

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

EL DIBUJO EN ARQUITECTURA:
LA ARQUITECTURA COMO HISTORIA,
LA ARQUITECTURA COMO RELATO.



Felix Solaguren-Beascoa de Corral
Tutor: Dr.D. JOSEP MUNTAÑOLA THORNBERG

Reg. 23.009

A Maria dels Angels por todas estas
horas de silencio.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar debo agradecer la realidad de este trabajo al doctor y catedrático de esta Escuela D. Josep Muntañola Thornberg, tutor de esta investigación, por aquel voto de confianza que me dió un día hace ya varios años.

A los doctores y amigos Aquiles Gonzalez y Antonio Millán por su paciencia, objetividad y capacidad crítica durante el proceso evolutivo de esta lejana ficción, hoy ya cristalizada, y de la que ellos tienen algo de culpa.

Al doctor D. Luis Villanueva por su constante ánimo e infundir la confianza necesaria para que todas estas inquietudes tomen su forma definitiva.

Al profesor Ignasi de Solà-Morales en su dedicación y en sus agudas puntualizaciones.

Al Dr. D. Juan Margarit por su apoyo y ayuda.

Al Dr. D. Enric Steegmann por su especial atención por el resultado de este escrito.

Al director de esta Escuela Dr. D. Fernando Ramos por su continuado aliento, confianza, y por su encantadora capacidad de sorpresa.

Al arquitecto suizo Bruno Reichlin por sus explicaciones y comentarios realizados sobre su obra.

Al arquitecto Alvaro Siza por las clarificadoras puntualizaciones e inquietudes comentadas en Siena en el verano de 1.984.

Al arquitecto Claudio Martinez Borrell por lo común de un inicio.

A todos y cada uno de los compañeros de la cátedra de proyectos IV en las horas compartidas y en su manifiesta preocupación.

Al prof. Ilio Calabresi por su información sobre el templo de S. Biagio en Montepulciano.

A la Dra. Annie Cottrau por la documentación proporcionada sobre el templo de la "Consolazione" de Todi.

A D. Luigi, párroco de Sta. M^a delle Carceri en Prato por las facilidades puestas a la hora de visitar y medir la iglesia.

A D. Mario Pericoli, párroco de Todi, por su entusiasmo y encantador relato sobre la "Consolazione" de Todi.

Al Consejo Superior de Investigaciones Científicas por la beca disfrutada durante la elaboración de este trabajo.

A todas y cada una de las bibliotecarias de esta Escuela por su interés y profesionalidad demostradas mientras se avanzaba lentamente hacia el escrito definitivo.

A Núria Olivares por la paciencia demostrada en el mecanografiado con mis constantes correcciones.

A D. Angel Lacal por el repaso de todas estas notas.

A los arquitectos y compañeros Antonio Cortina y Miguel Angel Prunés por facilitarme la posibilidad de una presentación de calidad.

0. INDICE

0 - INDICE

1 - INTRODUCCION Y OBJETIVOS: Las pautas de lectura

2 - REFLEXIONES PREVIAS: LA HISTORIA, LA FICCION, LA REALIDAD

- Del Relato de Historia
- Del Relato de Ficción
- Del Relato de Realidad

3 - EL RELATO COMO FRONTERA ENTRE LO REAL Y LO IMAGINARIO: SU CAMPO DE ACTUACION.

4 - EL DIBUJO Y LO VERBAL COMO LENGUAJES COMPLEMENTARIOS EN LA ESTRUCTURA NARRATIVA DEL RELATO.

La plenitud de un método; la "Ultima Cena" de Leonardo da Vinci a modo de ejemplo.

5 - LA REFERENCIA HISTORICA: SU USO, SU ANALISIS.

Lo abstracto y lo concreto en los estudios científicos de Leonardo da Vinci. La articulación de lo diverso en una lámina japonesa, o cómo dibujar el viento.

6 - LA FICCION HISTORICA: SU ESTRUCTURA, SU FUNCIONAMIENTO.

- La versatilidad del relatar y sus motivos.
- La estructura del relato
- La visión personal: la posibilidad de lo real y de lo ficticio

7 - VESTIGIA HOMINUM I: EL LENGUAJE DIBUJADO

- El altar de San Carlo, de Bruno Reichlin y Fabio Reinhart.
- El Baldaquino de San Pedro del Vaticano.
- La columnata de Bernini en el Vaticano.
- Las deformaciones anamórficas.

8 - VESTIGIA HOMINUM II: LA HISTORIA DE UN PROCESO A MODO DE RELATO

- La Villa Tonini, de Bruno Reichlin y Fabio Reinhart.
- La Rotonda de Andrea Palladio.
- La Iglesia de San Biagio, de Antonio de Sangallo el Viejo, en Montepulciano (Italia).
- La Iglesia de Santa Maria della Consolazione, de Bramante y otros en Todi (Italia).
- La Iglesia de Santa Maria della Carceri, de Giuliano de Sangallo en Prato (Italia).
- Los antecedentes

9 - RELACION DE ILUSTRACIONES

10 - BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCION Y OBJETIVOS: Las pautas de lectura

INTRODUCCION AL CAPITULO

Se encontrará el lector en este capítulo con conceptos de sentido claramente opuesto, como lo son la ficción y la realidad, o el pasado y el futuro. Después de una reflexión sobre cada uno de ellos por separado, intentaremos encontrar una estructura común que permita su vinculación y que establezca la sabida continuidad entre estos conceptos opuestos. Analizaremos este nexo de unión al fijar nuestra atención en ese momento mágico en que se establece su cristalización. Aparecerán así los lenguajes del "antes" y del "después" que materializarán, dentro de esta lógica común, las actividades desarrolladas por cada acción.

El proceso de elaboración, tanto del producto de Historia como del producto de Ficción, tiene una estructura invisible que permite llegar a su objetivo: su realización. Esto se produce gracias a las virtudes implícitas de un lenguaje que define de una forma precisa el texto que a su vez expresa la "lucha" de su desarrollo. Por ello, este trabajo se concretará en este hecho, o sea, en el presente del texto, en su narración, en la narración del narrar. El texto, como materialización del proceso, se cuenta y discurre sobre sus fundamentos y efectos: su producción y su uso, su verosimilitud, el saber qué aporta y lo que aporta, sus evocaciones, las creencias que suscita.

Y así, en este trabajo el texto se hará presente, como lo es cada hecho histórico y cada obra de arquitectura, todas

las veces que el lector fije en él su mirada. A partir de ese instante su interpretación y su sentimiento también formarán parte de su contenido y quedará recogida su mirada.

Desde ahora, este trabajo, que hace un tiempo era futuro y que fué alguna vez presente y que es actualmente pasado, vuelve a ser presente, gracias a la actividad de la lectura, por lo que saldrá de su oscuridad y se le devolverá la vida (1).

En este trabajo se reflexiona sobre el tema del relato en arquitectura o, lo que es lo mismo, sobre el relato arquitectónico. No se trata de establecer unos principios definitorios del proceso de creación de la realidad, tanto en su faceta constitutiva, la de proyecto, como en la calificativa, la de historia. Ambas por separado tienen su razón de ser y concretan sus influencias en aspectos claramente diferenciados el uno del otro que van desde la lógica racional a la lógica intuitiva. Pero existen momentos en su proceso dialéctico en que estos dos conceptos admiten una contradicción con aquellos principios que de una manera innegable los rigen. Aparecen estadios de evidencia oscilante: el primero necesita el rigor del segundo y éste la profundización en lo desconocido, que es privilegio de aquél. La contigüidad exige una recíproca voluntad de aproximación que ayuda a entender de una manera más rica esa barrera intermedia -que para unos es insalvable y para otros imposible- que, aún siendo tierra de nadie, transgrede constantemente las normas que establecen ambas verosimilitudes, y a la vez es transgredida por ellas. Advertimos una zona de encuentro, de bisagra, que no intenta solucionar las contradicciones existentes entre una y otra, sino que basa su razón de ser, su propia capacidad vital, en esa faceta contradictoria que se establece al producirse el encuentro entre ambas lógicas y que en su constante fluctuación resultan complementarias, salvando así la grieta que, en cierto modo, está instituida entre estas dos regiones consideradas de privilegio. Es en esa zona donde...

"Diríase que lo que serán aguarda a lo que fueron;
y asimismo que aumentan en armonía con las cosas de
su alrededor..." (2)

El concepto del tiempo aparece como el elemento aglutinador de dos realidades diferentes: una, la que pertenece al pasado, a "lo que fué"; la otra al futuro, a "lo que será". Describamos estos dos conceptos inherentes a toda evidencia.

En primer lugar, la idea de pasado nos remite a una acción que ya fué realizada, por lo que el trabajar con aquello de lo que se tiene una noción más o menos aproximada permite un rigor donde lo lógico, lo racional, lo evidente, se imponen a todo elemento inesperado que permita cualquier tipo de especulación: predomina la ciencia, lo científico. El análisis adquiere su auténtica dimensión: se profundiza en los motivos, las razones, las circunstancias que en un preciso momento permitieron a un determinado autor adoptar una actitud definitiva ante la obra que estaba realizando. Todo ello ayudará a recomponer una serie de motivos ocultos de la obra y de sus condiciones que le dotarán de su verdadero sentido. Este es el papel atribuído a la Historia, su carácter científico desprezará todo aquello que pueda suscitar a engaño y que le haga perder su objetivo final: el otorgar la auténtica razón a aquello que es objeto de su estudio. Para ello requiere una frialdad y una independencia que lo aleje de cualquier posible causa que le haga perder su capacidad analítica. Desecha el sentimiento, la parcialidad, todo motivo o sensación que lo distraiga

de la "verdad". Sólo la lejanía del tiempo pasado respetará sus intenciones.

En cambio, la actitud del artista o del arquitecto en el proceso del proyecto, la génesis, queda establecida en términos claramente contrapuestos a los expuestos con anterioridad a los que establecen la dialéctica histórica. Nos encontramos así ante una premonición, ante un futuro posible. Influyen una serie de circunstancias de una manera clara en la definición de aquello que puede asomar en el horizonte: la yuxtaposición de todas ellas irán condicionando a su creador -el autor del proceso- a asumir una serie de decisiones que se irán tomando a medida que la futura realidad vaya definiéndose. Múltiples motivos justificarán las respuestas a sus dudas: la materia bruta adquirirá la forma que de antemano existía en la nada del artista. en su imaginación. en su espíritu.

Su actuación, la del proyectista, al contrario que la del historiador, es la de previsión de futuro, la de un futuro que se fragua en su interior. Así se lo comenta Fedro a Sócrates cuando al recordar la construcción del templo erigido en honor de Artemis la Cazadora, señala esa capacidad virtuosa en el arquitecto que realizó dicha obra: Eupalinos.

"Auguraba él su porvenir monumental a los acervos informes de piedras y de vigas que yacían en derredor nuestro; aquellos materiales, al son de su palabra, parecían ofrendados al lugar único a que les habrían asignado los destinos favorables a la diosa" (3)

Eupalinos era el fiel reflejo del proyectista que define un porvenir, una posibilidad que decidía un sus "arduas meditaciones de la noche", unos espacios informes que sólo tenían razón de ser en lo abstracto de su imaginación, en su conciencia etérea. A partir de su decisión sólo habrá que esperar a que la lógica del proceso desencadenado fije sus intenciones en esa realidad, resumen de experiencias, que implacablemente quedan absorbidas en el severo y prodigioso destino alcanzado, que no deja de sorprender al propio Eupalinos y a sus íntimos propósitos. El tiempo vuelve a adoptar un papel fundamental en el proceso que permite alcanzar esa realidad que aún no existe, ese algo que basa su razón de ser en la vaporosa ficción oculta en la nada: se alcanza el "antes", ¿a partir de ahora sólo queda la posibilidad del "después"? Es evidente que existe un esfuerzo en el camino, un esfuerzo que permite adelantar la ilusión de lo real para posteriormente observar lo real de la ilusión:

"... sobre todo me importa 'obtener de "lo que va a ser" que satisfaga con todo brío de su novedad a las exigencias razonables de "lo que ha sido"..." (4)

La realidad, su forma, es el punto de encuentro. Pero ya no es sólo una afirmación de lo concreto, sino que además es la culminación de un proceso donde la clara diferenciación de los dos tipos de opuesta evidencia lógica no ha resultado tan evidente como en un principio se nos ha querido presentar, dos estadios visiblemente diferenciados: antes nada

existe, después sólo el recuerdo.

La realidad se convierte en algo más que un mero momento de transición, pues desde la perspectiva de lo común, ésta, la realidad, asumirá una independencia con respecto a ambos modos de acercamiento al "antes" y al "después". Aparece el concepto del "ahora". Este "ahora" es ajeno a las consideraciones que se efectúen a su respecto pues desde la lógica impuesta por su perspectiva ya será indiferente al representar su futura evidencia o al proceso analítico necesario para su estudio y conocimiento. El objeto se ha convertido en la presencia de una ausencia, un vacío que refleja un cúmulo de esfuerzos que han conseguido definir su realidad: las referencias, la intimidad, la lucha. Su indiscutible presencia nos lo recuerda. El "ahora" se convierte en el elemento catalizador de los esfuerzos pasados, los que sirvieron para determinarlo, y los esfuerzos futuros, aquellos que lo rescatarán del mundo de la referencia.

¿Son acaso estos dos modos de entender la realidad totalmente independientes entre sí? El hecho de la aparición de un "ahora" es el primer síntoma de que ello no sea así. Volveremos a insistir sobre este aspecto con posterioridad.

Llega el momento de expresar estas dos concepciones diferenciadas y ver que entre la actividad de relatar una historia, una serie de acontecimientos, y el carácter temporal de toda experiencia humana existe una reciprocidad que no es

meramente casual y que presenta una forma de necesidad transcultural.

"que le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle." (5)

Centraremos nuestra atención en esta ambigüedad intermedia, esa zona fluctuante que hace las veces de mediación entre una prefiguración y una refiguración de una realidad concreta. La dinámica configurativa de ambas apariencias, en su común necesidad comunicativa y transmisora, salta a primer término: el objetivo común, la realidad y su conocimiento, así lo exigen.

La configuración de una obra necesitará de una estructura que apoye la lógica de su proceso y que le dé sentido al convertirlo en el elemento activo que, por medio de su expresión, de su transmisión a través del lenguaje, devuelva la acción a aquello que ya tuvo lugar o lo augure para lo que en su momento lo tenga. Así la explicación del pasado o la definición del futuro quedará sometida a una estructura narrativa que todo tipo de lenguaje lleva implícito en sí mismo.

Advertimos dos conceptos próximos en sentido pero a su vez claramente diferenciados: el narrar y la narración o, lo que es lo mismo, el relatar y el relato. Veamos

las definiciones establecidas para ambos (6):

RELATO: Conocimiento que se da, generalmente detallado, de un hecho. Narración. Cuento.

RELATAR: Referir o relatar un hecho. Hacer relación de un proceso o un pleito. (7)

Vemos dos definiciones que giran alrededor del mismo concepto. El primero es el elemento pasivo, inerte, el acontecimiento latente que espera el volver a la actualidad que sólo el presente le brindará, es un elemento con una potencialidad interior escondida en la oscuridad del tiempo y que sólo busca otra oportunidad. Esa oportunidad se la ofrecerá la acción del relato, o sea, el relatarlo otra vez más, convertirlo en un elemento activo, devolverlo al presente y así evitar su segunda muerte: el olvido definitivo. Esta era la obsesión de Vasari al redactar su obra "Vida de artistas ilustres" cuando escribe de esas personas de "virtudes excepcionales":

"Si bien sus laudables propósitos fueron altamente premiados en vida por la liberalidad de los príncipes y la generosidad de las repúblicas, y después de la muerte de los artistas, se honró y perpetuó su memoria mediante el testimonio de estatuas, sepulturas y medallas, el tiempo consumió su obra destructora, porque no sólo mermó la cantidad de obras que nos legaron, sino que borró el recuerdo y el nombre de sus autores; lo único que resta de ellos es lo que ha consignado

la pluma gentil de los escritores.

