

de componer a contemplar

Marta Llorente

Todo método es ritmo: si arrancamos del mundo el ritmo, habremos arrancado también el mundo. Toda persona tiene un ritmo individual.

Novalis, *El borrador general*, 1799

I. INTENCIONES DEL PROYECTO DE ASIGNATURA COMPOSICIÓN II:

Composición II es una asignatura troncal en nuestro actual plan de estudios. Sin embargo, tanto en nuestra docencia como en este proyecto, tratamos de rebasar el término *composición*. Consideramos que este término constituye una importante tradición pedagógica en las Escuelas de Arquitectura, pero que fue generado en una época anterior a la nuestra, cuya idea completa, y compleja, de arquitectura ha sido ya revisada.

Lo esencial del término, el conjunto de conocimientos que inciden en la práctica arquitectónica y que la instalan en una cultura, tanto estética como técnica, creemos que es aquello que precisamente debe permanecer en la formación de un arquitecto actualmente. Lo relativo del término, aquello que lo genera en un momento específico de la historia de

nuestras ideas sobre la arquitectura, como instrumento de la práctica antes que como sistema para comprender el lugar de la práctica, con la finalidad de poder transformarla, debe ser revisado urgentemente.

Lo relativo del término es justamente aquello que fue adquirido por la teoría arquitectónica más pragmática como necesidad de clarificación frente a la compleja situación historicista; la fuerte incidencia de los avances técnicos sobre la posibilidad constructiva de la obra; y el ensanchamiento máximo de las posibilidades tipológicas y funcionales de la arquitectura. Esta situación que describe de manera elemental los inicios del siglo XIX, puede sintetizarse como una situación de creciente complejidad de los elementos arquitectónicos que los hace prácticamente inmanejables, simplemente con los instrumentos tradicionales del Clasicismo. Instrumentos elaborados en la tradición clásica que enlaza, no sin graves problemas a lo largo del XVIII, los siglos anteriores, desde el Renacimiento, época de la que parte. Y decimos instrumentos porque también el clasicismo académico acaba convirtiéndose en una doctrina adherida a la práctica, a la cual asiste, sin incorporar lo mejor de sus procesos de revisión teórica que circulan *extramuros* de la academia.¹ El término *composición* describe una *técnica de manejo* de la importante herencia arquitectónica de finales del XVIII y principios del XIX. Es incorporado a la docencia arquitectónica a través de la puerta lateral de l'École Polytechnique.² Aunque proviene de la teoría artística general del siglo XVIII, en concreto, es un término prestado a las artes plásticas por la teoría musical.³ Alcanza su fortuna en las escuelas técnicas, como sistema de enseñanza completo de la arquitectura dentro de ellas.⁴ Mientras el lugar habitual de la arquitectura, l'École des Beaux Arts, demora en el ejercicio de un clasicismo único, que pervive como disciplina conservadora y sobre el cual existe una teoría única.⁵ A pesar de la diferencia sustancial de conceptos entre estas dos prácticas de transmisión de la cultura arquitectónica, recordaremos que ambas, al fin y al cabo, devienen del clasicismo. Y aunque la *técnica de manejo* de Durand entra ya en una cultura renovada, que acepta y aborda el importante bagaje cultural del XIX, llegará también a resultar

1 Los debates del clasicismo tratan sistemáticamente de apartarse del ámbito académico desde los inicios de su crisis en el s. XVIII.

2 Véase HEREU, P. *El clasicismo como método*, (en prensa), «J. N. L. Durand».

3 V. NEUBAUER, J. *La emancipación de la música*.

4 BENEVOLO, L. *Historia de la Arquitectura Moderna*, op. cit. La obra de DURAND que recoge este sentido de la disciplina arquitectónica es *Precis des leçons d'architecture*, 1908.

5 GUADET, J. es el símbolo de esta resistencia al eclecticismo real de la arquitectura y profesor de l'École des Beaux Arts. Su obra: *Éléments et théorie de l'Architecture*, 1901-4.

6 La autora de este proyecto quiere recordar aquí sus propios trabajos sobre la recuperación de esencias en el arte de principios de siglo a través de su tesis doctoral, *La Memoria de la abstracción*, dirigida por I. de Solà-Morales.

7 V. JUNOD, P. *Transparence et opacité*.

8 V. La descripción de la situación actual que hace SOLÀ-MORALES, I. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*.

insuficiente con el paso del tiempo y los cambios más radicales de la arquitectura situados a principios del siglo XX.

Esta aproximación a la disciplina quedará enquistada en los ámbitos académicos aunque no podrá evitar la renovación de los conceptos arquitectónicos que tienen lugar a principios de nuestro siglo y cuyas principales aportaciones, no debemos olvidarlo, se abren paso fuera de esos mismos espacios.

