

La restauración del entorno*

Joaquín Arnau

Con ocasión y sin ella, con acierto o sin él, el ser humano ha edificado tanto a lo largo de su estancia en este planeta que quizá sea llegado el tiempo para poner freno a ese desenfreno, recapacitar sobre lo ya hecho y moderar el prurito de lo por hacer. Voces se alzan, pocas pero autorizadas, que invocan ahora la postura de *Bartleby el escribiente*¹, protagonista del cuento de Herman Melville, cuando al cometido que se le ordena responde recalcitrante: “preferiría no hacerlo”. Frente a la maniobra universal, brazos cruzados.

De manera harto irregular, pero con puntas que apuntan al delirio, la arquitectura ha empedrado (hormigonado o herrado más bien) nuestra geografía hasta tal punto que uno se pregunta si seguirla fabricando a ese ritmo tiene sentido: si no habría que empezar por sacar provecho de lo hecho, habitando lo deshabitado antes de proveer más y más habitaciones.

Y es en este punto de sosiego fabril adonde la idea de rehabilitación se abre paso, no como incidente, sino más bien a gran escala. Es una idea del más elemental sentido común: hagamos uso del espacio habitable antes de acometer la habitabilidad de nuevos espacios. Una economía natural recomienda rehabilitar lo hábil antes de habilitar lo inhábil.

Una vez asumido ese mandato ético (la sana economía es ingrediente necesario de la salud moral), el proceso de reutilización que se nos encomienda lleva a la administración de una herencia que hace rentable, y por consiguiente renueva, el viejo patrimonio.

La aplicación de este principio al edificio antiguo, monumento notable, casa solariega o simple caserón, ha sido y es objeto activo de propuestas, debates y sistemas de toda especie, en todos los foros sensibles al estado de la arquitectura en el tercer milenio. Sobre rehabilitación de inmuebles no se ha dicho todo, pero se ha dicho mucho.

A pesar de ello se tiene la sensación de que la arquitectura goza de buena salud. Los medios acreditan que su mercado no ha decaído: la arquitectura, hoy por hoy, sigue siendo noticia. O lo son sus autores, cuyo olimpo mediático no ha dejado de estar poblado. No ha llegado aún, si nos atenemos a lo que leemos y vemos, el *crepúsculo de los dioses* arquitectos². El oro original no ha sido devuelto a las *Hijas del Rhin* y el *anillo del nibelungo* sigue rodando por el mundo, confiriendo poderes y encendiendo vanidades.

La arquitectura, como el *Arca de Noé*, navega: sin rumbo quizá, pero navega. *E la nave va*, que diría Fellini³. El diluvio no la ha sumergido. Es más, el diluvio es su razón de ser: porque hay diluvio. Y algunas arcas (porque hay más de una, por supuesto) flotan en él. Lo que no flota, lo que verdaderamente está amenazado no son ellas, impermeables a la opinión y bien embreadas y calafateadas, sino su lugar de asiento, que no le hay: lo anegado es su territorio ausente. La arquitectura flota (porque puede), pero ¿y el lugar?

¿Qué decir del lugar?

En la aldea global, la utopía está asegurada. De ahí que las empresas de *high-tech* (*Foster and Partners* es una muestra) sean la respuesta perspicaz a este estado de cosas. Olvídense usted del lugar y fabrique: ponga en pie lo que sea, adonde sea, y que ello cause sensación a los cuatro vientos. En tiempos de diluvio, la utopía es el *Arca de Noé*.

Pero el *Arca de Noé* no hace que cese el diluvio (vive de él): ni siquiera lo amengua. Con el arca, adentro o afuera, no sabemos adónde estamos: pero no importa. La ciencia del estar naufraga: y con ella, mucho nos tememos que la del ser (que es sabiduría que la hace ser), pero eso es lo de menos. La catástrofe ¿qué más da? es evidente: y además esencial.

Hemos salvado el arca: o las arcas. Sí. Pero nos queda el diluvio. Y el diluvio es el medio del arca: su incierto y proceloso lugar. El diluvio, por otra parte, invalida el territorio: arrasa la ciudad. Y nos gustará más o menos, nos convencerá más o menos: pero la arquitectura sobrenada. Sin rumbo aparente (decíamos), pero sobrenada. Sobrenada en la *Red*: pues la *Red* implica el diluvio, o es el diluvio. La *Red* obra el diluvio y opera en el diluvio: por eso se la llama *Red*. A la arquitectura, pues, la alarma no la atañe.

Ni a la que vemos y es espectáculo diario, noticia frecuente, ni a la que no vemos, probablemente la mejor, que pasa desapercibida (porque no es noticia: es sólo arquitectura).

Pero ¿por qué navegan las arquitecturas visibles (las invisibles están sumergidas) sin saber adónde posar y reposar? Muy sencillo (o nada sencillo): el diluvio (demográfico, mediático y mercantil) ha anegado la ciudad. Y la *Red* es su único salvamento. De suerte que la arquitectura no reconoce la ciudad y ésta no se reconoce en ella: se ha roto su recíproco y milenario concierto. El diluvio anegó la ciudad (todas las ciudades) y la *Red* es su sucedáneo de emergencia en la aldea global.

Recomponer el concierto ciudad/arquitectura, sin embargo, es *conditio sine qua non* para la supervivencia “humana” de ambas: al menos en el sentido real que la historia de la Humanidad les ha asignado. Si nos conformamos con el sentido virtual de las cosas, el cantar es otro. Nada que objetar: la *Red* es la ciudad virtual y la arquitectura, asimismo virtual, se inserta cómodamente en ella. Ha dejado de ser *Re Aedificatoria* para convertirse en *Virtus Aedificatoria*.

Et virtus Altissimi obumbravit tibi, dice la Biblia⁴. *Virtus* es “fuerza” en latín y fuerza que “asombra”, esto es, produce sombra. La *umbra* de la que Vitruvio habla cuando se refiere a la pura teoría: “sombra” o fantasma⁵. En la *Red*, una arquitectura-fantasma teje (que no

construye) una ciudad-fantasma: la aldea global. Todo cuadra.