Del gran número de obras de infinita belleza esparcidas por toda Italia, ya ha desaparecido gran parte, al tiempo que se van eliminando de la memoria los nombres de muchos artistas antiguos y modernos, tales como escultores, arquitectos y pintores. Para no permitir esa segunda muerte en verdad definitiva, he tratado de defenderlos en lo posible y juzgué conveniente, y casi diría de mi deber, emplear mis modestos conocimientos y mi capacidad, para consignar todos estos datos en el presente libro." (8)

El texto vuelve a recobrar su presente cada vez que un anónimo lector, por medio de la lectura, hace suyas estas palabras que permanecen invariables en las páginas de esa obra, pudiendo los personajes en ella citados recobrar otro presente gracias a la acción del relato. Así y sólo así conseguirá Vasari burlar esa "segunda muerte" que amenaza a los ilustres artistas.

La narración de Vasari nos es transmitida gracias a la condición abstracta del lenguaje literario que formaliza, materializándolos, los "relatos de hombres ancianos, de documentos rescatados al polvo y la polilla". Gracias a la dialéctica del texto escrito, podemos conocer las conclusiones y detalles que su autor pudo establecer a través del estudio de presentes que sucedieron y a los que él, después de recomponerlos, interpretarlos, valorarlos y hacerlos suyos, les devuelve la posibilidad de volver a ser.

Así, en su abstracción, el lenguaje escrito revela su claro matiz teórico, pero en este caso, en un intento de acercarnos aún más a sus propósitos de recuperación de hechos pasados, Vasari no confía solamente su relato a la capacidad de lo escrito pues sabe que la imaginación del lector desbordará esa capacidad del texto, y soñará artistas de una apariencia diferente a la que él deseaba infundirles. De esta manera, acompaña a las imágenes indeterminadas producidas por la lectura con grabados de los personajes sobre los que está hablando. Consigue acercarse así a las aspiraciones que en un principio pretendía y centra al lector en el relato concreto de una realidad hecha suya. Así una vez contemplado el retrato de Leonardo o de Rafael, el lector podrá imaginarse al personaje en los paisajes descritos realizando los motivos que Vasari cuenta. Se introduce de un modo sutil un nuevo factor de claro valor figurativo que nos ayuda a comprender y a compartir de una forma más objetiva las pretensiones del autor. El discurso verbal y el discurso dibujado resultan complementarios y, juntos, consiguen ir más allá de la mera reproducción de acontecimientos. El lenguaje del relato reagrupa las fragmentaciones y les da sentido, configurando un nuevo espacio de lectura, que permite una auténtica reflexión y exploración de las configuraciones múltiples que produce.

La pretensión del proyectista en su afán de alcanzar ese futuro inexistente todavía en el presente, es también el de su definición, pero más centrada en su imagen concreta y sorprendente.

Prevalece en su caso el lenguaje dibujado sobre el literario, pues su trabajo, sustancialmente distanciado de esa necesidad de utilizar la capacidad abstracta a la que recurre el historiador para llenar ciertos vacíos que puede encontrar en su camino de análisis, siente una necesidad imperiosa de aprehender esa estela fugaz que por un instante ha asomado en su imaginación. A un lado queda lo abstracto de las sensaciones que ha experimentado en ese preciso momento y allí, en el recuerdo, la visión etérea de ese espacio ardientemente deseado, de esa inconcreción que no existe todavía en lugar alguno, sólo en su espíritu.

¿Cuál será el modo más conveniente para expresar esas sensaciones internas del espacio imaginado y transmitirlo a otras sensibilidades? Goethe radicaliza el lenguaje de este relato interior al escribir:

"Hablamos demasiado. Deberíamos hablar menos y dibujar más. A mí personalmente me gustaría renunciar a la palabra y, como la naturaleza orgánica, comunicar cuanto tenga que decir por medio de dibujos." (9)

Esa imagen que se produce en el interior es el objetivo del proyectista; su manera de alcanzarla es mediante la concreción progresiva, mediante su simulación, mediante la ficción que produce su relato dibujado. Así el dibujo se convierte en un vínculo que va desde la imitación de unas realidades previas a la intimación de unas futuras en un afán de materializar esos objetos que, pudiendo pasar

desapercibidos, ofrecen la posibilidad de poseer el tiempo, las vidas, los sueños y las ilusiones que por un momento estuvieron presentes.

¿Qué sucedería si fundiéramos en un objetivo común, en "esa zona intermedia", las capacidades potenciales de los dos tipos de lenguaje? El relato, o mejor dicho, su estructura, nos brinda esta oportunidad. Así, reflexionaremos sobre el recorrido del proceso de representación entendido como un acuerdo entre el relato de Historia y el relato de Ficción, pues en su común reconocimiento se encuentran en el fluir de la obra en el camino de su materialización, y así conseguir una posibilidad más amplia que la ofrecida por el entramado que normalmente rige a toda narración. El construir y el conocer serán uno. El efecto y el acto, el brazo y el saludo, la meditación y la invención, la luz y las tinieblas, el pasado y el futuro, la materia y el espíritu, la mirada y lo mirado...

"... es en los actos y en la combinación de ellos donde debemos hallar el sentimiento más inmediato de la presencia de lo divino, y el mejor empleo de esa parte de nuestras fuerzas que, inútil para la vida, parece reservada a dar alcance a un objeto indefinible que infinitamente nos sobrepasa." (10)

El narrar conjuntamente con las cualidades que ofrecen ambas concepciones, se convierte en un ejercicio de abstracción y de figuración al mismo tiempo; de simplificación, de se-

lección de elementos que permite sumergir la realidad en la ficción por medio del sentimiento, y a la ficción convertirla en realidad por medio de la lógica racional sintetizadora.

Se valorará al objeto en sí mismo. En él confluirán la representación y el análisis como culminación de un proceso de encuentro, donde apenas habrá diferencia entre "representarlo" o "conocerlo"; la realidad es independiente al modo de acercarnos a ella.

Aprovechando la estructura narrativa de un relato, incorporaremos las características esenciales de ambos procesos en la zona fluctuante de su encuentro; se supeditará la realidad al sentimiento y el sentimiento estará en la experimentación de la realidad. Aparecerán dibujos y aparecerán palabras sobre motivos comunes. Compartirán ideas, sensaciones, inquietudes, hechos, noticias, etcétera. El dibujo y la palabra aparecerán aprovechando sus energías características, como dispositivos de construcción de una historia ficticia, o sea, de una historia que acumula un ideario gracias a la figuración. Así se reinterpretan y analizan situaciones concretas. Se utiliza el mito y la historia. El pensamiento se funde con la inquietud, el "modo histórico" con el "modo ficticio". EL objetivo común, la forma, se alcanzará gracias a la diferencia existente entre ambos lenguajes y en su constante oscilación, ella será su lugar de encuentro.

La re-lectura, la reflexión y la escritura consiguen crear un relato, un relato que verifica e imagina, que conjuga el espacio y el tiempo, que les da forma e imagen, controlando la imaginación pero valorando la sensación. Así, arquitectura y poesía comparten su carácter esencial en un afán de acercarse a lo más bello.

"No sabría como asirle. Nada le encierra; todo se le supone. Está en mí como yo mismo; obra infaliblemente; juzga, desea. Pero expresarle me fuera tan difícil como decir lo que me hacer ser yo mismo, eso que conozco tan precisamente y tan poco". (11)

Al fin, el relato permite una nueva proximidad a la forma donde podemos apreciar esos sucesivos y enigmáticos sonidos anteriormente intuidos, que pondrán fin a esa ambigüedad al descubrir ese lugar donde la emoción y el recuerdo son uno.

- 1.- Ver la versión de "hermenéutica" de Paul Ricoeur y algunos intentos de "puente" como de la "Poética y Arquitectura" (Ed. Anagrama 1981) de Josep Muntañola. A este último, tutor de este trabajo, debo multiplicidad de detalles aquí incluidos sobre las relaciones entre Proyecto e Historia a través de la Arquitectura como relato.
- 2.- Paul Valéry. "Eupalinos o el arquitecto", pág. 75. Colegio Oficial de Aparejadores, Murcia 1982.
- 3.- Paul Valéry. op. cit. pg. 18
- 4.- Paul Valéry. po. cit. pg. 36
- 5.- Paul Ricoeur. "Temps et récit". p. 85. Seuil, Paris 1983:
 "que el tiempo se convierte en tiempo humano en la medida que se articula por medio del modo narrativo, y que el relato alcanza su pleno significado cuando se transforma en una condición de la experiencia temporal."
- 6.- "History" - "Story":
 La contraposición entre estas dos palabras inglesas, reflejan en gran medida la sutil proximidad de los conceptos. Por "History" se entiende la Historia en general, como una cadena de motivos, mientras que "Story" se traduce por "cuento" en el sentido de relato secuencial, su configuración, su aspecto puramente literario, o sea la valoración implícita del contar o relatar la Historia, los acontecimientos que constituyen la línea de la Historia.
 Ver Paul Ricoeur. op. cit. pg. 231 y siguientes.
- 7.- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Espasa Calpe, Madrid 1979 pg. 1.126
- 8.- Giorgio Vasari. "Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres", pg. 13. Ed. El Ateneo. Buenos Aires 1945.
- 9.- Aldous Huxley. "La puerta de la percepción". p. 71. EDHASA, Barcelona 1984
- 10.- Paul Valéry. op. cit. p. 95
- 11.- Paul Valéry. op. cit. p. 26

REFLEXIONES PREVIAS: LA HISTORIA, LA FICCION, LA REALIDAD

INTRODUCCION AL CAPITULO

Se analiza en primer lugar en este capítulo el modo en que se lleva a cabo el análisis histórico que nos conducirá a su realidad final: el relato de historia y a la historia misma. En segundo lugar apoyándonos en reflexiones pasadas y contemporáneas, efectuamos lo mismo en el proceso creativo de la ficción, del proyecto en su estado anterior al momento de asumir su realidad establecida. Se valora al igual que en el apartado anterior, el uso de la referencia, de la reflexión, y se le añade la capacidad introducida por la observación como hecho fundamental en su definición. La comparación, el uso de la experiencia se van añadiendo poco a poco para que aquella sensación inicial "se vaya volviendo compleja y próxima a lo real".

La actividad existente en ambos procesos es en todo instante fundamental. Este esfuerzo nos llevará a crear historia y arquitectura, pero dejará rastros y huellas en el camino, que serán fundamentales para acercarnos a su abstracción. Así la realidad final absorberá gran parte de estos impulsos imprescindibles para su definición total, y gracias a ellos adoptará una concreción que tornará invisible esa estructura lógica que existe durante el proceso creativo en la mente del historiador ó del arquitecto. Así lo etéreo y lo fugaz alcanzan a realizar uno de sus vetados deseos: el tornarse reales, físicos, evidentes; pero sólo así en él podrán mantener vivo el mejor de sus encantos: el vaporoso encuentro de una mirada y su recuerdo.

1.- Del relato de Historia

El análisis histórico tiene un itinerario calificado de tortuoso y complejo. Como cualquier tipo de investigación implica un esfuerzo de indagación de la realidad, de sumergirse en sus raíces. Exige, por lo tanto, conocer las circunstancias de hasta el más ínfimo de los detalles, hecho que nos permite acercarnos a una identificación de la realidad del objeto con el conocimiento que su análisis nos permite establecer. La Historia se construye a partir de este estudio científico que se realiza y donde la evidencia del acontecimiento debe gran parte de su presencia a la suma de fragmentos deducidos o separados en la estratagema seguida en el estudio de la realidad. Esta, la realidad, es el elemento aglutinador de un conjunto de testimonios y de huellas que, en definitiva, son la expresión de los distintos aspectos que en ella se concentran y que la definen. Esta serie de acontecimientos tienen la propiedad de una energía latente que prevalece al implacable paso del tiempo: están por encima la lógica impuesta. Este es el talante que interesa al historiador, el que está escondido tras la apariencia de la forma real, éste es su objetivo, el que encierra al ser en su obra, el que delata su destino.

Al "dónde", al "cómo" y al "cuándo" se les une el "por qué". A partir de este momento se inicia su labor: el conocimiento de la realidad y su propia justificación, el "modo histórico". Así, con este espíritu analítico, el historiador

comienza a abordar su proyecto de historia. Requiere una "frialdad" que le mantenga alejado de cualquier tipo de "encantamiento" que la realidad pueda ejercer sobre él, y que le predetermine la manera de cumplir con su misión investigadora.

Comienza el desarrollo de su estudio, su incisión en la verdad oculta, por la evidencia que se sitúa ante él. Con su trabajo se inicia un proceso que él mismo provoca, se efectúan "cortes" que van sacando al descubierto elementos ocultos por una evidencia, se profundiza más y más, se analiza, se reinterpreta, se superan cuidadosamente estos detalles que nos conducirán a otros más escondidos, más remotos y que justifiquen la primera esencia aclarando su propio argumento. El historiador se convierte en testigo y espectador de lo que está desencadenándose, se le permite superar los condicionantes impuestos por el espacio y por el tiempo, todo aquello que represente un obstáculo en el camino de su aventura intelectual hasta encontrar el punto de referencia que, buscado con insistencia, justifica su labor: el argumento, el enigma que toda obra encierra en sí misma.

Ante él, ante el "Ángel de la Historia", aparecen los restos de la "batalla": restos, residuos, fragmentos, elementos ya vividos que se esparcen, entrecruzados, comprometidos desde el inicio del proceso. Comienza la necesidad de clasificar, justificar y dar sentido a todo aquello que se ha sacado a la luz.

"...lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso." (1)

Comienza el proceso de recomposición, la de unir de nuevo los fragmentos de la realidad estudiada. El todo, la globalidad de los todos, es determinado por el conjunto de partes en que ha sido dividido. Se rehace la realidad del todo. El contenido de cada resto, el concepto de lo individual, es calificado y clasificado según la lógica del proceso de análisis: la historia empieza a construirse.

Con el alcance conceptual encerrado en la realidad se concluye una parte muy importante del proceso iniciado; a partir de ahora la historia permitirá el poder establecer unos nuevas relaciones de sucesos, imágenes, palabras, que lejanos en el tiempo y en el espacio se someterán a la lógica de su red transparente: lo común es lo pasado. Pero, ¿acaso el historiador, en algún momento del proceso, no ha sucumbido ante ese "encantamiento" que en todo momento pretendía eludir? Así como el ángel no puede evitar el ser arrastrado irresistiblemente hacia el futuro al que le conduce la tor-

menta, el historiador no puede escapar de que las cosas, los fragmentos, los elementos, revivan otra vez su propio ser dándoles una segunda oportunidad supeditada a su propia imaginación, a su propia manera de sentir.

Al "recomponer" lo "despedazado" que el proceso exige, lo que ha salido a la luz y que estaba oculto por la presencia de lo real -aquello cuya esencia es en mayor medida conceptual y que durante algún tiempo se torna visible-comienza otra vez el recorrido que le devuelve a su exacta condición: se realiza la transformación de lo visible en invisible para volver a esperar ansiosamente la energía que le rescate de su oscuridad.