Sin embargo, el uso de esta técnica de manejo del repertorio arquitectónico, de esencia funcional, anunciaba cambios importantes de concepto. La instrucción de la arquitectura como *composición* es también un síntoma importante de los acontecimientos artísticos del siglo XIX, tiempo en el cual reina: es síntoma de comprender la rigurosa abstracción de las bases de la arquitectura, que precede a la comprensión radicalmente plástica de las artes visuales que se desarrolla en nuestro siglo. De ahí la pertinencia en el uso de un término hasta entonces habitualmente musical, que en rigor significa *poner junto lo diverso, o ensamblar lo diverso*. Una habilidad que la arquitectura ha generado desde el mismo origen de su conciencia: *armonía*, de cuño griego, como arcano de toda la serie de términos compositivos que son manejados en la tradición del clasicismo, es también en esencia *conjugación de lo contrario, o de lo diverso*. Vueltas hacia el origen, las artes de este siglo no hicieron sino volver a pensar sus esencias, liberándolas de las adherencias del tiempo.⁶

Así, el uso del término *composición* tenía también la virtud de avanzar y contemplar el viraje de las actitudes tomadas por las llamadas *vanguardias*, en el sentido más general del término. Actitud prefigurada minuciosamente en las propuestas formalistas elaboradas en el ámbito de la Estética del siglo XIX —así las de Fiedler⁷ o de Croce— y desplegada espléndidamente por las artes en comunidad de la primera mitad del siglo.

Las situaciones eclécticas también se repiten a lo largo de la Historia y acaso la nuestra sea una de ellas, todavía por perfilar en nuestra conciencia crítica, que

vive inmersa en este instante que ya no se detiene. Y frente a nuestro eclecticismo no sería inútil recuperar un nuevo sentido del aprender a *componer*, reconociendo los nuevos *elementos*. Pero, en todo caso, esa sería una disciplina próxima al proyecto, una terapia contra la invasión en el propio proyecto de *estilismos* ignorados por la conciencia crítica. Y nosotros no pretendemos ocupar ese lugar de asistencia al proyecto, sino un lugar que se ha distanciado ya de él: un lugar desde el cual contemplar los hechos sin sugerir sus rumbos posibles, sin doblegarnos ni doblegarlos. Ese lugar trataremos de definirlo a través de nuestro propio proyecto docente. Así, no abjuramos de lo que *composición* expresa, que es mucho, sino que tratamos de entender el cambio en el estilo de pensamiento sobre la arquitectura de una manera más distante que la que *composición* parece indicar. La hemos llamado así, justamente, por la tradición que representa. Un *nombre* no cambia las esencias —*What's in a name? That which we call a rose, by any other word would smell as sweet.*

Pero ya estas razones son desvaríos y nos invitan a exponer nuestra propuesta de programa, que utiliza un término más genérico: *teoría*, como término que engloba toda suerte de aproximaciones a la obra arquitectónica. Y ya no como término a-histórico sino, al contrario, en su curso de transformación histórica. Teoría pensada en términos de *descripción* del desarrollo histórico de las ideas sobre arquitectura: esta es la propuesta en la cual nos implicamos. Lo hacemos, creo, en equipo, porque esta es la deriva que nuestra comunidad docente ha entendido adecuada desde los últimos años. Y lo hacemos para defenderla como un concepto más pertinente a la situación actual para la cual la iluminación de la arquitectura se ha constituido con el mismo sello de absoluta complejidad que caracteriza las disciplinas humanas en el momento contemporáneo.⁸

Diferenciamos este término *teoría* del término *crítica* justamente en el ámbito docente: hemos señalado el carácter descriptivo e histórico de la teoría como cauce a través del cual se informa al que aprende la arquitectura de la progresión continua de un concepto que se abre en el interior de la cultura global del

hombre. La *función de la crítica*,⁹ según la entendemos, es otra: la de asumir el juicio sobre los acontecimientos de toda índole, presentes, pasados y futuros; en definitiva algo para lo cual también el estudiante debe prepararse, pero que forma parte del ejercicio y no del aprendizaje. Aunque una asignatura que describa la formación de las ideas sobre la arquitectura no es nunca ajena a la crítica, en la medida en que no es nunca ajena al juicio.

2. PROYECTO DOCENTE: «TEORÍA DE LA ARQUITECTURA, DESDE LA ANTIGÜEDAD HASTA EL SIGLO XVIII»

Nuestra *Composición II* es una asignatura troncal que sigue a las asignaturas de Historia del Arte y de la Arquitectura establecidas durante los tres primeros cursos y que, a su vez, siguen una asignatura de apertura del discurso arquitectónico que ahora tiene el nombre de *Composición I*, aunque antes tuvo el de *Introducción a la arquitectura*. También sigue a la asignatura *Estética*, que la precede. Todas estas asignaturas de nuestro departamento pueden establecer las bases de nuestra *Composición II*: de alguna manera, contamos con ello cuando elaboramos nuestros programas. Asimismo, la asignatura de *Composición III* seguirá a la nuestra realizando la continuidad desde el ámbito histórico al contemporáneo. Los límites entre ambas no son radicales, en la situación concreta de nuestro programa proponemos límites distintos a los que en la actualidad se han establecido. En este proyecto se elabora una justificación posible de los límites históricos de cada asignatura que no debe entenderse en ningún caso como única, sino que pertenece ya al discurso del cual nos hemos apropiado para construir esta propuesta y que justificaremos a continuación.

