

Petición de una verdadera historia de la arquitectura

Luis Moya

"No me explico por qué hay ese general abandono de los temas arqueológicos. Cada vez pienso que uno de los mayores males de nuestro momento arquitectónico es la falta de verdadera formación histórica debida, perdidos entre el arqueologismo y el snobismo de "lo moderno". (Carta de Oriol Bohigas, publicada en el número de agosto pasado de esta Revista.)

El párrafo de Oriol Bohigas que encabeza estas líneas denuncia, una vez más, la falta de algo fundamental en nuestra formación: el conocimiento de la Arquitectura histórica. Nos falta este conocimiento porque, si queremos saber algo sobre un edificio antiguo—algo que nos sirva—no tenemos otra solución, salvo algún caso excepcional, que estudiar el propio edificio, pues los libros no tratan de las cuestiones verdaderamente arquitectónicas en general. Esta falta se hace notar más en los libros modernos, pues los hay antiguos—Viollet-le-Duc, Thiersch, Dehio, Burckhardt, Lampérez, Bassegoda, Schubert, etc.—en que se estudia de verdad la arquitectura de los edificios. Claro que entonces había, al parecer, tiempos y ánimos para levantar plantas, alzados y secciones, estudiar los sistemas constructivos, comprobar a veces el cálculo de la estructura y dar a conocer datos exactos de las medidas. Ahora, con buenas fotos, se cree resuelto el problema de explicar cómo es el edificio. Eso sí, se fotografían exhaustivamente capiteles, claves de bóvedas, tracerías de ventanas y adornos de todas clases, muchos adornos. Si en la más admirable arquitectura de una iglesia hay un altar con su retablo barroco tenemos la seguridad de que conoceremos todo el detalle y la hojarasca de éste, pero nos quedaremos sin saber cómo es la nave que lo contiene, en cuanto a sus dimensiones, estructura, contrarrestos,

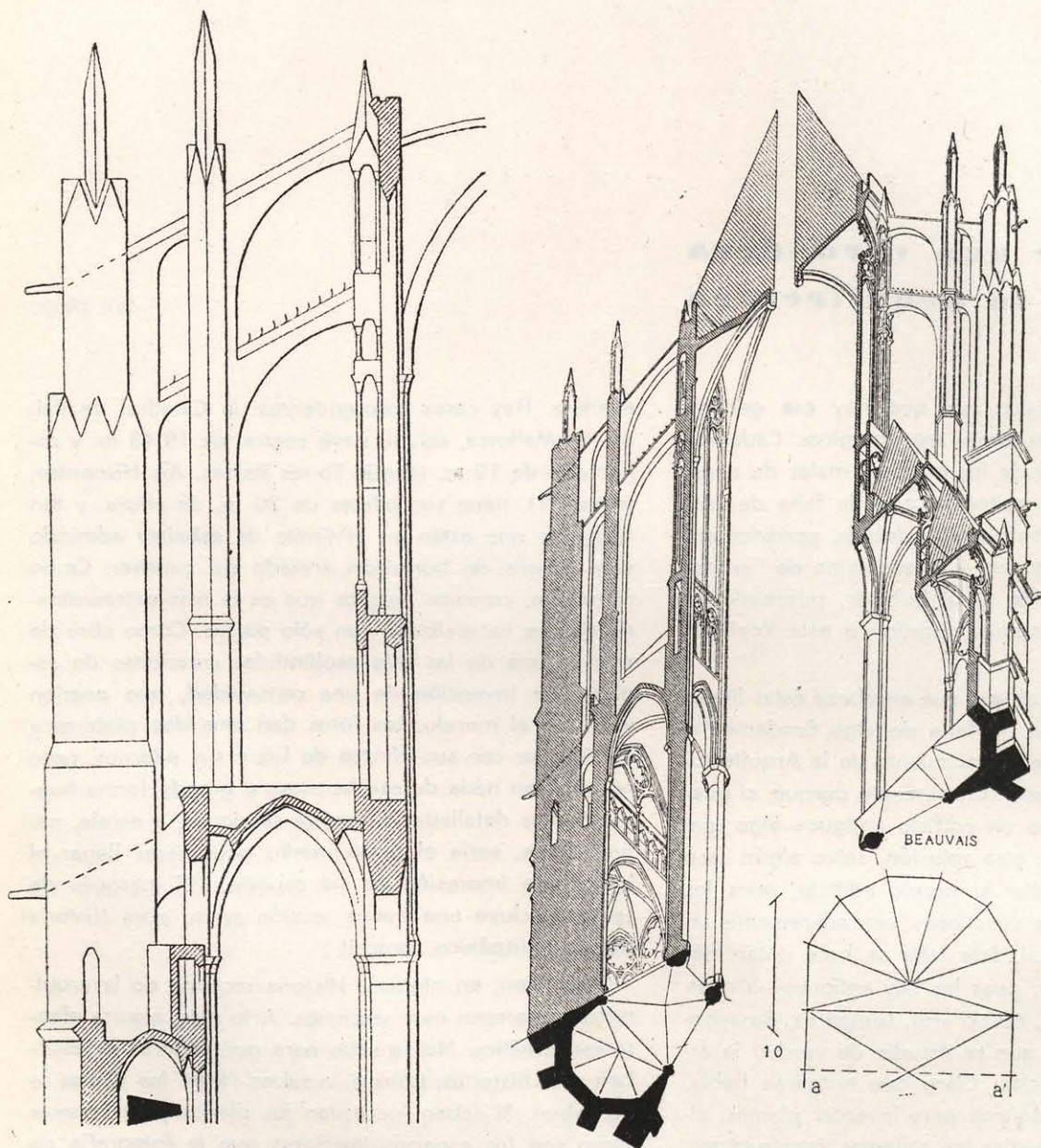
etcétera. Hay casos sorprendentes: la Catedral de Palma de Mallorca, con su nave central de 19,43 m. y colaterales de 10 m. (según Torres Balbás, *Ars Hispaniae*, tomo VII), tiene sus pilares de 20 m. de altura, y tan delgados que están en el límite de esbeltez admitido para pilares de hormigón armado sin zunchar. Como estructura, creemos muchos que es la más extraordinaria que se ha realizado con sólo piedra. Como obra de arte es una de las más espléndidas creaciones de espacio, de invención de una concavidad, que pueden verse en el mundo. Las fotos dan una idea pintoresca del interior con sus efectos de luz y sus adornos, pero no explican nada de esa hermosa y grande forma hueca. Plantas detalladas y buenas secciones, a escala, naturalmente, sería el único medio para hacer llegar al lector una impresión de tal espacio. (El marqués de Lozoya incluye una buena sección en su obra *Historia del Arte Hispánico*, tomo II.)