Podríamos buscar un cierto paralelismo conceptual con el método necesario para llevar a cabo la escultura de marfil propuesta por Quatremère de Quincy (2):

Vemos un figura masculina desnuda. El brazo izquierdo levantado, descansa su antebrazo en el tronco de un árbol que le ayuda a mantener su equilibrio. El otro, alzado a nivel de su cintura, sostiene un estilizado instrumento. Las piernas ligeramente inclinadas debido al giro de la cadera, ayudan a dar el sentido al soporte de la imitación vegetal. La figura define la apariencia de una realidad muy concreta, la de un hombre apoyado en un árbol, en una determinada posición; sobre ella, sobre

T V CH' ENTRI QVA PON MENTE
PARTE A PARTE
ET DIMMI POISE TANTE
MARAVIGLIE
SIEN FATTE PER INGANN O
O PVR PER ARTE

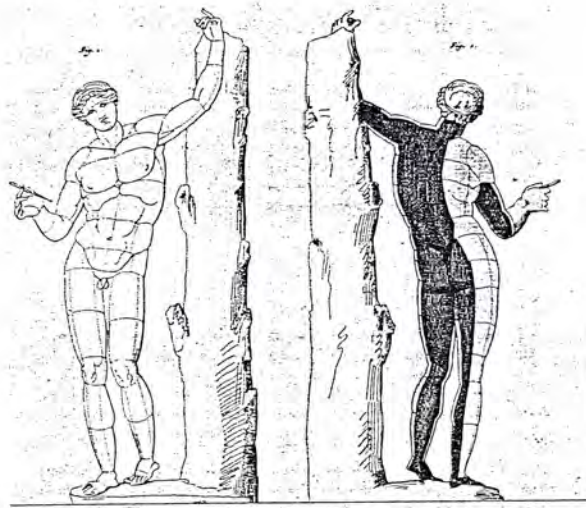


Fig. 3

Fig. 4

su piel, unas inapreciables y misteriosas líneas.

Cuando damos la vuelta a esta evidencia y nos situamos en su reverso, vemos otra imagen que difiere sustancialmente de la primera. Observamos una zona oscurecida a modo de misteriosa sombra arrojada sobre la espalda de la estatua. La silueta clareada de su izquierda nos

descifra una parte del enigma: ¡La imagen es ficticia, está vacía!. En su interior no hay nada, es sólo una

epidermis, pura apariencia, pero las misteriosas líneas también aquí están presentes. La figura tres nos de-

lata su razón, son partes, son fragmentos de ese cuerpo, de esa primera realidad. Su agrupación nos definirá

su razón de ser, el motivo de su existencia; por separado, no tienen sentido pues son sólo eso: fragmentos abstractos de algo desconocido y misterioso. El "todo" de

la figura queda definido por la agrupación de esos otros "todos" que son la cabeza, el tronco, los brazos, los muslos, las piernas. La composición depende de cada uno

de estos elementos, solamente gracias a su interdependencia alcanzará su realidad.

De esta reflexión nacen una serie de preguntas al respecto. Quatremère de Quincy define una estatua gracias

a la determinación de unos fragmentos muy concretos. ¿No se podría llegar a la misma conclusión por medio de una disección diferente de la figura de marfil?, ¿no exis-

tiría otra posible definición de lo fragmentario? Todo

tipo de análisis lleva consigo implícita la rémora de su

pretendida neutralidad. El historiador predetermina

y decide la exacta condición de todas y cada una de las

fracciones que intervienen en la composición de la realidad

analizada. Pero a la hora de recomponer el acontecimiento

histórico, aparecen nuevas subjetividades: la lógica impues-

ta por esa red transparente, por esas imprecisas líneas que

definen la composición de la estatua de marfil, o lo que

sería equivalente a la hora de transmitir su experiencia,

por la estructura del lenguaje que necesita para comuni-

car ese conocimiento a otras sensibilidades, a otros crite-

rios: los fragmentos y sus significados quedan de nuevo

vinculados entre sí

La manera en que se vuelve a contar el todo a partir de

esta nueva apreciación puede variar de un modo significa-

tivo el sentido o la interpretación de la realidad, e incluso

la apariencia de esa nueva realidad. Veamos un ejemplo.

Si comparamos ciertos modos de representar la figura de Cristo desde la Edad Media hasta la proximidad de nuestros días, podemos apreciar una variación sustancial en la manera de entenderlo y en la manera de interpretarlo en función de la conciencia o del entorno implícito a cada época.

El hecho, el personaje, su recuerdo, su ansia de representarlo ha sido una inquietud común a lo largo de la historia, pero su significado es bien diferente.

En el momento cumbre de su pasión, cuando la tragedia se consuma, aparece Cristo clavado en una cruz.

La escena se reduce a estos dos elementos: el personaje y la cruz.

El primero expresa todo el patetismo del acto al mostrarse como un individuo agonizante o muerto, con las manos y los pies atravesados por sendos clavos y el costado sangrante por la incisión producida por una lanza que en su momento le fué hundida.

El segundo, la cruz, es el elemento rígido que obliga al Cristo clavado a mantener una postura impuesta por la rigidez de la madera.

La lucha simbólica de los dos factores a la hora de su importancia en la composición, depende en gran medida de la "mane-

ra de ver o de interpretar" la escena agónica de Cristo en la cruz que cada época diferente impone.

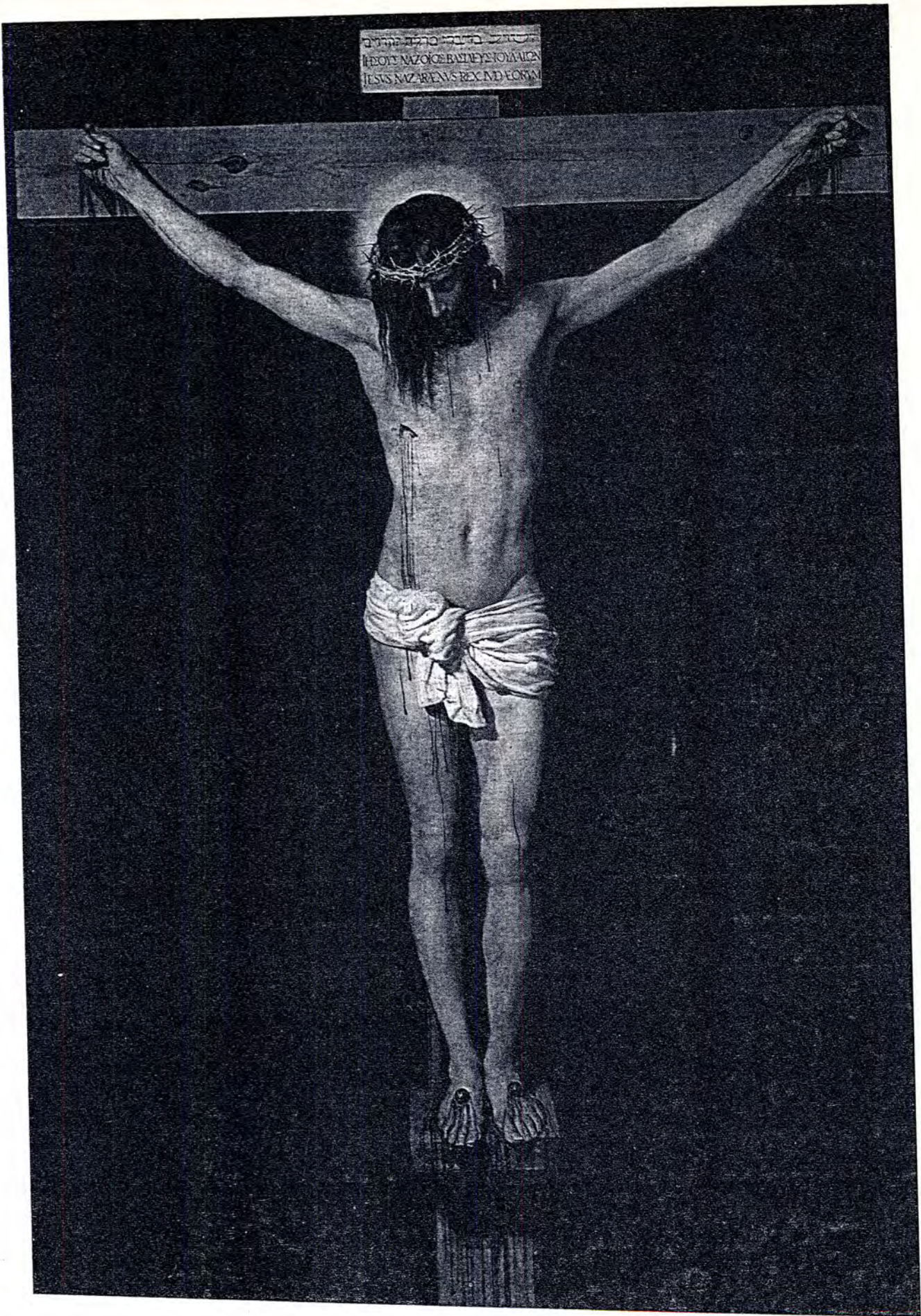
Así en este Cristo románico vemos una preponderancia del símbolo de la cruz sobre el propio personaje protagonista del acontecimiento. La cruz, el aparato de madera, delimita la escena a su propio límite. El personaje está contenido en su interior, su presencia queda sujeta a la forma simbólica que la realidad de la tabla impone.

Si comparamos esta primera posición con este cuadro que Velázquez realizó después, aproximadamente en 1.630, vemos una serie de variaciones importantes en la configuración de la escena. La preponderancia de la cruz ha pasado a segundo término; ahora, sobre el fondo oscuro, Cristo adquiere otra importancia. En él se funden su figura humana con lo implícito de la postura impuesta por su calvario; el madero aparece en un término secundario, ahora lo significativo es el personaje sangrante con los brazos abiertos.

Vemos dos versiones diferentes de un mismo hecho histórico común a ambas épocas. La interpretación queda supeditada al momento en que ha sido realizada, y expresa una serie de valores preponderantes sobre otros que quedan reflejados en la composición. Si seguimos considerando el tema de la crucifixión, podemos observar a lo largo de la historia algo más de la evolución de los principios que caracterizan la manera de expresar el mismo acontecimiento.



ܩܕܝܫܐ ܕܡܫܝܚܐ ܕܢܙܪܝܬ ܕܥܝܪܐ ܕܩܘܡܐ
IHSVS NAZARENVS REX IVD AROMA
IHSVS NAZARENVS REX IVD AROMA



[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

La posición con que nos situábamos en las dos obras anteriores era indiferente a la hora de su observación para determinar la dialéctica establecida entre la cruz y Cristo. Lo que interesaba reflejar era otra serie de inquietudes implícitas en la composición.

Massacio ubica al observador en una situación muy concreta, reflejo de una manera de entenderla. Cristo con los brazos extendidos y las palmas abiertas es el personaje principal de una escena donde tres mujeres lloran desesperadas su profetizada muerte. Su cabeza hundida en el tronco de su cuerpo, su cabeza algo inclinada hacia nosotros, el travesaño de la cruz que nos muestra el espesor de su parte inferior, nos hace sentirnos como otro personaje que postrado a sus pies también llora su trágico fallecimiento. El pintor somete su obra a unos principios propios de su tiempo, donde expresa lo divino como algo que está muy por encima de nuestra propia condición humana, precisándolo de esta forma en el cuadro.

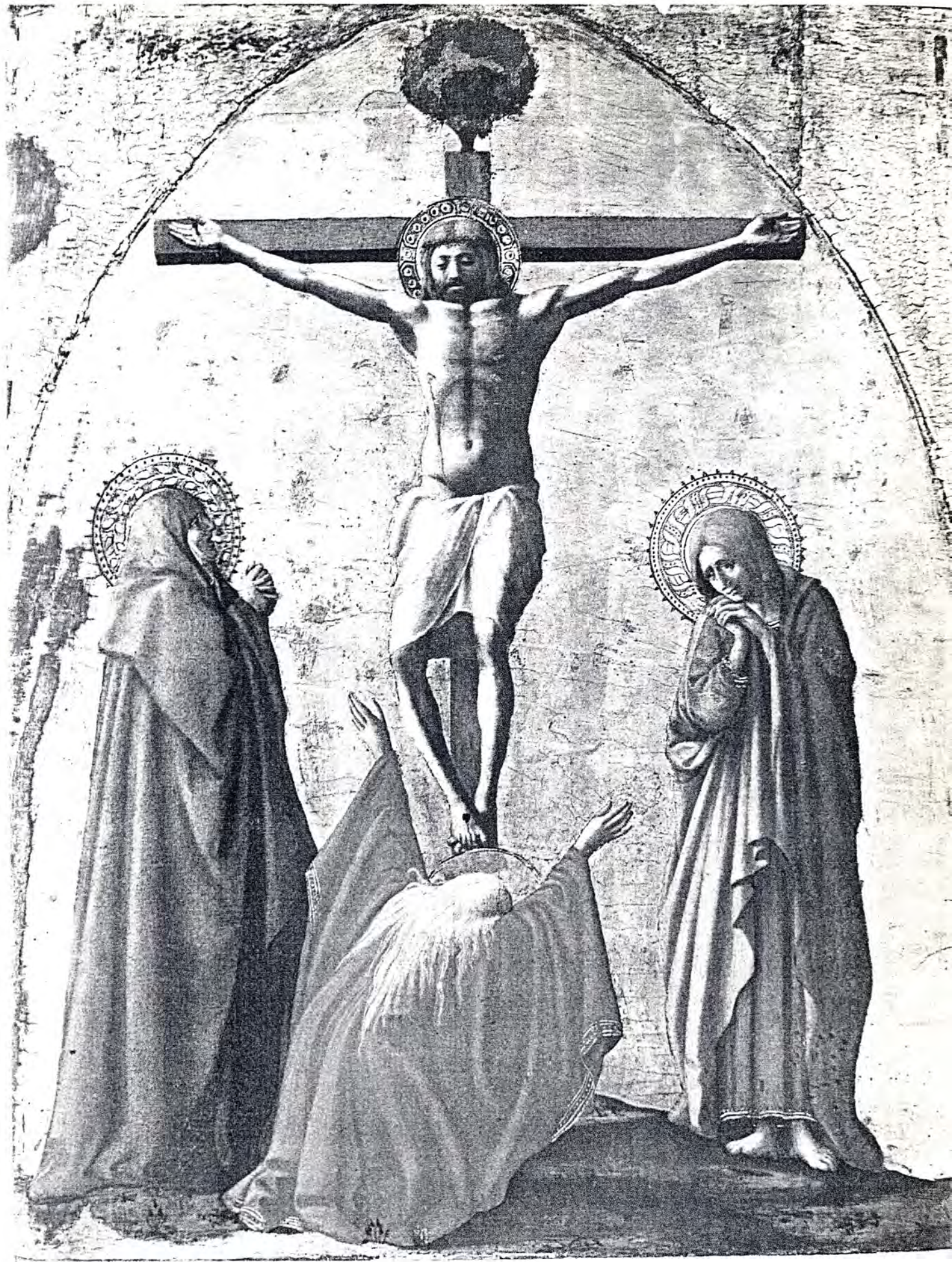
Pero, ¿qué ocurre cuando estos preceptos mantenidos durante muchos años son puestos en duda y son considerados de una manera diferente a la estimada por Masaccio u otros pintores de la historia? El Cristo de San Juan de la Cruz, obra de Salvador Dalí, responde en gran medida a esta pregunta.

Vemos la misma escena contemplada desde un punto de vista imposible años atrás. Esta es fiel reflejo de un modo distinto de contemplar la realidad y manifiesta un momento

de clara crisis de los principios defendidos por otros pintores anteriores a su época. Cristo es ahora contemplado desde arriba, la posición con que el espectador observa el acontecimiento está situada por encima de ésta con todo lo que ella implica. Se valora la condición humana sobre la divina. Cristo es considerado a partir de su carácter humano, un carácter sobre el que la fuerza de la gravedad terrena actúa claramente e intenta arrastrarlo hacia ese mundo situado bajo él. La evidencia de la acción se refleja en la tensión recogida por los dedos de sus manos que, clavadas en la madera, son, junto a la sombra producida por una misteriosa luz que aparece por la derecha, el único vínculo que evita se precipite sobre el paisaje situada al pie del cuadro para separarse de la cruz.

El lenguaje del pintor -la pintura- es fiel reflejo de un modo variable de entender y de expresar una evidencia. Pero el hecho en sí, el de Cristo en la cruz, es ajeno a estas consideraciones introducidas por el lenguaje de la pintura; su realidad pasada, al igual que la de todo hecho histórico, está por encima de cualquier consideración o de cualquier tipo de análisis efectuado, el sentido que se le da o que se le quiere dar estará en función de los valores de la "red transparente", que la lógica de la estructura narrativa, la de la relatar de nuevo el hecho ya acaecido, impone.