En este punto se inician en parte las exposiciones que planteamos como *proyecto docente* y que entendemos en el sentido estricto del término como la posibilidad de establecer una proposición, una desiderata del estado ideal de la docencia que nos imaginamos. En parte, ejercemos el derecho a construir una *ficción*,

9 Estamos condicionados por la comprensión funcional de la crítica que expuso ELIOT, T. S. en su obra *Función de la teoría, función de la crítica*, *op. cit.* Creemos que el lugar desde el cual mejor se ha definido la definición de la crítica es el de la crítica literaria: v. También LEWIS, C. L. *Un experiment de crítica literaria*.

10 Nos referimos al ejercicio con el que acompañamos la memoria docente y que es nuestro proyecto actualmente en la elaboración de un libro para las ediciones UPC.

según la cual un plan de estudios para una arquitecto podría permitirse una mayor atención a la teoría así como una mayor flexibilidad en la articulación de las asignaturas que pertenecen al departamento. No precisamos ahora cual sería esta situación ideal de reparto para todas las asignaturas: sólo planteamos la posibilidad de debatirlo.

Aquello que explicaremos a partir de ahora es la identidad de un arco histórico que nos parece coherente, aunque no excluyente de otras propuestas, como se ha dicho ya: el arco que enlaza la antigua Grecia con el siglo XVIII. Es decir, el que extrae de una situación originaria los elementos con los cuales la historia de las ideas sobre la arquitectura ha urdido su trama, y que llega a una situación de plena crisis con respecto a la tradición que articula.

La coherencia de estos límites es algo que hemos tratado de demostrar en la forma misma de desplegar el programa y los fragmentos de él que hemos constituido en lecciones. Por otro lado, nos implicamos en la definición unitaria de este arco histórico en la segunda parte de nuestro proyecto que apunta hacia otro tipo de ejercicio: el de ubicar a través del reconocimiento de las ideas sobre la arquitectura el lugar que le toca ocupar en el conocimiento humano.¹⁰

La forma en que recorreremos este arco histórico se basa en la idea que ofrecemos para esta asignatura. Una asignatura troncal representa la oportunidad de abordar ideas de orden general y de establecerlas a lo largo de extensos periodos históricos. Estas son las condiciones que impulsan a recoger hilos argumentales, a reseguir sus trazas y urdumbres, a ir tomando en el tiempo constancia de esas tramas genéricas que dan sentido histórico a las ideas de los hombres.

Nuestra asignatura es de este estilo: localiza el sistema de ideas que representan verbalmente el saber de la arquitectura. Permite ubicar el orden de conocimientos que dan cuerpo teórico a la práctica arquitectónica, ya sea porque la anteceden y dirigen, ya porque se constituyen en su representación verbal y la reafirman.

Esta asignatura no huye de las generalidades: las utiliza. Trata de constituir una descripción de las ideas que alimentan la arquitectura, porque busca comprender su sentido, sus formas de enunciación y sus relaciones con el objeto construido. Así, establecemos varios cauces a través de los cuales observamos la continuidad o discontinuidad de las ideas y que se pueden resumir en los que siguen: Una descripción básica de los sistemas de conocimiento en las distintas edades que atravesamos; una atención a las formas en que el conocimiento se transmite, desde el libro hasta las instituciones de investigación y de enseñanza; una mirada atenta hacia los significados estéticos que van adquiriendo autonomía con el transcurso histórico; y, finalmente, una exploración doblemente articulada de las exposiciones teóricas de la arquitectura y de su destello en las obras.

3. RECORRIDO A TRAVÉS DE LAS FORMAS DE CONOCIMIENTO

La comprensión de los distintos contextos culturales que ubican las distintas formas históricas de la teoría artística es el primer cometido. En este primer asunto se elaboran los conceptos de orden más general, se trata de comprender la transformación del estatuto artístico desde el técnico-artesanal del mundo antiguo y medieval. Se precisa el sentido del cambio de la Edad Moderna, en el orden de distribución del saber y en la diversidad naciente de las estructuras de análisis y comprensión de la realidad: en la diversidad hacia la que tiende tanto en el enunciado como en la legitimación de la verdad. Se atiende a la construcción primera de una ciencia antigua; al mantenimiento precario durante la Edad Media de ella y a su misma capacidad de transformarla; finalmente se despliega la gran construcción intelectual de la ciencia moderna. En esta andadura, queremos expresar cómo va perdiendo unidad el conocimiento propio del mundo antiguo y cómo va fraccionándose a medida que explora la realidad. El siglo XVIII es en nuestro curso límite, en la medida en que representa la intensa difracción del saber que prepara los caracteres propios de nuestro presente. Más allá del XVIII nos hubiera sido imposible sostener la tensión descriptiva de una cultura global, tarea con la

cual adquirimos compromiso en las primeras lecciones: ya que hemos querido entender la tradición cultural que caracteriza a Occidente como *progreso*.¹¹