Pero hay otra ciudad, la de siempre que, aunque mal parada, sobrevive dispersa al naufragio de la vecindad. Ella es el entorno propio de la arquitectura, adonde se cumple su pleno sentido. Hablemos pues de ese entorno y de su rehabilitación.

*

Si por paisaje entendemos aquello que abarca la vista (*veduta*) en una sola ojeada, cuando hablamos de “entorno”, que es como alrededor, nos ceñimos en cambio a lo contiguo. El entorno de suyo ha de ser inmediato.

Que la Arquitectura remite a su entorno nos lo dice el sentido común: pues ella misma es entorno. Los suyos son alrededores del alrededor: vecindarios de su natural vecindad y cercanías de su fundamental cercanía. Al fin y al cabo y como decía *Semper*⁶, la arquitectura crea un *mundo diminuto*: reducido y *al alcance de la mano*⁷.

La naturaleza de ese mundo se nos hace palpable, sobre todo, en la Ciudad. Porque es en ella adonde el vecindario toma cuerpo. El paisaje permanece alejado: sola la vista lo alcanza. Y su noción elemental, la que nos viene a las mientes espontánea, es campesina: el paisaje evoca en nosotros el campo. Hablar, por tanto, de *paisaje urbano*, encierra cierta contradicción forzada: pues concebimos entonces la ciudad como otro campo. Decir, por el contrario, que un entorno es urbano suena sin estridencia alguna: es lo suyo.

Campesina es y no urbana la aldea global: de ahí que el nombre la viene como anillo al dedo (anillo de poder que rueda como el del nibelungo). Y como a campesina el paisaje, visual y distante, la conviene.

La idea de entorno en cambio es de naturaleza arquitectónica y urbana. Trátase, desde luego, de un entorno creado, no dado: no es el mundo, sino un *mundo diminuto*. El paisaje nos rodea: del entorno nos rodeamos. Fabricamos nuestro alrededor: somos autores de nuestros particulares *peristilos*. Entorno no es ladera u horizonte, sino calle o plaza.

Entorno es además “adorno”. *Platea Sancti Pauli, privatis aedibus ornata*, reza el pie de una vieja estampa veneciana, que representa una plaza pública (*platea*) rodeada (*ornata*) de edificios privados (*privatis aedibus*). Los edificios en torno suyo la adornan a su vez. Porque el entorno es marco: y el marco es adorno. La arquitectura adorna la vida: y la abundancia de lo privado, con sus esplendores, *frontes aedium*⁸, redundan en honor y para gloria de lo público. Los entornos por tanto, privados y públicos, se vinculan entre sí.

El entorno privado se-beneficia-de y beneficia-a el entorno público. El edificio singular es rodeado y rodea: o viceversa. En el primer caso, partimos del espacio público y lo privatizamos, matizándolo y “domesticándolo”. En el segundo y a la inversa, accedemos desde el privado, “urbanizándolo” y solemnizándolo, al público. Un comercio de entornos.

*

En la calle y en la plaza, pues, el edificio se abre a su entorno urbano. Pero él cuenta, a su vez, con otro entorno en el cual se inscribe: el de los edificios contiguos, con los que cierra un continuo edificado, bloque o manzana. En el barcelonés Paseo de Gracia, se llamó *manzana de la discordia* (aludiendo al mitológico *Juicio de París*) a la que en parte componen, con evidente desacuerdo de estilos, sendas fachadas contiguas de arquitectos notables: Domenech i Montaner, Puig i Cadafalch y Antoni Gaudí.

Es la suya discordia que hoy, cuando modernidades y pos-modernidades abanderan las más ásperas disonancias, se nos aparece infinitamente mitigada.

Es cierto que, en la susodicha oronda manzana, los estilos de las aludidas tres piezas no concuerdan: pero ¿a quién inquietan, después de Loos, o de Gehry, cuestiones de puro estilo? ¿No es el espíritu que las anima lo que importa? ¿Y no es éste, en el caso que nos ocupa, el propósito de configurar una ciudad, con el debido respeto a una ordenanza burguesa de buen grado asumida? Las presuntas veleidades de los mejores arquitectos catalanes de principios del veinte ¿acaso comprometen su ejemplar disciplina urbana?

El único tentado de hacerlo en todo caso (Gaudí, por supuesto) se guardaría muy mucho de destapar el frasco de sus fantasías en un entorno tan convenido y comedido. Sólo cuando crea su propio entorno (*Sagrada Família*) vuelan libres de ataduras sus invenciones.

Niegan ellas entonces, y sólo entonces, el entorno dado y producen uno propio y fantasmagórico que no admite réplica: de ahí el disparate, provinciano y filisteo, que pretende rematar (nunca mejor dicho) una fábrica, la del fabuloso templo, inconcebible sin la vigilancia, día a día y a pie de obra, del incomparable genio arquitectónico que la ideó. Es como querer completar la labra de los esclavos miguelangelescos: un ultraje al talento eminente de su autor y un flaco servicio a la posteridad.

Paradójicamente, a tales obras *inacabadas*, como la adorable *Sinfonía en sí menor* de Schubert, nada se las puede añadir: hacerlo es osadía insensata. Es a las acabadas, dadas por acabadas en la decisión del artífice, a las que procede, por el contrario, continuar sin detri-

mento suyo. Pues por ser acabadas, y son las más, permanecen abiertas.

La arquitectura de los edificios que se supone acabados se abre así al entorno urbano. Y en él se inscribe la de nuevos edificios. Puede que por sí, unos y otros sean tan sólo edificios. En su entorno urbano, en cambio, y como constituyentes de Ciudad, les reconocemos rango de Arquitectura. Con razón habló Aldo Rossi de *Arquitectura de la ciudad*⁹. La *edilizia* queda para los tipos edificatorios: pero la forma, la gran forma si se quiere, *morfología* en los escritos de Aymonino y compañía¹⁰, pertenece a la Ciudad.

