

La Historia en la Arquitectura. Ensayo de manera propositiva¹

History in Architecture. An Essay by Way of Proposition

RAMÓN RODRÍGUEZ LLERA*

RESUMEN

Partiendo de la experiencia académica y docente, se trata de una aproximación a la disciplina de la Historia de la Arquitectura, para lo cual se comienza por analizar la génesis de sus propios términos y la naturaleza de los objetos artísticos comprendidos como materia de la misma. Los aspectos más destacados son los siguientes:

La naturaleza del objeto artístico, y en especial del arquitectónico, según los distintos procedimientos y metodologías que han ido configurando la ciencia del arte. La interpretación como vía indispensable en el conocimiento del arte.

Naturaleza del discurso historiográfico. Tipos de escritura en la evolución de la historiografía: de la narración biográfica (Vasari), a la historia del arte como historia de un ideal y el compromiso del lenguaje (J. J. Winckelmann).

ABSTRACT

Starting off of the academic and educational experience, is an approach to the discipline of History of the Architecture, for which I begun to analyze the génesis of its own terms and the nature of the included artistic objects like matter of the same one. The most outatanding aspects are the following ones:

The nature of the artistic object, and in special of the architectonic one, according to the different procedures and methodologies that have been forming the science of the art.

The interpretation like indispensable route in the knowledge of the art.

Nature of the historiográfico speech. Types of writing in the evolution of the historiography: of the biographical narration (Vasari), to the history of the art like history of an ideal and the commitment of the language (J. J. Winckelmann).

* Profesor titular de Historia de la Arquitectura. Universidad de Valladolid.

¹ *Nota preliminar.* El presente texto ha sido redactado a la luz de la experiencia docente e investigadora del autor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valladolid (España) a lo largo de los últimos veinticinco años. Dicha Escuela, relativamente novel en su andadura a pesar de sus más de tres décadas de actividad continuada, ha ido conociendo un paulatino proceso de consolidación general. Pese a ello, la carencia evidente de una propia tradición en este y en otros similares episodios escolares impide que, de manera a como sucede en otras Escuelas de más rancia solera, podamos referirnos y remon-

Historia del arte y crítica de actualidad. El historiador como crítico (D. Diderot); el historiador y los reparos de la crítica (Ch. Baudelaire).

La Historia de la Arquitectura y la experiencia académica docente.

History of the art and critic of the present time. The historian like critic (D. Diderot); the historian and the repairs of the critic (Ch. Baudelaire).

The History of the Architecture and the educational academic experience.

PALABRAS CLAVE

crítica de arte, arquitectura, academicismo, Winckelmann, Diderot, Baudelaire, interpretación artística, racionalismo, tradición, modernidad.

KEY WORKS

art criticism, architecture, academicism, Winckelmann, Diderot, Baudelaire, artistic interpretation, rationalism, tradition, modernity.

La asunción de los aspectos generales determinan en importante medida la personalidad, carácter y contenido de la Historia como género y disciplina, y nos obliga por ello a considerar de forma inmediata su, a todas luces, evidente revalorización actual, fenómeno que destaca debido a sus largos años de relegación y hasta de olvido, su reducción a mera erudición en detrimento de la reflexión crítica. Convendría, por lo mismo, saber aquilatar para luego diferenciar la parte que le toca a la Historia de la Arquitectura de estar coyunturalmente sólo de moda, con todo lo relativo que resulta siempre una valoración de este cariz. La pretensión reside en su comprensión como disciplina substancial, y, en ese sentido, menos sometida a los vaivenes imprevisibles de lo inmediatamente contingente.

Aunque una valoración tan considerada reporte beneficios sin fin al acervo actual de la disciplina, reflejo de lo cual ha sido el espectacular aumento de publicaciones, traducciones de textos, exposiciones conmemorativas, realización de catálogos, planes de conservación y de restauración del patrimonio histórico-artístico..., sin embargo no se hará de ello un provechoso capítulo en el que se insista, aún resultando tan atractivo como seductor, porque el espacio mesurado que nos es dado interesa aprovecharlo con el fin de perfilar su permanencia como constante histórica, como disciplina que ha ido persiguiendo y concretándose a lo largo de un prolongado devenir secular hasta encontrar el presente, pero tampoco inamovible, asentamiento didáctico e intelectual.

Vaya por delante que no es la pretensión definir la naturaleza trascendental y el contenido de la Historia de la Arquitectura como si de una ciencia precisa se tra-

tarnos desde la nuestra a un pasado y a una línea que venga trazada desde entonces y que se prolongue hasta el presente, Pero, de todos modos, las experiencias ajenas más amplias son directrices admitidas en sus términos generales, y tampoco vamos a proponer crear la existencia de una «especificidad vallisoletana» hasta el punto de forzar la distinción de la Escuela del resto de la experiencia universitaria española y bibliográfica universal.

tura. En ningún momento se encontrarán definiciones axiomáticas o contenidos solidificadores de algo que entendemos en permanente proceso. El afán radica en el deseo de presentar esbozos de nuestras propias ideas al respecto, un posible entendimiento compartido de esto mismo, y de la propia Historia. Nos parece que este ejercicio un tanto arriesgado puede gozar de cierto crédito y hacer ver con beneplácito nuestra propia disposición e interés. Con tal intención está escrito todo, queriendo indagar incluso —lo que puede ser entendido como osado e imprudente atrevimiento— en lados lunares de la disciplina. Mejor que resumir otras obras ya editadas sobre metodología, existe la discretísima apuesta de abrir las puertas de la mente mediante esta misma escritura, no para enseñar lo que se sabe, sino para aprender lo que no se sabe.

EN TORNO AL OBJETO

Hay un acuerdo general en que el objeto preferencial del que se ocupa la Historia de la Arquitectura, en conclusión, es la obra de arte (arquitectónica), que, en este sentido primordial, se identifica con la Historia del Arte, siendo un apartado suyo más que una derivación o un saber emancipado.

Admitido esto, por el mismo consenso resurge de inmediato la disquisición secular, la disyuntiva encaminada a discernir con ecuanimidad lo que es verdaderamente un objeto artístico, de lo que, incluso pareciéndolo, resulta siempre al final puro sucedáneo.

Podría darse audiencia debida a un vago sentir que opina desde una consideración intuitiva de hábitos y de gustos heredados para saber cuándo hablamos de arte y a qué tipos de objetos nos referimos al evocar dicho término. Pero, al mismo tiempo, dicha opción, válida en su generalidad relativa, entraña en nuestro campo de discernimiento terribles ambigüedades, indecisiones, falta de criterio, lugares comunes, indolencia intelectual y teórica y otras consideraciones dignas de ser evaluadas, pero que, en definitiva, no nos convienen en absoluto y pueden incluso desviarnos de los fines previstos.

Sin embargo, en un nivel más elevado de especulación, el propio campo de las artes ha ido produciendo desde tiempo atrás un género de autointerlocución referido a su naturaleza y la de los objetos artísticos, independiente de uno específicamente histórico, guiado por intereses de conocimiento particulares. Se persigue con ello desentrañar la naturaleza esencial y completa, el comportamiento y la finalidad del arte. Estaríamos, por tanto, ante una serie de obras y de autores referibles a la teoría del Arte y de la Arquitectura, extremo de un amplio campo de estudios que tendría a la Historia del Arte en el otro y, justo en la posición intermedia, lo que H. Sedlmayr denominó como «ciencia del arte».

Dicha ciencia del arte sería, en síntesis, la historia crítica de la formación, génesis, desarrollo, evolución, aplicación, etc., de las metodologías históricas sucesiva o alternativamente instrumentadas con el fin de comprender, ordenar y conocer de la forma más fiable posible el inabarcable y entusiástico universo del arte. Por lo mismo, participa de lo estrictamente histórico en el sentido científico del término, pero no prescinde de las implicaciones teóricas e interpretativas de los conspicuos terrenos de la teoría, en cuanto se detectan constantemente interferencias de una lado hacia el otro y viceversa. La ciencia del arte la cifra Sedlmayr en el procedimiento que, desde la crítica de los monumentos, abarcaría después, o sucesivamente, la crítica de las fuentes, aposentándose, por último, en el fundamental concepto de estilo, para, desde el asentamiento definitivo e ineludiblemente referencial de éste, encaminarse por el desarrollo, aquí sí de manera estrictamente sucesiva, de la historia de los estilos singulares, la de la estructura y evolución de las épocas artísticas. Este último entendimiento de la disciplina pertenece ya a las primeras décadas del siglo Veinte, y de él, con toda justicia y lógico orgullo, Sedlmayr se proclama como su principal valedor y representante pionero².

Lo mismo que se había de alcanzar un necesario grado de consenso para admitir que es la obra de arte el objeto de la Historia de la Arquitectura, igualmente el punto de partida de la catalogación y entendimiento de éstas según su estilo lo ordena una congruente aceptación intelectual previa de las relaciones de semejanza. Desde su desvelación, el concepto de estilo, noción básicamente estructural, ha permitido identificar y conocer mejor y más profundamente la Historia del Arte y de la Arquitectura, hasta el punto de que, a partir de él, los documentos desaparecidos, inexistentes o ausentes, no perturban grandemente la reconstrucción general de la historia, ni rompen una secuencia lógica y sucesiva que se apoya, precisamente, en el amparo omnicomprendivo de la cobijadora noción de estilo.