Al lado de esta descripción, que irremediamente es esquemática, de las formas de conocer desde el mundo antiguo, describimos una presencia intensamente importante: la del eficiente universo técnico. Nos interesa ese carácter mecánico del evolucionar técnico, su necesaria independencia del discurso, su ejemplar especialización. Las formas en que este río implacable invade, o es cruzado por el discurso teórico, nos parecen ejemplares y las recogemos también en progresión. Escuchar el *bajo continuo* de la técnica nos permite comprender el esfuerzo de la llamada Edad Media para instalar al hombre en la modernidad. Surtimos el curso de ejemplos en los cuales el paciente laborar de las técnicas conquista aquello que el especulativo asunto de la razón no puede conseguir. Llenamos el curso de imágenes mecánicas, de ruedas y engranajes, de primeros prototipos de máquinas, describimos las formas de la energía y nunca cerramos los tratados clásicos sin verificar la presencia de las máquinas y la feliz ocurrencia de los ingenios. Al fin y al cabo, acaso por fortuna, y en todo caso con orgullo intelectual: somos técnicos.

4. FORMAS DE TRANSMISIÓN DEL CONOCIMIENTO. EL LIBRO: LA PALABRA Y LA IMAGEN

El segundo cometido es el de distinguir las formas de transmisión de los conocimientos que se relacionan con una práctica concreta como es la arquitectura. Fruto directo del orden de las ideas al que se apela en primer lugar, la forma de transmitir el saber ilumina las posibilidades de realización del objeto artístico y arquitectónico. Analizamos brevemente la difusión de la cultura en el mundo antiguo, sus instrumentos y sus astucias. Recorremos en la Edad Media el espectáculo de la pérdida y la erosión de la herencia clásica, pero también la construcción de sistemas de fijación y de metódicas de amplificación de aquello que conservan, para lo cual fueron tiempos oportunos. La formación

- 11 V. La magnífica exposición de la idea de progreso con respecto al concepto temporal en PAZ, O. *Los hijos del limo*, op. cit. Sobre el carácter de la tradición científica de Occidente ha sido reveladora para nosotros la obra de GADAMER. V. Las obras citadas en esta bibliografía.
- 12 Una de las razones de la importante fortuna de la llamada escuela iconográfica ha sido su aplicación específica al arte clásico. Fuera de él, el método iconográfico tiende a mostrarse insuficiente. Como descripción del método, y ya no como ejemplo de su uso, v. en concreto: PANOFISKY, *El significado de las artes visuales*, op. cit. Sobre icono y lenguaje, sobre la posibilidad de lo visual frente a lo verbal, eterna polémica que se desgrena en escuelas y obras y de la cual nos alejamos, v. PÉREZ CARREÑO, *Los placeres del parecido, Icono y representación*, op. cit. Otras obras que nos han obligado a reflexionar sobre esta cuestión: MERLEAU-PONTY, *Lo visible y lo invisible; Fenomenología de la percepción*. No asumimos las tesis de una posibilidad siquiera de superioridad de lo visual, según defiende ARNHEIM, R. especialmente en: *El pensamiento visual*; sino que nos hemos dejado convencer con docilidad por las teorías de carácter lingüístico, y por el estilo descriptivo de la fenomenología que es el único que trata de describir con integridad el complejo universo de la percepción.

de las Universidades tiene en este punto su espacio. No desperdiciamos ningún indicio de cambio en este orden de las *transmisiones*: tanto las formas de difusión del libro, como las transformaciones de las maneras de asumir el conocimiento, tienen su reflejo en los sistemas generales de aprendizaje y de ejercicio. Así seguiremos atendiendo a las transformaciones gremiales, a la formación de las academias, a la institucionalización de la enseñanza o a una posterior liberalización en el periodo final que tratamos.

