándolos con la totalidad implícita en la idea de que siempre pensamos “sobre” algo, por encima de ello, desprendidos. A este respecto, téngase en cuenta que la noción de “crear” aparece en latín al unirse la de “producir” con la de “hacer crecer, hacer elevarse”.

De manera que la persona, el ser alzado, se alza, a su vez, sobre sí misma, al trascenderse. El alzarse lo halla-

<sup>1</sup>Th. Dombart, *Der Sakralturm*, 1, p. 34. Cit. Mircea Eliade. *Traité d'Histoire des Religions*, Paris, 1959, p. 322.

mos, además, en la posición erguida del cuerpo humano, con todas las posibilidades de la consideración vertical del mundo que le son propias. Pues el hombre, en cuanto persona, no es sólo un ser que se alza, sino un cuerpo que tiene determinada estructura en razón de su postura vertical, de su simetría bilateral y de la asimetría antero-posterior. El cuerpo nos permite referirnos al contorno y ordenarlo en función de la estructura cualitativa que le pertenece. Delante y detrás, arriba y abajo, derecha e izquierda, frente y perfil son referencias de nuestro cuerpo proyectadas hacia el alrededor. La conciencia de nuestra estructura corporal se evidencia en nuestra consideración del mundo, pues, para representárnoslo, contamos siempre con nuestras limitaciones físicas.

Aunque la cualidad corpórea del hombre ha sido tenida muy en cuenta por los filósofos contemporáneos, debemos considerar que su condición física *no es sólo corpórea, sino corporal*. Con ello suponemos que el cuerpo no puede significarse únicamente como una entidad resistente o meramente instrumental que advierte de la consistencia propia de los cuerpos de nuestro contorno, sino que en él encontramos, a la vez, receptividad, con sus distintos sentidos, proyectividad hacia el alrededor y productividad de dolor, fatiga o placer. Estas características son corporales y no exclusivamente corpóreas, y de ellas proceden necesidades que la arquitectura satisface en la medida en que se tengan plenamente en cuenta.

El edificio nos aparece, en su respectividad hacia la persona, como la estructura alzada por el hombre para poder elevarse sobre el terreno. Por ello se encuentra en muchas ocasiones dotado de un basamento, de un pie o "podio" sobre el que se yergue. Y a la manera de la "persona" está provisto de "un rostro", una faz o fachada con la que nos da la cara. Así que, en cierto sentido, la casa se homologa con el cuerpo. Además, el hombre tiene en

la arquitectura, como construcción de vivienda, el modelo primero de una estructura, al punto que la denominación de ésta en griego, *oikos*, equivale, por antonomasia, a la casa, designada de igual forma. Para el hombre, el trato con una estructura que debe fabricar es de valor considerable, porque con ella adquiere conciencia del peso, de “la gravedad”, y, en su condición portante, de la importancia que tiene la distribución de las cargas. El peso se traduce en “la ponderación” de las cosas y en la consideración de “los imponderables”; por ello la arquitectura muestra maneras de “pensar” que en su sentido originario significaron, literalmente, modos de “pesar”. El pensar como pesar queda de manifiesto en nuestra res-“ponsabilidad” y en nuestra posibilidad de res-“ponder”, cuando “pesamos” nuestra situación o nuestros argumentos. Pero el sentimiento del peso lo adquirimos merced a la condición corporal de la persona, que no sólo es capaz de soportar determinadas cargas, sino que debe soportarse a sí misma. De ahí la característica de “soporte” que corresponde a ciertos muebles—la silla y el lecho, los destinados al reposo—, en los que se posa o descansa nuestro cuerpo cuando experimenta la condición corporal de la fatiga, y la denominación de “aposentos” a las habitaciones preferentemente dedicadas al acomodo y descanso.

El ser separado del contorno, mediante el amparo y la protección, que es la persona, se caracteriza, pues, porque se alza sobre sí y sobre el alrededor, “distinguiéndose”, en el doble sentido de apartarse y sobresalir. Por otra parte, como hemos indicado, el hombre comunica a los edificios la postura erguida con que se alza sobre el terreno, alzándolos. Semejante “acción de poner de pie” corresponde al griego *στάσις*, en cuyo término se une el concepto de “estar” con el de “lo estable”. La arquitectura, como técnica del estar es, en este sentido, técnica de las

estructuras estables para las distintas posibilidades de la habitación y de las acciones humanas. De ahí que la estabilidad como conocimiento riguroso, represente otro aspecto del establecerse, distinto de los hasta aquí tratados: aquel que nos da fijeza en determinados lugares, por que hemos levantado en ellos estructuras estables.

El hombre alzado, de acuerdo con el sentido de la persona que proponemos, origina en cierto modo la dialéctica que se encuentra en las relaciones de carga y sostén. Porque para estar de pie se requiere de un soporte, de terreno firme, convertimos a la tierra, arquitectónicamente, en suelo, en terreno sólido que nos permitirá erguirnos. Todo el vuelo arquitectónico "se basa" en el mismo juego: en el establecimiento de soportes adecuados que resistan las cargas y permitan, de tal modo, que la construcción se remonte. A este respecto, el hombre establece el edificio, "fundándolo", pro-fundizándolo en cimientos, significándose así la necesidad de hincar o afin-car para alzar. Como consecuencia de esto, la conciencia de la gravitación y la experiencia de la caída las encontramos plenamente de manifiesto en la arquitectura. Si la seguridad del hombre radica, entre otras cosas, en la necesidad de crearse cubiertas, ha de asegurarlas a su vez, manteniéndolas estables. La experiencia de la caída en la arquitectura se contrapone a la del alzado, en el sentido de que, cuando el edificio se desploma, no es solamente una cosa que se cae, sino que es algo que se cae sobre nosotros, y, precisamente, aquello que nos preservaba y aislaba. Por ello, en esas circunstancias "se nos viene el mundo encima". Así que la dialéctica fáctica del entrar y salir, correspondiente al dentro y fuera que la arquitectura define, se complementa con las contrapuestas elevación y caída que, desde antiguo, figuran en los mitos a semejante situación concernientes. Diremos, pues, que la persona, como ser que se alza, alza también aquello que le

permita alzarse, y el peligro de que se defiende, protegiéndose contra él estado de ex-puesto mediante la pared, el techo y el alzado de la construcción, reaparece en la amenaza del desplome y la caída.

La confianza —que es una manera de tener fe— pertenece a lo plenamente afianzado. El hombre se obliga, por ello, a mantener en pie las estructuras arquitectónicas, y en la necesidad de estabilizarlas, con el propósito de estar seguro, pone en juego distintos tipos de razonamiento que le abren el camino para conocer las leyes físicas y la condición resistente de los distintos materiales. Este conocimiento nace como consecuencia positiva de la acción de edificar, que en sus aspectos ejemplares origina “lo edificante”, es decir, aquello que muestra “lo que nos eleva” por encima de lo habitual<sup>1</sup>. Si el geómetra aparece como producto de la acción separadora del hombre que fija límites, el físico procede de los modos de pensar que se originan en el trato con el peso y la gravedad, por la necesidad de alzar estructuras materiales que aíslan, protegen y elevan al hombre con respecto a su contorno. No es que el hombre haya “aplicado” la física y la geometría a la arquitectura, sino que, al contrario, ambas disciplinas surgieron al efectuar el trato con la materia y las extensiones, en quehaceres de índole arquitectónica. Puesto que el hecho de alzar estructuras requiere afianzarlas sabiamente, adecuadamente, la arquitectura se nos revela, de tal manera, como “una afirmación”: la del hombre que, al mantener firmes las fábricas erigidas, se afinca en definitiva sobre determinado terreno.

<sup>1</sup>El término francés *élever*, en su acepción de “nutrir, instruir”, es reciente (s. XVI), pero en él descubrimos —como en *élève*, “alumno”, formado por el italiano *allievo*— la idea de hacer subir a alguien hasta el grado de maestro.

## 8. LA CASA Y EL MUEBLE

LA CASA ES EL LUGAR especializado para la retracción del hombre hacia sí mismo en la familiaridad de lo más conocido. Como lugar de separación del mundo exterior, departamentalizando el espacio, la casa puede significar “el apartamento” hacia lo privado en el mundo de lo íntimo, que se opone al del contorno y al del dominio público. Como lugar de estar por excelencia, ya la hemos considerado en sus distintas posibilidades de la mansión, la morada y el aposento, propias de la instalación y el establecimiento humanos. Como lugar en el que nos “guarecemos”, correspondiente al término antiguo “guarir” y al francés *guérir*, nos procura el necesario res-guardo<sup>1</sup>.