Estilo entendido en su acepción individual, en cuanto se remite al origen histórico y a la etimología del término, que designa los logros que tantos persiguen para caracterizar su propia creación, de manera que toda ella quede unida por una serie de rasgos comunes que sirven a la vez tanto para darle una fisonomía identificadora, como para diferenciarla de cualquiera otra ajena.

Según el procedimiento estilístico, tan habitual en la historiografía artística, el mismo concepto de estilo puede entenderse referido a una época, generación... e identificarla, o, según otro método de acotación, geográfica en lugar de cronológica, referirse a una región, país..., para poder pasarse a continuación a su intercambiabilidad aleatoria. La riqueza de la gama se incrementa enormemente si consideramos, además, el soporte con el que se ha construido previamente la

² H. SEDLMAYR: «Kunst und Wahrheit» (1978). De la edición italiana, «Arte e Verità». Milano 1984. Véase además y especialmente su «Epoca y obras artísticas». Edición en español, Rialp. Madrid 1962.

organización interna del concepto estilístico, dado que éste puede considerar tanto aspectos meramente materiales, técnicos, estéticos, formales, cromáticos, decorativos y tantos otros, como, a su vez, interrelacionarlos según las posibilidades de coordinación por similitudes, o refutarlos por inadecuación a los propios presupuestos previos.

Como concepto retrospectivo, el modo de estudiar la historia según el procedimiento estilístico resulta profundamente historicista, dado que, debido a su naturaleza determinante, opera siempre desde el presente hacia el pasado y analiza el objeto mediante sistemas extraídos de la propia secuencia experiencial. Teóricos como A. Riegl (1858-1905), verdadero categorizador de dicho concepto y de su operatividad («Spättrömische Kunstindustrie», 1901), introdujeron un valor enriquecedor sobre las cortapisas materialistas con que había sido consolidada la acepción primera del concepto de estilo. Con el difícilmente traducible término de *kunstwollen*, «voluntad artística», se completó el perfil de los estudios histórico-artísticos, al agregar el inquietante ingrediente del deseo en el arte, con lo cual se atendió no sólo al objeto, sino al «deseo que lo produce y comprueba su curso»³.

El objeto primordial del interés, es pues, la obra de arquitectura, asequible a través de variadas vías de conocimiento, obra entendida como fenómeno complejo y definido según un siempre conspicuo cúmulo discriminado de funciones, programas, modos y medios constructivos, a partir de todo lo cual se gestan las primeras leyes organizativas del sistema.

La obra de arte arquitectónica constituye el objeto privilegiado de la historia, pero no sólo posee un valor referencial o recipiendario en cuanto materia pasiva de un estudio histórico que la supera, envuelve y explica, ya que todo objeto artístico se basa en una doble naturaleza, una asociada al tiempo, pasado y actual, también a otras experiencias históricas contemporáneas, opiniones, hechos y acontecimientos con los que guarda relaciones de mutua correspondencia, con quienes se explica recíprocamente. Esto, que constituye un fundamento de la narración histórica como género, de valía incuestionable, no entra a considerar en absoluto la segunda naturaleza, atemporal, de la obra artística, la cual posibilita, precisamente, no sólo su lectura e interpretación desde la actualidad, sino que hace de esa misma obra algo de permanente actualidad, con una proyección que, lejos de consumarse en lo que ya ha sido, se interfiere en el presente y se proyecta hacia el tiempo futuro. Tal es la faceta de la Historia del Arte y de la Arquitectura que genera la tarea interpretativa y la justifica como exégesis en primer lugar, y como recreación inmediatamente después, para procurar, finalmente, el placer de la verdadera posesión, esto es, la superación trascendente del conocimiento inicial e

³ H. BAUER: «Historiografía de la arquitectura». Madrid, 1981, pág. 92.

imprescindible cara a la consecución del punto crítico superior, el del goce artístico que toda obra presupone, el cual es posible de ser desvelado, pero que, para ser alcanzado de lleno, siempre resulta insuficiente la mera explicación histórica.

El acto interpretativo eleva y enciende por encima de cualquier otra cosa el papel protagonista del objeto artístico, y, como consecuencia inmediata, el de su usufructuador. El conocimiento histórico, poseedor en primera instancia de un carácter fundamental, pasa a ocupar un segundo plano subordinado, queda superado por la propia función interpretativa. La interpretación, como «género», atiende, y con sumo cuidado, al objeto en su doble pertenencia, individual y subjetiva por un lado, es decir, como obra singular producida por un artista determinado y concreto, y, en segundo lugar, como objeto no aislado ni incontaminado en sus consideraciones sociales, históricas, sino relacionado con otros tipos de manifestaciones culturales, con quienes mantiene significativos vínculos de interdependencia. Dichos vínculos adquieren grados de fusión verdadera si pasáramos a interpretar separadamente las distintas artes: arquitectura desligada de la pintura, escultura, música, etc. y tratáramos de completar la interpretación de las unas con la consideración y la ayuda de las otras.

En torno al estudio, comprensión e interpretación de los objetos artísticos se desenvuelve el de la Historia General del Arte, de la cual la Historia de la Arquitectura constituye uno de sus más relevantes capítulos.

Ante otro tipo de urgencias intelectivas que también se han proclamado con carácter prevalente, querríamos mantener la prioridad del objeto artístico como fuente de información primera, y ello tanto a partir de la deducción de su estructura interna y exterior, que nos llevaría a una codificación estilística, como a la consideración de sus correlaciones cronológicas, que nos ofrece siempre la posibilidad de contrastar su información intrínseca con los datos anteriores ya poseídos y extraer las correspondientes conclusiones con respecto a sus consecuencias directas, indirectas, inexistentes posteriormente, o, por último, la propia personalidad estética de la obra que hace de ella una fuente muy especial de información. Esta vía apela de forma directa a la sensibilidad, a la parte emotiva y pasional, contrarrestadora de la excesiva presencia de lo racional, vía que el Iluminismo inglés analizó con especial afecto y rigor, y que constituye la excelente manera de relacionar el lado oscuro de la creatividad artística con el no menos apasionante proceso, racional y sublime al mismo tiempo, de la observación. De la fusión indescifrable de ambas en un todo nace el conocimiento y goce artístico, la comprensión entendida como un proceso intelectual en el cual quedan integrados el tradicional sistema de la lógica, de lo racional, pero también, como una vía equivalente de conocimiento, la observación, la percepción emotiva, en ocasiones sublime, del objeto artístico, y ambos a la vez restituyendo a la obra de arte a un plano que le facilita el máximo de posibilidades de identificación.

Demasiado a menudo, los delicados organismos de las obras artísticas son sometidos a procesos fríos de investigación analítica, reducidos a espectros de sí mismos bajo la ilustrada iluminación del conocimiento historicista de raíz cientifista. Otras ciencias de procedencia diversa, desde la psicología a la química, contribuyen a una mejor aquilatación de la historiografía artística y su razón cognoscitiva, pero dejan sin resolver lo concerniente a los procesos creativos y generativos de la obra de arte, su carácter expresivo, su dinámica trascendente, etc.

Entendemos que al reconocimiento de la obra se accede mediante continuos estratificados, escindidos de ella misma, y con el auxilio de ciencias adláteras a la sustancia artística, que ayudan a observarla, aunque no garantizan su comprensión, que resulta más difícilmente asequible y, menos aún, el fin último trascendente, la excelsitud del acontecimiento artístico.

Creadas en un momento del pasado, las obras de arte, materia fundacional para substanciar una historia de la naturaleza y características como la que nos preocupa, guardan una presencia temporal actual para cualquiera de nosotros que se acerque a ellas de una manera interesada, es decir, son más en cuanto son actualizadas en su presencia histórica, y por ello su máxima paradoja radica en su historicidad y ahistoricidad simultáneas, que el historiador ha de contemplar e integrar constantemente en su interpretación⁴.

Saber es recordar, escribía Platón en su «Menón» . Saber es haber sabido antes. En este sentido, las obras de arte, desde su permanente actualidad, son para nosotros conocimiento y memoria de sí mismas, y para nosotros son, al mismo tiempo, tiempo recuperado, un eterno presente, una inmovilidad del pasado que deviene presente fugaz y silente, prosecución del tiempo continuo.

LA INVOCACION DEL METODO

La Heurística, doctrina de los caminos (metá-odós) para la consecución de un conocimiento científico, se concreta en el método como procedimiento. Así, la propia evocación del término, la invocación del método, parece presuponer el recurso a una cierta seguridad que se identifica con el mecanismo metodológico, pero ello no deja de ser una vana ilusión primera, porque cualquier método aplicable al campo artístico tropieza de inmediato con la insuficiencia como rasgo identificador de todos ellos, con la consecuente insatisfacción como resultado, si atendemos a los requerimientos múltiples y tantas veces inaprehensibles de los objetos artísticos.

