

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

**SOBRE EL CONCEPTO DE  
ARBITRARIEDAD EN ARQUITECTURA**

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO  
EXCMO. SR. D. JOSÉ RAFAEL MONEO VALLÉS

Leído en el acto de su recepción pública,  
el día 16 de Enero de 2005.

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO  
EXCMO. SR. D. FERNANDO DE TERÁN TROYANO



MADRID  
MMV



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

# SOBRE EL CONCEPTO DE ARBITRARIEDAD EN ARQUITECTURA

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO  
EXCMO. SR. D. JOSÉ RAFAEL MONEO VALLÉS

Leído en el acto de su recepción pública,  
el día 16 de Enero de 2005.

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO  
EXCMO. SR. D. FERNANDO DE TERÁN TROYANO



MADRID  
MMV



*DISCURSO*  
*DEL*  
EXCMO. SR. D. JOSÉ RAFAEL MONEO VALLÉS



Encontrarme hoy aquí, ante todos ustedes, protagonizando esta sesión que hoy celebra la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para imponerme la Medalla de Académico, suscita en mí una emoción e inspira un respeto al que sólo igualan el agradecimiento que siento hacia los Académicos que tuvieron a bien considerar que mi labor como arquitecto daba pie a que estuviese a su lado. Sean pues, éstas mis primeras palabras, de gratitud hacia la Academia que en la sesión de un ya no tan próximo 5 de mayo de 1997, quiso que pasase a ser uno de sus miembros. Quisiera hacer constar que haré cuanto esté en mi mano para no defraudar su generoso gesto y que soy consciente, al tomar posesión de esta plaza de Académico, de lo mucho que la Academia ha significado en la vida de nuestro país a lo largo de más de dos siglos.

Y naturalmente éste mi agradecimiento debe hacerse todavía más explícito a los Académicos que propusieron mi candidatura: Luis Cervera Vera, Antonio Bonet Correa y Antonio Fernández Alba. Sin la generosa obstinación de Luis Cervera Vera –por quien profesaba sincera admiración al ver cómo la pasión que sentía por la arquitectura le había hecho relegar la práctica profesional a un segundo término para convertirse en riguroso historiador– no me encontraría hoy entre ustedes. Desgraciadamente ya no está entre nosotros y de ahí que vaya para él ahora mi más emocionado recuerdo. Sí que puedo manifestar hoy mi más profunda gratitud a Antonio Bonet Correa y a Antonio Fernández Alba, destacado historiador del arte el uno y respetado colega el otro, cuya obra siempre he seguido con atención y provecho.

Los arquitectos siempre hemos estado presentes en esta Casa, sintiéndonos muy honrados al ver que nuestra disciplina queda incluida entre las Bellas Artes. Anticiparon nuestros mayores cuán necesario es el contacto entre quienes practican quehaceres diversos: la conciencia de lo mucho que la interdisciplinariedad cuenta en el mundo de hoy me hace pensar en la muy valiosa presencia de la arquitectura en un lugar como la Academia, algo que sin duda me anima a incorporarme a sus tareas. Pasar a ser un eslabón más en esta cadena de arquitectos que detentaron la Medalla que va a colgar en mi pecho, es algo que me intimida y me enorgullece a un tiempo. Aníbal Álvarez, el Marqués de Cubas, Antonio Mélida, José López Salaberry, Teodoro de Anasagasti, César Cort, Fernando García Mercadal, Julio Cano Lasso, la historia de lo que ha sido la arquitectura española en los siglos XIX y XX podría hacerse siguiendo lo que fue el desarrollo de sus carreras. A César Cort alcancé a conocerle, a ver su imponente figura para ser más exactos, en alguna de sus visitas a la Escuela de Arquitectura de Madrid en su condición de miembro de algún tribunal de doctorado. Tuve, sin embargo, la singular fortuna de conocer a Fernando García Mercadal, quien siempre me trató con una deferencia que todavía me emociona cuando la recuerdo y a la que correspondía con cariño y veneración. El haber sido ambos pensionados de la Academia de España en Roma, nos hacía compartir amigos y lugares. Haber disfrutado de su amistad ha sido para mí una experiencia inolvidable.

De Julio Cano Lasso, mi más inmediato antecesor, corresponde hablar con más extensión. Nacido en Madrid, en 1920, cursó sus estudios en la Escuela de Arquitectura de su ciudad natal, mereciendo el Premio Fin de Carrera al titularse como Arquitecto en 1949. Su interés por el diseño urbano le llevó a proseguir sus estudios, obteniendo el título de Técnico Urbanista en 1951, a un tiempo que comenzó a trabajar para la Administración, en la Oficina de Proyectos del Instituto Nacional de Industria que dirigía Fernando Moreno Barberá. Tuvo entonces la oportunidad de colaborar en la

remodelación del Hospital de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela, experiencia que siempre recordará y que juzgaba crucial para entender lo que había sido su carrera. Entró a trabajar más tarde en la Dirección General de Urbanismo, incorporándose al claustro de profesores de la Escuela de Arquitectura de Madrid a comienzos de los años 60. Abandonó la enseñanza y el trabajo en la Administración en 1970, dedicándose desde entonces por entero y exclusivamente al ejercicio libre de la profesión.

Menos radical en términos estéticos que De la Sota y más flexible en sus propósitos que Oíza, Julio Cano Lasso ofrecía a los estudiantes una visión de la modernidad a la que incorporaba una fuerte dosis de realismo, que pronto se convirtió en una atractiva opción para los estudiantes. Dotado de una innata elegancia que procedía de su espíritu y que se manifestaba en su porte, no había en Julio Cano Lasso rastro alguno de afectación, dando siempre pie a un inmediato diálogo en el que su firmeza en las ideas no excluía el escuchar con atenta cortesía a todo aquél que le interpelaba. Hombre equilibrado y justo, se sentía cómodo en la vida, algo que hacía fácil la relación con sus semejantes y que dotaba a su arquitectura de una naturalidad y una inmediatez admirables. Sus buenos modos y maneras anticipaban lo que iba a ser su arquitectura. Y así cabe decir que la arquitectura de Cano Lasso siempre fue mesurada y precisa, racional y escueta, respetuosa y limpia, útil y eficiente. Amante del arte, de modo especial de la pintura, y de la naturaleza, lo que explicaba su pasión por los jardines, la arquitectura de Julio Cano Lasso nunca fue ajena ni a la cultura ni a la historia, y de ahí que se haya integrado discretamente tanto en las ciudades históricas como en el paisaje. La arquitectura de Julio Cano Lasso se resistía a la retórica y si alguna vez registros monumentales aparecieron en su obra, siempre fue por respetar el contexto en el que aquélla se instalaba. No sorprenderá tras todo lo dicho el que recuerde ahora el cuidadoso empleo que siempre hizo Julio Cano Lasso de materiales y técnicas y que me atreva a decir que a su archi-

itectura le cuadraba calificativo tan valioso como es el de racional. Así se explica que la mayor parte de sus obras –algunas de las cuales me gustaría recordar brevemente ahora– estén todavía en pie, permitiéndonos mantener viva la memoria de Julio Cano Lasso del mejor modo posible para un arquitecto: disfrutando de sus obras.

Julio Cano Lasso dedicó buena parte de su obra a la arquitectura residencial, habiéndonos dejado tanto hermosísimas casas de vecinos como discretas e intensas casas familiares. Entre las primeras habría que destacar sus casas en Badajoz (1957), en Santiago de Compostela (1960), en Madrid, Espalter (1959), Viaducto (1960) y Basílica (1974). Y entre las segundas, su propia casa en La Florida (1959) y las casas Lorente, en Somosaguas (1964) y Ortiz Echagüe, en La Florida (1967). Tanto en unas como en otras predomina el buen sentido y, con frecuencia, partiendo de tipologías tradicionales se introducen sutiles aportaciones que nos hacen ver el trabajo de Julio Cano Lasso con indudable interés. Tal vez debería decir ahora que mi obra preferida es la casa de la calle Basílica, donde Julio Cano Lasso logró un felicísimo equilibrio entre la anónima dignidad que siempre reclama la arquitectura de la vivienda colectiva y la seguridad con que se manejan tanto los elementos arquitectónicos –y de modo muy especial los huecos– como los potentes volúmenes.

Pero no se limita el índice de las obras de Julio Cano Lasso a la vivienda. Encontramos entre sus obras destacados ejemplos de edificios institucionales y entre ellos habría que mencionar ahora las Universidades Laborales de Almería (1974), Orense (1975) y Albacete (1975); el edificio de Telefónica en Buitrago (1967); los Centros de Formación Profesional de Vitoria, Pamplona y Salamanca (1974)... debiendo cortar aquí por no hacer esta lista premiosa. Y si otra vez hubiese que escoger aquella obra que considero de mayor aliento, mencionaría el Centro de Comunicaciones de Buitrago, donde Julio Cano Lasso nos dio una magistral lección al implantar un poderoso volumen en un paisaje virgen.

Al final de los años 70, a partir de 1978 para ser exactos, los hijos de Julio Cano Lasso fueron incorporándose a su estudio, dando al mismo renovado impulso que se tradujo en toda una serie de proyectos para concurso y obras de los que mencionaremos tan sólo el Auditorio de Santiago de Compostela (1986), la restauración del Cuartel de Conde Duque en Madrid (1992) y el Pabellón de España en la Feria de Sevilla (1992). Julio Cano Lasso disfrutó de una cumplida y plena vida, viendo fructificar la semilla arquitectónica que había sembrado en sus hijos Diego (título 1978), Gonzalo (título 1985), Alfonso (título 1986) y Lucía (título 1992). Ellos mantienen viva la memoria de su padre, al que ha cabido la fortuna de dar origen a una de aquellas familias de arquitectos que tan importante papel siempre jugaron en la historia de la arquitectura española. La vida quiso recompensar así la pasión que Julio Cano Lasso sintió por la que fue su profesión, la arquitectura.



## Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura

“Una muchacha corintia, de buena familia, dispuesta ya para sus esponsales, enfermó y murió. Tras el funeral, su sierva recogió en un cestillo las vasijas y las copas que la muchacha amó en vida y las llevó al monumento, dejándolas en lo más alto del mismo. Cubrió el cestillo con un ladrillo garantizando así el que sus pertenencias la sobrevivirían tanto más que si el cestillo hubiera quedado abierto. Por caso, colocó el cestillo sobre una raíz de acanto que, a pesar de estar sometida al peso del cestillo, floreció en primavera con profusión de tallos y hojas. Los tallos al crecer, forzados por la presencia del ladrillo sobre el cestillo, se rizaron, formando volutas en los ángulos. Calímaco, a quién por la elegancia y el refinamiento de sus labras llamaban Catatechnos los atenienses, pasó frente al monumento y reparó en el cestillo y en las tiernas hojas. Atraído por el conjunto y la novedad de aquella forma, labró para los corintios columnas inspiradas en aquel modelo, fijando así las normas de sus proporciones” (1). \*



1

---

\* Vitruvio Los diez libros de Arquitectura, Libro 4, Capítulo I. Una de las más recientes versiones del Vitruvio, traducción de Agustín Blázquez, Editorial Iberia, Barcelona 1955, traduce el fragmento citado de este modo: “La invención del capitel en este orden (corintio) fue debido a estas circunstancias: una doncella de Corinto, apenas núbil, enfermó y murió; su nodriza fue a poner sobre su tumba, en un canastillo, algunos de los objetos que a la muchacha habían agradado en vida y, para que pudieran conservarse a la intemperie más tiempo sin estropearse, tapó la cesta con un ladrillo. Por una casualidad vino a quedar el canastillo sobre la raíz de una planta de acanto. Oprimida luego por el peso del canastillo, esta raíz de acanto que estaba en medio comenzó en la primavera a echar tallos y hojas que fueron creciendo a los lados de la cesta y, tropezando con los cantos del ladrillo, por efecto de la presión, tuvieron que doblarse, produciendo los contornos de las volutas. El escultor Calímaco, al que los Atenienses llamaron Catatechnos, a causa de la delicadeza y habilidad con que tallaba el mármol, acertó a pasar por allí casualmente, cerca de la tumba, vio el canastillo y se fijó en la delicadeza de las hojas que iban naciendo y prendado de esta nueva modalidad y belleza de la forma, la reprodujo en las columnas que hizo después para los de Corinto y estableció las proporciones con arreglo a ese modelo”. La Ilustración es un grabado de Fréart de Chambray, “Parallèle de l’Architecture Antique et de la Moderne”, Paris, 1650.

Proponiéndome hacer algunas consideraciones acerca de la arbitrariedad de la forma en arquitectura, este bien conocido pasaje de Vitruvio me ha parecido la más elocuente de las introducciones. Pues, ¿no es sorprendente que el capitel corintio, el elemento por antonomasia de la arquitectura occidental, sea fruto del azar? ¿No es curioso que –aunque no falten valiosas referencias simbólicas– haya que hacer responsable al ojo atento de Calímaco del descubrimiento de aquel fortuito conjunto de formas que se convertirá en norma?

Es cierto que Vitruvio establece una clara distinción entre el origen del capitel corintio y los otros dos capiteles canónicos, el dórico y el jónico, pero al establecer las diferencias, Vitruvio subraya también el valor de aquel gesto arbitrario que convirtió un cestillo enriquecido por el acanto en imprescindible elemento de construcción. Con seguridad que no se le escapaba al arquitecto y tratadista romano lo que la anécdota de la muchacha corintia con tanta claridad nos dice: que cualquier forma puede convertirse en arquitectura. O, dicho de otro modo, que los arquitectos son capaces de transformar una imagen, una figura, una forma, en elemento arquitectónico y, en último término, en un edificio.

Tras hacer, con ayuda de Vitruvio, una afirmación tan radical como ésta, diré ahora que, una vez la arbitrariedad generó una arquitectura, todo el interés de quienes al amparo de la misma construyen, es hacerse perdonar aquel desliz: buena parte de la historia de la arquitectura puede ser entendida como el denodado esfuerzo que los arquitectos hacen para que se olvide aquel pecado original que la arbitrariedad implica. La arbitrariedad introducida en el pasado reclama el olvido y toda teoría de arquitectura pretende justificar, desde la racionalidad, la forma.

