

Norma y acento en la arquitectura clásica

Joaquín Lorda

Sumario

La comparación de la arquitectura y ornamentación con el lenguaje enriqueció la teoría arquitectónica con nociones como estilo, regla y licencia, propias de la retórica antigua; después se hablaría de vocabulario, y, finalmente, de sintaxis. En otra ocasión me referí a la cuestión del significado en la arquitectura clásica; y ahora hablaré ligeramente del valor de las reglas, de su pretendida gramática.

GRAMÁTICA DEL DISEÑO

La gramática del diseño posee una historia curiosa, que puede resumirse brevemente. Aunque no falten antecedentes, el carácter "gramatical" del diseño se descubre a fines del XVIII, al intentar ofrecer reglas universales para librar al artista de la arbitrariedad, siendo pionero el francés Quatremère de Quincy¹. En el siglo XIX, la idea de gramática se reforzaría al conocer distintos repertorios históricos y exóticos, extraños a los moldes europeos; y se presentaron de modo sistemático. Iniciaría la lista Owen Jones, con su *The Grammar of Ornamentation*, con unas pocas reglas; y le siguió después Charles Blanc con su *Grammaire des arts du dessin* con pocas ilustraciones, e importante carga teórica. Muchos autores utilizaban esta analogía, aludiendo a reglas perennes en el diseño².

Conjuntar esos variados principios teóricos resultaba difícil; y, sin embargo, bastaba mirar los repertorios para percibir las características del arte de una región o periodo; por tanto, en las décadas siguientes disminuirá la teoría y aumentarán las ilustraciones, como en la *Grammaire élémentaire de l'ornement: pour servir à l'histoire, à la théorie et à la pratique des arts et à l'enseignement*, de Jules Bourgoïn. Y finalmente quedarán casi exclusivamente las ilustraciones, como en la popular colección francesa *Grammaire des Styles*, de los años veinte (ahora reeditada y continuada), o en la suiza reciente, *Grammaire des Formes et des Styles*, sin apenas texto.

Pero la comparación gramatical tiene una aplicación particular a la arquitectura clásica; ya que esta expresión, a diferencia de otras denominaciones estilísticas, no refiere tanto a algún periodo concreto, como a un modo supuestamente intemporal de conjugar determinados elementos. La idea de atemporalidad del diseño procede de los tratados de arquitectura, especialmente de los sistemáticos *Cours d'Architecture* franceses de los siglos XVII y XVIII; pero cobró fuerza en Inglaterra, donde muchos arquitectos, desde Inigo Jones a Lutyens, desde principios del XVII hasta mediados del XX, repletaban sin desgaste elementos clásicos en composiciones sencillas³.

Autores ingleses popularizaron desde principios del siglo XVIII libros elementales de órdenes clásicos; algunos incluso de bolsillo, como el *Builder Pocket Companion*, de William Halfpenny de 1728, que imitaba a los diminutos vademécum y diccionarios de moda. A esa tradición pertenecen los libros de órdenes contemporáneos como el de R. Chitham⁴, que declara que "su propósito es volver a plantear una gramática de los órdenes"; o James S. Curl, que promete en su subtítulo *An Introduction to its Vocabulary and Essentials*⁵.

La analogía gramatical resultaría un lugar común, sin implicar un método de análisis, para los autores que han tratado de arquitectura clásica con calado teórico, como el popular *El lenguaje clásico de la arquitectura*, de John Summerson. Cuando la ana-

1. Véase el apartado "Etymological Science" en LOVIN, Sylvia, *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1992, pp. 76-85.

2. COLLINS, Peter. "La analogía lingüística" en *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Gustavo Gili, Barcelona, 1970, pp. 177-186.

3. Véase "Preface" e "Introduction" en RICHARDSON, Albert E., *Monumental Classic Architecture in Great Britain and Ireland (1914)*, Norton, New York, 1982, XXVI y pp. 1-9.

4. CHITHAM, Robert. *The Classical Orders of Architecture*, Rizzoli, New York, 1987, p. 10.

5. CURL, James Stevens. *Classical Architecture An Introduction to its Vocabulary and Essentials*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1992.



1 2

1. Vaso del Renacimiento italiano, siglo XVI.
2. Vaso del palacio de Versailles, c.1700, Raguenet, *Matériaux et Documents d'Architecture*.

logía se utilice con más hondura, advierte Alexander Tzonis que podría ser "reductiva y engañosa", y recomienda que "más que el vocabulario, la gramática y la sintaxis, se deben investigar los *topoi* del lenguaje elocuente"⁶.