A sus entornos aplica el hombre esos edificios que llamamos edificios: y así compone aquellos y los recompone. Y al hacerlo, los restaura y renueva. Restaurar el entorno es renovar la Ciudad (llama la atención que en la voz “restauración” se confunden alimento y fábrica). Discurrir sobre este hecho es el propósito de este mínimo ensayo.

Por eso y en relación con la obra nueva, conviene y es del todo pertinente que nos preguntemos si lo edificado, remota o recientemente, “restaura” la Ciudad que lo alojó o aloja. Porque un edificio puede (y debe), amén de ser restaurado, restaurar. Restaura, si es arquitectura cabal, la Ciudad: o dicho con más precisión, el entorno urbano.

Lo restaura o lo deteriora: lo remoja o lo degrada. Ésa es la cuestión. Cabe pues ¿por qué no? que imaginemos la Ciudad, en tanto que heredad y herencia, como un todo (“urbe” es orbe) sometido a permanente proceso de restauración. Proceso que es tanto más delicado cuanto es venerable el entorno adonde se procede y restaura.

Edificar es restaurar

Se edifica lo uno (el edificio) y se restaura la otra (la Ciudad) en una sola y consecuente operación de arquitectura, de la cual puede predicarse, no ya que “sea ella y su circunstancia”, sino que ella misma es, y de suyo, circunstancia firme y sólida. Pues ¿no llamaron los antiguos *peristilo* o entorno de columnas a una de sus “circunstancias”?

Cuando decimos que el arquitecto sensible, antes de edificar, ha de mirar alrededor, decimos poco. Porque, además de mirar, como Palladio en la *Rotonda*¹¹, como Le Corbusier en *Ronchamp*¹², ha de estar alrededor y casi ser derredor.

Ver, linear y medir:

dice Lozano, su traductor, que decía Alberti¹³. Por el “lineamento” (línea y dibujo que son operaciones táctiles a la par de visuales) los arquitectos levantamos acta de lo “visto” y “medimos” (paso a paso y palmo a

palmo) su entorno, una y otra vez restaurado y por consiguiente vivo. Y actual. Pues el que restaura, musicalmente “ejecuta”.

*

Entorno restaurado es, por ejemplo, el que inquiriere el Palladio en sus dibujos de templos romanos antiguos que publica en el *Cuarto Libro de Arquitectura*¹⁴. Cada una de sus láminas es en efecto interpretación del monumento antiguo y consecuente hipótesis (a menudo más inventada que documentada: pues él es arquitecto y no arqueólogo) para su virtual restauración. Porque restaurar, por sabido se calla, es interpretar. E interpretar es renovar, revivir y rememorar. Es leer y releer: es “traducir”, añadiría Steiner¹⁵.

Véase cómo el arquitecto vicentino interpreta, copiando el error de Serlio, la romana Basílica de Majencio como el “Templo de la Paz” que describe Plinio¹⁶. Pues sólo un templo moderno (piensa) consiente ábsides en dos direcciones. Figura 1.

Y es que habiendo re-orientado Constantino la susodicha Basílica, la duplicidad de ejes (uno original y otro a 90 grados) des-orientaba a los estudiosos de la *rinascita*, que no dudaron en imaginar el más antiguo y pequeño de los ábsides como principal, duplicando el mayor, añadido, e instaurando en la planta una simetría que de hecho nunca tuvo.

Con tanta osadía como respeto había concebido a su vez Miguel Ángel y realizado en parte la Iglesia de *Santa María degli Angeli* sobre la matriz de las antiguas Termas de Diocleciano: reinterpretando y restaurando en el más pleno y fecundo sentido. Figura 2.

Reinterpretan y restauran asimismo los arquitectos que componen, sobre la maciza torre islámica sin campanas (*porque entre moros no se usan campanas* –dice Don Quijote– *sino atabales y un género de dulzainas*) el cuerpo de campanas, en elegante y airoso renacimiento, de la *Giralda* de Sevilla, que resplandece a causa de su mismo mestizaje.

Y restauran y reinterpretan los maestros de la época gótica cuando, como en *Nôtre-Dame* de París y en tantas otras catedrales, fabrican a su manera y la de su tiempo sobre fundamentos románicos de una época anterior.

Cierto es que en tales ejemplos antiguos, que el tiempo, aliado de la naturaleza (¿o es al revés?), homogeneiza y envuelve, la restauración y consiguiente reinterpretación casi pasan desapercibidas. Más aún cuando la tradición que las sustenta es caudal que procede de una sola fuente: como es el caso de lo clásico en la cultura mediterránea.

Que la *Torre Campanario* de la Catedral de Murcia emerja a la manera plateresca del proto-renacimiento hispano, crezca luego al

gusto del más sofisticado manierismo italiano, sígase elevando con aires barrocos de un tercer tiempo y sea coronada por depurado templete neoclásico, al que hacen guardia sus cuatro “conjuratorios” satélites, es algo tan natural (si por natural se toma aquello a lo que los libros han dado carta de naturaleza) que apenas nos alarma. Así hace historia la arquitectura.

La consecuencia de estos episodios es tan discreta y los hemos aceptado y creído tan a pies juntillas que nos preguntamos: ¿es que acaso pudo ser de otro modo? Sólo al análisis historiográfico se desvelan tales y tan sutiles diferencias.