Poco sabemos de Calímaco. Como escultor se le atribuyó, siguiendo a Pausanias, la lámpara en bronce del Erecteion, hoy perdida. También se habla de Calímaco como del posible escultor

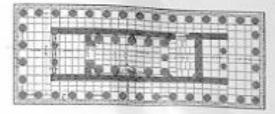
de las "Lakonian Dancers", hoy en paradero desconocido y que algunos han querido identificar con las Ménades. El escaso conocimiento que de su obra se tiene no permite adscribirle la paternidad del capitel corintio basándose simplemente en rasgos estilísticos.\* Se desprende, sin embargo, del texto de Vitruvio que el capitel corintio es obra de un escultor, de un artista. El modo en que Vitruvio nos cuenta la aparición del capitel corintio anticipa, por un lado, la actitud de aquéllos que entienden la arquitectura como resultado de un proceso de imitación de la naturaleza; por otro, la opinión de quienes, y John Ruskin fue el que con más energía la mantuvo, han defendido que la arquitectura radica en el ornamento. Aunque a primera vista puede parecer que ambos modos de entender la arquitectura tienen mucho en común, conviene subrayar las diferencias que entre una y otra actitud median: imitación frente a invención. Una y otra coinciden, sin embargo, en ignorar el determinismo que subyace en las explicaciones mecanicistas de la arquitectura. En efecto, la versión que Vitruvio propone para el origen del capitel corintio nada tiene que ver con aquélla que se deduciría de interpretaciones basadas en la evolución de los sistemas constructivos. Frente a una explicación del capitel que nos habla del paso del fuste de la columna al entablamento con una pieza intermedia que hace más fácil la transición, tanto en términos estáticos como lingüísticos, Vitruvio introduce el aleatorio cestillo al que el azar enriqueció con el acanto para explicar la peculiar imagen del capitel corintio. Es cierto que la operación que Calímaco llevó a cabo implica aceptar la presencia previa de un elemento para el que se ofrece como alternativa el cestillo y que,

---

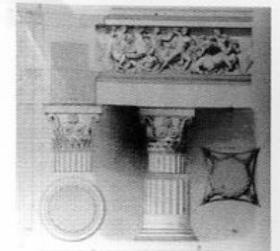
\* Brunhilde Sismondo Ridgway. "Fifth Century Styles in Greek Sculpture", Princeton University Press 1981, pag. 200, nos dice hablando de Calímaco: "... de él se nos ha dicho que hizo una elaborada lámpara para el Erecteion y que fue el inventor del capitel corintio; como escultor se le atribuyen las "Lakonian Dancers", que no han sido todavía identificadas a no ser que se tratase de las Ménades". J.J. Pollitt "Arte y Experiencia en la Grecia Clásica", traducción de Consuelo Luca de Tena, Xarait Ediciones, Madrid 1984, pag.114, dice: "Es interesante señalar que Calímaco ideó, en palabras de Pausanias, una palmera de bronce, quizás algo parecido a una columna corintia para la cámara del Erecteion donde se guardaba la imagen más antigua de Atenea Polias. La palmera de bronce servía para llevar hasta el techo el humo de una lámpara que ardía frente a la imagen pero quizás tenía algo de símbolo, como el olivo, del antiguo aspecto de Atenea como diosa de la naturaleza".

sin conocer el papel que como remate y transición de la columna cumplen los capiteles, no puede anticiparse la aparición de uno nuevo. Pero también lo es que el proceso de suplantación implícito en la narración de Vitruvio nos lleva a pensar que los arquitectos son conscientes de cuánto es posible asumir cualquier forma en lo construido. Si es así, la arquitectura pasa a ser más asunción de una forma conocida que resultado de un proceso en el que tan sólo la lógica constructiva prevalece. Una vez que la asunción se acepta se convierte en convención, en fundamento y norma de la construcción, en algo poco menos que inevitable. A las dos interpretaciones clásicas que se dan cita en el episodio ocurrido en el cementerio de Corinto, convendría añadir ahora ésta otra que hace de la noción de arbitrariedad su argumento.

Prescindiendo del texto de Vitruvio pasemos ahora a examinar lo que nos dice la arqueología. Todos los historiadores coinciden en que fue en el templo de Bassae (2) donde por primera vez apareció el capitel corintio. El citado capitel, del que sólo conocemos los dibujos de Lord Cockerell (3), que fue el primero en estudiar tan singular templo, coronaba una columna corintia emplazada en el centro de la cella. Como es bien sabido, el templo de Bassae está lleno de enigmas acerca de los cuales arqueólogos e historiadores han tomado posiciones bien diversas.\* Construido



2



3

\* Bassae siempre ha sido un templo enigmático para los historiadores. La anómala presencia en planta de la columna en la que por primera vez aparece el capitel corintio y las extrañas basas de las columnas jónicas adosadas a los muros de la cella, siempre han intrigado a los estudiosos. La referencia de Pausanias que lo atribuye a Ictinos ha estado siempre presente y al arquitecto del Partenón se le sigue adscribiendo hoy en día. Así, Dinsmoor, "The Architecture of Ancient Greece", W.W. North Company, New York 1975, pag. 154; A.W. Lawrence "Greek Architecture", Penguin Books, England 1957, pag. 177; D.S. Robertson "Greek and Roman Architecture", Cambridge University Press 1971, pag. 136.

alrededor de 430 a.c. y atribuido, siguiendo el texto de Pausanias, a Ictinos, el templo de Bassae se levanta en medio de una zona montañosa y boscosa en lo más agreste del Peloponeso. Como ocurre en tantos otros lugares sagrados, el templo de Bassae que conocemos vino a sustituir previos templos de los que poco sabemos. Se admite, por lo general, que un templo dedicado a Apolo y que celebraba la liberación de Phigalea del poder de Esparta, ocupaba el mismo lugar en que hoy se levanta el de Ictinos. E incluso hay quien sugiere que la extraña disposición del templo atribuido a Ictinos se debe a que el arquitecto del Partenón respetó la del templo al que reemplazaba. Sin dar explicación de porqué Ictinos, respetado arquitecto del Partenón, se traslada a construir en tan remoto lugar, la planta del templo merece que le dediquemos alguna atención, ya que cabría entenderla como emocionado homenaje del arquitecto, a toro pasado, a la invención del orden corintio. Recordemos, con la brevedad que exige este texto, la peculiaridad de esta planta. Orientada casi perfectamente Norte/Sur, el templo de Bassae es un templo hexástilo dórico de 6x15 columnas cuyas dimensiones son aproximadamente de 48' x 124'. Un tanto más longitudinal que la mayor parte de los templos clásicos griegos, su peculiaridad radica en la cella, ya que en ella nos encontramos con una serie de columnas jónicas adosadas a sus paredes que literalmente escoltan una anómala columna corintia en el centro. Las reconstrucciones que de la imagen del interior del templo de Bassae se han hecho, nos muestran la importancia que la columna corintia tenía y han permitido hablar a los arqueólogos de "iconostasis".\* Pero cualquiera que sea el modo en el que se interprete la aparición de la columna corintia, y sin clara idea de cómo la estatua de Apolo estaba situada en el adyton, el conjunto formado por las dos últimas columnas jónicas adosadas a los muros

---

\* Dinsmoor insiste en que capiteles corintios coronaban también las columnas adosadas al muro diagonalmente – Dinsmoor, op.cit. pag. 157 – y ello ha permitido escribir a J. Rykwert en "The Dancing Column" MIT Press, Cambridge, London 1988, en la nota 63 que "Dinsmoor mantiene que las dos últimas columnas adosadas eran también corintias dando pie a pensar en algo como una iconostasis".

y la columna central corintia sin duda daba pie a que se pudiera hablar de un diafragma entre la cella y el adyton, cuyo protagonismo espacial era innegable. Y así podemos imaginar la estatua de bronce de Apolo, tras de aquel sorprendente conjunto de columnas, iluminada por la luz lateral que proporcionaba la puerta situada a naciente, que los dibujos de la planta del templo nos muestran.

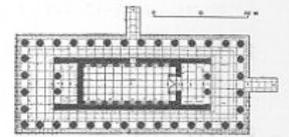
Si bien Cockerell dibuja un capitel al que indiscutiblemente hay que llamar corintio(4), no nos encontramos, todavía, ante un capitel corintio canónico: las volutas centrales tienen menor relieve y apenas si se liberan del “cestillo”; no está claro el segundo nivel de hojas de acanto; falta la flor central en el ábaco. El estriado de la columna pone de manifiesto que el arquitecto que trabajaba con aquel capitel era consciente de la novedad que el mismo implicaba. ¿Fue en efecto Calímaco, un colaborador de Ictinos, un escultor a su lado, quien tuvo la feliz ocurrencia de labrar un capitel diverso? O ¿hay, simplemente, que admitir que el consumado arquitecto que fue Ictinos entendió en Bassae el significado que cabía otorgar a los órdenes al introducir uno nuevo, casi divinizado por su rareza, en el templo de Apolo, perdiéndose así todo el encanto que la leyenda introducida por Vitruvio tiene? Cualquiera que sea la respuesta que se dé a estas preguntas lo que sí es preciso reconocer es que con la aparición de la columna y el capitel corintio en Bassae nos encontramos con uno de esos raros momentos en la historia de la arquitectura en los que se produce una auténtica invención. Que cautiva y seduce a las gentes que utilizan el capitel corintio sin cesar, como si no cupiera otro modo de pensar en columnas.



4



5



6



7

Y así, poco después, aparecen columnas corintias en templos griegos. Columnas corintias canónicas encontramos en el Templo de Alea en Tegea (5). Atribuidas sus trazas a Skopas, y levantado tras el incendio ocurrido en un santuario anterior al año 390 a.c., el Templo de Alea muestra el impacto del templo de Bassae, a pesar de encontrarse éste en un lugar que podría calificarse como remoto. El Templo de Alea en Tegea es también un templo hexástilo con un “pteron” de 6x14 columnas y en su cella encontramos una puerta lateral como en Bassae (6). Columnas y capiteles corintios aparecerán más tarde en el interior del templo dedicado a Zeus en Nemea, con un pteron de 6x12 columnas. Como ocurría en Bassae y en Tegea, a las columnas corintias se les confía la estructura de un espacio interior en la “cella” que serviría de marco en el que emplazar la estatua del dios a quien el templo celebraba.

Con columnas corintias estructurando espacios interiores nos encontramos también en algunos tolos, siendo quizás el más notable el construido entre 415 y 380 a.c. en Delfos (7). Allí un poderoso anillo de veinte columnas dóricas encierra una cella en la que las columnas corintias no adosadas al muro dibujan un cilindro cuyo impactante efecto no es difícil imaginar: a las columnas corintias –consciente tal vez el arquitecto de la presencia de lo femenino que el texto de Vitruvio insinúa– se les confía la intimidad que acompaña a todo espacio interior. Otro tanto ocurrirá en otro famoso tolos, el de Esculapio en Epidauro. El descubrimiento que supone Bassae va convirtiéndose en indiscutida convención y el capitel va, poco a poco, adquiriendo su condición canónica (8). Y así Rykwert puede decir al hablar de Epidauro que allí “el corintio es cuasi-vitruviano, con dobles hojas de acanto”.\*

---

\* J. Rykwert, op.cit. pag. 343; “Las columnas exteriores dóricas y las interiores corintias tienen la misma altura, la columna corintia es casi vitruviana, con doble hoja de acanto”.

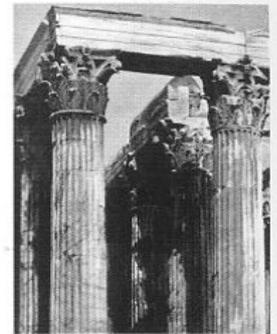
No es ésta la ocasión de hacer un estudio de cuál y cómo fue la difusión del capitel y la columna corintia, pero sí tal vez de recordar que cuando se construye definitivamente el templo de Zeus en Atenas, al finalizar el siglo II antes de Cristo, siguiendo el trazado propuesto por Cassotius, a nadie sorprenderá que las monumentales columnas y los capiteles que las coronan sean corintios (9). Por primera vez los griegos ponen en pie un templo cuyo “pteron” es corintio y cabe decir que en él los capiteles alcanzan su definitiva condición canónica. Comenzado bajo Antioco IV Epiphanus, el templo fue acabado en tiempos de Adriano, tres siglos más tarde. Cuando ello ocurre, el orden corintio es ya el orden por antonomasia. Con él se construirán la mayor parte de los templos romanos, convirtiéndose así el capitel, cuyo origen Vitruvio ponía en el cestillo de Calímaco, en el elemento más característico de la arquitectura romana.

¿Cómo explicar el entusiasmo que generó la inmediata adopción de la propuesta hecha por los arquitectos del templo de Bassae? ¿Cómo pudo el cestillo de Calímaco convertirse en cuasi-inevitable modo de coronar una columna?

Las respuestas no son inmediatas. Buscando una explicación racional, los “tratadistas” siempre han puesto de manifiesto los problemas constructivos que el capitel corintio resolvía. En efecto, el capitel jónico no facilitaba la solución de esquina en los entablamentos y, tanto el capitel dórico como el jónico, al insistir en mantener viva la memoria del origen lígneo del templo, reducían el fuste de la columna a pura expresión estática, gravitatoria. Por otra parte, duran-



8



9

te el amplio período en que la construcción del templo dórico prevalecía, la labor de los arquitectos radicaba en cuestiones ligadas con la proporción y la medida, en tanto que se ponía en manos de los escultores la corporeidad de frisos y metopas. La aparición del capitel corintio implica un cambio sustancial de atribuciones al hacer de nuevo al arquitecto responsable del ámbito ornamental. Puede que esta nueva situación, que otorgaba al arquitecto el dominio de un territorio que anteriormente estaba en manos de los escultores, explique la favorable acogida del capitel corintio, que apareció, como hemos visto, sin previo aviso, sin que quepa trazar un proceso evolutivo del mismo. Tan insólita aparición daría lugar a pensar que la historia que nos cuenta Vitruvio no es inverosímil. Quienquiera que fuera el arquitecto –Calímaco, Ictinos, o algún otro cuyo nombre desconocemos– éste introdujo en Bassae un nuevo capitel que propiciaba una transformación radical de los órdenes. Transformación que hacía al arquitecto más libre y a la columna más autónoma. Columna y capitel forman ahora un todo que no hace tan fácil la lectura segmentada a que nos tenían acostumbrados los órdenes dórico y jónico. El capitel corintio, además, introdujo un componente naturalista, no abstracto, que reclamaba una cultura en trance de poner en manos de los mortales las decisiones que hasta entonces tan sólo pertenecían a los dioses.

La columna y el capitel corintio se convirtieron así en los elementos que definían un nuevo canon. Pero para que así fuese, los constructores, los arquitectos, debieron probar su valía en infinitas ocasiones, hasta llegar al convencimiento de que aquel elemento que comenzó siendo ciega aceptación de una forma arbitraria era inevitable. Así ocurrió, sin duda, con la columna corintia. La historia de la arquitectura se encargó más tarde de hacernos creer que lo arbitrario no lo era. Si pudiéramos adentrarnos en la piel de un arquitecto del Renacimiento –y este condicional valdría extenderlo en el ámbito de nuestra cultura a buena parte de los arquitectos que actuaron durante el largo período que comienza en el siglo XV y al que

se pone fin a principios del siglo XX, período en el que el lenguaje de los órdenes fue el canónico— veríamos que su obsesión era el aplicar, en cualquiera que fuese estructura de muros, un sistema de pilastras y capiteles que realizase la imagen de lo construido. La pilastra de Brunelleschi en la Capilla Pazzi, en Florencia (10), el dibujo de Sansovino para San Lorenzo, en Roma (11) y las columnas de Miguel Angel en el tambor de la cúpula de San Pedro, en Roma (12), son buenos ejemplos para ayudar a entender una afirmación como ésta. La inevitabilidad de los órdenes, de las convenciones lingüísticas a que había dado lugar la utilización de formas arbitrarias, dio pie a virtuosos ejercicios sintácticos que resolvían todos los problemas a que daba lugar la aplicación de la norma lingüística a la realidad física de lo construido. Quiebros, pliegues, superposiciones... lo arbitrario había dejado de ser entendido como tal: el arquitecto volvía a ser instrumental, si bien cautivo de aquello que había sido su propia invención, convertida más tarde en inevitable norma. Ser arquitecto significaba ahora ignorar tal cautiverio: a nadie place reconocer la condición vicaria que implica el hacer uso de unas formas de las que uno no se siente responsable y no entiende como propias. Los órdenes —y entre ellos el corintio prevalece— disfrutaban de un respeto y una veneración cuasi-sagrados. Son el canon, el soporte formal y lingüístico al que forzosamente ha de referirse toda arquitectura. No se discuten: cualquiera que sea el programa del edificio, sea público o privado, se hará uso de los mismos, incluyéndolos los arquitectos en sus construcciones con la seguridad que da el hacer uso de las normas: el Vignola se convierte en el más popular de los manuales. Su autoridad parece acom-



10



11



12

pañar a la de los monarcas que reclaman el ejercicio del poder como resultado de la voluntad divina.