Vemos que, a pesar de que se siga considerando que el trabajo del historiador -el establecer historia- se realiza desde





la "ciencia histórica", la aparición de factores inmersos dentro del análisis y de la recomposición de lo analizado por medio del lenguaje, de su estructura y del contexto desde donde se crea historia, son, en definitiva, factores suficientes como para afirmar que dentro del proceso de "re-creación" de un hecho concreto, también intervienen elementos ajenos a la racionalidad analítica que, en un principio, toda investigación pretende mantener para acercarse con su imparcialidad tanto como sea posible a la verdad y al sentido que toda obra en sí encierra.

La historia realizada por el historiador entre dentro del concepto de proyectar historia, o sea, donde además de la necesidad analítica entran por medio del lenguaje factores propios de la narrativa, de la ficción de lo etéreo, de la no-realidad, factores introducidos por la necesidad de transmitir lo analizado.

El papel del lenguaje da pie a que aparezcan estos elementos propios del sentimiento novelístico, donde la parcialidad y la limitación de toda narración influyen definitivamente en la labor re-constructiva del historiador.

El lenguaje introducido como elemento de transmisión del trabajo de análisis, cuando el historiador establece historia, cumple una doble misión: da sentido a los fragmentos establecidos y es el factor vinculante de todos los elementos estudiados en su investigación. Gracias a él es posible configurar un proyecto de historia, un proyecto que vuelve

a poner en consonancia una serie de elementos que aparecen a medida que el relato les retorna su forma y lo "visible se vuelve a hacer invisible", su real condición. Las interpretaciones articulan la explicación y siempre estarán en función del valor que el historiador les haya querido dar dentro del contexto por él creado; la lectura pondrá el resto.

La palabra estará presente en todo el proceso creativo del historiador, y su construcción se apoyará en la estructura que le ofrece el artificio literario del relato, evitando así el convertirse en un mero registro de "huellas significantes" de fragmentaciones cuya agrupación nos configura la historia del objeto. Su misión ya no sólo es el establecer un sentido de la obra realizada, sino además acercarnos -gracias a la capacidad abstracta del lenguaje- a las intenciones que un determinado autor ha pretendido materializar. La pluralidad de significados ayudarán a que su sentido, su razón, adquiera una nueva dimensión.

La lectura efectuada por el historiador arrastrará en su proceso, por lo tanto, todos los condicionantes del análisis: su interpretación, su ideología, sus circunstancias, su época, su lenguaje. Su proyecto histórico será el entrecruzamiento de todos estos argumentos, una superposición de temas, donde el texto aparecerá como la estructura dominante que permite su encuentro. Todo sucumbirá ante el encanto de la invención del relato, allí donde la realidad y la ficción se descubren mutuamente.

EL proyecto histórico ha realizado ya su papel: su crítica junto con el objeto analizado, entra dentro del mundo de la referencia, del pasado, y se somete a su propia condición. Otras re-lecturas, otras interpretaciones lo devolverán al presente para ser objeto de su propia ley: su análisis. El relato lo volverá a hacer posible, volverá a relacionar a los elementos para crear ficción desde la realidad y para crear realidad desde la ficción.

que desambocará en una determinada realidad que posteriormente se pertenecerá a lo considerado como histórico, el momento que se inicia cuando la misión ha sido cumplida. Si tal vez llamamos sobre el trayecto a realizar, observaremos el siguiente recorrido: nómada-idea-desarrollo-realidad para después introducirse en el mundo de la referencia, de la historia. De acuerdo con la lógica de esta evolución, uno crea ya historia el artefacto cuando proyecta -durante la ficción proyectiva- pues lleva implícita la condición de pasado como acto que viene a continuación del objetivo del primer impulso.

"... a una está en "acción", más de que en objeto de ella. Un, para que poder ver, a por una parte y debe surgir de principio alhar, otras ideas más o de otras se las separemos, a o que usase alhar y línea se ver formamos

(E) "..." (D) compleja e próxima de real..."

Estas palabras de Aivaros Siza son lo suficientemente explícitas como para poder definir a lo real como final de un proceso. Este, el proceso, se inicia en una superentidad, en un elemento que nace de la nada del espíritu, de su creación.

2.- Del relato de Ficción

La actitud adoptada por el diseñador o por el proyectista es en gran medida similar a la efectuada por el historiador pero con la salvedad de que su objetivo aún pertenece al futuro inexistente. El primer instante del proyecto nace de la emoción de una idea que desencadena un proceso que desembocará en una determinada realidad que posteriormente pertenecerá a lo considerado como historia, el momento que se inicia cuando la misión ha sido cumplida. Si reflexionamos sobre el trayecto a realizar, observaremos el siguiente recorrido: némesis-idea-desarrollo-realidad para después introducirse en el mundo de la referencia, de la historia. De acuerdo con la lógica de esta evolución, ¿no crea ya historia el arquitecto cuando proyecta -durante la ficción proyectiva- pues lleva implícita la condición de pasado como acto que viene a continuación del objetivo del primer impulso?

"... a ideia está no "sitio", mais de que na cabeça de cada um, para quem souber ver, a por isso pode e deve surgir ao primeiro olhar; outros olhares dele e de outros se irão sobrepondo, e o que nasce simples e linear se vai tornando complexo e próximo do real..." (3)

Estas palabras de Alvaro Siza son lo suficientemente explícitas como para poder definir a lo real como final de un proceso. Este, el proceso, se inicia en una sugerencia, en un elemento que nace de la nada del espíritu, de su creador.

La idea empieza a fraguarse como tal, vislumbra una imagen, lleva implícita una forma que se irá construyendo poco a poco siguiendo su propia evolución. Lo informe comienza a definirse.

Pero esta necesidad de acercar "lo que nace simple" a lo que "esta próximo a lo real" es un proceso donde, y como ya nos indica Alberti en sus "Diez libros de Arquitectura",

El pensar antes, y el estar en el entendimiento y juicio lo que ha de ser perfecto y acabado por toda parte, solo es de aquel ingenio qual queremos. Conviene pues que inuente con el ingenio, conozca con el vicio, distinga con el juicio, componga con el consejo aquel o que comienza.

(4)

En el desarrollo de la creación, de la ficción proyectiva, aparecen distintos factores que ayudan al arquitecto de una manera definitiva en el proceso de construcción de la realidad. Se buscan analogías, sugerencias, imágenes, casos similares en el entorno real o en el que nos ofrece la historia, existe una re-interpretación que resulta fundamental para el proceso creativo; todo es válido para salvar la mayor dificultad del camino: el construir fielmente todo aquello que en un principio solo fué una idea. (5)

Se buscan inspiraciones tanto en hechos plásticos concretos como en lo abstracto de las relaciones históricas. En la creación de lo real "otras miradas se irán "superponiendo", se irán entrecruzando. Se vale el proyectista de diversos recursos muchas veces antagónicos para crear otro relato,

otra estructura, otra "red invisible" que nos conduzca de lo imaginario a lo real.

El relato comienza a contruirse como elemento aglutinador de factores tan dispares como el de la observación y el estudio. Se anotan detalles, medidas, proporciones, que ayuden a captar aquella misteriosa nebulosa que inquieta el espíritu.

"Con ellas obtendrá modelos en los que no se ha de limitar a la copia de lo que observare, ni a amontonar las notas y los modelos, sino que ha de estudiar las formas para enmendarlas y mejorarlas conforme a su propia concepción." (6)

Se reproducen y reinterpretan facetas de la vida real, volviendo a aparecer uno de los aspectos más importantes de la actividad de la narración como labor fundamental en el camino de alcanzar esa realidad previamente imaginada y ardientemente deseada. Se establece una vez más una correlación entre la actividad de contar una historia y el carácter temporal de la experiencia humana. (7)

El arquitecto se encargará de nuevo de la regulación en el encuentro producido entre la realidad y la ficción; de su habilidad dependerá la forma definitiva por la cual el futuro se convertirá en pasado gracias a esa herramienta otorgada por el presente, por el "ahora".

En el capítulo primero de los "Diez libros de Arquitectura",

Vitrubio escribe que la Arquitectura como todas las artes se basa en dos aspectos fundamentales:

"...lo significado y lo que significa. La cosa significada es aquella que uno se propone tratar; y la significante es la demostración desarrollada mediante principios científicos." (8)

La meditación se convierte en un ejercicio de largas esperas, donde uno logra acercarse a esos anhelos internos que consiguen poner de acuerdo estos dos principios, para ir avanzando en esos grados sucesivos de silencio. Se consideran las cosas, se sienten los hechos, se distribuyen las atenciones, y así en el espacio informe del alma se vuelven a contemplar edificios que fueron imaginarios, ruinas que sostuvieron monumentos, piedras que declaran lo que encierran. Todo vuelve a vivir una segunda realidad intensa y devuelven esa energía que se les ha dado para que esa imagen interior despierte un día en el recuerdo, en otro recuerdo. Todo nace de una combinación. Así para alcanzar esa imagen que ardientemente se fragua en su interior, el arquitecto,

"Debe saber dibujo, para poder mostrar más fácilmente, mediante modelos dibujados, la obra que desea realizar." (9)

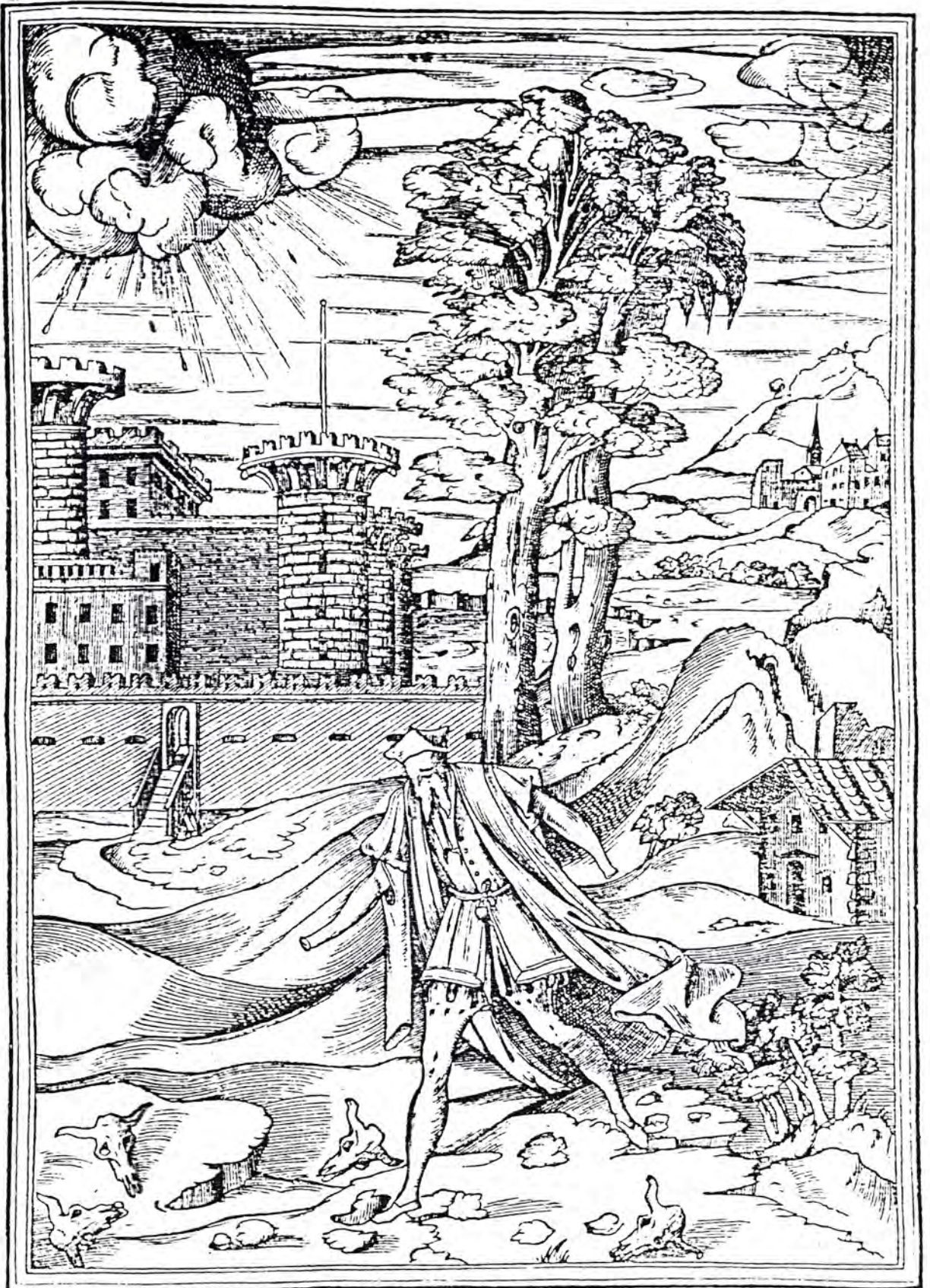
Esta definición nos indica claramente el papel que juega el dibujo en el desarrollo del proyecto arquitectónico y se convierte en el lenguaje que formaliza la estructura

narrativa, catalizando y transformando en una realidad lo que en principio fué una idea.

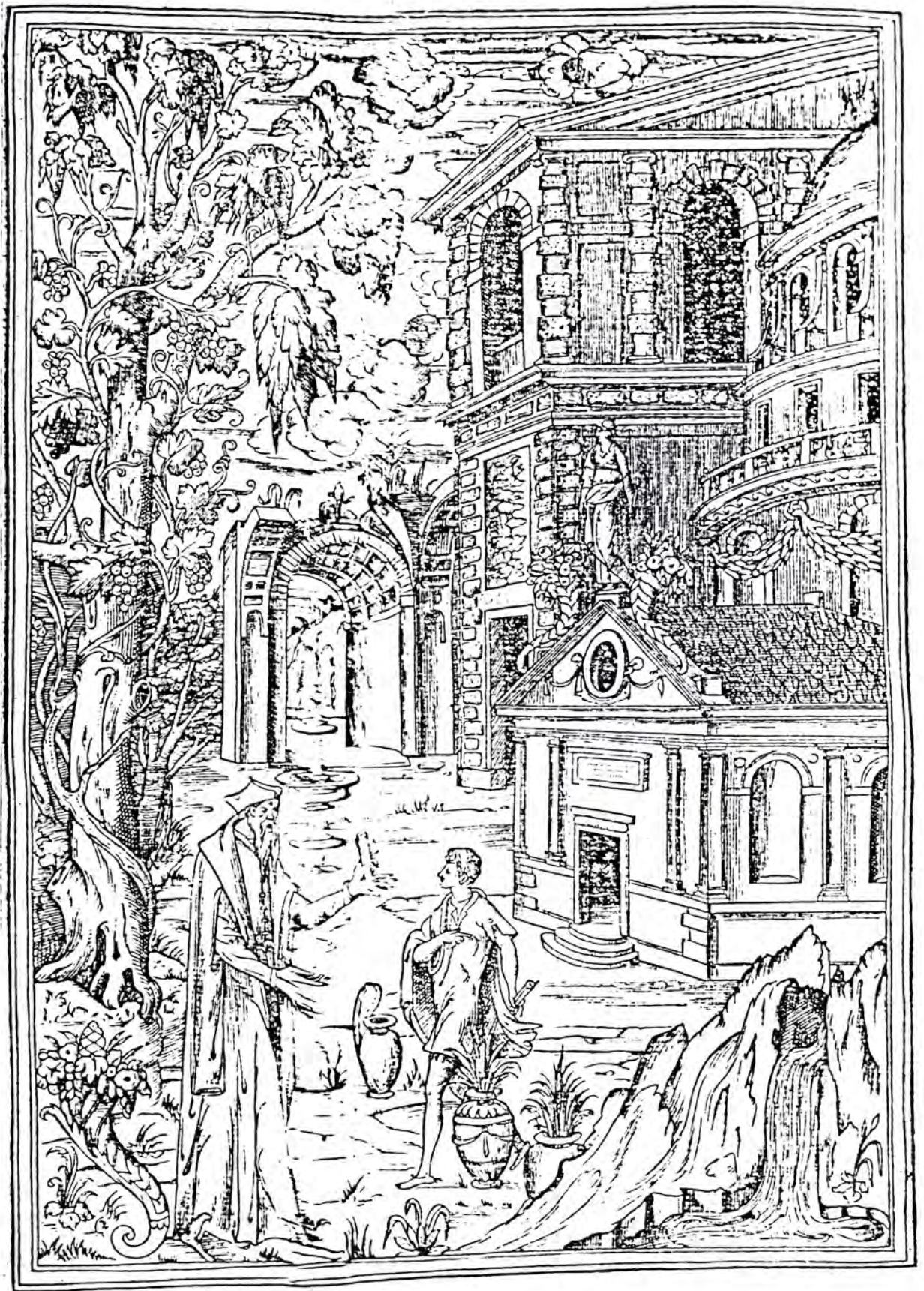
¿De que modo se utiliza la capacidad ficticia de este tipo de lenguaje? En el primer tomo del tratado de arquitectura de Philibert Delorme, publicado en 1.567, están establecidas, confrontadas, dos imágenes: las del buen y las del mal arquitecto. Sus diferencias quedan plasmadas de manera evidente en estos dos grabados:

En medio de un paisaje medieval con edificios que señalan violencia y opresión, con la atmósfera enrarecida y en rebelión, sobre un horizonte devastado por la sequía y el abandono, corre apresurado, entre calaveras de animales muertos, el mal arquitecto. Un castillo medieval, cerrado en sí mismo, refleja el espíritu de la escena; sus pesados muros de piedra imponen su ley en todo su alrededor: a la población ubicada al pie de la montaña, a la vivienda aislada del primer término, a toda la región. Los grandes arboles han impuesto su evidencia en todo el entorno no dando oportunidad a que otros broten de la tierra. Y en primer término el mal arquitecto, sin manos, sin ojos, sin orejas, no sabe de donde viene, no sabe a donde va: con sus características físicas es imposible que pueda crear un relato capaz de materializar una ficción en una realidad.