Por otro lado, desde los cursos de Durand, no han faltado empeños para crear "gramáticas de las formas" abstractas, al margen de la historia, como procedimientos automáticos de diseño: y desde hace tiempo se redoblan gracias al ordenador⁷. Ya se ha publicado un esbozo de gramática con 52 reglas para la arquitectura tradicional china⁸. La arquitectura clásica ha recobrado interés para los diseñadores actuales, interés que aumentará en los próximos años; y no tardará en difundirse algo semejante para la clásica (ya existen programas para dibujarla).

SISTEMA Y NORMA

La analogía contiene algunas ventajas aprovechables, a la hora de explicar el significado y alcance de las reglas. Eugenio Coseriu ha aportado la útil distinción entre sistema y norma en un lenguaje⁹. Sistema es el conjunto ideal de reglas y elementos de una lengua; contiene todas las combinaciones posibles de elementos; todas cuantas pueden efectuarse de acuerdo con las reglas.

El grado de complejidad y coherencia que alcanza un lenguaje resulta asombroso. Y los diversos sistemas poseen un grado de complejidad equivalente, lo que refleja de algún modo las virtualidades -y limitaciones- de la mente humana y de la creación intersubjetiva¹⁰. El sistema es fruto de una cierta tensión hacia la regularidad; los hablantes han tejido, uno tras otro, sin darse cuenta, la trama del lenguaje, operando del mismo modo, sirviéndose del caso particular como un modelo, e imponiendo el modelo como regla general. Esta tensión se relaciona con una propiedad básica que estudia la psicología del aprendizaje: la generalización; quien aprende a responder a un estímulo concreto debe ser capaz de aplicar su respuesta a otro similar.

La norma refiere al modo como se acostumbra emplear esos elementos en un lugar y tiempo determinados. Los campesinos de Turégano hablarán un castellano distinto del que se emplea en las tertulias literarias de Madrid; ambos modos de expresarse son correctos, aunque diferentes. Los estudios lingüísticos describen con bastante propiedad un sistema: sus elementos y reglas, su vocabulario y su gramática. Pero no pueden explicitar enteramente una norma: no es sistematizable.

EL DISEÑO CLÁSICO COMO "SISTEMA"

En el clasicismo se observa también una tensión hacia la regularidad que ha crecido desde la antigüedad clásica a nuestro siglo. Los diseñadores han transportado los hallazgos obtenidos en unas configuraciones a otras distintas.

Gottfried Semper, uno de los mayores teóricos de las artes tectónicas (interesado por la analogía entre arquitectura y lenguaje), advirtió que existía una familiaridad grande entre las formas de la arquitectura clásica y las formas cerámicas; y la comparación le ayudó a construir parte de su teoría. Semper entendía por cerámica cualquier forma aceptable para esa técnica, aunque de hecho no se hiciera en barro cocido; y su historia