Atendemos con especial cuidado los valores objetuales del libro: su soporte físico, su sistema de reproducción, la circulación de la cual ha disfrutado, la lengua original. Y, especialmente, el universo de imágenes que por el libro pululan: que tiene el valor de la población mágica de imágenes de los libros que recordamos haber tenido en las manos por vez primera en nuestra vida. Le damos valor a la imagen porque establece en cierto modo el límite del lenguaje y porque lanza el puente hacia la realidad desde las precisas abstracciones de las palabras. La relación entre la imagen y la palabra siempre nos ha fascinado. La imagen del libro es la cuerda tensa por la cual circula la frontera entre la realidad y el discurso. Aunque en ocasiones se abisma más en la teoría que el propio discurso: cosa que tratamos de describir en el espacio de la tradición clásica, espacio en el cual la imagen se constituye en sistema de abstracción, en arquetipo. Tiempo de iconos.¹²

Lejos del territorio clásico, anudado y circunscrito por un sistema completo de palabra, icono, tradición y representación, la imagen es transfigurada en un elemento de perturbadora fuerza arquetípica. Antes de cerrado el círculo clásico, a su lado en las aprehensiones de la realidad que elabora la ciencia, tras su ruptura en el escepticismo arqueológico del XVIII: recuperamos otro sentido para la imagen. Y regresamos a esa percepción descriptiva de lo real, más que naturalista, desveladora para la visión humana sobre su mundo. Así comprendemos la prodigiosa fuerza realista de las imágenes elaboradas por Piranesi; así también las emotivas imágenes de los grabados de Goya, como una distensión de las abstracciones clásicas y la posibilidad de acercamiento a la verdad

realmente abierta por ellas. Otro final para nuestro arco temporal, en el cual reposa la tensión del clasicismo, heredero en esta capacidad de abstracción del sistema trascendente elaborado por el discurso medieval y que gravita en la imagen producida por aquellos hombres que habitaron aquellos tiempos.

5. LAS IDEAS ESTÉTICAS

Reseguimos los fragmentos dispersos de las ideas sobre la belleza a lo largo de nuestro arco temporal, interrumpiendo los espacios históricos, abriéndolos brevemente para proceder a su examen. Y lo hacemos justamente para precisar la falta de autonomía del discurso estético hasta bien entrado el final de nuestra etapa. La belleza reside en el ámbito global del pensamiento durante todo el tiempo que tratamos, y allá vamos a recogerla. La manera compleja en que la belleza desciende hacia la obra humana se hace explícita en este recorrido. La complicidad entre lo bello y lo bueno que muy pronto elabora nuestra tradición occidental, obliga a considerar la obra humana en el orden no solo de lo estético, sino de lo ético, de lo que *debe ser*. Esta condición se dispersa hacia el final de nuestro curso y constituye así uno de los argumentos más importantes para establecer nuestro final. La reconocida autonomía del arte.

En este punto indicamos un concepto que nos preocupa últimamente: un ejercicio que compara el lugar abierto por el arte en el orden del conocimiento a través de la utilización del modelo científico y a través de la transcripción, incluso suplantación, del modelo de la religión. El concepto de arte se abre paso y se instala entre ambas construcciones históricas. El artífice del mundo antiguo y medieval adopta las atribuciones de sus dioses. Y su obra, finalmente, deja de ser la metáfora de la creación divina, el espejo, deja de lado la obediencia ante ella, para constituirse en la propia creación divina. Este complejo sistema que tiene también rasgos heréticos se propone como clave interpretativa ya no sólo del ámbito poético del cual procede, sino del ámbito genérico de las artes autónomas. Esta ficción que es, como se habrá advertido, de patrón romántico, ha afectado el talante

de las artes de nuestro tiempo hasta precisar una crítica sistemática que, afortunadamente, no nos toca a nosotros realizar, ya que tememos su complejidad. Constatamos simplemente la fortuna de la concepción romántica del arte, más allá de su reconocimiento explícito, como algo que debe ser sometido a crítica para no perpetuar aquellos nuevos mitos, ya demasiado deteriorados por el uso y envejecidos por el hábito, que proceden de esta concepción.¹³ Concepción, sin embargo, reveladora en su brillante momento inaugural¹⁴ que es temprano, ya que se elabora en el centro del siglo usualmente caracterizado por la razón.

6. RELACIÓN ENTRE LA OBRA DE ARQUITECTURA Y SU REPRESENTACIÓN TEÓRICA

Los distintos desarrollos expuestos hasta aquí se utilizan para exponer el grueso cauce de representación verbal de la arquitectura, en todas las formas de teoría que despliega, y que también arrastra a lo largo del tiempo. Entendemos por *teorizaciones* de la arquitectura en el sentido más amplio todos aquellos ejercicios de representar su valor, su función, su manera de ser en los tiempos que atravesamos. Desde las metáforas arquitectónicas que una cultura utiliza —como la de un dios constructor del universo— hasta los arquetipos que dibuja de ella —tales como las figuras abstractas de los órdenes clásicos—, así como, por supuesto, los libros o discursos verbales que sobre ella se elaboran. Tal y como hemos tratado de justificar hasta aquí.