*

Cada época restaura, de pensamiento, palabra u obra, el legado de sus antepasados. Si la tradición es firme y está bien asentada, la restauración apenas se apercibe en algunos rasgos de estilo: ése que nuestros ojos –advierte Le Corbu-

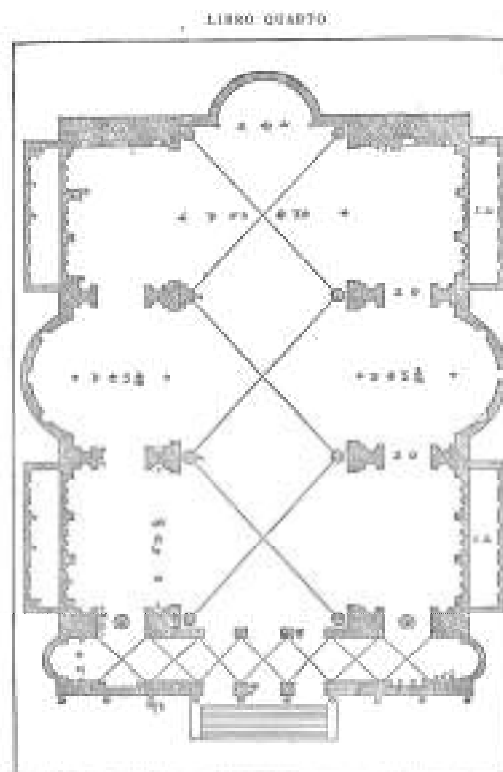


Figura 1.
A. Palladio:
Planta que
ilustra el
“Templo
della Pace” en
Roma: Cuarto
de I Quattro
Libri.

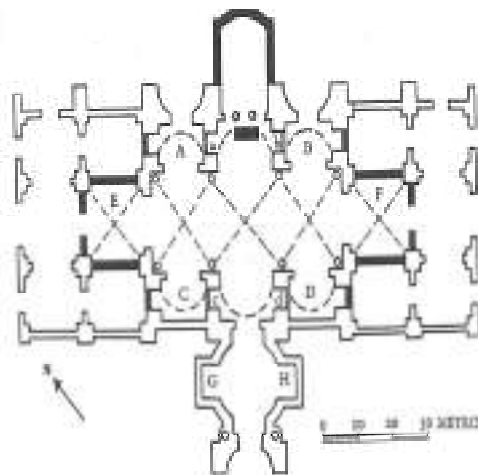


Figura 2.
Miguel Ángel:
Planta de
“Santa Maria
degli Angeli”
sobre las
Termas de
Diocleciano.

sier— *no saben ver*¹⁷, porque no es deliberado ni parte de un propósito determinado.

Lo verán, a su tiempo, los historiadores: por la sencilla razón de que son ellos mismos quienes lo fabrican e inventan. El estilo es, en el fondo, una mirada. O, como diría Wölfflin, un modo de ver¹⁸: pero no tanto, como él quiere, de sus hacedores ingenuos, cuanto de observadores (como él mismo) a distancia y no tan ingenuos.

Incumbe ciertamente al historiador la “lección” de historia y estilos acerca de la referida Torre murciana: como la de cualquiera otra obra secular, edificada a lo largo de un largo periodo de tiempo. A los operarios que la erigieron, por el contrario, el prurito estilístico les tuvo en su día sin cuidado: obraban de acuerdo con su leal saber y entender, y a sus anchas en materia de gustos. Eso sí: con el cierto orgullo “dialéctico” ¿herencia socrática? propio de la cultura occidental y según el cual lo adquirido vale más que lo dado.

Es ese orgullo el que restaura, de generación en generación, el entorno habitado con obras nuevas: ora conformes, cuando la tradición es firme, ora disconformes, cuando vacila o se va a pique. El oriental, sin embargo, es más propicio a la “conservación” preciosa o a la fiel reposición, al modo *ruskiniano*¹⁹: las fantasías orientales del genio romántico eran algo más que caprichos de superficie. Al oriental el concepto de época, como el de estilo, referidos al arte, parece que le son ajenos. ¿De cuándo es ello? No se sabe: de siempre.

Por supuesto, cuando nuestras tradiciones naufragan (la *vitruviana* hace agua a finales del dieciocho, por ejemplo), la restauración del entorno por la edificación se vuelve abrupta²⁰: adentro y alrededor de la Arquitectura.

Adentro, en primer lugar.

Es significativa la “esquizofrenia” formal que trasluce el proyecto para un *Teatro de Opera* ideal que ilustra Boullée²¹ por medio de una serie de láminas bien conocidas y evidencia en particular su sección longitudinal: se tiene la sensación, observándola, de que son dos, y no uno, los teatros representados. De una parte, la platea sigue el modelo del teatro

antiguo, greco-romano u olímpico: de otra, la escena desarrolla el moderno patrón barroco, de bastidores paralelos, frontal y perspectivo. Nada que ver lo uno con lo otro.

Pero esa cizalladura, flagrante en la sección susodicha, se redobla todavía cuando salimos afuera, adonde una columnata circular y cupulada, flanqueada por cuatro podios diagonales, enmascara rotundamente la disyuntiva interior y vende a la ciudad la imagen cenital de un *pantheon* moderno. Otra vez nada que ver lo uno con lo otro.

Así arguye, en la Edad de la Razón, la Arquitectura que se propone para ser ejecutada. Si a continuación abrimos el capítulo visionario, claro precedente del pos-moderno virtual, la quiebra es, por supuesto, mucho más radical. Ledoux la simboliza en dibujos tales como el celeberrimo *Albergue para guardabosques*, meteorito caído del cielo en el claro del bosque ancestral²². El arquitecto se adelanta a la *odisea del espacio* en más de doscientos años... por lo menos: porque su artefacto, nótese, está de vuelta de ella.

*

Así restaura el entorno un arquitecto visionario del Siglo de las Luces: contrastándolo. Y así la crítica inherente a la historia sale al encuentro del entorno y lo restaura: no recomponiéndolo, sino puntuando, ásperamente si es preciso, su discurso con “accidentes” de otra especie.

Pues accidente es la esfera que en la estampa substancia la idea del arquitecto ilustrado. Como son accidentes las terrazas que talan visualmente, como cizallas, los bosques que rodean la *Fallingwater*. De Ledoux a Wright, la restauración del entorno, o del paisaje, por sus arquitecturas conoce un nuevo sesgo, despiadadamente crítico a las veces.

Es la réplica ¿de progreso? a tantas y tantas muestras de historicismo pintoresco (cuyo paradigma sería el *paisaje con ruinas*) como pueblan las márgenes de ese mismo copioso caudal.