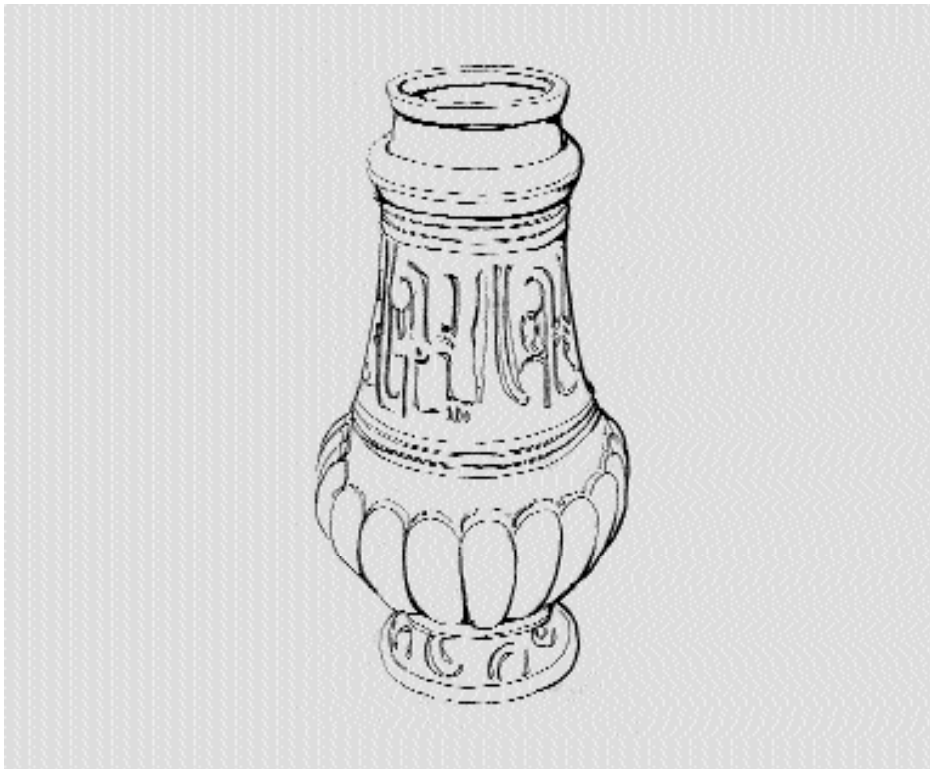
6. TZONIS, Alexander LEFAIVRE, Liane y BILODEAU, Denis. *El clasicismo en arquitectura. La poética del orden*. Blume, Madrid, 1984, pp. 181-182.

7. WOJTOWITCZ, Jerzy y FAWCETT, William. *Architecture: Formal Approach, Academy*, London, 1986.

8. CHIOU, Shang-chia y KRISHNAMURTI, Kamesh. "The Grammatical Basis of the Chinese Traditional Architecture", *Languages of Design*, 3 (1995), Elsevier, pp. 5-31.

9. COSERIU, Eugenio. *Sincronía, Diacronía e Historia*, 2 ed., Gredos, Madrid 1973, pp. 50 ss.

10. CASADO, Manuel. *Lenguaje y Cultura. La etimología y la sintaxis*, Madrid 1988, pp. 39 ss.



Vaso Maya, siglo X. Dibujo del autor.

de las formas cerámicas incluiría formas de revolución ejecutadas en cualquier materia: barro, madera, piedra o metal¹¹.

Resulta patente que la cerámica, según la entendía Semper, es un campo de pruebas idóneo para las molduras, las proporciones, y la relación entre forma y adorno aplicado. En la Grecia clásica se incoa la semejanza: y desde la época imperial romana, los vasos ornamentales, que se construyen muchas veces en piedra o mármol, tienen elementos y modos de composición comunes con la arquitectura. Interesaría probar que esos modos son reglas, afectan a toda la composición clásica, pertenecen al "sistema". En lo que sigue, procuraré exponer mis ideas sirviéndome de vasos.

El famoso "diccionario" de motivos de fines del siglo pasado, *Matériaux et Documents d'Architecture* de Ragueneau¹², presentaba muchos ejemplos. En una de sus láminas figuran dos vasos europeos. El del renacimiento italiano, servirá de ejemplo. Posee una apariencia acabada, con simetría más central, con eje vertical, que denota claramente un énfasis gravitatorio, subiendo de lo más pesado a lo más ligero; se define o articula con formas molduradas, que dividen su volumen en cuerpos característicos, a los que se da un perfil adecuado: pie (que contraría a la gravedad, pero expresa el arranque de la pieza), panza ampulosa y cuello esbelto; una última moldura dibuja en la parte superior una faja o friso, apto para acentuar la conclusión de la pieza; el tratamiento de superficie realza el sentido de cada cuerpo con una decoración ad hoc: un acertado friso de antemios alternados en sus paredes, guimaldas en el gollete, gallones en su panza, y cimbras como perfiles de su pie y boca.

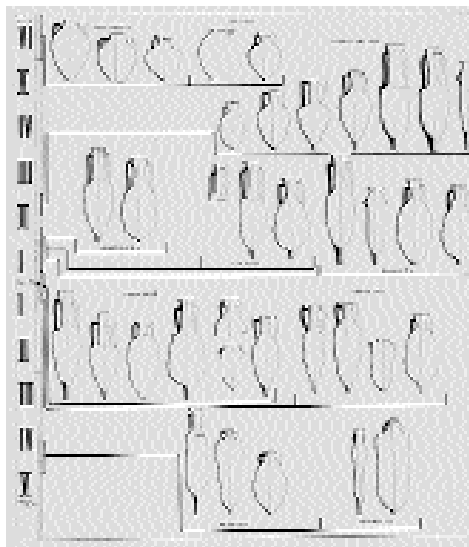
Los elementos son identificables, por eso se describen; y tienden a disponerse de modos reconocibles. Bastará confirmar que algunos modos constituyen reglas muy marcadas, en aspectos que no son funcionales, y que se podrían entender como rasgos universales del "sistema" del clasicismo.