Por el contrario, paseando por un hermoso jardín con un conjunto de "bellos edificios renacentistas decorados ricamente de acuerdo con las leyes clásicas, el buen arquitecto explica sus conocimientos a un discípulo. El conjunto de



BIBLIOTECA
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA



de símbolos del dibujo es bastante extenso: la cornopia, símbolo de prodigalidad, la fertilidad de la vid se alza por encima de toda composición; el discurrir del agua de la cascada de primer término dota del frescor necesario a toda escena. Y al fondo, en el horizonte, en el futuro, una ruina, huella del pasado nos recuerda los valores referenciales de la tradición al mirar a la lejana realidad del proyecto. El buen arquitecto posee tres ojos, cuatro orejas y cuatro manos. De los tres ojos uno sirve para...

admirer & adorer la saincte diuinité de

Dieu, & contempler ses œuvres tant admirables, & aussi pour remarquer le temps passé. L'autre pour obseruer & mesurer le temps present, & donner ordre à bien conduire & diriger ce qui se presente. Le troisieme pour preuoir le futur & temps à venir, afin de se premunir & armer contre tant d'affauts, injures, calamitez, & grandes miseres de ce miserable monde, auquel on est sujet à receuoir tant de calomnies, tant de peines & trauaux, qu'il est impossible de les reciter.

(10)

Si comparamos la primera definición de Alvaro Siza o ésta última descripción de Philibert Delorme, vemos que en lo esencial se sigue manteniendo vigente (11): el arquitecto como creador de un relato que, generado por una ficción, por una idea, es capaz de establecer una trama en lo que diversos argumentos se entrecruzan para crear un relato que nos conducirá a lo real: a la forma final.

Al explicar tres de sus proyectos, Alvaro Siza hace una reflexión sobre el procedimiento inicial que él sigue y que define en gran medida el método que de una manera más o menos consciente, todo arquitecto sigue para alcanzar su meta: la realidad que materialice su continua y progresiva

materialización:

I still remember the frustration of the early years of school and professional practice, when the hypothetically exhaustive (static) analysis of a problem was followed by the unprotected encounter with a sheet of blank paper.

Ever since then I have always been anxious to "analyse the site" and to make a drawing before calculating the square metres of the area to be constructed.

The process of designing begins from this first comparison between one act and the next.

I have tried to select material which might document, or which I consider essential to, this process; the constant and patient process of research, the slow approximation of the drawing which corresponds to complex goals and circumstances, which embraces each work and all my work.

Accounts of this research, instead of the found drawing. The trials of days and days of doubts, of small steps forward and errors, of the abandonment of one idea in favour of some different aspect of the same idea, of the difficult pursuit of form.

At the start of a project study, we are confronted with objectives that set off contradictory tensions in a very deep-rooted concrete reality made up of superimpositions, transformations and recoveries; with a compound of one's own or extraneous preliminary experiences and information; with models, interests and contacts.

I believe that within this very complex network of facts and "projects" lies, as if it were a matrix, almost everything that determines the "project".

The rapid sketches shown - a work tool like any other and not a romantic methodological proposal- help rather than reflect, to create a consciousness of the innumerable tensions involved in any hypothetical solution to a concrete problem. As a work tool, they help to set up a permanent dialectic relation between intuition and rigorous checking, in a progressive process of complete comprehension and visualization. In this progressive visualization, in a provisionally final image, the almost nothing which is so important, beyond the existent, the slight torsion so often materialized in the drawing, begins to take shape. (12)

3.- Del relato de Realidad

La coincidencia de términos en el proceso de construcción de los objetivos de cada uno de ellos no es pura casualidad, está implícito el proceso. El relato se convierte en el elemento catalizador que permite poder llegar a dar por finalizado, en un determinado momento, el esfuerzo desencadenado por la inspiración. En el relato lo imaginario y lo real son usados constantemente, son elementos que legitimen el hecho de que la "batalla" tenga sentido. El relato es el campo de la lucha, el lugar donde se permite que dichos conceptos entendidos como antagónicos puedan encontrarse.

Tanto el científico como el proyectista, en su proceso de producción y para dar forma a lo que es informe, se apoyan en la narración, y más concretamente en su inmensa capacidad de integración. Ella consigue poner en acción todos los procedimientos que ayuden al desarrollo del proceso, y a su vez y por medio del lenguaje, se convierte en aglutinador de los elementos, de todos ellos, elementos que no pueden existir los unos sin los otros, se esclarecen y se explican mutuamente la idea inicial: aquella que desencadena el relato. En este sentido Alvaro Siza nos indica la manera como él crea el relato que conduce a la forma final:

"...Partiu de ideia apontada na primeira visita,

...

nao se projecta somando bocados de informacao e que serve,

se aplicada a una idea, para corregir ea definir." (13)

La referencia se suma al proceso; de ella se aprende a conocer, a deducir, en ella podemos vislumbrar una solución a nuestro problema; de esta manera agrega al relato. El edificio construido deja de ser sólo un objeto para, por medio de su reinterpretación, convertirse en una de las bases del discurso de la narración. Ello requiere una reflexión crítica en el ejercicio de abstracción, de simplificación, de análisis en el uso de la referencia. Se utiliza una vez más y de un modo científico la historia para solucionar situaciones comunes e ir más allá de la mera reproducción del hecho; la referencia es sentida como un hecho personal, es interpretada en función de la propia sensibilidad; en definitiva, es utilizada como base de inspiración para poder entender en ella una serie de analogías que nos ayuden a alcanzar lo decisivo de la realidad de la forma arquitectónica.

A partir de estos conceptos, se rememora en toda su magnitud el concepto de "flâneur" -del observador itinerante que se mueve por las calles pavimentadas de la ciudad entregado a la multitud- de la literatura del siglo XIX. Su principal arma en su constante deambular es el de la observación, el de la facultad visual. Para el "flâneur" el mero ver a los hombres "valía para él más que todo". Su poder estriba en la capacidad de ver. Lo que ve despierta su sensibilidad.

"Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla el negocio." (14)

Existe una coincidencia entre el comportamiento llevado por arquitectos como Alvaro Siza y las reflexiones que Walter Benjamin asume para el llamado "personaje de la multitud". Para poner de acuerdo "su mirada y la de otros" que el proceso de creación de la realidad exige, Siza comenta que suele huir del despacho, de las llamadas telefónicas, y de todo aquello que lo aleja de la soledad. Busca el anonimato de la muchedumbre y se refugia en las terrazas de los bares de Oporto, con el ánimo de encontrar el lugar tranquilo y reposado donde poder contruir la riqueza inagotable que conlleva todo relato. La mirada y el recuerdo se convierten en elementos fundamentales en el camino de lo real.

Para Leonardo ya era el ojo "el señor de los sentidos", pues es el arma que permite la existencia del principal don del "flâneur": la capacidad de ver.

"el ojo recibe las semejanzas o imágenes de los cuerpos y los transmite, a través de la sensibilidad, al sentido común que se encarga de juzgarlas." (15)

Concuerdan en gran medida estas puntualizaciones de sobrevalorar un sentido sobre los demás y el proceso que se desencadena a partir de su principal característica con las re-



MADAME BARCELONE

flexiones sobre la preponderancia que la vista tiene en las nuevas ciudades del siglo XIX.

La vista capta las más diversas variedades de sucesos que en la realidad exterior se producen, desde la solidez de lo material hasta lo fugaz de una mirada o lo instantáneo del momento en que "Madame Barcelone" separa de su cuerpo con su mano izquierda el vestido que en esos momentos lleva. El observador, atento a todo lo que ocurre a su alrededor, retiene la súbita imagen que le ofrece el ondulado caprichoso que por un momento adopta el vestido de la señora, figura variable en el constante oscilar de la ropa que, en el momento en que "Madame" abra la mano, caerá por su propio peso recobrando su posición habitual y desapareciendo la encantadora y fugaz visión.

El espíritu, según la sensibilidad del espectador, selecciona lo más conveniente; pero es sólo el relato, por medio de la fantasía, el elemento que consigue establecer una relación. Sólo al relato le ha sido dada esa capacidad de reagrupar las sensaciones para poder, de esta manera, crear otras nuevas.

La mirada se posa en el objeto que ha despertado el interés del observador. Se reproduce lo bello, lo que interesa. Pero de algún modo se establece una relación entre el observador y lo observado, y así quien es mirado -lo mirado- o lo que se siente mirado, "levanta la vista" y responde: se establece el diálogo. Su realidad ya no es tan sólo

La constituida por sus límites físicos, sino que "lo mirado" ve aumentada su capacidad de respuesta a la extraña mirada que de esta manera se siente recompensada por el objeto al que se dirige, pues lleva implícita en la respuesta algo de las "lecturas" o diálogos que se han efectuado con anterioridad:

"...queda algo de la miradas que los han rozado..." (16)

La realidad del objeto, la realidad de otras miradas, las miradas...

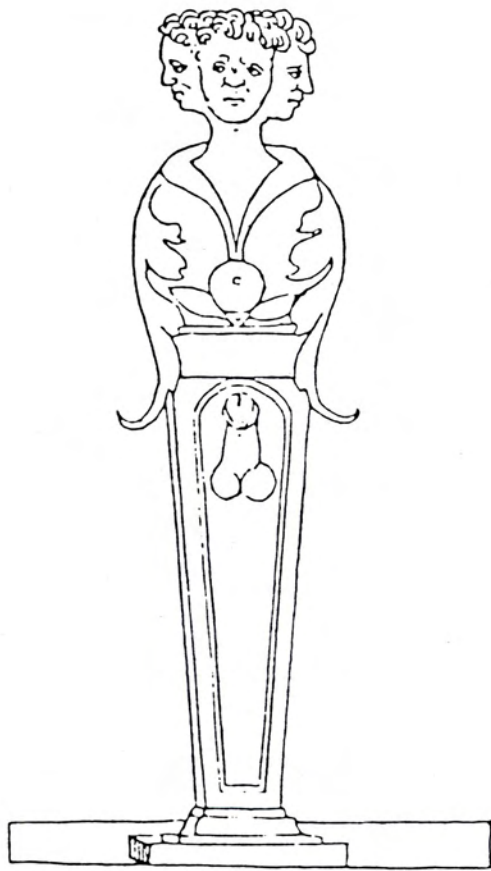
Todo interesa en la construcción de la "útil ilusión" introducida por el contar: aparecen los valores narrativos del narrar en el camino hacia lo real.

Existen grandes similitudes entre el papel adoptado por el personaje del "flâneur" con los del historiador o el artista. A la fugacidad de la mirada se le une el esfuerzo de la memoria (17) como único elemento que consigue fijar la imagen del pasado y hacerla actual, o sea, traerla al presente.

A pesar de los campos de actuación tan diferentes en los que trabajan el historiador y el artista, lo común reside en la necesidad de comunicación que su labor requiere, y en la comunicación misma. Ambos utilizan la historia, la referencia histórica; aglutinan la fugacidad de los relatos en lo intemporal de su labor en el momento que es devuel-

ta al mundo de la referencia; reinterpretan hechos y realidades pasadas, su interpretación las devolverá al presente para que una vez realizada su primera misión, hacer una previsión de futuro por medio de su capacidad de síntesis, allí donde su propuesta empieza a asomar por encima de las armas o recursos utilizados en su elaboración. El futuro es la meta a alcanzar, el relato lo hará posible.

En la construcción de lo real, tanto el artista como el historiador actúan de una manera similar; se asemejan al mito de la Prudencia, donde pasado, presente y futuro consiguen encontrarse en una única figura: tres rostros humanos que simbolizan las tres modalidades del tiempo en general, donde la memoria que evoca pasado y de él toma enseñanza; la inteligencia, que juzga sobre el presente y obra en él, y la previsión, que anticipa el futuro y prepara en favor o en contra del mismo, se convierten en uno, por medio de la estructura narrativa del relato.



- 1.- Walter Benjamin, "Angelus Novus", p. 82 Ed. EDHASA. Barcelona 1.971
- 2.- Quatremère de Quincy. "De l'imitation". AAM, Bruselas (Bélgica 1980)
- 3.- Alvaro Siza Vieira, "Quaderns nº 159", p.2, Barcelona 1983:

"... la idea no está en ningún lugar, sino en la imaginación de cada uno, de todo aquel que sabe observar. Es por eso que puede y debe surgir de la primera mirada; otras miradas, las de él y las de otros, se irán superponiendo, y lo que nace simple y lineal se va volviendo complejo y próximo a lo real..."

- 4.- J.B. Alberti. "Los diez libros de Arquitectura", p.297, Ed. ALBATROS Valencia, 1977
- 5.- Ver J. Muntañola "Poética y Arquitectura".
- 6.- Alberti, op. cit. Introducción de J. M^a de Azcárate, p. 20
- 7.- Ver páginas 1.5 y 1.6
- 8.- Vitruvio, "Los diez libros de Arquitectura", p.5 Ed. IBERIA, Barcelona 1970
- 9.- Vitruvio, op. cit., p.6
- 10.- Philibert Delorme, "Tratado de Arquitectura" Ed. D. FERRAND, Rouen 1648
- 11.- Aristóteles, "Poética" Ed. AGUILAR, Madrid 1982
- 12.- Alvaro Siza Vieira, "Lotus nº 22" pg. 49 Milan 1979

"Todavía recuerdo la frustración de los años iniciales de escuela y de práctica profesional cuando el análisis (estático) hipotéticamente exhaustivo de un problema era seguido de el indefenso encuentro con una hoja de papel en blanco.

Desde entonces siempre he tenido la preocupación de "analizar el lugar" y hacer un dibujo antes de calcular los metros cuadrados del área a construir.