Pues bien, en ninguna Historia reciente de la arquitectura aparecen esas secciones. A lo más, alguna planta esquemática. No se sabe para qué lectores se escriben esas historias, porque, o saben "leer" los planos, o no saben. Si saben, necesitan los planos para conocer cómo son los espacios interiores que la fotografía no puede representar más que en fragmentos (caso típico es el del Panteón de Roma); si no saben, y puesto que la fotografía no puede explicarles nada, se quedan en estudiosos de los adornos, detalles, hojarascas, etc., que sí son accesibles a la fotografía, así como de los datos eruditos que aporta el texto: nombres y fechas de reyes, obispos, maestros, artistas, etc., que han tenido relación con la obra.

Ni los adornos ni la erudición de fechas y nombres tienen importancia esencial en la historia verdadera de la Arquitectura. Esta es, considerada como una de las

Bellas Artes, la creación de volúmenes macizos en el espacio libre y la creación de espacios huecos encerrados por esos volúmenes. La relación entre el volumen exterior y el hueco interior es una señal segura del

Si este fundamental conocimiento del espacio y la forma de la obra de arte arquitectónica nos es negado en los libros al uso, mucho más lo es el de los medios empleados por el arquitecto para realizar materialmente



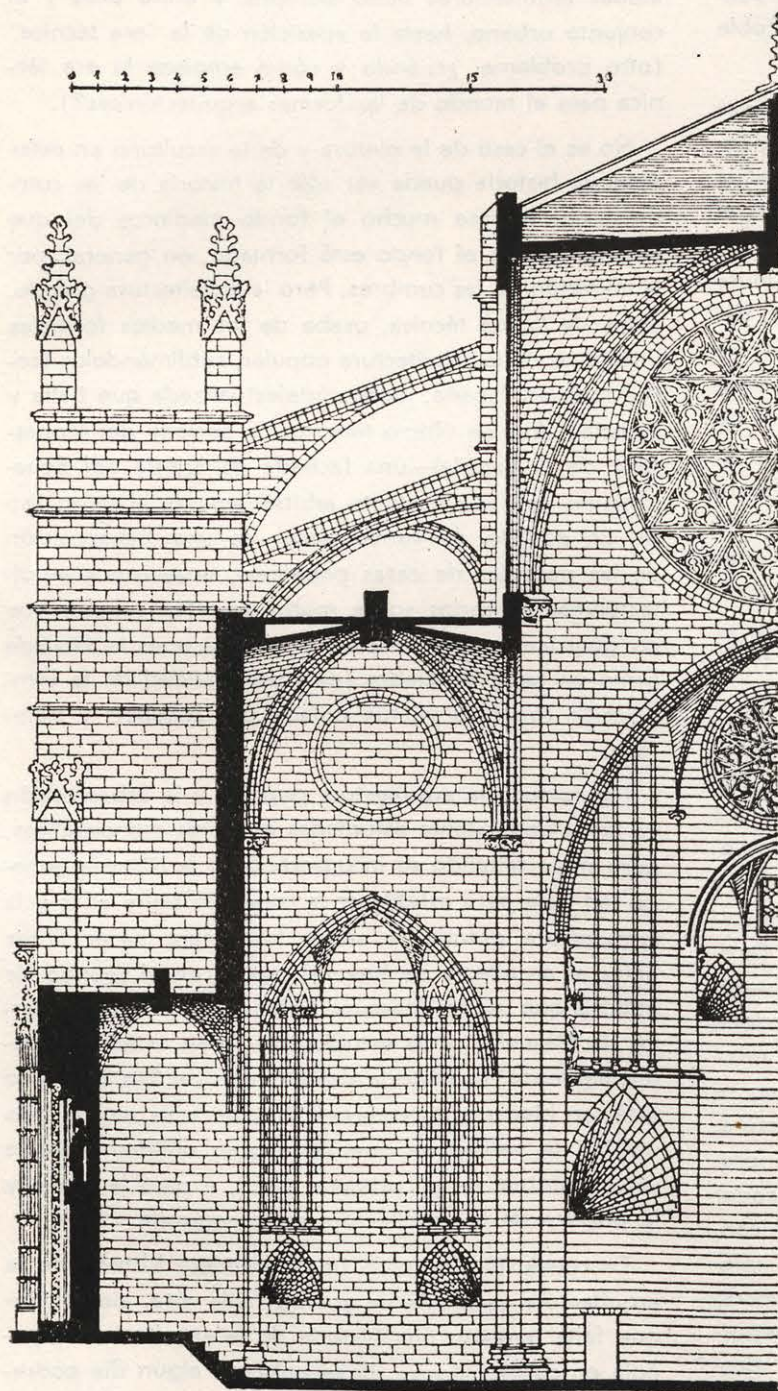
Sección y axonometría del ábside de la Catedral de Beauvais, en la "Histoire de l'Architecture", tomo II, de Auguste Choisy (París, 1903).

estilo, y lo caracteriza con mucha más precisión que los detalles de capiteles, molduras o cualquier otro adorno. Pero esa relación no está expresada en ningún libro de Historia recientemente aparecido, ni en España ni fuera de España. Menos mal que se publican algunas monografías de edificios que permiten estudiar estos aspectos en casos determinados (Iñiguez, Chueca, Cervera, etc.).

