

ARQUITECTURA CLÁSICA: UNA ARQUITECTURA DE LA URBANIDAD

Joaquín Lorda

A la memoria de Luis Cervera Vera.

Según ideas de Gombrich, se estudia la arquitectura clásica como forma de presentación social, ayudándose de los avances de la etno-sociología sobre las maneras de trato. La arquitectura clásica se incluía entre ellas, y poseía sus características: sus dispositivos eran formalidades; pero sobre todo constituían una cortesía arquitectónica: eran un modo de agradecer.

Hay aquí una palabra clave que vincula la estética del ornamento, con la función social del diseño, y es la palabra 'formalidad'.

Ernst H. Gombrich, *El sentido de orden*

UNA ARQUITECTURA BELLA

Por su belleza, era inmediatamente antigua; hoy, después de mucho tiempo, es reciente, nueva y vigorosa. Sobre la obra de Pericles florece una juventud perenne; se conserva al abrigo del tiempo, indemne, como poseyendo un hálito siempre fresco y un alma que no conoce la vejez.

Son las palabras más hermosas que se han escrito sobre arquitectura¹. Con ellas describió Plutarco, en sus *Vidas paralelas*, la renovación que había recibido Atenas, con el Partenón y otros edificios, unos quinientos años antes. Hoy siguen siendo verdaderas; y cabría aplicarlas también a los grandes ejemplos de la arquitectura clásica, como la basílica de San Pedro (de la que nos separan casi quinientos años) y muchos otros: una belleza inmediatamente antigua, que conserva la frescura de su primer momento; una arquitectura que está por encima del tiempo, que se presenta monumental –“inmediatamente antigua”–, sin resultar abrumadora; y elegante –“una juventud perenne”–, sin parecer liviana; una arquitectura que equilibra lo solemne y lo gracioso: una arquitectura bella (fig. 1).

Ictinos, el arquitecto del Partenón, logró esa belleza; y la logró también Miguel Ángel, en su cúpula del Vaticano. De Ictinos no sabemos casi nada², Miguel Ángel es el prototipo de Genio en la cultura occidental, del que se conservan sus cartas y recibos³. Pero lo que interesa en ambos es su obra. Y para realizar su obra ni uno ni otro contaban sólo con su talento personal. La tradición arquitectónica de Grecia, como la del renacimiento, más adelante, habían experimentado un progresivo refinamiento⁴. Y los arquitectos griegos y renacentistas disponían de medios eficacísimos para obtener esa elegante majestad, a la vez rica y contenida. Con la ayuda de su tradición, Ictinos, Miguel Ángel, y muchos otros arquitectos menores, supieron dotar de belleza a sus edificios, dignificando su presencia monumental al exterior, los ámbitos interiores que acogían, y también los objetos importantes que guardaban.

Llamamos arquitectura clásica a esa tradición de belleza; en primer lugar, a la arquitectura que corresponde a la civilización clásica, de los antiguos griegos y romanos; en sentido amplio, a la arquitectura occidental, cuando aprovecha las fórmulas de la antigüedad clásica, como sucede con la cúpula de San Pedro, que se sirve, evidentemente, de ellas; y, en sentido figurado, hablamos de arquitectura clásica (o de música clásica), aludiendo a obras de cualquier época que han logrado una belleza, que se define como un equilibrio difícil, entre lo inmediatamente antiguo, que proporciona un factor grave y solemne, y lo permanentemente juvenil, que requiere un ingrediente festivo y gracioso; entre la austeridad y el fasto, entre la contención y la magnificencia, entre la serenidad y la grandeza⁵.

Es verdad, y siempre hay que recordarlo, que un edificio clásico no es simplemente un bello objeto, una 'obra de arte', sino una construcción que cumple un cometido: según la famosa distinción de Vitruvio, además de bello (*venustas*), debería presentarse seguro (*firmitas*), y adecuado (*utilitas*)⁶. Pero la belleza es una condición indispensable de su función. Sócrates, contemporáneo de la construcción del Partenón, puntualizaba que una vez que se ha conseguido edificar, es necesario preguntarse si el edificio es bello o feo; y si eso sucede con los edifi-

1. PLUTARCO, *Vies, III, Périclès-Fabius Maximus, Alcibiades-Coroliano*, Belles Lettres, París, 1969, 29.

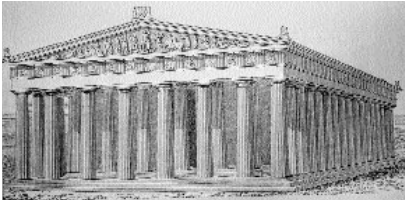
2. WINTER, F., "Tradition and innovation in doric design III: the work of Ictinos", *American Journal of Archaeologie*, LXXXIV (1980), 399-416.

3. POGGI, Giovanni (ed.lit.) / BAROCCHI, Paola (coed.), *Il carteggio di Michelangelo*, Sansoni, Firenze, 1965-1983, BARDESCHI CIU-LICH, Lucilla (ed.lit.) / BAROCCHI, Paola (coed.), *I ricordi di Michelangelo*, Sansoni, Firenze, 1970.

4. Son ideas de Gombrich, divulgadas en muchos lugares: véase Lorda, Joaquín, *Gombrich: una teoría del arte*, Ediciones Internacionales Universitarias, Barcelona, 1991, III, ii.

5. GOMBRICH, Ernst H., "La Madonna della Sedia", en *Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1984, 151-183. GOMBRICH, Ernst H., *El sentido de orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Gili, Barcelona, 1980, 276. Todo este escrito es un desarrollo de las ideas de Ernst H. GOMBRICH contenidas principalmente en *El sentido de orden*, en especial en el capítulo, "Cuestiones de gusto", 44-61.

6. VITRUVIO, I., vi.



1

Fig. 1. Partenón: la fama sobrevive al tiempo. Reconstrucción ingeniosa de una de las primeras Historias de la Arquitectura. Lübke, Wilhelm, *Essai d'Histoire de l'Art*.

Fig 2. Cúpula de San Pedro. La obra de Miguel Ángel domina el conjunto con una grandeza serena, a una escala inimitable. Letarouilly, Paul, *La Basilique de Saint-Pierre*.

cios privados, mucho más con los públicos⁷, y especialmente con los templos⁸; porque allí la belleza serviría como metáfora de otras bellezas más altas.⁹ En un contexto cristiano, en la memorable introducción a su propia obra arquitectónica, dedicada a Dios Óptimo Máximo, Bernardo Vittone, argumentaba que la arquitectura es el único arte “que puede atesorar los medios de hacer aparecer ante los ojos de los hombres aquella suma y siempre admirable armonía y belleza que está en Vos (en la medida en que el hombre es capaz)”¹⁰ (fig. 2).

Es tradición antigua que esa belleza repercutiría en nosotros, pues, como aseguraba Vitruvio, la “excelencia y las bellas trazas, sabiamente concebidas, inspiran respeto en las ceremonias del culto divino;”¹¹ y ciertamente experimentamos una respuesta instintiva a la monumentalidad, con un cierto envaramiento del cuerpo y un tono más bajo de voz¹²; algo parecido sucede con los muebles importantes, que parecen exigir rangos y actitudes¹³; y si no lo reciben, protestan¹⁴. La belleza contribuye además a su conservación, pues, añade Alberti, que “una construcción de ningún modo quedará más segura y a salvo de la furia de los hombres, sino por el decoro y la belleza de sus formas”¹⁵. En todo caso, nuestra civilización ha heredado de Grecia clásica la idea de que la importancia de los edificios y objetos se manifiesta en una forma bella.



2

7. PLATÓN, *Gorgias, o de la Retórica*, 513 e-515 c.

8. PLATÓN, *La República*, 427.

9. PLATÓN, *El Banquete*, 210e-212b.

10. VITTONI, Bernardo Antonio, *Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'architettura civile divise in libri tre...*, Lugano, per gli Agnelli, 1766, s.n.

11. VITRUVIO, introducción libro VII.

12. PICARD, Dominique, *Les rituels du savoir vivre*, Seuil, París, 1995, 57.

13. “... más todavía que la costumbre, regulan la actitud, y a través de ello, los pensamientos y las pasiones ... Es preciso que la sociedad sea sostenida por los muebles, como las mujeres por el corsé.” ALAIN, *Système des beaux-arts*, Gallimard, 1926, 190. También GIEDION, Sigfried, *La mecanización toma el mando*, Gili, Barcelona, 1978, 274-287, 322-327.

14. “esa no es manera de dirigirse a una sólida silla de caoba española”, protesta una silla en un cuento de DICKENS, Charles, “La historia del viajante de comercio” en *El guardavías y otras historias de fantasmas*, Valdemar, Madrid, 1997, 59.

15. ALBERTI, Leon Battista, *De re aedificatoria*, II, ii.

16. JAMES, Henry, *Historia de una dama*, Cap. XIX, Madrid, Alianza Editorial, 1988, 198-199.

17. Para los conceptos de persona, dignidad, etc., puede acudir a D'Ors, “Claves conceptuales” en *Verbo*, nº 345-346 (1996), 505-526, que el autor tuvo la amabilidad de facilitarme.

18. GOFFMAN, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana* Amorrortu editores, Buenos Aires, 1981, 33-42. También GOFFMAN, Erving, “On Face-Work”, en *Interaction ritual: essays on face-to-face behavior*, 5-46.

UNA ARQUITECTURA DE LA REPRESENTACIÓN

Cuando haya vivido tanto como yo, verá que cada ser humano tiene su cáscara, y que esa cáscara hay que tenerla en cuenta. Al decir cáscara me refiero a toda la envoltura de las circunstancias. (...) Yo sé que una parte de mi persona está en el vestuario que elijo. Siento un gran respeto por las cosas. El propio yo —para los demás— es la propia expresión del propio yo; y la propia casa, los muebles, la ropa, los libros que uno lee, la compañía que frecuenta..., todas esas cosas son expresivas.