A fines del siglo XVII la situación ha cambiado y los órdenes comienzan a no verse como algo inevitable. La conciencia de que hay en ellos una buena dosis de arbitrariedad, aparece. Será un teórico de la arquitectura, Claude Perrault, quien con más claridad hable de la arbitrariedad de la forma arquitectónica, quien la entienda como admitida convención de los humanos. Nos detendremos, pues, a considerar la actitud de Perrault, su interpretación de los órdenes. No es casualidad que la iniciación de Perrault en la arquitectura se deba al encargo que Colbert le hizo de traducir el Vitruvio al francés, ya que, la historia del capitel corintio de la que hemos hablado, muestra hasta qué punto Vitruvio era consciente de esta noción de arbitrariedad en la que Perrault va a hacer tanto hincapié. Claude Perrault, médico de profesión, interesado en un amplio campo de saberes, se aplica a la tarea encomendada por Colbert con rigor y entusiasmo: la arquitectura será su pasión y a ella le dedicará lo mejor de sí mismo en los últimos años de su vida (13, 14).\*

¿Fue su familiaridad con las ciencias naturales lo que le permitió advertir la condición arbitraria de la arquitectura? Cabe, sin duda, pensar que alguien como él, que llegaba a la arquitectura como neófito, podía verla con una distancia que no tenían quienes habían acce-

---

\* Nacido en el seno de una familia bien estante y bien educada – su padre Pierre, abogado en el Parlamento de París, escribió un libro sobre El Quijote, “Critique du livre de Dom Quichotte de la Manche”, y sus hermanos Nicolas y Charles jugaron un importante papel en la vida académica francesa de su tiempo. Se doctoró en París en medicina y dedicó su insaciable curiosidad a las más diversas materias. Así encontramos entre sus publicaciones estudios sobre las turbulencias, sobre la fisiología del oído, sobre la naturaleza de los animales, sobre las máquinas, etc. Amigo y protegido por Colbert, Claude Perrault fue uno de los fundadores de la Academia de las Ciencias en 1666. Como arquitecto, sus dos obras más notables son la Columnata del Louvre y el Observatorio de París.

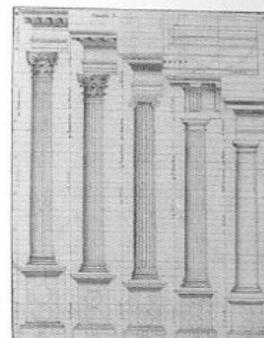
Entre los estudios dedicados a Perrault destacamos Wolfgang Herrmann, “The Theory of Claude Perrault”, Zwemmer, London 1971. Traducción francesa, Mandarga, Bruselas, Lieja 1980; Antoine Picon “Claude Perrault ou la curiosité d’un classique”, Picard Editeur, Paris 1988; Alberto Pérez Gómez, introducción a “Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon le method des Anciens”, Getty Publications, Los Angeles 1993; Joseph Rykwert “The First Moderns”, MIT Press, Cambridge, Mass. 1983. Las citas que aquí se hacen corresponden al libro de Wolfgang Herrmann en la edición francesa.

dido a la profesión a través de una educación basada en la práctica. Leer el Vitruvio con el rigor que exige la traducción iba a permitirle entrar en las entrañas mismas de lo que cabía considerar canon disciplinar. Pero debo ser explícito y confesar sin más dilación que si me extiendo en hacer algunas consideraciones acerca de la actitud teórica de Perrault, ello se debe al hecho de que introduce en sus escritos con claridad extrema el concepto de arbitrariedad del que aquí nos estamos ocupando. En efecto, para Perrault el dilema en que se encuentran quienes se ocupan de teorizar acerca de la arquitectura es el decidir si ésta procede de aplicar reglas positivas, capaces de infundir sentido a las construcciones, o bien si hay que admitir la elección arbitraria de formas, dando así pie a una presencia de la arbitrariedad en la arquitectura que tan sólo llegamos a olvidar mediante “el uso y la costumbre”. Para quienes defienden la existencia de unas reglas absolutas, intocables y eternas, la arquitectura no sería muy diversa de la naturaleza. Tales normas son recibidas. Son, si se quiere, un reflejo más del mundo creado por Dios, en el que vivimos. Los órdenes, algo inalterable –y con ellos los sistemas de proporciones– son intocables, y el trabajo de los arquitectos no sería otro que aquél que llega a descubrir su plenitud. Los antiguos marcaron el camino y nuestra obligación es seguir la senda establecida. El mérito que Perrault tuvo es el de restituir a los antiguos el ejercicio de la libertad. Hemos recibido los órdenes, todo un lenguaje arquitectónico, pero éste fue establecido por los humanos y de ahí que quepa su transformación.

Wolfgang Herrmann que se ha ocupado de analizar el personaje de Perrault y que ha examinado la



13



14

distinción entre lo positivo y arbitrario, cita sus palabras diciéndonos “Perrault formula la diferencia, las diferencias entre uno y otro de este modo... *opongo a aquellas formas de belleza que llaman positivas y convincentes las que llamo arbitrarias...* Entre las bellezas positivas él sitúa *la riqueza de la materia, la grandeza y la magnificencia del edificio, la justeza y la precisión de la ejecución y la simetría*, en tanto que considera como arbitrarias las bellezas que *dependen de la voluntad que se ha tenido de dar una cierta proporción, una forma y una cierta figura a cosas que podrían tener otra sin ser disformes*”.\* Sin duda hay diferencias entre el uso del término arbitrariedad que se hace en este escrito y el que Perrault le daba. Pero también hay un cierto parentesco. Perrault insistía en que los elementos de arquitectura son el resultado de transformar lo arbitrario en familiar: las costumbres nos llevan a entender lo que en su día fue arbitrario como natural. Pero oigamos de nuevo a Perrault. “Amar las cosas porque nos acompañaron y por costumbre es algo que se encuentra en casi todas las cosas que nos gustan, bien que no se crea, falta el haber hecho reflexión...”.\*\* De ahí que pueda decir Wolfgang Herrmann “lo importante para él es demostrar la fuerza que la costumbre es capaz de ejercer sobre el espíritu humano; en fisiología esta fuerza lleva a cambiar un acto voluntario en un acto que parece involuntario... en estética, ella produce una transferencia de los atributos, cambiando la belleza arbitraria en una belleza que parece positiva”\*\*\* Perrault entendía perfectamente de qué modo se producía la familiaridad que llevaba a confundir lo arbitrario con lo inevitable.

Y, sin embargo, el estudioso que se sorprende ante la diversidad de la naturaleza, que sabe de la contingencia de las formas, termina sus días ofreciendo a Colbert un canon, una nueva versión de los

---

\* Wolfgang Herrmann, op.cit. pag. 46.

\*\* Wolfgang Herrmann, op.cit. pag. 46.

\*\*\* Wolfgang Herrmann, op.cit. pag 49.

órdenes.\* Es claro, que no es éste el lugar adecuado para examinar los órdenes de Perrault, pero sí lo es para recordar cuáles fueron los principios que inspiraron su trabajo: su inclusión en estas páginas nos permite abrir un nuevo capítulo, así es que mencionémoslos sin más dilación.

Admitir que la arbitrariedad está en el origen de buena parte de la arquitectura le permite a Perrault aceptar que los órdenes pueden ser transformados y que incluso cabe el proponer algún orden nuevo. Pero lo que más interesa subrayar es, por un lado, que Perrault, a pesar de la claridad con que ve la presencia de lo arbitrario en arquitectura, parece inclinarse por una arquitectura firme y positiva, y, por otro, que ésta debe estar fundada en criterios de racionalidad, lo que implica regularidad, claridad en la definición y sencillez en la aplicación, atributos todos que debe cumplir una arquitectura que pretenda ser universal. Pero ¿cómo garantizar la legitimidad de estos atributos? El hombre de ciencia que fue Perrault parece tener respuesta a esta pregunta: por un lado, el sistema de proporción de los órdenes debe responder a números y relaciones simples y por otro, las normas que definen los órdenes –y por tanto la arquitectura– deben ser un común denominador de las que conocemos. El uso de un sistema de proporciones simple ayuda, sin duda, a la gestión y manejo del orden, a su aplicación en la práctica profesional: bien se entiende que Perrault se oponga a aquella definición de los órdenes que, partiendo de un modelo preciso, introduce relaciones proporcionales basadas en quebrados y números irracionales. Perrault, por otra parte, piensa que las pro-

---

\* La ya citada "Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon le method des Anciens" es su contribución teórica más valiosa. Antoine Picon ha sintetizado su modo de entender la "Ordonnance" de esta manera: "Un buen servidor de Colbert, Perrault, da prioridad, sin duda, a la voluntad del legislador por encima del consenso de las gentes. A los ojos del autor de la "Ordonnance" la alianza de la autoridad y del prestigio intelectual es el único derecho para legislar en arquitectura. Fortalecido por el apoyo de la superintendencia de la construcción y por la reputación alcanzada en la traducción del Vitruvio, el académico se siente investido para llevar a cabo una misión. A él le incumbe instituir las reglas destinadas a afirmar "el carácter racional de las bellezas arbitrarias" (el subrayado es del autor). Antoine Picon, "Claude Perrault ou la curiosité d'un classique", Picard Éditeur, Paris 1988, pag. 154.

porciones deben acompañar a la solidez. “No hay nada más destructor de la belleza de un edificio que el ver que las partes que lo componen señalan proporciones diversas de aquéllas que reclaman la solidez y así, estas partes se nos presentan como incapaces de sostener el peso que soportan”.\* La racionalidad, por tanto, comienza a dibujarse como criterio formal, como fuente de las proporciones. De ahí la importancia que da a establecer el sistema de proporciones partiendo del diámetro de la columna. Nada mejor para establecer la norma que definir la media a la que da lugar el examen de un alto número de ejemplos. Su condición de hombre de ciencia acostumbrado a la inducción, le lleva a aplicar el mismo criterio cuando se ocupa de establecer el diseño de los elementos de la arquitectura. El ya citado W. Herrmann hace hincapié en esta actitud cuando cita un texto de Perrault que dice “no me canso de repetir en toda ocasión, porque deseo que los otros estén tan convencidos de ello como yo lo estoy, que no busco nada en esta ciencia que no sea razonable esperar, lo que lleva a identificar el conocimiento con lo probable”.\*\* El conocimiento –tal y como lo reclamaban sus contemporáneos Huyghens y Pascal– está siempre asociado a lo probable.

Aunque el hacer uso, como ya dije, del pensamiento teórico de Perrault en un escrito como éste se debe a la importancia que en su obra tiene el concepto de arbitrariedad, su deseo de establecer una arquitectura positiva nos lleva a que también le veamos como el introductor, como uno de los más conspicuos precursores del racionalismo en arquitectura, tendencia que dominará buena parte de la teoría de la arquitectura dentro de los siglos XVIII, XIX y XX. Valga pues su figura como crucial enlace para entender lo que será la arquitectura de la Ilustración del XVIII y la arquitectura historicista del XIX.

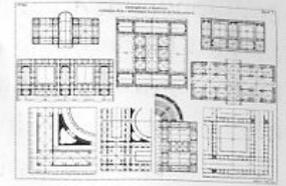
---

\* Wolfgang Herrmann, op.cit, pag. 93.

\*\* Wolfgang Herrmann, op.cit. pag 103.

No creo que a nadie extrañe, si se hace abstracción del legado figurativo y formal de la arquitectura antigua, el que aquí se afirme que la arquitectura de la Ilustración, y más tarde la de quienes recogen su herencia, los academicistas, tenía como meta el establecer las bases de una arquitectura positiva. Normalizar el conocimiento arquitectónico fue la meta de aquellos arquitectos. La arquitectura, como toda disciplina tras la Ilustración, tiende a convertirse en ciencia positiva.

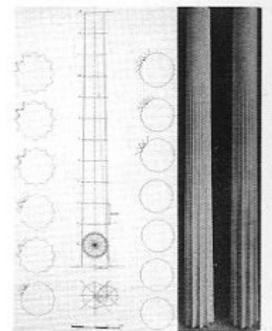
El intento de sistematizar la disciplina llevado a cabo por Durand sería una buena prueba de que ésta era la intención de los nuevos tratadistas(15). Desprovistos los órdenes del valor canónico que les atribuyeron quienes se ocuparon de la teoría de la arquitectura con anterioridad a Perrault, olvidados los modelos iconográficos que habían inspirado palacios e iglesias, la arquitectura se convierte en “pseudo-ciencia” de la composición, y el desarrollo de toda una serie de criterios formales proporcionó las pautas para la construcción de los nuevos edificios que la naciente sociedad industrial demandaba. Pero aquella arquitectura no arbitraria –la combinatoria parece garantizar una continua respuesta diversa y, sin embargo, no aleatoria– necesitaba de un rostro y la conciencia del pasado, el énfasis hegeliano en la historia, se hizo pronto sentir en la arquitectura. Que siguió pareciendo ciencia positiva, ya que el material estilístico de que hacían uso los arquitectos procedía de aquel yacimiento infinito comenzado a explotar por los arqueólogos. Neo-griego, neo-egipcio, neogótico. Pronto descubrieron los arquitectos que posiblemente fue la arquitectura gótica la que tuvo mayor