La casa constituye pues, el lugar de re-paro del hombre y es, por ello, a su vez, reparadora, restauradora, restablecedora. Tal es el sentido que corresponde a nuestra re-sidencia o sede, a la que solemos regresar habitualmente, pero este lugar de reparo podemos considerarlo como el recinto “familiar” por antonomasia, no sólo porque es el centro de vida correspondiente al grupo humano unido por lazos de sangre, sino porque en él se manifiesta plenamente “el campo del trato” con lo habitual. La casa nos aporta dos aspectos decisivos para nuestra posibilidad de estar en el mundo: uno, el ahora señalado, propio de “la familiaridad”, que implica el olvido de lo

<sup>1</sup>Según hemos destacado, “guardar”, en el sentido de “lo que está a la vista” —como *regarder* en francés—, nos brinda la protección y el cuidado. De ahí que “celar”, con el significado de “guardar” o “encubrir”, se asocie a la antigua *cella*, que es el recinto apartado, la “celda” en donde se encuentra el dios y que en el griego *καλιά*, “choza o cabaña”, indica la procedencia de una raíz *kel-* que significa “ocultar”.

circundante, y otro, el que este olvido nos otorga la plena ocasión de hallarnos “sobre” las cosas, dominándolas.

La familiaridad con el contorno inmediato testimonia el servicio que éste nos presta, por cuanto *familia* deriva de *famulus*, el servidor, el “doméstico”. La servicialidad de la casa estriba en su “domesticidad” o sometimiento a nuestras decisiones, de cuya docilidad o falta de resistencia a nuestros propósitos nos olvidamos. La “servicialidad” tiene como aspectos correspondientes ob-“servar” o velar sobre lo que sea, cuidándolo, “guardándolo”, pre-“servar” o alejar el peligro y con-“servar” o mantener algo en su estado, haciéndolo permanecer, perdurar. El mundo que se halla plenamente a nuestro servicio, nuestro mundo “siervo”, es el de lo familiar que hay en la casa, puesto que *familia* indica en latín las pertenencias que son indispensables al habitante, es decir, todo lo que le presta ayuda directa. *Famulus* y *servus* dan, por lo tanto, el sentido correspondiente a la vivienda que “obedece” a nuestros designios. Semejante servicialidad indica que en la casa se encuentra realmente de manifiesto el carácter de dominio sobre las cosas propio del hombre. Pues dominar procede de *domus*, así que la casa procura el predominio, y en la medida en que todo se “domestica” obtiene el hombre su condición dominante. Aunque, para “domesticar” el contorno —los animales, los vegetales, el fuego, las extensiones—, debió, primero, “domesticarse” a sí mismo, adquiriendo la experiencia de la retracción, mostrándonos con esto que sin el dominio de sí no puede intentarse el de “lo otro” a que nos enfrentamos. Por ello, en cuanto el hombre se personifica, mediante la reflexión hacia sí mismo, logra el predominio, transformándose en “dueño” y “señor” —de *dominus*—, y haciendo, así, del mundo, su residencia y “domicilio”.

De manera que el camino trazado nos lleva de la familiaridad al dominio, porque sólo en éste encontramos al

mundo en su plena servicialidad. Si la “domesticación” tiende a hacernos familiares las cosas extrañas, la arquitectura no sólo la facilita plenamente, sino que incluso la acentúa con la “domificación”, consistente en dar techo al mundo diverso, “casificándolo”: la casa para Dios es el *duomo*; la casa de las cosechas es el “hórreo”, como el “silo”, “granero” y su correspondiente la “granja”; la casa de las máquinas es el “garage” o el “hangar”, advirtiéndose así que el hombre “domifica” y “domicilia” todo lo que le protege, protegiéndolo, ya que, para dominar el mundo se requiere guardar aquello que permite dominarlo. Consideramos, pues, al hombre como ser dominador en la medida en que es capaz de obtener y dar domicilio donde sea y a lo que pretenda.

Este es el auténtico sentido que corresponde al hecho de construir y tener casas. El amparo y la protección que encontramos en la vivienda originan nuestros hábitos, pertenecientes al mundo familiar de lo consabido y querido, pero esta familiaridad nos lleva al dominio de todo lo que “domesticamos” mediante usos o construcciones de carácter arquitectónico. No es, pues, el encapsulamiento especializado de actividades usuales o habituales lo que caracteriza plenamente a la casa, sino este sentido general que proponemos, conducente al dominio, sin cuyo reconocimiento no se explica la profunda acción del hombre sobre el contorno, a partir de lo íntimo.

\* \* \*

Al campo de lo doméstico le corresponde, por inherencia, el mueble. La arquitectura, que origina lo habitual en su más amplia acepción, se completa y complementa con “lo amueblado”, significándose de tal manera aquello que está lleno y que es acogedor. Los muebles, con sus diferentes finalidades, contribuyen a la acción confortante de

la arquitectura, exaltándola hasta lo confortable. El hombre es fuerte en aquello que halla confortable, y como esto contribuye a su “modo” corriente de vivir, logra entonces encontrarse “cómodo”. Algunos muebles —la silla y el lecho— permiten el descanso, hallándose directamente vinculados con las dimensiones y disposición del cuerpo humano, al que sirven. Son ambos los muebles de “la posición” del hombre en determinado lugar, y son, a su vez, consecuencia de posiciones corporales. Silla y lecho significan, por lo tanto, modalidades del estar del hombre en el ponerse o posarse del reposo. Pero estos muebles contribuyen a la personificación del hombre porque lo amparan, separándolo del suelo y alzándolo sobre el mismo. *El mueble ampara en cuanto separa al hombre de la tierra.*

Este sentido primordial ha quedado omitido en las consideraciones habidas sobre la naturaleza del mueble de reposo, y es, quizá, el más importante, ya que estos muebles, porque apartan al cuerpo del suelo, levantándolo, contribuyen a la tendencia que hemos estimado propia de la persona, en cuanto ser alzado.

La silla da la sede, el asiento. Los diferentes asentamientos significan al hombre sedentario y éste, representado a su vez como el sedente, se tiene en la antigüedad por el hombre superior. Así lo indican las estatuas egipcias que retratan a los faraones “hieráticos”, en las que “lo sagrado” corresponde a la rígida representación del hombre solemne en su asiento. La “jerarquía” —lo sagrado unido al mando— se muestra entre los romanos por los distintos tipos de sillas que pertenecen a los funcionarios, según su grado y misión. Y en otro orden de cosas, nuestro idioma basa la idea de “ser” sobre la de “estar sentado” —*sedere*—, tal vez no sólo por la “confusión fonética” de *sedere* con *essere*, que destaca Corominas, sino por la posible relación de sentido que considera al “ser”

como lo definitivamente establecido: aquello que permanece invariable, asentado y estante. El re-“sidente” es el a-“siduo”, el que denota su afición al lugar en donde tiene su asiento y en el que puede obtener el abandono, el ocio, la de-“sidia”. Pero el que permanece en determinada “sede” o asiento transforma a este lugar en “sitio”, haciéndose de tal manera situable. O sea, que el hombre en su “asiento” es el definitivamente establecido, y es, por ello, aquel a quien podemos referirnos según la “situación” en que “se encuentre”.

El otro mueble correspondiente a una posición corporal es el lecho. El hombre, como ser erguido, encuentra el contraste mayor, respecto a su postura corriente, en el hecho de tenderse. La posición decúbita origina el antiguo cubículo —la habitación destinada a acostarse— y el cubil, que si actualmente se refiere sólo al sitio en donde los animales se retiran, originalmente significó el lecho. El hombre, para *cubare* o “acostarse”, requiere siempre del cobijo que le brinda la arquitectura en los recintos de la intimidad, que son, a la vez, los de la seguridad mayor, puesto que en ellos se llega al sumo abandono del sueño. Al cobijo arquitectónico le corresponden todas las prendas que constituyen “la cobija” o “cubierta de cama”, denotándose así que el hombre “a cubierto de” peligros, mediante la técnica arquitectónica, y “cubierto” en el lecho, puede entregarse al descanso. De ahí que el sentido más intenso de la protección de las cubiertas se encuentre en el dormitorio, estimado como “el cobijo” por excelencia. Cubrirse y cobijarse son, por lo tanto, sinónimos, y se vinculan directamente con el lecho, con la yacija o lugar en que se yace. Por ello, el lecho —de *lectus*— es “el lugar elegido”, el sitio “dilecto”, puesto que el carácter interior de la arquitectura, propio de la casa, adquiere con él su significado más fuerte, en la plenitud de lo íntimo.