El proceso de diseño comienza con esta primera comparación entre un acto y el siguiente.

He intentado seleccionar material que pudiera documentar, o que considero fundamental para, este proceso; el constante y paciente proceso de investigación, la lenta aproximación del dibujo que corresponde a circunstancias y objetivos complejos que abarca cada obra y toda mi obra.

Testimonios de esta investigación, en lugar del dibujo encontrado. Las pruebas de días y días de dudas, de pequeños pasos adelante y de errores, del abandono de una idea en favor de algún aspecto diferente misma idea, de la difícil persecución de la forma.

Al principio de un estudio de proyecto, nos hallamos enfrentados con objetivos que determinan tensiones contradictorias en una realidad concreta muy profundamente arraigada constituida por superposiciones, transformaciones y recuperaciones; con una componente de informaciones y experiencias preliminares propias o ajenas.

Creo que dentro de esta trama tan compleja de hechos y "proyectos" reside, como si fuera una matriz, casi todo cuanto determina un "proyecto".

Los esbozos rápidos expuestos -un instrumento de trabajo como cualquier otro y no una romántica propuesta metodológica- más que reflejar ayudan a crear una conciencia de las innumerables tensiones implicadas en cualquier solución hipotética a un problema concreto. Como instrumento de trabajo ayudan a establecer una permanente relación dialéctica entre intuición y rigurosa verificación en un progresivo proceso de completa comprensión y visualización.

En esta progresiva visualización, en una imagen provisionalmente, el casi nada que es tan importante más allá de lo existente, la ligera torsión materializada tan a menudo, comienza a tomar forma."

14.- Walter Benjamin, "Iluminaciones II". p.51 Ed. TAURUS, Madrid 1972.

15.- Leonardo, op. cit. p.46

16.- Walter Benjamin, "Angelus Novus", p.71

17.- Frances Yates. "Architecture and the art of memory", pg. 5-13 AAQ Vol. 12 nº 4,1980:

" ...real buildings are the result of invisible plans in minds of architects...

So I leave you with the thought, that buildings may be less solid than they seem; existing invisibly in the mind of the architects before they born; remembered invisibly down the ages in the memories of the generations."

↑ -"...los edificios auténticos son el resultado de planes invisibles en las mentes de los arquitectos..."

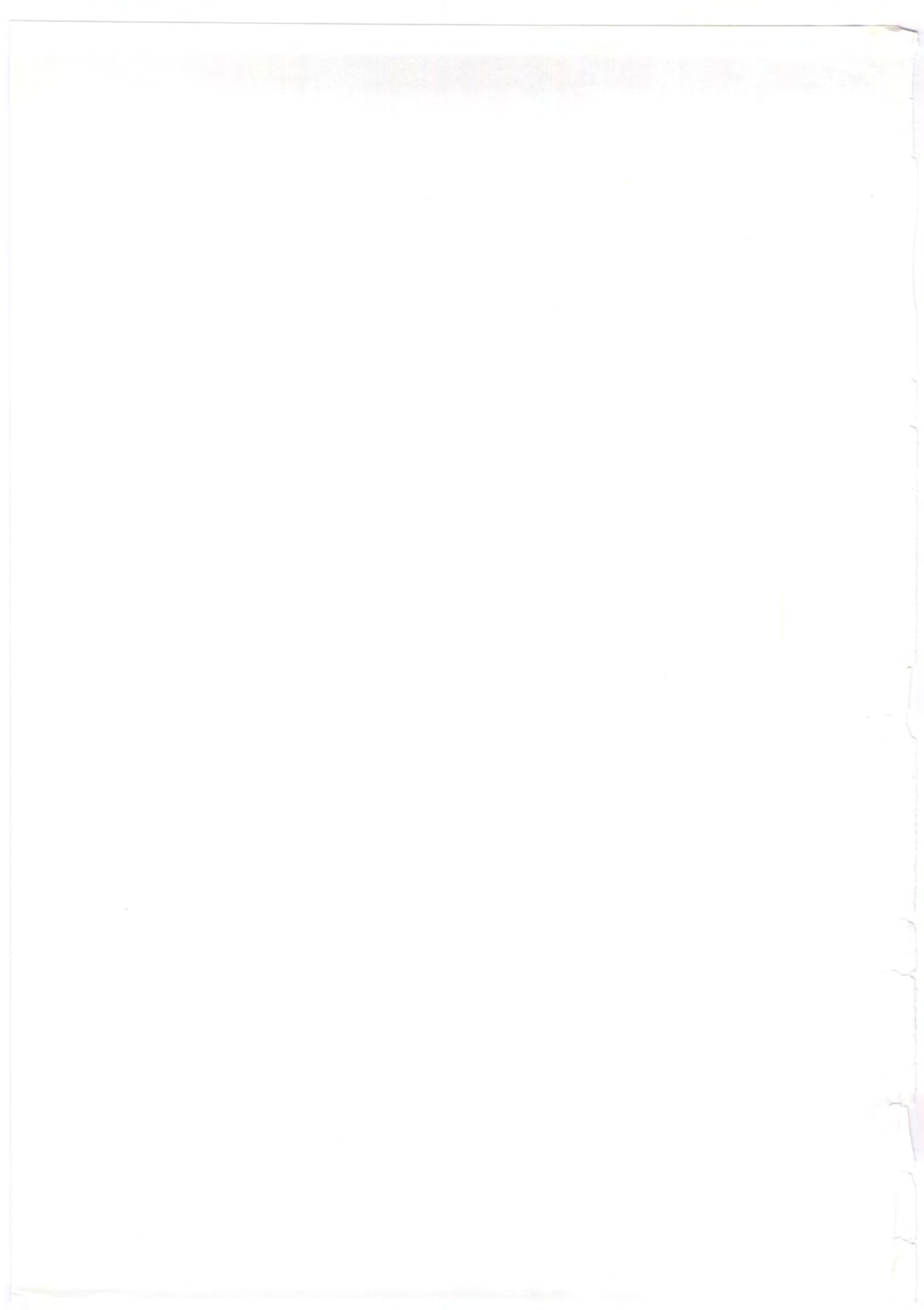
Por tanto les dejo con la idea de que los edificios pueden ser menos sólidos de lo que parecen, existiendo irremisiblemente en la mente de los arquitectos antes de ser alumbrados; recordados irremisiblemente a lo largo de los tiempos en la memoria de sucesivas generaciones."-

EL RELATO COMO FRONTERA ENTRE LO REAL Y LO IMAGINARIO:
SU CAMPO DE ACTUACION

INTRODUCCION AL CAPITULO

Apoyándonos en reflexiones a las que inducen ciertos ejemplos pictóricos colocados de un determinado modo secuencial, este capítulo pretende acotar, definiendo analógicamente, el campo de actuación donde de una manera definitiva interviene la estructura del relato. Así, pues, veremos como a partir de modelos conceptualmente abstractos como los de éxtasis o la agonía, aquellos momentos decisivos en los que se conjugan a la vez los últimos vestigios de vida y los primeros de muerte y al revés - periodos críticos, momentáneos, donde sin haber cambiado definitivamente el estado, se descubre un paréntesis de transición.

Es aquí, dentro de este tipo de conceptos donde con gran meticulosidad fijamos nuestra atención, donde entramos en un mundo de sutilezas y maniobras que convenientemente estructuradas conducen de lo que en un principio es una idea, a lo que con posterioridad se define como realidad. Viene a ser ese elemento que pasa desapercibido pero que permite a Narciso que contemple la imagen real de su reflejo, la imagen ficticia de su presencia, mostrándonos claramente que la esencia de lo real es en definitiva una ficción. El borde del estanque, esa zona donde la constante ondulación del agua bate su líquida presencia contra la orilla de tierra, esa imprecisa línea de agua y barro, es la que permite la combinación de las dos materias que dan pie al juego creado por la realidad y la ficción. Un mundo de pequeñas realidades sobre las que este apartado reflexiona.



Existen infinidad de estrategias que permiten abordar la realidad del hecho arquitectónico y el de su proceso de creación. El secreto de su forma, "su realidad" según Simmel (1), es debida al hecho de que es frontera, no limitándose a la mera verdad física que a través de su imagen tiene. La forma encierra además otras verdades que la configuran, cada una de las cuales, a su vez, es diferente a las otras, pero el conjunto de ellas es lo que define la forma final, la que posee todo ese sinfín de maniobras e ideologías, la que, en suma, permite un abanico total de sensaciones de diversa complejidad que el conjunto produce.

¿Que sensación es más frontera entre realidad e ideología que la establecida por la propia agonía, por aquel "muero porque no muero" de Santa Teresa de Jesús, por el "sentimiento agónico" definido por D. Miguel de Unamuno?:

"Un materialista francés, no recuerdo ahora cual, dijo que la vida es el conjunto de funciones que resisten a la muerte. Y así la definió agónica o, si se quiere, polémicamente. La vida era, pues, para él, la lucha, la agonía. Contra la muerte y también contra la verdad de la muerte. Se habla de "struggle for life", de lucha por la vida; pero esta lucha por la vida es vida misma, la "life", y es a su vez la lucha misma, la "struggle"..." (2)

En términos análogos, ¿es acaso misión o papel de la historia el trabajar con la verdad del hecho histórico?, y, ¿la muerte

ese elemento oscuro propio del subconsciente, de lo desconocido, de la lejanía, de lo misterioso, y que en un momento aflora a la realidad para convertirse en hecho histórico?, ¿no está acaso ésta -su condición real- implícita en sí misma? Cuando Santa Teresa exclama "muero porque no muero", ¿no está acaso reconociendo ciertas cualidades de ambos lados de la frontera, en los opuestos, definiendo vida desde la muerte, y muerte desde la vida, pues sabe, desde la vida, que existe la muerte. La historia, su conocimiento, se encarga de darle esa referencia porque desconoce en el momento que realiza la exclamación si esa realidad puede dársela la propia muerte.

¿Qué es más íntimo, más solitario, qué más integrado con la vida que la propia muerte y el morir?, ¿qué es a su vez más público que las actitudes adoptadas frente a la muerte en un intento de anticiparse al futuro, de definirlo, a través de testamentos?. ¿Qué es más identificable para un ser vivo que el propio espectáculo de su propio funeral?. ¿Qué es más cultural que las representaciones de la muerte?. Estas interpretaciones sinónimas de la muerte son apuntadas por Paul Ricoeur en su obra "Temps et récit", que en un afán de establecer a través de reflexiones sobre conceptos entendidos como contradictorios y no vinculables entre sí, la relación existente entre ellos. Para él, desde la vida, la muerte es la ausencia de toda experiencia del pasado:

"...à savoir la fréquence chiffrée du répétable. A cet

égard, l'histoire de la mort es peut-être non seulement le point extrême atteint par l'histoire sérielle, mais peut-être de toute histoire..."

La muerte se convierte en un elemento aglutinador del tiempo:

"c'est l'être-pour-la mort qui impose, à l'encontre d'Augustin, le primat du futur sur le présent et le clôturé de ce futur par une limite interne à toute attente et à tout projet." (4)

¿Y el concepto de la muerte desde la muerte?. ¿Y el de vida desde la muerte?. Volvemos a recabar en la idea de "antes" y en la de "después", de pasado y de futuro, de su relación. Así quedan apuntados estos dos conceptos: la extensión entre nacimiento y muerte, y el recorrido del futuro sobre el pasado. Pero, ¿cómo se puede medir o establecer esta relación entre el ser y el no-ser del tiempo? En definitiva, en los sueños de Santa Teresa no hay nada que descifrar: son poemas sobre la muerte, su sentido reside en la belleza del lenguaje por medio del cual nos son transmitidos la angustia y la impresión que hipnotizan de una manera evidente a Santa Teresa.

"L'impression que les choses en passant font en toi, y demeure après leur passage, et c'est elle que je mesure quand elle est présente, non pas ces choses qui ont passé pour la produire."

Pero la impresión supera al personaje que la ha tenido mediante la descripción realizada por medio del lenguaje, que es en definitiva el medio por el cual se consigue medir estas sensaciones para llevarlas al presente y al futuro. Además de establecer el conceto de medida, el lenguaje transmite esas impresiones, aunque para Manfredo Tafuri,

"...solamente podremos hablar de lenguaje sabiendo que no hay lugar donde se manifieste su plenitud omnicompreensiva, porque esta plenitud ha sido destruida históricamente." (6)

San Agustín expresa claramente a través del ejemplo del canto el cómo los distintos elementos considerados como irreconciliables son, por mediación del lenguaje, unidos de una manera interactiva:

"Je me prépare à chanter un chant que je connais. Avant que je commence, mon attente se tend vers l'ensemble de ce chant; mais, quand j'ai commencé, à mesure que les éléments prélevés de mon attente deviennent du passé, ma mémoire se tend verseux à son tour; et les forces vives de mon activité sont distendues, vers la mémoire à cause de ce que j'ai dit, et vers l'attente à cause de ce que je vais dire. Námoins mon attention est là, présente; et c'est par elle que transite ce qui était futur pour devenir passé. Plus cette action avance, avance, plus s'abrège l'attente et s'allonge la mémoire, jusqu'à ce que l'attente tout entière est finie et a passè dans la memoire." (7)

Este ejemplo describe claramente la unión de conceptos tan separados como lo son pasado y futuro: lo conocido y lo imprevisible son traídos al presente que es quien se encarga de relacionarlos, conduciendo la acción -lo que voy a decir- a la memoria, al pasado -lo que he dicho-. Así define San Agustín un triple presente como elemento unificador de las diferentes realidades: el presente del futuro, el presente del pasado, y el presente del presente. Pero este ejemplo apunta algo más: la posibilidad de una reconciliación de factores y conceptos entendidos como opuestos y no vinculables entre sí, como lo son la historia considerada como ciencia: ("la ciencia tiene por objeto cortar y no unir") y la ficción, lo imaginario, aquello que está hecho de convenciones de la memoria.