15



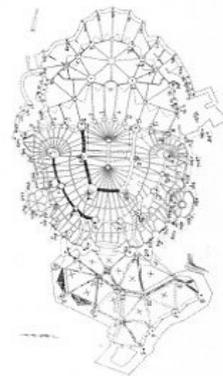
16



17

conciencia de lo que significaba construir, al margen de cuál hubiera sido la ideología que la inspiró. Y así vemos trasladar a la arquitectura gótica el compromiso de ser la única arquitectura, la encarnación de una disciplina que aspiraba a conciliar expresión y lógica. A nadie sorprenderá que el mayor esfuerzo por dar cuerpo teórico a la arquitectura en la segunda mitad del siglo XIX se deba a Viollet-le-Duc para quien arquitectura y estética gótica eran términos coincidentes. Continuando este discurso cabría decir que Gaudí es un arquitecto para quien la arbitrariedad no cuenta. Los argumentos para justificar tal afirmación tendrían que partir del examen de lo que fue el comienzo de su carrera y del análisis de sus obras que, sin duda, nos llevarían a hablar del neogoticismo aprendido en Viollet-le-Duc y de un afán por mantener la consistencia y coherencia constructiva aprendida en los modelos medievales. Desde sus primeras obras, Gaudí se esforzó en mostrar que su arquitectura no era arbitraria y que toda forma está dictada y se explica desde la construcción. Esta actitud se mantendrá a lo largo de toda su carrera, incluso en aquellos momentos en los que parece deleitarse en la construcción de lo fantástico. Detrás de aquellas figuraciones hay toda una geometría que domina la construcción. La forma se genera desde procedimientos constructivos que hacen de la geometría su soporte y, siguiéndolos, la forma aparece como algo inesperado y novedoso. Puede que el arquitecto vislumbrara dichas formas, pero lo cierto es que una vez que entendemos el modo en que se generan se nos presentan como obligadas. La invención de la forma coincide con la invención del proceso constructivo. El deseo del arquitecto parece ser el de prescindir de toda figura arbitraria, bien que sea consciente de la sorpresa con que sus formas se reciben. El examen de alguno de los elementos clásicos de su arquitectura –las chimeneas de la Pedrera (16) y las columnas proyectadas para la Sagrada Familia (17), por ejemplo– nos ayudaría a iluminar lo dicho. En el caso de las chimeneas de la Pedrera, elementos escultóricos que, a primera vista, parecen modelados con absoluta libertad, pronto advertimos que son el resultado de ir haciendo girar polígonos pri-

marios que al desplazarse sobre un eje vertical definen toda una serie de líneas en el espacio que al trabarse mediante una laboriosa plementería producen inesperadas superficies regladas: los contornos así pierden la rigidez de los elementos tradicionales y adquieren la condición fluida que tanto nos asombra. En cuanto a las columnas de la Sagrada Familia el razonamiento no sería muy diverso, si bien la referencia a las estrías clásicas es un punto de partida simplemente iconográfico al que la arquitectura —el trabajo del arquitecto— da solución de una vez por todas con un sistema de generación que diríase se presenta, desde su consistencia geométrica y formal, como réplica a todo lo que de arbitrario subyace en la invención: Gaudí no inventa formas, las descubre. Gaudí se acercaría así a un entendimiento del trabajo del arquitecto en el que arte y naturaleza coinciden, muy en consonancia con lo que son sus ideas místico-religiosas. En cuanto a obras que puedan parecer más fantásticas, como la capilla de la colonia de Santa Coloma de Cervelló pongamos por caso, cabe, en mi opinión, entenderlas de igual modo. La planta tan sólo puede ser tildada de caprichosa si se la contempla desde una óptica que hace de la regularidad su lente (18). Ya que no sería difícil el asimilar el espacio a que da lugar su quebrada planta al que generan, en algunas iglesias barrocas, los sistemas de elipses superpuestos. Sin embargo Gaudí distorsiona elementos y tipos reconocibles al construirlos con una lógica —incluso una técnica, si se quiere—, que ni conocemos ni esperamos. Detengámonos, por ejemplo, en las columnas (19). Todos los elementos canónicos que las componen están en las columnas gaudinianas que, por mor de la elección y manipulación de los materiales, se trans-



18



19

forman en columnas nuevas: la arbitrariedad del canon parece así disolverse en la naturalidad que trae consigo la lógica de una construcción, que el arquitecto deliberadamente ha querido que se hiciera patente. Gaudí, pues, en las antípodas de los arquitectos que hacen de la arbitrariedad el origen de la forma arquitectónica, a pesar de lo inesperado de sus formas.\*

No todo el rechazo de la arbitrariedad fue capaz de ofrecer alternativas tan atractivas como aquellas que nos ofrece Gaudí, pero tras haber ya aludido a que el racionalismo que predicaba la Ilustración está en los orígenes del modernismo, querría en estas notas hacer ver cómo los arquitectos de las vanguardias produjeron arquitecturas que, a pesar de que hoy las entendemos en clave lingüística, pretendían, ante todo, no ser arbitrarias.

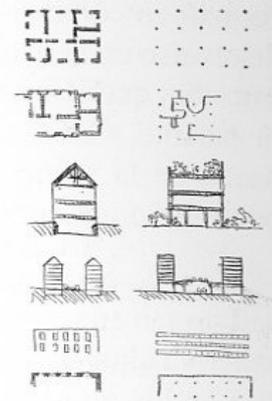
Arquitectos como Le Corbusier y Mies hicieron de la consistencia formal, de la oposición a lo arbitrario (para que quede bien claro porqué se acude a ellos en estas páginas) el fundamento de su trabajo. Le Corbusier es quizás el arquitecto que más pretende huir de lo arbitrario, un concepto que, genéricamente, parece estar identificado con lo académico. Los cinco principios lecorbusierianos son un explícito manifiesto frente al academicismo arbitrario. Puede que desde el gótico ningún lenguaje arquitectónico haya pretendido estar tan distante de lo arbitrario, por mor de su condición de expe-

---

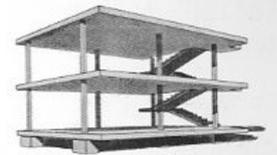
\* Tras la primera monografía sobre Gaudí José F. Rafols "Gaudí", Editorial Canosa, Barcelona 1929, todas las monografías y estudios sobre su obra han prestado atención a la relación entre forma, sistemas de construcción y geometría, entre ellas convendría citar: Joan Bergos "Gaudí. L'home y l'obra", Ariel, Barcelona 1954; César Martinell "Gaudí. Su vida/Su teoría/Su obra", Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona 1967; J.J. Lahuerta "Antonio Gaudí", Electa, Milán 1992 (edición castellana 1999).

Entre los libros publicados con ocasión del 150 Aniversario de su nacimiento se han publicado nuevos estudios; Daniel Giralt Miracle (director) "Gaudí: la recerca de la forma", Lunwerg, Barcelona 2002, con interesantes artículos de Claudia Alsina y Josep González Serrano; Carles Boixadè y Joan Margarit; Josep Lluís González y Albert Casals; Jordi Bonet i Armengol. También la obra "Gaudí 2002. Miscelánea", Director Daniel Giralt-Miracle, Planeta, Barcelona 2002, en la que convendría destacar los capítulos de Claudia Alsina y Josep González Serrano "Gaudí: geometría, estructura y construcción"; Mark Burry "Gaudí y la tecnología de la información: una arquitectura de ausencia real y presencia virtual"; Jos Towslow "El espíritu del cálculo en la obra arquitectónica de Gaudí"; Jorge Wagensberg "Apuntes sobre las intuiciones científicas de Gaudí"; Juan Antonio Solans Huguet "Conversaciones sobre plástica con Gaudí: una interpretación".

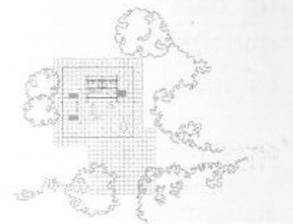
sión de lo constructivo, como aquél que se deriva de los cinco principios lecorbusierianos. “Pilotis/les toits-jardins/le plan libre/la fenêtre à longueur/la façade libre”, son resultado de pensar figurativamente cómo construir con la estructura de hormigón armado. Un lenguaje que nace del buen uso de este sistema constructivo (20, 21). El arquitecto –Le Corbusier, se sobreentiende– pretende escapar de cualquier definición formal que implique manejo no consecuente del sistema constructivo. La arquitectura debe ser otra vez ciencia positiva, y al arquitecto compete establecer la imagen de aquél que se supone iba a ser el último y definitivo sistema de construcción, el hormigón armado. Citas y referencias sobran. Los criterios compositivos de los “parties” académicos –a los que tal vez cupiera considerar arbitrarios– que se apoyaban en una geometría en la que primaba el equilibrio desde la simetría y la regularidad, desde la jerarquía y el orden, dan paso a un modo de establecer la forma que se justifica desde la función. Frente a composición, funcionalismo. La forma está determinada por el uso –el programa– al que se la destina: es su condición instrumental quien la define. No es arbitraria, no hace falta asociarla a una forma recibida del pasado, ní es fruto de la caprichosa invención del arquitecto.\* Y otro tanto cabría decir de Mies. Si aceptamos que en los orígenes de Mies están



20



21



22

\* Valga una cita de Le Corbusier para ilustrar con un texto el contenido de estos párrafos. Dice así: “Hasta la llegada del hormigón armado y del hierro, para construir una casa de piedra se excavaban anchas zanjas en tierra y se buscaba un buen firme para establecer la cimentación. Ello daba lugar a que aparecieran las bodegas, lugares medio-cres, húmedos generalmente. Después se levantaban los muros de piedra. Se establecía un primer forjado que reposaba sobre los muros y después un segundo y un tercero; se abrían ventanas. Con el hormigón armado se suprimen enteramente los muros. Se apoyan los forjados en esbeltos pilares bien distantes los unos de los otros. El suelo bajo la casa queda liberado, el tejado se recupera, la fachada puede ser libre. No hay ya parálisis alguna”. Le Corbusier et Pierre Jeanneret “Oeuvre Complète 1910-1929”, Editions Girsberger, Zürich 1969, pag. 129.

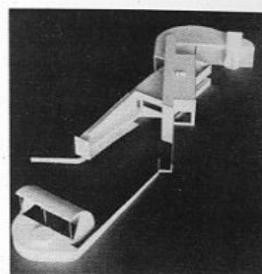
las fantasías neoplasticistas, se entenderá que para Mies la forma no es arbitraria (22). Los neoplasticistas entendieron el trabajo del artista plástico (pintores, escultores, arquitectos) como el de gentes que dominaban la materia. Controlaban la materia con la que se construye, bien sea el plano, el espacio o la ciudad. Tal control de la materia les llevaba a ver lo construido como una porción de un nuevo universo, un universo artificial que en su contraste con la naturaleza la completaba. La arquitectura de Mies siguió este camino tanto en los años berlineses como en su etapa americana. Mies "aisla" una porción del universo artificial al que nos referimos cuando construye. El arquitecto "condensa" una porción de su espacio general abstracto cuando define un edificio. Cabría decir que cataliza una realidad abstracta existente, a pesar de no ser perceptible, que nos envuelve. De ahí el que los elementos se repitan y se rechace lo singular. Interesa lo genérico: el papel del arquitecto queda reducido así a la invención y consolidación de la sintaxis. Mies no se considera un artista plástico en el sentido convencional de la palabra, más bien un poeta en el sentido en que lo entendían los griegos, cuando nos decía que es a ellos a quienes corresponde tomar la palabra de los dioses. También Mies cree que a él le corresponde la definición del lenguaje arquitectónico adecuado a su tiempo y que tal proceso de adecuación, inevitable, implica el rechazo de lo arbitrario.\* Ni que decir tiene que el recordatorio de este rechazo de lo arbitrario por parte de las dos más grandes figuras de las vanguardias arquitectónicas del siglo XX, nos lleva a poder decir que, en términos generales, la modernidad rechazó lo arbitrario.

Interesa, sin embargo, hacer constar que en el último cuarto del

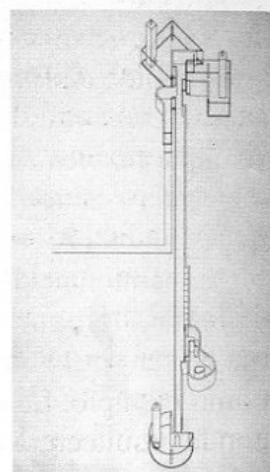
---

\* "Rechazamos toda especulación estética, toda doctrina, todo formalismo/Arquitectura es el deseo de una época convertido en espacio; viviente, cambiante, nuevo/No al ayer, no al mañana, sólo al hoy puede dársele forma/Solamente nuestra obra, el edificio, puede ser creativo/Crear la forma desde la naturaleza de nuestra tarea con los métodos de nuestro tiempo/Ésta es nuestra tarea. De G, no.1. Recogido por Philip C. Johnson "Mies van der Rohe", The Museum of Modern Art, New York 1947, pag. 186.

siglo XX, los arquitectos que hacen uso del concepto de arbitrariedad para fundamentar su trabajo son numerosos, si bien siempre han eludido el confesar abiertamente que tal era el caso. Hemos, por tanto, llegado a lo que puede considerarse el meollo de este escrito y en lo que resta, me gustaría mostrar, con la ayuda de ejemplos, de qué modo la arbitrariedad está presente en la arquitectura de hoy para discutir, inmediatamente después, qué sentido tiene esta nueva actitud.\* Y así, claros antecedentes de esta actitud son el ejercicio que John Hejduk proponía a sus estudiantes en Cooper Union pidiéndoles que diseñaran una casa tomando como pretexto un cuadro de Juan Gris y el proyecto tardío de James Stirling para el Wissenschaftszentrum en Berlín. Tras haber desarrollado durante años el “nine square grid exercise” como proyecto de iniciación a la formación de un arquitecto, John Hejduk proponía a sus estudiantes, inmediatamente después, un ejercicio en el que la noción de arbitrariedad prevalecía: la transformación de un cuadro de Juan Gris en una arquitectura. Si en el “nine square grid exercise” se condensaban toda una serie de preguntas –la deuda que la arquitectura tiene con la geometría por un lado y con la historia por otro– en el ejercicio que hace uso de Juan Gris aparecen otras que me gustaría formular ahora. Lo que Hejduk proponía a sus estudiantes cuando les decía que partiendo de un bodegón de Juan Gris



23



24

---

\* Que el concepto de arbitrariedad en arquitectura está presente en la discusión teórica contemporánea queda de manifiesto en un texto como el de Luis Rojo de Castro “De la coherencia a la contradicción, y de la contradicción a la paradoja o qué hacer con la arbitrariedad en la arquitectura”, *Arquitectura*, COAM, nº 326, Madrid 2003, pag. 26-33. Dos críticos tan dispares como Rem Koolhaas y Franco Purini también recuerdan la urgencia del concepto de arbitrariedad: Rem Koolhaas and Bruce Mau “S, M, L, XL”, The Monacelli Press, New York 1995, pag. XXIV; Franco Purini “Comporre l’architettura”, Editore Laterza, Bari 2003, pag. 8-10.

construyesen una casa es otra cosa (23). En su pregunta estaba implícita la respuesta: la pretensión funcionalista de asociar usos y programas con la forma no tiene sentido; programas y usos pueden admitir cualquier forma. Lo que importa, lo que cuenta, es la invención de la forma o, si se quiere, la elección que entre un repertorio de formas existentes se haga. Alguien afirmó que la arquitectura es indiferente ante la función y el uso. Hejduk, con su propuesta, parece decirnos que la arquitectura es indiferente ante la forma.\* Que todas ellas pueden ser arquitecturizadas. O, dicho de otro modo, colonizadas por la arquitectura. Algo que es tanto como afirmar la arbitrariedad de la forma arquitectónica. Se nos había enseñado que la forma arquitectónica, o bien disfrutaba de los atributos de los seres vivos, que en ella la estructura prevalecía y que la tal estructura anticipaba su comportamiento, o bien que las obras de arquitectura eran el resultado de una depurada evolución de los individuos que había llegado a producir un tipo. En un proyecto como el House 10 (24), Hejduk como arquitecto, –anticipando lo que propondrá a sus estudiantes– nos dice que cualquier trama, cualquier figura o colección de figuras, es susceptible de ser transformada en una arquitectura. El bodegón de Juan Gris, como ejemplo. Su elección no es gratuita; la asociación del cubismo con la arquitectura de Le Corbusier dotaba al pintor cubista por antonomasia, Juan Gris, de las credenciales necesarias para dar origen a una arquitectura impregnada con el aroma de aquel movimiento vanguardista. La estructura está allí, reducida al plano horizontal, que sirve de soporte a una colección de objetos que han perdido su volumen sin olvidar ni su figura, ni el orden del espacio que contempló el artista: a la espera de que alguien le haga volver a la vida, transformando la citada colección de objetos en arquitectura. La pintura, pues, como pretexto arquitectónico que sugiere espacios intercalados y superpuestos, transparencias y distorsiones como aquéllas que se adivinan en el cuadro. El repertorio de mecanismos formales que el

---

\* Naturalmente esta “indiferencia hacia la forma” es en el caso de Hejduk bien distinta a la que propugnaba Rossi cuando decía que la arquitectura era “indiferente ante la función”.

estudiante reconoce en el cuadro proporciona recursos abstractos suficientes para construir una arquitectura. Que nada tiene que ver con la producción de formas entendida como algo que nace de dentro: en el ejercicio que Hejduk nos propone, la arquitectura se sirve de episodios externos, se adapta a los mismos sin prejuicio, en el buen entendimiento de que es capaz de vivir con autonomía en aquel caparazón prestado.

