

podían pensar que aquél no era un inevitable modo de dar fin a una columna. Los arquitectos ignoran la arbitrariedad dando así paso a la norma.

Pero una arquitectura cuya “arbitrariedad” encuentra tan sólo fundamento en la arquitectura del pasado, no tranquilizaba la conciencia de quienes estaban dispuestos a reconocer que la tiranía de la forma era precisa para la construcción de la arquitectura. Parafraseando a Arquímedes, arquitectos como Eisenman y Gehry, Hejduk y Stirling, parecen decirnos dadme una forma y construiré una arquitectura. El reconocimiento de la arbitrariedad supone, por otra parte, el asumir la libertad con que ha procedido la arquitectura en los momentos previos a la norma. Explorar los criterios con que la arquitectura construye la forma, estudiar cuáles pueden ser las pautas de que se valen los arquitectos para la construcción de la arquitectura, que no son otras que aquéllas mediante las cuales se explica su forma, como propósito y punto de partida para una discusión teórica.

Frente al concepto de arbitrariedad —la adopción aleatoria de una forma existente para construir sirviéndose de ella— tal vez cabría hablar de “formatividad”, concepto que aspira a dar razón de la forma desde su “hacerse”, buscando así la coincidencia entre el resultado, entre el objeto físico y tangible al que se ha llegado y los principios lógicos y formales que estuvieron presentes en su origen. ¿Cabe el pensar mecanismos que permitan hablar de “formatividad”, tratando de entender el término sirviéndonos del concepto tal y como lo ha descrito Luigi Pareyson? Tanto la invención de los lenguajes, tratando de racionalizar construcción y uso, como la explicación de la arquitectura que se apoya en formas previas indiscriminadas, quedan englobadas en este amplio concepto que pretendería explicar la arquitectura desde su propia interioridad, desde la descripción del proceso que la vio nacer.

La última arquitectura, aquella con la que el siglo despierta, parece una vez más querer prescindir de toda arbitrariedad, en tanto en cuanto pretende olvidar toda referencia a la forma. Esta negación de la forma se explicaría desde un modo de entender lo construido que atiende más a la visión global del mundo en torno, entendido como paisaje, que al hecho específico de aquello que han sido los edificios, aquello a lo que hemos llamado arquitectura. Construir significa hoy intervenir en el medio, en el paisaje en el que vivimos, tanto más que levantar un edificio. Facilitar la vida y la acción implementando un medio al que nos gustaría ver como algo sin los límites que el construir edificios implica. La arquitectura queda así, por tanto, disuelta en el medio: el arquitecto es incapaz de “aislar” un edificio. Y si así ocurre poco sentido tiene el hablar de arbitrariedad formal como origen de la arquitectura. Pero el ampliar el horizonte, a mi entender, no permite prescindir de las consideraciones que acerca de la relación entre forma y arquitectura hemos hecho. Ya que, si construir es poder formar, poder dar forma y sentido a los materiales, siempre será preciso o el apoyo de lo construido en la forma —bien proceda ésta de un repertorio lingüístico aceptado o esté libremente elegida entre las ya existentes— o el establecer los principios desde los que la forma, y por ende la arquitectura, se generan. O dicho de otro modo, el arquitecto no va a quedar liberado de las obligaciones que frente a la forma tuvo en el pasado y, puede que entonces, a pesar de nuestra resistencia a ello, el fantasma de la arbitrariedad aparezca de nuevo.

*Calímaco inventa el capitel corintio*, grabado de Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, París, 1650.

“Una muchacha corintia, de buena familia, dispuesta ya para sus esponsales, enfermó y murió. Tras el funeral, su sierva recogió en un cestillo las vasijas y las copas que la muchacha amó en vida y las llevó al monumento, dejándolas en lo más alto del mismo. Cubrió el cestillo con un ladrillo garantizando así el que sus pertenencias la sobrevivirían tanto más que si el cestillo hubiera quedado abierto. Por caso, colocó el cestillo sobre una raíz de acanto que, a pesar de estar sometida al peso del cestillo, floreció en primavera con profusión de tallos y hojas. Los tallos al crecer, forzados por la presencia del ladrillo sobre el cestillo, se rizaron, formando volutas en los ángulos. Calímaco, a quien por la elegancia y el refinamiento de sus labras llamaban Catatechnos los atenienses, pasó frente al monumento y reparó en el cestillo y en las tiernas hojas. Atraído por el conjunto y la novedad de aquella forma, labró para los corintios columnas inspiradas en aquel modelo, fijando así las normas de sus proporciones”.

Proponiéndome hacer algunas consideraciones acerca de la arbitrariedad de la forma en arquitectura, este bien conocido pasaje de Vitruvio me ha parecido la más elocuente de las introducciones. Pues, ¿no es sorprendente que el capitel corintio, el elemento por antonomasia de la arquitectura occidental, sea fruto del azar? ¿No es curioso que —aunque no falten valiosas referencias simbólicas— haya que hacer responsable al ojo atento de Calímaco del descubrimiento de aquel fortuito conjunto de formas que se convertirá en norma?