Pero el lecho es, a su vez, el lugar por excelencia del re-poso, hasta el extremo que el latín *incumbo*, “acostarse”, significa también “pesar con todo su peso sobre”. La cama —como la silla— adquiere por esta consideración el sentido de soporte, y ambos muebles, estimados como bases que nos “apartan” del contorno, son, literalmente, “aparatos”, con los que llegamos a instalarnos “en persona” sobre el mundo. Todas las modalidades de la “instalación” humana, que no son sino formas activas de asentamiento, pertenecen a este orden de cosas, hasta el punto que en la raíz pertinente, *st(h)el*—, encontramos el doble sentido de “situar” y “alzar”, que atribuimos, con todas las diferencias, a la persona, al mueble y a la arquitectura.

Esta acción de separar y alzar la aplica también el hombre a las cosas mediante la mesa, colocándolas encima de ella. En tal sentido, la mesa adquirió primitivamente el carácter de mueble elevado para exponer las ofrendas destinadas a los dioses, de ahí el hombre de “altar”. La *mensa* latina, de donde deriva el término español correspondiente, tuvo en principio este carácter sagrado en el pastel “redondo y dividido en cuartos por dos diámetros perpendiculares sobre el que se disponían originalmente las ofrendas y las vituallas ofrecidas a los dioses”<sup>1</sup>. Tal vez a esta división corresponda la noción de “medida”, que en la *mensa* como “mesa” subsiste, puesto que *metior*, “medir”, tiene entre sus compuestos *dimetior*, “medir exactamente de un extremo a otro”, que con su participio *dimetiens* traduce el griego *diámetros*. La mesa da, pues, “la medida” de lo familiar, según sean sus dimensiones. Y así como el lecho es el centro privado del reposo, la mesa se constituye en el centro del trato humano y del grupo

<sup>1</sup>Ernout y Meillet. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Artículo *mensa*.

consanguíneo a la hora de compartir el alimento, testimoniándose su condición de “sede” en torno al plato con la denominación francesa de éste: *assiette*.

Aquello que el hombre obtiene con la casa —guarecerse y guardarse—, lo aplica por su parte a las cosas, mediante determinados muebles. La acción de “preparar”, que es propia del “amparo”, se encuentra en el antiguo “aparador”, con referencia a los alimentos; el “estar” alzado, que le procuran al hombre la silla y el lecho, corresponde a los “estantes”, y el sentido de “guardar” le pertenece al armario, que en su forma más primitiva —el arca— es el mueble que se asocia al latín *arceo*, por su significado de “contener” y, por ello, de “apartar” y “proteger”, correspondientes al griego *árkeo*.

Estos son algunos de los aspectos propios del mueble, coincidentes por entero con los que hemos atribuido a la arquitectura respecto del hombre que la hace y la usa, hasta el extremo que el mobiliario, considerado en su conjunto, contribuye a formar el aparato escénico con el que habitualmente nos presentamos ante nosotros mismos y ante los demás. La acción “personificadora” del mueble, que acabamos de indicar, es de primordial importancia, pues complementa la ya expuesta respecto a la arquitectura en páginas precedentes.

## 9. LA FRECUENTACION

NOS HEMOS representado al hombre, en cuanto persona, como un ser separado, cubierto y alzado mediante sus correspondientes manifestaciones arquitectónicas. Consideraremos ahora otras posibilidades de la arquitectura que, frente a la acción establecedora anteriormente expuesta, constituyen una dinámica diferente de la ya señalada y que tienen como razón de ser las distintas modalidades de la frecuentación.

Afirmaremos, en principio, que la sola presencia del hombre frecuentante origina arquitectura, antes o independientemente de haber efectuado cualquier actividad constructiva. La frecuentación es de índole intensificadora y puede corresponder, primeramente, a los desplazamientos humanos, siendo contraria, en ello, a la fijación situante del mero establecerse. No hay establecimiento sin frecuentación, pero, frente a los establecimientos humanos que procuran el reposo, deben considerarse aquellos en que subsiste la actividad propia de los desplazamientos.

Hemos de estimar, pues, en primer término, al *homo viator*, en aquellas de sus cualidades que originen manifestaciones arquitectónicas. El hombre "en camino" puede hallarse en la situación inicial de abrirse paso, de franquearse una ruta en lo desconocido<sup>1</sup>. Su acción de

<sup>1</sup>De ahí las modalidades arquitectónicas propias del que se abre camino: su arquitectura es portátil, y corresponde, en las etapas primitivas de la trashumancia, a todas las posibilidades de los tejidos en tensión: a "la tienda" que se extiende y despliega. Buena parte de las actuales cubiertas colgantes tiene ese origen y representa la contrapartida de toda la arquitectura "resistente", "dura", en que se cifra "lo monumental", como representación patente del deseo de eternidad (de

estar en marcha, al llevarle a lo ignorado, le obliga a “hacerse” un camino. La circunstancia de quien así se encuentra es la anunciada por el poeta:

*caminante, no hay camino,  
se hace camino al andar.*

Pero el que “se hace camino” se adentra en lo insólito y, por lo tanto, infrecuente. Puede afirmarse que el primitivo dominio sobre lo insólito se efectúa con el pie. Hay toda una serie de manifestaciones arquitectónicas que dependen del pie y que no han sido tenidas suficientemente en cuenta, correspondientes al hecho habitual más simple, y por ello olvidado: el de pisar la tierra, desnaturalizándola, apelmazándola, solidificándola con hábitos frecuentantes. Pues sobre el pie ha recaído el prejuicio de “lo pedestre”, para su desmedro y olvido, centrándose toda la atención en torno a la mano y las posibilidades del manejo y de “lo a la mano”, en el sentido heideggeriano. Sin embargo, la acción dominadora del hombre se traduce en el hecho de su-peditar o colocar algo bajo los pies. El terreno supeditado, como terreno dominado, queda convertido en “suelo”. *Solum*, latino, que significa, con otras cosas, “el fondo o la parte inferior de un todo”, tiene un derivado *solea*, “sandalias” —que en latín vulgar, *sola*, dio “suela”—, asociable al longobardo *sala*, como “casa” o “construcción”. De manera que el suelo apisonado por el pie, supone no sólo lugares de tránsito, sino establecimientos humanos permanentes, en los que el suelo, como

---

*monere*, pensar y recordar), en la que el peso, correspondiente a pensar, hace de la arquitectura del pensamiento y del pesar, como dolor, una arquitectura de la pesantez.

lo sólido en que el hombre “se basa”, surge a consecuencia de aquellas de nuestras “solencias” o actividades frecuentes que son propias del pie. Todavía más, la conversión del suelo en “pavimento” responde al endurecimiento de la tierra, apisonándola, allanándola, nivelándola mediante la acción de golpearla en el pavor. Con todo ello, el pie aplana la tierra, hasta convertirla en “piso”. Así que pisar la tierra es decisivo, pues de ello proceden todas las manifestaciones arquitectónicas que pertenecen a las distintas posibilidades formadoras del pie en sus pisadas. Téngase presente, a este respecto, que el pie origina la “pista”; la “calle” corresponde a *callis*, el sendero encallecido, endurecido por el paso del ganado; la “trocha” posiblemente derive de la raíz céltica e indoeuropea *trog-*, que significa “correr” y “pie” (Corominas), mientras que el “peldaño” es la forma escalar producida por el pie.

Además, por semejanza con la planta del pie, hablamos de la planta de un edificio, “la huella” que le pertenece en su proyección horizontal. De análoga manera, “plantear” correctamente algo es pensarlo de antemano y como se debe, dándole la forma o planta requerida, tal como corresponde a la acción proyectante del hombre. Al pie se asocia, también, “el podio”, que constituye la base sobre la que descansan algunos tipos de construcciones. Por otra parte, como nos establecemos al hacer “hincapié” sobre un terreno, decimos que el hombre es un “recalcitrante”, pues con el *calx*, perteneciente al talón como portador del peso del cuerpo, domina y somete determinados lugares, en los que transcurre o permanece con obstinación reiterada. De este modo forma “la calzada”, mediante la frecuentación del *calx*. Y así sucede que el pie, con su acción insistente, transforma los terrenos, allanándolos, arrasándolos, dejándolos “a ras”, como aún subsiste en el francés *rez-de-chaussée*. Pero, además de ello, el pie sirve a su vez de módulo, de medida menor,

para determinar las distancias, junto a otras medidas que el hombre emplea a partir de las que su cuerpo le procura: pulgadas, dedos, cuartas o palmos, codos y brazas. Inclusive, las relaciones proporcionales entre determinadas medidas, correspondientes a “la escala”, proceden de la división “gradual” de una recta, a la manera de una serie de “peldaños”.