Así lo afirma, con acierto, un personaje mundano, de una novela de Henry James¹⁶. Cabe equiparar esa ‘cáscara’, la envoltura que cubre al individuo, y que él puede hasta cierto punto componer, a lo que la ética romana llamaba ‘persona’, acudiendo al término ‘personaje’, que significaba la ‘máscara’ del teatro clásico. La persona significaba al hombre, en cuanto se relacionaba con otros, acompañado de las insignias y enseres, que correspondían a su rango¹⁷.

La sociología actual ha recuperado en parte, y desarrollado, esa noción, en lo que Erving Goffman llama *face*, ‘fachada’: la manera como el individuo se presenta en sociedad¹⁸; el mismo autor ha sugerido que las cosas y la arquitectura forman parte de las interacciones sociales, de las relaciones entre las personas. De todos modos es una experiencia universal. Una famosa novela barroca francesa dice de un personaje, que gozaba de estimación general “gra-



3

cias a su valía y al atractivo de su persona, a la delicadeza de su mesa, a la exquisitez con que estaba puesta su casa, y a una magnificencia jamás vista en un particular¹⁹; es lo que antiguamente se llamaba mise en scène, puesta en escena²⁰; y, efectivamente, si las personas son los actores, la arquitectura y los objetos proporcionan la escenografía de la vida social.

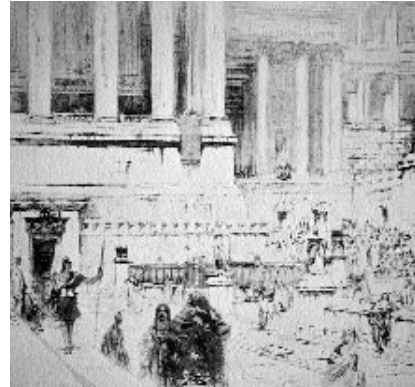
Pero, en muchas ocasiones, las ‘cosas’, los objetos, y muy particularmente los edificios, no son simplemente el fondo sobre el que se actúa; sino más bien el primer término, que se muestra al público en general, y que además se muestra de continuo. Los edificios proporcionan a sus propietarios en sentido estricto la ‘fachada’ social, que los identifica como miembros de una familia, y herederos de un linaje²¹. Los diccionarios reconocen esa identidad cuando, entre las primeras acepciones del término ‘casa’, designan “edificio hecho para habitar”, “conjunto de hijos y domésticos que componen una familia”, y “descendencia o linaje”²². Los habitantes de una casa se identifican con ella, de un modo profundo²³.

Los edificios proporcionan igualmente a las instituciones su ‘fachada’ social, su sede: lo más material, tangible y expresivo de su cara social; y la parte más importante de la imagen corporativa; pues, según aseguran los expertos actuales “La arquitectura y el diseño interior son una expresión de la imagen corporativa como ninguna otra cosa”²⁴.

Los edificios tienen mayor poder que cualquier otra cosa para constituir la ‘fachada’ social. Según el príncipe Eusebio de Liechtenstein²⁵,

No hay gasto en el mundo, después del de las obras pías, y de las limosnas, que sea tan necesario y glorioso. Ni el brillo de las ropas, ni la muchedumbre de servidores, ni la suntuosidad de la mesa, ni los muebles, por ser cosas perecederas y cambiantes; mientras que la obra arquitectónica apoya la reputación y la gloria.

Siempre se ha sabido que una arquitectura grandiosa representa la dignidad del propietario²⁶. Porque construir un edificio exige un gasto considerable, que expresa la magnificencia del promotor²⁷; el resultado es muy visible, y permanece “para memoria de la posteridad”²⁸: los obeliscos egipcios insisten en que “mi nombre se eternizará en estos bloques de granito,” o en que “es eterno lo que el rey ha hecho; no muere un rey que es recordado por sus grandes obras”²⁹. Por eso, una antigua crónica musulmana, aludiendo a estos ejemplos faraónicos, asegura que los reyes deben hablar a la posteridad con la “lengua de las edificaciones”³⁰. La arquitectura monumental es, efectivamente, una lengua que todos entienden, y que, siglos después, llamará Victor Hugo “la escritura principal, la escritura universal”³¹. Esas cualidades explican que un personaje principal sea con frecuencia, “muy amigo de mármoles”³², alguien “cuya pasión es construir”³³; pues, con frecuencia se despierta entre esos grandes personajes una verdadera manía



4

Fig. 3. Fernando I de Medici, duque de Toscana, en todo su esplendor ordenando una obra pública, según un grabado de Jacques Callot.

Fig. 4. Una visión del foro romano. Aunque exagerada, expresa bien la imponente grandeza del tratamiento arquitectónico. Walcot, William, *Architectural water-colours & etchings*.

19. FAYETTE, Madame de la, *La Princesa de Cleves*, Cádiz, Madrid, 1987, 97.

20. HENRY, James, *Los europeos*, Ediciones B, Barcelona, 1991, cap. I, 18.

21. LE GOFF, Jacques, *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, 1969, 485; MARAVALL, José Antonio, “La estimación de la casa propia en el Renacimiento” en *Estudios de historia del pensamiento español*, II, 3ª ed., Madrid, 1983, 319-330.

22. REAL ACADEMIA Española, *Diccionario de la lengua española* ..., 3ª ed., Viuda de don Joaquín Ibarra, 1781, voz “Casa”, 197.

23. NISBET, Robert G. (Ed. It.), M. *Tullii Ciceronis De domo sua ad pontifices oratio*, Clarendon Press, Oxford, 1939, 144-150.

24. IND, Nicholas, *The corporate image: strategies for effective identity programmes*, Kogan Page, London, 1990, 83.

25. LIECHTENSTEIN, Eusebio de, *Werk von der Architektur*, citado en TAPIE, Victor Lucien, *Barroco y clasicismo*, Cádiz, Madrid, 1978. Este párrafo no es original: aparece en otros autores; no he encontrado la fuente.

26. Véase, por ejemplo, para el mundo clásico, PRÉAUX, Claude, *El mundo helenístico: Grecia y Oriente, desde la muerte de Alejandro hasta la conquista de Grecia por Roma* (323-146 a. de C.), I, Labor, Barcelona, 1984, 24 y ss.; para el renacimiento, “El deber de la ostentación”, en CHAUNU, Pierre, *La España de Carlos V*, I, Barcelona, 1976, 46 y ss.; para el barroco: “Introduction” y “Absolutism and architecture” en *A royal passion*, 1-7, 184-188.

27. ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, 1122a-1123a.

28. VITRUVIO, *Dedicatoria*.

29. PIJOAN, José, *Summa Artis*, III, Espasa-Calpe, Madrid, 1932, 252-253, 195.

30. MUÑOZ MOLINA, Antonio, *Córdoba de los Omeyas*, Planeta, Barcelona 1991, 115.

31. HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris: 1482*, Garnier Frères, Paris, 1966, Livre V, II.

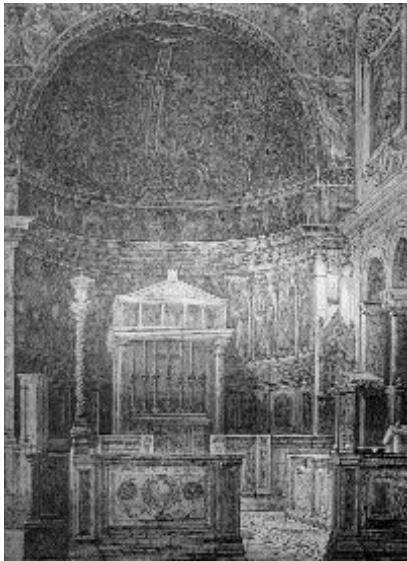
32. SCAMOZZI, Vincenzo, *L'idea della architettura universale*, I (1615), Forni, Bologna, 1982, 16.

33. Apodo con el que Anicia Juliana, princesa bizantina, nieta de Gala Placidia, figura en el *Dioscórides* de Viena: Juliana Anicia promovió la iglesia de San Polieucto en Constantinopla, de la que se trasladaron bonitos restos a San Marcos de Venecia, EMO, Alberto (dir.), *Historia universal del arte, IV: Bizancio y el Islam*, Plaza Janés, Barcelona, 1978, 137.

Fig. 5. Coro de San Clemente en Roma. La iglesia, varias veces reconstruida, conserva las columnas antiguas como elementos ornamentales. Wey, Francis, *Roma: descripción y recuerdos*.

Fig. 6. Casa de Wittingau, siglo XV. A pesar de estar completamente abierta e indefensa, muestra su categoría con almenas y torres decorativas. Stiehl, Otto, *Die romanische und die gotische Baukunst*.

Fig. 7. Fachada oriental del Louvre. Luce su famosa columnata abierta, sobre podium y foso, que le da un porte verdaderamente regio. Clarac, De, *Description historique et graphique du Louvre et des Tuileries*.



5

34. ALBERTI, *De re aedificatoria*, Op. Cit., II, i.

35. FAUCHIER-MAGNAN, Adrien, *Les petites cours d'Allemagne au XVIIIème siècle*, Flammarion, Paris, 1947, 177. La expresión es de Montesquieu.

36. PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie, *Histoire de l'architecture française, de la Renaissance à la Révolution*, Mengès, Paris, 1989, 349.

37. SIGÜENZA, Fray José de, *La fundación del monasterio de El Escorial*, Aguilar, Madrid, 1988, 162.

38. ALBERTI, *De re aedificatoria*, Op. Cit., VI, ii.

39. BLONDEL, Jacques François, "Noblesse des formes" en *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments, contenant les leçons données en 1750, & les années suivantes*, I, Paris, 1771-1777, 494-495.