Es cierto que Vitruvio establece una clara distinción entre el origen del capitel corintio y los otros dos capiteles canónicos, el dórico y el jónico, pero al establecer las diferencias, Vitruvio subraya también el valor de aquel gesto arbitrario que convirtió un cestillo enriquecido por el acanto en imprescindible elemento de construcción. Con seguridad que no se le escapaba al arquitecto y tratadista romano lo que la anécdota de la muchacha corintia con tanta claridad nos dice: que cualquier forma puede convertirse en arquitectura. O, dicho de otro modo, que los arquitectos son capaces de transformar una imagen, una figura, una forma, en elemento arquitectónico y, en último término, en un edificio.

Tras hacer, con ayuda de Vitruvio, una afirmación tan radical como ésta, diré ahora que, una vez la arbitrariedad generó una arquitectura, todo el interés de quienes al amparo de la misma construyen es hacerse perdonar aquel desliz: buena parte de la historia de la arquitectura puede ser entendida como el denodado esfuerzo que los arquitectos hacen para que se olvide aquel pecado original que la arbitrariedad implica. La arbitrariedad introducida en el pasado reclama el olvido y toda teoría de arquitectura pretende justificar, desde la racionalidad, la forma.

Paco sabemos de Calímaco. Como escultor se le atribuyó, siguiendo a Pausanias, la lámpara en bronce del Erecteion, hoy perdida. También se habla de Calímaco como del posible escultor de las *Lakonian Dancers*, hoy en paradero desconocido y que algunos han querido identificar con las Ménades. El escaso conocimiento que de su obra se tiene no permite adscribirle la paternidad del capitel corintio basándose simplemente en rasgos estilísticos. Se desprende, sin embargo, del texto de Vitruvio que el capitel corintio es obra de un escultor, de un artista. El modo en que Vitruvio nos cuenta la aparición del capitel corintio anticipa, por un lado, la actitud de aquéllos que entienden la arquitectura como resultado de un proceso de imitación de la naturaleza; por otro, la opinión de quienes, y John Ruskin fue el que con más energía la mantuvo, han defendido que la arquitectura

radica en el ornamento. Aunque a primera vista puede parecer que ambos modos de entender la arquitectura tienen mucho en común, conviene subrayar las diferencias que entre una y otra actitud median: imitación frente a invención. Una y otra coinciden, sin embargo, en ignorar el determinismo que subyace en las explicaciones mecanicistas de la arquitectura. En efecto, la versión que Vitruvio propone para el origen del capitel corintio nada tiene que ver con aquella que se deduciría de interpretaciones basadas en la evolución de los sistemas constructivos. Frente a una explicación del capitel que nos habla del paso del fuste de la columna al entablamento con una pieza intermedia que hace más fácil la transición, tanto en términos estáticos como lingüísticos, Vitruvio introduce el aleatorio cestillo al que el azar enriqueció con el acanto para explicar la peculiar imagen del capitel corintio. Es cierto que la operación que Calímaco llevó a cabo implica aceptar la presencia previa de un elemento para el que se ofrece como alternativa el cestillo y que, sin conocer el papel que como remate y transición de la columna cumplen los capiteles, no puede anticiparse la aparición de uno nuevo. Pero también lo es que el proceso de suplantación implícito en la narración de Vitruvio nos lleva a pensar que los arquitectos son conscientes de cuánto es posible asumir cualquier forma en lo construido. Si es así, la arquitectura pasa a ser más asunción de una forma conocida que resultado de un proceso en el que tan sólo la lógica constructiva prevalece. Una vez que la asunción se acepta se convierte en convención, en fundamento y norma de la construcción, en algo poco menos que inevitable. A las dos interpretaciones clásicas que se dan cita en el episodio ocurrido en el cementerio de Corinto, convendría añadir ahora esta otra que hace de la noción de arbitrariedad su argumento.

(...) Llegados a este punto, conscientes de que en la arquitectura del final del siglo XX ha hecho acto de presencia de nuevo la arbitrariedad, ¿cómo dar fin a estas reflexiones? ¿Cómo entender e interpretar lo que este texto nos dice? Dar respuestas a estas preguntas es lo que me gustaría hacer ahora. Veremos si ello es posible.

En primer lugar —y ya quedó dicho en el texto precedente— convendría dejar constancia de que una frecuente reaparición de la arbitrariedad se produjo en el último cuarto del siglo XX. Hasta entonces había una cierta reticencia a reconocer que la arquitectura se había valido a menudo de lo arbitrario. El olvido de los órdenes clásicos —a los que desde Perrault cabría entender como fruto de lo arbitrario— trajo consigo la pretensión de la inevitabilidad de la forma arquitectónica: el esfuerzo hecho por los críticos e historiadores de la segunda mitad del XIX por hacer del gótico la quintaesencia de la racionalidad, es buena prueba de tal afirmación. Tal modo de pensar coincidía con el positivismo decimonónico y, para mayor tranquilidad de las conciencias, cumplía con lo que parecían ser las conclusiones a que habían llegado los historiadores. Una arquitectura que hacía de la causalidad el origen de la forma, servía tanto para explicar el pasado como para satisfacer los requisitos a que todo ejercicio didáctico obliga. Las teorías funcionalistas parecieron durante unas décadas poder dar razón de la arquitectura. La consistencia y coherencia formal que biólogos y estetas apreciaban en los seres vivos iba a convertirse en paradigma de una arquitectura orgánica que no tanto se reclamaba a las estructuras platónicas renacentistas cuanto a los inalcanzables modelos que la naturaleza ofrece.