Como “paisaje con ruinas” se vio durante siglos, el *Teatro Romano* de Sagunto: así lo dibujó en el diecinueve el viajero Alexandre de Laborde en su *Viaje pintoresco e histórico*²³. De su escena apenas emergía el basamento y la poderosa estructura de la cávea se alojaba en la ladera, con la acrópolis como telón de fondo y la ciudad nueva a modo de anodino gremial cubriéndole los pies. Y tal cual se conservó, con consolidaciones varias que sumaban a las naturales ruinas artificiales, hasta época reciente. Figura 3.

Cuando, a finales del siglo veinte, se decide reedificarlo, la operación de rehabilitación llevada a cabo eleva una nueva caja escénica

Figura 3.
Alexandre
de Laborde:
Plancha CII.
Vista general
del Teatro de
Sagunto.



de ladrillo, bien medida y escuetamente materializada, y cubre parcialmente las gradas, aplacándolas. Un magro *antiquarium* viste a duras penas de historia la desnudez de la lacónica escena.

Es el que describo un caso, polémico desde luego, de entorno milenario que la historia devuelve al paisaje (decantando en el vecindario que lo tuvo por suyo una estampa romántica) y que la reciente restauración, audaz e inteligente, invade de la noche a la mañana y desasosiega, con un volumen reedificado (sobre inciertas hipótesis teóricas) que sobreabunda con creces a los restos auténticos. Partiendo de un magnífico proyecto²⁴, sutil e imaginativo, la obra suscita sin embargo no pocas incertidumbres. Figuras 4 y 5.

Y es que, cuando los arquitectos del nuevo teatro proceden a recomponer el simulacro de lo que hubo, el antiguo teatro ha sucumbido casi dos milenios antes y su fantasma (un fantasma, por intangible, carece de entorno) es tan sólo un habitante apacible del paisaje natural que visita de vez en cuando la memoria fantástica de sus paisanos. Toda recuperación de ese entorno desaparecido ha de ser, por tanto y a la fuerza, violenta y de molesta y no fácil recepción.

En Sagunto, las nuevas arquitecturas no compiten con otras antiguas, más o menos deterioradas (como en algunos grabados del Piranesi), sino con la presencia de un paisaje ancestral que ha reabsorbido el entorno urbano que hubo y pasó a la historia, y que rememoran ciertos catálogos románticos de estampas históricas. Restaurar el entorno se hace peliagudo cuando el original se nos pierde en la noche de los tiempos y el que le ha sucedido es literario y pintoresco, más que tectónico.

De manera semejante, cuando el paisaje no ha decaído en sus prerrogativas, sea por inmarcesible y soberbio (*Kursaal* en San Sebastián), sea por desolado (*Guggenheim* en Bilbao), el impacto de las nuevas fábricas, sea cual fuere, no deja de ser convulso.

*

Por lo demás y en las ciudades llamadas con redundancia “históricas”, los hechos de arquitectura suelen suceder de otra suerte. Porque sus tradiciones, aun habida cuenta de las rupturas que la Modernidad y las Pos-modernidades han practicado en ellas, se hallan en cierta medida vigentes. Y porque sus entornos, decididamente urbanos, son, por serlo, más maleables. En la Ciudad, el entorno de la arquitectura es la propia arquitectura. De modo que su restauración es “homogénea”, cuestiones estilísticas aparte, con aquello que restaura.

Que la Modernidad haya querido desmarcarse del continuo que es el proceso de res-

tauración de la Ciudad, para significar su voluntad de ruptura con la Historia, es harina de otro costal. El gesto real (visiones futuristas o constructivistas aparte) que se nos aparece como paradigma de esa actitud de vanguardia acaso sea la *neoplástica Casa Schröder* en Utrecht, que Gerritt Rietveld implanta sobre el costado de una medianera ciega, haciendo de ésta “fondo” (Hejduk hará lo propio en su *casa-pared*) de la composición²⁵. Figura 6.

El modo displicente de *adosarse* (literalmente “dar la espalda”) de este ejercicio *De Stijl* pictórico, aunque no ayuno de relieve, a la cola de una hilera de casas anónimas de irreprochable factura tradicional es todo un manifiesto que niega el entorno urbano a la vez que lo ennoblece. El entorno y la pieza son tan distintos que, aun repeliéndose, conviven. Como advirtió Tafuri, el rechazo de la historia es acto eminentemente histórico. El no de Rietveld al barrio de Utrecht es un sí a su ciudad. O mejor dicho: es un “no afirmativo”.

Pero sabemos que una incierta Pos-modernidad ha sucedido a la certera Modernidad. Y en esa cuerda floja hacen equilibrios obras como la de Moneo en la murciana *Plaza de Belluga*, frente a la Catedral y a la vera del Palacio Episcopal. Figura 7.

La portada catedralicia, más que barroca neo-plateresca, preside el espacio trapezoidal. Nos seduce el juego perspectivo complejo de los dos monumentos no rivales que articulan esta Plaza: la Catedral “protagonista” y el Palacio “deuteragonista”. La Catedral es tan imperativa que interpretamos la relación oblicua de ambas fachadas como un giro del Palacio. Ella está de frente (*in maestá*) porque nos hace frente: el Palacio, en cambio, nos mira de reojo. Lo demás es anodino: o lo era.

De suerte que la mella del solar que se hallaba en el lado opuesto al de la Catedral, el más corto y no paralelo del trapecioide, ni se notaba. Del edificio que hubo, discreto pero irrelevante, pocos se acuerdan. De modo que una parodia suya, no habiendo de por medio

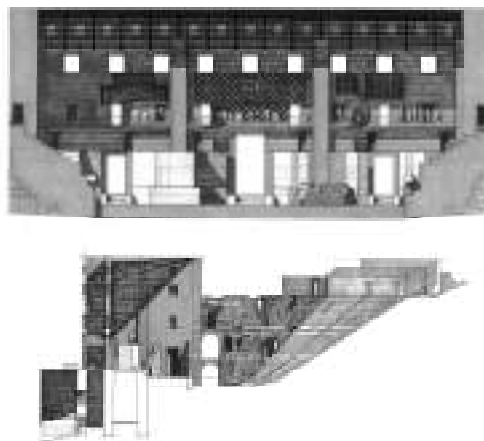


Figura 4. Grassi/Portaceli: Proyecto de restauración y rehabilitación del Teatro Romano de Sagunto. Alzado de la escena.
Figura 5. Sección longitudinal del mismo proyecto.