⁴ H. FOCILLON: «La vida de las formas». Madrid, 1983. G. KUBLER: «La configuración del tiempo». Madrid, 1975. H. SEDLMAYR: «Kunst und Wahrheit», op. cit. 1978.

Queriendo ordenar el aparente caos de un mundo intelectual surgido con vocación de orden, la historiografía del arte se ha venido ocupando tradicionalmente de ir acotando el terreno propicio para la obtención de metodologías estables en el mundo artístico, y para ello resulta siempre imprescindible, además de trazar las coordenadas conceptuales y operativas, materiales también, del camino a seguir, el decidir el punto desde el cual se parte y la finalidad que se persigue, teniendo en cuenta la dificultad de la dialéctica, es decir, que la definición del método, sus procedimientos, la desgarradora decisión de su inicio y finalidad se construye con la debida autonomía y abstracción independiente, pero sobre un material, el objeto artístico, que se cierra para la ocasión, pero que es en sí mismo indefinido e indescribible en una parte constitutiva de su naturaleza. De este modo vuelve a reiterársenos la paradoja, si bien de modo inverso, dado que se opera con principios dinámicos sobre un soporte intencionadamente estatizado, lo cual niega, por otro lado, y a la vez, su constitución abierta, sensible y con proyección desde la historicidad pasada a otra aún no desarrollada en cuanto es por venir.

Suponer la existencia de un método fiable y superior en el campo de la historiografía artística sería tanto como decidir su definitiva pero no deseable adscripción al pensamiento científico, y, si no producir la identificación entre ambos, sí, como acaece con cierta periodicidad en lo que a la arquitectura se refiere, provocar confusiones contraproducentes.

Sea cual fuere la posibilidad metodológica adoptada, siempre será preferible aquella que, tendiendo «científicamente» a la verdad, incluya la discusión sobre el propio procedimiento y se ponga constantemente en duda relativa, que sea capaz de variar la finalidad perseguida en función de cada proyecto de investigación y del desarrollo dialéctico del mismo. La finalidad del arte, en cualquier caso, no debe identificarse con la moderna idea del progreso, advertencia trascendental, pero que no obstante ser teóricamente reconocida y asumida, sin embargo es traicionada tantas veces en la práctica de la narración histórica, como advirtió en su día H. Gombrich⁵. Por lo mismo, lo más sensato y aconsejable sería adoptar como propia la recomendación de quien con tanto detenimiento trató estos delicados asuntos, H. Sedlmayr, el cual presumía una opción metodológica en cada proyecto de investigación referido al mundo del arte, ajustada y desarrollada a lo largo del proceso mismo de investigación de la forma más adecuada, y añade: «Hay, además, niveles diferentes de aciertos interpretativos y diferentes grados de exactitud científica, y así sería insensato pretender que una obra de arte se desenvolviese según el Ideal de precisión que se ha generado durante la gestación material de la obra durante la crítica de las fuentes. Acercarse a la Historia del Arte con tales falsas

⁵ H. GOMBRICH: «Arte e Progesso», ed. Italiana, 1985.

ideas de exactitud conduce a un falso cientifismo que obstaculiza el verdadero progreso del conocimiento, a no ser que se quiera entender como una mera historia de las formas».

Con todos los cuidados y matices que el caso requiere, el citado autor y otros que posteriormente han continuado su discurso, demarca un territorio intrínseco y diferenciado para lo que él mismo denomina «ciencia del arte», la cual queda organizada según un doble criterio en el que se hace concordar la cronología y el procedimiento o método. Según ello, la plasmación evidente de un tipo de conocimiento histórico estricto aparece en el siglo Diecinueve, y según un escalonamiento sucesivo en el cual se integran la crítica de monumentos, la exégesis de las fuentes y el concepto de estilo, el cual, con matizaciones, se introduce en la historiografía primero en su versión de estudios de estilos singulares, para pasar luego, en manos del propio Sedlmayr, a la historia de las estructuras y evolución de las épocas artísticas.

Dicha génesis decimonónica vienen precedida por un largo período de gestación, un antecedente del que formaría parte la protohistoria de la historia del arte como ciencia, premisa que a su vez desembocaría en dos hitos, en dos métodos culminantes: la historia del arte como historia de los artistas (Vasari, Bellori...), y el proyecto de una historia general del arte (J. J. Winckelmann).

El erudito florentino G. Vasari (1511-1574) consagró con éxito por mucho tiempo el tipo de historia del arte como historia de los artistas («Vite», 1550), género biográfico con ribetes claramente laudatorios, cuando no encomiásticos, y al contrario, pleno también de significativos silencios y elocuentes ocultamientos. Vasari representa la ascensión intelectual del historiador como autor de juicios técnicos sobre el arte, y en ello funde tanto los procedentes de la teoría del arte, con los de la teoría general de la historia, caso destacado de su explicación de la modificación progresiva/evolutiva de los modelos a partir de las primeras manifestaciones del arte antiguo. Humanista de racionalidad proclamada, la presencia artística vasariana está impregnada de un fuerte sentido instrumental en lo que se refiere a la explicación de los ideales artísticos históricos, lo cual lleva a un sistema de orden en el cual queda primado el principio de la imitación, base de la perfección artística, equivaliéndose en esencia lo primero con la idea de la perfección técnica.

La historia del arte como historia de un ideal le pertenece con todo derecho y propiedad al autor alemán de nacimiento y latino de preferencia declarada J. J. Winckelmann (1711-1768), con cuyo sistema queda definida en sus rasgos más relevantes la protohistoria de la ciencia del arte. Su producción se compendia sobre todo en la más temprana obra, «Reflexiones sobre la imitación del Arte Griego en la Pintura y en la Escultura» (1754), y ya, durante su definitiva permanencia romana, la «Historia del Arte en la Antigüedad», (1764). Con Winckelmann, con la

añoranza del ideal artístico irrecuperable, se producen varias aportaciones decisivas, la primera de las cuales es precisamente el abandono del género biográfico como la razón argumental primada en la explicación de la historia del arte. Por la misma causa, el historiador no es el vasariano observador cercano, sino que la distancia resulta un importante condicionante en la visión de Winckelmann, y del historiador en general a partir de su obra, de modo que el presente y el pasado quedan operativamente separados por la lejanía insalvable del tiempo.

A partir de esa idea básica, la labor de Winckelmann como el historiador erudito y comprometido que fue, consistió en descifrar la esencia del ideal que guiaba al arte desde la antigüedad, y entenderlo, además, a través de las obras producidas en los momentos más excelsos de la acción de ese mismo ideal, que, como es bien sabido, él veía reflejado en el arte griego mejor que en ninguna otra manifestación, pues la cultura de aquel pueblo se presentaba ante sus ojos pleno de un carácter general que le reportaba superioridad sobre otro cualquiera, con su noble sencillez y serena grandeza, tanto en la actitud como en la expresión...

En la «Historia del Arte en la Antigüedad» se da, pues, un proyecto de reconstrucción que además reacciona ante lo que, desde el presente, el autor entiende como decadencia y corrupción del arte, proyecto que es cifrado en la lontananza del horizonte antiguo. Resulta la suya una propuesta de reconstrucción más accesible al sentimiento pasional y a la elucubración del teórico que a la práctica de cualquiera de los artistas coetáneos. Con Winckelmann, la emancipación de la disciplina histórica está prácticamente consumada, algo por otro lado característico del momento ilustrado. Y teñido siempre por la mediación protagonista que adquiere el discurso winckelmanniano, por el lenguaje literario utilizado, por la instrumentalización premeditada y consciente de la palabra: «se crea una prosa enérgica, utilizada conscientemente, en primer lugar, como elemento interpretativo (...). El lenguaje es ahora un instrumento nuevo, con el que comienza una ciencia metódica, en tanto, a partir de ahora, ésta será capaz de alcanzar, más allá de los descriptivo, el juicio de la historicidad»⁶.

En efecto, el historiador winckelmanniano reproduce las condiciones globales de la conciencia en la que formó la obra de arte, lo cual incluye en su caso los aspectos más insospechados: «el influjo de un cielo suave y puro se hacía sentir en los griegos ya en los primeros momentos de su formación, pero eran los tempranos ejercicios corporales los que daban a ésta su forma noble (...). Se sabe también lo mucho que se cuidaban los griegos para procrear niños hermosos (...). Ciertas enfermedades que destruyen tantas bellezas y desfiguran los más nobles cuerpos eran todavía desconocidas en la antigua Grecia (...). Se requería un alma tan bella

⁶ H. BAUER: op. cit. Pág. 85.

como fue la suya, en tan bello cuerpo, para sentir y descubrir, antes que nadie en la época moderna, el verdadero carácter de los antiguos». («Reflexiones...»).

En la historia de Winckelmann se trata de aprehender las fases sucesivas de la evolución del ideal de belleza: gran estilo, estilo bello..., pero por medio del uso transitivo y creador de la palabra que interpreta al objeto.

El momento previo a la Historia como un saber compartido, a la epifanía de la palabra, es sólo la muda soledad de la contemplación.