Aristóteles ya indica esta oposición entre poesía e historia:

"...car la difference entre le chroniqueur et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose (on pourrait mettre en vers l'oeuvre de Hérodote, ce ne serait moins une chronique en vers qu'en prose); mais la différence est que l'un dit ce qui a eu lieu; c'est cette raison que la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique: la poésie traite plutôt le general, la chronique du particulier." (8)

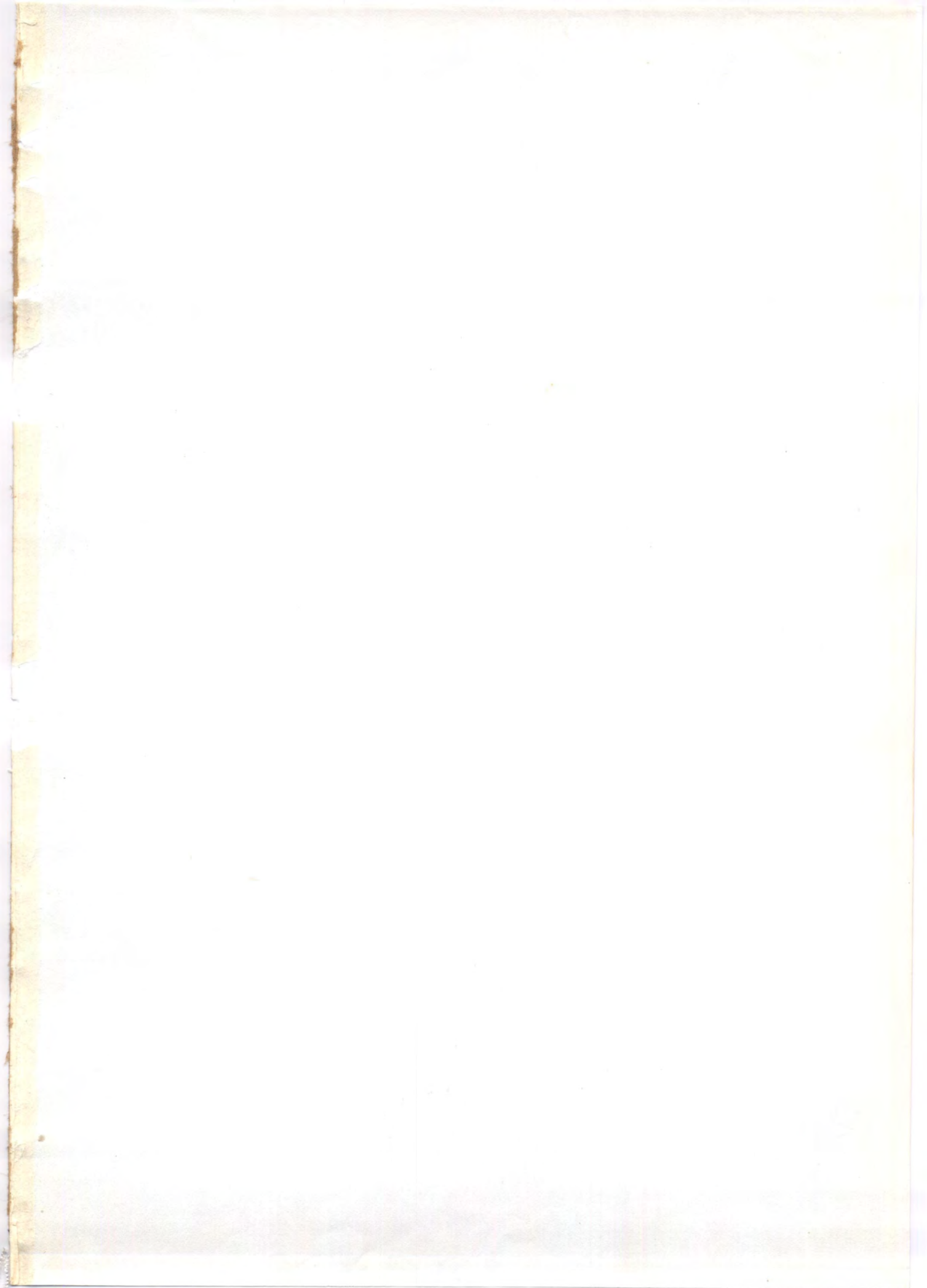
Queda evidente esta disociación de los modos del contar que, al igual que el ejemplo del canto, presentan una inmensa capacidad de integración en la medida que la realidad se

hace ficticia y las ficciones se hacen reales, para así formar un todo cuya oscilación depende de quien cuente, de lo que cuente y de cómo lo cuente.

¿Qué sería de Narciso si no pudiese exclamar: "Iste ego sum!... uror amor mei", al no atinar a ver su imagen reflejada?, o más aún, ¿que sería del reflejo si no tuviera una realidad que le diera sentido y a la que referirse?.

Esta tensión existente entre el personaje de Narciso y su reflejo, es una condición claramente establecida por críticos e historiadores: en un lado de la línea definida por la orilla del estanque estaría Narciso, aquello conocido y referenciable: la realidad, la ciencia. En el otro el reflejo: la ficción, lo etéreo, lo imaginario; en definitiva, lo ideal.

Narciso al pasar junto a una balsa ve reflejada una imagen maravillosa que flota en la frágil superficie del agua. Ese bellísimo y enigmático simulacro le retrae del mundo exterior o mundo de los objetos, de las personas, y de las cosas y lo concentra en la imagen ficticia que la realidad del reflejo produce de sí mismo. Narciso es absorbido plenamente por el modelo de la figura mítica del que sólo ama a su persona, figura que sólo es capaz de ver. Percibe la realidad como espejo de su propia evocación. Lo que ama es su fuerza mágica, es decir, la conciencia de poseerla poniendo en crisis su sentido de la realidad. Sustituye esa realidad -la suya propia- por una ficción





en la que su imagen se ha convertido en el centro de toda la acción, se mueve en un mundo ficticio en el que lo que menos importa es la verdad, lo que vale es su verdad.

Su principal motivo es "la reflexión sobre sí", el reflejo de sí, y la necesidad de ver en nuevas refracciones su propia imagen una y otra vez. A tal efecto, Hauser nos remite a Paul Valéry quien haciendo referencia a la condición de observador que el propio Narciso tiene, establece una relación que "atraviesa su obra entera", o sea la relación que puede establecerse con ella misma.

"El pensar tiene lugar, en tanto que el pensamiento se piensa a sí mismo; el arte nace, en tanto que sabe de sí; el poeta se hace en tanto que se observa. Escribir, pensar, reflejarse a sí mismo, amar, amarse a sí, todo es en el fondo lo mismo. Porque...

... "qui donc peut aimer autre chose que soi-même?..." (9)

Narciso, arrodillado, está absorto contemplado vanidosamente su ilusión, su imagen fugaz dibujada en la oscilante superficie del agua del estanque está en constante variación. El ensimismamiento del personaje nos indica que ambas partes se reconocen, se entrecruzan formando un todo: Narciso cautivado por su reflejo quiere entrar en él, fundirse en él, dejándose llevar por el juego maravilloso de la invención, pero sus brazos y por ende los de su otra imagen, lo mantienen a una distancia inalcanzable y eterna formando un círculo -el símbolo de sí-mismo-, lo demás no existe, éste

es su mundo soñado: su principio y su fin, su sino para toda la eternidad, Némesis ha impuesto su castigo: Eco y las otras doncellas despreciadas han sido vengadas (10).

Narciso queda condenado a observarse por toda la eternidad en el reflejo que su imagen produce en la superficie del agua del estanque, un espejo que dice la verdad y miente a la vez. Nunca podrá romper el encantamiento que le produce el objeto amado e infinitamente distante, pues ello le arrastraría a su propia destrucción. Para Narciso lo más bello se convierte en lo más tiránico: exalta su identidad aislándola en el vacío significativo del espejo. Lo que se pone en juego mediante su reflejo, no es cualquier realidad, sino su otra realidad invertida, aquella que nunca conseguirá llevar tras de sí haciéndola saltar al espacio, pues siempre existirá otra materialidad que evitará ese eterno deseo.

La manera de ver el "todo" de la obra, depende también del modo en que se cuente, ya que ello dispondrá de lo que interese que se lea. Así pues, siguiendo con este mismo esquema compositivo -una escena entendida como suma de dos imágenes complementarias-, podemos ir más allá de la identificación del personaje principal de la obra consigo mismo. Cuando la manipulación ideológica es diferente, los elementos que configuran la globalidad del todo de la composición, se supeditan a términos distintos.

En el caso de esta imagen de San Jerónimo realizada por

Bernini en el año 1.665, el personaje principal (su situación y preponderancia en la composición es equiparable a la anterior de Narciso, de tal manera que consigue que el resto de figuras y elementos de la obra pasen prácticamente inadvertidos) no se encuentra junto a una superficie frágil donde reflejarse. Su imagen abstracta es su propia sombra. Esta se adapta, al igual que el reflejo de Narciso, a la superficie irregular de una roca que mágicamente permite hacer realidad su inmaterialidad. Pero he aquí que la ideología implícita en la composición la transforma: ocurre algo "extraño". La lógica de la superficie oscurecida por la incidencia de los rayos de luz en el cuerpo de San Jerónimo se modifica: la sombra, al igual que lo es el reflejo para Narciso, asume su condición de ideal, pero su ideal ya no es su sombra. Esta ya no se identifica con su "verdad" generadora, se ha desvanecido para convertirse en un hecho con autonomía propia: una existencia distinta e independiente de su figura creadora. ¿Y no es acaso ésta -la imagen de San Jerónimo- la que acaba "reflejando" esta nueva realidad, cambiándose de esta manera el sentido de la relación que existe entre ambos elementos de la composición, dos elementos que no pueden existir independientemente ya que se explican mutuamente al plantearse un sólo tema, una sólo interrogación, uniendo la gravedad con la extrema ligereza de la forma. El relato de la obra compone una corriente indivisible y completamente natural, y llega a formar una escena en que dos personajes se miran ensimismados y se aíslan del mundo. San Jerónimo, en la parte superior con los brazos abiertos adora a

una cruz. Su cabeza ligeramente ladeada, es la réplica a la levantada del cristo adorado. Este, el crucifijo, descansa su sólida realidad encima de la irregular aspereza rocosa. Contrasta la extrema solidez de "lo reflejado" en este caso con lo inestable y frágil del ejemplo anterior. La línea que definía la simetría, se ha convertido en el segundo caso en el elemento irregular que no sólo une estas dos materialidades reales, sino que además los fusiona entre sí para crear un conjunto tan identificado y único, que el elemento compositivo que establece la posibilidad de una composición queda determinado en ella: es ella misma. La luz que llega por la izquierda unifica aún más, si cabe, a los dos personajes diferenciados en uno sólo; las sombras arrojadas son ocultadas por los cuerpos en luz, identificándose de esta manera con ellas, "perdiendo" la propia para "aceptar" la ajena. De esta manera se consigue que la sombra sobre la piedra cristalice, al confundirse con una materialidad, en un objeto real.

Contrariamente al sentido agónico que la relación existente entre Narciso y su reflejo, donde el personaje está sometido a su sino hasta dejarse morir por "lo mismo" -una relación determinada, de acuerdo con los sentimientos de lucha definidos por D. Miguel de Unamuno- San Jerónimo establece, a pesar de su similitud compositiva con el ejemplo antes mencionando, un tipo de sentimiento diferente hacia "lo otro". En este caso el estado de ensimismamiento despierta sensaciones de extroversión evidentes. San Jerónimo, al identificarse y fundirse formalmente con su ideal, adquiere



un estado de éxtasis que le devuelve el sentido de la vida perdida; ya no se debe hablar de un "sentimiento de agonía", sino de un "sentimiento de éxtasis". Sensaciones similares pero de ideología claramente contraria.

Este modo último de representación en que el objeto teóricamente definido da sentido a quien en principio es su creador, está relacionado históricamente con las expresiones primitivas y con el mito de la invención del dibujo.

Así, el hombre primitivo expresó en las pinturas rupestres animales domésticos y fieras, cazadores con arcos y guerreros con lanzas, danzas rituales y signos mágicos, intentando salir de su tremendo aislamiento en un mundo que le era hostil e incomprensible, y deseando que la naturaleza y los dioses de la caza y de la pesca le fuesen propicios. Para ello representaba previamente mediante incisiones o dibujos realizados sobre cualquier superficie tangible, al animal que se quería cazar o al enemigo que se deseaba derrotar, apoderándose así, no solamente de su cuerpo, sino además de su espíritu. Una prefiguración de este tipo asumía un significado mágico como si el hombre favoreciese su captura de esta forma, aflorando así además del motivo antropológico, irrefrenablemente, el poético.

Plinio el Viejo en su "Historia Natural" nos remite a la invención del dibujo como una forma concreta en la que convergen las distintas sensaciones antes mencionadas. Entre las varias atribuciones que se hacen con respecto a la inven-

ción del dibujo, está su consideración como ese algo mágico que además de tener la capacidad de poseer la imagen de un objeto o de un individuo, tiene la de aprehender su esencia.

En una de sus diferentes versiones, Plinio el Viejo nos narra la invención del dibujo no ya como un hecho mecánico, sino como necesidad de catalizar algo más que una imagen que fué debida al amor de la hija de Dibutades de Sicyone (11). Esta, queriendo guardar la imagen de su amado que partía en un largo viaje, dibujó, valiéndose de un carbón, sobre una pared y a la luz de una vela, la silueta de su enamorado. Así la hija del alfarero conseguía mantener presente durante su ausencia la imagen y el espíritu, al igual que los cazadores primitivos, del amado viajero. Posteriormente Dibutades formalizó el trazo realizado por su hija mediante su llenado con arcilla, dando relieve a lo que en principio tenía una débil parecido con la querida realidad.

Plinio el Viejo es el punto de referencia para los distintos artistas y tratadistas que posteriormente reflexionaron sobre dicho tema como, por ejemplo, Blondel que, en la introducción de su libro "Cours d'Architecture" y haciendo mención al mito creado por la hija de Dibutades, dice:



L'Histoire nous apprend, que l'amour qui a tant de fois éclairé de son flambeau le pinceau des Peintres les plus célèbres, inspira le premier cet Art divin, en apprenant à une amante passionnée le secret de dessiner l'image de l'objet de sa tendresse; de manière que toujours pleine de cet objet, croyant le voir dans l'ombre qu'une lumière projetait sur un mur, elle suivit & traça avec du charbon tous les contours linéaires qu'elle remarqua; la ressemblance d'une tête si chère, étant ainsi ébauchée par Dibutade, (1) il fut aisé à son père de suppléer ensuite la rondeur & le relief, dont le trait qu'elle avoit formé, n'exprimoit encore que faiblement la ressemblance.

(12)

Este fué un mito que tuvo gran influencia en el siglo XIX como bien podemos observar en el cuadro que sobre dicho tema realizó Karl Friederich Schinkel. En él plasma de manera análoga, en medio de una escena bucólica, el relato contado por Plinio el Viejo o por el mismo Blondel: un personaje perfila con un carboncillo la imagen femenina proyectada sobre la roca; otros dos, situados por encima del lugar donde acontece el mágico momento, contemplan atentos el delicioso deslizar del carbón sobre la superficie donde se plasma la sutil oscuridad de la sombra. Queda materializada una misteriosa imagen que consigue "condensar" la lenta agonía de Narciso y el ausente éxtasis de San Jeronimo. La sombra de la figura y la línea definida como el resultado de una proyección, pueden ser interpretadas como la abstracción de un reflejo de la propia realidad en un afán primitivo de dominar el mundo, de conocerlo, de contemplarlo en su totalidad; deseo tan necesario como el que demuestra Jan

van Eyck en el momento que retrata en su estancia al matrimonio holandés de los Arnolfini.

Vemos representada una habitación, una parte del mundo real que queda fijado fascinantemente en la superficie de un lienzo. Está todo, no falta el más mínimo detalle: la alfombra, unos chanclos para transitar por las calles enlodadas del mundo exterior el cual nos es recordado por las escasas hojas que el escorzo y la posición del marco de la ventaba nos permite observar: ¡existen otros mundos!, esta es una clara referencia.

El rosario en la pared, el plumero en la cabecera de la cama, las frutas junto a la ventana...

El pintor registra una serie de acontecimientos que percibe y ordena cuidadosamente como substitución de la realidad, y nos la presente como una aparente "verdad", convirtiéndose, al igual que el personaje que en el cuadro de Schinkel silueta la sombra, en notario de la presencia de los personajes que posan para él:

En el eje vertical de la composición, allí donde se sitúan los elementos más significativos y simbólicos del retrato de los Arnolfini -la lámpara, el espejo, las manos superpuestas y juntas del matrimonio, las zapatillas, y el perro- se define la conjunción de todos los factores fundamentales en la explicación del lienzo. Al fondo, en la pared, en un lugar destacado podemos leer: "Johannes de Eyck fuit hic" (Jan van Eyck estuvo presente), como registro fehaciente de que hubo en su día un testigo que contempló y que a su vez eternizó, cristalizando en el cuadro, la escena que



tenía lugar frente a sus ojos.