Agotada tras la I Guerra Mundial la tradición académica en Europa, tradición que se prolonga todavía unos años más en América gracias al influjo de McKim, Mead and White, la arquitectura más ambiciosa del primer cuarto del siglo XX intenta un cambio de tercio al establecer como meta un nuevo lenguaje. Considerando lo ocurrido con una cierta distancia, cabe decir que el intento de arquitectos como Le Corbusier y Mies —por citar a aquellos que con más ambición persiguieron los objetivos de que estamos hablando— fue el conseguir un lenguaje universal capaz de hacer olvidar la arbitrariedad de los órdenes clásicos. Uno y otro vieron en el sabio uso arquitectónico

de las técnicas la vía adecuada para establecer un nuevo lenguaje. Y esto con el propósito de hacer que lo arbitrario no prevaleciese.

Aunque la ideología de los vanguardistas del siglo XX difícilmente podía ser calificada de escolástica, el principio que prevalece en la obsesiva búsqueda de nuevos lenguajes es aquél más afín a los aristotélicos, la causalidad. El término funcionalismo pretende hacernos pensar que forma y función están próximos, la justificación de aquélla hay que hacerla entendiendo ésta. Los cinco principios le corbusieranos son buena muestra de este modo de pensar. Función es ahora un concepto que pretende hacernos pensar en construcción y uso a un tiempo. Construcción que se identifica con la técnica que se juzga más avanzada —el hormigón armado— y con los usos que reflejan las apetencias de quien habita la ciudad contemporánea. *Pilotis, fenêtre à longueur*, etc., se convierten así en elementos de un lenguaje que pretende sustituir aquel arbitrario de los órdenes que aún estaba en manos de los arquitectos educados por la academia beaux-artiana. Si algo hubiera molestado a Le Corbusier es el ser tildado de arbitrario.

En cuanto a Mies, su manera habría que interpretarla de otro modo. Interesado en establecer las bases para construir un espacio abstracto en proyectos tan característicos como el Pabellón de Barcelona y la Casa Tugendhat, su obra americana es todo un intento de explicar cómo puede construir aquel espacio racionalizando un sistema de construcción bien conocido, la estructura reticular en acero. En su voluntad de establecer un lenguaje universal y definitivo, para Mies no cabe pensar que el origen de la arquitectura sea arbitrario.

La historia nos muestra que la búsqueda de un lenguaje universal y eterno es una fantasía apocalíptica que tan sólo se explica por el afán de los humanos de pensar que su paso por este mundo fue definitivo. Y así, aquellos lenguajes nacidos con tanta ambición pronto quedarían deteriorados y agotados por el uso instrumentalizado que de los mismos se hizo. No hay, por tanto, que sorprenderse al ver que la arbitrariedad haya dado de nuevo muestras de presencia en el último cuarto del siglo XX. Este renovado interés en el poder de las formas arbitrarias para definir cualquier arquitectura, hay que considerarlo como una clásica reacción frente a la norma. En tiempos en que las libertades individuales prevalecen, las normas se debilitan y, sin duda, el panorama de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX así nos lo muestra.

El desesperado intento de reconducir la arquitectura a la norma que Rossi llevó a cabo a finales de los años setenta, fue tan sólo un brote académico de ortodoxia al que pronto la práctica profesional dio la espalda. El dramático proyecto rossiano para Berlín, su obra póstuma, en la que imágenes de arquitectura del pasado se convierten en fachadas de banales edificios de oficinas, da a las construcciones rossianas el valor de aquellos *flatus voci* que tanto nos intrigaban al estudiar en los manuales la filosofía de Ockham.

Insistiendo una vez más en lo ya dicho, cabría decir que la historia de la arquitectura nos cuenta cómo los arquitectos han tratado de ignorar el origen arbitrario de las formas de que se servían para construir, aceptándolas con la naturalidad a que obliga lo inevitable. El templo griego, la catedral gótica, los edificios institucionales del XIX... edificios todos cuyo origen arbitrario podría ser explorado, se convierten en plantas con las que pensar en la construcción como inevitables premisas. El uso sanciona los tipos y las formas que caracterizan un periodo histórico hasta el extremo de hacer pensar a los arquitectos que no cabe otra alternativa. El uso se convierte así en garante de una arquitectura que no quiere asumir la libertad de elección que aceptar la arbitrariedad implica. Quienes durante más de dos milenios se sirvieron del capitel corintio, difícilmente