He seleccionado dos rasgos, que parecen anecdóticos, y por eso adquieren mayor fuerza probativa: los gallones que adoman su panza, y el friso con su moldura que enriquece el cuello. Los gallones pertenecen a una familia amplia y típica del clasicismo, que comprende también su negativo, las acanaladuras. Las formas hinchadas propenden a ser decoradas con gallones; y sería inoportuno colocar acanaladuras en la panza. Los gallones convexos son "más adecuados" para las superficies convexas y los acanaladuras cóncavas son más apropiadas para las convexas¹³. Esta podría ser una pequeña regla general del clasicismo. Afecta también a las columnas, que con frecuencia se acanalan completamente, y algunas veces se llena el tercio inferior de las acanaladuras con unos cilindros alargados, con unos funículos.

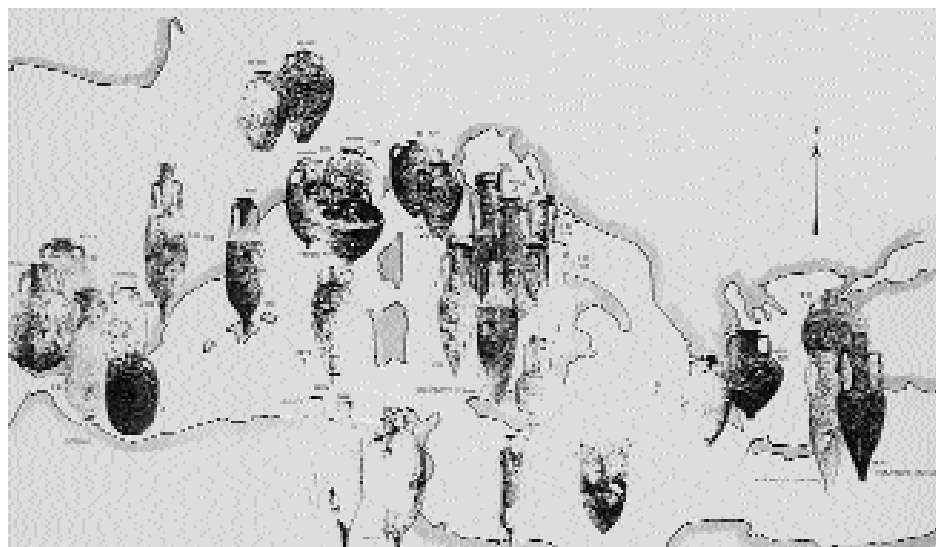
11. SEMPER, Gottfried. *Der Stil*, II, Friedr. Brückmann's Verlag, München, 1880, pp. 78-199.

12. RAGUENEAU, A. *Matériaux et Documents d'Architecture Classés par Ordre Alphabetique*, Librairie Générale, Paris, 1872-.

13. MEYER, F. S. *Manual de ornamentación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 250.



1. Tabla cronológica de ánforas, Joncheray-Vanderpijil, Nouvelle Classification des Amphores.
2. Modelos de ánforas y lugares de origen, Joncheray-Vanderpijil, Nouvelle Classification des Amphores.



La siguiente regla consiste en que, antes de rematar un objeto que posee un impulso vertical acentuado, conviene preparar el remate señalando una franja horizontal, a veces ornamentada, que llamamos friso. Sobre esta tendencia he hablado en otro lugar¹⁴. También la columna, con mayor impulso vertical que cualquier vaso, prepara su culminación con una moldura sobresaliente, un astrágalo, que dibuja una faja aprovechada por el capitel.

Resulta importante aclarar que estas reglas, aunque se aplican a muchas cosas, no son absolutas; las formas no han podido repetirse tantas veces como las palabras, y sus reglas resultan más flexibles, son simples tendencias o propensiones: las formas hinchadas invitan a ser decoradas con gallones; invitan pero no lo exigen; y lo mismo sucede con el friso de remate.