Ahora bien, si hemos considerado el pie en sus condiciones formadoras de manifestaciones arquitectónicas, cabe estimarlo, además, con referencia a la actividad del paso y la marcha. Así sucede que “el estadio” —relacionable con “estar”, según lo estable o lo fijo— representa la medida invariable que se basa en el paso —ciento veinticinco de ellos—, octava parte de la milla, el “miliario” romano compuesto de mil pasos. De manera que el hombre iterativo origina, con sus des-plazamientos, manifestaciones arquitectónicas. En tal sentido, marchar se relaciona con el francés *marcher*, según su significado antiguo de “pisar”, derivado, como Corominas señala, del fránico *markón*, “dejar una huella”, término que en alto alemán antiguo significa “poner una marca, señalar”, de donde podemos deducir que este “marcar” que da el “marchar” indica las trazas del hombre, que son, por excelencia, las que corresponden al pie. La marca que deja el pie, su huella, denota el límite —o frontera: “marca”— al que el hombre ha llegado en las extensiones nunca recorridas. Unese a todo esto la idea de que el paso, que procede de *pandere*, especifica, en este término latino, la noción de “extender, desplegar o separar”. De manera que si nos atenemos al sentido que tales vocablos denotan, estimaremos en la marcha y el paso virtudes arquitectónicas correspondientes a señales o huellas, que representan el aspecto contrario al establecerse sedentario, puesto que testimonian algunas de las extensiones del hombre: las pertinentes a la ex-“pansión” del que se desplaza y se

aparta de su sede. Podemos estimar, por consiguiente, que el paso y la marcha tienen propiedades constitutivas de modalidades arquitectónicas iniciales y previas al definitivo establecimiento del hombre.

Pero sucede, por otra parte, que el paso no puede estimarse sólo en su característica de abrir o señalar camino, cuando se va de lo conocido a lo desconocido. El paso, en cuanto “andar”, también representa la posibilidad de desplazarse entre lugares conocidos y por lugares hechos. En este caso, el pasar entre lo habitual corresponde a una de las posibilidades de la frecuentación. Porque el camino “re-corrído”, si es de ida y vuelta, origina nuestros “re-cursos”, propios del que lo conoce, y la ruta queda convertida así en rutina, pues el hombre se desplaza por ella con olvido de ella. La frecuentación, en su sentido más amplio, origina el dominio del mundo, al desentendernos de lo consabido que nos procura, re-curso seguro al que habitualmente acudimos. El regreso sobre lo mismo, el re-torno propio de la frecuentación —en el sentido del continuo volver sobre lo conocido—, corresponde al andar como ambular. Pues ambular es, en su acepción primitiva, “dar una vuelta” —como todavía solemos decir—, “ir alrededor”, según el término latino correspondiente. En cierto modo, el vocablo denota antiguas prácticas humanas, parangonables con otras animales, que tienen por objeto prever el peligro; tanto es así que el perro suele hacerse el lecho, como lugar seguro en donde entregarse al sueño, a consecuencia de haber girado repetidamente sobre sí mismo y en el mismo lugar, venteando amenazas que pudieran venir del alrededor. Análogamente, el hombre, con su vigilancia en torno al lugar seguro, origina disposiciones arquitectónicas frecuentativas, que por su recurrencia original, en círculo, corresponden a lo que designamos como “circulación”. El camino de ronda, el rondar y aun el llegar a lo que sea “dando

rodeos”, testimonian maneras de proceder del hombre que son comparables con ciertas formas del conocimiento: aquellas que suponen entender un asunto “dándole muchas vueltas”. Pero es importante advertir que la noción de ambular es asociable al latín *ambio* —del que deriva *ambitus*—, que en su sentido original indica “el camino que da la vuelta a”. El ámbito, término netamente arquitectónico, con el que significamos un “espacio comprendido dentro de límites determinados”, denota, rigurosamente, el espacio recorrible en el que podemos dar una vuelta.

La condición “circulatoria” del paso y la marcha frequentantes puede asociarse, además, a las diversas formaciones “en giro” que el hombre ha dispuesto. Los ritos, sobre los que siempre se vuelve, el “giro” de los acontecimientos, el torno en la cerámica, la “rueda” celeste y las que recorren los caminos, el taladro y la devanadera, la trilla, que desgrana el trigo por frecuentación circular del trillo y que origina la frase usual de los “caminos trillados”, la columna, el eje polar del mundo en giro, y aun los corrales y los corros, como disposiciones arquitectónicas dependientes de la rueda o “en rueda”, testimonian la extensión de estas modalidades. Debe notarse, además, que de la raíz que significa “circular alrededor”, *kwel*, procede el latino *colo*, “habitar, cultivar”, que, según Ernout y Meillet, en expresiones como *colere vitam*, mantiene el concepto primitivo de aquélla: “moverse habitualmente en”. De manera que la frecuentación activadora del que circula alrededor y se mueve habitualmente en determinado lugar origina, auténticamente, el habitar y el cultivar. El “versado”, el cultivado, es el que ha dado “vueltas” a lo que sea, así lo denota *versus* como el “hecho de girar el arado en el extremo del surco”.

Pero además de estas manifestaciones, correspondientes a la frecuentación y propias del pie y el paso, cabe

señalar que así como el pie deja su huella conformadora, “las vías”, en su sentido primero, significaron las trazas de las ruedas de los carros “en viaje”. La acción de los desplazamientos del hombre —con el pie y la rueda, cuanto con el tropel del ganado— queda de manifiesto en vías y caminos que originalmente aparecieron a consecuencia de los itinerarios reiterativos, orientados en determinadas direcciones. Por otra parte, las vías, como medio de comunicación y transporte, formadas por la frecuentación intensificadora correspondiente a las expansiones del hombre, establecen a su manera la significación del “entre” en el espacio abierto, puesto que constituyen el enlace activo que les cabe a determinados puntos extremos y habitados, entre los que se extienden.

\* \* \*

Las formas que resultan de la frecuentación pueden ser de dos géneros: uno, el que corresponde al endurecimiento originado por el trato continuo, propio de las plataformas y los pavimentos, constituyentes de nuestras bases de sustentación como lugares consolidados, soportantes, y otro, el que origina las conformaciones correspondientes al desgaste usual. Las primeras proceden del encallecimiento debido a la frecuentación del pie en su acción de apisonar con la pisada. Las otras derivan de la erosión y el pulimiento que se originan por el roce seguido con las cosas. Esa “línea” que adquieren los objetos producidos por fricción, es la que aparece en el llamado diseño escandinavo, con los enseres que se conformaron primitivamente por desgaste, en el trabajo paciente, hecho en los interiores de las casas, como consecuencia de la monótona ocupación del tiempo durante la larga noche ártica. Dicha manera de expresión frecuentante y “a ma-

no”, tiene su más antigua manifestación en los objetos pulimentados del neolítico<sup>1</sup>.

El pie del hombre origina, además, otros tipos de espacio arquitectónico, porque produce “áreas” de desplazamiento o de habitación, derivadas de “lo árido” que ocasiona. El pie forma, puesto que *forma*, en latín, es “molde” y “huella” a cuyo término se asocia “la horma”<sup>2</sup>. Las áreas —como “lo árido” que se produce por frecuentación— originan espacios comparables a la creación del tejido y de la tela, porque constituyen “lugares trama-dos”, ya que el latino *trames* significa “sendero” y “camino”, realmente producidos por los “trámites” de nuestra vida corriente. Estos son los espacios del “trajín” —de *trahere*—, de lo que se trae y se lleva, lugares tan “trajina-dos” que terminan por quedarnos como un “traje” habitual. En ellos efectuamos nuestro “ajetreo”, el propio de nuestros quehaceres, que se traduce en el nudo y la madeja de nuestros movimientos y acciones habituales. Pero debe destacarse que *todas las modalidades de la frecuentación hasta aquí expuestas son consecuencia directa de lo que entendemos como “personarse”, es decir, de aquello que el hombre efectúa con su presencia real, “en persona”*. La frecuentación corresponde al “hacer-haciéndose”, propio del hombre, en la arquitectura, que, hasta ahora, dado su aspecto

<sup>1</sup>Que el pulido sea una condición favorable lo muestra el *poli* francés, correspondiente, por la idea, al *erudere* latino, como carencia de rudeza, significado primero del “erudito”.

<sup>2</sup>Formar por compresión o moldaje es importante en arquitectura, hasta el extremo que hay ciertos tipos de pared, como el antiguo “hormazo”, que están hechos de tierra amoldada —de ahí la designación—. Con análogo sentido se denomina el “hormigón”, por ser material “formado” mediante cimbras o moldes, tal como la leche que cuaja adquiere “la forma” de su recipiente y el nombre de *formaggio* y *frommage* (de \**formaticum*).

dinámico, sólo se había malentendido en los lugares comunes propuestos por el funcionalismo. El hacer por presencia, en la frecuentación, es, pues, una actividad arquitectónica de considerable latitud, tan claramente establecedora como la que es propia de los trabajos constructivos, comúnmente descuidada, porque solemos sorprender tardíamente todo aquello que concierne a la índole de nuestra habitualidad.