¿Hay en todo esto una crítica implícita a la arquitectura positiva, a la arquitectura poco menos que inevitable, que predicaba el arquitecto suizo-francés? Me temo que sí, aunque la devoción modernista de Hejduk le ponía a salvo del celo de los ortodoxos. Al afirmar que un cuadro de Juan Gris puede convertirse en arquitectura, Hejduk adoptaba una actitud formalista que poco hubiera gustado a los arquitectos puritanamente modernos. Lo que cuenta es la forma, elegida o inventada, sin ataduras previas establecidas, sea por las técnicas de construcción o por la costumbre. Hejduk nos recordaba, una vez más, que el origen de la arquitectura está en la invención formal, lo que equivale a decir que pensar en una arquitectura como resultado automático del empleo de unos sistemas de construcción o de la expresión individual es, simplemente, una fantasía. Para Hejduk, la sustancia de la arquitectura es la forma, cargada, si se quiere, de significado.\*

---

\* Como es bien sabido el Cubismo siempre ha estado asociado a la arquitectura de las vanguardias y de modo especial a la plástica lecorbusieriana. No hay que olvidar, por otra parte, que Robert Slutzky, quien era en aquellos años una figura clave para entender la pedagogía de Cooper Union, había publicado con Colin Rowe el famoso artículo "Transparency: Literal and Phenomenal", *Perspecta* 8, Yale, New Haven 1963, pag. 45-54, en el que se examinan los principios formales del Cubismo y su posible asociación con la arquitectura. John Hejduk había coincidido con Colin Rowe y Robert Slutzky en sus años de profesor en Austin, Texas. Véase el libro de Alexander Caragonna "The Texas Rangers. Notes from an Architectural Underground", MIT Press, Cambridge, Mass. 1994. Para una precisa descripción de los cursos de iniciación de John Hejduk en Cooper Union, ver Rafael Moneo "L'opera di John Hejduk ovvero la passione di insegnare", *Lotus Internazionale* n° 27, Milano, reproducido en el libro Rafael Moneo "La solitudine degli edifici e altri scritti", Umberto Allemandi, Torino 1999.



Años más tarde –a fines de los años 70– un arquitecto que se había educado en la tradición modernista, James Stirling, se adentrará con distintos propósitos y resultados en el territorio de lo arbitrario. Sensible a los cambios que los tiempos traían consigo, Stirling había abandonado un modo de entender la arquitectura que hacía de la sección su matriz para recobrar de nuevo el valor generador de la planta. Proyectos como Colonia, Dusseldorf y, por último, Stuttgart le habían permitido explorar el potencial proyectual existente en las propuestas de Colin Rowe en su conocido texto de “Collage City”. En ellas, elementos urbanos procedentes de la ciudad tradicional se enlazan con otros que pretenden todavía ser modernos, pero que aceptan las reglas de juego establecidas por la ciudad antigua.\*

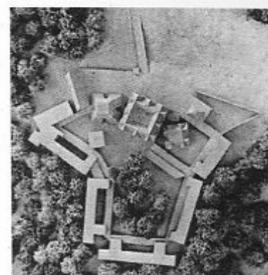
Pero el proyecto para Berlín –el Wissenschaftszentrum– va mucho más allá. Vencedor de un concurso, el proyecto exigía dar respuesta al problema que implicaba ampliar un edificio académico. Stirling sorprendió al jurado que, sin duda, reconoció la novedad que implicaba su proyecto, proponiendo una sucesión concatenada de edificios que daban lugar a la aparición de un espacio abierto entre el edificio existente y los proyectados. La originalidad de la estrategia proyectual planteada residía en que esta cadena de edificios estaba formada por una serie de construcciones definidas desde una planta que respondía literalmente a tipos bien conocidos: una basílica, una torre carolingia, un castillo normando, etc. Las plantas de estos edificios históricos servían de punto de partida para construir los edificios de oficinas que demandaba el programa. ¿Qué nos quería decir con ello Stirling? Simplemente que cualquier planta era capaz de adaptarse al uso que las oficinas reclamaban: que la forma de la arquitectura era independiente del uso, que una forma elegida arbitrariamente podía estar en el origen de la archi-

---

\* Colin Rowe and Fred Koetter “Collage City” MIT Press, Cambridge, Mass. 1978.

ectura. Y que, concretamente, a la hora de ampliar el edificio de Berlín tenía más valor la cadena de volúmenes deliberadamente diversos dictados por la historia: se potenciaba así, por un lado, la rigurosa y convencional arquitectura del edificio existente y se propiciaba, por otro, la creación de un animado perímetro y de un vibrante espacio interior. Stirling, por otra parte, no era ajeno al espíritu de los tiempos, a lo que eran los intereses estilísticos de aquellos años en los que el descubrimiento de la historia había desembocado en el post-modernismo. Las formas arbitrarias de que Stirling se sirve son formas históricas, que identificamos sin dificultad y que tienen la condición de estereotipos. Pero una vez identificadas las formas, el modo de enlazarlas vuelve otra vez al momento a pagar tributo al trabarlas de un modo aleatorio que nos permitiría aludir al “collage” y a la fragmentación. El proyecto de Stirling nos dice cuánto las formas arbitrarias no están privadas de contenido: quienes se sirven de ellas no ignoran lo que sugieren y, por ende, las resonancias que pueden suscitar quienes a ellas se acerquen.

No termina aquí la astucia de Stirling. Decía antes, que la aceptación de la forma inesperada y aleatoria, el uso de la elección arbitraria de la forma, traía consigo el deseo de convertirla en norma y así olvidar sus orígenes. En el caso del edificio de Berlín, Stirling da muestras de este ansia de generalidad al neutralizar la caprichosa elección de la planta con el uso de un solo hueco que determina la fachada. Quienquiera que no conozca la planta quedará sorprendido por el perímetro de un edificio al que la obstinada repetición de los huecos permitiría



26

aplicar el calificativo de moderno: la pintoresca geometría a que da lugar la planta contrasta con el reglamentado modo de estructurar la fachada en la que el diseño de un elemento –la ventana– parece haber sido la obsesión del arquitecto. Un cierto aroma brutalista, presente en la elaboración de los detalles, nos hace establecer contacto con el programa y nos permite entender que se trata de un edificio destinado a la burocracia: el provocador uso del color no es capaz de hacernos olvidar la autoritaria actitud del arquitecto. Cabría, al hablar de esta obra, recordar el proyecto no ejecutado de Louis Kahn, el Convento de las Dominicas en Media, Pennsylvania (26), en el que una cadena trabada de edificios nos ofrece una puesta al día de la estructura claustral de un monasterio. Pero si se examinan conjuntamente uno y otro proyecto forzoso es admitir que en el proyecto de Kahn no cabe hablar de figuras arbitrarias, algo que, sin embargo, me parece evidente en la obra de Stirling que nos ocupa. La presencia de lo arbitrario está presente en este proyecto de muy diversa manera y nos llevaría a tener que asociar la fragmentada composición con la memoria de los arquitectos medievales.

Los ejemplos citados de Hejduk y Stirling dan paso a que me detenga en la obra de otros dos arquitectos contemporáneos, ya que en ella cabe encontrar muestras claras de este recuperado uso de formas arbitrarias. Las diferencias de actitud que median entre uno y otro nos ayudarán, por otra parte, a entender que el asunto que nos ocupa trasciende de lo personal, adquiriendo una dimensión que me atrevería a calificar de disciplinar.

El comienzo de la carrera de Frank Gehry apenas si da pie a que se aplique a sus obras el término de arbitrarias, tal y como el término se entiende en este escrito. Educado en la ortodoxia moderna, las primeras obras de Gehry se caracterizaron por un deseo de hacer compatible un cierto realismo –actitud que, dicho sea de paso, siempre está presente en su obra– con el uso de un lenguaje

que trata de ser fiel a los principios de la modernidad. Pronto, sin embargo, el realismo se exagera con la investigación del potencial que encierran los materiales industriales utilizados en la vida cotidiana, investigación que le lleva a proponer texturas y acabados que sorprenden a sus colegas. Libertad y provocación son los rasgos que distinguen su obra: una y otra bien se manifiestan en la remodelación de su propia casa en la que, tomando como punto de partida una irrelevante casa existente, ésta se transforma por mor de una ampliación en la que la apertura de huecos inesperados y la adición de volúmenes ajenos por completo a su geometría, son mecanismos de que el arquitecto se sirve para conseguir una nueva imagen (27). La frescura de los mecanismos compositivos utilizados en ella y la falta de prejuicios en el uso de nuevos materiales explican la sorpresa que causó entre sus colegas en su día. La arquitectura podía liberarse tanto del respeto historicista que reclamaban los arquitectos europeos como del rigor modernista con que soñaban los neo-vanguardistas americanos: una obra como la casa que para sí mismo construye Gehry difícilmente puede incluirse como ejemplo del uso de la forma arbitraria que en este escrito nos interesa.\*

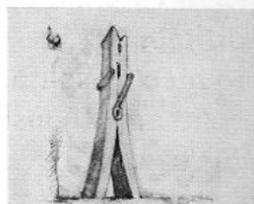
Pero la libertad con que Gehry maneja las formas le lleva insensiblemente a proponer la hipótesis de que cualquier forma puede convertirse en manos del arquitecto en un edificio. ¿Cómo llega Gehry a tal



27



28



29



30

\* La intervención en su casa debe ser considerada como una investigación acerca de los mecanismos arquitectónicos para actuar sobre lo ya construido tanto más que como un ejercicio para dotar de significado arquitectónico a una forma previamente existente.

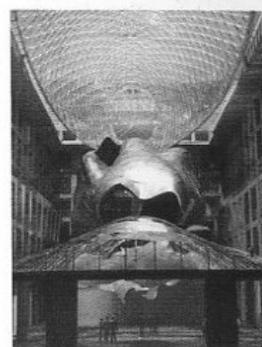
conclusión? Tal vez conviniese recordar la amistad que Gehry tiene con un artista como Claes Oldenburg. Puede que haya sido su obra la que le haya sugerido que un cambio de escala transforma un objeto y que una forma descontextualizada mediante un cambio de escala puede servir para otros fines que aquéllos para los que fue creada. Uno no puede por menos que pensar en el trabajo del escultor cuando se trata de explicar de qué modo Gehry va a transformar objetos con los que nos encontramos en la vida cotidiana en edificios. En efecto, Claes Oldenburg había hecho algunos proyectos arquitectónicos sirviéndose de poderosos cambios de escala, acostumbrándonos a ver un enchufe transformado en iglesia (28) o una pinza para colgar la ropa en un rascacielos (29). Por otra parte, los proyectos de Claes Oldenburg no eran muy diversos de aquellos proyectos de Hans Hollein cuando transformaba una bujía de coche o el radiador de Rolls-Royce en un rascacielos (30). Hans Hollein nos decía, simplemente, que “todo es arquitectura” y un modo de entender el aforismo es comprobar que cualquier forma puede convertirse en edificio, tal y como en sus propuestas sugería. En realidad el arquitecto austriaco no hacía algo muy diverso a lo que ya habían hecho otros constructores de rascacielos más tempranos cuando un “campanile toscano” o una torre gótica se convertían en manos de los arquitectos americanos de principios de siglo en edificios de oficinas en Manhattan. La investigación llevada a cabo por los artistas asociados al movimiento “pop” fue sin duda de suma utilidad para el futuro desarrollo del trabajo de Gehry como arquitecto.

Mencionaremos ahora algunos de sus proyectos. El edificio Chiat/Day en Los Ángeles es tal vez el más sobrio y el primero que debe ser mencionado en un texto como éste. La lectura de la fachada del Chiat/Day es paradigma de cuál era el modo de proceder de Gehry. Una fachada estructurada siguiendo cánones tradicionales, da paso a un edificio de oficinas pragmático, al que ningún promo-

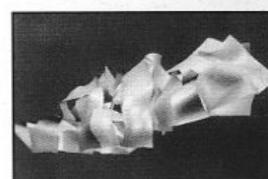
tor pondría reparos. La fachada, sin embargo, desarrolla un ambicioso programa. Sin duda el elemento más significativo es el definido por un par de gigantes binoculares que asentados sobre las lentes actúan a modo de simétrica puerta de entrada. A uno y otro lado, dos cuerpos de fachadas diversos, pero de dimensiones parejas, reflejan la anómala simetría que la puerta de entrada establece: uno se nos presenta como un agitado bosque con resonancias de estructuras líneas medievales; el otro, en su simplicidad, parece aludir a la arquitectura racionalista de entreguerras. El contraste figurativo entre ambos flancos da un mayor relieve a los binoculares, a la puerta de entrada (31). Gehry se apropia de una forma, los binoculares, y merced a un curioso fenómeno de simpatía que lleva a que no los veamos tan distantes y ajenos a una puerta de entrada, los transforma en ella. Tal y como Calímaco se encontró con el cestillo cuando buscaba cómo dar remate a su columna, Gehry parece haberse encontrado con los binoculares cuando pensaba en su puerta de entrada. ¿Préstamos formales? ¿Apropiación de imágenes? ¿Uso arbitrario de las formas allá donde la intuición del arquitecto descubre su potencial arquitectónico? A mi modo de ver, Gehry nos dice que ha llegado al convencimiento de la disponibilidad de las formas y que es el descubrimiento del territorio en que aquella disponibilidad es más eficiente, la tarea del arquitecto. Que algo así ocurre, se pone de manifiesto si se sigue con atención su obra. El procedimiento se repetirá con frecuencia. Recordemos, por ejemplo, cómo el Banco de Berlín nos muestra la transformación de un atrio mediante la introducción de un gigantesco animal –o tal vez armadura– que anima el ámbito creado por una archi-



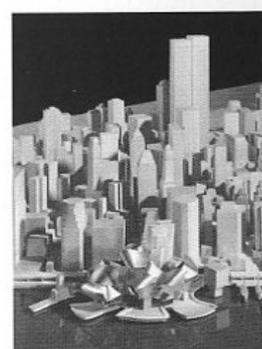
31



32



33



34

tectura estricta, a un tiempo que proporciona espacios para albergar las actividades más públicas como la cafetería (32). De nuevo la deliberada disociación entre formas y usos, entre estructura y programa, hace pensar en la libertad con que puede adaptarse la forma a la arquitectura, en su arbitrariedad formal con respecto a la condición instrumental que tiene.