su voluntad de forma y su concepto espacial. Si no se explica la idea, menos se explicará la técnica. Podría alegarse que la técnica no es objeto de la historia del Arte; pero esto, que sería cierto para la técnica en cuanto a tal técnica, no lo es para aquella que sirve a la idea artística y es parte inseparable del trabajo de creación. Así lo comprenden las Historias del Arte usuales en lo referente a la Pintura (pintura al fresco,

invención del óleo, pintura de caballete, etc.), a la Escultura (obras en piedras duras o blandas, en mármol, bronce, tallas en madera, etc.), y a las Artes Decorativas (lozas y porcelanas, vidrieras, esmaltes, etc.). Incluso se suelen contar anécdotas de "oficio": tal fresco

Angel debe mucho de su aspecto al hecho de proceder de un bloque medio estropeado por otro escultor anterior. Pero nadie nos explica cómo se sostiene la Catedral de Palma, obra sana y normal dentro de su categoría de obra extraordinaria. Sólo a veces nos explican el



Beholz, reproducida en la "Historia del Arte His-
Sección de la Catedral de Palma, según Dehio y
pánico", tomo II (1934), del marqués de Lozoya.

está compuesto como lo está porque la pared en que había de pintarse tenía tales o cuales características de forma, dimensiones o iluminación; el Discóbolo es como es porque está sacado de un bloque semejante a una rueda de molino (von Salis), o el David de Miguel

prodigio de equilibrio del ábside de Beauvais, pues su carácter circense entra ya en la anécdota.

Es preciso insistir ahora en la petición de una verdadera Historia de la Arquitectura de los grandes espacios abovedados, pues por este camino van muchas

de nuestras ideas en la actualidad, y estas ideas se van realizando con la técnica actual, que no es tan libre y variada (ni tan económica) como para no necesitar del gran repertorio de la antigua. Pero sobre todo nos es preciso el conocimiento de los espacios creados por los antiguos, y de su forma artística y de su expresión, para enriquecer la gramática actual de las formas abovedadas, cada vez más limitada a las bóvedas de doble curvatura.