## 10. HABITAR Y POBLAR.

### LO POPULOSO Y LO PUBLICO

EN EL TEXTO de Heidegger, *Construir, habitar, pensar*, queda resuelto que la esencia del construir se encuentra en el habitar. Ajenos a su posición, nos hemos preguntado anteriormente por la esencia del habitar y hemos concluido que consiste en “personificar”. El hombre consigo, entre sus pertinencias y atinencias, es la persona, en cuanto separado, protegido y alzado, tal como lo procuran sus obras arquitectónicas. Pero la persona no es plenamente tal en esta sola dirección, pues si intentamos establecer la radicalidad de su sentido, con referencia a la arquitectura, reconoceremos que ésta, aunque otorga la posibilidad de “hominizar” al hombre, haciéndolo persona según la plenitud del ser consigo, también propicia el otro aspecto de la persona, consistente en “ser con los demás”. Ya hemos dicho que si la arquitectura nos “hominiza”, permitiéndonos ser aquel que somos en nuestra singularidad, por otra parte, nos “humaniza”, llevándonos a ser y estar con los otros en determinadas modalidades de la convivencia que sólo a ella se deben. Sin la necesaria consideración de estos aspectos del hombre —el ser consigo y el ser con el prójimo—, toda interpretación de lo que en la arquitectura hacemos y nos hace queda incompleta y defectiva, tal como sucede en la teoría de Heidegger. La retracción del hombre hacia sí mismo, que una arquitectura sana permite, se halla compensada con modalidades de la expansión humana, distintas de las hasta aquí tratadas, que deberemos considerar. Porque si el hombre edifica y en los recintos creados habita, un aspecto de la arquitectura, omiso por Heidegger, estriba en que el hecho de “construir” para sí, lleva inalienablemente consigo el carácter expansivo de “po-

blar”, que corresponde al habitar y ocupar con los demás. El haz y el envés de la arquitectura estriban en que la construcción tiene siempre el doble sentido señalado.

En cuanto a “la población” concierne, cabe destacar dos aspectos que estimamos primordiales: uno, que “poblar” indica la acción cuantitativa del hombre con los demás, significada en “lo populoso” como lo abundante, y otro, que la noción correspondiente al hecho de “poblar” se halla en el término “público” —contrapuesto a “lo privado”, antes referido con respecto a la casa—, en el que se denota la acción arquitectónica del hombre como apertura, salida o expansión hacia el contorno.

Lo mucho de lo populoso se encuentra en la muchedumbre. La gente en cantidad, significada por “el gentío”, tiene acciones de variada especie sobre el alrededor: reduce la vastedad, ocupándola; humaniza la tierra, poblándola, y en “el aumento”, que es característico de la población, “densifica” los territorios, saturándolos. Hay en ello formas de la intensificación que son distintas de las frecuentativas, anteriormente expuestas, dependientes, como hemos visto, de la asiduidad del trato que efectúa cada cual con determinados lugares. Porque aquí nos referimos, muy al contrario, al trato de los muchos, como “público”, con lugares abiertos para todos. El tipo humano a que aludimos es el que entendemos como “el hombre de la calle”, es decir, el hombre común, representante no sólo del “otro”, sino de “los muchos”. En él se cifra y sintetiza el doble sentido que hemos señalado en el poblar, puesto que es el representante de la cantidad y de la exterioridad. Los problemas que origina son los correspondientes al llamado urbanismo, que no es, en rigor, sino la ciencia de la población en su sesgo arquitectónico, según las posibilidades expansivas, densificadoras y “tematizadoras” de ésta.

El lenguaje nos dice, en distintas formas, todas estas condiciones del poblar. Un “pueblo” y una “población” son lugares habitados por varios o muchos, y el “caserío” es el conjunto de casas. “Lo acumulativo” se muestra, pues, en estas nociones. Pero, por otra parte, “la exterioridad”, correspondiente al poblar, se manifiesta en términos como “barrio”, que denota en árabe las “afueras” o el “exterior”; “aldea”, que significa “campo” en la referida lengua, y “distrito”, procedente de *distringere*, “separar”. La arquitectura, considerada en su aspecto de “exterior”, crea lugares públicos para la aparición del hombre colectivo, en los que cada cual se muestra, haciéndose patente a los otros. De tal manera, facilita y permite que la persona se complete como un ser con los demás, brindándole lugares adecuados de aparición, en escenarios ante los que suceden aspectos primordiales de la vida humana: los correspondientes al “trato”, a “lo tocante”, ya no sólo con lo nuestro, como sucede en el hogar, sino en lo atinente al ser social que somos y con respecto al prójimo.

Pero importa señalar que en la consideración “colectiva” del hombre está claramente expresa la idea de aquello que “colectamos” o recogemos en “el cultivo”, que implica relación con los otros. Así se dice, con razón, “cultivar” amistades o “cultivar” el trato con los demás. Como del mundo de cada cual se pasa al del trato en común, éste se significa en el “ayuntamiento”. De ahí la denominación francesa de *commune* para el distrito municipal o “el municipio”, término éste que también denota la idea de relación, puesto que el *municeps* es “aquel que toma parte en las cargas”, procedente de la raíz *mei-*, que significa “intercambiar”, de donde la *commune*, entendida como representación de la arquitectura de la comunidad, ha de permitir, en su sentido auténtico, comunicarnos, al poner cosas en común. Porque la arquitectura que corresponde a “lo colectivo” de la población, ha de crear “lugares

comunes” que permitan “el cultivo”, convirtiéndose, por ello, en la arquitectura de “la comunicación”. Para que tal comunicación se logre, han de establecerse unidades que estén al alcance del hombre, en su expansión posible hacia los demás, pues, como es de sobra sabido, la ciudad actual, a causa de su crecimiento y densificación ilimitados, impide, más que permite, la respectividad con el prójimo. Este, en tales circunstancias, en vez del próximo es el lejano, por desconocido. De donde procede, también, la necesidad de planificar las unidades adecuadas, en las que el hombre pueda efectivamente abarcar el mundo urbano que le es propio, según distancias, dimensiones y densidades que sean compatibles con la posibilidad del “trato” correspondiente.

De ahí las presentes necesidades reguladoras de la expansión de las áreas pobladas y de la densidad de éstas. Todo el problema estriba en que tales áreas sean, auténticamente, habitables; es decir, permitan nuestros hábitos convivientes, que se hacen imposibles en la extrañeza de lo inmenso. Así como, con respecto a la habitación, el hombre queda “centrado”, según anteriormente señalábamos, esta posibilidad concentradora de cada cual no debe perderse en la población, so pena de hacer que nos desvivamos en el órgano de la convivencia que debe ser la ciudad.

Pero poblar implica, también, “ocupar”, en el doble sentido de llenar un espacio y de darle, a la vez, actividad. Puesto que la raíz de *capio* está próxima a la de *habeo*, en la acepción de “tener, poseer y haber”, como lo que “yo tomo o abrazo”, poblar, en cuanto “ocupación”, viene a indicar posesión sobre lo desocupado o despoblado. La posesión corresponde aquí al haber del habitar en común, adueñándonos, así, de nuestro mundo, cuando estamos con los demás. Una de las razones más profundas de la convivencia radica en la comprensión de aquel

que somos por el modo de ser de los que nos rodean, en quienes nos reconocemos al sentirnos “como” ellos. Lo común culmina aquí en “un como”. Esa modalidad de semejanza es la propia de una comunidad que, en su carácter “colectivo”, colecta o recoge y mantiene en sí misma rasgos semejantes, porque tiene análogas raíces. En la medida en que la acción de poblar nos arraiga, vinculándonos con la comunidad a la que debemos pertenecer, dicha acción del hombre puede considerarse sana. Pero si, contrariamente, como acabamos de considerar, las concentraciones humanas rebasan los límites de lo abarcable y de lo reconocible, en aglomeraciones descomunales, acabarán por desarraigarnos del propio lugar ocupado y del conjunto al que pertenecemos, cuanto de nosotros mismos, alterándonos. La vastedad, que al quedar ocupada por el hombre “se reduce” a lugares reconocibles, suele revertir su condición inabarcable y desorientadora en los espacios superpoblados, carentes de referencias por la muchedumbre y la analogía de éstas. Así puede suceder que la acción de poblar, en el exceso de lo desmedido, llegue a despoblarnos de nosotros mismos, con las conocidas consecuencias que en el presente tocamos. Lo enorme, como carente de norma, se convierte en el peligro que ahora nos acecha en la vastedad de la acción pobladora, que requiere, por lo tanto, de regulación y orden<sup>1</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup>En nuestro idioma mentamos aquello que nos es habitual como “lo ordinario”. El mundo de lo ordinario es el que corresponde al orden requerido para la vida. Semejante orden lo proporciona la arquitectura y pertenece, habitualmente, al que nos brinda la casa. Sólo en tal sentido, en cuanto que origina el orden requerido y necesario, puede considerarse la ciudad como “la casa” que tenemos en común con los