No obstante, son propensiones muy fuertes, casi maniáticas: se relacionan con leyes psicológicas profundas, por las que se hacen deseables¹⁵; las percibe cualquier persona que se enfrente con una forma así. Lo muestra bien un vaso maya del museo de la universidad de Yale, del siglo X, sin relación directa con el diseño europeo, que aprovecha los dos rasgos: los gallones en la panza, y el cuello señalado con un astrágalo¹⁶. No obstante, gallones y astrágalo o friso no son recursos difundidos en las artes mayas: no forman parte del supuesto "sistema" arquitectónico o decorativo maya, que preferirá otros modos igualmente maniáticos.

LOS DISEÑOS CLÁSICOS COMO "NORMAS"

La norma del lenguaje acota las posibilidades del sistema convirtiéndolo en el habla de una sociedad en un lugar y tiempo determinados. Rigen las reglas del sistema general, pero la costumbre se reserva algunas posibilidades del sistema, en perjuicio de otras.

La norma lingüística no se estudia, se aprende por familiaridad, tal y como sucede con todo lo que se da por descontado, lo tácitamente compartido, lo que habilita como miembros de una sociedad determinada. Se acepta como común, y como propio; se aprende a respetarlo; y se cobra una sensibilidad para percibir cualquier anomalía¹⁷.

En el sentido de Coseriu, la arquitectura clásica, propiamente dicha, presenta "normas" diferentes. Vitruvio afirma que "cada estilo tiene sus propias leyes ya por antigua costumbre"¹⁸. Se refiere más bien a los órdenes, dórico o jónico, que inicialmente eran modos regionales. En todo caso, la arquitectura clásica de un lugar y tiempo determinados se rige según una "norma" peculiar, impuesta por la costumbre, que resulta difícil sintetizar: así puede hablarse de un clasicismo romano, de otro francés, centroeuropeo, etc¹⁹.

En la lámina de Ragenet aparece otro vaso: es una cratera del palacio de Versailles, de hacia 1700. La forma de cratera y ánfora pertenecen a lo que hemos llamado "sistema" de la arquitectura clásica: ambos tipos han acompañado a los elementos arquitectónicos desde su nacimiento, y cumplen reglas comunes, como es obvio, en la distribución general, el interés por acusar el cuello, y también en subrayar la panza con gallones. Pero además, pertenecen a "normas" distintas: el vaso renacentista muestra un modo todavía inmaduro, delicado y un poco ingenuo; el otro ejemplifica al ostentoso y académico clasicismo francés, con mayor movimiento de siluetas, y con adorno más pesado; sus motivos son variantes de acanto, abundosos y con mayor relieve.

14. LORDA, Joaquín. "Orders with Sense: Sense of Order and Classical Architecture" en Woodfield, Richard, *Gombrich on Art and Psychology*, Manchester University Press, Manchester, pp. 216-233.

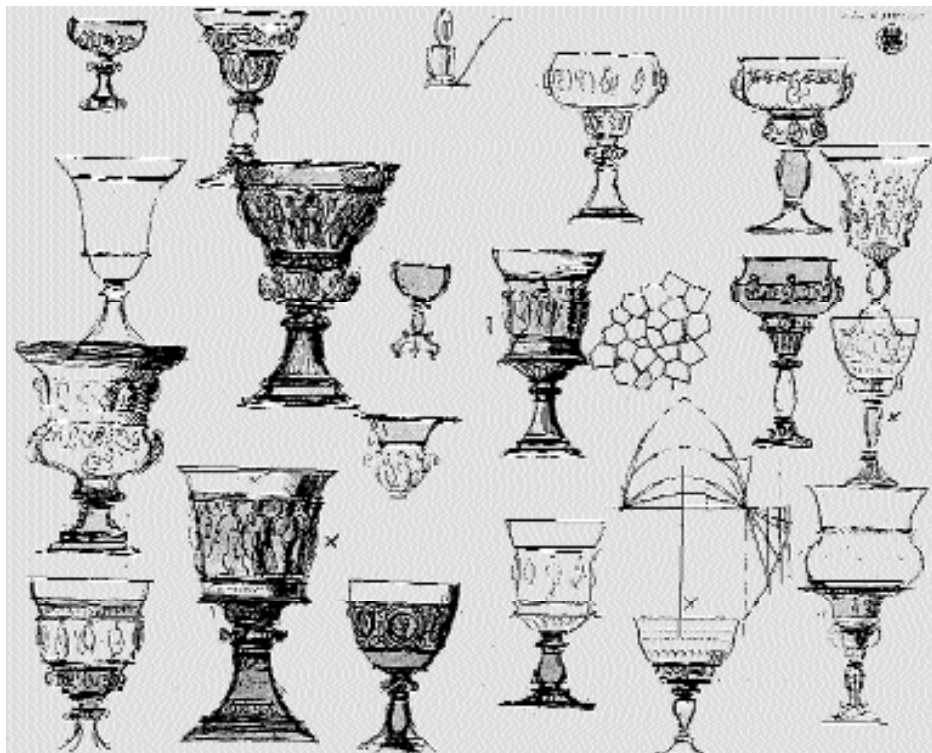
15. GOMBRICH, Ernst Hans. *El sentido de orden*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 248.