Es dado entender muchas veces aún que la interpretación histórica coincide con la inerte descripción de las obras, pero en el sólo hecho de decidir los términos de la descripción, aún en un caso tan extremadamente elemental, cualquier palabra puede, con distinto grado y acierto, evocar, hacer resonar la obra de arte referida y su experiencia vivencial, para después, o al mismo tiempo, ser fijado todo en conceptos.

Palabras, por tanto, que consolidan con su entramado el discurso y construyen con su sucederse encadenado el proyecto de explicación histórica de la obra de arte, con posibilidades alternativas de trazar medios y fines, el método, pero palabras cargadas de su independiente valor comunicativo, poético y remembrante, despertando y avivando el presente pasado de la obra de arte.

Debido a ello, el compromiso del lenguaje en la descripción e interpretación del arte es la gran aportación y la mayor actualidad de la Historia según Winckelmann, y no tanto por el lenguaje idiosincrático transformado en manos del ilustre polígrafo de Stendhal, sino por la disponibilidad permanente que de ello procuró. Un beneficio que no sólo fue propio, sino que se viene prolongando a través de epígonos que entienden lo mismo desde la más actualizada de las bibliografías. Es en lo que ciframos igualmente la disposición respecto al aspecto crítico que de forma ineludible comporta la realización del discurso histórico, y ello tanto como acción puramente intelectual, como en su inmediata y consuetudinaria transformación en lenguaje, en escritura.

Habitualmente han sido los lingüistas y literatos quienes se han percatado con mayor lucidez y perspicacia del valor trascendental y mediador del lenguaje, ya hable sobre el propio lenguaje, ya fije su interés en soportes diferentes de la comunicación humana más profunda, con el arte. La conciencia de esta instrumentalización poderosa, las obligaciones que comporta el propio hecho de decidir, ha dejado de interesar, al menos de manera explícita, a los historiadores actuales del arte, convencidos del valor puramente instrumental y «científico» del discurso lingüístico, como si en realidad éste no existiera en sí, con su inexplorable potencia mediadora, de modo que la línea de averiguaciones e investigación winckelmannianas no llega del todo a las metodologías científicas actuales de la historiografía

artística, y bien podría ser que su herencia más genuina fuese, en realidad, las sabias disquisiciones de un Roland Barthes, por sólo citar un notable ejemplo, cargado, eso sí, de elocuentes resonancias⁷.

Aceptado que la obra artística, la obra de arquitectura, en su singular individualidad, es el soporte básico y el objeto primordial e irrenunciable de la Historia de la Arquitectura, es cierto que existe tal infinidad de obras de arquitectura en la historia, que la redacción de cualquier historia general implica, necesariamente, una apurada selección de ejemplos modélicamente considerados, siempre según el criterio del historiador en cada caso.

La selección opera bajo el doble escrutinio del valor histórico y actual de cada obra; ello contribuye a dificultar la tarea, a la par que, por lo mismo, ésta queda enriquecida, pero, en todo caso, no es criterio con el que opere la selección misma, sino un dato previo a ella, e independiente.

El estudio de la obra, su análisis crítico, que consiste en distinguir y separar sus partes «confundidas» orgánicamente, nos ha de llevar a comprender mejor y con más aportaciones documentales el testimonio variado y complejo, la conciencia que en ella quedó enunciada desde su pasado. Para lo mismo, el conocimiento de las condiciones históricas ofrece claves externas, que ayudan a la par que petrifican, que convierten a la obra en un objeto un tanto inerte, material científico para la construcción de la ciencia historiográfica, como reiteradamente propugnó la teoría romántica del arte, o el caso de una manifestación tan preclara como la de G. Hegel⁸.

Las coordenadas geográficas, climáticas y otros factores ambientales que se aplican con denuedo en las líneas técnico-materiales, y, sobre todo, las sociologistas, acaban forzando la consideración de la obra, de cualquier obra, como un documento indiferente, de existencia intemporal, a punto de ser negado en su carácter, del cual se hace arduo cuando menos extraer otro placer que el derivado de la construcción teórica en la que participan, a pesar suyo, y de la que se limitan a desempeñar un relativo protagonismo secundario.

Para evitarlo, para guiar —«Der Cicerone»—, aguarda la espera salvadora del disfrute que propone J. Burckhardt (1818-1897), excesivamente parcial, sin embargo, en sus preferencias —renacimiento italiano—, y en ausencia del necesario estudio del desarrollo histórico.

Establecer criterios, datar, localizar, atribuir, confrontar..., sirve para ayudar a levantar el monumental mundo estilístico de A. Riegl (1858-1905), de H. Wölfflin

⁷ Véase «Crítica y Verdad» (1966), ed. en español de 1971. «El placer del texto» (1973), ed. en español de 1974. «Lección inaugural» (1978), ed. en español de 1982.

⁸ G. HEGEL: «La arquitectura». Ed. en español de 1981 y 1987.

(1864-1945), de S. Schmarsow (1853-1936), enorme adelanto hacia una consolidación de la ciencia del arte, de fecunda y probada operatividad, cuya única contradicción fatal coincide precisamente con su propia virtud: el carácter generalizador y abstraído del método, que siempre termina funcionando con grandes construcciones finalistas en detrimento de la valoración pormenorizada que debe reconocerse a cada obra en cada época.

La iconografía y la iconología sí insisten en esto último, y con muy especial énfasis, porque su interés se centra en lo más singular de cada obra, incluso en lo más insignificante, y funde forma con significado como un todo indisoluble, demasiado incluso. En este sentido, sería la perfecta compensación a una generalizadora historia de los estilos.

No obstante, el enigma que no se deja fácilmente descifrar sigue siendo la obra, siempre impura en lo estilístico, provista de mayor número de significados de los que se deducen de su estricta iconografía y formalismo, cargada de esencias que no provienen sólo del clima, de la historia, de la geografía o de los materiales, ni siquiera de la prístina voluntad de quien desencadenó su proceso generativo y articuló su primera presencia documental: el artista.

Acercarse a las obras artísticas implica la consideración inicial de su carácter abierto, tantas veces también contradictorio, ya en lo que se refiere a su estructura, ya como resultado de la aplicación de un método científico. Pero la verdadera y más preciosa tarea de la Historia del Arte y de la Arquitectura, la permanente invitación y la metodología más ambiciosa, la sabia investigación, consistirá en acceder a la comprensión histórica desde el conocimiento de la obra, y que en eso mismo esté presente, como componente participativo, el inherente placer, así como también la noción de que siempre permanece algo, residuos inexplicados, que incitan de nuevo, otra vez, a la averiguación y al deleite.

LAS TAREAS FINALES

A lo largo de todo lo anterior se han ido insinuando algunas de las que podrían considerarse como las tareas inherentes al trabajo del historiador del arte y de la arquitectura, que básicamente oscilan entre los márgenes del estudio de la esencia y de naturaleza del arte, del «hecho artístico», y los de la obra singular en la que reposa la responsabilidad del proceso histórico de la propia Historia del Arte.

La función de la Historia como intermediaria entre la obra y el espectador contribuye a perfilar y distinguir la figura del historiador de la del «amateur», del aficionado o del público lego, que representan formas de «ver» el arte en que prima

lo subjetivo, la impresión sobre la interpretación, y un excesivo respeto reverencial hacia los objetos artísticos.

Sin embargo, la difícil naturaleza de la obra artística no sólo permite, sino que se beneficia de este otro modo de acercarse a ella, de este otro modo de mirar, de lo cual puede extraer provecho el historiador, dado que sólo con los datos históricos se puede, quizá, explicar la obra, pero no descifrarla ni interpretarla. El historiador, en su tarea, ha de ser poseído por un espíritu «artístico» acorde con la naturaleza de los materiales sobre los que elucubra, sin que ello quiera decir que se desdeñe la colaboración auxiliar de las ciencias, que vienen siempre en ayuda, ni el inquisidor espíritu científico, que soporta la parte más laboriosa del proceso. Acecha constantemente el peligro del falso cientifismo, con sus apariencias de objetividad sin problemas ni riesgos, con lo que la recuperación de la obra se realizaría al margen de toda sensibilidad. El falso realismo cientifista hace coincidir la descripción con la interpretación, el conocimiento del proceso histórico en el que la obra de arte se desenvuelve, con la comprensión de su naturaleza, y sin nunca querer comprometer al lenguaje en la observación⁹.

La previsión de objetividad caracteriza al historiador, que con ello ve cumplir su misión de intermediario entre la obra y el público, objetividad que se cifra en cada ocasión en hallar la más justa interpretación entre todas las posibles e imaginables, tareas para establecer jerarquías, el rango entre las de un género, la estructura formativa, el contenido, los significados, la genealogía, la resolución técnica, etc.

Ver y saber por medio de palabras que nunca podrán sustituir ni hipotecar a la obra: he aquí la dificultad a la que permanentemente está abocada la misión del historiador del arte. Y siempre con la incertidumbre que procura el elucubrar por entre los intersticios de un pensamiento y método sólo en parte gozadores de la contundencia de lo científico.