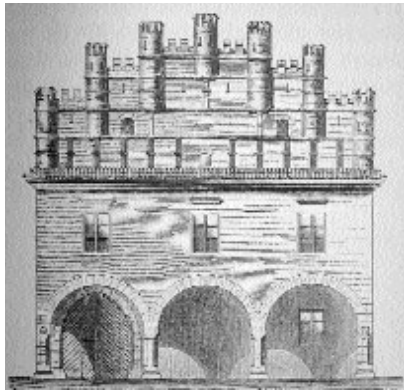
40. BLOMFIELD, Reginald, *Mistress art*, London, Edward Arnold, 1908, 156-159, 190, 221-226, 237-239, 260-262, 265-295. Véase sobre este punto, FELLOWS, Richard A. *Sir Reginald Blomfield: an edwardian architect*, Zwemmer, London, s.a., 78-80.

41. WATKIN, David, *The rise of architectural history*, Eastview Editions, Westfield, 1980, 115-134.

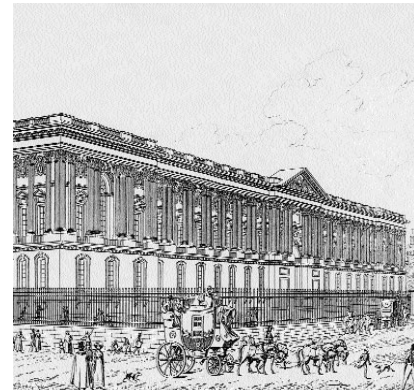
42. ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993, 37-95; HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, Gili, Barcelona, 1994, 41-64, especialmente 43-44; relacionado con el anterior; algunas de sus conclusiones están forzadas.

43. WYCHERLEY, Richard Ernest, *How the Greeks built cities*, Norton & Company, New York, 1976, 110.

44. PLATÓN, *Eutídemo, o el discutiador*, 302a-303b. Sócrates cree percibirlo tras una discusión con Eutídemo y Dionisodoro, tras hablar ellos.



6



7

por edificar: la *libido aedificandi*³⁴, el *fureur de bâtir*³⁵, la *Bauwurn*³⁶, el 'mal de piedra'; y que según el Padre Sigüenza en su historia de El Escorial, "quien no ha fabricado, no podrá entender cuán grande deseo es éste"³⁷ (fig. 3).

Pues bien, el diseño clásico es la parte del diseño arquitectónico occidental destinada a crear la imagen pública, la fachada social de instituciones y personas importantes; la destinada, en palabras de Alberti, "a acomodar los más nobles usos humanos"³⁸; o, como definiría Jacques François Blondel, una arquitectura "verdaderamente digna de nuestros Templos, de nuestros edificios públicos, como residencia de las Testas coronadas, y como habitación de los grandes hombres de primera categoría"³⁹. Por eso, propiamente hablando, el diseño clásico se define en palabras del conocido arquitecto eduardiano inglés, Reginald Blomfield, como "La Gran Manera": los recursos para dotar al edificio y su entorno de una concepción unitaria y grandiosa, que expresa altitud de miras, y una noble concepción de la vida⁴⁰.

UNA ARQUITECTURA DE LA VIDA PÚBLICA

Toda arquitectura es representativa de su propietario, y contribuye de algún modo a su imagen social; esa imagen puede prepararse conscientemente, procurando que posea determinadas cualidades. La arquitectura clásica es un tratamiento arquitectónico específico para dignificar edificios importantes, componiendo en ellos una imagen positiva, como representación pública de un individuo o una corporación. A principios del siglo XX, los defensores de la arquitectura clásica, como Reginald Blomfield, Trystan Edwards y Geoffrey Scott⁴¹, se esforzaron en hacer ver que el clasicismo no era un 'estilo' o una moda arquitectónica, sino los modos occidentales para presentar en público a los edificios importantes.

La noción de lo público y privado ha cambiado a lo largo de la historia⁴², y los modos de dignificar han debido adaptarse a esos cambios. Resulta ilustrativo observar su evolución, desde este punto de vista, pero no es posible ofrecer más que un tosco resumen, con el ejemplo de la columnata, el ingrediente más efectivo de la Gran Manera: las columnatas han acompañado casi toda historia de la vida pública en la sociedad occidental; entendida esa 'publicidad' de un modo amplio, la presentación solemne ante el público, o bien, la presentación ante el gran público, es decir, ante la gente importante, ante la gente que cuenta, ante las personas públicas.

La vida política del ciudadano griego (selecto: no pobre, no esclavo y no extranjero) se mostraba en toda su potencialidad en los espacios públicos; que estuvieron habitualmente enmarcados por columnatas. El templo —griego y romano— las tenía en su exterior, y en su interior, como sucedía en el Partenón; y el agora, lugar público por excelencia, se delimitaba con columnatas, lo mismo que otros lugares⁴³. Por eso aseguraba Sócrates, tras una brillante discusión, que "poco faltó para que las columnas del Liceo se pusieran a saludar a nuestros dos personajes con sus aplausos"⁴⁴.

Con el cambio de formas políticas, en el helenismo, los palacios reales, más que el ágora, se convirtieron en el centro de la actividad, y lucían fachadas con columnatas y patios con perísti-

los; lo mismo que sucedió luego con los romanos⁴⁵. La vida pública de los ciudadanos romanos fue progresivamente asumida por el aparato imperial; y los grandes conjuntos imperiales ya no se distinguían “por cientos de columnas, sino por tantas como requeriría el sostener los cielos, si Atlas se olvidara de esa tarea”⁴⁶. Sin embargo, creció la vida social; y, en las ciudades romanas, las columnatas enmarcarían las actividades de la vida común. Arrancaban desde la misma puerta de la ciudad, y formaban las calles porticadas y los foros; lo mismo que se introducirían en los espacios colectivos, a cubierto –las basílicas–, que presentarían, dentro y fuera, rangos de columnas⁴⁷ (fig. 4).

Por contraste, la vida privada de los ciudadanos griegos y romanos tenía una presentación arquitectónica discreta. La calle que daba acceso a la vivienda privada no revestía importancia⁴⁸; en ella, la casa griega se presentaba como un muro cerrado, franqueable a través de una puerta sencilla⁴⁹; y la casa romana apenas se señalaba por una portada, que se abría muchas veces entre tiendas⁵⁰. Aunque no faltarían excepciones⁵¹, sólo las grandes villas lucirían pórticos, a modo de verandas en fachada. Pero la columnata aparecía en los peristilos interiores de las viviendas importantes, e incluso en el adorno de algunas de sus habitaciones. La columnata del peristilo, más pequeña, más abierta y menos imponente que la pública, que se impuso con alguna resistencia en Roma⁵², dignificaría los espacios de recepción, precisamente donde la casa privada participaba de lo público.

Se ha dicho que, durante la edad media, la iglesia fue un substitutivo de la vida pública⁵³. Y las basílicas cristianas estuvieron dotadas inicialmente de columnatas (fig. 5); pero se acuñaron nuevos elementos de dignificación: el más sobresaliente fue la bóveda, que expresaría los lugares más dignos; y luego el arco y las arquerías para dividir espacios, enriquecer muros y adornar ventanas. El descubrimiento de los pilares cruciformes en el románico⁵⁴, conjuntó los varios elementos creando lo que llamamos gótico, un sistema para dignificar interiores de templos. Esos elementos eran escasamente aplicables a la arquitectura civil, que contaba con el modelo de castillo feudal, y sus propios elementos distintivos: las torres y los almenados. Al principio, almenas y torres servían para una indudable y apremiante función práctica; pero, con el paso del tiempo, se convirtieron en símbolos, y símbolos muy ilustrativos⁵⁵: las almenas funcionaban como la corona del edificio⁵⁶, que se asociaba inmediatamente a la fuerza y poder de los armeros guerreros (fig. 6).

Torres y almenas se comportaban como motivos heráldicos⁵⁷: de una gran eficacia gráfica –claros y distintos–, señalaban la nobleza y, hasta cierto punto, la independencia del dueño⁵⁸. Se puede decir que, de hecho, torres y almenados eran motivos heráldicos, pues sus representaciones figuraban en los escudos. Muy tempranamente, las almenas se encuentran con frecuencia en iglesias, donde no siempre se justifican por razones defensivas⁵⁹; y, al fin de la edad media, almenas y garitones son una constante como terminación de muebles, objetos de todo tipo, rejas, y no faltan en los bordados.

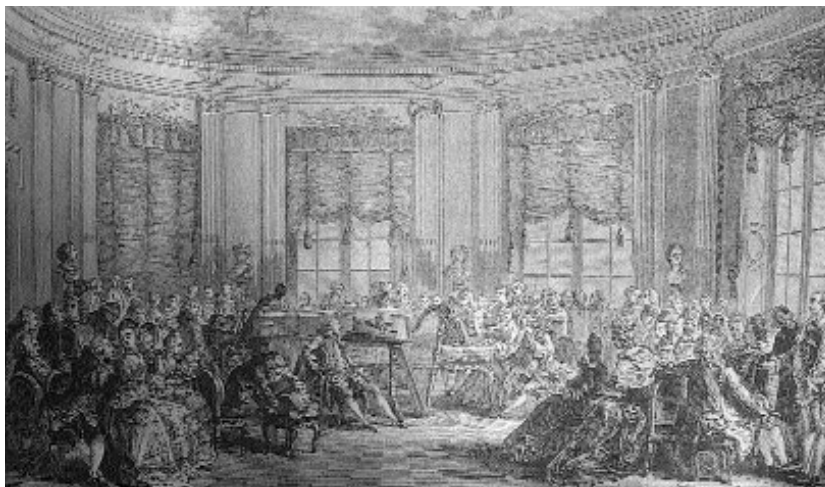


Fig. 8. Salón del siglo XVIII. Su tamaño y uso principal recomiendan las pilastras, que estarían fuera de lugar en otro sitio. De un cuadro de Saint-Aubin, en Pougin, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du Théâtre et des arts qui s'y rattachent*.