Falta la obra: de un lado observamos estas formulaciones que aquí llamamos teóricas, mientras que del otro hemos procurado no olvidar lo que acaso sea la más explícita de todas. No nos responsabilizamos de describir la historia de la arquitectura sino la de las ideas sobre la arquitectura y, por tanto, utilizamos los ejemplos de la Historia para construir nuestra descripción de las ideas. La administración de esta presencia no nos resulta fácil. Hemos intentado darle cabida en la medida en que acude a nuestra ayuda al elaborar la continuidad del

- 13 Nos interesa la crítica a esta obstinación del patrón romántico que se expresa en los escritos sobre técnica y arte de HEIDEGGER, M. Ver *La questió envers la tècnica; La esencia de la obra de arte*.
- 14 Cómo trabajo ejemplar para demostrar la asunción de la fisonomía de una religión por parte del arte ver ABRAMS, *El Romanticismo: Tradición y Revolución*.
- 15 PAZ, O. *Sombras de obras*.
- 16 Intuimos que en esta técnica obedecemos ciegamente al espíritu de los tiempos. Aquellos que se enfrentan a la modernidad, de la cual nosotros tratamos siempre de huir, han sabido elaborar este tipo de estrategias: I. Solà-Morales en la obra citada recurre con frecuencia a Deleuze y a esta interpretación de inspiración lingüística del análisis de la obra.
- 17 Nos confesamos influidos por las formas de exposición de la lingüística no como ejercicio sino como teoría: nuestras aficiones se deben también al tiempo de la tesis: las lecturas de Jakobson en el curso de la investigación sobre las vanguardias rusas, nos han dejado huella: v. Obras del origen de la lingüística: JAKOBSON, R. *Fundamentos del lenguaje*; y SAUSSURE, *Curso de lingüística general*, op. cit. Y un ejercicio descriptivo de la estructura del lenguaje dentro de la lengua que utilizamos: GARCÍA CALVO, A. *Del lenguaje*.
- 18 Citamos a BANDINELLI, B. *Del Helenismo a la Edad Media*.
- 19 PANOFKY, *Renacimiento y renacimientos*, op. cit. Admiramos la precisión de estos nuevos clásicos del análisis del arte en las cuestiones de Historia y en la aproximación a sus divisiones.

discurso. *Sombras de obras*¹⁵, podríamos llamarlas. También las hemos llamado huellas. O hemos utilizado su reverso: *la huella del discurso*. Hemos optado, en todo caso, por una aparición fragmentada¹⁶ de la obra. En todo caso, la hemos utilizado como trasfondo permanente de lo que exponemos.

Se han seguido cuatro sistemas diferentes para hacer comparecer la obra construida o el proyecto, siempre según este estilo fragmentado. En el espacio clásico, llegamos a establecer el fragmento máximo, tratamos de ofrecer una interpretación filológica que aclare la comprensión *clásica* de la teoría.¹⁷ En el espacio de la Antigüedad mencionamos sólo los efectos que la peculiar situación de las técnicas antiguas y de los conceptos científicos imprimen sobre el carácter estable y *modal* de la arquitectura griega. O sobre la forma de utilización y el eclecticismo constructivo y ornamental de la Roma republicana e imperial. En la intermediación medieval atendemos sobre todo al frágil puente entre la presencia imponente de la teología y la eficacia de la técnica. Mostramos la capacidad de programación técnica de la obra. La idea de la construcción como laboratorio de la técnica global de la Edad Media. También la radical abstracción de la arquitectura. Y, finalmente, en el rompimiento de la tradición clásica, a lo largo de la exposición del siglo XVIII, hemos optado por proceder al injerto de obras que nos parecen ejemplares de alguna de las actitudes que describimos. Este procedimiento lo hemos utilizado ya en un cierto número de obras que introducimos en el espacio dedicado al clasicismo, en diferente sentido que lo hemos hecho con los fragmentos.

Hasta aquí hemos elaborado una descripción de la metodología del curso, aunque no pretendemos ni cansar ni cansarnos y así, pasamos a describir el propio programa y las cuestiones prácticas que son nuestras preocupaciones cotidianas.

7. CONVENCIONES HISTÓRICAS Y EXTRAVAGANCIAS PERSONALES

Dividimos el curso en cuatro temas, desiguales en cuanto a la longitud temporal según los distintos

ámbitos históricos que asumimos: Antigüedad, Edad Media, Clasicismo e Ilustración. El centro de gravedad del curso está en la época del Clasicismo y en la elaboración de la tradición clásica. Sin embargo, hemos considerado imprescindible, para llegar a esta situación, el recorrido a través de las etapas precedentes. También es imprescindible la situación de expansión de la cultura de la época ilustrada para observar la imposibilidad de mantener la unidad del discurso arquitectónico más allá de este largo suceso intelectual. Quisiéramos demostrar hasta que punto están trabadas estas secuencias históricas entre sí. Por esta razón, los fragmentos del curso que constituimos en lecciones se van respondiendo unos a otros a lo largo del programa. Los diversos motivos se repiten y crean resonancias y la unidad aparente de las edades exploradas queda substituida por esta segunda estructura.

No pretendemos ser polémicos con respecto de las *divisiones históricas*, al contrario, toda división es un intento de orden y la Historia como orden es una conquista de la razón humana. Un edificio sistemático cuyo origen como empresa corresponde ya a la misma *Historia*, que se narra a sí misma, y se recoge en sus círculos concéntricos, y de la cual damos modesta cuenta en nuestro curso.