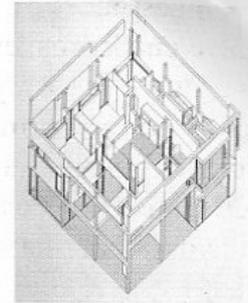
La confianza en este manejo de formas ajenas a cualquier condición instrumental –la forma como algo independiente de la función– ha llevado a que Gehry se transforme en el inventor de las formas: en la última etapa de su trabajo, Gehry no traslada contenidos arquitectónicos a formas pre-existentes, como hemos visto hasta ahora, sino que su interés está en convertir en arquitectura su propio mundo formal. El último Gehry se jacta de hacer que su arquitectura coincida con sus formas. La arbitrariedad de la forma –su autonomía– no procede ahora de mundos ajenos a la arquitectura. Cabe hablar de arbitrariedad ahora, dado que las formas proceden de los impulsos del arquitecto sin que otros intereses –constructivos, tipológicos, etc.– determinen y prefiguren su trabajo. Veámoslo con un ejemplo. Contemplemos algunos de sus últimos proyectos. Pensemos en las maquetas que su estudio ha preparados para el centro de Seattle (33) o para el nuevo Guggenheim de Nueva York (34). Gehry nos muestra cómo trabaja. Con naturalidad extrema, como si esta operación primera no tuviera dificultad alguna, establece una volumetría que adelanta lo que será el desarrollo tanto de la estructura como del programa, pero la piel del edificio, la figura con la que va a presentarse, está sugerida por toda una serie de planos plegados caprichosamente a los que se hace, en último término, responsables de la forma del edificio. Hay uso consciente de la arbitrariedad de la forma, pero ahora la forma procede directamente de la mano del arquitecto. El arquitecto modela la envolvente del edificio con libertad extrema: dicha envolvente, la piel con la que se da fin y acabado a la estructura que tiene en pie a las caprichosas formas, está animada por una fuerza interior

—y cabría hablar de inmanencia— que agita el volumen, llegándonos a parecer que se trata de un ser vivo cuyo palpito congela el arquitecto: Gehry sabe que el conocimiento que tiene de la arquitectura, en cuanto que disciplina, le permitirá llevar a cabo el necesario proceso de adaptación. Diré incluso más. Gehry es bien consciente de que puede tomarse todas estas libertades porque dispone de una tecnología que se las consiente. Sus ordenadores harán posible, en primer lugar, la definición de aquellas caprichosas imágenes, garantizando después su construcción. Gehry ha ido, poco a poco, adquiriendo conciencia de su capacidad de construir cualquier forma y de ahí que ahora haga uso de la arbitrariedad partiendo de formas a las que cabe calificar como propias. Aparece así un mundo figurativo que permitirá a los espacios arquitectónicos confundirse e identificarse con aquéllos que hasta ahora parecieron pertenecer al ámbito de la escultura. El arquitecto asume ahora la invención de las formas que arbitrariamente van a ser transformadas en arquitectura y su trabajo consiste en mostrar su capacidad de arquitecturizarlas.

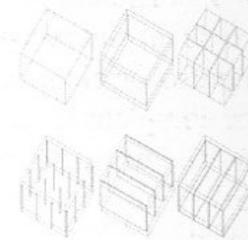
La arbitrariedad como origen de la arquitectura está presente también en otro arquitecto contemporáneo, Peter Eisenman. Y lo está desde el principio de su carrera. Atraído por quienes pretendían explicar la arquitectura desde criterios puramente formales, abstractos, sin que ni la construcción, ni el contexto, ni el uso, comprometiesen a lo construido, Peter Eisenman aspiraba a definir aquellos elementos abstractos a los que la invención de una sintaxis iba a dotar de vida, correspondiendo al arquitecto el control del proceso clave para el entendimiento y percepción de la obra.



35



36



37

Aunque su pretensión primera fuera el ofrecer un mundo formal abstracto con sus leyes internas, la puesta en marcha del proceso que le permitiera alcanzar el estado final de lo construido estaba confiada a un caprichoso movimiento al que sería muy difícil no calificar de arbitrario. Pero, ¿qué daba origen a aquel proceso? Detengámonos en una de sus primeras obras, tal vez la más madura de esta primera etapa de su carrera, la House II (35, 36). La serie de esquemas que le sirven para descubrir el proceso de la construcción de la forma, nos muestran la estructura de la que parte, el cubo y su división en nueve cuadrados, en los que un gesto arbitrario de desplazamiento da origen a la manipulación arquitectónica que se convertirá en edificio. “Los seis primeros diagramas presentan toda una serie de condiciones posibles en esta estructura profunda. Tal estructura opuesta a cualquier otra condición de estructura profunda es, en este estadio de la obra, arbitraria” (37).<sup>\*</sup> Quien estudie la House II observará, en efecto, que el proceso se desata, comienza, con un desplazamiento diagonal que da origen a múltiples lecturas y al despliegue de una sintaxis con la que manipular los elementos que terminarán por definir físicamente la construcción, por caracterizar la arquitectura. El uso de tal sintaxis puede ser riguroso, pero el primer movimiento, el impulso originario, es algo inesperado, arbitrario, algo que queda por completo en las manos del arquitecto. “Esta transformación inicial fue una dislocación, bajo la forma de un desplazamiento diagonal, que crea un primer conjunto de oposiciones en el entorno real dado”.<sup>\*\*</sup> Así pues, y a pesar de que Eisenman trata de ofrecer una manipulación rigurosa del lenguaje, se ve forzado a admitir que el primer impulso es gratuito, sin conexión alguna con el mundo exterior en el que la arquitectura va a ser construida. La arquitectura es una disciplina abstracta, que debe luchar por libe-

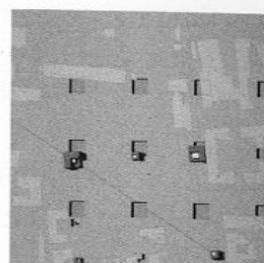
---

<sup>\*</sup> Peter Eisenman “Five Architects. Eisenman/ Graves/ Gwathmey/ Hejduk/ Meier”, Wittenborn and Company, New York 1972, pag.25. Interesa hacer constar que Eisenman utiliza el concepto de arbitrariedad en términos no muy distantes a los que aquí se proponen en su introducción a su House II.

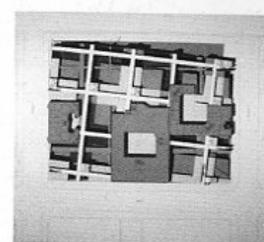
<sup>\*\*</sup> “Five Architects”, op.cit. pag. 26.

rarse de toda mediación, pues en el origen está, como en la física clásica, un impulso exterior que pone en marcha el proceso.

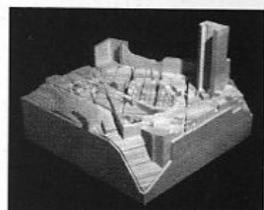
El trabajo de Eisenman seguirá por estos derroteros hasta finalizar los años 70, cuando comienzan a aparecer en su obra referencias externas que introducen otros modos de arbitrariedad. El proyecto de Cannaregio (38) es, sin duda, un claro punto de inflexión en su carrera. La invención de un contexto en el que desplegar su arquitectura se convierte ahora en el "leit-motiv" de su trabajo. La interpretación que Eisenman hace del lugar que se le ofrece será, sin embargo, arbitraria. Por una parte, la extensión de la inexistente malla "le-corbusieriana" para el hospital, por otro la línea oblicua que une el arranque de dos puentes. Con estas dos nuevas, si bien no ajenas, referencias a las que atenerse, Eisenman comienza a tejer su arquitectura. Lo arbitrario se concentra, se encuentra en el origen, en el impulso formal del que arranca el proceso. Pero si en el impulso formal que daba origen a la House II cabía advertir la presencia del azar, en Cannaregio lo arbitrario se descubre en el lugar. Dicho de otro modo, la arbitraria selección de elementos en el lugar da pie a una re-invencción del mismo que hace posible la construcción. Que Eisenman era, o al menos lo ha sido más tarde, consciente de que en su obra tenían cabida elementos arbitrarios, cuasi-fortuitos, se pone de manifiesto en líneas como éstas "...así la idea de aparentemente fortuitos y arbitrarios textos tomados del mundo exterior se introdujo en la arquitectura como un intento de superar tanto la inmanencia de lo arquitectónico como la motivación de sus signos".\* Usando los térmi-



38



39



40

\* Peter Eisenman "Diagram Diaries", Universe, New York 1999, pag.172.

nos de que Eisenman se ha valido para examinar su trabajo, cabría decir que si en el primer Eisenman lo arbitrario aparecía en el interior mismo de la forma, en el Eisenman que arranca de Cannaregio lo arbitrario está fuera, se encuentra en el exterior, permitiéndonos identificarlo como tal con mayor evidencia. Lo veremos en los párrafos que siguen deteniéndonos en algunas de sus últimas obras más significativas.

Berlín. El proyecto ejecutado para Checkpoint Charlie (39) fue la primera ocasión que Eisenman tuvo para utilizar la experiencia adquirida en Cannaregio. El solar es el resultado de superponer –arbitrariamente– tres cuadrículas que proporcionan una nueva lectura de la historia de una ciudad a la que el pasado había convertido en ruinas. A la idea tradicional de contexto, se ofrece como alternativa la invención del contexto, un contexto virtual, dibujado libre –y arbitrariamente– por el arquitecto: la elección de los sistemas virtuales de coordenadas da origen a una trama geométrica que permite alcanzar el nivel de abstracción, de interioridad, a que nos tenía acostumbrados Eisenman sin que la condición arbitraria de su arquitectura se ponga de manifiesto.

Verona. La arbitrariedad, una arbitrariedad diversa bien es cierto, se hace más patente en un proyecto como el de “Romeo y Julieta” (40) en el que la investigación teórica de Eisenman alcanza su cima. Y así Eisenman nos dice, “... mientras los diagramas previos habían inicialmente asumido significados arquitectónicos –cuadrículas, ejes, etc.– los diagramas que siguieron tratan de superar tal asunción. Los nuevos proyectos –Romeo y Julieta, Long Beach, la Villette– adelantaron la idea de introducir textos supuestamente arbitrarios que ya no tenían relación alguna con significados arquitectónicos inmanentes”.\* De ahí que Peter Eisenman se sirva de textos y alusiones ajenas por completo al espacio físico y

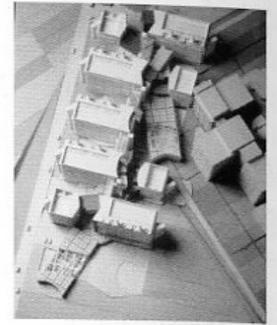
---

\* Peter Eisenman “Diagram Diaries”, op.cit. pag.183.

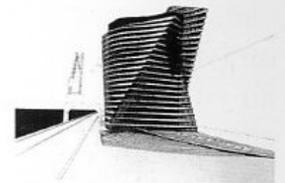
tangible en que iba a desarrollar la arquitectura. Peter Eisenman asocia Romeo y Julieta, Verona, con la historia de los amantes, en las versiones que Shakespeare y De la Ponte hicieron de la misma. La ciudad son tres ciudades, tres historias que arquitectónicamente se explican desde coordenadas dimensionales diversas, desde el manejo conjunto en el tiempo de muy diversos “scalings”. Las historias diversas se representan sobre hojas transparentes que permiten esta múltiple lectura. Peter Eisenman reconoce que la arbitrariedad es extrema: alcanzando el más alto índice de exterioridad la arquitectura se ve forzada a reconocer su inevitable arbitrariedad.

Frankfurt. Si la literatura es la clave arbitraria desde la que ver la arquitectura en Romeo y Julieta, la ciencia será el territorio al que Peter Eisenman se encaminará más tarde para encontrar pretextos para comenzar desde un arbitrario y discreto origen el proceso de construcción de su arquitectura. En el Biocentrum, en Frankfurt (41), Eisenman se sirve de los signos que utilizan los científicos para describir las cadenas de ADN, para dar forma a los sólidos con que define su arquitectura: el uso del edificio parece orientar la arbitraria adscripción formal.

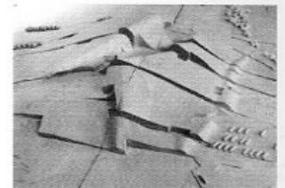
Dusseldorf. En la casa Immendorff, en Dusseldorf (42), Peter Eisenman establece, arbitrariamente, el perfil de la casa adscribiéndola a una curva –“el solitron”– que nada tiene que ver con una obra de arquitectura. Cualquier forma puede dar pie a una arquitectura, es lo que parece querer decir Eisenman, como ya nos mostró Calímaco con su cestillo.



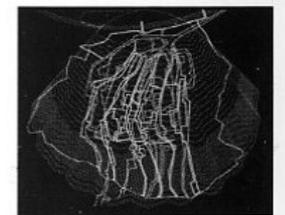
41



42



43



44

Pero donde esta actitud reverencial ante el origen arbitrario de la forma en arquitectura se hace más evidente es en el proyecto para Santiago de Compostela (43, 44). Se trataba de construir una “ciudad de la cultura” –con todos los equívocos que la asociación de términos tiene– en un monte próximo a Santiago de Compostela. “En tanto podemos sentir el deseo de replicar y duplicar la arquitectura del pasado, tal y como la vemos en el centro histórico de Santiago, hay que reconocer que aquél ya ni es útil ni tiene significado... La sensibilidad post-semiótica, la cultura del afecto, es aquélla en la que viendo que, ya no es necesario entender la distinción entre signos representacionales y sus significados, nos lleva por el contrario a conocer cómo palpar, la manipulación táctil”.\* ¿Cómo, pues, satisfacer estos deseos de construir sin olvidar Santiago? Éste parece haber sido el problema que Eisenman entendía latente en la convocatoria, y la respuesta que al mismo da es ésta: “nuestra propuesta para el Centro de Cultura de Santiago es una respuesta táctil a la nueva lógica social: aquélla del código genético”. Están manifiestas en esta declaración de Eisenman tanto su respuesta instintiva a cómo un arquitecto debe actuar –conocer es palpar, tocar, siguiendo en esto a Baudrillard– como el procedimiento para construir mediante lo que él llama “una manipulación táctil”. El arquitecto actúa agitando las superficies, animando el paisaje. Tal será la intuición de Eisenman con respecto a cómo construir en la ladera compostelana. Pero una vez aceptado este modo de entender las cosas, ¿cómo proceder? Acostumbrado a establecer alusiones que justifican la elección arbitraria de las matrices formales en las que apoyar su arquitectura, Eisenman hablará en esta ocasión de “códigos genéticos”. Y así Eisenman nos dice “el código genético de nuestro proyecto son la concha de la vieira (el símbolo de Santiago) y la planta de la vieja ciudad”. El deseo de no olvidar el pasado que parecía estar implícito en la con-

---

\* Peter Eisenman “Memoria del proyecto de la Ciudad de la Cultura en Santiago de Compostela”, *Arquitectura COAM* n° 319, pag. 5.

vocatoria del concurso se satisface con símbolos y citas literales, susceptibles, sin embargo, de ser manipuladas arquitectónicamente sin referencias estilísticas.