45. NIELSEN, Inge, *Hellenistic palaces, tradition and renewal*, Aarhus University Press, Aarhus, 1994, 211-216.

46. STATIUS, *Silvae* IV, 2, líneas 18-31, en POLLITT, Jerome Jordan, *The art of Rome: c.753 B.C.-A.D. 337. Sources and documents*, University Press, Cambridge, 1983, 161.

47. SEGAL, Arthur, "Colonnaded streets", en *From function to monument: urban landscapes of Roman Palestine, Syria and Provincia Arabia*, Oxbow Books, Oxford, 1997, 5-54. MACDONALD, William, "Connective architecture" en *The architecture of the roman empire, II*, Yale University Press, New Haven, 1986, 32-66, 183-210.

48. RIDER, Bertha Carr, *Ancient greek houses: their history and development from the neolithic period to the hellenistic age*, Argonaut, Chicago, 1964, 212; OWENS, E. J., "Residential districts" en BARTON, Ian M. (ed. lit.), *Roman domestic buildings*, University of Exeter Press, Exeter, 1996, 17-18.

49. RIDER, Bertha Carr, *Ancient greek houses*, Op. Cit., 215.

50. BROTHERS, A. J., "Urban housing" en BARTON, Ian M. (ed. lit.), *Roman domestic buildings*, Op. Cit., 34.

51. CICERÓN, *De domo sua*, Op. Cit., xxxvii, 100, xxxix, 103.

52. Las referencias son muy numerosas. Por ejemplo, PLINIO, Segundo, Cayo, *Naturalis historiae*, XXXVI, 113-115.

53. ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Op. Cit., 45-46.

54. Véase CONANT, Kenneth John, *Arquitectura carolingia y románica: 800-1200*, Cátedra, Madrid, 1991, 151-488.

55. BARTHÉLEMY, Dominique, "Las instalaciones del espacio privado", en ARIÉS, Philippe / DUBY, Georges, *Historia de la vida privada, IV: El individuo en la época feudal*, Taurus, Madrid, 1989, 96-97 y 108-112.

56. Existe la tradición romana de coronas murales, que ha continuado desde entonces. La corona de Sancho IV de Castilla lleva torres castellanas, MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *La España del siglo XIII: leída en imágenes*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1987, 40-41; la corona torreada debió ser una imagen habitual en festivos; de ahí el dibujo de MARTINI, Francesco di Giorgio, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, Edizioni Il Polifilo, Milano, 1967, f3, tav. 1.

57. FUMI CAMBI GADO, Francesca, "Stemmi ed emblemi nella decorazione degli edifici" en RESTUCCI, Amerigo (ed. lit.), *L'architettura civile in Toscana: il Medioevo*, Silvana, Milano, 1995, 401-441.

58. KEEN, Maurice, *La caballería*, Ariel, Barcelona, 1986, 169-173.

59. Catedral de Santiago (antes de las transformaciones del barroco), Catedral vieja de Salamanca, etc. Las almenas son muy comunes en Portugal.



Fig. 9. Interior holandés del siglo XVIII. La habitación de un burgués rico está bien decorada con molduras revestimientos y muebles. De un cuadro de Houbraken en Pougín, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du Théâtre et des arts qui s'y rattachent*.

Al crecer la vida urbana, y por tanto la vida pública, las nuevas élites ciudadanas necesitaban manifestar su función; y las residencias de patricios y palacios municipales adoptaron en un primer momento los elementos del castillo, logrando siluetas encrespadas, atractivas para edificios singulares, pero difícilmente digeribles en el entorno urbano⁶⁰. Las nuevas formas italianas –una moda y un movimiento en su comienzo⁶¹–, triunfaron porque ofrecieron recursos de dignificación que poseían cualidades netamente urbanas, resultaban elegantes, civiles, humanistas: por eso se adoptaron y se han mantenido tanto tiempo. Entre los siglos XVI y XVIII, las residencias de los soberanos se conformaron progresivamente con columnatas, o más bien con medias columnas o pilastras, sobre zócalos, que expresan el *piano nobile* (fig. 7).

Las calles y plazas, escenario de la vida social, surgieron como suma de las contribuciones arquitectónicas de los ciudadanos; incluso en aquellos diseños unificados, como las plazas parisinas des Vosges, du Dauphin, Vendôme, y des Victoires, en los que tuvo algún papel la iniciativa real. En ellas, las sucesivas élites urbanas, desde los cortesanos de la Italia del XV a los burgueses parisinos del XIX, se esforzaron en manifestar su rango, con una arquitectura de representación que afectaba a las fachadas, en primer lugar; y luego a las zonas de recepción en el interior. Esas zonas, lo mismo que los edificios públicos (ayuntamientos, mercados, bolsas, teatros, museos, bibliotecas, etc.) que proliferaron durante el siglo XIX, se pueden considerar ampliaciones del escenario social, de las calles y plazas, y también acabaron conformándose, según su importancia, en fachadas e interiores con columnatas.

Las columnatas abiertas griegas habían expresado la vida política, y las romanas, la vida pública; las nuevas columnatas, ni abiertas ni trasponibles, hablaban principalmente de la vida social, con sus vertientes de publicidad e intimidad. Desde el siglo XVI al XIX, los diseñadores y sus patronos advirtieron que columnas y pilastras expresaban gradualmente la publicidad del edificio, que eran apropiadas para grandes ocasiones, y necesitaban escalas considerables. De modo, que, con el tiempo, se reservarían las columnas o pilastras enteras a los espacios de mayor publicidad: exteriores monumentales, interiores de iglesias, grandes salones, patios visitables, y a veces vestíbulos y escaleras; mientras que los espacios más pequeños, más privados o menos importantes, se dignificarían con versiones reducidas de los órdenes: como, por ejemplo, sin capitel rico o sin base⁶² (fig. 8).

La columna desapareció progresivamente de los interiores no monumentales, siendo sustituida por empanelados moldurados, o por unas simples molduras de techo. La gradación en la ‘publicidad’ de la vida, necesitaba modos para acompañar y dignificar las presentaciones sociales, en situaciones menos públicas. Merece la pena adentrarse un poco en esos espacios menos públicos. Ordinariamente, se suele explicar la evolución de la vivienda entre los siglos XII y XIX, como un crecimiento de la intimidad, que cobra un ritmo creciente a partir del siglo XV, al multiplicarse, especificarse y separarse los espacios dedicados a la vida privada y a la pública⁶³. El espacio común inicial era indiferenciado y multi-funcional⁶⁴; de él se segregarían las actividades que requerían privacidad, por discreción o pudor⁶⁵; y las que necesitaban silencio y quietud, para lograr propiamente intimidad⁶⁶.

No obstante, no se puede olvidar que los ámbitos característicos que surgieron de ese proceso, como la galería, el estudio, la biblioteca, el *boudoir*, incluso los dormitorios de gala, formaban parte habitualmente de la secuencia de habitaciones de recepción; y a esa publicidad se debió principalmente el que recibieran una importante formalización. La habitación más recóndita de los dueños (no de los criados) se vestiría de alguna manera;⁶⁷ pues unas habitaciones privadas, bien instaladas, manifestaban rango social; y podrían ‘publicarse’ al ser visitadas, aunque fuera por las más cercanas amistades. En la vivienda importante moderna (XVI-XIX) casi todo estaba preparado para ‘recibir’ y ‘enseñar’, hasta el punto de que, según aseguraba La Bruyère –con un poco de exageración–, resultaba inhabitable, y al final “todos esperan ver la casa, y nadie al dueño”. Se podría argumentar que el adorno proporcionaba también un goce a su usuario, y es verdad (fig. 9).

Pero hay una última razón, no menos importante. En la concepción de las sociedades que nos han precedido, la compostura de la habitación, lo mismo que la del atuendo o del cuerpo, estaba exigida por el respeto que el propietario se debería a sí mismo; un respeto que, a su vez, le era exigido por la misma presión social, que le exigiría respeto por los demás. Se suponía de un caballero conservaría su fachada social en las situaciones más extremas, como la que cuenta Kipling de un *gentleman*, que dirigía la explotación de unos inmensos bosques indios, alejados

60. UBERTI, “I palazzi pubblici” en RESTUCCI, *L'architettura civile in Toscana*, Op. Cit., 153-223.

61. GOMBRICH, Ernst, H., “The renaissance period or movement” en DICKENS, A. G. (ed. lit.), *Background to the english renaissance*, Londres 1974, 9-30.

62. LAUGIER, Marc-Antoine, *Observations sur l'architecture* (1755), Pierre Mardaga, Bruxelles, 1979, 110-118.

63. BARTHÉLEMY, Dominique, “Las instalaciones del espacio privado”, en ARIÈS, Philippe / DUBY, Georges, *Historia de la vida privada, IV: El individuo en la época feudal*, Taurus, Madrid, 1989, 93-118.

64. THOMPSON, Michael W., *The medieval hall: the basis of secular domestic life, 600-1600 AD*, Scolar Press, Aldershot, 1995. EQ.176.114

65. Para defecación, GUERRAND, Roger-Henri, *Les lieux: histoire des commodités*, Découverte, París, 1985; para higiene: VIGARELLO, Georges, *Le propre et le sale: l'hygiène du corps depuis le Moyen Age*, Seuil, París, 1985; para vida conyugal, DIBIE, Pascal, *Ethnologie de la chambre à coucher*, Grasset, París, 1987.