La ciudad patentiza la dualidad que corresponde a las viviendas y centros de trabajo, como lugares de retracción o “privados”, y a los lugares públicos, en los que el hombre se muestra. Semejante dualidad de lo privado y lo público, tiene su equivalencia puramente espacial en el dentro y fuera. El dentro y fuera, con respecto a la ciudad entera y su contorno, estuvieron plenamente significados cuando ésta amparó al habitante con murallas que la circundaban, de manera que la posibilidad de entrar y

---

demás. Nótese que el concepto de orden apareció en la arquitectura clásica, con respecto a la relación de medidas que existe entre los soportes y lo soportado. Dicho orden, de índole puramente artística, implica un propósito de claridad, pues lo proporcionado queda, por ello, aclarado. Pero la arquitectura, en su consiguiente tratamiento funcional, anteriormente juzgado, convierte al arquitecto en un organizador, al que compete, antes que nada, crear una disposición arquitectónica para que la vida “ordinaria” transcurra sin trabas, y esto en vez de producir tan sólo una composición artística, perteneciente al mundo de la contemplación. Los derechos de la vida “ordinaria” se traducen, pues, en determinadas disposiciones espaciales, pero, viceversa, la organización con que dotamos a las obras arquitectónicas, tiene que convertirse en el marco adecuado para que pueda desarrollarse la vida habitual o cotidiana, que en su condición dinámica denominamos nuestra “vida corriente”.

A este respecto, sucede que los espacios abiertos suelen ser, por excelencia, los del desplazamiento. En ellos, el estar corresponde a un “estar de paso” o en tránsito. Son, normalmente, áreas para el hombre transeúnte, que las recorre movido por sus vehículos o a pie, y, entonces, “el trato” que con ellas se tiene corresponde al “trazo”, al “trazo” que une dos puntos: aquel de donde venimos y el extremo hacia el que vamos. Por ello, el “entre” que producen tales puntos extremos, no origina intimidad alguna, considerándose que la intensificación de semejante espacio se debe a la frecuencia con que “los muchos” pasan sobre lugares diversos, requiriéndose, por consecuencia, una disposición adecuada de las áreas de tránsito, para que este aspecto dinámico del poblar pueda efectuarse propiamente.

salir quedó reducida al paso por sus puertas, tal ocurre en las casas. Sin embargo, el “fuera”, correspondiente a la ciudad, en sus calles y plazas, es siempre un dentro de ella y, por lo tanto, un “dentro de lo hecho”. Así, el espacio abierto urbano es el de nuestro vivir como convivencia, frente a lo hermético del ámbito y del hábito de cada cual en sus habitaciones. Ese vivir en convivencia puede manifestarse, además, por la contigüidad de las viviendas, que origina “unidades” en las que se tiene en cuenta al vecino como aquel que habita cerca o al lado. Así se forman sentimientos de comunidad, correspondientes al hecho de poblar con los demás, en el conjunto de habitantes que constituyen el vecindario, una de las formas principales de la convivencia humana, en la que no se ha reparado suficientemente. El vecino es el próximo; contamos con él, para bien o para mal, e inclusive establecemos un trato que implica cierta familiaridad con personas que originalmente nos fueron desconocidas y que llegamos a conocer por el hecho de habitar cerca y “desde” lo cercano del habitar. En algunos casos, es la persona que conocemos a través de las paredes, dándonos patencia viva de la contigüidad arquitectónica, por cuanto se nos presenta como un ser “filtrado”, del que solemos tener más rumor que imagen. El vecino —del latino *vicus*, en su significado de “la manzana de casas”, “del barrio” e incluso “la calle”— es el habitante *de* un conjunto edificado y *en* conjunto con los demás. De ahí que esté unido a los otros por problemas y soluciones que le atañen y que surgen a consecuencia del conjunto convivido.

Esta idea de lo múltiple, que en la ciudad aparece con frecuencia, se manifiesta en la *pólis* griega, respectiva a *polys*, lo numeroso. El gobierno que la política implica, supone, en principio, la regulación de la convivencia humana en la ciudad y el propósito de dar sentido unitario a lo diverso. Debe tenerse en cuenta que *pólis* corres-

ponde al grupo semántico de *pel-*, en el que además de lo innumerable se significa “lo pleno”. De modo que la abundancia, entendida como plenitud, se encuentra en la ciudad, a consecuencia de la acción pobladora de los muchos. Pero sucede que en ella han de aparecer equilibradas las posibilidades expansivas del hombre y las reductivas, hasta el punto que las modalidades urbanas resulten de la relación posible entre ambos extremos. Pues si bien la ciudad manifiesta la expansión pobladora del hombre y el hecho de “salir” de lo nuestro hacia los demás, no puede omitirse nunca que ha de procurarnos un mundo abarcable. La ciudad permite el trato, porque concentra a los hombres y sus actividades, sus productos y sus obras, pero la condición concentradora que le corresponde, propia de la densidad requerida, se pierde cuando llega al exceso disolvente. Aquí puede decirse, con propiedad, que semejante exceso es un defecto y que el orden necesario para la convivencia ha de tener en cuenta no sólo disposiciones distributivas, que organicen y faciliten el trato en común, sino que debe basarse, también, sobre la regulación de las concentraciones en sus aspectos cuantitativos.

\* \* \*

Si en la vivienda hemos considerado las posibilidades del dentro y fuera y del alzado, en la ciudad se manifiestan, unidas a la actividad efundente del hombre, modalidades de la longitud y la anchura, en disposiciones arquitectónicas abiertas. Lo plano se indica en “la estrada”, palabra poco usual, derivada de *strata via*, “camino empedrado” (correspondiente a *stratum*, el lecho, la capa de terreno), que origina el italiano *strada* y el alemán *strasse*, y también en “la plaza”, perteneciente al griego *plateia*, que indica “lo ancho”. Las calles, por su condición longitudinal,

“corren” o “atraviesan” la ciudad, demostrándose, en el dinamismo que se les atribuye, la actividad que en ellas tiene lugar. Son a manera de caminos que “pasan” entre los bloques construidos —como lo indica la denominación de “avenidas”, en las que se significa el “venir” de alguna parte, a tal punto que en muchas ciudades proceden de antiguos caminos o del cruce de éstos, así ocurre en ciertas villas medievales debidas a la vía romana. Aun más, las mismas ciudades romanas estaban originadas muchas veces como consecuencia del “cruce” de dos calles principales: la *via cardo*, dispuesta de Norte a Sur, y la *via decumana*, de Este a Oeste, certificándose, de tal manera, la necesidad de orientar la ciudad y, por ello, a su habitante, tal como sucedió en la Edad Media, cuando la referencia a los puntos cardinales se hallaba indicada, sobre todo, por la fachada de la catedral, que normalmente mira hacia el poniente.

La significación de un centro y la orientación de lugares y habitantes son, pues, atributos de la *civitas*. El centro urbano se establece, primero, religiosamente. La ciudad misma es, entonces, centro del universo. Después, “el centro” denota las posibilidades de concentrar, en determinada área, las principales actividades del grupo humano habitante. Estas actividades originan núcleos diversos, a los que acudimos según la necesidad o el talante. De esta manera puede considerarse que la ciudad incluye y manifiesta la mayoría de las “tematizaciones” que la arquitectura supone. La primera y principal de ellas correspondió al templo, al “tema” de lo sagrado en el *témenos*, recorte del área religiosa sobre la extensión indeterminada, hasta el extremo que para Vitruvio el templo es un *thematismos*, dependiente de lo estatuido por el rito. Con todo ello, la ciudad representa el plexo o entrelazamiento de áreas “tematizadas” diferentemente —según el destino de los asuntos o finalidades en ellas establecidos—, por

medio del enlace que representan las calles, las plazas, los parques y todas las zonas de frecuentación colectiva. Así aparece no sólo como el espacio de la convivencia, del tránsito y de la suma de edificios, sino como el lugar que complica en un todo las modalidades arquitectónicas que significan la tematización de los lugares según sean las distintas actividades humanas. A los problemas de índole cuantitativa que la población origina, se suman, pues, los cualitativos de la tematización adecuada. De ahí que, sin la plena y rigurosa estimación de ambos aspectos, la acción de poblar, inherente al habitar, adolecerá —como adolece— de vicios graves, que impedirán —como impiden— que el carácter conviviente propio de la ciudad se manifieste con el equilibrio que la multiplicidad de sus temas requiere.