16. KUBLER, George. *Arte y arquitectura en la América precolonial*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 346.

17. COSERIU, Eugenio. *Sincronía, Diacronía e Historia*, op. cit., pp. 42 ss.

18. VITRUVIO, I. ii.

19. Lo expresan bien los bonitos esquemas de fachadas europeas que dibuja MILLAR, John Fitzhugh, *Classical Architecture in Renaissance Europe, 1419-1585*, Thirteen Colonies Press, Williamsburg, 1987.



Dibujos de vasos, K. F. Schinkel.

Hay muchos tipos de vasos, y Semper se molestó en componer una cuidadosa explicación del origen y sentido de cada forma. Al “sistema” pertenece el que se distinguen ánforas y cráteras; y a la “norma” el que, en cada momento de la historia, en cada lugar, exista una idea particularizada de la forma propia de un ánfora y de una crátera; podría haber escogido un ánfora barroca y una crátera renacentista; o una crátera griega y una ánfora romana. De hecho, merece la pena aprovechar este último ejemplo.

Ningún objeto histórico ha sido tan estudiado como las ánforas romanas; eran un envase indispensable para muchos productos: vino, aceite, legumbres, etc., y tomaban formas peculiares. Como sucede con las palabras o las construcciones del lenguaje, la repetición del modelo ha fijado el término de referencia y ha permitido la aparición de variantes señaladas.

CAMPOS DE GRAVEDAD Y EXPRESIÓN

A veces se representan las variantes de ánforas, tal y como se hace con los diferentes términos de una norma lingüística, en un mapa con diferentes modelos y regiones de procedencia; también se construyen tablas de su evolución cronológica²⁰.

Esas representaciones sugieren una bonita idea que apuntó Gombrich: el campo de gravedad²¹: un tipo tan definido como un ánfora crea algo así como campos gravitatorios. Hay dos fáciles de detectar: uno geográfico y otro cronológico. Al modelar una nueva vasija, según variemos su forma, haciéndola más esbelta, gruesa, etc., el prototipo se “cargará” de sentido: se acercará hacia alguna zona del mapa o de la tabla: la vasija se convertirá en tripolitana o dacia, tardo-imperial o republicana; y cuando no coincida exactamente con el modelo, su parecido denunciará influencia y cercanía; por ejemplo, quasi-púnica tardo-imperial, cercana a Cartago del siglo IV.

Todo es cuestión de matices, pues los vasos, formados enteramente por curvas hechas a mano, rara vez aceptan una definición²². Como argumenta Meyer, “en la práctica no se guarda estrictamente la línea geométrica, antes bien, existe una tendencia marcadísima a separarse de ella”²³.

El campo de gravedad existe en las mentes de las personas habituadas a ver ánforas, que tienen una idea, en general compartida, de lo que es un ánfora: el campo de gravedad de las ánforas está en la mente de los romanos antiguos, y debería estarlo en los expertos actuales; para ellos, un ánfora no es un simplemente un vaso; en el mismo acto de reconocerlo como ánfora, perciben su lugar y fecha. La forma queda “cargada” por los campos de gravedad geográfico y cronológico: será púnico-romana, y por tanto, gruesa y pesada; será del siglo IV, y por tanto anticuada, o bien novedosa y revolucionaria.