66. Hablar, leer, rezar o practicar las aficiones, PARDAILHÉ-GALABRUN, Annik, *La naissance de l'intime: 3000 loyers parisiens XVIIe-XVIIIe siècles*, Presses Universitaires de France, París, 1988, 255-266, 402-450.

67. Por ejemplo: CAMUS DE MEZIÈRES, Nicolas, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780), Minkoff Reprint, Genève, 1972, 97-233. Especifica el carácter y mobiliario que han de tener todas las habitaciones hasta la “Seconde-femme-de-chambre”.

de toda civilización: “Gisborne había sabido mantener el respeto por sí mismo dentro de su aislamiento, y todas las noches se vestía de etiqueta para cenar; la blanca pechera almidonada producía un leve crujido al compás de la respiración”⁷⁰. El respeto de sí mismo de Gisborne exigiría también que el comedor se vistiera de etiqueta con algunos recursos del diseño clásico.

LA FORMA TÍPICA, FORMA SIMBÓLICA Y FORMA BELLA

Llegados a este punto, es necesario hacer algunas aclaraciones, para discernir las relaciones que se tienden entre el edificio y la arquitectura clásica; su valor simbólico, y su valor propiamente arquitectónico. Lo que denominamos arquitectura clásica, comprende, en una rápida presentación, algunas tendencias generales, como la simetría, la gravedad, la contención, que afectan a todo, pero particularmente a la configuración del edificio (su disposición e imagen volumétrica); comprende, además, los elementos, propiamente dichos, como los órdenes –con sus partes–, arcos, remates; y comprende, finalmente, los motivos ornamentales.

La configuración, la idea que ordena el edificio, depende de su uso. Un uso importante produce una configuración general, una ordenación muy clara, que se asocia a ese uso; y esa configuración resulta peculiar. Los elementos clásicos la terminarán apropiadamente, y expresarán la importancia de ese uso; pero las configuraciones son independientes del repertorio clásico. En efecto, se comprueba que, a lo largo de la historia, algunos usos especialmente relevantes exigen formas arquitectónicas distintivas. El Partenón, un prisma coronado a dos aguas y revestido de columnatas, era reconocible como un templo griego; cuando se transformó en iglesia católica, se le añadió un campanario, que señalaba su nueva condición; y cuando se transformó en mezquita, un alminar: formas identificables para otras religiones⁷¹. En todas las civilizaciones, los templos poseen una forma reconocible, que se fija con facilidad, al asociarse a ritos, que parecería impío alterar. La catedral cristiana, desde el siglo XI, presenta cada vez con más frecuencia torres emparejadas, nave, crucero, y cúpula, hasta convertirse en una imagen típica⁷². La catedral constituye efectivamente un ‘tipo’, una forma general característica que simboliza su ‘rol’. Y se puede afirmar que, hasta el siglo XVIII, es el principal ‘tipo’ que se generaliza en occidente; de hecho, el único que posee una forma enteramente acabada y propia⁷³ (fig. 10).

Es importante añadir también el palacio, principalmente el palacio gubernativo, de grandes proporciones; su forma general es más versátil, pero está sujeta por rígidas normas sociales, que determina la etiqueta cortesana. En menor medida, se podrían incluir las tipologías de viviendas, que poseen forma, como hemos visto, en la medida en que deben atender a las formalidades de la vida social. Como se puede observar, las principales tipologías estaban ligadas a formalidades, a formas de trato, en especial a los rituales o etiquetas, que tienen una gran capacidad normativa⁷⁴; se puede decir, que las tipologías estaban ritualizadas. La forma general surgiría de las convenciones sociales, del uso ceremonial; de la necesidad de acompañar y ‘guardar las formas’. Y, en esa medida, cobraba valor simbólico. Hasta el siglo XVIII, iglesias, palacios y viviendas, en una gradación de formalidad, constituían los tipos arquitectónicos (en una gradación de ‘tipificación’), que se expresaban suficientemente, según sus volumetrías características, enriquecidas con el tratamiento de elementos clásicos, que señalaba su mayor o menor rango y condición.

Los demás edificios que aparecieron –comercios, carnicería, hospital, tenedurías–, cobraron desde luego rasgos característicos y distintivos, pero no una forma específica, salvo que estuvieran dominados por usos mecánicos, como el molino de aspas. La mayor parte de las tipologías arquitectónicas, tal como las entendemos ahora, son modernas, y, como se ha señalado antes, no dejan de participar de esas formalidades de la vida social. A fines del siglo XVIII, se advirtió la conveniencia de buscar expresamente formas características para los distintos edificios públicos, que multiplicaba la evolución urbana: lo que se denominará ‘arquitectura parlante’⁷⁵.

En la primera mitad del siglo XIX, las calles y plazas se convirtieron en el escenario de la vida burguesa, y proliferaron edificios para usos sociales específicos, de modo que se acuñaron muchas ‘tipologías’ como el teatro, el circo, el casino (casi), el mercado, etc. Léonce Reynaud creía que, en ese momento, la mayor parte de los tipos había alcanzado la “armonía completa entre forma y función” y se podían considerar tipos definitivos⁷⁶. En la segunda mitad de siglo, repertorios cada vez más ricos, como la IV parte del monumental *Handbuch der Architektur* –que comprendía cerca de 30 volúmenes, 15.000 páginas, y 20.000 ilustraciones–, ayudarían a

Fig. 10. San Pablo de Londres. La conformación del tipo de iglesia se debe a una compleja relación con la liturgia y devoción, que preservan su forma desde el siglo XI. Es un dibujo mio.

68. LA BRUYÈRE, Jean de, *Les caractères*, Garnier Frères, París, 1962, 397.

69. PICARD, *Les rituels du savoir-vivre*, Op. Cit., 72. La autora remite a LIPIANSKY, Edmond-Marc, *Identité et communication*, PUF, 1992, del que no he podido disponer.

70. KIPLING, Rudyard, “En el Ruhk”, en *Obras escogidas*, Madrid, 1950, 909.

71. KORRES, Manolis, “The Parthenon from antiquity to the 19th century” en TOURNIKOTIS, Panayotis (ed. lit.), *The Parthenon and its impact in modern times*, Melissa, Athens (Grecia), 1996, 136-161, especialmente 147, 151-152.

72. ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, *La catedral*, Akal, Madrid, 1993, 175-188, 225-248. Para el entorno, también, ESQUIEU, Yves, *Quartier cathédral: une cité dans la ville*, Rempart, París, 1994, 175-188, 225-248.

73. Interesante aunque ajeno a los condicionantes sociales de la forma arquitectónica: MARTÍ ARÍS, Carlos, *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1993. Véase las reticencias de aplicar esta idea a los edificios monumentales: PATETTA, Luciano, *Storia e tipologia: cinque saggi sull'architettura del passato*, Clup, Milano, 1989, 8.

74. MONTANDON, Alain, “Étiquette” en MONTANDON, Alain, (dir.), *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du moyen âge à nos jours*, Seuil, París, 1995, 359-376. Del mismo autor, “De l’urbanité: entre étiquette et politesse” en MONTANDON, Alain (ed. lit.), *Étiquette et politesse*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Clermont-Ferrand, 1992, 7-18.

75. KAUFMANN, Émil, *Arquitectura de la ilustración*, 163-164 y n.78, 199 y n. 433; del mismo autor, *Tres arquitectos*, 68-69 y n. 82, 133-256; del mismo autor, *De Le Corbusier a Ledoux*, 53-54. LEDOUX, Claude-Nicolas, *L’architecture considérée sous le rapport de l’art, des moeurs et de la législation*, I, (1804), Alfons Uhl, Noerdlingen, 1987, 12.

76. REYNAUD, Léonce, *Traité d’architecture*, I, 3ª ed., Dunod, París, 1867, vi-viii.

fijar formas de edificios para los diferentes usos sociales⁷⁷. En realidad, muchos de esos ‘tipos’ se crearon a partir del palacio, edificio grande e inespecífico, que albergaría indiferentemente oficinas, aulas o salas de recepción, y que presentaría, todavía a principios de nuestro siglo, las mismas formas básicas para un colegio, una sede de gobierno, un tribunal, o una gran residencia privada. Parece interesante recordar que, en la tradición de Beaux-Arts, los grandes edificios públicos se mostraban como fórmulas volumétricas, independientes de su destino concreto⁷⁸ (fig. 11).

Es claro que todas las formas fijadas, todos los tipos, cobraron valor simbólico. Pero los tipos se debían completar con la arquitectura clásica, que serviría para dignificar toda clase de edificios. Importa insistir en que sus elementos no son el edificio, no componen su configuración sino simplemente la completan, la definen mejor. Son propiamente formas ceremoniales; y, cuando se aplican –aunque se apliquen mal o bien–, manifiestan que el edificio se destina a un uso más importante que el ordinario. En ese sentido, y con toda propiedad, hay que considerar los símbolos de organización jerárquica, como sucede en el vestido y otras manifestaciones externas⁷⁹: son señales inequívocas de la categoría o rango social del edificio, y se aplican a todos los edificios que lo necesiten⁸⁰. Pero sólo señalan la categoría.