## 11. LA REPRESENTATIVIDAD ARQUITECTONICA

TENEMOS acceso al mundo mediante la técnica. La arquitectura, en su aspecto técnico, establece los campos o lugares adecuados para las prácticas y asuntos humanos. Pero la productividad que esta técnica implica se exalta en sus obras señeras como un *poiein* o hacer de calidad. Sabemos que semejante hacer no se basa, desde luego, en la representación de imágenes percibidas, ni en la abstracción —que es “extracción”— de aspectos pertenecientes a las imágenes que nos formamos de lo representable. Tal vez por ese motivo, la arquitectura ha sido comparada desde antiguo con la música, dado que ambas suelen estimarse como artes no representativas. En este sentido Heidegger sostiene que “un templo griego no representa nada”. Sin embargo... Sin embargo, nada hay más representativo del culto olímpico que el templo griego: un recinto para el dios, hermético, exclusivo y excluyente, en el que el hombre común no penetra, un peristilo que carece de aberturas significativas, gradas que no corresponden al paso humano, sino que son el basamento adecuado a las dimensiones del templo y hechas a escala de éste... Compárese, si se quiere, con la catedral gótica, obra de un culto “para todos”, que se manifiesta en las aberturas de los portales, plenamente expresivos, por la forma abocinada que adoptan, y advertiremos, en todo ello, cierta y específica “representatividad”. ¿Acaso no nos representamos de antemano al habitante de un territorio, previamente a conocerlo, según las construcciones que ha hecho? ¿Y no conocemos el carácter de algunas civilizaciones por los restos arquitectónicos que de ellas quedaron? Hay, pues, determinada representatividad en un arte que, como la arquitectura, se

vincula indisolublemente con formas de vida. Pero la representatividad arquitectónica, generalmente, es de índole distinta de la que corresponde a aquellas artes que se basan en todas las posibilidades de la reproducción. En éstas, como hemos anticipado, el estímulo original pertenece a una imagen previamente percibida y de la que damos una réplica. A diferencia de ello, la arquitectura permite, en cuanto técnica, ciertos usos humanos, facilitándolos, aunque, a la vez, los hace perceptibles en las disposiciones que adopta, mostrándolos. Con semejante “mostración” de los empleos que se le asignan, la arquitectura adquiere determinado carácter artístico, que se delata en “la manera” de proponerlos.

Pero la representatividad arquitectónica no se traduce tan sólo en la significación de los usos que corresponden a dicha técnica. Podemos suponer, además, que este arte testimonia determinados conceptos estructurales, puesto que patentiza las maneras de pensar respectivas a la naturaleza de los materiales y a la disposición de las fuerzas, haciéndolas “legibles” de acuerdo con los elementos que emplea —pilares, columnas, muros, bóvedas, arquitebras, nervaduras, contrafuertes, arbotantes, cascarones...—. Semejante representatividad, en cuanto artística, suele ser encubridora de la expresión real del juego de las fuerzas, al que no siempre se ciñe por completo. Desde luego que el cálculo estructural es relativamente reciente y que las construcciones efectuadas por el hombre, hasta hace poco más de un siglo, habían de basarse, exclusivamente, en la experiencia y la intuición, pero, aunque así fuera, siempre significaban determinados conceptos estáticos y mecánicos.

Por otra parte, la condición representativa que atribuimos a la arquitectura, vincula este arte al teatro, porque origina el escenario *en* el que gran parte de nuestra vida transcurre, permitiéndola; tanto como constituye la esce-

nografía *ante* la que se representan nuestras especiales maneras de vivir, haciéndolas visibles y patentes. Así que las formas tradicionales de referirse a la arquitectura —según proporción, escala, ritmo, color, volumen, espacio, material...—, deben reconsiderarse teniendo en cuenta esta condición representativa que proponemos, por la que se manifiesta que la finalidad auténtica de la arquitectura no es tan sólo la de alzar bloques armónicos o la de disponer espacios determinados que deban estudiarse *en sí*, dado que la condición propia de la arquitectura estriba en la servicialidad que presta al hombre, para que tengan lugar y ocasión las distintas modalidades de su vida y sus inalienables quehaceres.

La arquitectura nos remite siempre al hombre concreto que la habita o la usa, y si el ser de este arte, como ya hemos indicado, es un *ser para*, se hace forzosamente representativa en su ser de aquello a que se encuentra destinada. Un monumento representa cuanto merece recordarse; un mercado representa —hace visible— cierto comercio humano; una iglesia representa determinada creencia y su situación histórica, de manera que la representatividad que atribuimos a la arquitectura es inherente a su condición de arte que presta un servicio. Así que, para la estimación artística de la arquitectura, nunca puede prescindirse de los usos y finalidad que le dan pleno sentido, y si se desconsideran, perderemos de vista la auténtica razón de ser de tal arte, por lo que nuestro juicio sobre el mismo será parcial y defectivo. La arquitectura no queda nunca reducida a mera “formalidad”. El estar “ante” la obra arquitectónica, como contempladores que el arte requiere, no implica la omisión o desconocimiento de aquello para lo que fue hecha, bien representado en ella cuando es buena. La contemplación de la arquitectura se efectúa siempre *desde* semejante consideración de destino o servicio, que no puede suspenderse so

pretexto de estimarla ateniéndose a su aspecto formal. Una cúpula, aun cuando tenga la forma de un casquete esférico, es muy otra cosa que éste, dado que tal forma puede quedar “inserta” en una concepción del mundo que la emplea porque la considera representativa de la esfera celeste. Análogamente, un prisma requiere una estimación distinta de la que pertenece al edificio que tenga forma prismática. La regularidad de las divisiones de éste, que sirve para darle armonía, no puede considerarse por sí, con prescindencia del sometimiento a la habitabilidad que la rige y de la que se hace representativa. Así sucede que el color, las proporciones, las medidas de los edificios, *son cualidades apreciables “desde” el uso*, porque se incorporan a ese mundo y en él obtienen su plenitud. De ahí que, si en el pensamiento platónico el arte del constructor es el arte por excelencia, al considerarlo un arte exacto, no es la plena exactitud la que le da virtud de arte, porque, como el mismo Platón indica en su *Cratilo*, en el campo de lo cualitativo la corrección difiere de la exactitud matemática. Todas las conocidas rectificaciones ópticas de la arquitectura griega dan testimonio fehaciente de esta posición. Y análogamente, cuando Vitruvio (*De architectura*, I, 2) habla de *venusta species commodusque aspectus* —“apariencia grata y aspecto adecuado”—, que, según Panofsky, corresponde al engrosamiento de las columnas de los ángulos y a la curvatura de los estilóbatos y epistilos, se muestra en ello el propósito de considerar los errores correspondientes al sentido de la vista, prescindiéndose así de la composición exclusivamente matemática de la obra construida. Porque si bien la arquitectura puede significar “ornato”, éste se encuentra en función de un “orden” que no es el puramente formal. Aunque *ordo* y *orno* corresponden al mismo grupo semántico, *ordo* aparece como *orno* cuando el orden de la vida, que ya hemos considerado, se exalta en el artístico, cuali-

tativamente, sin que dependa, con exclusividad, del que pertenece a la medida.

\* \* \*

Re-presentar es hacer presente algo. Nos incumbe representar a los demás aquello que hemos tenido presente. Tener presente es pensar, porque según lo que tengamos presente seremos, propondremos y haremos. De tal manera estimado, el pensamiento riguroso aparece como *una actualización*. Todo el antiguo sentido del pensar como revelación o *alétheia*, repristinado por Ortega y Heidegger, significa la posibilidad de hacer patente aquello que se ocultaba, “presentándolo”. Aún más, el hecho de mentar —como pensar mencionando—, hace aparecer aquello que tenemos presente y que re-presentamos a los demás. Porque pensar con los demás, exige, siempre, re-presentar. Y al pensar la arquitectura nos obligamos a tener presente su condición re-presentativa, yacente en el carácter medial que le pertenece. *Todo aquello que adquiere el sentido de la mediación es representativo*. Por medio del hacha talamos el árbol, por medio del taladro horadamos la madera, por medio de la sierra la hendimos, pero en la forma que adoptan tales instrumentos se representa su finalidad. En la adecuación de una forma a un fin reside la belleza (Platón, *Hípias el Mayor*, 295, c) y ésta consiste, a nuestro entender, en *la forma de la mediación* plenamente reconocida. Si el instrumento, el útil —como toda forma mediata— es “representativo” de su finalidad, con él nos representamos acciones —las que lo originaron y configuraron, según sea su destino, y a las que siempre nos conduce—, en vez de representarnos imágenes. Dado que la arquitectura implica crear la obra estableciente, de acuerdo con determinados quehaceres, ocios y negocios del hombre, todos ellos se encuentran de manifiesto en la

representatividad que proponemos. Como hemos reiterado, las formas arquitectónicas delatan formas de vida, y sólo en función de éstas deben ser consideradas. Porque la arquitectura revela, como ningún otro artificio, la existencia del hombre que estuvo "en persona" en ella, y cuya presencia nos re-presenta. Así que a diferencia de lo habitualmente dicho, la arquitectura es representativa, porque pone en evidencia las maneras de hacer y vivir del hombre concreto, tanto en el aspecto escenográfico que le pertenece como en el instrumental o útil.