Otra cuestión que no suele tratarse en las Historias al uso es la relación del monumento con sus alrededores, o sea el paisaje natural o urbano del que forma parte aquél. No es cuestión secundaria, y lo prueba el que en dichas Historias no se omiten, en general, las condiciones impuestas a una pintura o a una escultura por el lugar a que estaban destinadas: *La Trinidad*, del Greco, está hecha para un lugar alto; el *Penseroso*, de Miguel Angel, lo está para encuadrarlo en una hornacina, etc. En cambio el Campanario de la Catedral de Toledo se publica sin referencia a su situación en el hondón de la peña toledana, ni se hace ver la diferencia esencial de esa situación con la posición elevada de los de Segovia y Salamanca, que coronan las siluetas de sus ciudades. Ningún estudio se hace sobre la insólita silueta del de Toledo en relación con los otros, ni sobre la posibilidad de que esa silueta haya sido fruto de su emplazamiento, también insólito.

La falta de una exposición verdaderamente arquitectónica de los edificios deja sin solución a muchos problemas de índole histórico-artística que a los arquitectos de hoy nos haría mucha falta conocer. Por ejemplo, Juan de Villanueva hizo varios edificios que son como casas de pisos, totalmente abovedados desde el sótano al desván (Casas de la Reina y de Infantas en El Escorial, Nuevo Rezado—ahora Academia de la Historia—en Madrid). El libro de Chueca y De Miguel proporciona datos abundantes sobre ellos, pero no aparecen recogidos en ninguna Historia General y, por tanto, no se relacionan con la evolución general de la Arquitectura. De este modo no se plantea siquiera este gran problema: ¿por qué Villanueva, grande y atrevido creador de formas y espacios, emplea en estos edificios dos conceptos diferentes y contradictorios, uno para los interiores abovedados y otro para las fachadas, de modo que éstas no permiten sospechar la verdadera estructura ni la composición espacial del interior? Esta dicotomía es un problema de la Historia del Arte (no sólo del arte de Villanueva) que no resuelven, ni plantean siquiera, los libros.

Su relación con las soluciones extremeñas parece bastante clara, ya que también aquí existe la dicotomía: lo recto fuera y lo curvo dentro. Pero como las Historias eluden también la arquitectura popular, salvo en lo

que tiene de decorativo y de ornamental, los legos en la materia histórico-artística nos quedamos sin la útil experiencia de esta rara tradición formal y de sus causas, si las hay. La arquitectura popular y la urbanización son indispensables para completar el panorama de la gran arquitectura histórica, por la simbiosis que entre ambas arquitecturas hubo siempre, y entre ellas y el conjunto urbano, hasta la aparición de la "era técnica" (otro problema: ¿cuándo y cómo empieza la era técnica para el mundo de las formas arquitectónicas?).

No es el caso de la pintura y de la escultura: en estas Artes la historia puede ser sólo la historia de las cumbres; no interesa mucho el fondo mediocre del que emergen, pues el fondo está formado, en general, por la imitación de las cumbres. Pero la arquitectura grande, antes de la era técnica, usaba de los medios formales y técnicos de la arquitectura popular, sublimándolos (sobre todo en España, menos intelectualizada que Italia y Francia). Así, en último término, la portada del Monasterio de El Escorial—una fachada de iglesia del Renacimiento aplicada bastante arbitrariamente al muro liso de un edificio de varios pisos—es una transposición de las portadas de casas populares, organismos arquitectónicos aplicados sobre muros amorfos con los que no guardan mucha relación y que decoran la fachada como un tapiz de piedra (esta peculiaridad de la composición española ya fué notada por Schubert y Hamman).

Por fortuna la arquitectura popular y la urbanización ya han sido bastante estudiadas en obras monográficas, pero sigue faltando su incorporación a la Historia general del Arte para establecer la conexión entre ellas y la arquitectura grande, y sobre todo para hacer libros útiles al arquitecto de hoy. Al menos en el sentido de utilidad que usaba Unamuno hablando una vez con Carlos de Miguel y otros estudiantes: "Lean ustedes al padre Sigüenza. La Historia de la Orden de San Jerónimo está tan bien escrita como el Quijote, y es mucho más útil." Y la verdad es que tiene gran utilidad: para la vida espiritual en su primera mitad, y para la teoría y la práctica de la arquitectura en la segunda.

En conclusión, se pide una verdadera historia de la arquitectura española en cuanto bella arte, sin olvidar que falta también una historia de la arquitectura española en cuanto técnica. Si se publican algún día podremos en ellas conocer las verdaderas bases de nuestra tradición y, sobre todo, podrán descubrir un mundo nuevo las generaciones jóvenes de arquitectos. Ahora éstos conocen aquello que les puede dar la enseñanza histórica en nuestra Escuela, que es excelente, pero brevísima por necesidad y sin continuación posible en el mundo de los libros.