Por eso, para indicar su función concreta, además de la configuración general o de los elementos clásicos, los edificios importantes de todas las épocas habrían necesitado símbolos indicativos⁸¹; tanto más, aquellos que no mostraban una forma distinguible, o no demasiado. Esa necesidad se hace más evidente con la multiplicación de las tipologías, en los siglos XVIII y XIX. Los símbolos más sencillos son las inscripciones: el Partenón se distinguiría de otros templos con inscripciones como ‘templo de Atenea’. A lo largo de la historia, se han habilitado otros signos, emblemas y alegorías⁸²: por ejemplo, el emblema de la diosa, o las representaciones mitológicas. El Partenón incluía unos cuantos; cuando se convirtió en iglesia, algunos serían sustituidos por una cruz y otras representaciones cristianas; y cuando se convirtió en mezquita, aparecerían otros, como la media luna⁸³. En el siglo XVIII, se recomendaría emplear símbolos con preferencia a los motivos ornamentales inespecíficos; y se llegaría a hablar de una ‘arquitectura simbólica’ es decir, adornada con los símbolos adecuados⁸⁴. Se creyó después que esa adecuación simbólica sería la única manera de justificar la ornamentación⁸⁵ (fig. 12).

El contenido simbólico de la arquitectura es muy importante. El tipo expresa la función, la arquitectura clásica expresa la categoría, los adornos simbólicos concretan el uso. En nuestra época, la semiótica de Saussure, la semiología de Pierce, el psicoanálisis de Freud o Jung, las ‘formas simbólicas’ de Cassirer, las interpretaciones más recientes de Barthes, Lévi Strauss y Eco, y la Iconología de Warburg y Panofsky han inducido interpretaciones que conceden demasiado peso a la interpretación simbólica⁸⁶. Por eso es necesario entender su alcance. En primer lugar, en sus diversos niveles –la configuración general, los elementos, los signos distintivos–, por la misión que cumplen, los símbolos que acompañan a la arquitectura son habitualmente muy sencillos y legibles: deben serlo para hacer efecto, y es excepcional encontrar nada parecido a un crucigrama, o un acertijo abstruso⁸⁷. En segundo lugar, el valor de un edificio no se mide por la profundidad y rareza de sus símbolos; y, menos todavía, por considerarlo como transmisor de un ‘contenido’. En realidad, en un sentido amplio, todos los edificios y objetos del mundo tienen connotaciones simbólicas; y, por tanto, para el estudio de las connotaciones simbólicas, el Partenón valdría lo mismo que la humilde cocina, donde Heraclio recibía visitantes, recordándoles que “aquí también hay dioses”⁸⁸. Tantas y tan interesantes connotaciones presentaría una cacerola de esa cocina, como la lámpara de Calímaco⁸⁹.

El conjunto de configuración general o imagen típica, órdenes clásicos y ornamentos posee efectivamente un gran valor simbólico, pero, sobre todo, está destinado a cuajar en una forma bella. La iglesia, el palacio, la cúpula y el pórtico, simbolizan la gloria y el poder, pero sobre todo inspiran bellamente la majestad; lo hacen tan bien, que poseen ‘potencial simbólico’, atraen significados con facilidad⁹⁰. Los órdenes clásicos significan que el edificio que decoran es importante, pero, se colocan como dice Alberti, porque “son bellos y confieren dignidad”⁹¹; o, en frase de Scamozzi, porque “proporcionan mayor majestad y ornamento a los edificios públicos y privados que cualquier otra cosa”⁹² (fig. 13).

Incluso los símbolos que acompañan al diseño tienden a convertirse en ornamentos, y son muy eficaces en ese papel⁹³: nada decora mejor que un buen símbolo. Como ejemplo extremo, las esculturas del Partenón, que componen un programa elocuente⁹⁴, se nos dice que “fueron evi-

77. DURM, Josef Wilhelm (dir.), *Handbuch der Architektur. IV Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude*, Gebhardt's, 2ª ed., Leipzig.

78. Excelente es GROMORT, Georges, *Essai sur la théorie de l'architecture*, Freal, París, 1946, 180-199. HANEMAN, John Theodore, *Elementos de composición arquitectónica*, Gili, Barcelona, 1985, presenta muchos ejemplos mucho menos precisos.

79. LEROI-GOURHAM, André, *Le geste et la parole*, París, Albin Michel, 1964, II, 188.

80. EDWARDS, Trystan, "Introduction" en STRATTON, Arthur, *The orders of architecture: greek roman and renaissance with selected examples of their application* (1931), Studio Editions, London, 1986, 1-5.

81. GOMBRICH, *Sentido de orden*, Op. Cit., 277-279.

82. MEYER, Franz S., *Manual de ornamentación* (1888-1890), 5ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1982, 139-151.

83. TOURNIKIOTIS, Panayotis (ed. lit.), *The Parthenon and its impact in modern times*, Melissa, Athens (Grecia), 1996, 314.

84. BLONDEL, Jacques François, "Ce que c'est une architecture et une sculpture symboliques" en *Cours d'architecture*, Op. Cit. IV, 401 y ss.

85. REYNAUD, *Traité d'architecture*, II, Op. Cit., 72-75.

86. Por ejemplo, BROADBENT, Geoffrey / BUNT, Richard / JENCKS, Charles, *Signs, symbols and architecture*, John Wiley and Sons, Chichester, New York, 1980. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Espacio y símbolo*, Departamento de Arte, Universidad, Córdoba, 1977.

87. GOMBRICH, Ernst H., "El uso del arte para el estudio de los símbolos" en HOGG, James (ed. lit.), *Psicología de las artes visuales*, Gili, Barcelona, 1975, 138.

88. ARISTÓTELES, *Tratado de las partes de los animales*, I, v, 645.

89. Se conservaba en el Erectheion y su forma se relaciona con el capitel corintio. PAUSANIAS, I, xvi, 5; PLINIO, *Naturalis historia*, XXXIV, 81-92. Véase reconstrucciones en PALAGIA, Olga, "A niche for Kallimachos' lamp?" en *American journal of archaeology*, LXXXVIII (1984), 515-21.

90. GOMBRICH, "El potencial simbólico" en *El sentido de orden*, Op. Cit., 307-311.

91. ALBERTI, *De re aedificatoria*, II, xiii.

92. SCAMOZZI, *L'idea della architettura universale*, II, Op. Cit., 36.

93. CRANE, Walter, *The bases of design* (1898), G. Bell and Sons, London, 1925, 223, 232; HAMLIN, A.D.F., *A history of ornament* (1916), Cooper Square Publishers, New York, 1973, 14. Es la argumentación de RIEGL, Alois, *Problems of style: foundations for a history of ornament*, Princeton University Press, Princeton, 1992.

94. Una apreciación muy breve en KORRES, Manolis, "The sculptural adornment of the Parthenon" en ECONOMAKIS, Richard, *Acropolis restoration: the CCAM Intervention*, London, Academy Editions, 1994.

11

dentemente diseñadas bajo la influencia del mejor sentimiento arquitectónico y decorativo, y construidas sobre la base de líneas ornamentales”⁹⁵. La forma bella señala mejor la dignidad que todos los signos de jerarquía, los tipos, o los identificadores. Lo que Gombrich denominó “el misterio de la forma ordenada”⁹⁶, es más eficaz que cualquier símbolo; pues, como afirmaba Scott, el símbolo debe ser descifrado, mientras que la forma ejerce un impacto inmediato⁹⁷. El Partenón merece un puesto único en nuestra civilización, no tanto por sus significados que, como cualquier otro templo, no le faltan y ayudan a entenderlo, sino por su belleza, una conjunción perfecta de la disposición que exige el ritual, y los elementos dignificadores, que evidencian su categoría.

UNA ARQUITECTURA CORTÉS

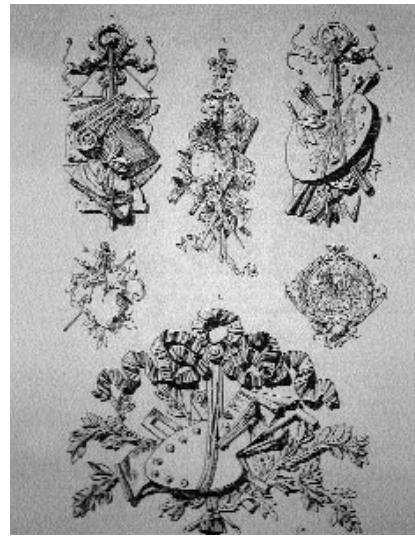
La insistencia en la belleza como primera categoría arquitectónica no remite a una interpretación romántica de la arquitectura. Sino a aquella que ha acompañado a la arquitectura clásica, donde la belleza es la primera y propia manifestación de la dignidad, que debe poseer un edificio importante, por encima de cualquier otra consideración. “Cuando a una obra le falta elegancia, es lo de menos que atienda a la necesidad, ni compensa que satisfaga la comodidad,” declaraba Alberti⁹⁸; y, al final de esa tradición, Julien Guadet, desde su cátedra de Beaux-Arts, enseñaba que “lo que verdaderamente decora es la belleza”⁹⁹. En los párrafos anteriores, he tratado de hacer ver que los dispositivos de la arquitectura clásica, que anteriormente había definido como modos de presentación en público, como recursos para componer la fachada social, eran símbolos de jerarquía; pero no sólo, pues proporcionaban belleza. Por su condición de elegantes símbolos de dignidad, se incluyen en un ámbito más amplio, y menos especificado, que los rituales; un ámbito de la vida humana donde la belleza es una condición necesaria: me refiero a las formas de urbanidad¹⁰⁰. Esa es una de las grandes ideas que se hallan en el libro *El sentido de orden*, de Ernst Hans Gombrich, y que me ha servido de guía en todo este desarrollo¹⁰¹:

Hay una palabra clave que vincula la estética del ornamento con la función social del diseño, y es la palabra ‘formalidad’. Cuanto más formal es la ocasión, tanto mayor énfasis se presta a la conservación de las formas, tanto en el significado institucional del término, como en el significado visual.