Al inevitable *modo de pensar históricamente*,¹⁸ como hábito del pensamiento irremediable del hombre moderno tampoco queremos renunciar porque lo reconocemos en nuestras mismas entretelas. Tampoco podemos permitirnos un escepticismo ante la periodización,¹⁹ que no es asunto nuestro. Sólo pedimos atención hacia los espacios del cambio porque sabemos que el esfuerzo humano por construir definiciones y caracterizar las diferencias tiende a vaciar de sentido precisamente esos interludios, esos silencios. Hace ya tiempo que nos place entretenernos en ellos: demorar en los intersticios de las edades históricas nos ha enseñado muchas cosas. Hemos advertido con frecuencia que los cambios se establecen tras instantes más vacíos de acontecimientos, así el siglo XIV parece un tiempo ausente de la Historia; como lo parecen los siglos que suceden a la caída de Roma.

Acaso los fabuladores de la Historia dan su golpe preciso para escindir el tiempo aprovechando el descuido de los actos humanos. Deben tener razón y derecho a hacerlo. Pero por nuestra parte, hemos aprendido a no saltar esos puentes sin el cuidado de mirar hacia el suelo que pisamos. Sólo queremos, en nuestro curso, trazar una línea que continúa recorriendo el tiempo sin perder el pulso. Más que hallazgos, hemos aprendido continuidades. En el orden histórico son las continuidades las que nos interesan.²⁰ Queremos eludir el espejismo de las divisiones nítidas, precisas, emborronarlas un poco y aceptarlas como ficciones de la razón analítica de la Historia antes que como catástrofes temporales. También nos interesan las *puertas* que comunican unos tiempos en otros, que los vuelcan hacia el pasado, que los proyectan como espectro hacia el futuro, o que los lanzan a los tiempos sin precisar. Por esas puertas nos desviamos de la disciplina de la arquitectura y comprendemos la fragilidad de los límites históricos que en nuestro territorio disciplinar parecen más bruscas. En este curso San Agustín e Isidoro de Sevilla son las *puertas* que comunican la Antigüedad con la Edad Media. La figura extraña de Paracelso, representa la *bisagra* que articula la técnica medieval con el saber de la ciencia moderna. Defendemos una Edad Media en continuidad con el tiempo del Clasicismo. Estas son nuestras pequeñas extravagancias, en el sentido literal del término. Para justificarnos o, acaso para inducir el argumento preciso que puede servir a nuestra propia condena, utilizamos el lema del mismo Paracelso: *Alterus non sit qui suus esse potest.*

8. CONVENCIONES GEOGRÁFICAS: EL ESPACIO DE LAS IDEAS

Tratando de cubrir un estudio histórico, tropezamos a menudo con el espacio geográfico como *problema*. Se trata de esos desplazamientos y emplazamientos que un seguimiento histórico convencional parece obligar a repetir. Tampoco aquí pretendemos revisar tal estructura que debe tener su razón de ser, pero sí advertir del riesgo de olvidar otros puntos y otros recorridos posibles, si solamente se sigue la geografía recorrida por las *historias* ya establecidas. El lugar

20 Tiempo, divisiones, ciclos, ordenaciones: Ver. BORGES, J. L. *Historia de la eternidad*, quizás el discurso sobre el ordenamiento del tiempo por el hombre que más nos ha impresionado. También reconocemos la impresión del brillante discurso histórico de FOUCAULT, M. en las obras que conocemos: *Les mots et les choses* y *L'archéologie du savoir*. El ofrecimiento de mirar el tiempo bajo otro orden de continuidades y discontinuidades. Aprovechamos para rendir homenaje a una de las pocas lecturas que han cambiado nuestro orden temporal perceptivo: *La recherche* de Proust.

existe, más allá de su silencio durante largos años, el lugar despierta a veces del letargo y viene a decir algo a la historia común de los hombres. Este efecto de aparición y desaparición de escenas que obra la descripción histórica, semejante al de una cámara que solamente ofrece una de las versiones de la peripecia, se supone que la más útil para descifrar la trama, incurre en olvidos que deben ser revisados temporalmente. Hay espacios cuyo silencio mismo enseñaría a comprender mejor la Historia, porque no están carentes de actividad, sino que lo están de actividad *útil*. Pero hay también espejismos más graves, propios de la geografía histórica convencional: apropiaciones críticas de algunos pasajes temporales que vuelcan un tumulto de opiniones sobre un espacio privilegiado. Aquí ya iniciamos nuestro enfrentamiento a la convención. Intentar construir una idea de la arquitectura en un círculo de radio superior en el orden del conocimiento invita, entre otras cosas, a señalar algunos de estos espejismos geográficos.