Mas no es desconsolador participar de un modo de intelección así, al menos si creemos con Barthes —«Lección inaugural»— que justamente este es el campo del arte, el campo elegido, que corrige la excesiva distancia entre la ciencia, que es basta, y la vida, que es sutil.

SOBRE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA EN LA EXPERIENCIA ACADEMICA

La denominación «Historia de la Arquitectura» une dos términos que, lejos de resultar anodinos, utilizados con dejadez natural o premeditada, pueden llegar a

⁹ M. ZAMBRANO: «Por qué se escribe», en «Hacia un saber sobre el alma». Madrid, 1987.

crear molestas dilucidaciones y deleznable dilemas. Porque, por un lado, los epígrafes remiten a un término infinitamente amplio, el de Historia, y por otro a uno segundo, Arquitectura, el cual suscita múltiples querencias, las principales de las cuales, por boca de profesionales adustos, pero interesados en exceso, o de alumnos inquietos, pero desorientados, han llenado dicha voz de inflexiones a veces tan premiosas como impertinentes, unido todo lo cual, es decir, la indefinida amplitud de la parte que atañe a la Historia con sus divergencias metodológicas incluso, y el carácter de inmediatez con el que la arquitectura es vista y degustada en las Escuelas de su enseñanza, consiguen a menudo desviar de su rumbo a una disciplina asentada con veteranía en la docencia del noble arte de construir.

El perfil académico de la Historia de la Arquitectura, por causa principalmente del carácter aplicado con el que ramplonamente se la quiere insertar en el conjunto de las disciplinas, sale con ello malparado, y aún más, somete a sus impartidores a falsas elucubraciones, transacciones ruinosas con otras áreas, generando en determinados momentos no sólo defecciones, sino graves pérdidas de identidad.

La causa de todo ello es compleja, nada fácil de aquilatar con sobriedad, pero tiene que ver, más que con ninguna otra cuestión, con aquellas que obligan íntimamente a las antedichas «voces» o términos de Historia y de Arquitectura, su participación en ese nervioso vivero de artífices y de profesionales no adjetivados que son las Escuelas, y al ideal que éstas se propongan o persigan. Sin embargo, es bueno que la Historia de la Arquitectura se inmiscuya y suscite pasiones, pues ello es el débito de la misma con su pasado, con su propia historia.

De la dualidad conceptual enunciada, la que menos preocupaciones procura es la parte que toca al término de Historia, pues bajo él se entiende genéricamente la narración verdadera y ordenada de los acontecimientos pasados y de sus cosas memorables. La Historia en sí misma constituye una disciplina que no se halla exenta de debates internos, pero no haremos ahora caso de ellos, pues los hay, y sobradamente, en la parte aplicada a la Arquitectura.

Más sinuoso y resbaladizo es el camino que conduce a dilucidar y delimitar el campo que le corresponde a la voz Arquitectura. Y aún siendo conscientes de la osadía que significa especular su contenido, no obstante vamos a afrontarlo.

En su más amplio entendimiento, la arquitectura es el arte de construir, pero más preciso es definirla según Quatremère de Quincy como la difícil conjunción de un aspecto técnico o mecánico en mayor o menor grado, el oficio, y de un otro segundo únicamente tributario a las facultades del espíritu, facultades precisamente las cuales permiten trascender a la arquitectura desde el estado utilitario que adjetiva a lo meramente constructivo hasta la sublime categoría de Arte. No siempre ni necesariamente es dada la posibilidad de reconocer tal conjunción, así como

también cabe optar por una vía de entendimiento desdoblado, según a qué aspecto de la arquitectura tendamos y prestemos mayor atención.

Si arquitectura es tan sólo o fundamentalmente el oficio de construir, cualquier actividad humana aplicada a modificar el ambiente físico y a satisfacer con ello elementales necesidades de la existencia es digna de ser tratada bajo sus auspicios. No se requiere para ello diferenciar o explicitar las técnicas o materiales empleados, como tampoco es necesario que detente una función cultural y, mucho menos, estética. Concluiremos, entonces, que el estadio más primitivo y grosero de la arquitectura es justo aquel en el que nuestros antepasados cavernícolas, abandonando sin afán de retorno sus refugios naturales y trenzando árboles, ramas y follajes, armaron la primera cabaña primitiva. Este origen legendario ha derivado en una idea de la arquitectura que, además de identificarla con un proceso constructivo artificial, la asimila al campo semántico de la habitación humana, siendo esto último en todo tiempo y lugar.

Habiéndose abandonado por parte de la moderna cultura arquitectónica estas elementales nociones acerca del hecho arquitectónico, y con el ferviente deseo de rescatar a la arquitectura del estado de postración a que fue sometida bajo la férula de la industrialización, la reproducción técnica indiscriminada y la vana repetición estilística, y dadas las tristes consecuencias de todo ello, los autores y los arquitectos actuales más preclaros y comprometidos inciden precisamente en la recuperación de la parte del oficio de construir con arte que a la arquitectura le corresponde y conviene.

A la arquitectura, como hecho histórico, le incumbe, además de la componente tectónica, la estética. Este último sentido es el que le ha reportado el máximo significado y contenidos simbólicos, la parte que más ha seducido a hombres cultos e interesados, los cuales han llegado a discernir y luego formalizar la Historia de la Arquitectura, catalogando a ésta bien por países, regiones, épocas, funciones, tipologías, autores, estilos y otras variantes conocidas, tareas todas harto arduas, aunque en ocasiones se haya forzado en exceso la contemplación de la arquitectura como una visión y recuento de sólo aquellas obras que el particular y mediatisado gusto de cada uno juzgó «artística». Más aún, se ha llegado a escribir de la arquitectura como si ésta sólo fuera reconocimiento y degustación de una imagen exterior, como un acto perceptivo único y súbito, sin entrar a considerar que, casi sin excepción, la arquitectura ofrece e integra dos sensaciones o experiencias, una en lo que al espacio exterior se refiere, y la segunda, su interna espacialidad.

Por lo enunciado, es fácil colegir la dificultosísima hazaña que significa aunar ambos términos, Historia y Arquitectura, para envolverlos en una entidad semántica suficiente, y así referirnos en adelante a Historia de la Arquitectura sin diferenciar más sus voces constituyentes.

Pero esta definición nos disgustaría si en ella no hubiera alguna leve referencia al espacio público donde se produce su impartición.

Las Escuelas de Arquitectura se constituyen como la única institución reconocida legalmente para impartir la disciplina; son ellas, pues, quienes, a través de sus mecanismos de organización avalan el final de un proceso que conlleva el libre ejercicio de la profesión. Pero tan variadas son las demandas con las que la sociedad apremia a los arquitectos titulados, tan diversificadas las opciones que afectan al arte de construir (formales, tipológicas, materiales...), que bien puede afirmarse que dista mucho más de lo conveniente la proyección de conocimientos académicos con las apremiantes contingencias del mundo exterior. A veces, en una primera impresión de reconocimiento, se diría que ambos orbitan en esferas diferentes, de manera que, forzando la contraposición, se podría hablar del alumno estudiante de arquitectura sito en un plano y del profesional en el contrario. Esta, que es verdaderamente condición nerviosa para ambas partes afectadas, no deja de producir fricciones cuando un dueto de tan esforzados antagonistas tratan de armonizar sus intereses divergentes.

Pero no siempre fue así para la arquitectura. Si bien nunca estuvo exenta de dolorosas y hasta traumáticas diatribas, fue a través de su identificación proyectual con los nuevos procesos posibilitados por la moderna revolución industrial cuando vio substancialmente alteradas sus ancestrales y reconocidas tareas, desviada de su secular recorrido histórico, aunque no radicalmente. Toda la centuria decimonónica es un ejemplo de cómo ambos mundos, uno que defiende los valores históricos de la arquitectura, también de la enseñanza de la misma, se opone y resiste ante otro que personifica el invento y el progreso industrial, el cual pretendía otra arquitectura. Pero cuando con más aparente virulencia tiene lugar el encuentro es en el primer tercio del siglo Veinte, cuando acaece el soliviantado y novelesco triunfo de los modernos sobre los antiguos históricos, o, por referirlo con terminología más ampulosa, la derrota de la tradición por el progreso.

Este pensamiento sobre algunas cuestiones y disidencias fundamentales que mueven al pensamiento arquitectónico actual se refleja en las distintas orientaciones que toman las distintas materias que configuran los planes de estudios universitarios. La Historia, en cuanto elección intelectual también ha de tomar su partido, dado que a ella, por su naturaleza, le incumbe la parte de análisis y conocimiento de lo ya realizado, si bien muy poco concretar lo que está aún por decidir. Por todo lo cual, y a pesar de las otras «voces» que se alzan alrededor, es pertinente que la Historia de la Arquitectura deje oír su sentencia experiencial, dado que, además, el grueso del cuerpo docente alterna lo académico con la práctica liberal de la profesión, y que hay muchos que defienden con cierta convicción una enseñanza encaminada primordialmente a saber desenvolverse con soltura en el mundo profesional. Normal-

mente, este género de previsiones van acompañadas por un claro desdén hacia todo tipo de conocimiento histórico, tildándolo de improductivo.