Este descubrimiento conduce a otro. Como las ánforas no se definen estrictamente

20. JONCHERAY, Jean-Pierre. *Nouvelle classification des amphores, découvertes lors de fouilles sous-marines*, 2 ed., Cahiers d'architecture subaquatique, Frejus, 1976. Los dibujos son de Patrick Vanderpijl.

21. GOMBRICH, Ernst Hans. "Criteria of Periodization in the History of European Art III: A Comment on H. W. Janson's Article", en *New Literary History*, 1 (1970), pp. 123-5.

22. Existe una tradición que intenta definiciones geométricas, previstas por Edmund Pottier, desarrolladas por Jay Hambidge, corregidas por L. D. Casley, y popularizadas por Matila Ghyka.

23. MEYER, F. S. *Manual de ornamentación*, op. cit., p.401.

te, cada vez que se fabrique una en Cartago en el siglo IV, adquirirá sus matices singulares: se verá ligeramente más aplomada, o descuidada, cargada de hombros, o fina, con respecto a la idea compartida de ánfora; quedará coloreada con una expresión definida: compradores y vendedores la verán ingenua, grosera, liviana, pedante, etc. Una sencilla ánfora se ha convertido en una forma expresiva.

La mayor parte de las ánforas no merecerían atención. Pero todos los objetos que rodeaban a un romano del siglo IV, y a cualquier persona que viva en sociedad, quedan afectados por diversos campos de gravedad, más o menos fuertes, y adquieren expresión: no cualquier expresión, pero al menos denunciarán su nacimiento, que he comparado con la norma lingüística; y un cierto carácter, que ahora, por no abandonar la analogía lingüística, llamaré "acento".

Esta noción es fundamental en la historia del diseño. Ya que una forma puede ganar atractivo por su novedad, o frescura o candidez, cualidades que se deben al campo gravitatorio; y que desaparecen cuando miramos el pasado retrospectivamente. El mismo objeto, si se conserva, adquiere nuevas expresiones con el paso del tiempo, se transforma en cacharro viejo, en pieza de museo, etc. El historiador recuperará instintivamente la expresión ingenua de los objetos. Dos ánforas que fueran exactamente iguales, pero fabricadas en tiempos o lugares distintos, poseerían "acentos" diferentes, y debería dárseles distinta valoración. Un ánfora griega que se descubre falsificada pierde valor monetario, pero también artístico: deja de ser hermosa.

HABLAR COMO LAS SEÑORAS

Resulta difícil definir una norma peculiar, y un acento particular es más evasivo. Sin embargo, el acento es el núcleo del diseño clásico.

"Yo no quiero hablar gramaticalmente. Quiero hablar como las señoras"²⁴. Así protesta Elisa, la protagonista de *Pygmalion* de Bernard Shaw, la florista de un arrabal londinense, que gracias al esfuerzo de dos lingüistas, llegará a convertirse en *My Fair Lady*.

El retor romano Quintiliano decía ya que "una cosa es el latín, y otra la gramática"²⁵. El señorío en el hablar, argumenta "no se refiere tanto a las palabras sueltas, cuanto al tono general de lo que se dice"²⁶. Es el gusto propio de gentes selectas, que poseen lo que Quintiliano llamaba urbanitas: "las palabras, el tono, y el uso, revelan un gusto verdaderamente propio de la urbe, y un fondo de cultura recibido con el trato de personas cultivadas, en una palabra, lo contrario a rusticidad"²⁷.

Otro retórico famoso, Cicerón, también recuerda que "hay un cierto acento romano, propio de la urbe, ... intentemos tomarlo y aprendamos a huir no sólo de la aspereza rústica, sino también de la insolencia extranjera"²⁸.

La urbanitas crea entre los hablantes un nuevo campo de gravedad. Se han criticado mucho las valoraciones artísticas que se apoyan en la idea de centro y periferia, metrópoli y provincia; pero en la retórica y en el diseño clásicos son vitales. En el centro se sitúa la urbe, el foro; ahí la intensidad, que depende del mutuo contacto, es máxima; en la periferia se da un gradiente; la fuerza disminuye gradualmente -como decrecen los contactos- hasta un punto donde todo es rusticidad; más allá, la barbarie, la insolencia extranjera, las gentes que no saben hablar, y que simplemente balbucean: bar, bar...