Figura 6.
G. Rietveld:
Casa Schröder
en Utrecht
(Holanda).

trauma alguno ¿a quién iba a interesar para invocarla? Perpetuar por otra parte un solar, cuando es tal y no mero residuo, es sinsentido: sólo la ausencia de pundonor urbano disimula con jardines el abandono de solares, reciclándolos como áreas públicas.

Si Belluga se concibió plaza cerrada, como certifican los edificios que la componen, abrirla sería un despropósito. Cerróse, pues, y con edificio municipal que amplía el uso del Consistorial contiguo, que de la plaza apenas muerde una esquina. Y cerróse con “retablo abstracto” (dice su autor): juego sobrio de macizos y huecos, que se conjuga, sin emularlo, con el de la Catedral, elevándose a una altura afuera de ordenanza (no porque el edificio sea singular, sino porque lo es el arquitecto) pero adentro del buen sentido.

Un patio inglés de linde curva, recayendo a la plaza, distrae por partida doble la alineación del edificio: pues oculta su traza y dirección. La entrada, por su parte, abre discreta a una calle afluente. Con lo cual puede decirse que el edificio está y no está en la plaza, pues escamotea dos de sus credenciales de presencia: su línea de tierra y su entrada.

Hábil estratagema, cuando menos. Presente y ausente a la vez, el nuevo edificio juega en Belluga una baza fuerte, pero sutil: como esos inquietantes prismas de Ledoux²⁶, abajo de frente y arriba de perfil, o viceversa. Pues abajo no está: o está de perfil. Y arriba, en cambio, está de frente y asoma arrogante por sus holgados y ritmados huecos.

El juicio que esta arquitectura nos merezca dependerá (si mi hipótesis es justa) de cómo haya contribuido a la restauración de su entorno: una noble plaza principal en una ciudad media, todavía acogedora y que, por éste entre otros rasgos, se la tiene por bella.

*

Entender el edificio, sea el que fuere, grande o pequeño, aislado o entre medianeras, público o privado (todos son ambas cosas), como pieza de ciudad (retal con el que se zurce el tejido urbano) puede ser el modo de asegurar *a priori* su natural inserción en ella²⁷. No edificamos: restauramos. No construimos un inmueble: reconstruimos la urbe.

La materia sobre la cual ejercemos nuestra profesión de arquitectos no es la pieza objeto del encargo que se nos hace, sino el entorno adonde hemos de insertar esa pieza. Y lo puesto se debe a lo supuesto. No componemos unos ladrillos con otros, unos sillares con otros, pilares y jácenas, muros y cubiertas: no componemos un artefacto autónomo. Nuestra unidad de trabajo es la calle o la plaza: la manzana y el barrio... la porción de ciudad y la ciudad en el límite (un límite no presente, sino futuro y, por consiguiente, ilimitado).

La ciudad vive: crearlo es imprescindible para crearla. Cada uno de nuestros edificios es un *by pass* que restablece y restaura el flujo de su vida. Cada uno de ellos enoja el adorno que conviene a su decoro: *privatis aedibus ornata*. No hay conflicto: o no debe haberlo. Una vez inserto lo nuevo en lo antiguo, lo nuevo aceptado se reviste de antigüedad y lo antiguo se renueva, de manera que a lo uno se le aplica sin estridencia categorías de lo otro y viceversa. Y todo es como “de toda la vida”.

Porque lo nuevo reconocido se suma a lo viejo conocido. Y así crece la familia urbana con beneficio recíproco: crece desde la vecindad, que es el secreto de este negocio.

Pensar la arquitectura desde su entorno y como operación que lo restaura implica, para empezar, tener en cuenta lo mucho que no es dado: tanto que, a veces, hay poco que añadir. Es aceptar el don y adecuarlo al propósito. Es supeditar la bienvenida al buen hallazgo. El entorno que nos recibe no vale menos que el regalo que le hacemos.

Si en ocasiones la huella de la historia es leve, o se halla desdibujada, no por eso merecerá nuestro desdén. Quizás haya que reinventar el patrimonio: le sucedió a Miguel Ángel a propósito de las *Termas de Diocleciano/Santa María de los Ángeles*, les sucedía a Serlio y Palladio frente a la *Basílica de Majencio/Templo de la Paz* y les ha sucedido a Grassi y Portaceli en el *Teatro Romano de Sagunto*. Los signos del pasado son borrosos e inciertos, pero su significado es denso y poderoso.

El teatro se nos impone como teatro y la basílica (lección de la historia) o las termas (lección del arte), se nos ofrecen como templos. Aunque arqueológicamente discutible, el hecho de arquitectura (o la arquitectura del hecho) es coherente. De la Antigüedad al Renacimiento, la arquitectura restaura el entorno.

Otras veces lo que hay se cumple en sí mismo. ¿Acaso la torre almohade sevillana (*Giralda*) había menester de campanas y alveolos que las alojaran? Pero los campanudos conquistadores las quisieron y hubo que instalarlas con decoro: hubo que coronar elegantemente lo que de suyo y sin corona era elegante. La arquitectura,

maciza y bien labrada, no precisaba de restauración alguna: pero el rito la impuso. Y un gesto del Renacimiento vino a saludar la herencia del Islam, restaurándola honrosamente.

Y si la fábrica se prolonga a lo largo de siglos (Torre de la Catedral murciana), cada uno de ellos deja en ella su testimonio propio, de la manera más natural. Cuando la tradición es continua, las mudanzas de estilo apenas se aperciben. Lo nuevo restaura lo antiguo derivándolo a su gusto.