## 12. EL HOMBRE, UN SER ARQUITECTONICO

HEMOS CONSIDERADO la arquitectura como la técnica del estar, de manifiesto en las principales actividades establecedoras del hombre. Tales actividades tienen por objeto otorgarnos permanencia y situación. El hombre ha de hacerse un mundo arquitectónicamente, en el sentido de que debe crear el orden para su vida, por medio de referencias claras y de lugares habitables. Para ello ha de efectuar operaciones situantes de índole espacial, mediante las que el espacio genérico de la vastedad se transforme en otro "distinto", es decir, "distinguible" en lugares producidos artificialmente. Este "hacer" arquitectónico nos "hace", y contribuye a convertir al hombre en persona, hominizándolo —como ser consigo— y humanizándolo —en el ser con los demás—. Las unidades de vida y convivencia que la arquitectura brinda, permiten el repliegue y el despliegue del ser que somos. Y este ser es arquitectónico, dado que todas las modalidades del establecimiento tienen como origen la regulación del mundo circundante, por medio de referencias cualitativas que revelen y hagan reconocible nuestras formas de vida, representándolas. Y lo es, además, porque ordena el mundo al que se enfrenta mediante todo género de estructuras y términos, que encuentran algunos de sus modelos más remotos en los que pertenecen a las primeras disposiciones del arte y técnica que nos ocupa.

*No nos basta con "estar" en el mundo: tenemos que "encontrarnos" en él.* Ese "estar", como "encontrarnos", tienden a producirlo las operaciones y obras aquí consideradas, pues el hombre, en cuanto ser mediato, requiere de la mediación arquitectónica para uni-versar el mundo, reconociéndose y dominándolo. Incluso su actividad pen-

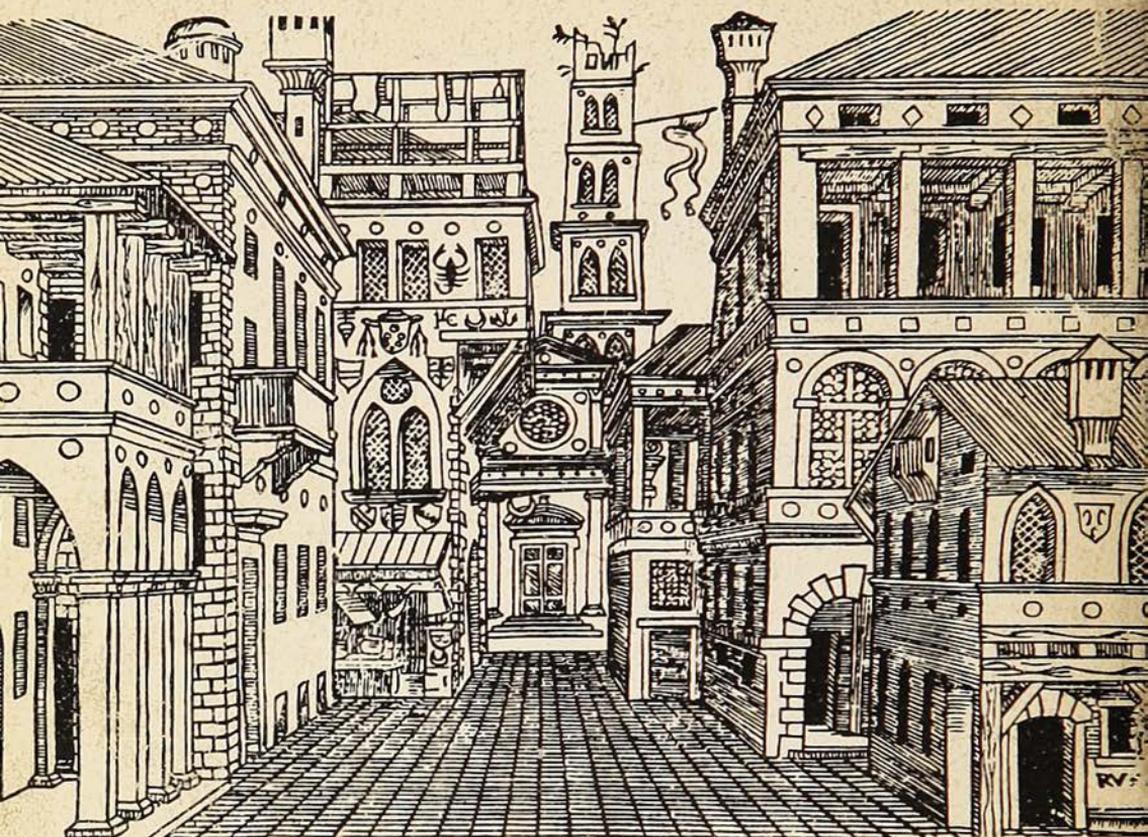
sante, según hemos comprobado, se vincula directamente con las acciones del campo que tratamos. Así sucede que “pensar” aparece directamente asociado con “permanecer”, pues μένω, griego, en su sentido de “permanecer” o “quedar”, corresponde a la raíz *men-*, “esperar, permanecer”, idéntica a la de “pensar”, por la idea intermedia de “encontrarse allí reflexionando”, que señala Boisacq, asociable al latín *mora*, “retraso”, y *memor*, de donde la frase habitual castellana de “pararse a pensar”. Si pensar supone detenerse, esta detención, que ya hemos considerado respecto a la arquitectura, es de índole activadora, y como el *agere* o hacer arquitectónico implica, además, un *gerere*, que en su sentido primero significó “soportar”, la capacidad ordenadora y situante del hombre culmina de tal manera con la creación de estructuras, que en la arquitectura deben sostenerse “realmente”, según el juego complejo de las cargas y los apoyos.

Además, la arquitectura muestra cómo “se espacializa” el hombre, al crear espacios cualitativos, determinados por el uso. En los espacios que el hombre “produce”, mediante operaciones arquitectónicas que le permiten reconocerlos, se reconoce a sí mismo como perteneciente a ellos. Tales espacios no se nos hacen presentes sólo por nuestra visión, sino que se generan perceptivamente por medio de nuestras actividades y desplazamientos, a los que aparecen directamente vinculados. Son, como quedó dicho, espacios empíricos y pragmáticos, apreciables con la totalidad de nuestro cuerpo y no con determinado sentido, dado que el cuerpo, en este aspecto, aparece como el punto de partida de todas nuestras acciones reales.

El hombre, que debe crear un orden arquitectónico para establecerse y entender el mundo, se ordena, a su vez, en ello. De ahí que la consideración aclaradora y situante nunca puede omitirse en las labores arquitectó-

nicas, especialmente en las que atañen a la acción de poblar. Por ello no debe perderse de vista que en la humanización del hombre, o ser con los demás, ha de hacerse presente la hominización o plenitud del ser consigo. Si esto no llega a efectuarse, cualquiera sea la modalidad arquitectónica propuesta y las virtudes de que disponga, cabe pensar que semejante disposición carece de autenticidad.

Con el sustantivo *Arquitectónica* hemos pretendido fundar un saber sobre lo que la arquitectura es, que, a diferencia de los tratados comunes de teoría, advierte el sentido que incumbe a todo el campo de la arquitectura como *un hacer* —y no como una suma de obras hechas—, *en su respectividad al hombre y su lenguaje*. No representa, desde luego, sino un paso inicial, tales son la complejidad y la amplitud del campo tratado, aunque, hasta dónde se llegue por el camino propuesto, en gran medida ya no nos compete: a la acogida ajena pertenece.



ARQUITECTONICA es el sustantivo propuesto por José Ricardo Morales para designar el saber que considera la índole de la arquitectura. En la primera parte del libro se abordan críticamente las principales insuficiencias que afectaron tanto a la historia del arte y de la arquitectura como a la teoría de esta última. Después el autor formula su propia teoría, preguntándose qué hace el hombre al hacer la arquitectura y qué hace del hombre ese arte. Así se aprecia cómo la arquitectura contribuye al surgimiento de la persona, en su doble condición de ser consigo y de ser con los demás, extremos correspondientes al habitar y al poblar, habitualmente omitidos en sus posibilidades conexas. El hombre se entiende en este ensayo como “un ser arquitectónico”, que requiere de la arquitectura no sólo para instalarse, sino para “encontrarse” en el mundo. La atención dedicada a la primera edición de ARQUITECTONICA, en diversas publicaciones de España y América, testimonia la vigencia de su posición.