“Nuestro proyecto toma este antiguo símbolo de Santiago y lo inyecta en la planta del viejo centro de la ciudad para crear un programa genético interno –válido– para el Santiago contemporáneo”.\* Pero veamos con más atención cómo procede Eisenman. En primer lugar identifica una porción de la planta de la ciudad de Santiago. El próximo movimiento será el desplazar el área previamente identificada al lugar, inscribiéndola en él. Las trazas de la vieja ciudad se distorsionan atendiendo a la solicitud que sobre las mismas genera la topografía del lugar. Se produce así una superposición del trazado de la vieja ciudad y el trazado a que ha dado lugar la distorsión que proporciona una singular geometría que permitirá a Eisenman el despliegue del programa. Por último se cubre el conjunto con un gigantesco y ondulado manto paisajístico que se convierte en cubierta de los edificios y cuya forma es el resultado de ampliar gigantescamente, cuasi-geológicamente, la figura de la concha del peregrino. Quien haya seguido esta breve descripción del proyecto advertirá que hay en él mucho procedimiento, mucho de aquel afán por identificar arquitectura con proceso que caracterizó el quehacer arquitectónico de Eisenman en los años ochenta. Pero el lector atento también se verá obligado a admitir que tanto el proceso como, en último término, la definición postrera de las formas que los edificios asumen, son fruto de decisiones caprichosas, arbitrarias. Bien lo sabe Eisenman cuando dice que su última arquitectura ha hecho un cambio significativo que le ha hecho desplazarse del interior al exterior. La fantasía que un día alimentaron los arquitectos de hacer que su obra tuviera la coherencia y consistencia de los seres vivos –la ilusión de un posible organicismo– ha

---

\* Peter Eisenman “Memoria del proyecto de la Ciudad de la Cultura en Santiago de Compostela”, *Arquitectura COAM* n° 319, pag.85.

desaparecido para dar paso al escepticismo que encierra la disponibilidad que acompaña a la arbitrariedad. Al elegir la concha de Santiago como manto protector de sus edificios-paisaje, Eisenman no está muy lejos del, como ya dije, Calímaco que convirtió en canon arquitectónico el cestillo de aquella muchacha de Corinto.

Llegados a este punto, conscientes de que en la arquitectura del final del siglo XX ha hecho acto de presencia de nuevo la arbitrariedad, ¿cómo dar fin a estas reflexiones? ¿cómo entender e interpretar lo que este texto nos dice? Dar respuestas a estas preguntas es lo que me gustaría hacer ahora. Veremos si ello es posible.

En primer lugar –y ya quedó dicho en el texto precedente– convendría dejar constancia de que una frecuente reaparición de la arbitrariedad se produjo en el último cuarto del siglo XX. Hasta entonces había una cierta reticencia a reconocer que la arquitectura se había valido a menudo de lo arbitrario. El olvido de los órdenes clásicos –a los que desde Perrault cabría entender como fruto de lo arbitrario– trajo consigo la pretensión de la inevitabilidad de la forma arquitectónica: el esfuerzo hecho por los críticos e historiadores de la segunda mitad del XIX por hacer del gótico la quintaesencia de la racionalidad, es buena prueba de tal afirmación. Tal modo de pensar coincidía con el positivismo decimonónico y, para mayor tranquilidad de las conciencias, cumplía con lo que parecían ser las conclusiones a que habían llegado los historiadores. Una arquitectura que hacía de la causalidad el origen de la forma, servía tanto para explicar el pasado como para satisfacer los requisitos a que todo ejercicio didáctico obliga. Las teorías funcionalistas parecieron durante unas décadas poder dar razón de la arquitectura. La consistencia y coherencia formal que biólogos y estetas apreciaban en los seres vivos iba a convertirse en paradigma de una arquitectura orgánica que no tanto se reclamaba a las estructuras platónicas renacentistas cuanto a los inalcanzables modelos que la naturaleza ofrece.

Agotada tras la I Guerra Mundial la tradición académica en Europa, tradición que se prolonga todavía unos años más en América gracias al influjo de McKim, Mead and White, la arquitectura más ambiciosa del primer cuarto del siglo XX intenta un cambio de tercio al establecer como meta un nuevo lenguaje. Considerando lo ocurrido con una cierta distancia, cabe decir que el intento de arquitectos como Le Corbusier y Mies –por citar a aquéllos que con más ambición persiguieron los objetivos de que estamos hablando– fue el conseguir un lenguaje universal capaz de hacer olvidar la arbitrariedad de los órdenes clásicos. Uno y otro vieron en el sabio uso arquitectónico de las técnicas la vía adecuada para establecer un nuevo lenguaje. Y esto con el propósito de hacer que lo arbitrario no prevaleciese.

Aunque la ideología de los vanguardistas del siglo XX difícilmente podía ser calificada de escolástica, el principio que prevalece en la obsesiva búsqueda de nuevos lenguajes es aquel más afín a los aristotélicos, la causalidad. El término funcionalismo pretende hacernos pensar que forma y función están próximos, la justificación de aquélla hay que hacerla entendiendo ésta. Los cinco principios le corbusieranos son buena muestra de este modo de pensar. Función es ahora un concepto que pretende hacernos pensar en construcción y uso a un tiempo. Construcción que se identifica con la técnica que se juzga más avanzada –el hormigón armado– y con los usos que reflejan las apetencias de quien habita la ciudad contemporánea. Pilotis, “fenêtre à longueur”, etc., se convierten así en elementos de un lenguaje que pretende sustituir aquél arbitrario de los órdenes



45



46

que aún estaba en manos de los arquitectos educados por la academia beaux-artiana. Si algo hubiera molestado a Le Corbusier es el ser tildado de arbitrario.

En cuanto a Mies, su manera habría que interpretarla de otro modo. Interesado en establecer las bases para construir un espacio abstracto en proyectos tan característicos como el Pabellón de Barcelona y la Casa Tugendhat, su obra americana es todo un intento de explicar cómo puede construir aquel espacio racionalizando un sistema de construcción bien conocido, la estructura reticular en acero. En su voluntad de establecer un lenguaje universal y definitivo, para Mies no cabe pensar que el origen de la arquitectura sea arbitrario.

La historia nos muestra que la búsqueda de un lenguaje universal y eterno es una fantasía apocalíptica que tan sólo se explica por el afán de los humanos de pensar que su paso por este mundo fue definitivo. Y así, aquellos lenguajes nacidos con tanta ambición pronto quedarían deteriorados y agotados por el uso instrumentalizado que de los mismos se hizo. No hay, por tanto, que sorprenderse al ver que la arbitrariedad haya dado de nuevo muestras de presencia en el último cuarto del siglo XX. Este renovado interés en el poder de las formas arbitrarias para definir cualquier arquitectura, hay que considerarlo como una clásica reacción frente a la norma. En tiempos en que las libertades individuales prevalecen, las normas se debilitan y, sin duda, el panorama de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX así nos lo muestra.

El desesperado intento de reconducir la arquitectura a la norma que Rossi llevó a cabo a finales de los años 70, fue tan sólo un brote académico de ortodoxia al que pronto la práctica profesional dio la espalda. El dramático proyecto rossiano para Berlín (45, 46), su obra póstuma, en la que imágenes de arquitectura del pasado se convierten en fachadas de banales edificios de oficinas, da a las construcciones rossianas el valor de aquellos "flatus

voci” que tanto nos intrigaban al estudiar en los manuales la filosofía de Ockham.

Insistiendo una vez más en lo ya dicho, cabría decir que la historia de la arquitectura nos cuenta cómo los arquitectos han tratado de ignorar el origen arbitrario de las formas de que se servían para construir, aceptándolas con la naturalidad a que obliga lo inevitable. El templo griego, la catedral gótica, los edificios institucionales del XIX... edificios todos cuyo origen arbitrario podría ser explorado, se convierten en plantas con las que pensar en la construcción como inevitables premisas. El uso sanciona los tipos y las formas que caracterizan un período histórico hasta el extremo de hacer pensar a los arquitectos que no cabe otra alternativa. El uso se convierte así en garante de una arquitectura que no quiere asumir la libertad de elección que aceptar la arbitrariedad implica. Quienes durante más de dos milenios se sirvieron del capitel corintio, difícilmente podían pensar que aquél no era un inevitable modo de dar fin a una columna. Los arquitectos ignoran la arbitrariedad dando así paso a la norma.

Pero una arquitectura cuya “arbitrariedad” encuentra tan sólo fundamento en la arquitectura del pasado, no tranquilizaba la conciencia de quienes estaban dispuestos a reconocer que la tiranía de la forma era precisa para la construcción de la arquitectura. Parafraseando a Arquímedes, arquitectos como Eisenman y Gehry, Hejduk y Stirling, parecen decirnos dadme una forma y construiré una arquitectura. El reconocimiento de la arbitrariedad supone, por otra parte, el asumir la libertad con que ha procedido la arquitectura en los momentos previos a la norma. Explorar los criterios con que la arquitectura construye la forma, estudiar cuáles pueden ser las pautas de que se valen los arquitectos para la construcción de la arquitectura, que no son otras que aquellas mediante las cuales se explica su forma, como propósito y punto de partida para una discusión teórica.

Frente al concepto de arbitrariedad –la adopción aleatoria de una forma existente para construir sirviéndose de ella– tal vez cabría hablar de “formatividad”, concepto que aspira a dar razón de la forma desde su “hacerse”, buscando así la coincidencia entre el resultado, entre el objeto físico y tangible al que se ha llegado y los principios lógicos y formales que estuvieron presentes en su origen. ¿Cabe el pensar mecanismos que permitan hablar de “formatividad”, tratando de entender el término sirviéndonos del concepto tal y como lo ha descrito Luigi Pareyson? Tanto la invención de los lenguajes, tratando de racionalizar construcción y uso, como la explicación de la arquitectura que se apoya en formas previas indiscriminadas, quedan englobadas en este amplio concepto que pretendería explicar la arquitectura desde su propia interioridad, desde la descripción del proceso que la vio nacer.\*

La última arquitectura, aquélla con la que el siglo despierta, parece una vez más querer prescindir de toda arbitrariedad, en tanto en cuanto pretende olvidar toda referencia a la forma. Esta negación de la forma se explicaría desde un modo de entender lo construido que atiende más a la visión global del mundo en torno, entendido como paisaje, que al hecho específico de aquello que han sido los edificios, aquello a lo que hemos llamado arquitectura. Construir significa hoy intervenir en el medio, en el paisaje en el que vivimos, tanto más que levantar un edificio. Facilitar la vida y la acción implementando un medio al que nos gustaría ver como algo sin los límites que el construir edificios implica. La arquitectura queda así, por tanto, disuelta en el medio: el arquitecto es incapaz de “aislar” un edificio. Y si así ocurre poco sentido tiene el hablar de arbitrariedad formal como origen de la arquitectura. Pero el ampliar el horizonte, a mi entender, no permite prescindir

---

\* El potencial que encierran para una teoría de la arquitectura las ideas estéticas de Luigi Pareyson es, a mi entender, del mayor interés. Entre sus obras “L'estetica dell'idealismo tedesco” (1950), “Estetica” (1954), “Teoria dell'arte” (1965), “Il problema dell'estetica” (1966), “L'estetica di Kant” (1968), “L'esperienza artistica” (1974).

de las consideraciones que acerca de la relación entre forma y arquitectura hemos hecho. Ya que, si construir es poder formar, poder dar forma y sentido a los materiales, siempre será preciso o el apoyo de lo construido en la forma –bien proceda ésta de un repertorio lingüístico aceptado o esté libremente elegida entre las ya existentes– o el establecer los principios desde los que la forma, y por ende la arquitectura, se generan. O dicho de otro modo, el arquitecto no va a quedar liberado de las obligaciones que frente a la forma tuvo en el pasado y, puede que entonces, a pesar de nuestra resistencia a ello, el fantasma de la arbitrariedad aparezca de nuevo.

## LISTADO DE IMAGENES

1. Invención del orden corintio, grabado de Fréart de Chambray, "Parallèle de l'Architecture Antique et de la Moderne", Paris, 1650.
2. Templo de Apolo, Bassae, 429 a.c.
3. Columna corintia, detalles según C.R. Cockerell, 1860.
4. Capitel corintio, Templo de Apolo, Bassae, 429 a.c.
5. Capitel corintio, Templo de Atenea Alea, Tegea, 420-350 a.c.
6. Templo de Atenea Alea, Tegea , 420-350 a.c.
7. Sección del capitel de Tholos, Delfos, 370-360 a.c.
8. Capitel de Tholos, Epidauro, 360 a.c.
9. Templo de Zeus Olimpo, Atenas, 170 a.c.
10. Brunelleschi, Capilla Pazzi, Santa Cruz, Florencia, 1429-1461.
11. Jacobo Sansovino, dibujo del capitel corintio, San Lorenzo, Roma, 1536.
12. Miguel Angel, capiteles corintios, cúpula de San Pedro, Roma, 1547.
13. "Vitruvio, X Libros de Arquitectura", traducido por Claude Perrault, 1673.
14. Claude Perrault, "Ordonnance des 5 espèces de colonnes", 1683.
15. J.N.L. Durand, Conjunto de edificios, "Précis des leçons d'architecture, 1802-1805", Paris, 1819. Pronaos, Madrid, 1981 (prólogo de R. Moneo).

16. Antonio Gaudí, chimeneas Casa Milá, Barcelona, 1906-10.
17. Antonio Gaudí, modelo de columna, Sagrada Familia, Barcelona, 1914.
18. Antonio Gaudí, planta Iglesia Colonia Güell, 1908.
19. Antonio Gaudí, Iglesia Colonia Güell, 1908.
20. Le Corbusier, "Les 5 points d'une architecture nouvelle", 1926.
21. Le Corbusier, estructura de la Casa Dom-ino, 1914.
22. Mies van der Rohe, proyecto para una casa de cristal con 4 columnas, 1950.
23. Casa inspirada en un cuadro de Juan Gris, proyecto de un estudiante de John Hejduk.
24. John Hejduk, House 10, 1966.
25. James Stirling, Wissenschaftszentrum, Berlín, 1979.
26. Louis Kahn, proyecto para un convento de las Dominicas, Media, Pennsylvania, 1965-68.
27. Frank Gehry, casa del arquitecto, Santa Monica, California, 1977-78.
28. Claes Oldenburg, propuesta para una capilla, 1967.
29. Claes Oldenburg, Clothespin, entrega tardía, concurso del Chicago Tribune, 1967.
30. Hans Hollein, Rolls Royce Grille, Wall Street, New York, 1966.
31. Frank Gehry, maqueta entrada Chiat/Day Offices, Venice, California, 1985-91.
32. Frank Gehry, detalle maqueta DZ Bank, Pariserplatz, Berlin, 1999-2001.
33. Frank Gehry, maqueta Experience Music Project, Seattle, Washington, 2000.
34. Frank Gehry, maqueta New York Guggenheim Museum, New York, 2000.
35. Peter Eisenman, axonometría, House II, Hardwick, Vermont, 1969-70.
36. Peter Eisenman, House II, Hardwick, Vermont, 1969-70.
37. Peter Eisenman, los 6 primeros diagramas, House II, Hardwick, Vermont, 1969-70.
38. Peter Eisenman, planta de situación, Concurso Cannaregio, Venecia, 1978.
39. Peter Eisenman, maqueta del proyecto "Check Point Charlie", Berlín, 1985.
40. Peter Eisenman, maqueta del proyecto "Romeo y Julieta", Verona, 1985.
41. Peter Eisenman, Biozentrum, Frankfurt am Main, 1987.