Ocurre empero que a la razón humana divierte el juego dialéctico. Se solaza, por ejemplo, oponiendo artificio a naturaleza, geometría a paisaje. Es un modo de restaurar a la contra: como el que revive a un convaleciente a bofetada limpia. Así obra (o imagina) Ledoux con su *Albergue* en el campo, o imagina (y obra) Rietveld en la ciudad (Utrecht).

Para el espíritu inteligente, e ilustrado, el sistema del postizo puede ser y es de hecho eficaz. Incluso cuando el postizo es recíproco: es decir, cuando no hay cara y careta porque las dos caras son caretas (caso del Teatro de Boullée, antiguo y moderno, medio y medio, no construido y por ello inofensivo, aunque elocuente).

Generalizar, sin embargo, ese sistema, ilustrado y a la postre historicista, invalida el saludable reposo que el ser humano ha venido aparejando para sí y para sus semejantes desde la edad de la caverna: la dicotomía “boulleiana” no rehabilita, antes inhabilita lo que discurre en su análisis tan esclarecedor como inhóspito. En el dibujo de Boullée no hay uno, sino dos teatros encarados: el de la palabra (que se oye pero no se ve) y el de la escena (que se ve pero no se oye). A la postre, ni se oye ni se ve: tan sólo se elucubra.

En todo caso, hay un antes y un después del ascenso al Olimpo de la diosa Razón para el acontecer/discurso de la rehabilitación: pues lo que los antiguos, inocentes de estilo, hicieron a su guisa, sin encomendarse a Dios o al Diablo, con admirable sentido del continuo histórico, discuten los modernos, culpables de estilo, sin dar pie con bola, o bolo.

La Modernidad se empeñó (lo sabemos) en un borrón y cuenta nueva. Hizo, cuando pudo, rancho aparte: ¿y cuando no? El gesto de Rietveld en Utrecht es un paradigma de la ruptura. ¿Puede decirse, sin forzar el argumento, que la Casa Schröder restaura las anónimas casas en hilera que componen con modestia uniforme la calle, que en su día fue *cul de sac*, de la histórica y próspera ciudad holandesa? ¿No parece más bien una broma que a más de uno en su momento hubo de pesar? ¿No es un pegote?

El juicio dependerá ¿cómo no? de ciertos prejuicios. Para el ánimo conservador, el des-

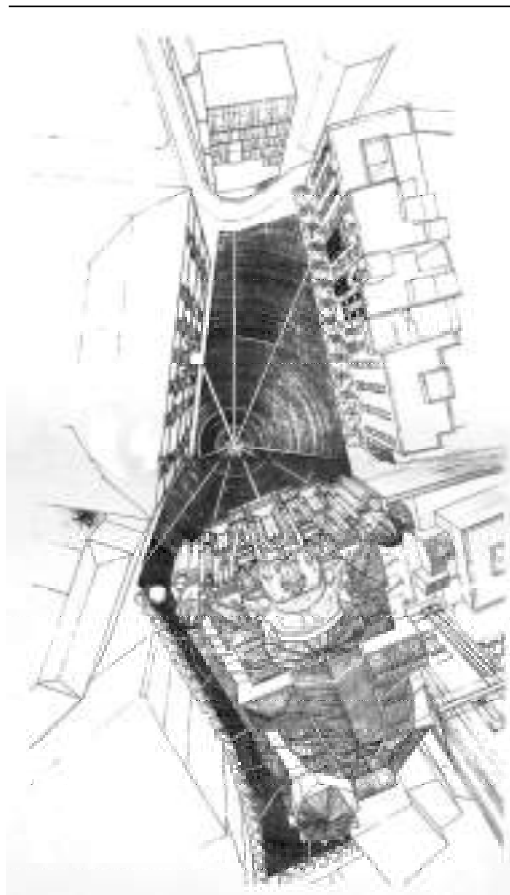


Figura 7. La Plaza de Belluga en Murcia: incluye la ampliación por R. Moneo del Ayuntamiento.

caro neoplástico del ebanista será sentido como sacrilegio a la urbe veneranda. El espíritu ávido de novedades, sin embargo, no verá otra cosa que la revelación gozosa de un nuevo estilo, incondicionado y autocomplaciente.

Pero, si jugamos a equidistar de ambos polos, cabe argüir: ¿no es verdad que el ejercicio de *punto y línea sobre plano*²⁸ perpetrado por el discípulo de Mondrian, necesitaba proveerse de un “plano de fondo” para poner en solfa sus habilidades neoplásticas? Y ¿no es la vieja medianera oscura la que desinteresadamente le presta ese servicio? Rodeada de semejantes, la Casa Schröder no merecería más consideración que un tiovivo en medio de una feria: su identidad se asegura en el contraste.

Su melodía cromática resplandece sobre el bajo continuo del barrio viejo.

A mi ver, esta casa singular (y nótese que el serlo le es esencial) “restaura” el rincón de la ciudad holandesa adonde vino a posarse. Y no sólo porque la medianera “respalda” la casa y la casa “se arrellana” en la medianera. Hay algo más: y es que, en su ciertamente insólito encuentro (de la una contra la otra), comparten un profundo modo de ser holandés.

No se trasluce en sus respectivas composiciones: tampoco en sus distintas fábricas. No hay convenio de materiales o de colores. Todo parece rendido a la disonancia. La clave del acuerdo (hay acordes disonantes que, no

por serlo, son menos bellos), quizás única, pero decisiva, está en la escala. Y en la interioridad. Con esas solas dos notas, el proceso restaurador llega a puerto (lo que, para un pueblo de navegantes, tiene no poco sentido y atractivo). No es la norma: pero es un caso.

Y ¿acaso hay normas? Si aceptamos mi hipótesis (que el edificio restaura el entorno), estamos aboliendo las normas (pues el entorno es único *per se*). Nada nuevo, por otra parte (Wright contaba con éste entre sus principios rectores), pero arduo de sostener en los tiempos que corren, propicios a la utopía.