El discurso de la conciliación entre las actividades productivas y aquellas otras entendidas por lo contrario es ya uno de los grandes lugares comunes en las discusiones indolentes e insolubles. Recorre los últimos cien años de la enseñanza de la arquitectura como noción viscosa perturbando la hipotética claridad tecnicista con la que un amplio sector de la proyectación y ejecución se alió en aras de su supervivencia en pasados años de progreso material acelerado, de aparición de nuevos fenómenos y necesidades sociales casi impensables, la valoración que éstas merecían y las distintas respuestas de variadas intensidades con las que cada grupo y asociación profesional se aprestó a ofrecer, para estar a la altura del momento histórico, con fe de converso en los valores rimbombantemente denominados afines al progreso.

Para imponerse, la arquitectura de lo nuevo hubo de vencer obsoletas resistencias y superar variados prejuicios. En un principio, se invocó a la razón como deidad suprema y principal aliada, y con ella como estandarte se quiso dar respuesta desde la propia arquitectura a los rapidísimos avances capitaneados por el pensamiento tecnológico, y la alianza, lo sabemos ya sobradamente, llegó a convencimientos tales como aquellos postulados arraigados en ciertas arquitecturas que se sintieron capaces de suministrar nuevas formas de vida, de dictar morales alternativas, de ocupar y sustituir, por desplazamiento, a la religión. En nombre de la razón, ya en el último tercio del siglo Diecinueve, se aquilató una unidad de estilo, y con un alto grado de confianza ensimismada se hipotecó tal unidad a la utilización de los entonces nuevos materiales y a la razón especial que les prescribía. En función de ello, todos querían ser reconocidos con el «progresivo» calificativo de «racionalistas», teniendo como su mejor gala el de ser buenos constructores. Sin embargo, a la larga, fueron portadores de un principio racional que había venido siendo, más que coyuntura, condición universal de la cultura arquitectónica. Pero también tenían y les sobaban argumentos aquellos que, siendo igualmente expertos, reivindicaron desde sus atalayas «artísticas» la parte de racionalidad que les incumbía, aunque no llegaran por ello a definirse esencialmente como constructores. Y esto nos vuelve a afectar a tenor de dos consecuencias principales: la aparente noche oscura que vive la historia según el criterio comúnmente manifestado por los que siguieron apostillándose apóstoles —que lo eran— del racionalismo, y, en segundo lugar, la reivindicación que se hace de ella contemporáneamente.

En sí mismo, el del racionalismo es un término confuso y ambiguo, de aplicación universal e intemporal, ya que presupone la confianza en la razón para solucionar todos los problemas de la realidad contingente. En este sentido, el racionalismo resulta ser una particular actitud cognoscitiva no exenta de romántico

idealismo. Más restrictivamente, pero con no menor ambigüedad, el racionalismo se refiere a un momento particular de la vanguardia figurativa del siglo Veinte, que siente muy particularmente la necesidad de afrontar las exigencias socioeconómicas de la civilización industrial contemporánea de masas. Sosteniéndose con inverosímil equilibrio entre una ilustrada confianza suprema en la razón y un insobornable pragmatismo, el arquitecto alemán W. Gropius (1883-1969) fue el más destacado divulgador del racionalismo en la arquitectura, buscando uno de los mayores efectos de sorpresa del movimiento en su actitud voluntaria de ruptura con el pasado y en el rechazo de toda voluntad puramente estilística o creativa, punto éste último en el que verdaderamente más éxito consiguió entre sus infinitos y todavía no agotados discípulos o imitadores.

Los rasgos distintivos que adjetivan al racionalismo como tendencia necesitan ser recontados para poder ser confrontados con sus presuntas consecuencias construidas: preocupación por el problema de la vivienda popular, relación de la arquitectura y la política de la edificación y el urbanismo, alejamiento de la naturaleza y cualquiera de sus referencias explícitas, olvido de las composiciones cerradas y de la simetría, tendencia hacia la abstracción figurativa y la desornamentación, distribución libre de los recintos espaciales que surgen ahora del interior hacia el exterior, manifestación explícita de la función como generadora de imagen, ruptura consciente e indiscriminada con el pasado...

El racionalismo arquitectónico asumió alguno de los presupuestos teóricos más refinados de la vanguardia figurativa histórica, pero no pudo averiguar cómo poder mantenerlos inmaculados en el momento de integrarlos dentro de los mecanismos de producción industrial, a los cuales sometía voluntariamente sus procesos de diseño, ni cómo conciliar satisfactoriamente la creatividad personal, imposible de ser soslayada a pesar de la lógica fría y aplastante de la producción mecánica seriada, en la cual se basaba, por otro lado, la capacidad máxima de incidencia que perseguía como hecho social teñido de afanes humanitarios redentoristas...

Aunque teóricamente las técnicas de diseño racionalista se pudieron aprender en su día en «escuelas» apropiadas, las mayores obras maestras y los mejores logros del racionalismo siguieron siendo realizaciones personales, objetos únicos en el sentido más tradicional de su sentido, tenidos, eso sí, como manifiestos dignos de ser imitados y repetidos indefinidamente por cualquier seguidor en cualquier lugar. Las contribuciones a la creación de una estética racionalista fueron, por tanto, múltiples, dispares y, a veces, antagónicas, y en ellas cabe incluir el variopinto y rico mundo de la Bauhaus, el ámbito neoplástico holandés, el personalísimo universo de Le Corbusier, etc. etc. Pero despojado del especial ambiente creativo de los maestros, el racionalismo queda reducido a los estrechos márgenes de una técnica proyectual, a un recetario de imágenes o a un problema de lucha político-so-

cial en torno al tema de la vivienda y del urbanismo. Poco espacio, pues, para la arquitectura entendida en términos históricos.

Conviene tener en cuenta que fuera de los círculos más conspicuos y experimentales del racionalismo, éste se redujo en muchas ocasiones a una mera técnica proyectual, revestida con diferentes y aleatorias estilísticas y rellena alternativamente con cargas ideológicas de muy distinto signo. Prácticamente hasta 1930 la arquitectura y los arquitectos oscilan levemente entre los márgenes de un tradicionalismo epigonal y un tímido protorracionalismo. Más que aparecer, se diría que el racionalismo irrumpió impetuosamente, y la arquitectura, los arquitectos sin excepción, fueron entonces racionalistas conversos repudiadores de sus antiguas prácticas tradicionalistas. Pero más que por convencimiento, el racionalismo triunfó como reflexión tardía, como gusto estético moderno, y acabó imponiéndose en sus aspectos más groseros: abaratamiento del material como consecuencia de sus técnicas industrializadas, que obligó, a su vez, a precipitados reciclajes productivos. También, por supuesto, a los arquitectos y su arquitectura. Todo lo cual, para disipar la escabrosidad del maridaje, se encubrió con espúreos tintes ideológicos.

Pero si los despojos de la técnica racionalista que arribó fueron ocasión de manifestar fe de progresismo y de ambientación republicana, tan poderosas razones sirvieron después para edificar la imagen de regímenes políticos totalitarios.

De las consecuencias funcionalistas del racionalismo no hablaremos, y no porque sea éste el momento de renegar abruptamente de la historia reciente de la arquitectura, sino el de saber corregir cautamente sus más llamativos errores, muy unido ello a herencias vilipendiadas y a impúdicas claudicaciones por parte de la mayoría. Porque, en definitiva, en todo tiempo y lugar al arquitecto le ha cabido la tarea de concebir y construir. Esta afirmación, válida universalmente, podemos verla aquilatada en pleno debate finisecular decimonónico a través de figuras como J. Guadet, pero, además de esto, supo el citado autor intuir con fino instinto otras normas dignas de seguir siendo consideradas, dada su validez y permanencia, y porque así evocamos situaciones y compromisos que nos afectan más de cerca en la actualidad.

Ateniéndonos, pues, a ciertos principios básicos de la instrumentalización arquitectónica, a sus reglas de composición, deduciremos que la arquitectura no debe ignorar, sino caminar con la ciencia como guía, nunca como señora, de la misma manera que todo dibujante presupone e implica al constructor. Y si admitimos que existen estas notas de aplicación universal, que ellas mismas no desaparecen sino que se muestran menos en los movimientos y tendencias más avanzados del siglo Veinte, nos permitiremos afirmar, en conclusión, que el comportamiento arquitectónico afecta a las variaciones históricas de los temas, de

las formas, del espíritu con que éstas aparecen impregnadas, de la misma manera que no se puede negar la historicidad de estos mismos principios.

Dado que ésta historicidad es rica, amplia, plagada de lagunas, de dudas, de sospechas, de certezas y resultados tenidos por óptimos, múltiples son las lecciones y consecuencias que se pueden inferir, y variopintas las consecuencias actuales, pero definitivamente concluiremos, apaciguadas las voces discordantes, que el primer paso para posibilitarlo es el conocimiento de los propios acontecimientos que las fundamentan. Como hemos expresado ya, la mejor vía que nos encamina hacia esta buena disposición es la Historia de la Arquitectura, dado que ésta se ocupa con especial énfasis de la narración verdadera y ordenada de los acontecimientos pasados y de sus cosas memorables.