42. Peter Eisenmann, Casa Immendorff, Dusseldorf, 1993.
43. Peter Eisenman, maqueta Ciudad de la Cultura, Santiago de Compostela, concurso, primer premio, 1999.
44. Peter Eisenman, Ciudad de la Cultura, Santiago de Compostela, concurso, primer premio, 1999.
45. Aldo Rossi, Schützenstrasse, Berlin, 1992-98.
46. Aldo Rossi, Schützenstrasse, Berlin, 1992-98.



*CONTESTACIÓN*  
*DEL*  
EXCMO. SR. D. FERNANDO DE TERÁN TROYANO



Es un honor y una satisfacción dar la bienvenida, en nombre de esta Institución, al nuevo académico que hoy llega a ella. Honor, porque siempre lo es participar en estos solemnes actos de la Casa, pero, además, porque hoy se trata de la recepción de un creador de primera magnitud. Y satisfacción, porque es él quien me ha elegido para ello, atendiendo a una antigua amistad, de esas que nacen en la juventud, cuando aún está todo por hacer y se comparten anhelos y curiosidades. También magisterios inolvidables que marcan. Que marcan mas o menos: a él, mas el de Sáenz de Oíza; a mi, mas el de Torres Balbás. Pero ambos recordamos, junto a nuestras inquietas reflexiones juveniles, las trepidantes enseñanzas del primero, a través de un torrente verbal incontenible, al mismo tiempo que el pausado y reflexivo discurso del segundo, en una de cuyas clases, en las aulas de la Escuela, oímos por primera vez el relato de Vitrubio, sobre lo ocurrido en el cementerio de Corinto.

Pero precisamente la invención de un capitel, es también otro recuerdo que compartimos, porque él presentó uno bastante singular, como trabajo escolar, que produjo el desconcierto entre profesores y alumnos. Estaba compuesto por unas astillas atadas con cuerda, suspendidas en el centro de una ligera armadura de alambre. Y era "un asterisco en el espacio", según explicaba él mismo, emulando la arbitrariedad creativa de Calímaco con su cestillo, como si ya supiese entonces que, como acaba de decirnos, una imagen, una figura, una forma cualquiera, puede convertirse en elemento arquitectónico, puede transformarse en arquitectura, sin que exista ni se necesite para ello, ninguna justificación racional.

\* \* \*

Muchas cosas han pasado desde entonces, y aquel compañero de aula, se convierte ahora en compañero de Academia, a la cual se acerca bien cargado de realizaciones y triunfos, cumpliendo ampliamente con el mandato del fundador de esta Casa: *Non coronabitur nisi legítimè certaverit*.

Si, pocas veces se puede encontrar una biografía tan plena, aunque todavía quede una parte importante por desarrollar. Una biografía que, vista ahora en perspectiva, asombra por su llamativa linealidad, porque sin menoscabo de un rico substrato humanístico bastante enciclopédico, que rezuma por todas partes, se ha desarrollado con esa rectitud, propia de quienes tienen muy claro lo que quieren, y cuentan con la benevolencia y la ayuda de dioses propicios, para ir derechos a buscar lo que necesitan, se encuentre donde se encuentre, sin perder el tiempo en rodeos ni distracciones por áreas adyacentes, con la certera precisión de tiro, de la flecha que ensarta de una vez varias dianas sucesivas.

Desde el principio, en efecto, lo vimos simultanear la Escuela (años 50) con el estudio de Oíza, de quien reconoce que aprendió “lo que es ser arquitecto”. Pero desde allí, a principios de los años 60, saltó derecho a Dinamarca, buscando a Utzon, con quien trabajó en la forma definitiva de las cubiertas de la Opera de Sidney.

Luego fue la etapa de Roma, becado por la Academia de España, experiencia sin duda fundamental en su formación. Y desde allí realizó viajes enriquecedores a Grecia, Viena, Amsterdam y París. Y después, instalado ya en Madrid, en la segunda mitad de esa década, llegaron las primeras obras, entre las cuales la fábrica Diestre de Zaragoza, con resonancias todavía de Aalto, y también de Stirling, o el edificio Urumea de San Sebastián, que es un reconocido logro de inserción en el lugar, al tiempo que un precioso estudio de manzana cerrada.

En 1970 inició el fecundo contacto con Barcelona, al obtener una cátedra en la escuela de aquella ciudad, donde ejerció una intensa

actividad docente, al tiempo que animaba personalmente la revista *Arquitecturas Bis*, caracterizada, como es sabido, por seguir atentamente todas las polémicas del posvanguardismo. Y en 1980 trasladó esa docencia a Madrid, hasta que, en 1985, fue nombrado Decano de la Escuela de Diseño de Harvard, donde permaneció como tal hasta 1990, manteniendo su condición de Josep Lluís Sert Professor en la actualidad, sin perder, por tanto, su compromiso con la enseñanza.

Regresó a Madrid y se concentró en su producción arquitectónica, que por supuesto, no se había detenido: de los años 70 era ya el famoso Bankinter, que siempre se ha entendido como respuesta a los planteamientos abiertos por Venturi y al impacto confesado de las enseñanzas de Rossi. Y de los años 80, el Museo Romano de Mérida, así como otros edificios acabados en los 90, junto con algunos tan emblemáticos de esa década, como la Fundación Miró, en Palma de Mallorca, los Museos de Estocolmo, el Hotel y Oficinas de la Potsdamer Platz de Berlín, o el Kursaal de San Sebastián.

Después del año 2000, llegaron otros tan hermosos y significativos como la Catedral de Los Angeles, la Biblioteca de la Universidad Católica de Lovaina, el Archivo General de Navarra en Pamplona y la Maternidad del Hospital Gregorio Marañón de Madrid, así como algunos que todavía no están ahora acabados, como la ampliación del Museo del Prado. Basta este reducido recuerdo de algunas de sus muchas y conocidas obras maestras, todo un recital dentro de la mejor arquitectura del siglo XX, para mostrar la talla de este arquitecto universal. Al cual le llegó, también en esa década de los 90, el reconocimiento general, en forma de distinciones y premios, de cuya abrumadora relación, citaré aquí sólo las medallas de oro (del Gobierno español a las Bellas Artes, de la Academia Francesa, de la Unión Internacional de Arquitectos y del Royal Institute of British Architects), así como algunos de los grandes premios: de la Academia dei Lincei de Roma, de la Unión Europea, y el Premio Pritzker, del que suele decirse que es el Nóbel

de la Arquitectura. Sírvanme estas notas, inevitablemente breves en razón del tiempo asignado, para cumplir el requisito de evocar unos méritos que tan plenamente justifican su entrada en la Academia.

\* \* \*

Desde el misterioso templo de Bassae, producto de un “raro momento de invención”, con su dosis de arbitrariedad incluida, el bello y sabio discurso que hemos escuchado, nos ha hecho pasear deleitosamente, por un camino flanqueado de arquitectura, que conducía al triunfo del corintio como orden por excelencia, convertido durante siglos, en norma y canon de uso universal e intemporal. Hasta que, en un cierto momento, el propio paseo nos mostraba como aparecía la duda sobre los órdenes, y la sospecha de su arbitrariedad, que explícitamente advertida y denunciada, era rápidamente proscrita o disimulada, como algo vergonzoso e inaceptable para la arquitectura.

¡Que interesante visión de la historia de la arquitectura se sigue de ello, como sucesión de esfuerzos reiterados para negar la arbitrariedad y ahuyentar la sospecha de su presencia, construyendo toda clase de andamiajes teóricos, para que la arquitectura pudiera concebirse y mostrarse siempre sujeta a formas justificadas y no gratuitas! Aparecían así las explicaciones racionales, que pretendían derivar la forma desde la expresión del proceso constructivo, o bien desde la coherencia estructural de los organismos vivientes, o mas tarde, desde el dictado causal de la función. Y veíamos entonces el lugar que ocupaban las vanguardias en esa historia, que para hacer olvidar la arbitrariedad de los órdenes clásicos, se empeñaban en rechazar el mas mínimo componente arbitrario en el origen de las formas, y trataban de construir un lenguaje universal, pretendidamente riguroso, que diese razón y fuese garantía, de una arquitectura que no quería asumir el ejercicio de la libertad de elección que implicaba la arbitrariedad.

Pero al final, nos mostraba el discurso, de que manera habíamos entrado en una nueva etapa, diferente, en la que el cansancio de tanto empeño normativo (ahí el cruel recuerdo de algún sonoro *flatus vocis*) había conducido en el último cuarto del siglo XX, al descubrimiento por parte de la arquitectura, de que realmente no había motivo para negar la arbitrariedad. Que ésta podía ser asumida y se podía renunciar a esas justificaciones pretendidamente racionales de la forma. Porque, y eso es lo importante, no hay por que ocultar que ésta, la forma, no es el resultado obligado de ningún proceso, sino una invención o una libre elección entre un repertorio de formas existentes. De ahí la aparición abierta, sin disimulos, casi agresivamente, de la arbitrariedad como fundamento de la arquitectura, y el reconocimiento del origen arbitrario de las formas, por una parte de la arquitectura actual que, partiendo de decisiones arbitrarias, inventa formas libremente, que se transforman en arquitectura, lo que permite a ésta identificarse con lo que hasta ahora parecía pertenecer sólo al dominio de la escultura.

\* \* \*

Nos ofrece este hermoso y lúcido discurso, una nueva muestra de la capacidad analítica de su autor, conocida ya de textos suyos anteriores, sobre el sentido de la arquitectura posterior a la modernidad, que muestran el valor de su contribución como crítico y como teórico. Porque toda una iluminadora producción escrita, a él debida, ha ido apareciendo inserta en el curso de la evolución cultural de medio siglo, dando cuenta de una vigilante presencia reflexiva en el debate de las principales cuestiones, como resultado de lo que parece una manifestación típica de la mejor tradición académica: una necesidad intelectual de clarificación personal, acaba en explicación pedagógica para clarificación general.

Y en ese apasionante recorrido por el que nos ha conducido ahora, con desenlace sólo aparentemente sorprendente, se ha situa-

do el autor, como siempre hace en sus escritos, en cauta actitud de observador crítico y de intérprete externo, aunque sea evidente que observa e interpreta desde muy dentro, algo que está directamente relacionado con la producción de su propia obra. Porque, no en balde, esa obra ha sido desarrollada precisamente en el mismo periodo, y bien inmersa conceptualmente en él. Por eso destaca, ante el vivo desarrollo de la última parte del discurso de hoy, la pudorosa o cautelosa omisión de referencias a la propia arquitectura de su autor.

Pues bien, a pesar de ello, y aunque sé bien que estamos ante un trabajo teórico mas, fundamentalmente analítico e interpretativo, me parece encontrar aquí, en este discurso, un menor distanciamiento personal con el tema tratado, y creo que puede percibirse una nada velada empatía, con el cuestionamiento de la necesidad, o incluso posibilidad, de ese tan buscado fundamento racional de la forma en la arquitectura. A lo largo del texto, ha ido diciéndonos que no es preciso fundamentar o justificar la forma desde la racionalidad, porque la forma no está determinada. Y así lo afirma al final, de un modo que ya no parece sólo descriptivo de lo que otros hacen o piensan: la forma se inventa o se elige entre formas ya existentes.

Esto podría llevar a preguntar si, a partir de este texto de hoy, no podría intentarse una aproximación a la obra de este creador de formas, que pusiera mas atención sobre la invención o elección de las mismas, reconociendo su origen arbitrario. Una aproximación no alternativa, pero si complementaria, de la que, demasiado acriticamente extendida, viene a explicar esa obra como una sucesión de ilustraciones ejemplares de cada una de las fases del debate disciplinar. Porque ¿no es esa condición de forma inventada o elegida en cada caso para cada sitio, lo que explica en primer lugar esa independencia de “episodios aislados y singulares” que se da entre sus edificios, que a él mismo le dejan, como ya confesó, “sorprendido por la disparidad y la diversidad”?

Recientemente me decía: “Me interesa mostrar que no hay determinismo en arquitectura, y que la invención formal no es el resultado de una aplicación de criterios, ni de apriorismos estilísticos”. Por todo ello, pienso que esa arbitrariedad, entendida como aquella a la que él se ha referido en su discurso, ha estado siempre presente en su obra. Lo que ocurre es que, referida a esa obra, la palabra arbitrariedad resulta quizá demasiado fuerte, porque en dicha obra, está siempre muy presente, y muy visible, la medida. Y está siempre presente y visible, el equilibrio. Y también algo tan fundamental como es el buen sentido de la construcción. Pero la arbitrariedad formal está. Y pienso que por eso, porque la aceptaba desde el principio, como si ya estuviera en posesión del secreto mejor guardado, (recordemos la feliz invención juvenil del capitel - asterisco) no ha necesitado afirmar su derecho y su capacidad de hacer un uso más agresivo o más espectacular de la arbitrariedad.

Lo que sí puede que ocurra es que, además, esté presente también, un cierto temor y una cierta cautela, que evitan el reconocimiento abierto o la exhibición, de una arbitrariedad demasiado legible y desenfadada, por parte de quien no está seguro de que tal arbitrariedad le vaya a ser perdonada. Porque ahí está la cuestión: ¿por que han necesitado los arquitectos a lo largo de la historia, hacerse perdonar la arbitrariedad? ¿Por que toda teoría de la arquitectura es siempre un alegato proselitista, una pieza de convicción? Porque la arquitectura no es sólo cosa de arquitectos, sino resultado de un diálogo entre ellos y la sociedad. Y a la sociedad siempre le ha costado, y le va a seguir costando aceptar, que la forma en arquitectura carezca de fundamento racional. De ahí, el alto valor pedagógico añadido, de un texto como el discurso de hoy.

\* \* \*

Conocer la obra y el pensamiento de este gran arquitecto, que es el nuevo académico, es tarea que requiere tiempo y sosiego, pero

que, desde luego, vale la pena. Leed despacio su discurso completo y acercaos sin prisa a su arquitectura. Ello produce auténtico gozo y admiración. Me congratulo de tenerlo al fin en esta Academia, que se alegra de su incorporación y se enriquece con ella. Por eso le doy la bienvenida. Pero se la doy, no sólo desde esta Institución, en cuyo nombre lo hago, si no también desde el amplio campo general de la cultura, que él también ha enriquecido. Y además, te la doy, Rafael, desde el mas sincero y regocijado afecto de amigo.



ESTE DISCURSO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR  
EL DÍA 12 DE ENERO DE 2005  
EN LOS TALLERES DE  
GRÁFICAS ARABÍ, S.A.

Depósito Legal: M-1089-2005