En Belluga (Murcia) la opción, como corresponde a

un pos-moderno, es mucho más templada. El recinto de la plaza, irregular en calidad, tiempo y forma, parece más inclinado a la tolerancia: distintas escalas y épocas, jerarquías en todo dispares, clero y burguesía revueltos en un *pot-pourri* que sólo la historia es capaz de cocinar... ¿Qué hacer entonces para restaurar sin ofender, al pasado o al presente? ¿Cómo poner un parche nuevo en el tejido viejo sin que aquél desgarré y haga girones éste?

El arquitecto, orgulloso en su fingida modestia, elige una sola referencia (la que a todas luces, porque hay varias, parece principal): elige la Catedral, o mejor dicho, su Portada neo-plateresca, y

se mide con ella. Lo demás pasará (se espera) desapercibido: el Palacio Episcopal por el respeto que merece y el resto por el que no merece. Entre lo austero y lo anodino, dos personajes, protagonista y deuteragonista, acaparan la atención: son dos portadas o retablos, casi cara a cara. Sus escalas mandan.

*

Edificar (palabra pretenciosa, no ajena a pretensiones morales) como quien restaura (palabra humilde, que pide perdón para empezar) es hacer verdadera arquitectura. Es reconocer sencillamente que la arquitectura ni se crea, ni se destruye: se transforma. ■

Notas

- Se ha respetado, escrupulosamente, la versión que fue entregada por el autor en el año 2008. Así como se ha mantenido la forma particular de construir cada frase, se ha respetado el uso de mayúsculas, tildes y palabras singulares (**Nota del editor**).
- 1 Ver **Melville, Herman**: “Bartleby el escribiente” en la *Antología del cuento triste*, edición al cuidado de Augusto Monterroso y Bárbara Jacobs. Punto de Lectura, Madrid 2004.
- 2 De especial interés son los comentarios al respecto de **Eugenio Trías** en el capítulo dedicado a “Wagner” de *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona 2007.
- 3 Una reseña suficiente de la película citada, de 1983, se halla en **Wiegand, Chris**: *Federico Fellini. Filmografía completa*. Taschen, Köln 2003.
- 4 Ver *Biblia Vulgata*: edición al cuidado de A. Colunga y L. Turrado. Editorial Católica, Madrid 1959. El texto citado se halla en “Lucas” 1/35.
- 5 Ver **Choisy, Auguste**: *Vitruve* (edición bilingüe latín/francés). F. de Nobele, París 1971.
- 6 Ver **Gottfried Semper** citado por **Joseph Rykwert** en *La casa de Adán en el paraíso*. Gustavo Gili, Barcelona 1974.
- 7 Desarrolla este concepto **Gaston Bachelard** en *Poética del espacio*. FCE, México 1975.
- 8 A ellos se refiere **L. B. Alberti** en *De Re Aedificatoria*. Un comentario a este respecto puede verse en **Arnau Amo, Joaquín**: *La Teoría de la Arquitectura en los Tratados*. Volúmen II: “Alberti”. Capítulo 7: “Belleza y ornamento”.
- 9 Ver **Rossi, Aldo**: *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili, Barcelona 1981.
- 10 El concepto fue descrito por **Carlo Aymonino** y otros en *Rapporti tra la morfología urbana e la tipologia edilizia*. Cluva, Venezia 1966.
- 11 **Andrea Palladio** describe la topografía de “Villa Rotonda” en el segundo de *I Quattro Libri dell’Architettura*. Ver edición al cuidado de L. Magagnato y P. Marini: Il Polifilo, Milano 1980.
- 12 En la “Guía de Arquitectura” de **Le Corbusier**, edición de Gustavo Gili al cuidado de Deborah Gans, y en la página 76 acerca de la Chapelle de Notre-Dame-du-Haut (1954), podemos leer estas palabras del maestro: “se toman los cuatro horizontes como base de sentido”.
- 13 De la susodicha traducción castellana hay edición facsímil del Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Oviedo, 1975.
- 14 **A. Palladio**: *ibid.*
- 15 Ver **Steiner, George**: *Después de Babel*. FCE, México 2001.
- 16 **A. Palladio**: *ibid.* La descripción se halla en el “Cuarto Libro”.
- 17 Ver **Le Corbusier**: *Hacia una arquitectura*. Poseidon, Buenos Aires/Barcelona 1977.
- 18 Ver **Wölfflin, H.**: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Espasa Calpe, Madrid 1936.
- 19 Ver **Ruskin, John**: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Alta Fulla, Barcelona 1987. El autor desarrolla la idea de conservación en el capítulo VI: “La lámpara del recuerdo”.
- 20 Ver **Boullée, Étienne Louis**: *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*. Gustavo Gili, Barcelona 1985. El autor inicia su discurso desautorizando a Vitruvio.
- 21 *Ibid.*
- 22 Ver **Kauffmann, Emil**: *La arquitectura de la Ilustración*. Gustavo Gili, Barcelona 1974.
- 23 Ver **Laborde, Alexandre**: *Viatge pintoresc i historic. El País Valencià i les Illes Balears*. Abadía de Montserrat, Barcelona 1975.
- 24 Ver **Grassi, Giorgio/Portaceli, Manuel**: *Restauració i rehabilitació del Teatre Romà de Sagunt*. Generalitat Valenciana: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1986.
- 25 Ver **Hejduk, John**: *Dos conferencias*. Escuela T. Superior de Arquitectura UPV, 2001. El autor describe su “Wall-House” en la segunda de las susodichas conferencias.
- 26 Ver **Kauffmann, E.**: *op cit.*
- 27 La idea de la ciudad como “domus maxima” (y de la casa como “civitas minima”) se halla en **L. B. Alberti**. Ver nota 8.
- 28 Ver **Kandinsky, Vasili**: *Punto y línea sobre plano*. Seix Barral, Barcelona 1972.