He tratado de demostrar que los elementos clásicos son las formas de urbanidad arquitectónicas, tal y como se entienden en Occidente. Precisamente, el cambio de las maneras de dignificar arquitectónicas que he señalado antes, desde los almenados simbólicos medievales a la gracia elegante de la arquitectura renacentista es una transposición del cambio que experimentan las maneras de trato, desde las maneras rituales, propias de las cortes medievales, a las maneras elegantes, que gustaban a los ciudadanos de las urbes del renacimiento¹⁰². En el fondo, ésta es la tesis de Jacob Burckhardt, en *La cultura del renacimiento en Italia*. Defiende allí que la gran aportación italiana, consiste en que todos los aspectos externos de la vida que se realizan ante los demás –palabras, gestos, vestidos, maneras, viviendas–, cobraron la condición de

Fig. 11. Volumetrías de tipos de edificios públicos, por Georges Gromort, uno de los últimos tratadistas de Beaux-Arts. Gromort, Georges, *Essai sur la théorie de l'architecture*.

Fig. 12. Símbolos alegóricos de las artes. Son muy tópicos, y servirían para adornar edificios del siglo XIX. Franz S. MEYER, *Manual de ornamentación*.



12

95. CRANE, *The bases of design*, Op. Cit., 8-9, 232-234.

96. GOMBRICH, Ernst H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seix Barral, Barcelona, 1968, 76.

97. SCOTT, Geoffrey, *La arquitectura del humanismo: un estudio sobre la historia del gusto*, Barral, Barcelona, 1970, capítulo II “La falacia romántica”, y especialmente 53, 58-59.

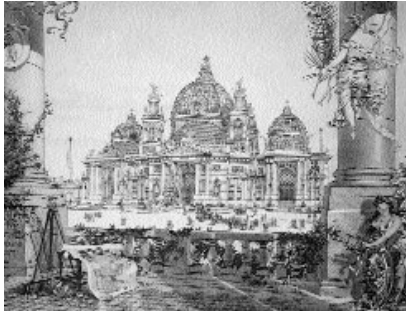
98. ALBERTI, *De re aedificatoria*, VI, ii.

99. GUADET, Julien, *Éléments et théorie de l'architecture*, III, 6ª ed., Librairie de la Construction Moderne, Paris, 1930, 47.

100. PONS, Alain “Civilité-Urbanité” en MONTANDON, Alain, (dir.), *Dictionnaire raisonné de la politesse*, Op. Cit., 91-109. Del mismo autor, “Sur la notion de ‘civilité’” en MONTANDON, Alain (ed. lit.), *Etiquette et politesse*, Op. Cit., 19 y ss.

101. GOMBRICH, *El sentido de orden*, Op. Cit., 290-291.

102. SCAGLIONE, Aldo, *Knights and courts: courtliness, chivalry, & courtesy from Ottonian Germany to the Italian Renaissance*, University of California Press, Berkeley, 1991; ROMAGNOLI, Laura (ed. lit.), *La ville et la cour: des bonnes et des mauvaises manières*, Fayard, Paris, 1995. OSSOLA, Carlo, Dal “Cortegiano” all’ “Uomo di mondo”: storia di un libro e di un modello sociale, Einaudi, Torino, 1987.



13

Fig. 13. Proyecto para la catedral de Berlín. Conserva una imponente imagen tradicional, a pesar de un extenso uso del hierro. Wagner, Otto, *Einige Skizzen Projekte und ausgef. Bauwerke*.

Fig. 14. Rafael ante Julio II. Ingenua imagen prerrafaelista que intenta captar la proverbial relación entre galanura personal y la gracia artística. Lafon, Mary, *Roma antigua y moderna*.



14

arte: “La presencia y prestancia del individuo y la forma superior de sociabilidad se convierten en una libre e inconsciente obra de arte”¹⁰³. Se puede matizar lo que se quiera su afirmación, pero no deja de ser verdadera¹⁰⁴. Las maneras arquitectónicas también estaban incluidas (fig. 14).

Algo parecido se había dado en el clasicismo antiguo. Al desarrollar la idea del decoro, en su tratado sobre los deberes sociales, Cicerón incluiría un capítulo sobre “Cuál ha de ser la casa de un hombre de consideración”¹⁰⁵. La idea de decoro, que pertenece al mundo de las formalidades sociales, sería aplicada por Vitruvio a otros aspectos de la arquitectura. Serviría en el renacimiento para colegir cuál podría ser la casa de un príncipe, de un burgués, de un cardenal¹⁰⁶. Pero, aunque tuvieran algunas características diferentes, tanto Vitruvio, como sus sucesores, sabían que los distintos géneros de edificios deberían contar con una belleza elegante¹⁰⁷, una retórica amable, que destacaría sobre cualquier otro aspecto¹⁰⁸.

La arquitectura en la civilización antigua, y desde el renacimiento, ha formado parte efectiva de los modos de urbanidad, comunicando con sus características. En Occidente, las maneras de urbanidad, no son simplemente una formas de presentación individual, sino que se han transfigurado en las formas de expresión del respeto mutuo, que se deben sus miembros entre sí¹⁰⁹. Y esa es la causa, precisamente, de que tales modos de comportamiento configuren un verdadero arte social, comporten una actitud estética¹¹⁰. Como se ha destacado recientemente, las maneras de urbanidad no sólo son signos, sino son signos ‘agradables’, son bellos signos. Ese es el significado que atribuimos a la palabra ‘cortesía’, que posee un estupendo contenido humanístico: la cortesía, el *savoir-vivre* fue ante todo un arte de agradar: “hacerse agradable, saber gustar son las palabras clave de la civilización de la Europa clásica”, ha dicho recientemente uno de los principales estudiosos¹¹¹. En Occidente, no se ha concebido el trato social sin una expresión amable. Hay otras muchas características propias de la urbanidad y cortesía; algunas son particulares, y cambian según los países¹¹²; otras, en cambio, se aplican a las distintas funciones de los espacios, como el salón intelectual, el balneario, el paseo¹¹³; no faltan criterios generales que se encuentran en todos los lugares de representación, como la distinción, la exclusión, la visibilidad, o la contención¹¹⁴. Cada cual en su medida, esas características de las formalidades, y en particular las últimas que he mencionado, se aplican a la arquitectura, con múltiples resonancias teóricas. Pero me gustaría centrarme en la principal cualidad de la cortesía: resultar agradable.

El tratado de Alberti debe ser considerado como un libro de buenas maneras arquitectónicas, y sus edificios muestran la urbanidad arquitectónica conveniente. Es verdad que, después de él, no siempre se tuvo demasiado presente la relación teórica entre urbanidad o cortesía y arquitectura. Pero las actitudes demuestran que, en la práctica, la arquitectura formaba parte de las maneras sociales; y mantuvo la importante dimensión de resultar grata. Conforme se extendió

103. BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del renacimiento en Italia*, Losada, Buenos Aires, 1944, 284-305, especialmente 284.

104. CROPER, Elizabeth, “Introduction” en AMES-LEWIS, Francis (ed.lit.) / ROGERS, Mary Ruth (ed.lit.), *Concepts of beauty in Renaissance art*, Ashgate, Aldershot, 1998, 1-11.

105. CICERÓN, *De Officiis*, I, xxxix.

106. Por ejemplo, WEIL-GARRIS, Kathleen / D’AMICO, John F., *The Renaissance cardinal’s ideal palace: a chapter from Cortesi’s de cardinalatu*, American Academy in Rome, Roma, 1980.

107. CLARKE, Georgia, “La più e meglio lavorata opera”, en CROOPER, Elizabeth (ed. lit.), *Concepts of beauty in renaissance art*, 106-123.

108. GOMBRICH, Ernst H., *New light on Old Masters: studies in the art of the renaissance IV*, Phaidon, Oxford, 1986, 170.

109. PICARD, “Finalités et enjeux” en *Les rituels du savoir-vivre*, Op. Cit., 71-86.

110. MONTANDON, Alain, *Politesse et savoir-vivre*, Anthropos, Paris, 1997, 47-49.

111. MONTANDON, Alain, *Politesse*, 47.

112. Por ejemplo, para Italia, los breves resúmenes de FLORESCU, Ileana “Gli spazi del quotidiano: la reggia” y FRANCHETTI PARDO, Vittorio, “Gli spazi del quotidiano: l’abitazione privata” en BERTELLI, Sergio / CRIFÓ, Giuliano, *Rituale, cerimoniale etichetta*, Bompiani, Milano, 1985, 85-109 y 111-126.

113. Varias colaboraciones en MONTANDON, Alain (dir.), *Les espaces de la civilté*, Editions Interuniversitaires, Mont-de-Marsan, 1995.

114. CARRÉ, Jacques, “Lieux de réception” y “Lieux de représentation” en MONTANDON, Alain (dir.), *Dictionnaire raisonné de la politesse*, Op. Cit., 751-779.

la sociedad de las maneras, creció la demanda social de que los edificios no sólo se presentaran del modo más orgulloso y magnífico posible, sino que se comportaran de un modo urbano y cortés, por respeto a la ciudad y al ciudadano. Los patronos construirían, como testimonia Alberti, “con el deseo de que sus obras susciten la aprobación general”¹¹⁵. Al responder a esa demanda, los edificios contribuirían positivamente a los espacios públicos, resultarían urbanos, en los varios sentidos de esa palabra: “la comodidad y belleza de los edificios está en la utilidad y en la satisfacción que proporciona a sus habitantes, en la alabanza y en el adorno que proporciona a la ciudad, y en el placer y en el deleite que reciben quienes los contemplan” asegura Sebastiano Serlio¹¹⁶; y lo ilustra con la anécdota de un Príncipe que obliga a un ciudadano avaro a presentar su casa conforme a su rica condición, para no ofender a sus conciudadanos. El diseño para el espectador ajeno, ejecutado desde fuera, es una de las mejores muestras de la relación estrecha entre arquitectura y cortesía. No siempre se atendió esa demanda; pero, desde el siglo XVI, los conjuntos diseñados desde el exterior se harían cada vez más frecuentes. Rara vez alcanzarían el nivel de la Strada Balbi de Génova, uno de los mejores escenarios urbanos del renacimiento avanzado; pero se lograrían conjuntos paradigmáticos, como las plazas de Roma del barroco tardío, y las organizaciones de París (fig. 15).