La comparación gramatical se ha quedado corta, pero aprovechamos las semejanzas con la retórica, como recomendaba Tzonis. Para la arquitectura clásica el buen "acento", es prioritario; y el contenido no importa: no hay que transmitir mensaje ninguno: diseñar en clásico es dotar a las cosas vulgares de un tono general que las transfigura en decorosas, distinguidas y bellas. Lo representa bien el solemne retrato de familia, que recoge Hector d'Espouy en sus *Fragments*, donde elegantes vasos, ánforas y urnas, alternan con otras egregias formas clásicas²⁹.

Si entre ellas deseáramos colocar nuestras modestas ánforas de Cartago, deberíamos aplicarles, como hemos aprendido, gallones en su panzas, y dibujar en sus cuellos una franja de terminación; desde luego, quedarán eficazmente dignificadas: nadie acusará que son vasijas bárbaras; pertenecen al sistema clásico. Pero todavía podrían tildarlas de rústicas. Lo verdaderamente importante es enseñarles a "hablar como las señoras": dotarlas de urbanitas, de un "acento" cultivado; y esto requiere, como hemos visto, intuición y sensibilidad; por eso, recordaba Geoffrey Scott en su defensa del clasicismo, que la arquitectura clásica "es, ante todo, una arquitectura del gusto"³⁰.

El gusto en arquitectura clásica significa muchas veces un ajuste preciso. Como las ánforas, muchos elementos del clasicismo se componen de formas que admiten pequeñas variaciones en sus perfiles y proporciones. Esas pequeñeces no se pueden for-

Composición con vasos y otras piezas romanas, L. J. Hulot en *D'Espouy Fragments d'Architecture*.



24. SHAW, Bernard. *Comedias escogidas*, 7ª ed., Aguilar, Madrid 1973, p. 681.

25. QUINTILIANO, *Institutionis oratoriae*, I, 6, 27.

26. *Ibid*, VI, 3, 107.

27. *Ibid*, VI, 3, 17.

28. CICERON, *De Oratore*, III, p. 44.

29. D'ESPOUY, Hector, "Fragments d'Architecture Antique d'après les Relevés & Restaurations des Anciens Pensionnaires de l'Académie de France a Rome, Massin", Paris, 1905, vol. II: Jean Hulot, *Fragments romanos*, 1904.

30. SCOTT, Geoffrey. *Arquitectura del Humanismo: un estudio sobre la historia del gusto*, Barral, Barcelona, 1970, p. 37.

mular enteramente. Según afirma Vitruvio, deberemos probar "y quitando o añadiendo algo a las proporciones previamente establecidas, llegar al modo y tamaño que le corresponda"³¹. Recientemente, se ha confirmado que algunos de los mejores ejemplos de la antigüedad se trazaban o al menos se corregían a mano³².

Conseguir el "acento" apropiado en un ánfora requiere un gusto refinado, una mano diestra, propia de un artista entrenado, pero también un material dócil. El alfarero dirige la forma de un modo intuitivo, hundiendo sus manos en el barro fresco, y acaricia la forma que surge, para introducir sutilezas, que transformarán el material básico y barato en algo hermoso.

El diseñador de arquitectura necesita gusto, que sólo adquirirá por el contacto frecuente con las grandes obras; y necesita igualmente una mano diestra que imprima matices en un medio suficientemente dúctil. Y en eso consiste la práctica del dibujo. Dibujos como los de Schinkel ingeniando vasos poseen el secreto del "acento" clásico³³: sólo cuando el dibujo se hace informe y sugerente, blando y flexible, como el barro, resulta apto para diseñar esta arquitectura; permite a Schinkel intuir las posibilidades de la forma que se incoa ante sus ojos; entonces, acariciándola suavemente, la conducirá por el campo de gravedad, que conoce bien, hasta imbuirla de la expresión, del "acento" adecuados.

Hay que concluir que la comparación de la arquitectura clásica con la gramática evidencia semejanzas interesantes; con todo, el diseñador clásico tiene más de alfarero antiguo que de gramático: puede confiar en algunas reglas elementales, pero deberá saber, que para lograr un diseño distinguidamente clásico, ha de mancharse los dedos.

31. VITRUVIO VI, ii.

32. HASELBERGER, Lothar. "Planos del templo de Apolo en Didyma", en *Investigación y Ciencia*, 113, febrero 1986, pp. 94-103.

33. Publicados en SCHMID, Josef. *Karl Friedrich Schinkel*, Georg Kummer's Verlag, Leipzig, 1943, s.n.