Si somos cautelosos para minimizar la distorsión de esa narración cantada desde el presente, que es precaución recomendable, estaremos en condiciones de adentrarnos en las espesas redes del pasado, sabiendo muy bien que siempre, en último término, el pasado no es lo mismo que el presente. Pero que es también el presente el momento desde el cual se inicia el viaje con retorno hacia el pasado, hacia la historia.

CRÍTICA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

Imaginamos por un momento poder deslindar algo las diferentes tareas que le incumben a las figuras reconocidas del crítico y del historiador porque a menudo coinciden en una misma persona ambas personalidades y se confunden, y con vorágine atemporalizada el pasado y la actualidad parecen constituir un mismo fenómeno, quedando el tiempo como suspendido.

De hecho, el historiador es un esforzado actualizador del pasado, pero no un enjuiciador enervado del presente, labor propia del crítico. Sin embargo, no todo el mundo se muestra de acuerdo con este juicio; a veces, incluso, los historiadores, al enunciárselo, se sienten como desplazados, arrinconados al campo viejo de la mera erudición sosa y anodina.

Ocuparse del pasado no es pasión de necrófilo, ni equivale exactamente a ignorar la actualidad, renunciar e interpretarla o a inmiscuirse en ella. Mirar hacia atrás no petrifica necesariamente, como tampoco se identifica el elucubrar sobre el presente con la actitud sensata o avispada. Pesa y paraliza como losa el comportamiento de tantos eruditos del ayer que se contentan y nos abruman con el dato descarnado, con la reconstrucción amorosa y un tanto incandescente del simulacro histórico. A la par, fatiga en exceso el narrador irrefrenable que nos aturde con riquezas orales desbordadas con el último hecho de hoy mismo queriéndolo trascender a la posteridad de sólo mañana.

De los primeros nos gustaría orillarnos con la misma expresión que G. Kubler empleó en su día homenajearlo a su maestro reconocido, H. Focillon: *Le passé ne sert qu'à connaître l'actualité*¹⁰. De Kubler también admiramos su hermosa metáfora de astrónomos e historiadores, y de sus cosas en común: se interesan por sucesos notados en el presente, pero que ocurrieron en el pasado. Como las estrellas, los objetos de nuestra historia, las arquitecturas, forman parte, son porciones de inmensas constelaciones que nebulosamente centellean desde el pasado. El historiador, según tan hermoso símil, observa el pasado en el cielo estrellado de su gabinete, en los astros refulgentes de los documentos. Y así participa de la creación universal humana.

La misión del historiador es la de devolver por momentos a la actualidad tráfuga y traidora la dimensión temporal de las parcelas del ayer que elige y somete a su interpretación desde el presente. Un acto de mediación mejor que de sustitución o hipotecación. Comprender y transcribir oral y escrituralmente todo aquello que esté en condiciones de serlo. Y como de objetos y dimensiones artísticas toca referirnos en nuestro ensayo, agregando y considerando siempre, porque es necesario, la capacidad evocadora, expresiva, de esos mismos documentos transcritos¹¹. En este sentido, la misión del historiador consiste en ser un intermediario prudente, sensible e informado entre las obras artísticas y el auditorio de los que quieren oír y saber.

Entremedias quedan sin definir las dificultades y los trabajos que comporta la interpretación histórica, o la justificación social del papel que le cabe cumplir al historiador. Estas y otras reticencias de muy diversa índole sirven bien para presentar y denunciar una condición que a menudo se solicita del historiador como consecuencia de confundirle con crítico pagado de gacetilla: el ingreso en el tiempo.

Parece que, en general, la edad encarece las obras de arte, que la antigüedad incrementa su aprecio, y de paso su precio, su valoración y su valor. El complicado tinglado de la organización social ha encomendado al historiador con frecuencia la sucia tarea de mantener limpio y de conservar el legado cultural, de ordenarlo constantemente y de tenerlo a disposición en perfecto estado de visita.

Aposentado en estos estados de la cultura, la exageración y el desbordamiento del papel —sensato, prudente, sensible e informado— que atribuíamos al historiador, puede adquirir tintes demiúrgicos y mercantilistas, acabar acaparando, lo cual no es del todo extraño, poder social suficiente como para controlar los mecanismos mediante los cuales las obras se transforman en «artísticas». Manipulación que se denuncia, pero que, sin embargo, más que específica de los histo-

¹⁰ G. KUBLER: «La configuración del tiempo». Madrid, 1975, pág. 26.

¹¹ H. BAUER: «Historiografía del arte», capítulo «Las posibilidades de la interpretación». Madrid, 1981, págs. 165 y ss.

riadores, es de los críticos, auténticos expertos a la hora de confeccionar envolturas estéticas para las cosas. Hay, además, una sustancial diferencia en el eco que acompaña a la actividad pública de unos y otros, dado que el historiador y su quehacer se dirigen básicamente a un auditorio culto, a un público restringido, incluso se dialoga con la propia historia, en tanto que el papel del crítico carece de sentido si éste no es oído idolátricamente por la mayoría, ante la cual ejerce su sacerdocio y cumple su modalidad moderna de antiguos mediadores chamánicos.

Con la certeza de los hechos averiguados, el historiador revela la coincidencia histórica y ensaya constantemente nuevas posibilidades de ordenación, por medio de las cuales el objeto analizado se vuelve históricamente eficaz. Con tal fin se acondicionan conceptos que permiten generar relaciones y devolver mentalmente a los objetos a su antiguo lugar, establecer un orden y fundamentar de este modo el orden reconstruido del pasado¹². Esencialmente, operaciones que se ocupan de configuraciones pasadas «que no están ya en condiciones de cambio activo»¹³.

Una naturaleza operativa de las características señaladas equivale a un proyecto de futuro trasladado a tiempos pretéritos, pero desde las pesquisas y las motivaciones de la actualidad, y, en cuanto proyecto, sus premisas están cargadas con equiparables grados de compromiso, lucidez y optimismo con el que puede actuar todo aquel que se afana en conquistar el futuro por sí mismo. Las posturas son divergentes en sentido direccional —hacia atrás, hacia adelante— pero no antagónicas ni excluyentes en el plano de la inteligencia.

De la historia y de la crítica como vicios nefandos

Conviene no confundir el entendimiento de los distintos tipos de crítica, porque es muy cierto que vuela con más aire y por encima de esta crítica apostrofada e inmediata una otra con muy larga tradición de juicio estético-crítico, de pensar y de elucubrar sobre el gusto y su naturaleza, sus aposentamientos y oscilaciones en la psicología humana, la cual explica y clarifica mejor que cualquier otro tipo de acercamiento las vibraciones y vaivenes de la propia historia del arte, de la cultura y la naturaleza de los objetos artísticos.

Con ella como inmejorable consejera ha de discurrir cualquier iniciativa de exordio histórico, como la suma de dos saberes que se sopesan y ayudan mutuamente. Uno, el histórico, centrado en el muestrario de lo creado. La crítica, en los mecanismos íntimos y en los lujuriantes entrelazamientos que mueven y conmueven a dichas iniciativas, a sus autores y a cómo se insertan en el espacio ge-

¹² G. KUBLER: op. cit. Pág. 37.

¹³ H. BAUER: op. cit. Pág. 193 y ss.

neral del intelecto, y en ese otro más particular y dificultoso que es toda una categoría: la del gusto.

El carácter inmediato y la premura separan y distinguen las tareas de la crítica y de la crítica del gusto, porque esta última demanda las actitudes de reposo, de sosiego y de desapasionamiento. Los requerimientos de la primera terminan absorbiendo la imagen de la segunda, que queda relegada a los ámbitos cerrados de los círculos académicos y eruditos, alejada del gran público y, por ende, con menor reconocimiento. La historia, por sus características instrumentales y por simpatía electiva sintoniza con este último tipo de juicios críticos, y los aprovecha, y de ellos se sirve para iluminarse, pero, sin embargo, se ve embargada por la precipitación temporal de la primera. No debería producirse ningún tipo de dilema ni de dudas en las afinidades, pero las hay.

Es el del historiador un tipo de conocimiento con raíces primeras fundamentalmente descriptivas, un sistema de orden y de ordenación, punto referencial en el caos aparente de las cosas. Experiencia acumulada, elección de lo más cierto y verificado para, desde el pasado inconmensurable, servir a proyectos operativos de futuro. Puerto de intermediarios, puente que se tiende entre dos riberas temporales de un lento y sosegado discurrir interrumpido fugazmente por la acción tráfuga y liviana de la escritura, y por la memoria que se nombra y se hace presente por momentos¹⁴.

Con todas las dificultades e insuficiencias. Pero cuando el mar espeso del pasado está encrespado, o nos lo parece desde el presente, no se trata, ni se intenta, como Darío, de domeñarlo azotándole con cadenas.