El éxito de estas operaciones urbanas permitirá plantearse metas más ambiciosas. A mediados del siglo XVIII, el abate Laugier dice expresamente que la ciudad debe alcanzar “una amable variedad, armonía y gracia”, dispuesta como un jardín, para agradar¹¹⁷; pero, para conseguirlo, “es preciso no dejar las fachadas de las casas al antojo de los particulares. Todo lo que da a la calle debe quedar determinado y sujeto a la autoridad pública, al proyecto que regulará la calle entera”¹¹⁸. Y añade que, si se siguieran sus consejos, una ciudad enorme como París “será una obra de arte única, un prodigio, un encanto”¹¹⁹. Algunos tratados teóricos se esforzaron por divulgar reglas “Sobre el arte de agradar en arquitectura”¹²⁰. La necesidad de buscar el agrado del espectador creció evidentemente con el auge de la burguesía, es decir, conforme hubo más espectadores, y resultaban más ‘respetables’. Y, en el siglo XIX, el sentido del decoro burgués acabará implantando verdaderas leyes urbanísticas que obligarán a manifestar una buena fachada a la calle¹²¹. Al concluir el siglo XIX, se pensaba que la ciudad podía ser realmente una obra de arte¹²² (fig. 16).

Precisamente, en ese contexto urbano y urbanístico, la relación entre arquitectura y cortesía se haría patente; y entraría a formar parte, de nuevo, de las teorías arquitectónicas. El filósofo americano Ralph W. Emerson, a quien interesaba particularmente la cortesía, consideraba que una verdadera obra de arte no podía ser ‘egoísta’, sino amable¹²³; “universalmente inteligible”, hecha con el propósito de “que me domestique, no que me confunda”; de modo que contemplarla sería “como hablar con un amigo”. De ahí surgiría con facilidad el concepto del ‘edificio cortés’, que formularía, en 1850, Edward Lacy Garbett, un seguidor de Emerson: “Un edificio ofende las miradas de todos los espectadores, cuando estos sienten que se erigió sin pensar en ellos, sin preocuparse ante la existencia de ojos que proveen tanto a la visión externa, cuanto al análisis interno. Esa rudeza egoísta debe ser atenuada por una suerte de cortesía que denominamos arquitectura”¹²⁴.

La idea permearía lentamente en el diseño urbanístico, considerándolo como ‘Civic Art’, arte cívico, en su doble sentido de arte municipal, que concierne a toda la ciudad, y arte correcto que busca resultados agradables¹²⁵. Y se identificó específicamente con la arquitectura clásica, en el momento en que esta tradición se veía amenazada, a principios del siglo XX. He mencionado antes a Reginald Blomfield, Geoffrey Scott, y Trystan Edwards; hay muchos más autores; pero Edwards me parece especialmente ejemplar: en 1924, publicó un libro titulado, tan característicamente, *Good & bad manners in architecture*. Se trata de un ensayo, lleno de sentido común, aunque sin aparato metodológico, donde utiliza las expresiones de Emerson y Garbett, sin citarlos. Allí declara su deseo de “definir los principios de las maneras de urbanidad e incorporarlos como un elemento esencial de la teoría de la arquitectura”¹²⁶. La conciencia cortés sobre la arquitectura urbana había permitido crear las amables ciudades anteriores al urbanismo radical, donde, cuando se hacían las cosas bien, se lograba en las calles, en palabras de Edwards, “una amigable contigüidad, que expresaría en esa su mutua relación los más sutiles y nobles conceptos del diseño cívico”¹²⁷. El ambiente fue tan propicio a esta idea que, incluso los arquitectos ingleses más avanzados, reconocerían que los edificios representativos necesitaban vestirse de gala para salir a la calle, según las “buenas maneras urbanas”¹²⁸ (fig. 17).

16

16

Fig. 16. París hacia 1840 y hacia 1900. La ciudad ha multiplicado y caracterizado sus edificios. Parmentier, A., *Album historique*.

115. ALBERTI, VI, ii.

116. SERLIO, fin libro III.

117. LAUGIER, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture* (1755), Pierre Mardaga, Bruxelles, 1979, 222-224.118. LAUGIER, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*, Op. Cit., 227.119. LAUGIER, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*, Op. Cit., 231.120. CAMUS DE MÉZIERES, *Le génie de l'architecture*, Op. Cit., 41-55. En cambio, BLONDEL, *Cours d'architecture*, IV, Op. Cit., 388 ss., lo toma como un género para edificios de recreo campestre.121. LOYER, François, “L'ordre industriel” y “L'espace public” en *Paris XIX siècle: l'immeuble et la rue*, Hazan, París, 1994, 106-160 y 260-284, especialmente 129-130 y 261-263.122. SITTE, Camilo, *Construcción de ciudades según principios artísticos*, Canosa, Barcelona, 1926.123. EMERSON, Ralph Waldo, “Essay XII: Art” (1841), en *Essays and lectures*, Literary Classics of the U.S., New York, 1983, 413-440.124. GARBETT, Edward Lacy, *Rudimentary treatise on ... design in Architecture*, London, 1850, en BLANC, Charles, *Gramática de las artes del dibujo*, Víctor Lerú, Buenos Aires, 1951, 69.125. HEGEMANN, Werner / PEETS, Elbert, *The American Vitruvius: an architects' handbook of civic art* (1922), Princeton Architectural Press, New York, 1988; también véase, “What civic art is” en ROBINSON, Charles Mulford, *Modern civic art or the city made beautiful* (1904), Routledge, London, 1998, 24-36.126. EDWARDS, A. Trystan, *Good & bad manners in architecture* (1924), Tiranti, London, 1944, ix.127. EDWARDS, A. Trystan, *Good & bad manners in architecture*, ix.128. ATKINSON, Robert / BAGENAL, Harold, *Theory and elements of architecture* I. 1, Benn, London, 1926, 8-9.

A veces se acusa a las formas de la cortesía de falta de naturalidad y de elitismo¹²⁹. Y la misma acusación pesa sobre las exigencias numerosas que comporta el diseño clásico. Sin embargo, como se ha advertido de varios modos, las exigencias del canon propio de la arquitectura clásica, permiten equilibrar “las particularidades que poseen los empeños artísticos individuales, con la más amplia obligación de hacer accesible cuanto corresponde al edificio, tanto visual, como física como intelectualmente, a la comunidad en su totalidad”¹³⁰. El edificio cortés se distingue precisamente porque cuenta con el espectador, y con los demás edificios; porque se presenta en su mejores atavíos, en la belleza que le corresponde; se esfuerza en manifestarle una cierta simpatía, y le evita lo desagradable, y lo abrumador.

En la inmensa mayoría de los edificios del mundo, hechos con otras maneras, se ha buscado que parezcan magníficos, y ricos, pero no necesariamente agradables; por eso los teóricos del XVIII y del XIX, al hablar de los templos egipcios o de las catedrales góticas, acuñaron el término ‘sublime’. Sin embargo, a un edificio como Versailles, que es sede de un poder omnímodo y resulta grandioso, no le falta un toque amable: posee una belleza cortés. Es verdad que existen muchos edificios agradables, como los templos japoneses, que no son clásicos. Pretendo defender, simplemente, que la necesidad de buscar el agrado es una de las claves interpretativas más importantes de la arquitectura clásica; que los edificios clásicos resultaban especialmente agradables. Y, sin embargo, resultar agradable no es una condición que se recomiende siempre en la teoría de la arquitectura; ni se logra siempre en la práctica arquitectónica.

Fig. 17. Estudios sobre continuidad entre edificios, para evitar el edificio egoísta y rompedor. Edwards, A. Trystan, *Good & bad manners in architecture*.

129. MIENSON-RIGAU, Éric, “La distinción en las élites” en DHO-QUOIS, Regine (ed. lit), *La cortesía: la virtud de las apariencias*, Catedra, Madrid, 1993, 163-171; y el famoso análisis de BOURDIEU, Pierre, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1998, 169-222.

130. RATTNER, Donald M., “Introduction” en NORMAND, Charles Pierre Joseph, *Parallel of the classical orders of architecture*, Acanthus Press, New York, 1998, XXXV.

131. MOYA BLANCO, Luis, *La arquitectura cortés y otros escritos*, COAM, Madrid, 1993.

Como sucede con las demás formas de trato, para resultar agradable al espectador, hay que proponérselo, y contar después con los medios adecuados para lograrlo. La exigencia del agrado arquitectónico estaba vinculada a la cortesía; y quedó obsoleta, tanto por el triunfo de la arquitectura funcionalista, como por la pérdida de importancia de las formalidades en la vida social. Se puede asegurar que no pertenece a las condiciones de la arquitectura contemporánea. Al menos, así lo señalaba en 1946, Luis Moya, al pronunciar una conferencia sobre La arquitectura cortés. Luis Moya, el mejor de los epígonos del clasicismo en España, conocía el libro de Edwards, y, por su talante, se le podría incluir decididamente entre los defensores de una arquitectura de la urbanidad. Conocía y apreciaba las posibilidades de la arquitectura contemporánea, pero en esa conferencia, tras referirse a la ‘*machine à habiter*’ de Le Corbusier, declaraba que “la gran revolución es también la crisis de la cortesía en arquitectura”¹³¹.