A medida que vamos profundizando en su lógica ficticia, observamos un gran afán de relatar hasta el más mínimo detalle de lo que acontecía. Para ello, el pintor, coloca bajo su nombre un espejo convexo que aglutina todos y cada uno de los elementos que configuran este cosmos. El espejo introduce una nueva dimensión en el cuadro: introduce ficción en la ficción. De esta manera asume un papel de reduplicación de la ficticia realidad del cuadro: el espejo refleja la otra materialidad de la estancia, aquella que queda oculta en la primera, por la apariencia física de unos personajes que nos dirigen sus miradas, por lo que gracias al sutil reflejo se nos ofrece una lectura de la escena que, de otro modo, sería imposible. La focalidad introducida por la superficie convexa, nos centra, indicándonos, nuestra posición frente al cuadro, llegando a asumir la misma que en su día resultó ser la que se apropió el pintor durante su realización, transformándola en el centro de la acción (13). De este modo, al describir, condensando, "los otros" aspectos de la realidad, aumenta su conceptualidad mientras disminuye su tamaño, controlando así el pintor todas las variables posibles de los elementos que configuran la realidad que registra: el espejo se convierte en un "cuadro dentro del cuadro". Su marco, soporte de simbolismos, se constituye en frontera entre una representación y la representación de una representación: la imagen invertida de la realidad atrapada en la frágil superficie del espejo, repitiendo el cuadro en la superficie de un

espacio irreal, modificado, encogido, curvado, descompuesto y recompuesto según una ley diferente, que capta y prolonga la profundidad de toda la escena y se la ofrece al espectador animando este microcosmos con nuevos y sutiles reflejos, dotándole de una sutileza enigmática que nos sentimos animados y a la vez desanimados a explorar, desarrollando más y más la afición a lo infinitamente pequeño, a ese mundo desconocido, de otra escala, que se abre ante nuestros ojos como los que abren los profundos y paralelos surcos que las ruedas de un coche han dejado en el camino:

"Fíjese

...

¿Imagina que en el hueco de esta vuelta, entre estas dos curvas de nieve levantada viven unos seres infinitamente pequeños e invisibles a nuestros ojos?

...

Admiremos, dicen, estas crestas nevadas y la arquitectura de Dios

..." (14)

Jan van Eyck siente la necesidad de plasmar estas menudencias en la fría superficie convexa, materializándolas de un modo hábil con ligeras pinceladas deformadas.

En un artículo de H. Focillon escrito en "Art d'Occident", en 1938 y recogido en un número monográfico dedicado a Jan Van Eyck, hablando del espejo dice:

"En cierto sentido, para van Eyck toda realidad es misteriosa; hállase ante el objeto como si quisiera con poética paciencia sorprender en él la solución de un enigma, "encantarlo" e infundir a su imagen una segunda vida, silenciosa. Todo es único para él y, en el verdadero sentido de la palabra, singular.

En tal universo, donde nada es intercambiable, lo accesorio y lo inanimado asumen el mismo valor fisionómico de un rostro." (15)

Una vida misteriosa y fascinante como la que posee en sus entrañas el personaje femenino de la escena.

En su deseo de conocer y dominar totalmente este microcosmos del cuadro, Jan van Eyck muestra a través del reflejo del espejo curvado el lado oculto de la primera realidad, la que se nos muestra a simple vista; su convexidad nos aumenta el halo ficticio y lo recrea doblemente en su apariencia ilusoria; el reflejo deformado le permite reinterpretar los elementos de una manera caprichosa pues se reproduce todo en la frágil superficie del espejo curvo. La forma y la materia imponen su condición.

El pintor no se limita al plano, intenta salir de él, crea ilusión en la irreal realidad de la pintura, aumentando el poder narrativo de la escena representada, creando su propia construcción, abriéndonos otro horizonte: el de la imaginación; se igualan los planos de la realidad y de la irrealidad en un todo, suma de fragmentos, que es el cuadro:

el espejo lo consigue.

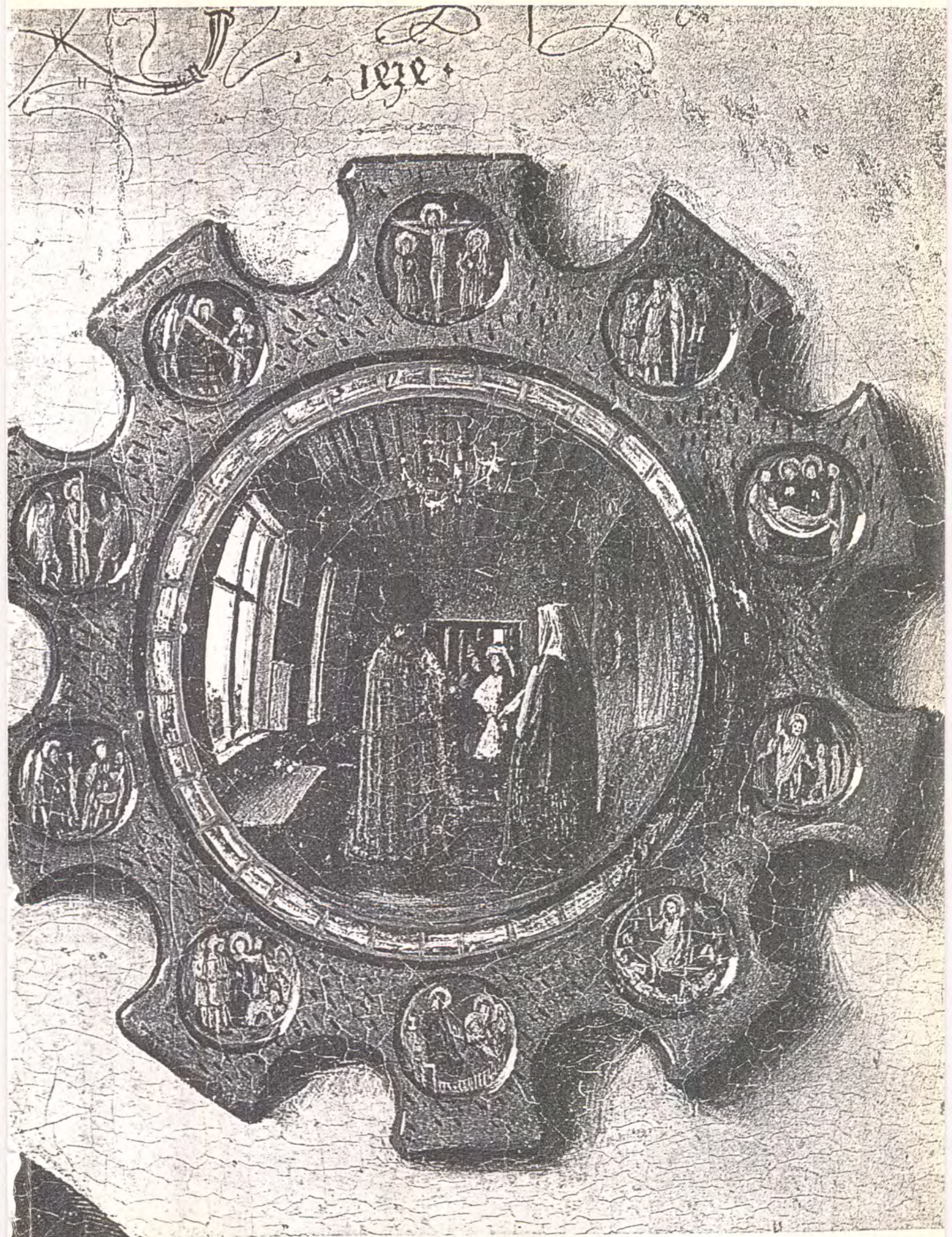
Situados al otro lado del espejo, en su cara oculta, ¿qué sensación tiene el "caminante de la niebla" ante lo infinito, ante la furia desatada por la naturaleza?:

"De pie, en lo alto de una montaña, contempla las largas hileras de colinas, observa el curso de los ríos y todas las maravillas que se ofrecen a tus ojos; ¿qué sentimiento te invade? Es un rezo sosegado, te pierdes en el espacio infinito, todo su ser experimenta una clarificación y una purificación, desaparece tu yo, no eres nada, Dios lo es todo." (16)

Friederich hace que nos identifiquemos con el simbólico personaje que es el caminante, una figura ajena al paisaje, situado al borde de la realidad, ante un paisaje sumido en la transparencia del espacio nebuloso de un horizonte misterioso e imaginario; de espaldas a nosotros, el caminante, silencioso, contempla totalmente absorto y en un estado quasi-alucinatorio el increíble aura de la naturaleza distante e inalcanzable: estamos ocupando la misma posición que la del espejo deforme del cuadro de Jan van Eyck con respecto a las figuras del matrimonio Arnolfini.

Junto al abismo de lo irreal un personaje está situado ante lo desconocido: no pertenece ni al mundo que está frente a él ni al nuestro, se dedica a explorar

1212





"...reinos situados más allá del mundo de la percepción sensible y por encima del entendimiento humano." (17)

Este personaje de la literatura romántica, "el hastiado y perenne buscador de la verdad superior que vaga por tantas poesías románticas", no se contenta con la mera observación del horizonte brumoso, escapa de la trivialidad, va más allá, se niega a intervenir en el presente, tiene los ojos puestos en el Nunca.

El caminante es un ser ficticio, construido tanto de realidad como de sueño, un ser que es muchas voces y muchos viajes, que se reconoce con rostros distintos en el espejo de la realidad múltiple y plural, no podrá nunca encontrar la verdad de un ser propio bajo el riesgo mortal de destruirse. Sólo en el sueño encuentra esa condición irreal de su propia existencia. Sólo vivirá si no se hace realidad palpable, si su estar no se consume en una forma concreta y sólida. Ejercicio terrible éste de quien ve sin verse, de quien va sabiéndose ser que no existe sólo en sí, que crea otros y es creado por otros; apasionante como el juego entre lo real y lo fantástico, como la ilusión, como el sentimiento.

Lo que interesa es trabajar en el lugar donde se encuentran lo real y lo imaginario, en la agonía, en el éxtasis, en aquello que no es vida ni muerte y que tiene algo de ambas a la vez.

Sir Ernest Gombrich, en su libro "Arte e Ilusión", nos plan-

tea el problema de la doble lectura al mostrarnos el ejemplo de un cabeza: ¿Conejo o ganso? (18).

Existe en el trazo la compatibilidad de las dos realidades, dos imágenes, dos sentidos, dos significados diversos. No se trata de la utilización del engaño, sino que este ejemplo nos permite efectuar una reflexión en donde podemos identificar el dibujo como el elemento aglutinador que permite el entrecruzamiento de dos sentidos diferentes. Desvelar si el ejemplo se trata de un conejo o de un ganso no es el objetivo, sino conjugar la diferencia. La opción la tomará el observador.

Este pasar alternativo y oscilante de una lectura a otra sólo es posible gracias a la realidad gráfica mediadora, a su materialización, que, como al modo de la hija de Dibutades de Sicyone, cristaliza en una silueta dibujada en un espejo empañado por el vapor. El proceso es idéntico:

"Un fascinante ejercicio de representación es el seguir el contorno de nuestra propia cabeza vista en la superficie del espejo, y luego limpiar el área encerrada por el contorno. Una vez hecho esto, en efecto, nos damos cuenta de lo pequeña que es la imagen que nos da la ilusión de vernos "cara a cara"..." (19)

Con el relato se pasa alternativamente de "lo uno" a "lo otro"; el origen -la mónada- no es la meta. La meta es el camino, el presente inmóvil.



¿Conejo o ganso?

Toda esta lucha constante y teóricamente "gastada en humo", queda inmersa, implícita, en la obra de arte. La reinterpretación sacará otras sensaciones a la luz, al campo de la comunicación, saliendo otra vez del de la referencia. Pero, a pesar del valor innovatorio que tiene toda obra arquitectónica como "forma de transición" en su futuro uso referencial, existe durante el desarrollo anterior a su realidad una serie de recursos e influencias del mundo que la rodea, que se hacen reconocibles e identificables en ella y con ella: está enraizada una pre-comprensión del mundo de la acción que la envuelve. Esta influencia conseguirá que se creen nuevas realidades... La cualidad de la fugacidad vuelve a asumir una vez más su verdadera condición.

Así va desapareciendo la frontera existente entre la realidad y la ficción:

Poco a poco se va disipando, desvaneciéndose, la figura siluetada; la mañana va sedimentando el paisaje en el cuadro de Friederich; Narciso se deja morir inclinado sobre su imagen reflejada al no atreverse a seguir su contorno con el dedo; el polvo del tiempo sumirá en el olvido el espejo aglutinador de los Arnolfini; la ola arrastrará hacia sus profundidades el trazo dibujado en la arena. Todo vuelve a su lugar: la ilusión se acumula en la máquina de la historia y se convierte en humo; el esfuerzo ha conseguido descubrir lo que alguna vez fué futuro:

"Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas.

En la mentira infinita del sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras." (20)

- 1.- Manfredo Tafuri, "La esfera y el laberinto", pg.10.Ed. GG, Barcelona 1984.
- 2.- Miguel de Unamuno, "La agonía del cristianismo", pg.19. Ed. AUSTRAL, Madrid 1966
- 3.- Paul Ricoeur, op. cit.pg.159:

"...a saber la calculada frecuencia de lo repetible. Según esta consideración, la historia de la muerte quizá no sólo sea el punto final alcanzado por la historia secuencial, sino quizá el de toda historia."

- 4.- Paul Ricoeur, op. cit.pg. 97:

"es el estar ante la muerte lo que impone, al contrario que para S. Agustín, el primado del futuro sobre el presente y la conclusión de este futuro por un límite interno de toda espera y de todo proyecto."

- 5.- Paul Ricoeur, op. cit.pg. 37:

"La impresión que las cosas hacen en tí al pasar permanece allí después de su paso, es lo que valoro cuando son presente, no estas cosas que han pasado para producirlas."

- 6.- Manfredo Tafuri, op.cit. pg.10

- 7.- Paul Ricoeur, op. cit. pg. 39:

"Me preparo a cantar un cántico que conozco. Antes de iniciarlo, mi espera se tiende hacia el conjunto de ese cántico; pero, cuando he comenzado, a medida que los elementos preestablecidos de mi espera se convierten en pasado, mi memoria se tiende a su vez hacia ellos; y las fuerzas vivas de mi actividad se distienden, hacia la memoria a causa de lo que he dicho, y hacia la espera a causa de lo que voy a decir. Sin embargo mi atención está allí, presente; y por ella transita lo que era futuro para convertirse en pasado. Cuanto más avanza esta acción, más se reduce la espera y se amplía la memoria, hasta el punto en que toda la espera se acaba y forma parte de la memoria."

- 8.- Paul Ricoeur, op. cit. pg.69:

"...pues la diferencia entre el cronista y el poeta no nace de que uno se expresa en verso y el otro en prosa (se podría poner en verso la obra de Herodoto, y no por ello sería menos una crónica en verso que una crónica versada); pero la diferencia es que uno dice lo que tuvo lugar; es por esta razón que la poesía es más filosófica y más noble que la crónica: la poesía trata más bien de lo general, y la crónica de lo particular."

- 9.- Arnold Hauser, "Manierismo", pg. 143-158. Ed. GUADARRAMA, Madrid 1965.
- 10.- ver el mito de Narciso
- 11.- Ver Plinio el Viejo, "Historia Natural", pg. 487, vol. II, libro XXXV, párrafo XLIII.
-José Pitarch y otros "Fuentes y documentos para la Historia del Arte", vol. I, pg.329, Ed. GG, Barcelona 1982.
- 12.- Blondel, "Cours d'Architecture", pg. 173-4. Desaint, Paris 1771-7
- 13.- ver la magnífica reflexión de Michel Foucault sobre "las Meninas" de Velázquez en "Las palabras y las cosas", pg. 13-25. Ed. SIGLO XXI, Méjico 1974.
- 14.- André Maurois, "Entre la vida y el sueño", pg. 5, Ed. JANES, Barcelona 1951
- 15.- H. Focillon, "Art d'Occident", pg. 11-12, colección "Clásicos del Arte". Ed. RIZZOLI, Barcelona 1969.
- 16.- Hugh Honour, "El romanticismo", pg. 83. Ed. ALIANZA, Madrid 1984.
- 17.- Hugh Honour, op. cit. pg. 84
- 18.- Ernest Gombrich, "Arte e Ilusión", pg. 20. Ed. GG, Barcelona 1979
- 19.- E. Gombrich, op. cit. pg. 21
- 20.- Julio Cortázar, "el perseguidor y otros relatos", "La noche boca arriba", pg. 50.
Ed. BRUGUERA, Barcelona 1979