Sensaciones que, equivocadamente o no, nos procura ese otro tipo de crítica de la inmediatez. Por de pronto, en lo que toca a su aportación posible a la disciplina, porque esta última resulta innecesaria en la práctica, válida sólo en cuanto referencia y en sí misma si goza de las necesarias cualidades poéticas. Porque en la mayoría de las ocasiones se limita a influir en la opinión con lo que es su principal papel de cambio: la temporalidad empujada y poco o nada contrastada, la entronización del gusto arbitrario como valor absoluto y excluyente. Y otro aspecto o factor nada desdeñable, la conversión del juicio crítico en «laudatio», en canto encomiástico. Ello es tan comprensible como denunciado en lo que a tergiversación conceptual se refiere, dado que, además, la crítica de la actualidad goza aún del prestigio de sus primeras apariciones históricas de la mano de las autorizadas personalidades de D. Diderot y de Ch. Baudelaire.

¹⁴ E. LLEDÓ: «El silencio de la escritura». Madrid, 1991. «El surco del tiempo». Barcelona, 1992.

A quoi bon la critique?

Sabido es que el espíritu inquieto y burlón de D. Diderot (1713-1784) se aproxima al campo de las artes, de la pintura especialmente, con el rictus severo y respetuoso con el que se apresta y contribuye, como nadie hasta entonces, a consagrar la personalidad del crítico de actualidad, interesado no tanto por la adivinación del devenir del arte, sino en desentrañar con ímpetu entusiástico la naturaleza, el sentido y la experiencia de la actualidad. Lucidez la suya aplicada al comentario de los diferentes «Salones», también a construir juveniles prevenciones moralistas, filosofías redentoras e ilustradas que convinieran para hacer del arte y de la pintura una acción que presentara atractiva la virtud y ridículo y odioso el vicio, intención, por cierto, común con otros avanzados de la época (J. J. Winckelmann) e igualmente buenos consejeros y animadores para que los artistas mojaran sus pinceles en el intelecto...

Diderot instala y ratifica como empresa del crítico el comentario de lo temporalmente inmediato, introduce un elemento inquietante en este tipo de pensamiento estético: la indescifrabilidad de una presencia tan espiritual y conmovedora como la del genio artístico y creador. Un valor para él absoluto, al que trata con tiento, pero que acabará siendo no sólo el lugar común para futuros e infinitos comentarios de salones sin fin, sino auténtico abuso irreflexivo bajo cuyo advenimiento se encubrirá todo lo que la mente indolente de la crítica no alcanza, lo que a los artistas no se les reconoce y lo que el vulgo inmenso admite y toma sin capacidad de respuesta. Genio y genialidad acaban, pues, etiquetando con su inagotable despensa semántica valores y valoraciones del arte y de los artistas, que encuentran de este modo el consuelo a su paulatino aislamiento, y así, al tiempo, alivio y venganza trocados finalmente con el alto precio de la mala conciencia.

Preludio de estos males de la crítica moderna lo fue, en negativo, lo escrito y difundido por Ch. Baudelaire (1821-1867) acerca de la crítica de arte, escritos los suyos que son captación de los temas candentes en torno a la segunda mitad del siglo Diecinueve: progreso, artista, modernidad... Al prevenir sobre los reparos acerca de dicha crítica, se piensa que la sagacidad y el refinado espíritu de Baudelaire, su ojo avizor para detectar los asuntos de actualidad de entonces —y que nos siguen interesando hoy— fue el legado más imposible que dejó a la discreción menos soberana de los seguidores de lo más accidental suyo. El, que perfiló el retrato de un personaje tan diferente como el del *dandy*, tuvo mucho de esto en los puntos de vista adoptados para enfocar la crítica de arte, para destacar elecciones y subrayarlas de manera breve e intensa, y dio señas suficientes de cómo entendía la crítica —*a quoi bon la critique?*—, es decir, como actividad relajada, atractiva y poética, que explica menos y sugiere más, bien a

través de los mecanismos paralelos y no convergentes con el sujeto criticado, bien, para detrimento de la frialdad algebraica que todo lo quiere descifrar, a través de la exclusividad apasionada y relativa, capaz de abrir al mismo tiempo amplios horizontes.

Tanto romanticismo desplegado y bien entendido puede resultar, no obstante, inadmisibles para las gentes de orden, para aquellos intelectuales que toman el particularismo como actitud, como gesto, y a la Academia como puerto de atraque previo al desguace. Una mezcolanza que sigue siendo la habitual y que produce resultados deformes, entelequias de la mente creadora, pero que, como mecanismo, garantiza al menos una simulación de severidad académica reconfortante y consoladora.

Crítica personal, opinión emitida desde pontificados no legitimados que, de todos modos, no garantizan el acierto, la claridad y bondad de criterios en la adivinanza y presunción de lo que acabará consagrado. El error más patético de este tipo de crítico sin duda alguna fue su decimonónica incompreensión de las vanguardias pictóricas del momento, del movimiento impresionista particularmente. Allí, entonces, la inmediatez y sagacidad se convirtió en extraña y paradójica tardanza, torpeza inadmisibles. Los acontecimientos que artísticamente terminarían siendo relevantes se adelantaron demasiado trecho a sus encomiásticos parafraseadores, fueron incluso refutados, tratados con toda clase de desconfianza y recelo, directamente desdeñados. Craso error cuyas deudas contraídas se siguen abonando día a día, crítica a crítica.

Por ello, quizá, desde aquella falta de perspicacia la crítica y su indeleble mala conciencia se viene precaviendo frente a posibles nuevos deslices admitiéndolo todo, apostando ficticiamente por lo que está previamente acordado como valor consagrable. Del malentendido hemos llegado de nuevo a la *laudatio* perenne, de la épica romántica baudelairiana a la himnica encomiástica preventiva. Todo es previsible y desapasionadamente mercantilista. Hay en el mundo artístico el acuerdo de un número restringido de genialidades, porque no conviene desvalorizar la titulación ampliándola sin cuento a demasiados licenciados en la materia. La aldea de la creatividad se reproduce lentamente, y el sacerdote oficiante de extraños rituales que en ella se concelebran es la figura del crítico.

La propuesta está en la atención dirigida a otros quehaceres y ocupaciones, prolongar en el tiempo otras vías, otras posibilidades y otros métodos, evitando la necesidad crítica apremiante, el juicio apresurado, el vocablo sinsentido y la lógica fría, en el fondo irreflexiva, que lo explica todo sin apenas entender nada.

El pasado, la historia crítica de él, no necesita realmente de tan amplios auditorios, ni su destino es consagrar virtualidades, ni repartir prebendas, ni vislumbrar el porvenir. El pasado, la historia, sus objetos —artísticos— y el historiador no de-

ben pagar el alto rédito de la deuda crítica, al igual que el prestigio acumulado no debe invertirse en las falsas ganancias de lo contingente y de lo accidental, en ventas y en transacciones. No se es periodista, ni el órgano vigilante que vela por la salud estética de la comunidad cuya educación hubiera que controlar obligatoriamente y, mucho menos, sin su predisposición. Tampoco ha de caerse en monólogos crípticos dirigidos a círculos restringidos de iniciados que se entienden entre ellos.

Con sensibilidad, pasión y el sano ejercicio de la razón, instrumentando como siempre, una vez más, el poder evocador de la palabra, de los signos escritos, la historia hablada o transcrita cumple una antigua misión, simple y entrañable, terriblemente culta: llenar los signos visibles con los significados culturales ausentes, con las imaginaciones perdidas, pero que están y se pueden descubrir en ese mismo pasado, en el mismo reino en el que los objetos artísticos ejercieron sus múltiples funciones.

Es, pues, un proyecto inacabable, que se justifica por la misma acción de emprenderlo, por la apuesta de toda tendencia hacia algo que se quiere, aunque no se alcance nunca del todo.

Impulso intelectual incesante y amoroso a la par. Es difícil atreverse a ser más original porque desde el modelo del discurrir histórico siempre se será demasiado incipiente.

Queda una última reivindicación de una idea que vuelve a verificar viejas creencias platónicas: el presente al que la historia llega se constituye culturalmente por todos los presentes pasados, por medio de las señas de los cuales volvemos a reconocer parte, y nos entendemos, porque seguimos hablando la misma lengua.

Pero como esos pasados presentes resultan inagotables, y el actualizarlos constantemente requeriría varias vidas que nadie posee, se ilumina ese pasado sólo a intervalos. Y porque estamos firmemente convencidos de que no hay nadie capacitado para interpretar y utilizar exclusivamente el legado que se administra, nuestro último modelo referencial es también griego antiguo. Aspiramos imitar discretamente lo que expresa y se desprende de aquel fragmento de Heráclito, siempre abierto y que nadie quiso nunca cerrar: «El señor cuyo es el oráculo en Delfos, ni revela ni encubre, sino que da señas».



Antón von Maron: Retrato de J. J. Winckelmann (1768).



J. H. Fragonard: Retrato de Diderot.



M. A. Laugier: «Essai sur l'Architecture» (2.^a edic., 1755).



Le Corbusier: «Le Poème de l'Angle Droit» (1955).