Aquí no hemos podido superar en absoluto estas convenciones, cuya revisión pertenezca acaso al historiador. Al contrario, tendemos a reseguirlas. Lo único que hemos intentado ha sido reflexionar sobre la ocupación espacial de la cultura y aportar sobre ella ideas más generales. Insistimos en la segregación de Occidente desde la Antigüedad, porque será la base que perfile el espacio geográfico de nuestra tradición, que es la que describimos. Insistimos en la unidad geográfica que forma la cristiandad medieval, porque nos parece una de las ideas más generosas del cristianismo, y porque nos ofreció una capacidad mayor de compartir la cultura que aquella que la sucederá, tras la consolidación de los estados modernos y sus obtusas rivalidades. Insistimos en la espacialidad de la Europa que en las primeras décadas del Renacimiento se abre a la conciencia de una suerte de población distinta a la que formarán los súbditos de los estados y los ciudadanos de las poblaciones fijas: la formada por los humanistas.

El territorio europeo que se despedaza en el orden político, religioso y económico, se reintegra en la cultura del Humanismo. Insistimos también en que esa idea de *comunidad* proviene del espacio religioso y

cultural y devendrá hacia el segmento propio de la cultura en proceso de secularización. Comunidad que constituye la mejor herencia para la Ilustración, y que se establece más allá de las rivalidades basadas en poseer el mundo y los avances técnico-científicos. Así, recuperando el territorio común de la cultura, los hombres de la Europa humanista e ilustrada, supieron compartir sus logros y apoyarse mutuamente en sus conquistas culturales. Y bajo las ingenuas reyertas sobre la propiedad de los orígenes arqueológicos, también supieron convertir esa ciencia arqueológica, espléndida en el XVIII, en un territorio común. Entendieron que las bases culturales cuyos vestigios iban encontrando, o resituando, les pertenecían como comunidad cultural. En el pasado clásico se vio toda Europa reflejada. Nuestra Ilustración es también un apunte hacia una comprensión distinta de fronteras, porque ese compartir un espacio genérico crece desde el espacio común de la Europa humanista hacia una idea en progreso de carácter universal: la idea de reunificar el espacio del mundo que es el lugar de la humanidad. Sin embargo, para comprender de este modo la Ilustración, creemos necesario recorrer sus itinerarios fundacionales, y por eso hemos insistido en Inglaterra como origen, y en el recorrido hacia el resto de esa *universalidad* germinal a través de los espacios que en aquel tiempo fueron privilegiados por la fortuna de un pensamiento innovador.

La construcción o no de una cultura universal, que incluye el reconocimiento de los nacionalismos románticos pero que no los contraviene en el proyecto de la cultura, es un pasaje propio del XIX, que ya no nos toca describir. Nos detenemos así en los ejercicios ilustrados por comprender la posibilidad de un espacio mundial, universal, propiamente compartido. La formación de una ciencia histórica desde el XVIII y la atención al origen de los problemas humanos son, creemos, primeros ejercicios implicados en este proyecto de universalidad.

9. ÍNDICE DE LECCIONES

A continuación incluimos el índice de lecciones para expresar una estructura entendida, en sentido literal, de manera *arquitectónica*:

Antigüedad

1. Teoría
2. La órbita de la técnica: el saber de los artesanos
3. Reconstrucción de una teoría de la belleza
4. Fuentes y textos conservados
5. Los diez libros de arquitectura de Vitruvio

Edad Media

6. El cristianismo en Occidente
7. El saber en la Edad Media
8. El concepto de belleza
9. Progreso técnico en la Baja Edad Media. La arquitectura
10. El libro de Villard de Honnecourt

Clasicismo

11. Humanismo, Renacimiento.
12. El libro de Alberti
13. Filosofía natural y orígenes de la ciencia en el siglo XVI
14. La ciencia moderna en el siglo XVII
15. Civilidad y utopía. Pensamiento político y reforma. Teoría de la ciudad
16. Las artes del *disegno* en la Italia del siglo XVI y XVII. Artes mecánicas hacia artes liberales
17. Elementos estéticos del Clasicismo: indicios de la autonomía del arte
18. Los libros: el bajo continuo de Vitruvio. Otros libros y otras tradiciones
19. La transformación del libro de arquitectura: Serlio, Vignola, Palladio
20. La huella del discurso en la arquitectura
21. La arquitectura y las artes en Francia. Perrault

La Ilustración

22. La extensión de la cultura clásica y la Ilustración
23. Inglaterra como origen: clasicismo y romanticismo; cultura y arquitectura
24. Ciencia y escepticismo científico. El proyecto técnico
25. La ciencia de la Historia
26. La Estética: el arte como ciencia. El Romanticismo: el arte como religión
27. Elementos del pensamiento ilustrado para el cambio de la cultura arquitectónica: técnica, gusto e Historia
28. Elementos del pensamiento ilustrado para redefinir la cultura arquitectónica: esencia, carácter y rango de la arquitectura